Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

ALESSIA NIZOVTSEVA

Le 10 décembre 2021

Les grands ensembles en représentation : pratiques artistiques contemporaines autour de l'architecture et de l'urbanisme moderne.

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Arts plastiques**

Unité de recherche :
LLACREATIS - Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche, Emergence en Arts, Textes, Images et Spectacles

Thèse dirigée par
Isabelle ALZIEU et Dominique CLEVENOT

Jury

M. Philippe ORTEL, Rapporteur
M. Jean ARNAUD, Rapporteur
M. Daniel ESTEVEZ, Examinateur
M. Pierre BAUMANN, Examinateur
Mme Isabelle ALZIEU, Directrice de thèse
M. Dominique CLEVENOT, Co-directeur de thèse

Thèse de doctorat

Alessia Nizovtseva

Les grands ensembles en représentation : pratiques artistiques contemporaines autour de l’architecture et de l'urbanisme moderne

Sous la direction d'Isabelle Alzieu et Dominique Clévenot

Jury :

Philippe Ortel, Rapporteur
Jean Arnaud, Rapporteur
Daniel Estevez, Examinateur
Pierre Baumann, Examinateur
Isabelle Alzieu, Directrice de thèse
Dominique Clévenot, Co-directeur de thèse

Résumé

Nous assistons depuis les années 90 à une nouvelle réception des grands ensembles et des barres d'habitation de la modernité. Violemment critiqués et remis en question dès les années 60, ces objets urbains produisent à nouveau un intérêt particulier tout en interrogeant l'architecture moderniste et le sens de l'habiter.

À côté des disciplines concernées de l'architecture, de l'urbanisme et de la sociologie, les artistes contemporains nourris d'histoire et de philosophie contribuent et nourrissent en témoins cette nouvelle vision considérée comme un curseur et symbole de la périphérie de la ville contemporaine. La vision et l'esthétique des grands ensembles menacés de démolition se croise notamment avec celle des ruines modernistes, issues plus particulièrement des pays post-soviétiques, témoins de l'époque de l'industrialisation.

Dans les pratiques artistiques contemporaines — photographie, peinture, installation, dispositifs intermédiaux — les figures urbaines dépassent les simples témoignages d'une époque en disparition et nous permettent de réfléchir aussi bien à l'héritage documentaire photographique qu'aux pratiques artistiques liées aux avant-gardes. Cette variété des pratiques artistiques permet également une lecture interculturelle de ces objets urbains dont la perception change en fonction du contexte géographique et social.

Par ailleurs, la peinture prend également une place importante en permettant de questionner l'urbanisme moderne et la vision de la ville contemporaine. Le retour vers les pratiques picturales est significatif dans les pratiques artistiques, notamment chez les artistes russes et nous rappellent paradoxalement l'importance de l'héritage de la photographie documentaire. Dans ce sens, la photographie devient constamment le point de départ de ces pratiques artistiques car elle permet de donner aux peintures une vision documentaire tel un constat de l'espace urbain.

Les grands ensembles sont notamment analysés au travers des pratiques contemporaines d'artistes issus des pays post-soviétiques, auxquelles je me rattache et me confronte, par le truchement de mon propre travail plastique.

Cette thèse nous conduit dans des champs d'expérimentations artistiques aux formes et medias multiples, en dépassant ces figures urbaines au profit d'une nouvelle sensibilité esthétique, spatiale et culturelle.

Abstract

The large housing estates in representation: contemporary artistic practices around modern urbanism

Since the 1990s, we have been witnessing a new reception of the large housing estates and bars of modernity. Violently criticized and questioned since the sixties, these urban objects produce again a particular interest while questioning the modernist architecture and the sense of dwelling.

Alongside the relevant disciplines of architecture, urban planning and sociology, contemporary artists nourished by history and philosophy contribute and nourish as witnesses this new vision considered as a cursor and symbol of the periphery of the contemporary city.

The vision and the aesthetics of the big complexes threatened of demolition cross in particular with that of the modernist ruins, resulting more particularly from the post- Soviet countries, witnesses of the time of the industrialization.

In contemporary artistic practices - photography, painting, installation, intermediary devices - urban figures go beyond the simple testimonies of a disappearing era and allow us to reflect on the photographic documentary heritage as well as on the artistic practices linked to the avant-gardes. This variety of artistic practices also allows for an intercultural reading of these urban objects, whose perception changes according to the geographical and social context.

Futhermore, painting also plays an important role which raises questions about the modern urban town-planning as the vision of a contemporary city. These pictorial practices are significant in contemporary art, in particular, among Russian artists, who paradoxically remind us of the important documentary photographic heritage. Thus, photography becomes the starting point of these artistic practices because it allows a more in-depth research of the city and the urban space, becoming an indispensable tool.

This thesis leads us into fields of artistic experimentation with multiple forms and media by going beyond these urban figures in favor of a new aesthetic, spatial and cultural sensitivity.

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui m’ont accompagnée lors de ce cheminement de recherche. Je remercie chaleureusement Isabelle Alzieu et Dominique Clévenot de m'avoir donné la possibilité d'écrire ce travail de thèse. Un grand merci à Isabelle Alzieu pour son soutien, son investissement, son écoute, sa disponibilité, son énergie dynamisante, sans oublier ses références scientifiques qui ont alimentées mon travail. Merci à Dominique Clévenot pour ses encouragements, ses conseils, ses précieuses références.

Je remercie également Daniel Estevez, Jean Arnaud, Philippe Ortel et Pierre Baumann d’avoir accepté de faire partie de mon jury de soutenance.

Je remercie mon mari qui m'a énormément soutenue, encouragée, a relue de nombreuses fois mes travaux pendant toutes ces années, consacrant beaucoup de son temps ainsi que de son énergie à ma recherche. Merci à Aurélie Fatin, amie et collègue pour les relectures, les corrections et multiples collaborations lors nos projets artistiques et scientifiques communs déjà réalisés comme ceux qui restent à venir. Je remercie également Marion Le Torrivellec pour ses conseils et ses relectures. Merci à mes parents qui m'ont appuyée pendant cette période et qui, lors de ces projets, m'ont donné la possibilité de découvrir la ville de Kalinigrad, celle-ci ayant nourri ma réflexion sur l'espace urbain et sa représentation. Mon père, qui s'est aventuré à m'accompagner lors de certaines sessions photographiques. Je remercie également ma belle-mère, Brigitte, qui s'est consacrée à notre fils Valentin et m'a ainsi permis de disposer de plus de temps pour avancer dans ma recherche. À tous mes amis qui m'ont soutenue, écoutée, encouragée, merci à Irina Cherkachina, à Rimma Mingazova, à Irina Leonova, à Myriam Lablégnie à Sophie Deschamps, à Shi-jia Liu ainsi qu'Elena Kaigorodtseva pour les échanges fructueux et réflexions intéressantes autour de l'art. Merci aux artistes que j'ai pu rencontrer, comme Elena Chernyshova et Serban Savu.

J'ai eu la chance de pouvoir bénéficier de l'espace convivial et agréable au sein du laboratoire LLA CREATIS où j'ai passé de nombreuses heures à écrire, à avancer ma recherche, à échanger et à collaborer avec d'autres doctorants. Merci à Sandra Bort qui, par sa réactivité, sa disponibilité, sa sympathie, m'a énormément aidée avec les nombreux dossiers administratifs. Merci également à mes collègues du département d'Arts Plastiques et de Design où j'ai pu donner des cours et développer mes compétences dans l'enseignement.

Ce travail de longue haleine, ce cheminement, prend ses origines en Roumanie dans la ville de Cluj-Napoca, ville imprégnée de multiples cultures. C'est plus précisément à l'Université d'Art et de Design à Cluj-Napoca où j'ai découvert les ateliers de peinture qui m'ont servi d'espace de travail et ont participé de l’ouverture de mon approche artistique. C'est notamment cette expérience où j'ai pu voir peindre d’excellents artistes, qui a stimulé la recherche plastique initiée lors mes voyages entre les pays et les continents.

Introduction

Si les « grands ensembles » — en tant que formes urbaines codifiées de la modernité, répondant à une politique spécifique de construction de logements sociaux — véhiculent le plus souvent un discours sous-jacent d'échec urbanistique et d'abandon des habitants à une délinquance chronique, il apparaît en contrepoint un nouvel intérêt pour les barres d'habitation qui les constituent et pour ce qu'elles représentent en tant qu'objets.

Avec des débuts très médiatisés, ces « villes neuves » nées de visions utopiques sont supposées offrir une vie meilleure à leurs habitants. Mais cette période est de courte durée et cette appréciation va très rapidement basculer dans un autre versant plus dramatique : tours, barres d'habitation et autres immeubles de béton armé, figures monumentales du nouvel habiter, vont être violemment rejetées et menacées de démolition. La représentation que l'on se fait de ces grands ensembles se lit dans la presse et dans l'histoire immédiate qui s'écrit: une médiatisation bienveillante et rassurante essaye d'imposer une valorisation dans les années 1950, une médiatisation qui ruine leur réputation mène aux programmes de démolition à partir des années 1960 jusqu'aux années 1980.

Leur esthétique fière et austère de béton armé, leur posture monumentale, poussent à une reconsidération de ces architectures monumentales à partir des années 1980. Les grands ensembles vont très vite devenir images, magnifiant le brutalisme balayé par une post modernité éthérée, vont attirer des photographes pour produire et valoriser un nouveau regard, une nouvelle esthétique inscrivant ces figures urbaines dans un nouveau contexte de réception. Les représentations des grands ensembles depuis les années 1980 font partie de nouvelles réflexions autour du paysage urbain comme « un territoire en mutation[1] » en France. En ce sens, c'est le projet de la Mission photographique de la DATAR qui ouvre de nouvelles voies aux photographes pour s'associer à une réflexion et représentation « sur le territoire français[2] ». À travers ce projet, on pense à la nouvelle « politique visuelle étatique et institutionnalisation de la photographie dans le domaine de l'art ». De nombreux photographes sont réunis autour de ce sujet où les territoires français en mutation sont représentés sous un nouvel angle comme le témoignent les pratiques de Holger Trulzsch, d'Olivio Barbieri, Alain Ceccaroli et d'autres.

« Les missions photographiques, dont celle de la DATAR, ont de fait contribué à l'émergence

1 Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la DATAR, Un laboratoire du paysage contemporain*, La documentation Française, p. 19.

2 *Ibid.*

d'une nouvelle représentation du paysage, parquée par la représentation des espaces ordinaires, quotidiens, des zones pavillonnaires ou industrielles, des espaces de loisir et de consommation[3] ».

Les grands ensembles sont également inévitablement attachés à ces visions des territoires à l'image des photographies de Robert Doisneau. Par ailleurs, une des ambitions de la Mission photographique de la DATAR est une ouverture vers l'art contemporain et une nouvelle affirmation du médium photographique dans ce milieu. C'est à travers une médiatisation culturelle, dans les lieux d'exposition, que cette ambition essaye de se réaliser. En 1985, l'exposition sous le titre de *Paysage, Photographie, Travaux* est présentée au Palais au Tokyo à Paris : les photographes montrent leurs travaux de recherches photographiques non finalisées sous forme d'ateliers. Le médium photographique comme outil de recherche est scénographié au sein de l'exposition non pas comme le résultat final mais comme un *work in progress,* un moyen de réflexion en cours de réalisation. Mon travail plastique autour de l'architecture rejoint également cette idée de la recherche où la photographie devient un instrument capable de m'aider à produire de multiples visions des grands ensembles en lien aux territoires et aux paysages urbains. En effet, dans cette thèse, l'outil photographique n'est pas une fin en soi, mais s'inscrit dans un processus de recherche, maillon d'une continuité, d'un flux de convergences plastiques qui construit sans cesse ma réflexion, mon analyse et conduit à mes propres propositions dans une démarche de recherche-création.

Par ailleurs, mon travail sur les grands ensembles est propulsé au départ par mon goût propre, non sans lien avec mon héritage culturel russe, pour leur esthétique particulière, revalorisée depuis une trentaine d'années. Dans ce contexte particulier, les grands ensembles sont perçus comme les derniers symboles de la survivance des Trente Glorieuses en France et de la période soviétique en Russie et dans les pays de l'Est.

Ce nouveau régime visuel qui se développe depuis une trentaine d'années concerne également les « ruines modernes » aux formes monumentales : « villes nouvelles détruites, gravas à foison, murs en lambeaux, usines abandonnées qui ne cessent d'appeler le regard[4] ». Leur statut fragilisé a basculé dans un système de « ruinification» qui interpelle et capture les regards depuis les années 1990. De nombreux ouvrages, articles et thèses sont écrits sur les ruines de notre temps sous l'angle aussi bien critique qu'esthétique. Diane Scott, chercheuse et psychanalyste travaille depuis de nombreuses années sur le sujet de la ruine moderne et édite l'ouvrage *Ruine : invention de l'objet critique* en 2019 à travers la relecture de notre époque tel un motif persistant du présent.

Les ruines industrielles de Roumanie, auxquelles je m'intéresse en particulier dans mon travail plastique, sont souvent laissées à l'abandon, dans une négligence et un mépris de la population comme de l'État. Elles forment des terrains vagues, inhabités et inutiles. Ces ruines industrielles sont des usines désaffectées issues d'une désindustrialisation, d'une

3 *Ibid.,* p. 139.

4 Diane Scott, *Ruines, Invention d'un objet critique. Paris, Éditions Les Prairies Ordinaires*, 2019, p. 15.

crise liée à l'économie du pays ; je dirais aussi à « la surmodernité[5] », terme qui caractérise notre époque et emprunté à Marc Augé pour mettre en évidence l'idée de l'excès, de surconsommation, de vitesse. Les usines désaffectées de Roumanie pourraient être qualifiées de ruines postindustrielles témoignant de ce que l'on appelle le changement, la rupture, l'effondrement comme « des curseurs » de l'histoire du pays. Et si, par exemple, devant les ruines industrielles du Japon ou encore celles de Détroit aux États-Unis où le système capitaliste était érigé en modèle de vie, on pouvait parler de la grandeur du passé comme de celui de l'Antiquité ?

En ce sens, l'image joue le rôle fondamental de révélateur qui lui permet aussi bien de masquer que de sublimer des espaces en désolation.

L'image de l'architecture brutaliste impose une relecture, elle influence les regards et les esprits, elle permet une médiatisation de ces objets urbains à travers toutes sortes de présentations dans la presse, chez les photographes, dans les réseaux sociaux. A travers cette dernière médiatisation apparaît une nouvelle forme de récupération visuelle de ces objets désuets et rejetés à plusieurs titres.

Interpellée par les immeubles collectifs d'abord en Roumanie et en Russie, je me suis penchée sur ces architectures pour questionner non pas le sujet social, médiatique et politique mais leur capacité à affecter, à déclencher une approche sensible. Comment représenter ces objets urbains qui, d'une part portent le poids d'une histoire noire de l'urbanisme et d'une médiatisation néfaste mais qui d'autre part, véhiculent une possibilité de relecture, de reconsidération pour s'imposer comme des modèles à retravailler ? Il est intéressant de constater que ces dernières années ces architectures inspirent aussi bien de jeunes designers qui produisent des objets stylisés réalisés en papier comme *Zupagrafika*, que des photographes amateurs publiant dans les réseaux sociaux tels que *Instagram*, des éditions qui revalorisent ce patrimoine en disparition. Tous ces modes de représentation sont profondément liés à cette nostalgie jusqu'au *kitch*, drainée par la nouvelle image des tours et des barres d'habitations.

Des différences culturelles sont notables dans la perception des grands ensembles des pays de l'Est et pays occidentaux comme la France. Les différences sont marquées par le statut de ces immeubles collectifs qui s'imposent dans les pays de l'Est comme l'habitat principal pour la majorité de la population. Les pays de l'Est valorisent la forme brutaliste de ses architectures en les considérant comme faisant partie de leur patrimoine.

Ma pratique artistique passe d'abord par des sessions photographiques documentaires où j'arrête mon regard sur les barres d'habitations et certains immeubles modernistes, à l'instar de la *Maison des Soviets,* étrangement fascinée par ce qu'elles renvoient de « sensible » à l'image des ruines romantiques qui sont capables d'émouvoir le regardeur. En effet, mon regard est « sensibilisé » en partie par leur ressemblance avec les immeubles

5 Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, 1992.

d'habitation de mon enfance que je retrouve pour la première fois en Roumanie. En revanche, documenter les immeubles collectifs et faire le constat de leur état actuel par un « simple enregistrement photographique » me pose problème. Même si ce mode de représentation reste important et accompagne toujours ma recherche artistique, l'image documentaire ne suffit pas pour devenir un instrument de constat et de témoignage de l'architecture. Mon objectif n'est pas de présenter ou de mettre en avant leur aspect historique ou de rentrer dans la veine de la tendance actuelle d'esthétisation de ces immeubles mais bien de développer une pratique artistique comme une ouverture par l'expérience. Comme le disait John Dewey concernant l'art comme une expérience :

> « Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence[6] ».

En lien à la notion de « l'habiter » inspirée en partie de la théorie de Mathis Stock, je pratique, comme de nombreux artistes contemporains, des lieux urbains à travers des parcours, visites, au sein desquels les bâtiments modernes deviennent des « objets de l'expérience [7]» artistique et théorique. La démarche documentaire sert de point de départ en croisant une analyse théorique et plastique pour évoluer ensuite vers de multiples pratiques.

Dans une première partie, la photographie rencontre la peinture, cette dernière devient paradoxalement dans certaines pratiques artistiques un témoin documentaire d'une vision actuelle du paysage urbain attachée à la notion d'habiter. En croisant les regards d'artistes portant sur la ville post-soviétique et sa périphérie, je vérifie bien qu'habiter devient une pratique car pratiquer les lieux dépasse le seul acte de résider, il est attaché ici à l'expérience artistique. Pour marquer une différence culturelle, je m'appesantis sur les regards critiques des artistes des pays de l'Est qui revendiquent à travers les paysages urbains une nouvelle vision de ces architectures comme le confirment les pratiques des artistes Serban Savu, Pavel Otdelnov, Danila Tkachenko et bien d'autres. Nous émettrons l'hypothèse que la peinture réalisée à partir de la photographie peut devenir elle-même un nouvel outil de témoignage subjectif permettant de développer une autre sensibilité des paysages urbains post-soviétiques ou modernes héritée de la photographie documentaire. En m'attachant à ce médium qui revient constamment dans ma pratique, la peinture rivalise avec la photographie qui devient elle-même le modèle pour représenter l'architecture. Les grands ensembles qui apparaissent comme éléments inévitables du paysage urbain sont revus sous un angle critique où la ville post-soviétique apparaît tel un territoire de réceptions multiples dans les pratiques artistiques contemporains.

Qu'apportent les pratiques artistiques contemporaines aux traditionnelles représentations de ces architectures et de ces espaces urbains sous le mode documentaire hérité de la photographie ? Les pratiques artistiques en lien avec ces architectures sont-elles capables de reconsidérer ces objets urbains sans pourtant participer à leur valorisation ou contraire dans leur dépréciation ? Ce n'est pas l'histoire des grands ensembles qui

6 John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p.80.

7 *Ibid.*

m'intéresse en tant que telle dans cette recherche, mais leur contexte et leur réception qui sont lus à travers des pratiques artistiques contemporaines comme ouverture vers des horizons interdisciplinaires.

Entre l'art et l'architecture, cette recherche tisse des liens entre des pratiques artistiques héritées des avant-gardes historiques du début du XXème siècle et des héritages documentaires photographiques impulsés par Walker Evans et *New Topographics, entre autres.* La photographie documentaire est remise en question dans ma démarche artistique en portant sur l'architecture un regard subjectif, davantage vu comme une expression de « liberté créatrice ». Pour le dire avec Jean-Claude Lemagny :

> « […] nous assistons aujourd'hui à l'essor de la photographie qui se pense elle-même comme une liberté créatrice. Ce qui signifie qu'elle revendique le droit d'interpréter à sa manière, de transformer et même si elle ne déforme rien, de subordonner l'objet à l'initiative de l'auteur. Devant l'image photographique ce n'est plus « le quoi ? », mais « le comment ?» qui importe. Elle reste bien évidemment l'image d'un objet mais nous cessons de nous interroger sur la nature de cet objet, c'est elle qui nous interroge sur la nature et les limite de notre perception de ces objets, devenus des prétextes[8] ».

Dirigée davantage par ce principe, l'architecture devient tantôt un sujet, un objet ou un prétexte qui donne à la photographie l'essence du matériau de création dans ma pratique. Pourtant, la photographie d'architecture en tant que matériau est étroitement attachée à sa condition documentaire développée au XIXème siècle où sa première fonction propose une lecture informative des bâtiments pour une archivation. Les pratiques documentaires accompagnent la création artistique autour de l'architecture et s'inspirent également du document brut de Walker Evans et des photographes de l'exposition *New Topographics* des années 1975.

Or, dans les pratiques artistiques contemporaines, les formes documentaires ne se limitent plus elles-mêmes à un schéma classique du document qui porte un message informatif sur le sujet représenté. Elles proposent d'avantage « un constat, description, inventaire et typologie[9] » à partir des paysages urbains habités par l'ordinaire. Le « style documentaire » devient un prétexte, un moyen plastique pour créer un sens et permettre une relecture de l'architecture qui est pliée depuis ses début à ses conditions. Jouer avec les formes documentaires devient une modalité inévitable de la création artistique contemporaine en corrélation avec l'architecture. À travers ces relectures et les représentations, la frontalité en architecture apparaît comme un aspect inéluctable de l'expression artistique contemporaine qui se plie à la fois à une vision documentaire attachée à l'image photographique mais aussi à de multiples interprétations partagées entre la vision abstraite de la surface *all-over* et l'expression inspirée des pratiques avant-gardistes.

---

8 Jean-Claude Lemagny, « Architecture comme objet, sujet et prétexte », *L'Architecture : sujet, objet ou prétexte ?,* photographies contemporaines, Émotions en Aquitaine II, Catalogue d'exposition, Agen, Musée des beaux-arts, Éditions ARFA, 1993, p. 6.

9 Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2004, p. 146.

Dans la deuxième partie, j'interroge donc le mode frontal : en quoi permet-il une lecture approfondie et interculturelle de l'architecture des immeubles collectifs dans les pays de l'Est à travers les façades qui servent à la fois d'interface habitée et organique mais également se portent comme des signes d'une expression et expérimentation artistique qui caractérisent la ville contemporaine ?

Les barres et les tours d'habitations, les formes monumentales du mouvement moderne en architecture, issues de l'idéologie de la Charte d'Athènes, font partie d'un fond important de l'image contemporaine dans les pratiques artistiques actuelles. Elles apparaissent dans les photographies qui jouent des codes documentaires pour composer, construire et requestionner une image de l'urbanisme contemporain. Des formes inédites imaginées et fictives réinventent les paysages et se positionnent dans ces pratiques davantage comme un constat, une réévaluation du contexte persistant de nos villes. Cette nouvelle ère de l'image numérique, s'opposant à la photographie comme forme d'enregistrement ouvre d'autres possibilités et devient un terrain propice pour la création artistique en permettant d'explorer des formes modernes à travers l'imaginaire collectif.

De multiples pratiques artistiques de Nicolas Daubanes à Cyprien Gaillard en passant par Mathieu Pernot, font apparaître les barres et les tours sous forme d'installations monumentales, vidéos, peintures qui proposent une relecture de notre présent à travers ses clins d'œil vers le passé, et où la dimension nostalgique est remplacée par les problématiques de la mémoire. Les grands ensembles sont habités mais se projettent dans un futur d'objets disparus. Considérés comme désuets, dépassés car ne répondent plus aux critères actuels, les grands ensembles créent des polémiques qui se situent entre d'éventuelles rénovations urbaines et démolitions totales afin de réhabiliter les quartiers résidentiels. En ce sens, la mémoire est interrogée comme un sujet sensible qui alerte sur une éventuelle disparition du patrimoine urbain important. Cet état de « ruine en devenir » des grands ensembles intrigue de nombreux artistes qui s'intéressent à un interstice entre une dimension historique et un présent nourri de nouvelles visions.

Cette dimension apparaît également dans ma pratique artistique. La barre d'habitation du quartier toulousain d'Empalot, à la démolition programmée, devient pour moi l'objet d'une expérience photographique rebondissant vers d'autres formes plastiques. La photographie comme matériau de création se confronte au collage, à la découpe, à la construction à travers la notion de « sculpture spatiale » empruntée aux constructivistes russes.

Regarder en arrière et reconsidérer l'architecture en tant qu'utopie devient une des préoccupations importantes des artistes contemporains. Revenir vers certains bâtiments qui ont marqué l'époque moderne du XXème siècle est une quête sans fin dans les pratiques de certains artistes. Cependant, ce ne sont pas uniquement des architectures reconnues comme les *Unités d'Habitation* de Le Corbusier ou de certains grands ensembles qualifiés aujourd'hui de patrimoine qui apparaissent dans les travaux de nombre d'artistes, mais des constructions modernes anonymes qui sont présentées comme un inventaire important du

contexte persistant des territoires périurbains à l'instar de l'*Atlas of forms* de Tabuchi ou l'*Atlas* de Nicolas Grospierre. À la différence de ces artistes, ma pratique est accompagnée de constats sur l'habiter à travers les visions frontales d'immeubles anonymes et propose une lecture interculturelle.

En parallèle des grands ensembles, la structure abandonnée post-soviétique de la *Maison des Soviets* construite en 1970 m'a particulièrement marquée dans la ville de Kaliningrad. Cette pratique d'exploration urbaine de la ruine, se confronte à celle des grands ensembles qui se trouvent dans le même contexte urbain et historique de Kaliningrad. Ce monument à part, cette structure abandonnée, attire les regards de nombreux photographes et apparaît dans certaines pratiques artistiques comme témoin de la forme monumentale issue du mouvement moderne en architecture. Pour me démarquer de la vision et de la lecture documentaire de ce bâtiment, son interprétation vise davantage à interpréter son statut bancal et indéfini lié à l'échec d'une utopie architecturale.

Les utopies architecturales apparaissent dans les pratiques artistiques comme un constat, elles s'apparentent souvent aux « hétérotopies[10] » de Michel Foucault, les lieux autres ayant un rapport ambigu à la réalité. Par ailleurs, nous rapprochons partiellement certaines architectures contemporaines qualifiées de « non-lieu [11]» selon la théorie de Marc Augé qui caractérise des espaces déshumanisés et isolés de notre urbanisme contemporain.

Ce qui nous anime dans la recherche de la troisième partie repose sur les tensions entre les différentes approches théoriques et plastiques et leurs concepts. En effet, le retour vers le modernisme historique propose une relecture dynamique entre le réel et l'imaginaire. Ainsi, les représentations d'architectures sont partagées entre des médiums multiples au sein desquels les maquettes et volumes tridimensionnels s'imposent en tant que modèles, objets autonomes dont la réception critique est plurielle. La maquette comme objet indéfini prend une multitude de variations devenant lui-même un objet à part qui documente aussi bien la photographie que la condition architecturale du XXème siècle et nourrit les recherches plastiques et esthétiques.

Il existe également dans mon travail, et plus particulièrement dans la question de l'atelier comme espace de l'art et lieu de l'œuvre, ce rapport à l'hétérotopie en tant que lieu physique où l'utopie se déploie qui « peut prendre, selon Michel Foucault, une grande variété de formes […] qui se distinguent soit par le caractère illusionniste [12]» fictif et imaginaire soit par leurs visions d'espaces qui puisent dans le réel. Les lieux d'exposition où l'architecture est exposée en même temps que les œuvres d'art apparaissent, comme le signale Marie-Ange Brayer, dans la seconde moitié du XIIIème siècle où les représentations hétérogènes

10 Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies,* Nouvelles Éditions Lignes, 2009, pp. 21-36.

11 Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil.

12 Joëlle Pijaudier-Cabot, *Hétérotopies, Des avant-gardes dans l'art contemporain*, Catalogue d'exposition, Édition des Musées de la ville de Strasbourg, 2017, p. 7.

se croisent et deviennent « emblématique[s] de cette nouvelle pratique du « projet » architectural […] [13]». Cette nouvelle approche du « projet » architectural se croise dans ma pratique avec la vision de l'atelier d'artiste et me permet ainsi d'envisager les représentations d'architecture aux formes variées issues des pratiques modernistes. La lecture de l'exposition *Atelier – projet* permet de se confronter aux « espaces autres » qui se distinguent de ceux retrouvés dans l'espace urbain, par un écart qui se joue entre l'imaginaire et le réel.

13 Marie-Ange Brayer, *Entre art et architecture : La maquette comme objet d'expérimentation au XXème siècle,* Thèse de doctorat, sous la direction d'Eric Michaud, École des Hautes Études en Science Sociales, 2014, p. 146.

Partie 1.

De l’histoire et médiatisation des grands ensembles vers les pratiques artistiques contemporaines

I. Qu'est-ce les grands ensembles ?

1. Histoire des grands ensembles

A. Au début c'était un espoir

Je suis née dans une ville soviétique de la Sibérie d'Oulan-Oudé où l'architecture fonctionnaliste, standardisée, était construite en série pour répondre à la pénurie des logements. En se multipliant dans toute la ville, les quartiers résidentiels formaient un « univers du même », où tous les immeubles se ressemblaient tristement. Mon regard flânait sur les façades grises, jaunes ou oranges éprouvées par le temps, en cherchant quelque chose qui sorte de l'ordinaire, de la banalité. Je rêvais de la différence qui apparaîtrait sur les façades d'immeubles mais rien... pas d'ornement, pas de singularité, seulement une neutralité, des volumes élémentaires... Des boites, des boites et encore des boites qui constituaient la ville. L'architecture simple et géométrique, la plupart du temps de quatre étages est devenue comme une sorte de norme, un habitat absolu étendu dans tout le pays. La boite à habiter devient un modèle pour toutes les villes russes à travers le pays et constitue comme l'écrit Andreï Ikonnikov: « une véritable composante de la culture de « masse unifiée » qui sert les intérêts de tous[14] ». Plus tard, en réalisant les séries des photographies des habitations de masse entre la Roumanie, la Russie, la Pologne et la France, j'ai été frappée par une ressemblance étonnante de certains immeubles, une ressemblance des « mêmes » : les mêmes façades, les mêmes formes géométriques, les mêmes boites qui s'alignent à travers les frontières. Ces objets urbains sortis du même moule m'ont poussé à les considérer autrement. Il fallait approcher ces immeubles non pas sous l'angle du flâneur attristé par le paysage urbain morose mais effacer les préjugés afin de voir mieux, de comprendre ces formes architecturales. Cette introduction dirige notre regard vers la notion de « grand ensemble » selon un point de vue historique qu'il me semble important d'aborder afin de mieux appréhender mon objet d'étude.

Notons d'abord qu'une grande partie de l'architecture de l'habitat soviétique, tout comme certains grands ensembles des banlieues européennes sont victimes aujourd'hui d'une forme de négligence voire de désamour de la population ; critiqués et remis en cause, ces espaces ont provoqué de nombreux débats parmi les sociologues et les urbanistes tout le long de leur histoire. Pourtant, ce ne fut pas toujours le cas car les grands ensembles sont au départ né dans une « urgence du manque[15]» qui a répondu après la deuxième guerre mondiale à la nécessité de construire ces habitations afin de loger la population. Ils se présentent dans les premiers temps comme une excellente solution qui permet à de nombreux pays après la deuxième guerre de sortir de la crise du logement : la Russie bien

14 Andreï Ikonnikov, *L'architecture russe de la période soviétique,* Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1990, p.7.

15 Hervé Vieillard-Baron, « Sur l'origine des grands ensembles », *in* F. Dufaux et A. Fourcaut (sous la direction de), *Le monde des grands ensembles,* Paris, Éditions Creaphis, 2004, p.8.

sûr, mais également, la France, l'Allemagne, l'Angleterre, la Pologne et bien d'autres pays encore. De nombreuses villes ayant été détruites massivement pendant la guerre, il a été opportun d'organiser la construction des grands ensembles en masse afin d'améliorer les conditions de vie des habitants. La ville d'après la deuxième guerre mondiale en Europe est connue également pour ses banlieues bondées de taudis. Les grands ensembles deviennent alors très vite un espoir pour les couches de population défavorisées et permettent d'accéder au confort domestique privé méconnu auparavant. Ils sont notamment considérés entre 1955 et la Cinquième République comme une « solution miracle permettant à la fois de résoudre la crise du logement et de moderniser les banlieues et de contrôler leur croissance[16] ». Camille Canteux[17] fait une illustration exhaustive de la ville de Paris de 1950 qui se répand dans les images des films institutionnels en montrant les taudis, les bâtiments décatis, les vieux hôtels garnis, les bidonvilles qui s'incarnent dans la figure du mal-logé.

Nous voyons dans les archives du ministère de la reconstruction et de l'urbanisme de MRU[18] des enfants sales jouer dans les rues, entourés d'habitations insalubres. Ces films témoignent et alertent sur le besoin de sortir de cette situation déplorable de l'habitat ; les grands ensembles sont vus dans la décennie des années 1950 comme des formes urbaines qui permettent de résoudre d'une manière structurelle la crise de la ville contemporaine de cette époque. Il s'agit alors du refus de l'étalement urbain et pavillonnaire de la banlieue des années 1930 qui a tant marqué les urbanistes et les politiques français. Ainsi, il se développe depuis le XIXe siècle un sentiment « urbaphobe » qui croit à la ville dangereuse où des quartiers mal fréquentés sont habités par une population défavorisée se propageant sans cesse. Les grands ensembles ont dorénavant une fonction qui doit rééquilibrer le territoire urbain, arrêter son étalement néfaste mais également le purifier.

B. Le Corbusier : accusé ou excusé ?

Ce n'est pas un hasard si les premières images de l'émission « Filmer les grands ensembles » dans la recherche de Camille Canteux commencent par le discours utopiste de l'architecte Le Corbusier et où les extraits du film « Les Bâtisseurs » de Jean Epstein de 1938 nous offrent également les visions des Unités d'habitation.

> « Il est temps que la société moderne se préoccupe de la construction de nouveau logis. Lorsqu'une société désire construire de nouveaux logis, c'est un état de conscience nouveau

16 Alexandre Astruc,« Multiple », Émission *L'invité du dimanche,* Deuxième chaîne, 15 juin 1969.

17 Camille Canteux est l'auteur de l'ouvrage *Filmer les grands ensembles* qui a été publié à la suite de sa thèse de doctorat soutenue en 2009. Elle s'intéresse à l'évolution de l'image des grands ensembles et des banlieues en s'appuyant sur l'étude des films d'origines diverses en passant par la télévision, le cinéma, les films institutionnels. Le grand ensemble n'est plus vu dans cette recherche comme un objet d'étude architecturale qui est critiqué mais comme un « stéréotype » qui acquiert au fil des années une image particulière. Selon Camille Canteux le visage des grands ensembles en France change et varie depuis leur apparition, plus précisément il se dégrade.

18 Dans le documentaire *Filmer les grands ensembles*, Camille Canteux raconte l'évolution de la perception des grands ensembles à travers des films institutionnels entre autres. Jeanne Menjoulet, *Filmer les grands ensembles*, Centre d'Histoire Sociale, 2014. Disponible en ligne : https://www.canal-u.tv/video/chs/filmer_les_grands_ensembles.35843 (Consulté le 1er décembre 2019)

qui est né, l'état de conscience d'une civilisation machiniste. Or, c'est ici que la faillite est totale. Les villes sont devenues inhumaines, hostiles à l'homme, néfastes à sa santé physique et morale. Pour continuer un logis neuf de la civilisation machiniste, il faut d'abord urbaniser. Annonçons les bases de cette doctrine : séparation du piéton et de l'automobile, interdiction d'orienter des logis au nord, employer des bénéfices des techniques modernes pour consacrer à la hauteur les logis et étendre à leur pieds les vastes surfaces vertes[19] ».

Il se crée alors une idéologie à l'image des grands ensembles comme « la ville nouvelle » et celle qui propose des solutions à la ville traditionnelle du XIX siècle sale, insalubre et malade. Les grands ensembles tentent de se rapprocher de l'image de la « ville idéale » une image qui s'impose au début de leurs constructions jusqu'aux années 1960 en France. Ainsi, les projets des architectes comme ceux de Le Corbusier auront un impact important sur nos villes et la conception de l'habitat partout sur la planète. Notamment les principes de la Chartes d'Athènes définis par le Corbusier qui doivent organiser la ville en séparant quatre grandes fonctions qu'il a brièvement mentionnées dans de film « Les Bâtisseurs » de Jean Epstein : habitat, travail, circulation, loisirs.

« Héritier de l'hygiénisme du XIXe siècle, il veut donner à tous l'accès à l'air, la lumière, la verdure, par la dé-densification de l'espace et la construction en hauteur. La géométrie et l'orthogonalité répondent à la volonté de rationaliser les formes tandis que l'utilisation de matériaux nouveaux et la standardisation sont préconisées[20] ».

L'exemple qui illustre les idées de Le Corbusier est le fameux « Plan voisin de Paris » de 1925 où l'architecte propose de démolir le centre historique de la ville afin de mettre en place des grattes-ciels alignés le long des rues pour mieux circuler en automobile, entourés de grands territoire de verdure.

Les théories et les réalisations de Le Corbusier sont souvent très critiquées, voire même attachées à l'histoire des grands ensembles et à la conception de la ville contemporaine par certains théoriciens comme par exemple Marc Perelman. Il n'hésite pas à donner le titre *Le Corbusier. La froide vision du monde* à son ouvrage sorti en 2015 qui témoigne d'emblée du point de vue très critique de l'auteur. Par ailleurs, sur les pages d'avant-propos nous remarquons ces critiques appliquées aux architectures d'après-guerre :

« […] le lien entre les idées et les réalisations de Le Corbusier et l'architecture des barres et des tours d'après-guerre, produisant les si nombreuses villes désespérantes que l'on connaît, ne pas être évacué parce qu'elles ne correspondaient qu'à une dérive, à des excès ou à un dévoilement d'une idée à l'origine généreuse. Elles devraient être ainsi considérées comme un phénomène socio-politique que l'architecte n'aurait pas souhaité, venant d'épigone non souhaité. La vision du monde de le Corbusier me semble à l'inverse, dans une grande

19 Discours de Le Corbusier dans le documentaire *Filmer les grands ensembles. Jeanne Menjoulet, Filmer les grands ensembles,* Centre d'Histoire Sociale, 2014. Disponible en ligne : https://www.canal-u.tv/video/chs/filmer_les_grands_ensembles.35843 (Consulté le 1er décembre 2019)

20 Camille Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *Villes rêvées, villes introuvables. Une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles (milieu des années 1930-début des années 1980)*, Grane, Éditions Créaphis, 2014, p. 102.

> cohérence avec des productions les plus détestables des années de l'après-Seconde Guerre mondiale. Et ce n'est pas un hasard si nombre d'architectes ont voulu copier et parfois recopier les réalisations de Le Corbusier[21] ».

De même, Augustin Berque se sert des Unités d'habitation dans son ouvrage *Les raisons du paysage* comme d'exemples qui prouvent que la ville d'après-guerre s'est transformée avec l'urbanisation intense en créant des espaces universels partout sur la planète. Selon cet auteur, les unités d'habitation ne deviennent rien d'autre que des symboles néfastes de la « mutation d'habitat contemporain[22] ». Augustin Berque ne s'attaque pas directement à l'architecte mais au mouvement moderne en architecture qui a eu selon lui un impact important sur nos villes contemporaines faites de visages uniformes, sans identité. Contrairement à Perelman, Camille Canteux décrit un contexte plus complexe et exhaustif où le rôle de Le Corbusier n'a pas visiblement le même impact sur l'apparition des grands ensembles. La chercheuse étudie une large panoplie des reportages documentaires des années 1970 et 1980 qui se consacrent à l'histoire des grands ensembles et aux problématiques liées aux origines de leurs constructions.

> « [L]es périodisations variables reflètent les multiples facettes des représentations des grands ensembles. Représentant exemplaires de l'habitat social d'un côté, ils sont des projets architecturaux issus de la modernité d'un autre[23] ».

Certains documents rattachent les grands ensembles à « l'histoire de l'architecture moderne qu'ils font débuter avec le *Bauhaus* ou Le Corbusier[24]». D'autres les présentent comme la dernière génération des HLM, contemporaine de la crise de logement [25]» issues des constructions d'habitations pour les familles ouvrières construite à la fin de XIXème siècle. Dans d'autres films documentaires « on fustige des autorités uniquement préoccupées par des solutions techniques et administratives, au détriment de l'imagination et de l'humain » à l'instar de l'ouvrage *L'assassinat* de *Paris* présenté par l'historien Louis Chevrier. C'est ici que Le Corbusier est en quelque sorte excusé car il est « mal copié [26]» par des architectes responsables des « blocs et [des] défis aux logis de la maison individuelle, de la ville et du cabanon[27] ».

Les grands ensembles sont plutôt présentés comme une application partielle de l'urbanisme de la *Charte d'Athènes* et du fonctionnalisme. En ce sens Hervé Vieillard-Baron,

---

21 Marc Perelman, *Le Corbusier. Une froide vision du monde*, Éditions Michalon, Paris, 2015, p. 11

22 Augustin Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse,* Nantes, Éditions Hazan*,* 1995, p. 142.

23 Camille Canteux*, op. cit.*, p. 320.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 Annick Beauchamps et Philippe Madelin, « Pourquoi des HLM à détruire ? Le permis de détruire », Emission *À La bonne heure*, TF1, 30 novembre 1979, cité dans Camille Canteux*, op. cit.*, p. 322.

27 *Ibid.*

géographe, essaye de définir la place de Le Corbusier par rapport aux grands ensembles. Il écrit que depuis plusieurs années, « il existe une rhétorique, plus ou moins accusatrice, qui attribue à Le Corbusier la paternité des grands ensembles. La réalité est beaucoup plus complexe[28] ». Mais ils sont aussi lié au objets Il me semble que la position ambivalente concernant les théories de le Corbusier permet de voir mieux la place de l'architecte et son impact concernant les architectures des grands ensembles. Cependant, ils ne peuvent pas être vus uniquement comme des produits dérivés de la conception corbuséenne, leur histoire est plus complexe, ce sont des objets urbains issus d'un tout historique qui date du XIX siècle. Il faudrait d'abord parler des cité-ouvrières et cité-jardins, des architectes comme Auguste Perret et Joseph Fourier, de la conception des gratte-ciels aux États-Unis qui ont tant influencé le Corbusier comme beaucoup d'autres architectes. Par ailleurs, Le Corbusier théorise la ville de trois mille d'habitants depuis les années 1920, bien avant la seconde guerre mondiale. De ce point de vue, je me range aux positions de Henri Vieillard-Baron :

> « Les grands ensembles français ne se sont pas imposés brutalement au lendemain de la seconde guerre mondiale, mais ils sont l'un des points d'aboutissement d'une longue maturation théorique : s'ils s'inspirent de loin des rapports du socialisme utopiques et du christianisme social, ils bénéficient des acquis français et anglais sur le logement ouvrier des périodes antérieures, tout en mettant en œuvre une machine administrative et financière d'une envergure incomparable[29] ».

C. La notion de « grands ensembles » : critique et ambiguë

Hormis le rôle de Le Corbusier qui définit partiellement les origines des grands ensembles, l'histoire de l'expression « grands ensembles » reflète une image chargée d'ambiguïté « aux contours mal définis[30]» de cet objet urbain. Rappelons que l'expression « grands ensembles » est née sous la plume de l'urbaniste Maurice Rotival qui apparaît dans le titre d'un article publié dans la revue *L' Architecture d'aujourd'hui* en 1935. Ambiguë et complexe, le nom « n'a pas de définition juridique et ne s'inscrira jamais dans une catégorie prédéfinie par le ministère de la Construction[31]». Au début de son apparition, cette expression rentre en rivalité avec d'autres appellations comme « gratte-ciel d'habitation » venu des États Unis, « gratte-ciel de banlieue », ou d'autres dénominations plus globalisantes de « cité nouvelle », de « ville neuve », de « ville satellite » ou de « ville nouvelle ». Si l'expression de « grands ensembles » est ambiguë selon Hervé Vieillard-Baron, le sociologue René Kaes affirme également des difficultés à définir les grands ensembles dans les années 1960. Que sont-ils ? Des « cités », des « villes », des « banlieues », des « villes satellites » ? Si l'emploi du terme « cité » associe les grands ensembles à la terminologie antérieure de « cité ouvrière » et de « cité-jardin », ce mot

28 Hervé Vieillard-Baron, *op. cit.,* p. 57.

29 *Ibid.,* p. 52.

30 Camille Canteux*, op. cit.*, p. 6.

31 Hervé Vieillard-Baron, *op. cit*., p.45.

permet également de faire un clin d'œil à une connotation péjorative qui donne à l'image de ces habitations un visage de la banlieue sinistre en France[32].

Notons que cette symbolique victoire de l'expression des « grands ensembles » marque un écart entre l'idéologie utopique qui fut collée à ces objets urbains aux caractères austères et la réalité économique et sociale qui permit leur construction. L'expression de « grands ensembles » pourrait se définir à travers la définition non pas de l'utopie mais de l'*u-topie* repris par Louis Marin en rapprochant la structure sémantique du mot aux textes théoriques de l'architecte Xenakis en écrivant : « le non-lieu ; nulle-part qui ne signifie pas l'irréel ou l'imaginaire, mais l'indétermination du lieu, le lieu du neutre, l'espace de la différence, de la force de la différenciation : le lieu de ce qui n'est ni ici ni là ; la présence du manque dans l'espace autour duquel et par rapport auquel l'espace s'organise[33]». Comparons alors la notion de *l'u-topie* de Louis Marin à la définition des grands ensembles d'Hervé Vieillard-Baron qui écrit « Le grand ensemble ne désigne pas un mode d'édification, mais plutôt une forme et un paysage caractérisé par le regroupement des barres et des tours sur un espace soumis aux règles du zonage. […][34]». Pourrions-nous déduire à travers cette citation que les formes universelles des grands ensembles n'envisagent pas de lieux géographiques prédéfinis ou concrets ? Ils peuvent être plantés dans n'importe quelle ville de la planète. Ils sont alors différents par rapport au caractère historique et traditionnel de toute ville où ils sont construits. Ils sont donc sans identité et neutres car ils représentent un « manque » de cette même identité. Revenons en ce sens vers Augustin Berque qui oppose la notion du paysage à l'image de la ville apparue après la révolution industrielle, caractérisée par les formes urbaines universelles considérées comme dévastatrices ; elles marquent une rupture avec le paysage mais également avec la ville historique. Selon l'anthropologue, les tours et les barres s'inscrivent dans « un espace absolu[35] » et ils sont également « des espaces utopiques par essence [36]» issue du mouvement moderne en architecture qui « devient universel et neutralise la singularité des lieux réels » et impose : « […] des formes identiques aux quatre coins de la planète. Partout la même chose – l'identité absolue réalisée dans toute l'étendue terrestre […]. C'est un espace utopique par essence, car négateur des lieux (*où topos* veut dire « non-lieu »), alors même qu'il ne peut se réaliser que dans les lieux concrets, à la surface de la terre[37]».

32 En Russie contrairement à la France, les grands ensembles sont davantage associés à l'image des quartiers dortoirs (*spalnie rayoni*) plus ou moins appréciés par la population car « le schème d'urbanisation vise […] à limiter le caractère périphérique de ces quartiers [...] » adopté lors de la construction des premiers immeubles collectifs. Même si la ville contemporaine s'étend aujourd'hui considérablement en périphérie comme par exemple à Moscou, ce n'est pas la « banlieue sinistre » qui gagne en perception des grands ensembles comme en France mais toujours des quartiers dortoirs isolés et construits pour toutes sortes de population.

33 Louis Marin, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, les Éditions de minuit, 1973, p. 330.

34 Hervé Vieillard-Baron, *op. cit*., p.45.

35 Lorsqu'il parle de l'espace absolu, Augustin Berque fait référence à Erwin Panowsky et à la notion de perspective.

36 Augustin Berque, *op.cit*.

37 *Ibid.,* p.142.

Apparaissent alors, l'uniformité, l'alignement identique des immeubles dans l'espace urbain. Dans ses nombreux ouvrages, Augustin Berque critique la modernité en architecture qui est vue comme un résultat déplorable de notre époque. C'est le cas des barres gigantesques imaginées par Le Corbusier à travers une répétition mécanique pour ces projets utopistes non réalisés de la ville de Paris, et sont selon Berque ravageuses, « […] sans aucun rapport ni avec le milieu, ni avec l'histoire[38]».

Selon Rémy Alain, géographe, la *Charte d'Athènes* est vue comme « une bible fonctionnaliste péremptoire et simpliste[39]» qui réduit la ville à quatre fonctions principales : habiter, travailler, circuler, se recréer. Celles-ci sont séparées dans l'espace urbain par zonage, séparation des circulations. Cette conception de la ville la condamne.

Ainsi, le mouvement moderne en architecture se polarise « sur l'objet, sur le bâtiment comme objet autonome régi par un « nécessaire interne » à l'image de la machine[40]». Par exemple, Le Corbusier pose littéralement le bâtiment « en l'opposant à la nature[41]» l'affirme Françoise Choay en prenant comme l'exemple la *Cité Radieuse* et la *Villa Savoye*. Il la nie, la violente et l'assujettit au lieu de l'intégrer et de l'accueillir.

> « On propose une cité faite d'unité d'habitations autonomes, dispersées dans un grand parc, ce qui conduit à la désintégration des tissus urbains. La fonctionnalité passe avant l'urbanité ; on remplace la rue par la voie, le monument par l'équipement ; on pense le bâti comme une série d'objets inspirés des formes épurés de la production industrielle et non comme les éléments d'un tissu organique. Ces idées et ces formes vont se diffuser partout dans le monde[42]».

De nouveau Augustin Berque nous parle du « divorce entre une forme architecturale et le sol terrestre : n'importe quoi n'importe où[43] » ; Telle une version ultime de négociation des lieux. L'architecture moderne change sans doute le rapport aux lieux, elle crée des vides résidentiels, des vides qui sont oubliés et ne sont pas suffisamment pensés par les architectes modernes. Ricardo Bofill et Nicolas Véron affirment que « l'importance des vides a été niée par des architectes du XXème siècle, notamment par Le Corbusier qui a défini l'architecture comme des volumes pleins[44]». Cependant, cet espace qui est pensé « en négatif » est celui où les habitats créent des liens, c'est d'abord le vide résidentiel « plutôt

38 Augustin Berque, « Peut-on dépasser l'acosmie de la modernité », in A. Berque, M-A. Maupertuis, V. Bernard-Leoni (sous la direction de)*, Le lien au lieu*, Actes de la chaire de mésologie de l'Université de Corse, Bastia, Éditions Éolienne, 2014, p. 122.

39 Rémy Alain, *Morphologie urbaine, Géographie, aménagement et architecture de la ville*, Paris, Édition Armand Colin, p. 44.

40 Christian de Portzamparc, « Vide le totem et la clairière », in *Scène d'atelier*, catalogue d'exposition, sous la direction de M. Bédarida, Alain Guiheux, P. Sollers, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1996.

41 Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace,* Paris, Éditions du Seuil, p. 32.

42 *Ibid.*

43 Augustin Berque, *op. cit*., p. 37.

44 Ricardo Boffil, Nicolas Véron, *L'architecture des villes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1995, p. 138.

que des volumes pleins qui détermine par [ses] formes et ses proportions la qualité des lieux[45]».

Pour Rémy Alain, une ville représente un plan, un tissu composé des espaces non bâtis et des constructions ; Le tissu urbain est formé de volumes bâtis résidentiels (maisons, immeubles, murs, ponts et d'autres), alors que les espaces vides ou intermédiaires (« vides urbains » ou « creux ») doivent se définir par rapport aux espaces bâtis (plein.) Les espaces vides ont un statut : rue, place, parcs, jardins, autoroutes, parkings, friches non bâties[46]. Dans les tissus urbains des villes anciennes les « vides sont résiduels[47] ». En revanche, le mouvement moderne en architecture privilégie la voiture au piéton, la circulation et les autoroutes, conduit à préconiser les immeubles de plusieurs étages.

La ville change de visage en fonction des époques car l'importance des vides et des pleins varient en suivant les priorités de l'urbanisme. Ricardo Bofill et Nicolas Véron associent les vides et les pleines à deux archétypes urbains le bloc pour les espaces bâtis, en volume et pleins, et la cour pour les espaces en creux et vides : « entre lesquels les éléments structurels de la ville que sont rues et les places représentent des états intermédiaires qui penchent plus ou moins d'un côté ou de l'autre de la balance suivant les époques et les civilisations[48]».

Le bloc urbain est considéré par les urbanistes modernes comme la brique élémentaire de la ville, qui représente des variations, des assemblages et des multiplications composant des formes souvent répétitives à l'instar du jeu de cubes de *Lego.* Les grands ensembles sont souvent pensés comme des blocs de différentes configurations et de répétitions « compris[es] comme la reproduction dans l'espace d'un même objet qui en produit une série[49] ».

Par conséquent, les espaces non-bâtis, les vides qui entourent n'ont qu'un rôle secondaire par rapport à la figure de bloc qui reste l'unité prépondérante dans la conception de l'architecture moderne des grands ensembles.

Cette idée de l'urbanisme moderne pose problème à de nombreux architectes contemporains comme par exemple Christian de Portzamparc qui requestionne le vide habité dans ses nombreux projets. Le vide est un espace habité, il ne s'oppose pas à l'espace plein, au volume bâti mais crée un dialogue, un lien avec celui-ci. Ainsi, pour penser le vide il cite souvent Lao-tseu concernant la définition de la maison : « La maison, ce n'est

45 *Ibid.*

46 Alain Rémy, *Morphologie urbaine Géographie*, aménagement et architecture de la ville, Paris. Éditions Armand Colin, 2004, p. 113.

47 *Ibid.,* p. 120.

48 Ricardo Boffil, Nicolas Véron, *op.cit.,* p. 138.

49 Audrey Courbebaisse, *La répétition dans le projet de l'habitation collective, les grands ensembles de Toulouse*, Thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Rémi Papillault, Université Toulouse Jean Jaurès avec l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse, p. 70.

pas le toit, ce ne sont pas les murs mais c'est le vide entre tout cela, parce que c'est dans le vide que j'habite[50] ».

Pour Christian de Portzamparc l'intérieur est conçu comme l'extérieur car les deux entités représentent un vide. Cette façon de penser l'espace représente pour l'architecte une autre vision de la ville contemporaine qui remet en cause le Mouvement moderne en architecture où « l'objet autonome » à l'image de la machine à habiter est valorisé par rapport au reste du tissu urbain.

L'architecture moderne est fortement attachée à la vision utopiste des architectes comme Le Corbusier, elle représente un certain idéal rêvé qu'ils ont essayé d'atteindre lors de sa conception. Les grands ensembles s'inscrivent partiellement dans cette vision de l'habitat qui part de l'idée de l'utopie. Cependant, dans certains pays, notamment en Russie, la vision de l'architecture soviétique et la conception des grands ensembles s'attache davantage au contexte et à la situation économique du pays rejetant une idéalisation de cette configuration.

D. La différence entre Russie et France

Même si « le slogan krouchtchévien, "à chaque famille, un appartement", résume assez bien la vocation internationale des grands ensembles : affirmation volontariste que la sortie de la pénurie par l'industrialisation de la construction est proche, volonté morale et humaniste de privilégier les familles, gages d'un avenir radieux[51] », les voix prises par les architectures des grands ensembles sont différentes en Russie, en France et dans d'autres pays de l'Europe de l'Est. Nous nous permettrons dans cette sous-partie d'envisager une brève comparaison sous forme d'exemples historiques qui se limitent entre deux pays la Russie et la France. A ce sujet, l'architecte et historien russe Andrei Ikonnikov explique d'une manière ardente dans son ouvrage *L'architecture russe de la période soviétique* la différence cruciale entre l'architecture soviétique et l'architecture nouvelle qui se situe dans les « concepts de base [52]» de ces deux formes urbaines. Selon Ikonnikov, l'architecture soviétique a toujours poursuivi l'objectif de la recherche des solutions pratiques aux problèmes imposées par construction de l'État socialiste. Nous pouvons donc déterminer « un aspect essentiellement fonctionnel de cette architecture. En ce sens, l'architecture russe de la période soviétique a toujours été une architecture réaliste[53] ». Contrairement, à l'architecture russe qui est fondée sur les bases concrètes des problèmes sociaux et économiques, le concept initial de l'architecture nouvelle a toujours eu un rapport à l'utopie.

50 Christian de Portzamparc, « Le totem et la clairière », in *Scène d'atelier*, catalogue d'exposition, sous la direction de M. Bédarida, Alain Guiheux, P. Sollers, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1996.

51 Frédéric Dufaux, Annie Fourcaut, « Le cas français à l'épreuve du comparatisme » in F. Dufaux et A. Fourcaut (sous la direction de)*, Le monde des grands ensembles,* Éditions Creaphis, Paris, 2004, p.18.

52 Andreï Ikonnikov, *op. cit.,* p.7.

53 *Ibid.*

Depuis le début de sa conception, dit-il, en passant par William Morris, le Corbusier et Walter Gropius, la conception de cette architecture peut être envisagée comme tendance dérivée d'une des formes de la pensée utopiste.

> « La démarche créatrice des maîtres de l'architecture nouvelle et de leurs prédécesseurs de la deuxième moitié du siècle dernier dériva presque invariablement de la recherche de solutions concrètes à des problèmes locaux à l'utopie, considérée comme un fondement universel, des solutions à tous les problèmes, qu'ils soient professionnels ou humains. Ensuite, en partant de ce concept de l'utopie, ces architectes tentaient une reconstruction complète de la vie par l'architecture, conformément à l'idéal utopiste. Le fossé inévitable qui existait entre, d'une part, les objectifs utopiques choisis arbitrairement et, d'autre part, l'impact social réel de l'œuvre de l'architecte, devint la marque indélébile de l'architecture nouvelle. La mentalité des professionnels en vint à considérer l'architecture comme une force qui se situait au-dessus de la société, une force qui dictait ces propres lois à la société, alors que c'est l'inverse qui aurait dû se produire[54]».

De nouveau, nous revenons vers Le Corbusier qui est critiqué par Ikonnikov à cause sa croyance naïve en la magie de l'architecture rationnelle. D'après Ikonnikov, si l'utopie est considérée comme pensée de la conception architecturale, elle mène inévitablement aux problèmes et aux conflits entre les idées qui visent à atteindre l'impossible idéal et la réalité sociale qui s'impose. En revanche, Andrei Ikkonikov semble quelque fois « valoriser » involontairement l'architecture soviétique en essayant de donner un point de vue objectif dans son introduction face à l'architecture nouvelle occidentale qui ne donne comme résultat que des déceptions croissantes et tombe dans la crise des années 1970 ; l'architecture soviétique, quant à elle, s'efforce « à atteindre les objectifs réalistes » afin de devenir « une composante d'une véritable culture de masse unifiée » et servir « les intérêt de tous[55]». Et, même s'il y a une part de vérité dans les jugements d'Ikonnikov, le discours qui accompagne la construction de l'architecture soviétique ne parait pas moins absurde que la tendance utopiste de l'architecture nouvelle.

Les grands ensembles qui sont dérivés de ces deux voies prises par l'architecture soviétique et l'architecture nouvelle occidentale connaissent au début de leur construction une crise accompagnée de mécontentements de la part de la population mais également de la part des urbanistes dans les années 1960-1970. En France les premières critiques apparaissent très rapidement après leur construction dans les années 1960. On n'hésite pas à les traiter de « d'univers concentrationnaire[56] », de « petites boites[57]», de « clapiers [58]». Tous les termes sont bons pour dénigrer ces formes nouvelles d'habitat à cette époque. En

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*

56 Yves Lacoste, « Un problème complexe et débattu : les grands ensembles », *in Bulletin de l'Association de géographes français,* N°318-319, 40e année, Novembre-décembre 1963, p. 498-499.

57 Camille Canteux, *op.cit.,* p. 198.

France, dans les années 1960 « les grands ensembles sont vus comme étant gigantesques, monotones, n'offrant rien et aucun repère à leurs habitants. Ils sont considérés comme des villes-dortoirs, vides d'emplois, de loisirs et d'hommes durant la journée[59]». De même, en Russie, à la fin des années 1950 les constructions résidentielles en grands panneaux préfabriqués provoquent très rapidement un agacement par leur uniformité, et leur triste monotonie deveint de plus en plus flagrante.

> « Chose qui au début était passée inaperçue, la répétition fastidieuse des mêmes demeures sérielles (surtout quand l'implantation était linéaire), la similarité de ces maisons et de quartiers entiers dans les villes, par ailleurs très différentes, commencèrent à irriter. […], Au cours de la décennie suivante une critique violente prit pour cible l'homologie des ensembles résidentiels construits aux quatre coins de la république[60] ».

D'autres critiques sont survenues au sujet des grands ensembles au début de leur construction en Russie concernant le quotidien dans ces immeubles : les plaintes des habitants contre la mauvaise isolation, « le retard pris dans l'équipement des quartiers, les défauts de la structure et la petite taille des logements[61] ».

Cependant, si en France le rejet de l'architecture de masse était fatal, on posa très rapidement les questions concernant leur interruption voire leur démolition depuis les années 1980 : « Faut-il raser les grands ensembles ?[62]» La Russie s'efforce au contraire à la révision des méthodes de standardisation afin d'améliorer la qualité et la diversité, et continue la construction des logements collectifs jusqu'à nos jours. La géographe, Lydia Coudroy de Lille explique dans l'article « Une idéologie du pré-fabriqué », que la construction des grands ensembles commence à décliner dans les villes occidentales dans les années 1960, alors qu'en Russie ces immeubles de masse connaissent une prospérité bien particulière. Elle prend une ampleur gigantesque suite aux conditions de vie postérieures. Il s'agit selon l'auteur d'une acceptation lucide de ses logements par la population qui leur permettaient d'accéder au confort de vie jamais connu auparavant. Pourtant, « cette acceptation est très relative, et s'explique par des conditions de logement bien pire (Russie), et surtout par l'absence d'alternative, due au délai d'attente très long qui était imposé aux futurs occupants. Il s'agit au fond d'une forme de résignation lucide, qui n'empêche pas d'avoir un regard accusateur et désespéré sur cet habitat […] [63] ».

---

58 Françoise Choay, *Cité-jardins ou cages à lapins*, France-Observateur, n° 474, 4 juin 1959, p. 12-13.

59 Camille Canteux, *op.cit.,* p. 198.

60 Andreï Ikonnikov, *op. cit.*, p. 287.

61 Isabelle Amestoy, « Les grands ensembles en Russie, de l'adoption d'un modèle à la désaffectation. Le cas de l'habitat krouchtchévien », in F. Dufaux et A. Fourcaut (sous la direction de), *Le monde des grands ensembles*, Paris, Éditions Créaphis, 2004, p.137.

62 *Ibid.,* p. 12.

63 Lydia Coudroy De Lille, « Une idéologie du pré-fabriqué ? » in F. Dufaux et A. Fourcaut (sous la direction de), *Le monde des grands ensembles*, Paris, Éditions Créaphis, 2004, p. 64.

Les grands ensembles dans les pays de l'est sont aujourd'hui vus comme des symboles des générations qui ont connu et assimilé ces formes d'habitat depuis de nombreuses années. Venons-en à présent à la démolition des immeubles soviétiques et la rénovation d'habitat dans les grandes villes russes comme Moscou ou Saint-Pétersbourg. Ce sont plus précisément, les immeubles de type khrouchtchévien qui étaient les premiers logements collectifs permettant l'accès aux appartements individuels dans les années 1950. Ils sont aujourd'hui prévus pour la démolition afin de pouvoir rénover les quartiers résidentiels en construisant à leur place de nouvelles tours gigantesques qui percent le ciel. Si la construction des tours et des barres s'est épuisée en France et dans les pays occidentaux, elle a pris une ampleur gigantesque en Russie. Cette tendance à accepter ces formes de logements collectifs rapproche la Russie davantage des pays asiatiques comme la Corée où la Chine ou les gratte-ciels poussent sans cesse en très grande hauteur.

Aujourd'hui les tours et barres d'habitations qui peuplent les quartiers résidentiels de Moscou et d'autres grandes villes russes ne sont pas totalement acceptées par les urbanistes. Critiqués et remis en cause par leur caractère gigantesque et froid, ils sont fatalement comparés aux ghettos et cités européens qui peuvent répéter leur destin malheureux. Sans aucun doute, ces immeubles destinés à toute couche de population qui visaient autrefois les intérêts de tous sont aujourd'hui bien dans les mœurs de la population. Pourtant, cette culture de la façade plate et gigantesque ne monopolise-elle pas notre vision de l'habitat ?

Issue de cette culture, je me suis très vite intéressée à ces immeubles monotones qui sont devenus depuis l'objet de mon étude et le déclencheur de ma pratique artistique.

2. Le régime projectif de diffusion des grands ensembles : de la haine à la valorisation

A. De l'image projective à la construction d'un mythe

Au cours de mes voyages en Russie, en France, en Pologne, en Roumanie, j'ai sans cesse photographié les grands ensembles. Ces immeubles d'habitation sont au début considérés d'une manière très aléatoire. Il n'y a pas vraiment de classifications entre les photographies des différents immeubles. Je ne photographiais que ce qui m'interrogeait et interpellait ma curiosité. La plupart du temps, c'était dans la périphérie où les immeubles d'habitation s'accumulaient densément. J'avais toujours eu envie d'aborder un immeuble comme photographe d'architecture à l'instar de Lucien Hervé grimpant les étages en accédant à tous les coins de la structure architecturale. En Roumanie, dans la périphérie de Cluj-Napoka, des bâtiments impressionnants en béton armé refaits dans les années 1970 dessinent le visage de la ville.

Si le centre-ville reste historique, très rapidement il s'entoure d'immeubles gris, imposants, de plusieurs étages. Ces formes étranges et brutes m'ont intriguée. Je les ai très

vite fixées dans mon objectif photographique. Cette étrangeté imposante et austère de l'architecture du régime de la Roumanie totalitaire et soviétique de Nicolae Ceaușescu laissait quelques traces du passé proche de la Russie. Ici, je me sentais comme chez moi, principalement à cause des architectures semblables à celles de ma ville natale. C'est également ici que je me suis posée la question de la représentation de ces architectures. Comment les représenter mais aussi comment « les faire paraître » à travers les photographies car tous ces immeubles véhiculent déjà une image bien précise qui s'est imposée dans notre imaginaire collectif, avec la connotation négative d'une laideur imposante. Cependant, ces objets urbains incertains, manipulés et médiatisés depuis le début de leur apparition, font partie d'un discours très controversé. Face à ces figures urbaines, ma posture de photographe mais aussi de plasticienne est également incertaine car les représenter engage une résonance politique.

Alessia Nizovtseva. *Cluj-Napoka,* photographie*, Roumanie*, 2012.

C'est en passant par des questionnements théoriques sur l'aspect historique du développement de la politique visuelle des Grands ensembles en France que nous verrons l'évolution de leur représentation qui change au fil des années sous une politique visuelle contrôlée. Nous nous appuyons principalement dans cette partie sur l'analyse réalisée par Rafaële Bertho qui étudie au plus près la photographie ministérielle des grands ensembles.

La représentation des grands ensembles rentre depuis ces débuts dans une idéologie du progrès et de prospérité moderniste. Ces immeubles d'habitation ne deviennent rien d'autre que « des icônes incontournables de la « légende dorée d'une modernisation

triomphante[64] » durant les Trente Glorieuses, elles font l'objet dès l'origine de la mise en place d'une politique visuelle spécifique. Une politique de contrôle des images des grands ensembles se met en place depuis leur début afin de les promouvoir auprès du public et défendre l'idéologie adoptée. Raphaële Bertho analyse les compositions des images des grands ensembles qui sont proposées par les photographes institutionnels afin de comprendre ces figures architecturales mais également les usages variés qu'elles adoptent au fil des années. L'image des grands ensembles rentre dans la mise en place d'un discours politique et devient un dispositif médiatique qui crée des liens entre le texte et l'image semblable à « une mise en scène spécifique ». En ce sens, l'article de Raphaële Bertho rejoint l'analyse historique de la représentation des grands ensembles audio-visuelle de Camille Canteux. Les deux chercheuses expliquent qu'il existait une politique de la représentation des grands ensembles qui maintenait leur image au début de leur édification dans une vision qui a pour objectif de mettre en valeur cette architecture moderne. En analysant l'article de 1935 « Les Grands Ensembles » de Maurice Rotival dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Raphaële Bertho compare le texte et les photographies qui y sont présentées. Il existe dans cette médiatisation des grands ensembles une forme d'utopie qui est construite par les images idéalisée où la composition photographique et le discours élaborés, écrits dans les textes créent un mythe. C'est grâce au dispositif médiatique utilisés dans les photographies et dans les textes qu'on obtient une certaine valorisation des immeubles des grands ensembles. Par exemple, dans la légende de la photographie de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1935, nous observons la vue de la cité de Drancy depuis un champ.

La légende explique que la photographie représente un aspect idéal de l'habitation grâce à l'angle de vue posé sur elle depuis le champ de verdure. Selon Bertho, les nouvelles campagnes photographiques consacrées aux grands ensembles n'attestent pas le réel mais créent une fiction de l'architecture moderniste. Rafaèle Bertho qualifie l'usage de ces images de *projectif* qui se construit comme « un outil de naturalisation d'une fiction fondée sur un contexte d'énonciation spécifique. Ou plutôt de plusieurs fictions selon les époques[65]». Ici l'utilisation des images rentre dans un contexte spécifique de médiatisation afin d'influencer et de donner une vision autre de l'architecture qui tend à fonder un discours persuasif pour construire en masse et de valoriser ces nouvelles formes d'habitat.

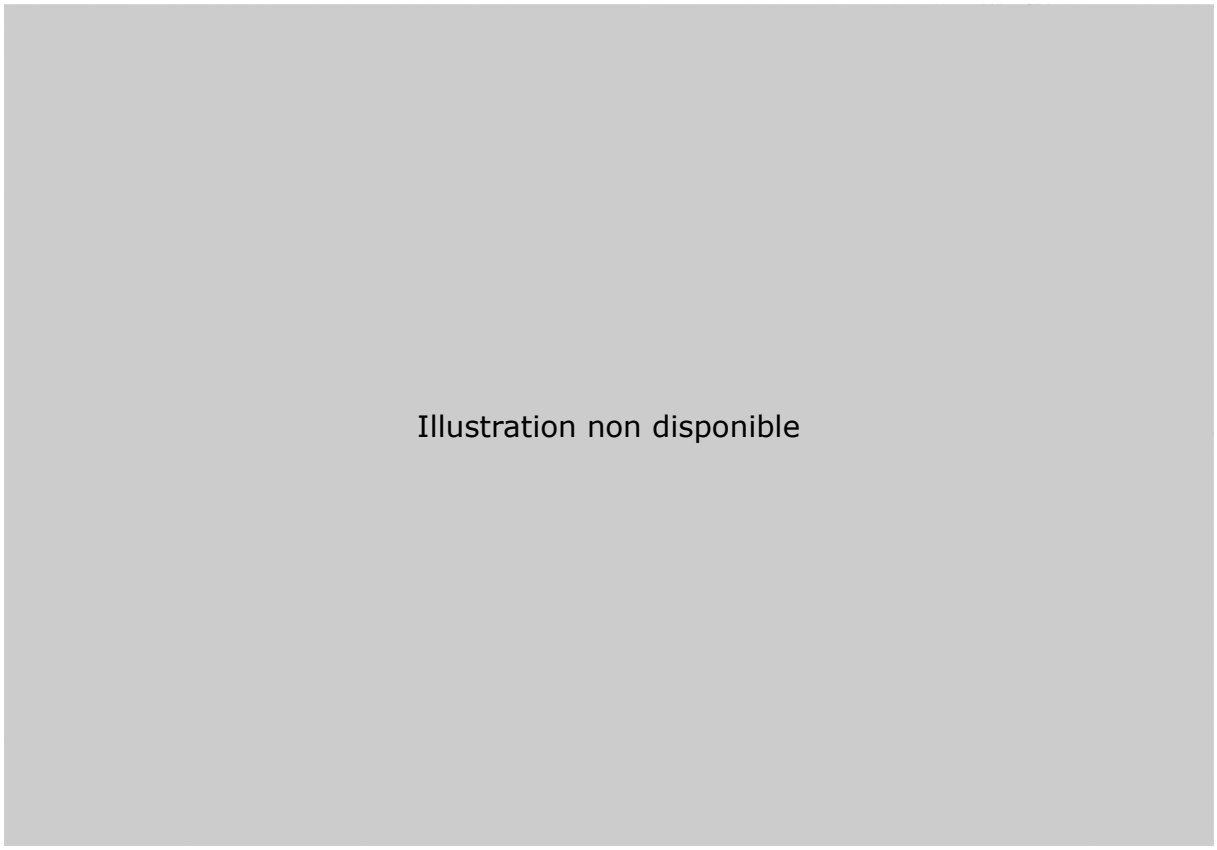
Ainsi, lors d'un séminaire qui s'est déroulé dans le cadre des activités du Lhivic, en 2013, Raphaële Bertho et Marie-Madeleine Ozdoba (architecte et docteur) proposent des réflexions de synthèse consacrées à la notion de « l'image projective[66] ». En effet, lors de

64 Raphaële Bertho « Les grands ensembles », *Études photographiques*, 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 08 avril 2014, URL : http://journals.openedition.org/ etudesphotographiques/3383 (Consulté le 23 avril 2019)

65 *Ibid.*

66 Les explications sont disponibles sur le blog *Picturing architecture.* « Le séminaire se proposait d'éclairer la notion « d'image projective », issue du domaine de la représentation architecturale, régulièrement abordé sur Culture Visuelle tout au long de l'année 2012, mais également dans le cadre du séminaire Image et fiction, organisé la même année par le Lhivic, en partenariat avec Abvent et de la galerie *Vu*, sur une proposition d'André Gunthert ».

ces séminaires les chercheurs déterminent et qualifient « l'usage projectif d'une image » qui est étudiée selon une « dimension projective et à ses conditions de réception ». Les images projectives peuvent être définies alors comme « prospectives ou idéalisantes » qui se veulent néanmoins « probables » car leurs dimensions fictionnelles de la représentation s'articulent avec un « effet *de réel*[67]».



Cité de Drancy, Office public D'H. B. M. De Seine. Architectes : Beaudouin et Lods. *L'Architecture d'Aujourd'hui,* vol. 1, n° 6, uin 1935.

Un des moyens de l'usage de ces images est leur « contexte de diffusion » qui détermine « leur statut projectif ». En effet, ces images sont largement diffusées auprès du public à l'aide des outils urbains comme camions de cinémas, et diverses expositions. À travers ces formes visuelles les grands ensembles sont perçus comme des sortes de cités idéales où l'on retrouve l'idée du progrès. En prenant comme exemple *le Salon des arts ménagers* des années 1950 où les photographies des grands ensembles sont intégrées dans une mise en scène scénographiée sur le « mode utopique ». On voit des photographies où les enfants profitent des espaces verts fraîchement aménagés dans « les cités radieuses », d'autre part, les grands panneaux illustrent sous forme de mosaïques

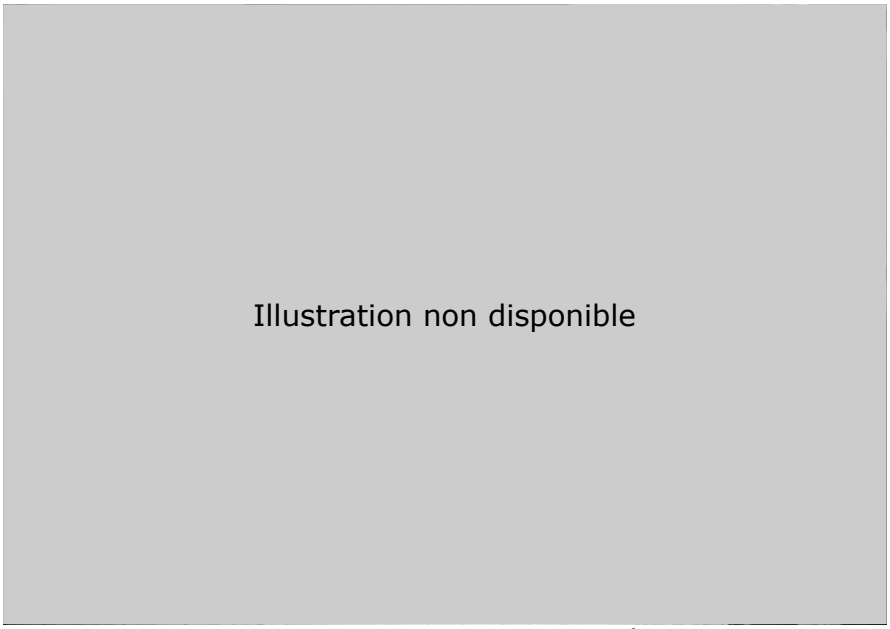
Marie-Madeleine Ozdoba, « L'image dans ses usages projectifs, réflexions de synthèse », 3 septembre 2013. URL : https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/09/03/limage-dans-ses-usages-projectifs-reflexions-de-synthese/ (Consulté le 28 janvier 2019)

67 *Ibid.*

tantôt des visions des immeubles fragmentés aux lignes géométriques et épurées, tantôt des vues de ciels dégagés. Ces images des grands ensembles sont articulées et mises en espaces sous forme idéalisante : ciel bleu et ensoleillé, enfants souriants. Tous ces éléments sont réunis dans la même mosaïque afin de faire passer un message valorisant au récepteur.

Si Raphaële Bertho nous parle à travers les photographies des grands ensembles de leur fonction projective, André Gunthert parle « des usages effectifs de images médiatiques » lors du séminaire à l'atelier Lhivic qui s'est déroulé dans la continuité des travaux du colloque « Trame des images » en 2006. Selon Gunthert, les images médiatiques qui sont utilisées afin de développer un discours peuvent être qualifiées d'illustratives. Il explique par ailleurs :

> «[...] la notion d'illustration renvoie à toute insertion d'une image dans un contexte éditorial. Mais un emploi plus spécialisé lui fait désigner les usages construits de l'image, en opposition dialectique avec le terme "photographie", qui connote ses usages documentaires. Le terme est également utilisé dans différents domaines audiovisuels. Au cinéma, accompagner un plan d'une illustration musicale revient à orienter la perception de la scène par le biais de l'ambiance sonore. Dans un journal télévisé, les professionnels désignent comme une illustration l'inévitable séquence du micro-trottoir qui accompagne le traitement d'un mouvement social[68]».



H. Salesse, *Paris, Grand Palais, salon des Arts ménagers, mars 1955* , collection du ministère de l'Égalité des territoires et du logement / ministère de l'Écologie, du développement durable et de l'énergie.

Toutes ces images, qu'elles soient illustratives ou projectives, qu'elles permettent de construire un mythe, sont représentées sous l'angle du signe. André Gunthert nous parle de l'usage illustratif des images médiatiques qu'il analyse dans l'édition de *Paris Match* comme des images soumises à une « intention narrative », elles sont choisies pour faire passer un

68 André Gunthert, « L'illustration, ou comment faire de la photographie un signe », *L'Atelier des icônes*, Carnet de recherches d'André Gunthert, URL: https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1147, 12 octobre 2010 (Consulté le 17 novembre 2019)

message. Dès lors, l'image apparaît comme élément constructif du sens qu'elle fournit au texte écrit dans l'édition, donc elle est un signe. Nous pouvons également questionner l'usage des premières photographies des grands ensembles à travers la notion du mythe[69] selon Roland Barthes. Si les premiers grands ensembles sont destinées à la vision d'un habitat idéal qui tend vers une vision utopique, c'est parce qu'ils rentrent dans un système de spéculation du langage et de l'image bien construit par les médias. Les grands ensembles ne deviennent rien d'autre qu'un objet de cette spéculation.

B. La projection en architecture. Multiples lectures de la vision aérienne

Certaines prises de vue des immeubles ne sont pas dépourvues de la vision utopique de ces architectures que nous pouvons articuler avec la notion de la projection qui se situe dans le domaine de l'architecture.

Cette notion est avant tout installée dans les domaines de l'architecture qui devient un outil essentiel pour développer un projet. Bien avant de commencer à construire un immeuble, l'architecte projette : tel est le propos de Leon Battista Alberti[70] au XVème siècle. C'est par plans, coupes et élévations, que les projections orthogonales bidimensionnelles permettent de donner des caractéristiques du projet les plus « objectivées ». Tous ces outils sont utilisés dans les conceptions et démonstrations de projets d'architecture par le biais des dessins dits « techniques » et de maquettes d'architecture.

> « Mais au-delà de ces dessins dits « techniques », la projection dans son usage architectural concerne aussi les vues perspectives, utilisées comme outils de *simulation* graphique des solutions envisagées, mais également dans le cadre de la *communication* du projet. […] la projection est ce qui rend disponible l'architecture à la perception : l'architecture serait *par essence* projetée, elle n'existerait qu'*à condition* d'être projetée – et ce jusqu'au lien entre un bâtiment et la perception du sujet qui le parcourt, qui est assimilé, par Evans, à une projection[71]».

Par ailleurs, « dans la thèse de doctorat de Robin Evans (architecte et historien) l'architecture *The Projective Cast distingue* deux types de géométrie, qui coexistent dans le domaine de l'architecture : la géométrie euclidienne, qui correspond à l'objet architectural dans ses caractéristiques « objectives » (mesures, proportions, etc.), et la géométrie

69 Le mythe est un système artificiel construit sur des symboles vidés de sens et monopolisés, voire détourné pour transmettre un message. Le mythe puise ses sources dans le système sémiologique alors qu'il se présente et veut paraître comme un « système factuel » alors qu'il est un système sémiologique. Le mythe est appliqué par des intérêts idéologiques et oriente la fondation des valeurs qui sont perçues comme dues. Toutes ces réflexions pourraient également faire écho aux usages projectifs des images dans les études de Bertho et Ozdoba. Selon Barthes, « tout peut être un mythe ». Dans les photographies ministérielles, les grands ensembles ne sont pas représentés d'une manière « objective », ils sont visés par objectif photographique sous l'angle qui procure une « vision idéalisée » sans pour autant que le récepteur le remarque.

70 Mario Carpo « Les problèmes de la traduction du *De re aedificatoria* d'Alberti, 1553 », *in* Jean Martin, *Un traducteur au temps de François I^er^ et de Henri II,* Cahiers V. L. Saulnier, 16, Paris, PENS, 1999.

71 Marie-Madeleine Ozdoba, « L'image dans ses usages projectifs, réflexions de synthèse », *op. cit.*

projective, qui ne concerne plus les propriétés intrinsèques de l'objet, mais la façon dont celui-ci est perçu – autrement dit, sa projection[72] ».

La photographie d'architecture pourrait également être caractérisée comme un outil de la projection qui sert à nourrir et « traduire » en quelque sorte l'essence dite « projective » de l'architecture et à communiquer ou suggérer l'idée de l'architecture/architecte ? En ce sens, la vision aérienne des immeubles d'habitation devient un autre élément qui participe à la construction de l'idéologie des grands ensembles. Relativement nouvelle la vision aérienne fascine et devient très rapidement un instrument qui permet de renforcer l'image mythique des quartiers résidentiels.

> « Proposant à l'origine une vision littéralement héroïque du territoire, la vue aérienne séduit et fascine par le point de vue qu'elle offre au spectateur. Une « puissance d'enchantement » qui lui vaut sa popularité[73] ».

L'image aérienne devient également très populaire dans les années 1950 et remplit peu à peu des pages des magazines professionnels qui s'adressent au grand public. Elle permet non seulement de montrer la splendeur de la ville moderne mais aussi d'accuser la conception chaotique de la ville ancienne. En effet, c'est l'architecte Le Corbusier qui se sert de ces visions en 1935 dans son ouvrage *Aircraft* afin de jeter ses critiques à la planification chaotique de l'urbanisation. Pour lui, la vue d'oiseau montre tout l'échec de l'urbanisation qu'il faudrait changer et moderniser. De là, la vue aérienne prend double position, elle est à la fois une vision moderne et nouvelle qui marque les spectateurs par sa fraîcheur de représentation mais c'est également un instrument qui permet de dévoiler un autre point de vue sur la ville et son urbanisation. La vue d'oiseau rappelle les projets d'architecture et la maquette d'architecture qui « présente » des projets d'architectes dans toute leur splendeur. C'est surtout la vision oblique qui permet de rendre visible la disposition et la complexité des grands ensembles dans l'espace urbain. Nous pouvons voir comment les nouvelles photographies des visions obliques d'immeubles participent à la construction d'un mythe du progrès de l'architecture et de son habitat. La vision aérienne et oblique « se colle » en quelque sorte à l'image de la maquette d'architecture. Or, si la maquette d'architecture a pour fonction de « "présenter'' l'architecture et non de la représenter. [...], l'architecte pose aux cotés de ses maquettes, telle une « offrande » communicationnelle[74]». La vision aérienne sert au contraire d'outil de représentation de l'architecture des grands ensembles au plus loin de la réalité où les grands ensembles rappellent par leurs formes « de belles maquettes ou de remarquables projets de concours[75]».

François Loyer décrit la maquette comme objet qui permet de faciliter la représentation

72 *Ibid.*

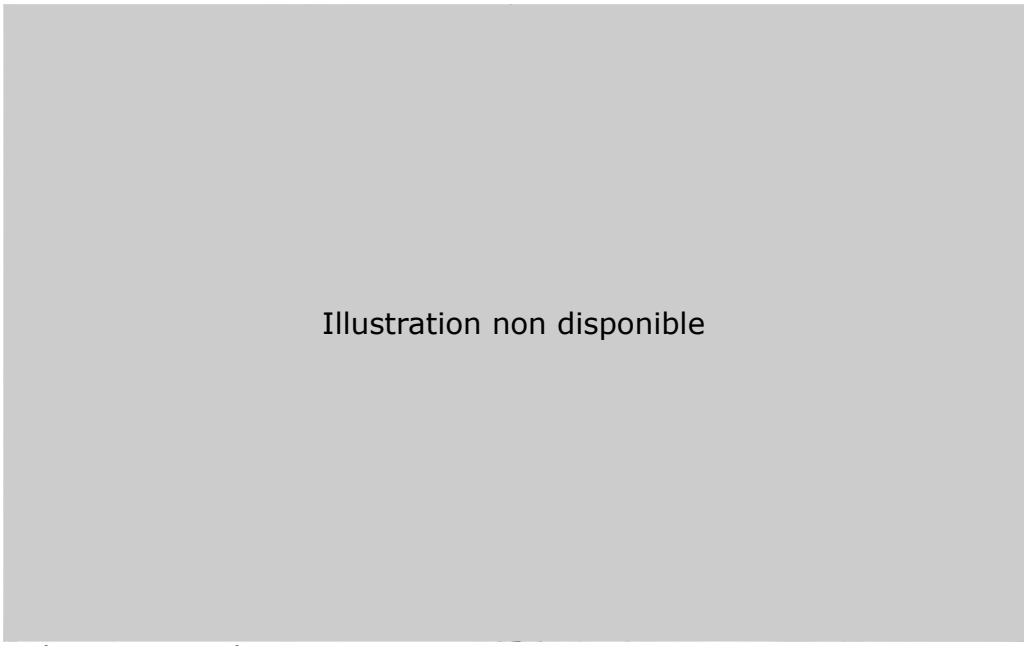
73 *Ibid.*

74 Marie-Ange Brayer, *Entre art et architecture : la maquette comme objet d'expérimentation au XXe siècle,* Thèse de doctorat, sous la direction d'Eric Michaud*,* École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2016, p. 23.

75 Raphaële Bertho, *op. cit.*

d’architecture et sa lecture car étant un objet volumétrique, elle permet d’appréhender l’espace au plus près de la réalité contrairement au plan ou au dessin d’architecture. Ces deux derniers outils sont contraignants et difficiles à interpréter. Les architectes se tournent vers les maquettes afin de pouvoir présenter l’architecture et de permettre une lecture facile de l’espace. Or, la maquette qui est très attachée « aux volumes et non aux espaces » représente également des difficultés de représentation. Selon Loyer, « le dernier défaut » de la maquette n’est rien d’autre que « le point de vue plongeant à "vol d’oiseau’’ » qu’il décrit comme :

> « [...] tout à fait inusuel, totalement différent de celui de l'homme dans l'espace du projet. A vol d'oiseau, le rapport hauteur-profondeur est inversé (l'échelle des hauteurs apparaissant comme écrasée là où dans la réalité elle serait imposante, voire menaçante) et les longueurs amplifiées — toujours beaucoup plus petites dans la réalité[76]».



Cité de la Muette à Drancy. Architectes : Beaudouin et Lods. La photographie est publiée en 1935 pour illustrer l'article de Maurice Rotival, *Les grands ensembles, L’Architecture d’Aujourd’hui*, vol. 1, n° 6, 1935.

L’architecture, visible à vol d’oiseau paraît comme le signale Loyer moins écrasante et plus aérée. Elle paraît également toute autre, loin de la réalité. La vision aérienne communique à son spectateur non pas la richesse des projets des grands ensembles mais une symbolique de nouveauté et du progrès, elle frappe par son esthétique du jamais vu. Même si l’esthétique des vues en plongée des grands ensembles impressionne les récepteurs, les premières photographies aériennes apparaissent bien avant au XIXème siècle. Parmi les premiers photographes, Nadar immortalise depuis une montgolfière la ville

76 François Loyer, « Pour bien lire une maquette d'architecture : le relatoscope », *Communication et langages* , n°23, 1974. pp. 56-75. URL: https://doi.org/10.3406/colan.1974.4130www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1974_num_23_1_4130 (Consulté le 10 octobre 2019)

de Paris et le photographe américain James Wallace Black dévoile Boston à bord d'aérostats. Ces clichés de Nadar et Wallace Black donnent une toute autre vision de la ville, ce n'est plus la perspective de la Renaissance qui devient « le point d'ancrage » pour le regard mais « un monde sans relief et dénué de saillies ou de creux qui s'offre au regard, devenu panoramique. Progressivement, la terre se mue en une surface plane où les repères se confondent et se perdent[77] ». Les premiers clichés de Nadar sont liés à la cartographie qui permet selon le photographe de renouveler la cartographie par la photographie aérienne.

Nadar pose un brevet daté du 23 octobre 1858. Le texte que Nadar dépose comme brevet est intitulé *Un nouveau système de photographie aérostatique*, qui a pour objectif « d'employer la photographie pour la levée des plans topographiques, hydrographiques et cadastraux [78]». Pourtant, les difficultés techniques font abandonner plus tard l'idée que porte le brevet sur la représentation cartographique de la ville de Paris. « Les conditions aéronautiques et photographiques de l'époque font de ce projet une utopie[79]», tout comme les premières photographies des visions aériennes des grands ensembles. Ce ne sont plus que des visions pittoresques de Paris qui sont mises en avant dans les photographies de Nadar comme le témoigne le cliché de la *Vue aérienne du quartier de l'Etoile.* De même, la recherche du pittoresque à travers les visions aériennes des grands ensembles dans les années 1950 servent à mettre à distance le regard du spectateur où « l'effet du réel » est maintenu à travers un discours utopique.

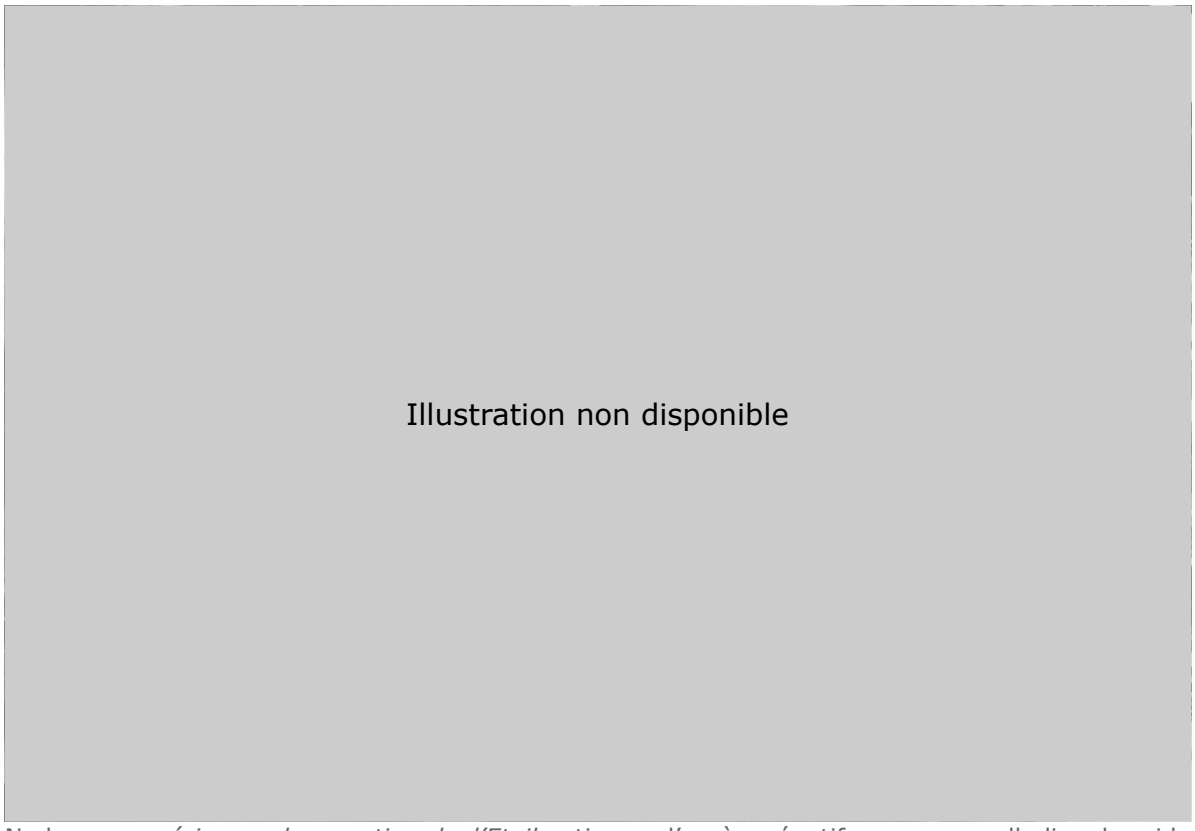
La place emblématique qui a été dédiée à la photographie aérienne est accordée également par les avant-gardes comme Lucien Hervé qui crée en 1944 des vues de la Tour Eiffel en plongée, André Schelcher, *La tour Eiffel vue en ballon,* en 1909, André Kertesz, *Tour Eiffel* en 1929 et d'autres artistes qui multiplient des usages de la photographie aérienne au début du XXème siècle. Ils sont exposés au centre George Pompidou à Metz en 2013. L'exposition, intitulée *Vue d'en haut,* dévoile un grand nombre d'artistes (près de 500 œuvres) depuis le XIXéme siècle jusqu'à nos jours afin de montrer comment la vue d'en haut a fait basculer la perception de l'espace urbain. Le motif de cette exposition s'appuie sur l'intérêt que la vue aérienne et notamment satellite suscite depuis quelques années chez les artistes contemporains comme par exemple Wolfgang Tillmans ou Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Dans ma propre pratique plastique, la vue aérienne et satellite me permettent d'avancer mes recherches sur *Google map* sur les immeubles d'habitation. La vision satellite de *Google map* me sert dans mes recherches à comprendre la structure des immeubles et le groupement des grands ensembles sur le territoire. Mon approche des visions satellites est finalement didactique et pourrait permettre quelques rapprochements avec la vision de l'architecte à l'instar d'Audrey Courbebaisse qui utilise les photographies de *Google map*

77 Dossier « Vue d'en haut », réalisé par le Centre Georges Pompidou-Metz, accompagnant l'exposition « Vue d'en haut », qui s'y est tenue du 17 mai au 7 octobre 2013. Dossier téléchargeable à cet URL : https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2013.09-VDH.pdf

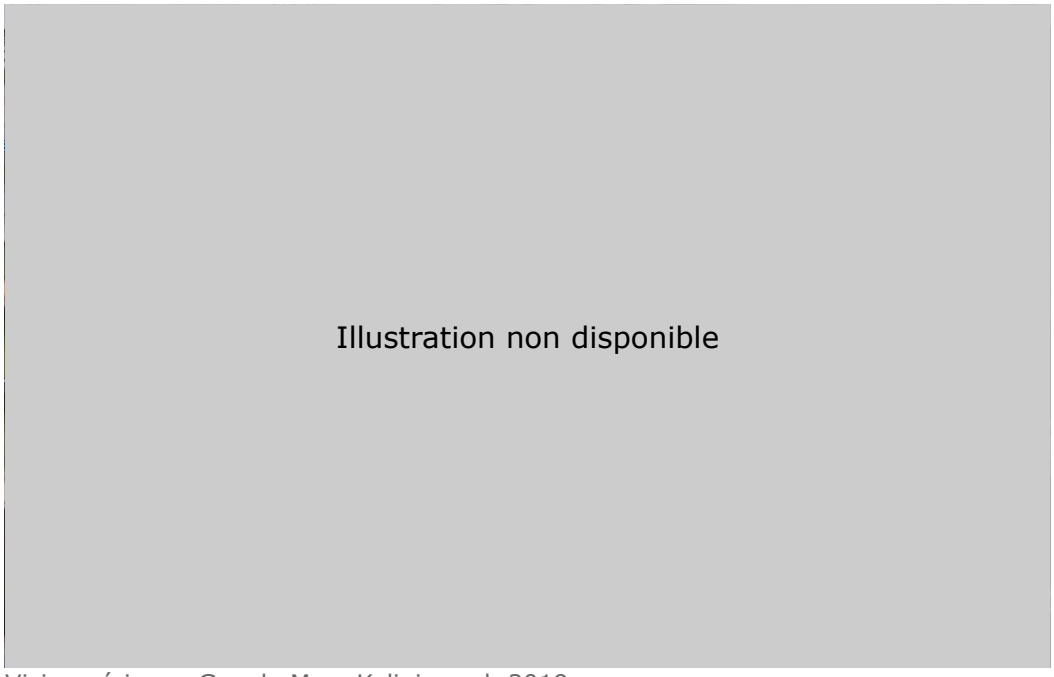
78 Thierry Gervais, « Un basculement du regard », Études *photographiques*, 9 | Mai 2001, mis en ligne le 10 septembre 2008, URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/916 (Consulté le 06 janvier 2020)

79 *Ibid.*

pour d'étudier les processus de constructions des répétitions dans les groupements des bâtiments.



Nadar, *vue aérienne du quartier de l'Etoile*, tirage d'après négatif verre au collodion humide 24 x 30 cm, 16 juillet 1868.



Vision aérienne Google Map, Kaliningrad, 2019.

Souvenons-nous de l'article de Maurice Rotival des années 1935 qui s'inspire tant du

discours de Le Corbusier à propos de nouveaux logements en décrivant les nouveaux types d'habitation :

> « Prenons un plan photographique de ville. Au milieu, le lacet des voies étroites, pittoresques peut-être, c'est la ville du Moyen Age ; puis, autours des boulevards, anciennes fortifications, les grandes places du 17 et du 18ème siècle, [...]. Puis du 19ème et du 20ème siècles […]. Puis, apparaissent sur la photographie, et surtout, hélas, dans les villes étrangères, quelques taches claires qui étonnent par rectitude de leur dessin. Ce sont les premiers essais de l'urbanisme moderne. Ce sont les cités d'habitation à bon marché. Timides encore, ce ne sont que des essais, relégués comme des parents pauvres, moins souvent des communications, mal disposés, mal orientés ; […] Et pourtant, on a l'impression sur la photographie, de quelque chose de nouveau, d'une volonté humaine, d'une marche en avant. Et l'observateur est étrangement frappé de la similitude de ces nouvelles créations ordonnancées avec celles qu'il voit de son avion, un peu plus loin, les parcs à la française et les châteaux[80] ».

Cette photographie qui est attachée à l'article de Maurice Rotival est soumise au texte de l'auteur, elle doit être lue, vue et perçue d'une manière particulière. Le spectateur regarde la photographie comme une cartographie de la ville de Paris, pourtant tout ce plan à vue de vol d'oiseau est représenté afin de mettre en valeur les nouvelles habitations ; elle plonge le lecteur dans une vision utopique de la ville, dans une rêverie d'un avenir radieux. Les grands ensembles sont présentés dans ce discours comme des essais d'architectes semblables à des maquettes, tout en étant timidement propulsés par l'auteur jusqu'à la comparaison aux châteaux et à leur parc géométriquement et symétriquement dessinés.

L'historienne de l'art Rosalind Krauss écrit dans l'ouvrage *Le Photographique* : *pour une théorie des écarts* :

> « Toute image photographique est un enregistrement de la réalité, une trace de ce qui s'est trouvé dans l'angle de vision de l'appareil. Comme une empreinte de pas sur le sable, cette trace lumineuse s'imprime directement dans l'émulsion d'un film [ou aujourd'hui, dans le capteur numérique]. C'est ce que Peirce appelait un indice. Cependant cette trace n'est pas lisible comme telle, elle doit être interprétée. Par exemple, une photo aérienne n'est pas toujours compréhensible. Il faut la décoder. Bien que la photographie opère dans le tissu du réel, elle dépend pour devenir intelligible de l'intervention du photographe (prélèvement d'un détail, découpage d'une partie du champ, centrage, cadrage) et aussi de la légende ou du titre. L'impression qu'elle donne de saisir l'instant ou de figer la présence est trompeuse. C'est oublier que le contact avec la réalité est construit. Certains fragments du réel laissent une empreinte, mais tout le reste est expulsé de l'image; même si elle donne une impression de totalité, une photo ne montre jamais qu'un détail[81]».

Même si la photographie crée un lien incontestable avec l'objet représenté, elle ne représente que « la face visible du signe » qui propulse très vite la photographie dans une

80 Marcel Rotival, « Les grands ensembles », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, vol. 1, no 6, juin 1935, pp. 57-72.

81 Rosalind Krauss, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Éditions Macula, 1990, p. 97.

possibilité de multiples interprétations. Nous pouvons de nouveau nous rappeler « la qualité des images projectives » qui dépend de son contexte d'insertion et de représentation que Patrick Peccatte définit comme « justification » :

> « L'image peut être comprise, ou reçue, à un moment donné comme la figuration réaliste […] d'un monde inaccessible (dans le temps ou dans l'espace), lorsqu'elle est accompagnée d'une construction sémantique adéquate ».

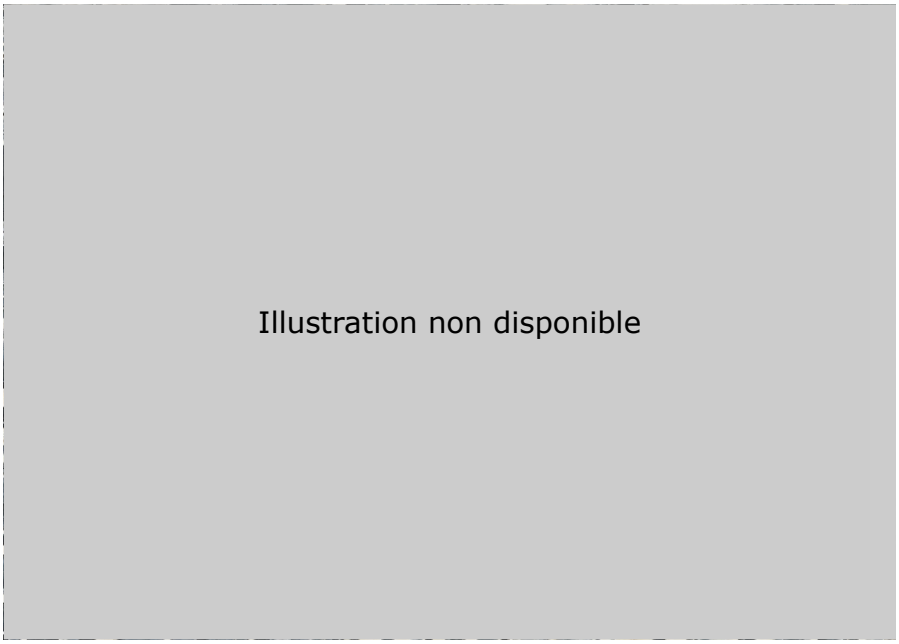
Souvenons-nous également de l'œuvre de Gerhard Richter qui appartient à la série Paysages Urbains. *Stadtbild de* 1968, ces peintures tardives de la série qu'il réalise d'abord pour la commande d'une peinture de format monumentale de l'immeuble de Siemens de Milan.

Richter utilise pour ses visions aériennes la photographie qu'il transfère sur une toile. Dans ces premières peintures de la série, nous apercevons sans difficulté des ruelles de la ville de Madrid, des immeubles et même des arbres, alors que certaines vues des villes (Paris) qui ont été peintes plus tardivement paraissent plus floues et abstraites. Nous ne distinguons pas facilement les rues et les maisons. Certains détails ont disparu dans la rapidité du geste et la volonté de dynamiser l'image. En effet, Gerhard Richter fait quelques allusions avec des effets de flous dans ces peintures aux villes allemandes bombardées :

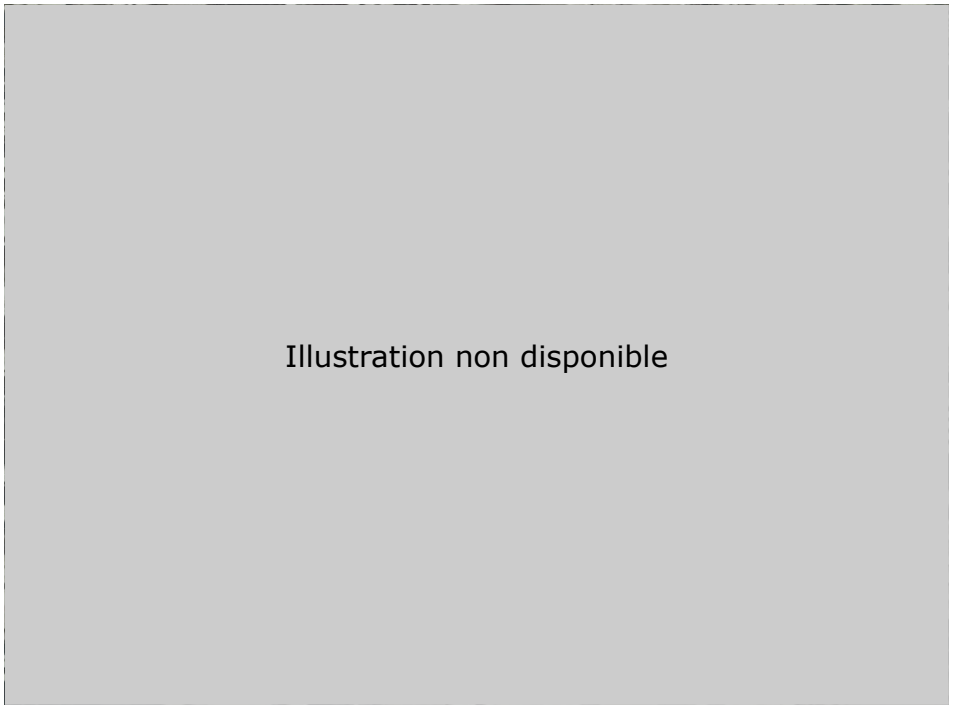
> « Quand je regarde mes vues de ville aujourd'hui (...) il me semble, rétrospectivement, qu'elles évoquent certaines images de la destruction de Dresde pendant la guerre[82] ».

Ces multiples utilisations de la vision aérienne montrent en effet « la polysémie » de l'interprétation des images photographiques à travers des usages variés. Par conséquent, la photographie aérienne joue un rôle novateur dans la représentation des grands ensembles en permettant de mettre en lumière les formes géométriques des immeubles dans l'espace urbain. Dans les photographies prises à partir du sol, c'est la perspective monoculaire des façades d'immeubles qui devient l'instrument d'une esthétique qui rapproche les clichés des grands ensembles du style documentaire dit classique de la photographie d'architecture. Ces photographies qui sont juxtaposées avec les visions aériennes ramènent en quelque sorte le regard du spectateur vers la réalité, ce n'est pas la hauteur qui met en spectacle les immeubles mais la vision à partir du sol où les façades en perspective fuyante font la démonstration de nouvelles formes monumentales. Dans les photographies des immeubles de *Sarcelles* de J. Biougeau de 1957, ce sont les barres longilignes et interminables qui représentent les villes nouvelles prêtes à loger 9000 habitants. L'usage de la perspective dans les photographies des grands ensembles à partir du sol permet de représenter l'objet architectural mais également de démontrer la grandeur et la monumentalité du projet d'habitat qui n'a jamais existé auparavant.

82 Voir sur le site internet de l'artiste URL: https://www.gerhard-richter.com/fr/art/paintings/photo-paintings/townscapes-24/townscape-d-5903 (Consulté le 10 septembre 2019)



Gerhard Richter, *Paris*, peinture, huile sur toile, 1968.



Gerhard Richter, *Stradtbild Madrid, vue de la ville de Madrid,* huile sur toile, 1968.

C. La fin des grands ensembles et le début du patrimoine

La représentation des grands ensembles ne s'arrête pas que sur les visions idéalisantes de ses immeubles d'habitation. A partir des années 1950, l'idéologie des grands ensembles se tourne dans un sens inverse par rapport à l'habitat nouveau. Le retournement critique prend place, dénonçant la politique de ces cités idéales qui sont considérées dorénavant comme des symboles d'un État mensonger. Les vues aériennes permettent cette

fois non pas de promouvoir les villes nouvelles mais de les critiquer. Les visions aériennes sont elles-mêmes accusées pour leur aspect distant et déshumanisé de participer à une idéologie mensongère de la ville moderne et de son habitat. C'est notamment visible dans le numéro de *L'Architecture d'Aujourd'hui,* N° 95 de 1961 où l'article « Pour un musée des erreurs » est accompagné des images des grands ensembles vues à partir du sol et d'en haut.

Ici, les visions aériennes servent à illustrer « les erreurs » qui sont commises lors de la construction des habitations de masse. Pourtant dans ce texte, Pierre Sudreau, le ministre de l'intérieur ne cherche pas à dénoncer totalement les grands ensembles mais d'engager les projets urbains pour améliorer les conditions de l'habitat. Les visions à partir du sol dans le même numéro permettent de tourner le regard du récepteur sur les conditions de vie déplorables dans les Sarcelles. Les Sarcelles sont montrées à travers les photographies et textes comme des villes mornes et ennuyeuses : « celui qui arrive par le train à Sarcelle est frappé par la tristesse[83] ». Dans l'article de Jacques Widenberger, la vue aérienne « est conçue comme participant du développement d'une planification urbaine étatique appliquée à des territoires anonymes et sourdes aux problématiques sociales, lesquelles ne seraient perceptibles qu'à partir d'un point de vue terrestre[84] ». Les images qui permettent de critiquer les conditions de vie dans les grands ensembles sont également qualifiées de « projectives » qui permettent d'élaborer « un contexte d'énonciation spécifique[85]». « […] une image peut servir plusieurs usages projectifs différents, selon les contextes d'énonciations dans lesquels elles s'insèrent[86] ».

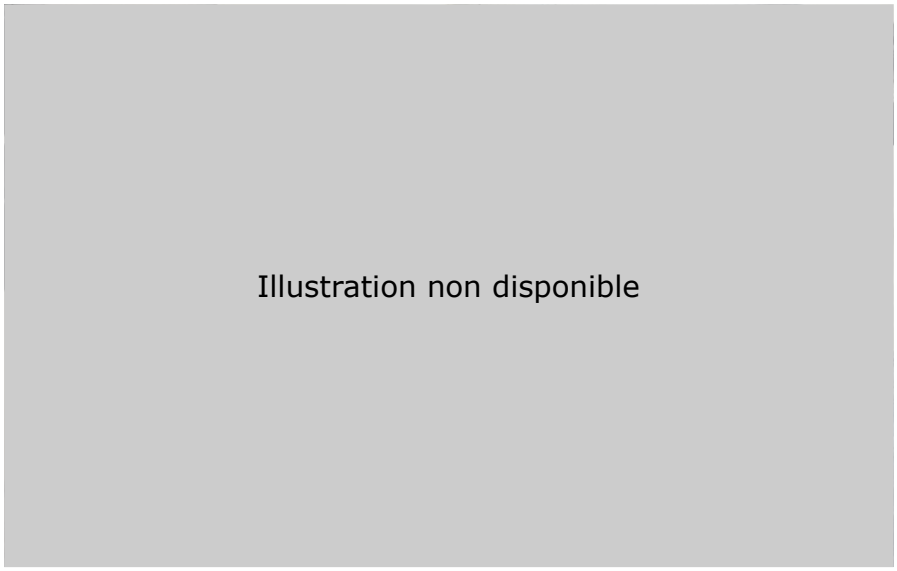
Nous retrouvons avec les visions aériennes et des visions du sol des grands ensembles un changement de degré du contexte dans lequel ceux-ci sont insérés. Les images des grands ensembles font preuve de plusieurs « usages projectifs » qui les amènent vers des perceptions différentes en fonction du contexte historique. Au fil des années, des images de la dégradation des grands ensembles gagnent du terrain. C'est dans d'une circulaire de 1973 que le ministre de l'équipement et du logement, Olivier Guichard marque un coup d'arrêt à la construction des grands ensembles ; 42 ans plus tard, après de multiples plans pour les banlieues, ce diagnostic semble toujours d'actualité. Les grands ensembles sont alors perçus comme des boucs émissaires, la cause de tous les soucis de la ville contemporaine, où de nombreuses constatations de dégâts, délinquance sont notés afin de mettre en place la politique de réhabilitation.

83 Pierre Sudreau , « Sarcelles », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 95, 1961, pp. 6-9.

84 *Ibid.,* pp. 6-9.

85 *Ibid.*

86 Marie-Madeleine Ozdoba, « L'Image dans ses usages projectifs, réflexions de synthèse », *op. cit.*



Sarcelle,L 'Architecture d'Aujourd'hui, n° 95 , 1961.

Dans les années 1980, les premiers immeubles sont démolis, notamment, l'immeuble Debussy à la Courneuve qui crée « un grand spectacle » par son implosion médiatique. Cette ruine marque symboliquement l'époque où la fin des grands ensembles est prononcée officiellement. La démolition des grands ensembles et l'arrêt de leur construction soulève alors les questions de la patrimonialisation de ces architectures qui sont vues dans un nouveau contexte comme des témoins d'une époque française révolue. Bruno Vayssière, architecte, critique l'« amnésie collective » face aux grands ensembles. Dans son ouvrage Reconstruction*, déconstruction :* l*e hard french ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, les grands ensembles sont présentées par l'auteur comme des exemples phares du hard french ou les « représentants les plus imposants de notre culture moderne[87] ».

Par ailleurs, dans les années 1990, de nombreux ouvrages témoignent du mécontentement envers les périphéries et les banlieues des grands ensembles qui sont considérés comme des territoires sinistres de la ségrégation sociale. A ce titre, Michel Kokoreff parle de « déficit d'histoire et de mémoire collective [88]» des villes périphériques qui ont été construites dans les années 50 en les qualifiant de « non-lieux ». De même, dans un des articles parus dans l'ouvrage collectif *Le monde des grands ensembles*, Paul Chémétov analyse « le côté anhistorique de la fondation des grands ensembles[89] » en critiquant l'idéologie de la table rase appliquée par leur construction. Par ailleurs, dans son ouvrage *La cité n'appartient à personne*, Bernard Salignon s'attaque aux périphéries des grandes mégapoles, en caractérisant la banlieue comme un « univers du Même[90]» renfermée sur sa

87 Bruno Vayssière, *Reconstruction, déconstruction : le hard french ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, 1988, p. 7.

88 Michel Kokoreff, *La force des quartiers. De la délinquance à l'engagement politique,* Paris, Éditions Payot, 2003, p. 161.

89 Frédéric Dufaux et Annie Fourcaut, *Le monde des grands ensembles,* Paris, Éditions Créaphis, 2004, p. 7.

90 Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, Architecture *Esthétique de la forme Éthique de la conception,* Théétète Éditions, 1997, p. 97.

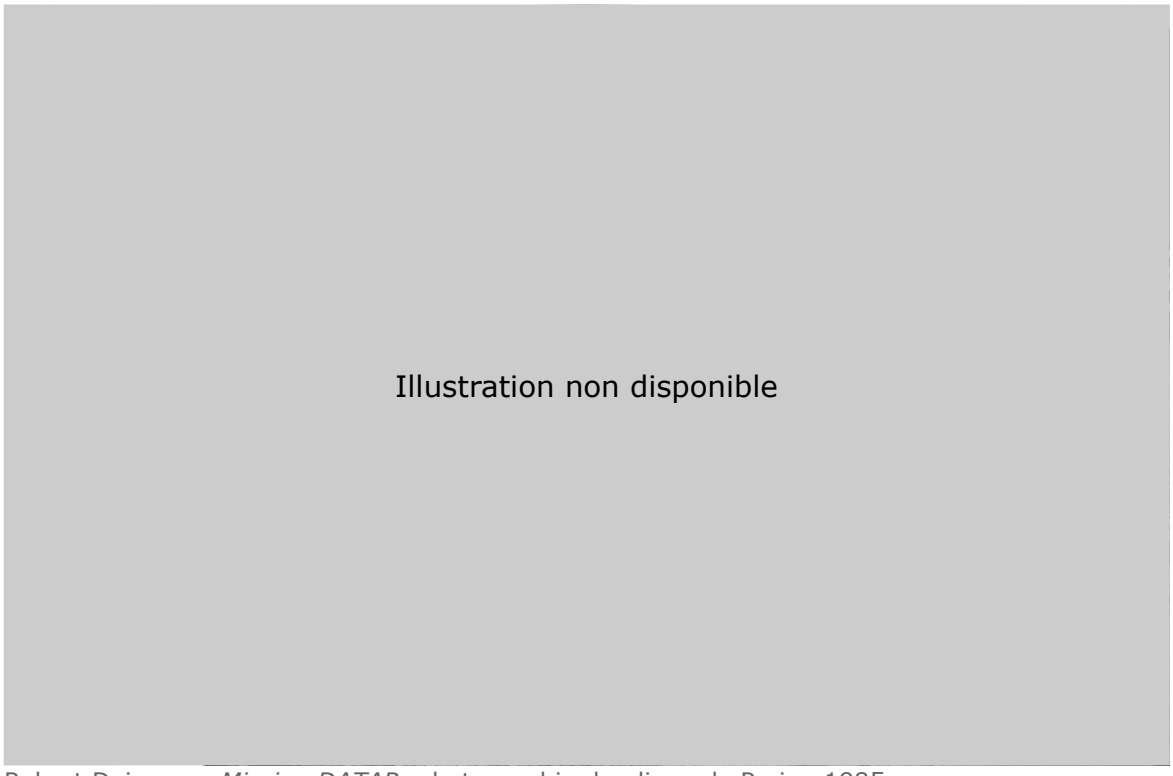
propre image, alors que Marc Augé s'en prend à la dualité de l'urbanisation contemporaine par l'opposition des villes et leurs banlieues.

Loin de ces critiques, se met également en place « un processus de réhabilitation symbolique » dans la même décennie du XXème siècle. Les dispositifs ministériels et politiques permettent de rendre visibles des grands ensembles dans l'inventaire conçu en 1964 par André Malraux : il opère un regroupement des immeubles sous forme d'une description et d'une explication associant texte et photographies. Cet inventaire permet de mémoriser des immeubles en voie de disparition mais également d'archiver des édifices à l'aide de photographies. Les photographes doivent alors suivre un protocole bien précis où la « lumière naturelle » du jour est privilégiée, les immeubles doivent être cadrés dans leur totalité ou en perspective axiale. Ce procédé de valorisation des grands ensembles est critiqué par une mise en avant de l'esthétisation de ces immeubles où la lumière rasante, le ciel bleu et les couleurs vives sont des postulats d'une volonté idéologique. Hormis les photographies ministérielles des grands ensembles, de nombreux artistes se tournent également vers le sujet de ces immeubles. Dans les années 1950 et 1960, ils développent plus objectivement des reportages de témoignages de la vie du quotidien et des chantiers de construction comme dans les photographies de Jacques Widenberger, de Véra Cardot et Pierre Joly. La photographie documentaire occupe dans les pratiques artistiques une place importante qui témoigne et donne toute autre vision de ces derniers. Ce n'est plus de promouvoir les grands ensembles que les artistes se posent comme objectif mais de donner une vision objective du territoire et de la banlieue.

D'après notre étude, très peu de grands ensembles sont abordés par les photographes séparément de l'environnement. Ce n'est pas tant l'architecture ou plus précisément les immeubles en tant qu'objets qui les intéresse que l'image de la banlieue ou des territoires au sein desquels ils ont été construits. Nous pensons aux photographies de la banlieue parisienne que Robert Doisneau réalise dans les années 40 pour y revenir quarante ans plus tard dans les années 1980. Les photographies de Doisneau ne s'inscrivent toutefois pas dans le domaine des images médiatiques comme les photographies des grands ensembles qui apparaissent dans les *mass médias*, presses et journaux et servent à faire passer un message, réduite à la fonction du signe dans un contexte éditorial. Les photographies de Doisneau des années 40 et 83 démontrent également des visions opposées de la banlieue parisienne qui change dans cet intervalle. Les photographies documentaires de Doisneau sont issues d'une commande d'État de la *Mission photographique de la Datar* dans les 1980. Cette campagne photographique est lancée afin de revaloriser le paysage, la vision piétonne et la vue du sol. C'est notamment la richesse paysagère que la Mission Datar souhaite exploiter en demandant à une trentaine de photographes qui choisissent alors eux-mêmes les territoires à photographier. En préparant ce projet Doisneau décide de revenir dans la banlieue parisienne sur les lieux qu'il a explorés dans les années 40 de l'après guerre. Dans ce projet, l'artiste change de tactique, ce ne sont pas les photographies en noir et blanc qu'il produit mais celles en couleurs. Pourtant, la couleur ne sauve pas l'apparence froide de la banlieue des années 1983. Dans les années 40, Doisneau exprime manifestement une sorte « d'empathie » avec le monde qu'il immortalise dans ses clichés malgré la dégradation des

quartiers visibles de la banlieue. Dans ces clichés photographiques des années 40, nous remarquons des habitants de ces quartiers se promener, rire, marcher dans les ruelles qui ont une apparence pittoresque faites de l'habitat pavillonnaire.

Dans les années 1983, le territoire change de visage, les grands ensembles, les rues paraissent très souvent comme étant vidées de leurs habitants. Dans la photographie de *Quartier du Pavé Neuf, Noisy le Grand*, la place immense et bétonnée donne à voir un spectacle désert. La géométrie des grands ensembles alignés plastiquement sous un ciel bleu vif, le soleil rasant marque et dessine des ombres et lumières sur les façades d'immeubles blancs. Le sol est fait de pavés bicolores dont les tracés gris et blancs donnent une dynamique de mouvement et se figent dans une perspective fuyante. La seule figure vivante sur cette photographie est le petit garçon à vélo sur cette place vide. Une ambiance étrange règne sur certaines photographies de la série, définissant d'une forme plastique spécifique recherchée par l'artiste.



Robert Doisneau, *Mission DATAR*, photographie, banlieue de Paris , 1985.

Dans certains de ces clichés, il cherche à composer et construire un lien entre l'architecture et l'habitant en créant des compositions qui sont centrées sur des scènes du quotidien. Claude Eveno analyse la photographie de Doisneau prise dans la banlieue d'Ivry où deux petites filles apparaissent dans une rue vide : la composition est construite autour d'une petite scène où les deux enfants attendent assises sur des pavés en béton. Ce petit clin d'œil aux photographies des années 40 démontre à quel point la présence de l'habitant ait prédominé dans ses clichée d'après-guerre. Le point de focalisation du regard est centré

sur les enfants tout en offrant au spectateur la plasticité du lieu et ses architectures aux couleurs vives. Robert Doisneau cherche à volontairement produire des ambiances du vide urbain, « en évacuant » l'homme au profit de ces objets architecturaux, en se focalisant sur les plans et les structures. La couleur vive et intense de l'architecture qui « remplit » le vide de la banlieue dans les photographies se rapproche de l'artifice qui sert à masquer ce qui pourrait apparaître comme de la laideur. C'est par cette intention que l'artiste choisit de renoncer à la photographie en noir et blanc et de mettre en avant l'artifice de la couleur des grands ensembles comme un camouflage qu'il qualifie de « maisons maquillées [91] ». Les photographies de Doisneau issues du photoreportage sont, comme il dit lui-même, « lisibles » comme des « lettres d'alphabet ». A travers ces photographies, la banlieue est vue comme un territoire déserté par ses habitants ; ici l'artiste cherche volontairement à accentuer cette absence qui fait partie du paysage quotidien contrairement aux photographies des années 40 afin de mettre en valeur l'aspect austère et dur du territoire urbain et le rendre plus ambigu aux yeux des récepteurs, beau et terrifiant à la fois.

3. Les grands ensembles aujourd'hui

A. Nouvelle esthétique du patrimoine en disparition

Rappelons-nous la citation de Walter Benjamin concernant la photographie dans sa *Petite histoire de la photographie* : « Chacun a pu faire l'observation selon laquelle une représentation, en particulier une sculpture, ou mieux encore un édifice, se laissent mieux appréhender en photo qu'en réalité[92] ». Cette citation pointe une fonction particulière de la photographie qui permettait de promouvoir l'architecture des architectes connus comme Le Corbusier, Loos, Mies Van der Rohe et d'autres. De belles images photographiques d'architecture impressionnent et séduisent, deviennent des outils des promotions d'architecture.

En 2012, en Roumanie, en réalisant les clichés des bâtiments industriels désaffectés, j'ai éprouvé une sorte de frustration devant ces objets particuliers de ruines. Il suffisait de peu en tant que photographe, pour capter ces vestiges industriels, la prise de vision était totalement mécanique semblable à un simple enregistrement. En effet, il y a dans ces ruines industrielles[93] quelque chose de séduisant qui attire d'emblée l'œil du spectateur : les vieilles machines du passé, les formes étranges et ambiguës de ces lieux délabrés séduisent immédiatement celui qui regardent ces objets étrangement mélancoliques.

91 Jean-Max Colard, Jean-Thiébault Urban et Christine Marcandier, « Robert Doisneau : entretien à Montrouge », *Eden'Art*, 1, 1993, URL: https://diacritik.com/2016/03/07/robert-doisneau-entretien-a-montrouge-edenart-1-1993/ 7 mars 2016 (Consulté le 13 novembre 2019)

92 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », Études photographiques, 1, novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, URL : http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html [Édition originale : « Kleine Geschichte der Photographie », Die Literarische Welt, 38, 18 septembre 1931, p. 3-4 ; 39, 25 septembre, p. 3-4 ; 40, 2 octobre 1931, p. 7-8. (Consulté le 9 décembre 2019)

93 Il ne s'agit pas ici de la ruine de guerre mais de la ruine naturelle laissée à l'abandon qui intéresse certains photographes.

Rappelons-nous les peintures des ruines romantiques qui sont représentées au XVIIIe siècle par les artistes comme Hubert Robert, Piranèse ou Léonardo Cocorantte. Les peintures des ruines de la seconde moitié du XVIIIème siècle et les premières décennies du XIXème siècle sont analysées dans la thèse de Sophie Lacroix comme des objets qui « éveillaient une sensibilité nouvelle » à l'époque. Les ruines n'étaient plus des objets sans intérêts puisqu'elles n'ont pas toujours suscité l'émotion et la sensibilité. Parfois, considérées comme des amas de pierres, elles provoquaient depuis la découverte des fouilles antiques de 1740 une émotion et une conscience qui a mené à les estimer comme des biens à protéger. Au milieu du XVIIIème siècle le traitement des ruines se développe considérablement dans les arts. Notamment, dans les peintures, de Coccorante, de Hubert, les ruines acquièrent une pluralité de sens. La représentation des ruines dans les tableaux romantiques rejoint comme par défaut l'affirmation de Denis Hollier où elles deviennent « autre chose qu'elles-mêmes », ses amas de pierres sublimées sont regardés autrement, sous l'angle de l'émoi et de l'esthétique mais également de l'angoisse qu'elle suscite dans les gravures de Piranèse *Prisons Imaginaires*[94].

Dans le contexte du présent, la notion des ruines est rapprochée « des préoccupations esthétiques[95]» qui tournent autour de *ruins porn*[96] et devient un objet de séduction et de commercialisation.

> « En 2009 apparaît l'expression anglo-saxonne « *ruin porn* », littéralement « la pornographie de la ruine », qui souligne le sensationnalisme « pornographique » à l'œuvre dans un certain type de photographies. Il concerne principalement la mise en image des ruines de la ville de Détroit. L'ouvrage photographique *Détroit, vestiges du rêve américain* (2010) de Yves Marchand et Romain Meffre constitue le parangon de ce sous-genre photographique[97] ».

94 Dans les gravures de Piranèse de la deuxième série des *Prisons imaginaires*, la noirceur inquiétante des traits de l'artiste évoque la perdition, la détérioration de la matière comme un phénomène inarrêtable dévorant tout l'espace, comme une maladie qui rognerait à petit feu le corps de sa victime. La représentation des univers clos que sont des intérieurs massifs et sombres de pièces des prisons imaginaires donnent à l'image d'architecture une vision de déséquilibre où le spectateur perd ses repères. Ici, les escaliers, des voûtes, des couloirs sans issus et qui ne mènent nulle part « fournisse[nt] une traduction personnelle de ces mouvements perpétuels qui exposent un vertige physique et mental ».

95 Tiphaine Abenia, *Architecture potentielle de la Grande Structure Abandonnée (G.S.A) : catégorisation et projection*, Thèse de doctorat, sous la direction de Daniel Estevez, de, ENSA Toulouse, 2019, p. 57.

96 L'expression est en lien avec le mouvement de la photographie consacrée à l'exploration urbaine, elle apparaît dans les années 2000 chez les photographes qui exploitent les lieux abandonnés et notamment les ruines de Detroit .

97 Pauline Jurado Barosso, *Photographier les ruines modernes en témoin d'une histoire de l'urbanisme récent*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Méaux, Université de Lyon, 2016, p. 137.

Alessia Nizovtseva, *Usine industrielle désaffectée de Roumanie*, photographie, 2012.

À travers certaines images, la ruine est finalement plus séduisante et nostalgique, impressionnante et faramineuse. On a plus envie de la contempler que de se souvenir de sa trace, de sa disparition, elle devient un objet de séduction. En revanche, la mise en scène de la ruine dérange : soit trop spectaculaire, soit trop esthétique et lisse, soit trop fictive et irréelle, la ruine est critiquée. Diane Scott critique dans son article *Retour des ruines* l'esthétique de la ruine contemporaine qui tombe dans une obsession de séduction par les images et provoquent une certaine saturation et omniprésence. Selon elle, les représentations des ruines traversent le cinéma, les jeux vidéo, les photographies, les œuvres artistiques. La ville abandonnée, détruite ou sinistrée, la ville fantôme ouvre un certain appétit à la création de nouvelles images. On retrouve des explorateurs urbains qui publient des images des ruines, des immeubles déserts, ainsi des blogueurs qui consacrent des sites entiers comme le mouvement *urbex.* Mais ce n'est pas que la forme de cette même esthétique qui dérange, c'est également le fond ou plus précisément la cause de ce « goût des ruines » de notre temps qui se développe et tombe dans une totale l'absurdité.

> « Les ruines sont entrées dans un devenir blond : mêmes paysages des mêmes villes répétés à satiété, avec tous les lieux devenus habituels, salles de classe, salles de sport, établis rouillés, usines à n'en plus finir. La ruine contemporaine peut désormais être qualifiée de « pittoresque », bien que cet adjectif soit associé à un contexte culturel lui-même tout à fait désuet. Car il y a maintenant un confort de la ruine dont il faut s'extraire...[98]».

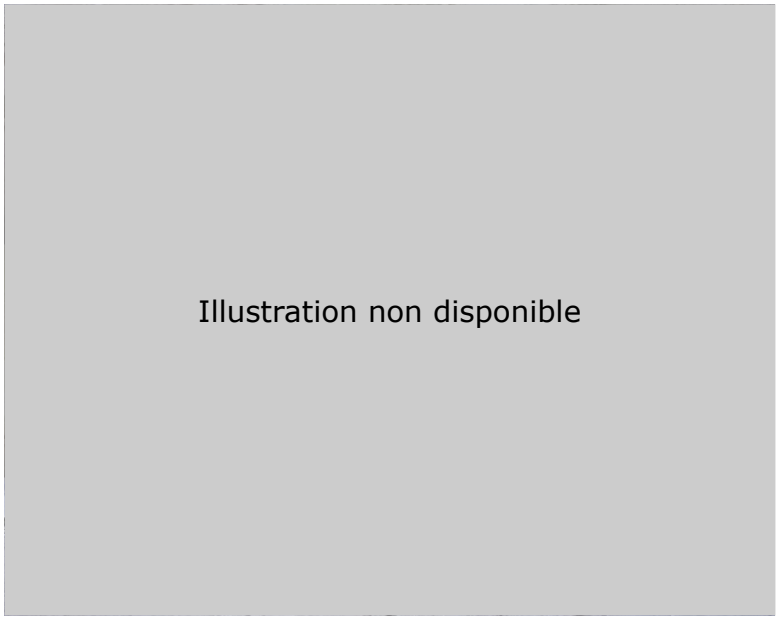
98 Diane Scott, « Retour des ruines », Vacarme, 2015/1 (N° 70), p. 23-46. DOI : 10.3917/vaca.070.0023. URL : https://www.cairn.info/revue-vacarme-2015-1-page-23.htm (Consulté le 13 mars 2019)

Les ruines « photogéniques [99]» sont partout, et l'amour de la ruine grandit à l'instar des cartes postales que David Compagny commente :

> « De telles images ne se rencontreraient-elles pas que dans l'art contemporain, il serait loisible de n'y voir qu'une vogue passagère […]. Or, elles sont de plus en plus présentes dans le nouveau photojournalisme, le documentaire, les campagnes de communication, et jusque dans les informations, la publicité et la mode. laisse à penser que la photographie a depuis peu hérité d'un rôle de croque-mort, de greffier, ou de comptable[100]».

Certains photographes s'intéressent à la ruine industrielle comme du patrimoine en disparition et continuent, comme ils le disent, la démarche des Becher.

Pensons, alors à travers cet exemple à Yves Marchand et Romain Meffre qui photographient les ruines de Détroit *The Ruins of Détroit* de 2005-2009 et donnent à voir un aspect très spectaculaire des images de la ville abandonnée où nous observons des salles de spectacles, de cinéma, des bibliothèques délabrées. Un autre photographe Vincent J.Stoker issu du mouvement *urbex* exploite les ruines en parcourant les usines abandonnées de la Ruhr, d'anciens asiles psychiatriques britanniques ou encore le port de Gdansk. Le japonais Shiniro Kobayashi crée une série des photographies *Deathtopia,* publiée en 1998, où l'intérieur d'usines désaffectées dévoile des machines et des tuyaux, des sols couverts de gravats, tous ces éléments témoignent d'un effet pittoresque d'une désindustrialisation.



Yves Marchand et Romain Meffre, *Ruines de Détroit*, photographie, 2006.

99 *Ibid.*

100 David Campagny, « Pour une politique des ruines : quelques réflexions sur la "photographie de l'après" », in J-P Criqui, D. Dufour, C. Vidal, *et al*., *L'image-document, entre réalité et fiction*, *op. cit*., p. 51.

Selon Diane Scott, cet intérêt pour les ruines efface et dévie le regard de réels sujets qui nous mènent aux cœurs de bidonvilles et aux questions de l'habitat. Elles « cachent » et créent comme « un effet de masque[101]» où ses espaces saturés de notre époque de vitesse et de consommation continuent à attirer des regards alléchés. Cependant, au lieu de problématiser ces lieux, nous romantisons les bidonvilles, les immeubles voués à l'abandon. De même, pour Sophie Lacroix qui analyse les ruines dans les peintures classiques du XVIIIème sous l'angle de l'esthétique ; elle déduit que la beauté de celles-ci produit « une représentation magnifiée du passé qui s'inscrit dans un certain embellissement de l'objet, […] » Pour elle, la ruine romantique « fait […] allusion à ce qu'elle ne peut représenter, mais dont elle est une sorte d'expression détournée […][102] » qui permet de masquer par et rendre invisible les problématiques de l'époque du passé. Si la ruine romantique nous ramène constamment vers le passé, la ruine contemporaine insiste sur le présent.

B. L'architecture moderniste entre le document et la sublimation

Ma pratique de la photographie que je définis au départ comme documentaire me pousse à me pencher au plus près de ce sujet qui est par ailleurs inévitable et concerne directement l'architecture. La photographie permet d'embellir, de promouvoir, mais aussi de problématiser l'architecture. Par ailleurs, ce médium rejeté à ses débuts s'impose avec force dans l'art contemporain et convoque de nombreux artistes qui l'utilisent et le manipulent de différentes manières à tel point que le style documentaire si attaché à la notion de la photographie est à peine reconnu.

De multiples ouvrages essayent de comprendre et définir ce phénomène mais la photographie échappe par son médium à une définition précise qui doit l'enclaver dans une case. Notamment, dans son ouvrage *Petite histoire de la photographie,* Walter Benjamin distingue déjà dans les années 1935 la photographie comme médium industriel qui peut se reproduire en série. Les écrits de Barthes sur la photographie dans son ouvrage *La chambre claire* revendiquent une tournée réaliste de l'image photographique car la nature de celle-ci se distingue, par exemple, de la peinture ou d'une œuvre d'art qui crée un univers imaginaire. Pour Barthes, la photographie est un médium qui atteste le réel et témoigne par sa production immédiate du cadrage ce qui a été. Elle est comme l'écrit Laurent Lavaud « essentiellement anti-imaginaire[103] ».

> « […] l'essence de La Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. […] [La Photographie] n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des trucages : la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche. […] Toute photographie est un certificat de présence[104] ».

101 *Ibid*

102 Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines, La fonction critique des ruines*, *op.cit.*, p. 306.

103 Laurent Lavaud, *L'image,* Flammarion, Paris, 1999, p.199.

104 Roland Barthes, *La* chambre *claire : notes sur la* photographie, Les Cahiers du Cinéma-Gaillard-Le Seuil, 1980, p. 133.

L'ouvrage de Barthes est consacré à l'essence de la photographie qu'il essaye d'étudier en s'appuyant également sur la théorie de Ferdinand de Saussure qu'il développe dans son essai. Il distingue pourtant le sens d'un texte linguistique qui se base sur la relation double du signifiant et signifié, ce qui permet de comprendre le sens de l'écrit. En revanche, pour Barthes le mécanisme de formation du sens en dans photographie est différent car elle dépasse le schéma du signifiant et du signifier en formant son propre système. En effet, pour Barthes, la photographie « bouleverse notre perception du temps ». Par son cadrage, la photographie crée « un hors-champ auquel le spectateur n'a pas d'accès, et qui est lié à la vie du modèle[105] ». La photographie crée, en effet, une forme d'absence et de présence dans le temps de l'objet photographié.

Dans un autre ouvrage de Susan Sontag l'essence de la photographie n'échappe pas aux questions éthiques de l'image photographique. Les réflexions de Sontag tournent principalement autour du concept de la beauté dans l'image photographique, qui, est étroitement lié à l'idée du cadre photographique. Elle note que la photographie découle essentiellement du besoin de représenter le beau qui devient par conséquent un des principaux problèmes de celle-ci. Dans la photographie la beauté se partage à la fois entre sa forme visuelle et une catégorie éthique comme l'écrit Talbo bien avant Sontag dans *Le Crayon de la nature*. Cependant, pour Sontag la notion de beauté est étroitement liée aux problèmes esthétiques et moraux. Dans son ouvrage *Devant la douleur des autres,* elle s'interroge sur les idées de la responsabilité morale de l'objectif photographique qui est capable de produire des cadrages qui idéalisent le monde. Le problème de la photographie selon Sontag est dans sa capacité d'imposer une vision du monde sans se soucier de son essence et de ce qui se cache derrière le cadrage.

Au début de ma pratique plastique, lorsque j'ai réalisé les photographies non pas des immeubles d'habitation, mais des bâtiments industriels soviétiques de Roumanie en 2012, je me suis beaucoup interrogée sur le statut de ces architectures à travers les photographies des usines désaffectées qui se rapprochent dès le premier coup d'œil des reportages photographiques documentaires. À travers la série *Forbidden places*, on pourrait très bien parler du « mimétisme » et de « la représentation du réel » semblable aux photographes du XIXème siècle qui cherchent à documenter et créer un protocole de prise de vue afin de les archiver. Il pouvait s'agir dans mes recherches de l'archéologie industrielle qui promeut ces photographies directement au rang de documents. Cependant, leur esthétique dites documentaire pourraient également se rapprocher des mouvements apparus depuis les années 2000 et les classer dans les catégories des images de *ruin porn*, ou *urbex*. Ma posture de l'artiste pourrait s'inscrire dans ces mouvements car j'exploitais comme de nombreux photographes de ce genre des bâtiments abandonnés afin d'immortaliser leur beauté impressionnante.

En effet, le statut même des photographies dépendait de ma posture qui souhaiterait

105 Lorsque Roland Barthes décrit la photographie de sa mère défunte au début de l'ouvrage *La Chambre Claire*, il parle du passé, d'un temps révolu qui s'arrête dans l'image et qui crée inévitablement un hors-champ par rapport au présent. Pour aller plus loin voir : Bernard Gerboud, « VI - La chambre claire de roland Barthes », *TK-21*, URL : https://www.tk-21.com/Seminaire-2007-2008-VI-La-chambre (Consulté le 11 décembre 2020)

soit problématiser le réel par le biais de ces photographies, soit au contraire faire les « images projectives » et « illustratives » du réel. Par conséquent, en exposant la série de photographies *Forbidden places* dans un espace d'exposition, je ne visais pas une présentation des usines désaffectées en tant qu'objet historique mais à problématiser leur statut indéfini dans l'espace urbain ce qui me rapprochait des photographes comme Kobayashi, Meffre & Marchand.

Il y avait également la troisième possibilité de faire de ces photographies autres chose, d'avoir une approche différente de celle du photographe documentaire, qui devient un témoin de la réalité. Il s'agissait de les utiliser comme la photographie plasticienne définie par Dominique Baqué qui ouvre vers d'autres pratiques artistiques et dépasse totalement la notion pure du document. Dominique Baqué marque une rupture qui concerne la fin de l'autonomie de la photographie depuis qu'elle rentre dans le champs des arts plastiques dans les années 1980 ; Lorsque la photographie devient un médium du plasticien et non du photographe « pur » comme le désigne Jean-François Chevrier, elle s'ouvre vers d'autres médiums à travers l'hybridation, le mélange et métissage, « la contamination des média les uns par les autres constituant sans nul doute l'une des principales déterminations de l'art contemporain[106] ». Le propos de Dominique Baqué marque également ma pratique artistique car je souhaite dépasser le document brut, un simple enregistrement de la réalité pour me diriger vers d'autres pratiques et médiums.

Le propos de Dominique Baqué est critiqué par André Rouillé dans son ouvrage *La photographie*. Rouillé reproche à Baqué d'affirmer que la photographie « a infiltré l'art », qu'elle est « entrée en art » (comme on entrerait en grâce !), fut-ce sur un mode paradoxal. […] Ce n'est pas le « médium photographique qui a infiltré l'art », mais les artistes qui s'en sont emparés pour répondre à leurs besoins artistiques propres[107]». Selon Rouillé, l'art-photographie apparaît sur la scène de l'art contemporain à partir de 1980 ; les artistes donnent à ce médium une vraie notoriété artistique. Il distingue bien l'approche dans la pratique artistique de celle des photographes qui selon lui reste totalement différente :

> « En aucune manière l'alliage entre l'art et la photographie ne consiste en une interpénétration des champs artistique et photographique. L'alliage art-photographie est le fruit des transformations qui ont affecté le champ de l'art, hors du champ photographique et sans lui, ou presque[108] ».

Cette conjoncture donne encore plus d'ambiguïtés et de pistes de recherches à d'autres chercheurs qui viennent questionner la photographie sous l'angle de l'instabilité et de son statut de document qui lui est reconnu depuis son apparition. Il me semble qu'il ne s'agit pas aujourd'hui de la mort de la photographie mais de son dépassement. La photographie ne se suffit plus en tant que médium pur, en tout cas, telle est sa situation en

106 Dominique Baqué*, Photographie Plasticienne, un art Paradoxal, Paris, É*ditions du regard, 1998, p.51.

107 André Rouillé, *La photographie,* Paris, Gallimard, 2005, p. 1998, p. 473.

108 *Ibid*., p.316.

art contemporain. Bien évidemment, il ne s'agit pas dans ce propos des reportages photographiques qui se positionnent comme des documentaires mais des photographes artistes qui vont expérimenter et jouer avec la vision réelle.

Par ailleurs, dans ma pratique actuelle, le statut de mes photographies des immeubles d'habitation est volontairement instable. Que sont-ils documents, archives ou fragments instables partagées entre plusieurs statuts ou tout à la fois ? Ont-ils besoin de manipulations, doivent-ils rester intacts ? Ainsi, Jean-Marc Bustamante[109] parle, lors de l'entretien à la cité d'architecture, du médium photographique qui est selon lui relativement pauvre et nécessite une approche particulière, une certaine intervention, voire manipulation pour aborder non pas tant la photographie elle-même mais le photographique. Par , sa réflexion ne concerne pas la photographie en tant qu'art mais l'art en tant que photographie. Ainsi, en montrant ses œuvres, il nous évoque des spécificités propres de la photographie qui peuvent être traduites par d'autres médiums et deviennent dans son travail des objets ambiguës ni sculptures, ni peinture, ni photographies. Il nous faudra revenir vers ces questions où les notions du médium de la photographie se rendent tout aussi important que la photographie même.

Sous cet angle de l'ambiguïté de l'image photographique, revenons donc vers les photographies ministérielles des grands ensembles qui peuvent être qualifiées de « projectives » selon Bertho et Ozdoba de par leurs usages médiatiques, impactant sur la perception par une idéologie développée et politisée. André Gunthert décrit également les images médiatiques comme étant illustratives, se distinguant des photographies dites documentaires, car, Il existe selon lui « un fossé infranchissable qui sépare en théorie l'illustration de la photographie[110]». L'usage illustratif de l'image « retire en principe au matériau photographique toutes les propriétés habituellement reconnues au médium[111] ». La photographie illustrative est une affaire de commande a priori tandis que la photographie documentaire est un produit du photographe a posteriori. De plus, la photographie illustrative est soumise à la retouche, au montage et d'autres formes qui la transforment en « support d'un message », la photographie documentaire « se veut un document authentique, porteur d'une information objective, et implique le refus de toute manipulation[112] ». Si la photographie documentaire est plus « objective » par rapport à l'image projective ou illustrative, ce n'est pas tout aussi simple dans ces usages.

Lors de la visite de l'exposition de François Prost qui expose dans le quartier moderne Bellefontaine à Toulouse en 2019 dans le cadre du […] la série de photographies de façades d'immeubles collectées partout en France, est accompagnée de ces indications :

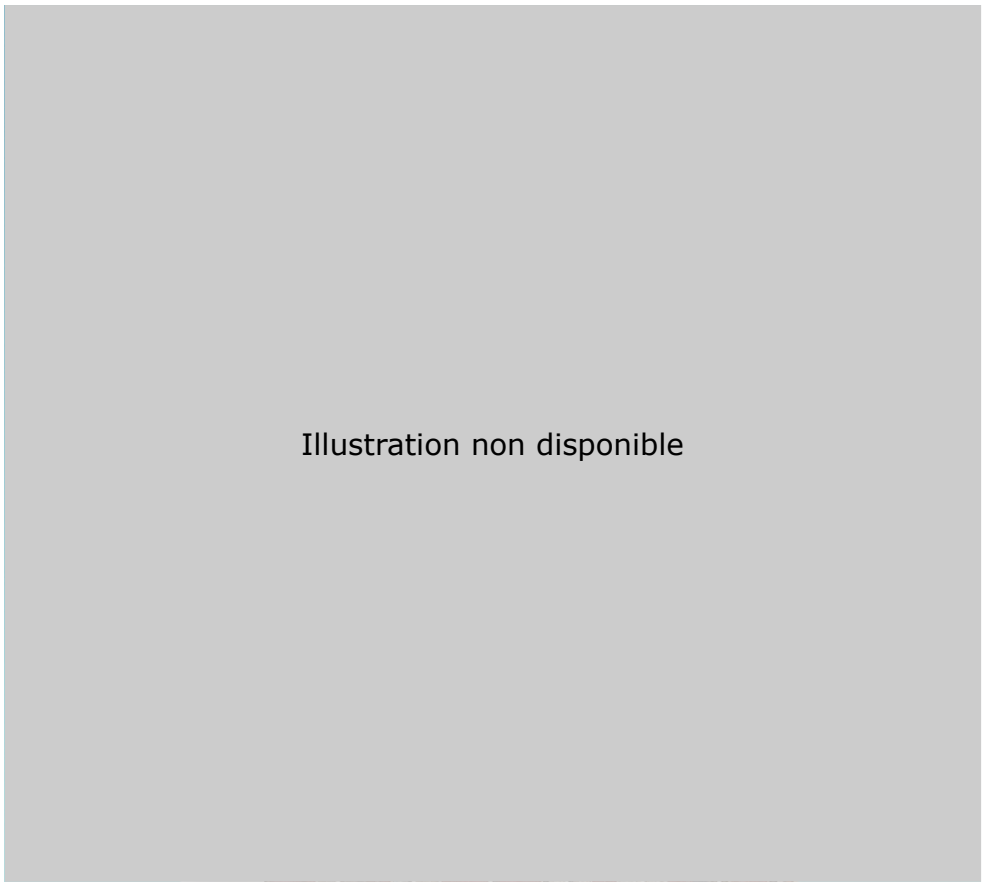
109 Jean-Marc bustamante et Caroline Bourgeois, « Autour de Jean-Marc Bustamante » l'entretien est disponible sur le site de la *Cité de l'architecture et du patrimoine,* URL : https://youtu.be/cUyPRzl2Ziw (Consulté le 3 décembre 2020)

110 André Gunthert, « L'illustration, ou comment faire de la photographie un signe », URL: https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1147, *op. cit.* (Consulté le 17 novembre 2019)

111 *Ibid.*

112 *Ibid.*

La série *Faubourgs* présente des façades d'immeubles de banlieue françaises (principalement francilienne). Ces bâtiments érigés dans les années 60 ont été construits pour augmenter le parc de logement et apporter aux classes moyennes et populaires tout le confort moderne d'alors. Leur situation d'aujourd'hui semble bien loin des espérances de l'époque, les pouvoirs publics en arrivent même à détruire certains bâtiments du fait de leur insalubrité. Au-delà de la réputation quelque peu sulfureuse de ses quartiers, ces immeubles sont montrés ici de la façon neutre, déconnecté de leur contexte environnemental et social[113]».



François Prost, *Faubourg*, photographie, 2019.

Un deuxième texte explicatif nous présente le parcours de l'artiste en ajoutant que sa production est principalement consacrée à « la construction des séries des photographies documentaires ».

Pourtant, lorsque nous nous promenons dans la salle de l'exposition, nous voyons de nombreuses photographies en très grand format qui donnent une image quelque peu sublimée des immeubles. De nombreuses tours d'habitation ou de bâtiments d'administration sont photographiées en élévation où la frontalité bidimensionnelle expose la façade à une lecture détaillée de ses habitations. En effet, les immeubles sont « déconnectés de leur contexte » car prises de vue à la hauteur ne montre que la moitié du bâtiment ; le sol

113 Le texte est tiré de la légende de l'exposition *Faubourgs* de Francois Prost qui a eu lieu à Toulouse, novembre 2019.

invisible crée comme une sorte de flottement de l'immeuble dans l'air entouré par le ciel fait d'un bleu vif. Les immeubles ne sont pas tant représentés d'une façon neutre comme le prétend la légende du texte mais neutralisés du contexte réel qui les arrache et place « au-delà de la réputation quelque peu sulfureuse des quartiers » où ces derniers sont construits . Les couleurs vives criardes, et très contrastées ressortent sur les façades aplaties pour masquer les détails qui trahissent le réel visage des immeubles. Les photographies sont disposées en deux lignes sur les murs semblables aux grilles de l'exposition des photographies des Becher.

François Prost, *Faubourg*, photographie, 2019 .

Pourtant, face à ces visions dites « neutres » nous sommes troublés par l'incontestable place donnée à des choix plastiques ou artistiques propre et par cette apparence esthétisée fait de retouches numériques, de la lumière du jour rasante et de redressement des perspectives. Pouvons-nous nous demander face à ces clichées si les tours de ces immeubles sont bien réelles ? C'est alors les légendes épinglées sous chaque image qui nous ramènent à la réalité où seuls les noms des architectes, l'année de construction et les noms des tours sont marqués. Regardons-nous plutôt des fictions utopiques que des documents photographiques neutres et objectifs qui sont valorisées par l'œil du photographe ? Faudrait-il alors définir le document en lien avec l'architecture qui se présente dans certaines photographies sous les apparences « sublimés » ? Ces photographies qui semblent être définies par leur auteur en tant que documentaires se rapprochent davantage des photographies de synthèse utilisées par les agences immobilières actuelles afin de promouvoir les immeubles dans une esthétique policée aux apparences utopiques qui

s'inscrivent dans « un registre « laudatif » mise en valeur de l'architecture où le projet ou le bâtiment présenté sous « son meilleur jour[114] ». Paradoxalement, cette représentation dite laudative est soumise selon Marie-Madelaine Ozdoba à « une exigence de vérité[115] ».

> « En effet, la représentation du projet relève d'un type de discours bien particulier, dont le propre est d'être « digne *de foi »* : Ainsi, dans tous ces contextes d'usage, on attend de l'image d'architecture qu'elle représente fidèlement une réalité à venir (dans le cas de l'image de synthèse), ou une réalité à laquelle on n'a pas d'accès immédiat (dans le cas de la photographie). Or cette exigence de « vérité » par rapport au discours, et donc aussi par rapport à l'image qui le soutient, est propre au *contexte du projet d'architecture.* En effet, lorsqu'elle est mise au service de la fiction, notamment dans le domaine du trompe-l'oeil, la faculté de la représentation réaliste à figurer l'impossible, voire même à nous « tromper », est au contraire une qualité recherchée. Mais également dans le domaine de la publicité, où la représentation photoréaliste n'est pas obligatoirement liée à une « contrainte de vérité[116]».

Ce paradoxe propre à la photographie d'architecture qui se situe dans une ambiguïté entre une exigence de la vérité et la mise en valeur du bâtiment contredit semble-il la définition de la notion de la photographie documentaire.

Dans la thèse de doctorat consacré à l'art du documentaire contemporain Julie Martin fait une « tentative de définition » de la notion du document en lien à la photographie.[117] Très rapidement, elle est amenée à formuler de la complexité de cette même notion, de son ambiguïté. La photographie documentaire d'architecture n'est pas dépourvue, semble-il, de cette ambiguïté. Elle cite notamment deux historiens de l'art, Jean-François de Chevrier[118] et Olivier Lugon[119], qui décrivent la même année la complexité de la notion de document qui ne peut pas se résumer dans une définition concrète mais induit et inclut une panoplie large de

---

114 Marie-Madeleine Ozdoba, « Des usages et réalismes de l'image d'architecture », *Picturing Architecture*, 25 juin 2013, URL : https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/06/25/sur-le-realisme-de-limage-darchitecture-et-son-rapport-a-lobjectivite/ (Consulté le 19 novembre 2019)

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

117 Julie Martin*, Documenter le monde à l'ère des images fluides : stratégies artistiques,* Thèse de doctorat sous la direction de Buignet Christine, Université Toulouse - Jean Jaurès, Toulouse, 2019, p. 38.

118 « [l]a notion de photographie documentaire recouvre une diversité de pratique aussi large, ou presque, que l'idée même de photographie. On peut dire "documentaire" toute image photographique, dans la mesure où elle résulte d'un processus d'enregistrement, de fixation, d'actualisation d'une image virtuelle », *in* Julie Martin*, Documenter le monde à l'ère des images fluides : stratégies artistiques,* Thèse de doctorat, sous la direction de Buignet Christine, Université Toulouse - Jean Jaurès, Toulouse, 2019, p. 68.

119 *Ibid., p. 69.* « Face à une notion aussi volatile que « documentaire », dans laquelle chacun entend autre chose que son voisin et dont il peut croire seul avoir une compréhension adéquate, peut-être convient-il de rappeler d'abord que vouloir cerner ce qu'est le documentaire est perdu d'avance, qu'il faut accepter un flottement du sens qui est constitutif du champ. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de définition unique et stable de ce mot, il a toujours été une coquille vide emplie de significations changeantes et contradictoires. C'est son handicap, mais c'est aussi sa force, la raison de sa vitalité – le déplacement constant, la remise en cause permanente – et la source de sa formidable efficacité théorique depuis bientôt un siècle ».

pratiques photographiques et artistiques. Elle essaye alors de se tourner vers la notion de fiction pour donner la définition de la photographie documentaire. Ces deux notions sont totalement opposées : la fiction est une création de l'imagination, le documentaire s'appuie sur les faits réels, mais ne sont pas dépourvus de rapprochements dans les pratiques documentaires. A ce propos Julie Martin écrit :

> « Dans *Le Documentaire et ses faux-semblants*, le philosophe, critique de cinéma et documentariste François Niney démontre que le seul lien à la réalité n'est pas satisfaisant pour qualifier le documentaire. Il explique qu'une fiction cinématographique documente ses acteurs en train de jouer et qu'à l'inverse le réel inclut nécessairement notre imaginaire, nos rêves ou nos espérances, données irréelles ou du moins irréalisées, s'il en est. Le documentaire est de plus une reconstruction artificielle du temps, puisque les phénomènes ou événements décrits sont nécessairement réduits pour y être contenus[120]».

Le documentaire exige de prime abord le recours au réel ; Julie Martin cite un exemple qui provoque de fortes polémiques en 2013, lorsque le photojournaliste suédois Paul Hansen est accusé d'avoir retouché ses clichés photographiques modifiant aussi le sens « originel [121]» de la photographie.

Cette dénaturalisation du sens pose la question de la limite entre « la transformation et l'amélioration[122] », tout comme dans les séries de photographies *Faubourgs* de François Prost où les immeubles d'habitations sont représentés sous leurs meilleurs angles.

C. Les immeubles d'habitations comme objets précieux

Nous apercevons que ces dernières années les grands ensembles, tout comme les ruines industrielles ou encore les bâtiments du modernisme socialiste provoquent un grand intérêt en tant que patrimoine à préserver. Leur esthétique particulière considérée autrefois comme trop austère est aujourd'hui perçue comme éclectique, a de nombreux photographes.

Le photographe français Frédéric Chaubin fait un voyage en Russie afin de photographier les architectures soviétiques qui sont présentées dans son recueil *CCCP Cosmic, Communist, Constructions Photographed*. Dans son ouvrage, le photographe présente 90 bâtiments situés dans 14 anciennes républiques soviétiques, témoignant du passé soviétique et du style d'architecture n'appartenant à aucun courant, construits dans « un élan chaotique[123]». L'architecture de la période soviétique est pour Chaubin celle qui symbolise les régimes totalitaires, les immeubles hors du commun du modernisme soviétique, mettent au goût du jour leurs aspects esthétiques et leurs styles particuliers.

120 *Ibid.*

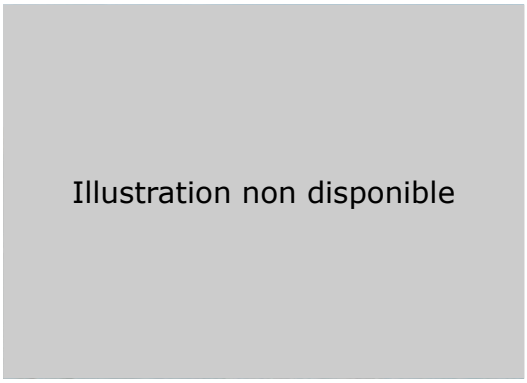
121 *Ibid.,* p. 72.

122 *Ibid.*

123 Frédéric Chaubin, *CCCP Cosmic Communist Constructions Photographed*, Paris, Éditions Taschen, 2017.

Ces architectures construites entre les années 1970 et 1990 n'appartiennent à aucune école, elles mélangent des styles produisant des immeubles hors du commun à l'instar le sanatorium de *Druzhba*, *à Yalta* ou *le Palais du mariage de Tbilissi.* Par ailleurs, nous retrouvons dans sa collection d'immeubles le bâtiment qui alimente également mon travail plastique *La Maison des Soviets* de Kaliningrad. Un autre photographe, Frank Herfort a passé une dizaine d'années en Russie afin de photographier les immeubles d'habitation post-soviétiques inspirés de l'architecture stalinienne pour sa série *la Pompe impériale*. Puis, ils découvrent des bâtiments contemporains récemment construits dans les espaces urbains de nombreux villes post-soviétiques. Il photographie et immortalise ces immeubles aux styles pompeux qui rappellent les architectures staliniennes par leur monumentalité qui domine l'espace urbain.

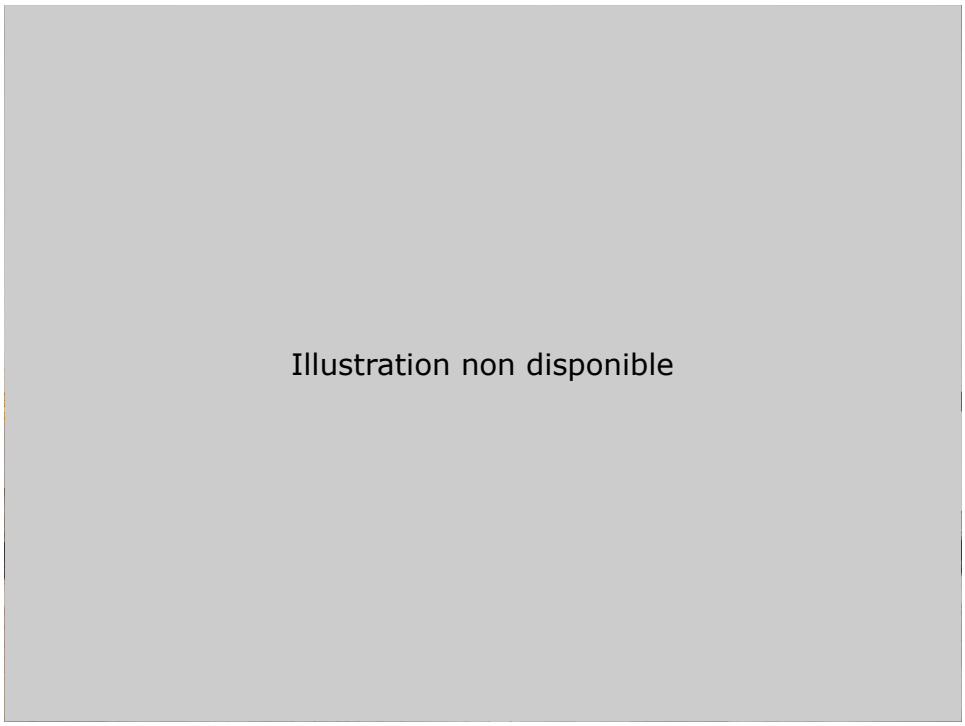
Le photographe Christopher Herwig parcourt quant à lui de nombreux pays de l'espace postsocialiste comme la Biélorussie, l'Ukraine, la Géorgie, le Kazakhstan ou la Moldavie pour immortaliser les étranges formes architecturales des stations de bus mais également des stations de métro. Ces photographies sont collectées et éditées aux Fuel Éditions dans trois ouvrages qui permettent de revaloriser le patrimoine et voir autrement les formes étranges des arrêts de bus qui demeurent aujourd'hui comme des objets abandonnés dans l'espace public.



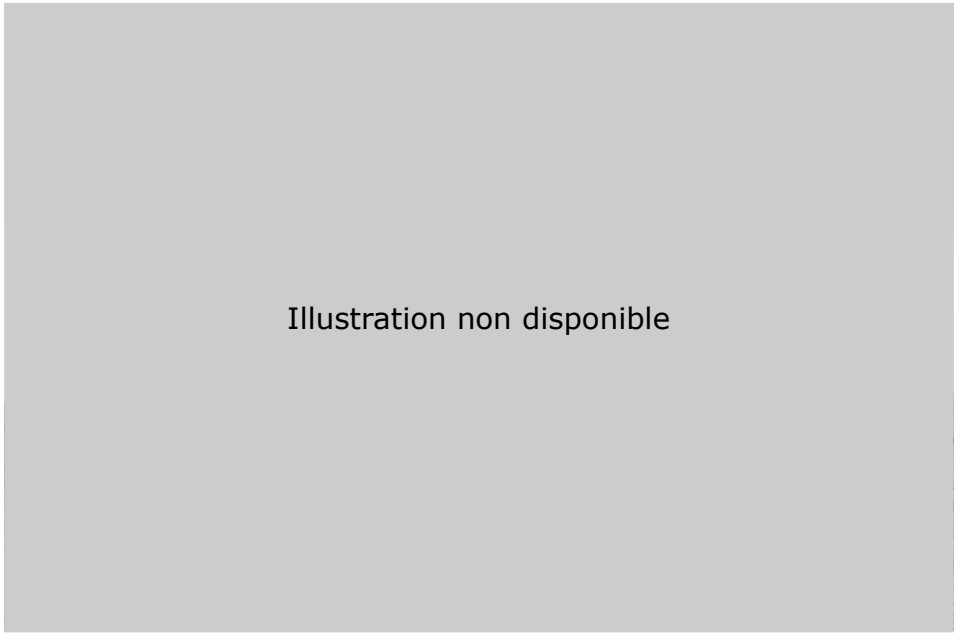
Frédéric Chaubin, *Kaliningrad, Russie, Maison des Soviets*, photographie, 2014.

Par ailleurs, apparaissent de différentes Éditions et groupes associatifs dans les pays d'Europe de l'Est qui essayent de sauver et valoriser le patrimoine de l'architecture brutaliste et utilisent les photographies comme des outils qui permettent de rendre visible ce type d'architecture. Par exemple, *Modernisme socialiste* - est un groupe associatif créé en Roumanie par *BACU - Birou pentru Artă şi Cercetare Urbană* (Bureau pour l'Art et la Recherche Urbaine[124]) qui vise la protection du patrimoine bâti situé sur le territoire de l'ancien bloc de l'Est. Les membres associés du groupe composé d'architectes, d'urbanistes, d'artistes, et d'historiens plaident notamment pour la protection de l'architecture du modernisme socialiste érigée dans la période entre 1955-91.

124 Les informations concernant cette association sont disponibles sur le site internet du groupe : URL : http://socialistmodernism.com/ (Consulté le 13 novembre 2020)



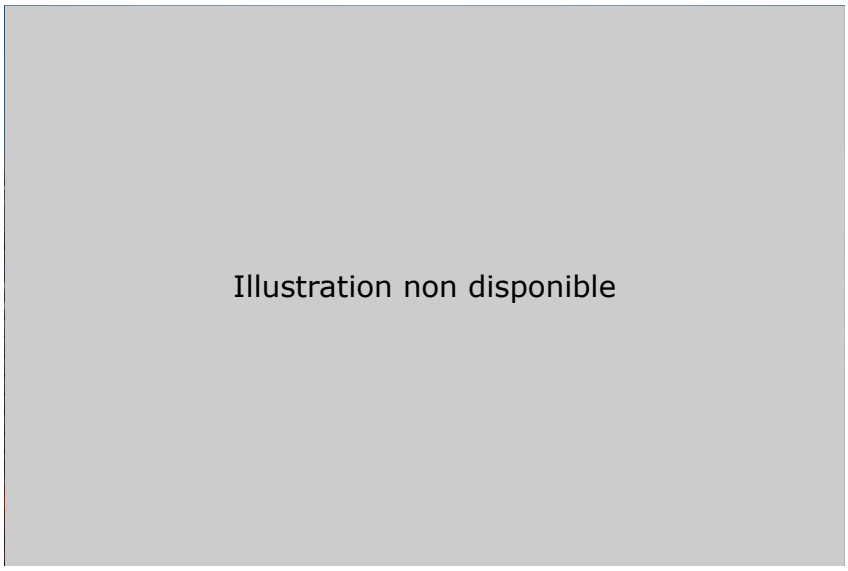
Frank Herfort, *Ministry Buildings*, Astana, photographie, 2012.



Christopher Herwig, *Bus stop*, photographie, 2019.

Selon le photographe russe Arseniy Kotov qui publie le livre de photographies *Soviet Cities,* le changement qui a eu lieu ces dernières années dans les espaces urbains des villes russes est évident. Les nouveaux immeubles contemporains s'érigent et prennent place en effaçant ceux de l'époque soviétique. Si le patrimoine architectural de la période soviétique n'a pas été pleinement reconnu, la photographie permet de relever et de rendre visible ce qui

pourraient éventuellement disparaître très bientôt. En conséquence, de nombreux bâtiments modernistes ont été détruits, tandis que d'autres sont devenus presque méconnaissables suite à des rénovations urbaines. En prenant les photographies très souvent en hiver où la lumière bleue du matin crée comme une pénombre, ces photographies prennent une allure romantique. Ces futures ruines de barres d'habitations sont douces sous cette lumière du jour qui se lève et elles sont perçues différemment. Ce n'est plus l'austérité qui ressort à travers ces immeubles mais la fragilité des villes submergées et endormies à cette heure matinale.



Arseniy Kotov, *Soviet cities*, photographie, 2020.

Par ailleurs, ils s'occupent de la protection, surveillance, recherche et préservation de l'état actuel de ces villes post-soviétiques, y compris des bâtiments, monuments, parcs, places, quartiers et autres. Ils se concentre également sur l'analyse, la recherche et l'étude de l'architecture, ainsi que sur les réglementations administratives à travers un programme législatif concernant la stylistique architecturale des bâtiments érigés à l'époque socialiste mais également leurs diffusions à travers de nombreuses photographies sur les réseaux sociaux, et de différentes Éditions de livres commercialisés. Par exemple, associé à *Urbanicagroup*[125], une plateforme indépendante de distribution et de publication permet de promouvoir l'architecture moderniste en particulier des pays de l'Europe de l'Est en publiant de nombreux ouvrages illustrés comme par exemple : *Socialist Modernism Book Socialist Modernism in Romania and the Respublic of Moldova*, consacrés à l'architecture moderniste de la République de Moldavie, de la Roumanie, de l'Allemagne de l'Est ou encore de Yougoslavie.

a. Les immeubles d'habitations comme objets du design

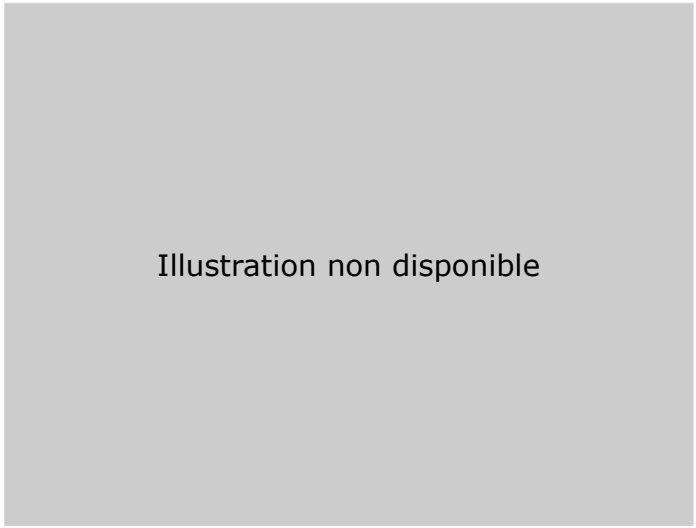
Zupagrafika[126], groupe de deux designers graphistes fondé en 2002 à Poznan, en Pologne par David Navaro et Martina Sobecka publient des images des édifices dans leurs

125 Voir à propos de ce groupe le site : urbanicagroup.ro (Consulté le 12 novembre 2020)

126 Le contenu est disponible sur le site du groupe : https://www.zupagrafika.com/ (Consulté le 12 novembre 2020)

éditions de livres photographiques consacrés à l'architecture d'habitation moderniste et brutaliste de l'ancien bloc de l'Est et au-delà. Ils se sont spécialisés par ailleurs dans la création des objets très stylisés, des mini modèles en papiers représentant des copies des bâtiment d'habitations modernistes habités ou en voie de disparition.

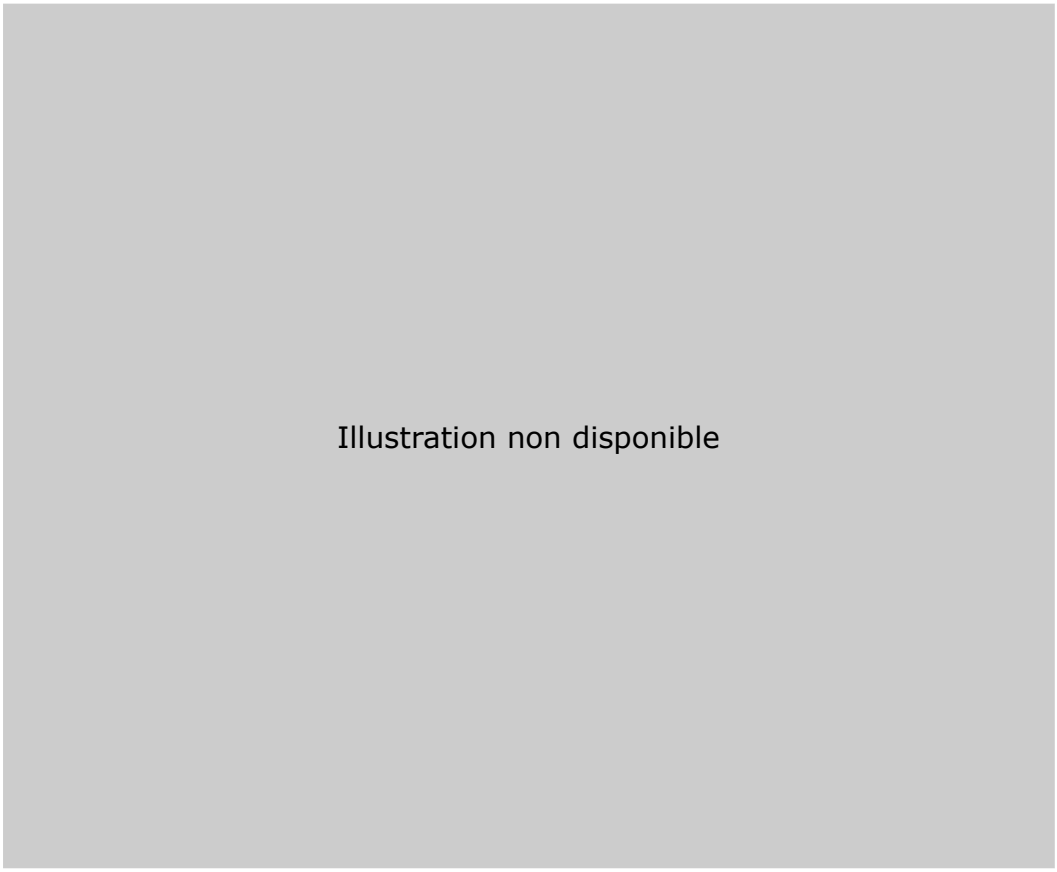
Moi-même, intéressée et attirée par cette esthétique sans reproche des grands ensembles du style brutaliste, je me pose la question de l'intérêt que représente cette pratique du design d'édition qui se rapproche du nouvel élan de valorisation de l'architecture moderniste. Sur les couvertures des Éditions comme *Concrete Siberia* les images embellies des grands ensembles photographiés très souvent en hiver pour produire un effet d'esthétisation par la neige rappellent de belles cartes postales. Les images de la vie du quotidien des habitants de Novosibirsk, Omsk, Krasnoyarsk, Norilsk, Irkutsk et Yakutsk sont réunies dans un livre à offrir comme un bel objet lors d'un évènement particulier.



Zupagrafika, *Concrete Siberia*, photographie, 2020.

Y a-t-il vraiment un intérêt, hormis une passive observation des images embellies qui produisent un effet de séduction sur le spectateur ? Les photographies éclaircies par la lumière soigneusement choisie par les photographes visent avant tout l'esthétisation, ce qui déconnecte totalement ou partiellement le contexte représenté de sa réalité. Voici une dame qui marche sous la neige avec sa chapka et manteau en fourrure, derrière elle s'alignent les usines aux fours à chaux qui éjectent la vapeur. Ici, le paysage sinistre de la ville contemporaine se transforme sous la neige blanche et le ciel égal en un prétendu témoignage documentaire du quotidien. La tenue de cette passante est bien choisie par le photographe : son manteau et ses bottes fourrées apparaissent comme des attributs exotiques pour ceux qui ne connaissent pas les températures rudes. Telle une opération de commercialisation du quotidien banal de la Sibérie transformé dans cette image en objet exotique. Dans cette édition sur la Sibérie, nous retrouvons les monuments soviétiques, des quartiers résidentiels étranges avec des grands ensembles qui feront bientôt partie du

patrimoine et seront démolis dans les villes toutes aussi impressionnantes que tristes. Nous admirons ces paysages post-soviétiques à l'instar des ruines domestiques qui nous font preuve de leur vivacité dans le présent.



Zupagrafika, *Concrete Siberia*, photographie, 2020.

Zupagrafika, *Concrete Siberia*, photographie, 2020.

Souvenons-nous alors de Susan Sontag qui écrit dans son ouvrage *Sur la photographie* que les photographies qui transforment le passé en objet de consommation, sont un raccourci[127] de l'histoire. Qu'en est-il du présent qui devient déjà un objet de consommation sans même pouvoir faire partie de l'histoire ? Sous couvert de valorisation du patrimoine urbain, la photographie ne devient rien d'autre qu'un outil de naturalisation d'une fiction, d'une transformation profonde du discours qui se tourne vers des objets en disparition représentant pour le moment un intérêt ambigu.

En commençant par les iconiques *Sheffield`s Park Hill* en passant par les tours expérimentales à *Cotton Gardens* à Londres, par la bibliothèque centrale démolie de Birmingham, les designers font appel à des photographes et graphistes qui les prennent d'abord en photographies pour ensuite les inclure dans les éditions accompagnées par de courts textes expliquant leur l'histoire de leur construction. Cette opération de documentation remet en effet au goût du jour l'histoire de ces immeubles accompagnée des photographies en noir et blanc rappelant des images d'archives. Par exemple, l'image de l'immeuble de *Croydon* se distingue par son esthétique minimaliste et neutre rappelant quelquefois les photographies des Becher.

Pourtant, ce n'est pas tant leur aspect visuel qui semble correspondre le mieux aux photographes industriels mais la démarche, le principe qui permet rapprocher l'architecture d'un objet. Rappelons-nous brièvement que les architectures industrielles notamment celles de la série *Sculptures anonymes* des Bechers sont traités en objets, d'abord gigantesques et tridimensionnels par le cadrage frontal, les prise de vues neutres, composition centrée, la recherche d'une lumière égale, l'emploi d'un objectif évitant des déformations des édifices, redressement de la perceptive afin d'obtenir la précision totale des contours entre objets photographié et la ligne d'horizon. Ces mêmes objets gigantesques deviennent ensuite des surfaces bidimensionnelles et aplaties réduites en images, collectés en série. Cependant, si les époux Becher élaborent un protocole de prises de vue initialement en quête d'une objectivité, les designers cherchent une certaine stylisation, voire sublimation de ces immeubles en les mettant en noir et blanc rappelant les photographies d'archives qui renvoie à des images des années 50 de la promotion des grands ensembles dans les revues de l'époque. Cette même question du cadrage et de l'esthétique irréprochable des bâtiments se pose également pour le photographe François Prost que nous avons abordé précédemment.

Les immeubles sont représentés dans les livres à l'instar des objets « précieux » par thématiques dans *Hidden Cities Berlin London Moscow Warsaw* ou encore *Paris Brut* qui incluent des édifices choisis à travers le monde.

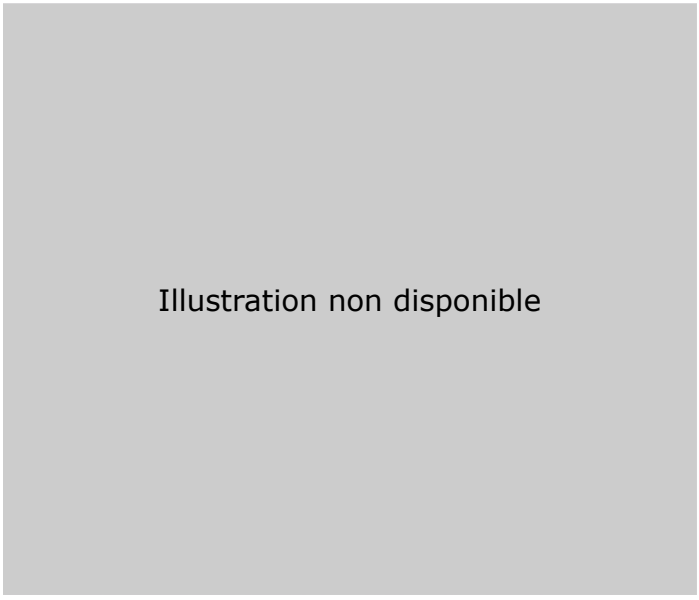
Pour les designers de *Zupagraika,* c'est une façon de dévoiler les immeubles modernistes érigés dans certaines banlieues des villes européennes après la Seconde Guerre mondiale qui ont été ignorés et négligés pendant des décennies. Bien qu'ils abritent la grande majorité des citadins, beaucoup préféreraient qu'ils soient invisibles. Cet ensemble interactif de photographies permet de dévoiler certains paysages urbains les plus controversés et invisibles de Berlin, avec les quartiers de Lichtenberg, Marzahn, Neukölln,

127 Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2000, p. 90.

Pankow, de Moscou, de Paris ou Londres. Les photographies de petit format inspirées des polaroïds sont soigneusement incluses dans une pochette en carton ; lorsque nous ouvrons la boite, nous découvrons un livre qui contient les clichés précieusement classés. Les photographies sont couvertes par un film négatif qu'il faudrait d'abord décoller pour découvrir une ville cachée. Cette façon de montrer les immeubles en objets papier est également une manière de les aborder comme des spécimens rares d'habitat contemporain en voie de disparition. Ces « ruines à l'envers », ces grands ensembles mal aimés deviennent dorénavant des objets de séduction, pièces rares, objets précieux. Ces objets sont surtout accessibles à tout le monde et peuvent changer de statut, si autrefois, ils furent négligés et mal aimés ; aujourd'hui ils sont recherchés et transformés en miniatures, ils décorent nos étagères et font parties des collections privées.

Zupagrafika, *Brutal Britain 2018*, *Croydon*, tours d'habitation, Londres, photographie, 1962.

Zupagrafika, Modèles d'immeubles d'habitations à réaliser en papier, Brutal Britain 2018.

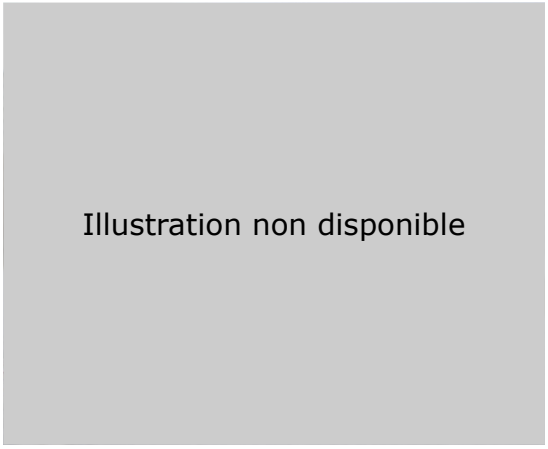


Zupagrafika, *Hidden cities*, 2018.

Dans leur édition de 2017 sous le titre *Blokoshka*, les designers de *Zupagrafika* proposent de découvrir l'histoire de l'architecture des grands ensembles tout en décrivant la situation déplorable après la Seconde Guerre mondiale liée à la nécessité urgente de construire des immeubles collectifs. En s'inspirant des pays post-soviétiques de l'Europe de l'Est des villes comme Moscou, Varsovie, Prague et d'autre. Le groupe *Zupagrafika* propose des modèles d'immeubles d'habitation en papier prédécoupés pour fabriquer des objets colorés semblables à des maquettes d'architecture. En s'inspirant directement des constructivistes russes, les designers *Zupagrafika* crée des modèles en papiers de la *Villa Arbat* de 1929 de Konstantin Melnikov, de l'hôtel de ville du Kirov de l'architecte Noi Trotsky

de 1934 et de *la maison Nikolaev* conçue par l'architecte Ivan Nikolaev en 1939 à Moscou. Ceci est pour proposer des jeux ludiques pour les enfants qui peuvent ainsi avoir l'accès à l'apprentissage de l'histoire de l'architecture constructiviste.

Zupagrafika, *Tours d'habitations à réaliser d'après modèles prédécoupés, Bolokoshka*, 2017



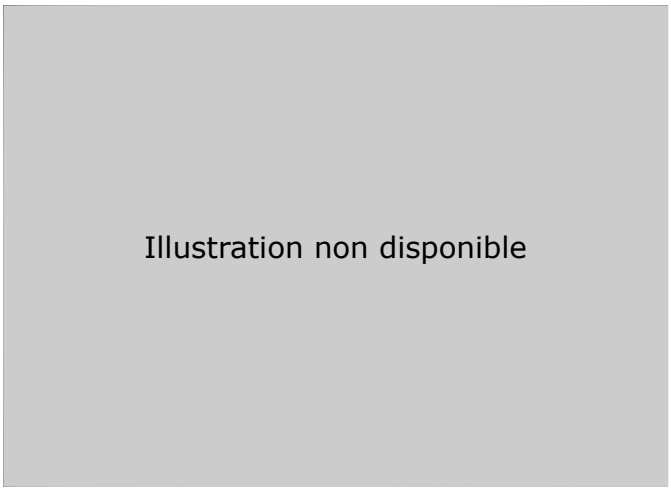
Zupagrafika, *Tours d'habitations à réaliser d'après modèles prédécoupés, Bolokoshka*, 2017

Ladislas Suntar, *Factory Town*, 1922.

Josef Hoffman, *Fabrik*, jouets en bois, 1920.

Cette démarche nous rappelle des jouets créés en 1922 par le designer chèque Ladislas Sutnar qui consacre au début de sa carrière à la production de jeux pédagogiques *Montessori* en bois. Il créa la *Factory Town*, le jeu de construction de cubes en bois aux formes géométriques simples qui représentent des immeubles, des cheminées, des maisons peintes en couleurs primaires dignes de l'esthétique avant-gardiste. De même, un autre designer et architecte Josef Hoffmann fabriqua des projets de maisons en s'inspirant de l'architecture préfabriquée de Le Corbusier et de Walter Gropius. A travers ces deux références, nous pouvons citer l'exposition qui a eu lieu à Montréal en 1993 sous le titre *Les jouets et la tradition moderniste.* Lors de cette exposition, nous découvrons comment certaines tendances du modernisme du début du XXème siècle ont inspiré les créateurs de jouets qui, souvent avec la collaboration d'architectes, ont copié les nouvelles formes bâties à l'instar de *Fabtik* de 1920 de Josef Hoffman.

Par ailleurs, rappelons-nous l'artiste avant-gardiste Lygia Pape issue de l'art concret qui domine la scène artistique au Brésil dans les années 50. Ce mouvement est proche du *Bauhaus*, de *De Stijl* ainsi que du suprématisme et du constructivisme soviétique. En 1959-1969 Lygia Pape a créé un livre d'artiste consacré aux formes architecturales, *Livro de Arquitetura* (1959-1960) présentant un ensemble de douze formes de papier découpé[128]. Ainsi chaque forme découpée correspond à un style architectural spécifique comme par exemple *Palaeolytique* ou *Gothique*. Il est intéressant de noter que cette façon de découper les formes rappelle le principe de l'architecture moderniste car l'artiste souhaitait obtenir le plus de d'éléments avec les formes géométriques les plus simples.



Lygia Pape, *Livro da arquitectura*, 1959–60, tempera sur papier cartonné, 12 éléments, 30 x 30 cm, vue de l'installation, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

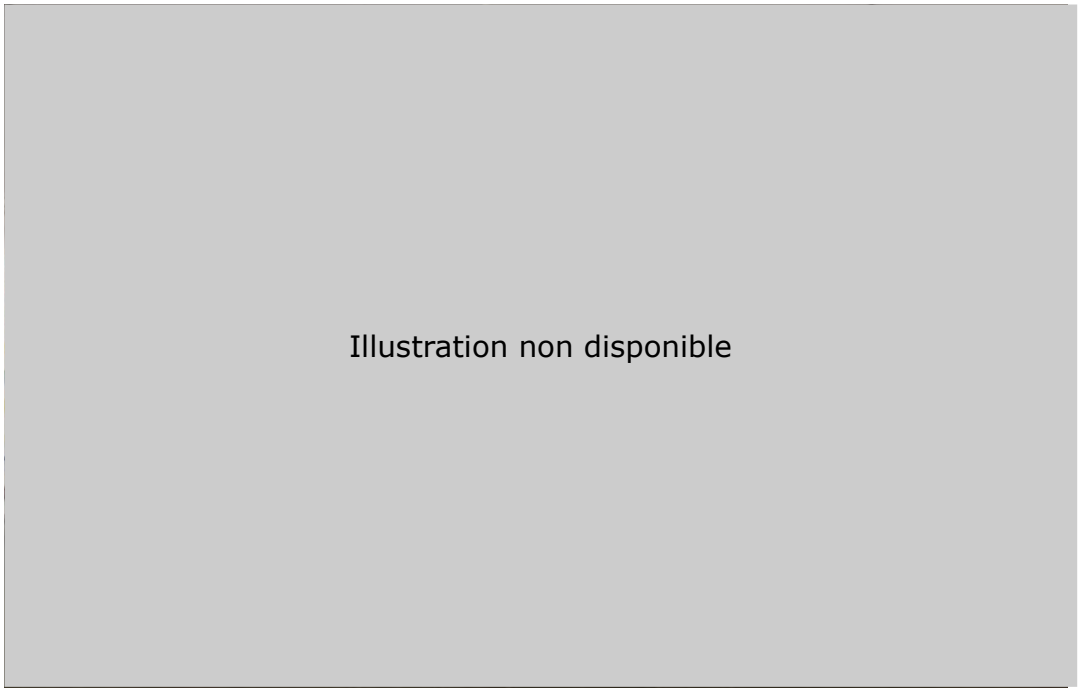
Pour ce faire, ces constructions en papier sont réalisées avec les techniques de découpe, de pliage et de collage. Un autre livre d'artiste réalisé par Pape, *Livro da Criaçao (1959-1960[129])* est composé d'éléments colorés en papier. Selon Lygia Pape ce « livre de la création matérialise l'espace réel [130]», car ces pages colorées peuvent être dépliées en formes abstraites en trois dimensions. Ces formes sculpturales « *pop-up* » réalisées par découpage, pliage répètent finalement les mêmes procédés de pièce en pièce pour former des figures différentes. Par ailleurs, le *Livre de temps (Livro de tempo)* qui réunit 365 pièces de formes géométriques colorées, exposées et accrochées au mur devient une véritable installation. Par ailleurs, à l'origine, les spectateurs pouvaient manipuler les pages du livre de

128 Caroline Menezes, « From plane to space: the abstract art of Lygia Pape » 2012. *Magnetised space,* Serpentine galery, Londres. Le texte pour l'exposition est disponible sur le site : URL : https:/www.studiointernational.com/index.php/lygia-pape-magnetised-space (Consulté le 12 novembre 2020)

129 Site web du MoMa de New-York, *Lygia Pape. Book of Creation*. 1959–60 | MoMA https://www.moma.org/collection/works/38590 (Consulté le 12 décembre 2020)

130*Ibid.*

différentes manières afin de créer leurs propres éléments comme le propose également *Zupagrafika*.



Lygia Pape, *Livro do Tempo,* 1961–63. Vue de l'exposition Serpentin Gallery, 2011.

Lygia Pape, *Livre de création*, 1961–63. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Même si la démarche des designers de *Zupagrafika* n'est certainement pas dépourvue d'intérêt car permettant de dévoiler et revaloriser les espaces urbains, les immeubles d'habitations et les villes soviétiques, elle pourrait également être vue sous un angle critique,

reprenant ici Diane Scott qui évoque une culture devenue saturées par des objets « fétiches[131] » qui sont constamment commercialisés. Ceux-ci forment volontairement ou non un discours idéologique qui dévie notre regard vers autre chose, une contemplation, voire une consommation passive. Ici, non sans dimension nostalgique romantisée, nous réécrivons l'histoire en nous servant de ses objets. En effet, les architectures silencieuses comme les ruines industrielles sont malléables et plastiques non seulement par leur histoire et leur esthétique mais également par leur discours reformulé au fil des années. De même, les grands ensembles sont des objets qui se réinventent à chaque période de l'histoire. Tantôt haïs, tantôt aimés, ils deviennent aujourd'hui des jouets qu'il faudrait réinventer. Cependant, ce rapport ambigu de constante remise en cause de ces architectures n'est-il pas la preuve d'une inacceptation de ces paysages urbains qui s'imposent à nous frénétiquement ?

b. Valoriser le patrimoine en disparition

Si les grands ensembles et les ruines post-modernes se retrouvent dans le même panier, ils ont toujours un statut ambigu et indéfinis partagés entre des architectures à problème et des immeubles à patrimonialiser. Ils provoquent beaucoup de débats, de tentatives de classement, d'intérêt en tant que belles images chez les photographes. Leur intérêt est multiforme, leur architecture de par leurs statuts incertains devient particulièrement intéressante dans de nombreuses disciplines en partant des urbanistes, sociologues, architectes, artistes, jusqu'aux photographes amateurs sur des réseaux sociaux comme *Instagram* qui partagent des images des villes post-soviétique en criant « une nouvelle esthétique » en vogue très bientôt disparue. Ces comptes des photographes amateurs ou professionnels qui parcourent les villes de l'esthétique *post-* sont nombreux, ils collectent sans cesse les images comme des archives en exhumant des paysages urbains à perte de vues de Moscou où les grands ensembles sont sous les projecteurs. Leur esthétique du presque ruine provoque un grand intérêt non seulement pour les photographes mais aussi pour des spécialistes d'architecture comme par exemple l'architecte allemand Philipp Meuser ; celui-ci s'intéresse à l'histoire des immeubles soviétiques préfabriqués et publie de nombreux ouvrages consacrés au modernisme soviétique dans sa maison d'édition *Dom* fondée en 2005. En 2017, il publie un ouvrage consacré à la représentation des mosaïques monumentales soviétiques dans l'espace urbain en collaborant avec le photographe Yeugen Nikiforov qui voyage durant trois ans et photographie l'architecture moderniste entre 1950 et 1980. De nombreux ouvrages de Meuser questionnent par conséquent l'importance historique de ce patrimoine qui participe à la construction de notre histoire. Selon l'architecte, « nous ne pouvons pas tout effacer [démolir cette architecture] car cela conduit inévitablement à la réduction de l'histoire, une falsification du passé[132] ».

En Russie, les immeubles khrouchtchéviens condamnés aux démolitions futures sont analysées par les urbanistes sous l'angle de l'histoire de la mémoire en disparition car ces

131 Diane Scott utilise le concept du fétiche qui est « d'abord un mot inventé par les colons portugais au XVIème siècle, qui nomme chez les peuples méconnus l'ensorcellement par des objets artificiels et le culte qu'ils génèrent. Marx l'emploie comme concept critique dans les années 1840, en prenant appui sur deux propriétés : sa surestimation et sa valeur de masque ». Diane Scott, *Ruines Invention d'un critique,* Paris, Éditions Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2019, p. 143.

questions posent problème. Dorénavant, nous ne savons plus quoi faire avec ce « patrimoine » à une forte dimension historique et mémorielle. Ces figures de péremption relèvent de nombreux problèmes des villes contemporaines ainsi que de l'habiter. Par quoi les remplacer ? Comment traiter ces architectures qui ont finalement une forte valeur historique et mémorielle ?

En attendant, dans l'art contemporain, les artistes s'intéressent au sujet des grands ensembles à travers différents médiums en passant par la photographie, l'installation, la peinture, la vidéo et autres. Cependant, l'objet même des grands ensembles est dépassé car il devient lui-même comme un « symptôme » de nos territoires, un curseur qui guide nos regards pour aller au-delà de ce sujet à problèmes afin de comprendre mieux tout ce qu'il engage et soulève comme questions concernant nos espaces habités.

II. La ville comme le territoire de la conquête artistique

1. L'artiste comme pratiquant de l'espace urbain

A. La problématique de l'habiter à la représentation de la ville contemporaine

Concernant les grands ensembles ce n'est pas tant la notion de l'archéologie qui engage ma pratique que celle de *l'habiter.* Il me semble intéressant de nous appuyer sur l'étude théorique de l'habiter de Mathis Stock. Dans son article *Théorie de l'habiter. Questionnement,* Mathis Stock[133] remet en question le fondement de la question de l'habiter comme « être dans l'espace » issue au départ de la théorie de Heidegger, et propose de déplacer la problématique de ce fondement comme « faire avec l'espace ». Si l'habiter est un problème de l'espace selon Stock, « ce questionnement soulève alors le problème de la conception fondamentale de l'espace non pas comme étendue, contenant ou surface terrestre, mais comme une condition et ressource de l'action, comme « médium » (Cosztony, 1976), voir comme « concept » aidant l'orientation (Elias, 1997)[134] ».

Selon Stock, la notion d'habiter est attachée à « être dans l'espace » et devient une avancée centrale pour de nombreuses disciplines comme la philosophie, la sociologie, l'anthropologie ou la géographie, soulevant ainsi des questions liées à la vie quotidienne et aux dimensions spatiales ; Elle exprime une définition trop statique et prédéterminée en s'enfermant dans une conception isolée. Pourtant, l'habiter devrait au contraire être en

132 « Нельзя все стереть. Тогда у людей будет совершенно превратное представление о прошлом ». (Traduction personnelle) Evgenia Oleinik correspondante du magazine en ligne *BIRD IN FLIGHT* interviewée par Philip Moiser, URL : https://forum.ulkul.ru/arhitektor-filipp-mojzer-vse-razrushit-i-postroit-novoe-prosto-no-dorogo-dlja-obshhestva/ (Consulté le 24 décembre 2019)

133 Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements » in T. Paquot, M. Lussault, C. Younès (sous la direction de), *Habiter, le propre de l'humain villes, territoires, philosophies*, 2007, La Découverte, pp.103-125.

134 *Ibid.,* p. 105.

rapport avec les multiples façons dont l'espace est mobilisé dans des situations variées, écrit-il.

S'il donne la définition de l'habiter comme « être dans l'espace » en s'appuyant sur les théories de Heidegger, de Sloterdijk, puis Augustin Berque en les résumant par trois vocables : « être sur Terre », « être dans des sphères », « être dans l'espace », il la remet en question en proposant de redéfinir l'habiter à travers « la mobilité géographique » des individus. En effet, l'habitant contemporain doit être vu comme quelqu'un de mobile et temporaire ce qui permet de caractériser l'habiter contemporain. Il me semble que de nombreuses pratiques artistiques sont basées sur cette mobilité géographique surtout celles qui sont tournées vers l'architecture, la ville et l'espace urbain qui développent de « multiples rapports » à l'espace. Ainsi, Stock définit « habiter » comme « le fait de pratiquer un ensemble de lieux géographiques[135] », les pratiques des lieux sont pour lui une manière d'agir avec les lieux.

Il explique que l'acte de l'habiter ne se réduit pas aux activités consistant uniquement à résider car il n'y pas de définitions concrètes de pratiquer et de faire avec de l'espace. Ces activités peuvent être multiples selon différents contextes qui rendent possible l'action de l'individu. Dès lors, à travers cette analyse, il parle également des situations d'habiter qui sous-entendent différentes pratiques des lieux, que ce soit en qualité de résident, de touriste ou d'artiste, nous sommes « des individus géographiquement pluriels » dit-il.

En effet, cette définition que Stock donne à la théorie de l'habiter et du faire avec de l'espace en pratiquant des lieux géographiques en tant qu'« homme pluriel » concerne sans nul doute les pratiques artistiques contemporaines. Depuis les années 1960 les artistes se tournent vers la périphérie pour pratiquer les lieux de la ville, en particulier sa périphérie, les terrains vagues, les espaces sans qualité comme Robert Smithson ou les artistes de *New Topography*[136]. Ces lieux sans caractéristiques particulières sont indéterminés et caractérisent pourtant des démarches particulières chez les artistes qui les problématisent. La problématique de *l'habiter* en architecture engage directement la ville et les pratiques artistiques qui sont liées avec les territoires contemporains.

a. De la ville vers le paysage urbain

Lors de la conférence de 2011 *L'art dans l'espace public : un activisme,*[137] Paul Ardenne aborde la ville comme le territoire de la conquête de l'artiste moderne et contemporain. L'artiste s'intéresse à la ville et développe de nouvelles postures dans l'art contemporain en étant moins soucieux de la représentation que de la présentation où l'artiste intervient directement avec les habitants, en performant dans les espaces publics, en créant des liens sociaux avec les passants dans la rue... Pourtant, si l'artiste contemporain

135 *Ibid.*

136 Nous aborderons l'exposition *New Topography* dans la partie 2.

137 Paul Ardenne, « L'art dans l'espace public : un activisme », *Les Plumes [revue.edredon]*. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011, URL : https://www.echelleinconnue.net/revuedepresse/2011/2011_edredon.pdf (Consulté le 18 décembre 2020)

développe des postures multiformes par rapport à la ville, sans ou avec intervention directe sur les territoires urbains, elle reste un élément de représentation important dans les pratiques contemporaines. Pourquoi, alors, la ville contemporaine est-elle si intéressante ? La ville contemporaine, comme beaucoup de territoires sur terre, ne demeure pas stable dans ses caractéristiques. Ce n'est pas par hasard si elle est tantôt comparée à un « organisme vivant », tantôt à « une ville, un générique[138] » à l'instar de Rem Koolhaas. La ville bouge, grandit, se disperse dans tous les sens, elle prend de la largeur et de la hauteur. Il est bien connu que la ville contemporaine est un territoire qui pose problème aux architectes, aux géographes, aux urbanistes, aux sociologues que nous avons déjà évoqués au tout début de cet écrit.

En effet, comme le dit Augustin Berque, le phénomène de la ville contemporaine provoque des discours contradictoires puisque la nature même de la ville change, c'est le phénomène de « l'urbanisation généralisée » et « la fin des villes » qui sème un déséquilibre dans sa perception. Berque explique, en effet, le paradoxe qui se dessine dans la deuxième moitié du XXème siècle où on parle à la fois « de la fin des villes » et de « l'urbanisation généralisée » qui concernent directement la mutation profonde de l'habitat humain. Si autrefois, selon « le schème de la cité », la ville était un ensemble qui conservait une identité unique, elle devait de même « [...] se tenir dans tous les sens du terme [...] » où les formes individuelles des bâtiments rimaient avec leur conception. Il me semble que la périphérie de la ville contemporaine joue un rôle important et nourrit cette contradiction concernant le regard développé par rapport aux villes occidentales. C'est le territoire de la banlieue des grandes villes qui reste particulièrement instable car celui-ci grandit sans cesse, change et se multiplie. C'est la banlieue qui renforce la vision de la ville comme un territoire qui échappe à une définition concrète. Pourrions-nous dire alors que la ville d'aujourd'hui est un territoire indéfinissable, in-mesurable ?

Dans son ouvrage *La dislocation* le philosophe Bénoit Goétz consacre un chapitre à la ville contemporaine qui n'échappe pas à cette vision instable concernant le territoire de la ville.

> « La ville se présente d'abord à nous comme une quantité excessive de lieux, de places, d'espaces en tous genre, de gens, de mondes. La ville est une manière stupéfiante, une « catastrophe féerique », comme disait Le Corbusier à propos de New-York... Les discussions pour savoir si une ville commence à partir du rassemblement d'une centaine de milliers d'habitants ou davantage sont absolument vaines dans la mesure où ce qui signe la qualité proprement citadine d'un espace n'est pas autre chose qu'un indice d'excès. Une ville « c'est trop », comme le dit la langue d'aujourd'hui, trop pour être tenu ensemble, et pourtant cela tient ensemble, en quoi la ville est bien architecture, si l'architecture est bien aussi ce savoir (cette science et cet art) de faire tenir ensemble ce qui ne tient pas tout seul – c'est à dire « naturellement » - ensemble. L'agencement de matériaux complexes et hétérogènes, cela ne

138 Le concept de « la ville générique » est développé par l'architecte Rem Koolhaas dans son essai « Ville générique » publié dans l'ouvrage *Junkspace* (Rem Koolhaas, *Junkspace,* Paris, Éditions Payot, Collection Rivages, 2011.) qui concerne les problématiques des mégapoles contemporaines comme, par exemple la perte de l'identité, le gigantisme (*Bigness*).

fait pas nécessairement une belle forme. Si la ville est capable de prodiguer une telle quantité de beautés, c'est parce qu'elle n'est pas d'abord « une belle chose », mais une chose monstrueuse, au contraire, et terrible. La ville est un espace compromis par ce que l'habiter et l'inhabiter comportent de plus sordide et de plus inesthétique. […][139] ».

Par ailleurs, la ville contemporaine engage une autre notion, celle du « paysage urbain », elle concerne directement l'architecture moderniste. Le géographe Augustin Berque mène ainsi dans son ouvrage de 1993 *Les raisons du paysage*[140] une réflexion sur la notion du paysage. L'auteur différencie cette dernière de la notion de « paysage urbain » qui incarne l'idée de la ville, se manifeste également comme une contradiction étonnante qui démarque par son sens une rupture entre la nature et l'espace urbain. Rappelons également en nous appuyant sur la réflexion de Françoise Choay le sens étymologique du mot ville provient du latin « villa » « désignant un établissement rural autarcique qui a souvent constitué le noyau des cités médiévales. Cette étymologie souligne l'appartenance de la ville européenne préindustrielle à la campagne[141]». Elle souligne, par ailleurs, que la révolution industrielle devient la cause de la dissociation de la ville et de la campagne et brise « la relation de complémentarité[142] » qui les unissait.

Ainsi, l'apparition de la notion du « paysage urbain » est relativement récente car elle date, selon Augustin Berque, d'une trentaine d'année. Pourtant, elle s'oppose d'ores et déjà tout naturellement au sens même du paysage qui existe depuis la nuit des temps au sein duquel la nature se veut comme un élément de prédilection. Cet objet que Berque définit comme étant « totalement artificiel », dénote, sans doute, par son apparition aussi bien comme phénomène lexical que comme phénomène spatial « […] une transformation profonde, [...] de l'écoumène par rapport à l'étendue terrestre […][143]». La première transformation qu'indique le paysage urbain en tant que phénomène spatial est en lien avec l'urbanisation contemporaine envahissante constituée des formes urbaines qui démontrent un changement quantitatif. La deuxième transformation est un changement qualitatif qui se situe au cœur même de la ville et de sa perception en tant qu'un espace habité affectés par les formes urbaines.

Ces changements de l'habitat humain riment également avec ceux de la conception de l'architecture qui connait depuis le début du XXème siècle des métamorphoses profondes. C'est notamment les formes architecturales « absolument étrangères au schème de la cité[144] » qui incarnent selon Berque la « fin des villes » historiques ou plus précisément, dit-il,

139 Benoît Goetz, *La dislocation : architecture et philosophie*, Lagrasse, Éditions Verdiers, 2018, pp. 235-236.

140 Augustin Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse,* Nantes, Éditions Hazan*,* 1995.

141 Françoise Choay, *op.cit.,* p. 168.

142 *Ibid.,* p. 169.

143 Augustin Berque*, op. cit.,* p. 133.

144 *Ibid.*

la « fin de la relation - l'urbanité - qui avait motivé la forme urbaine en Occident[145] ». Ces deux mouvements anti-urbains en architecture, qui sont responsables de cette tendance de la forme urbaine désintégrée existent depuis le XIXème siècle. La notion de *garden-city* incarne un « fantasme » de la nature au sein des villes et ne devient qu'un élément artificiel qui guide la tendance ; le mouvement moderne en architecture, se caractérise par son idéologie fonctionnaliste exprimée dans la *Charte d'Athènes* écrite par Le Corbusier et publiée en 1943. La modernité en architecture s'inscrit, selon Augustin Berque dans un « espace absolu » qui devient universel et neutralise l'identité des lieux réels en imposant des « formes identiques [146]» partout sur la planète.

Il est important de noter que le terme d'« urbanisme » est au départ un néologisme proposé par l'ingénieur espagnol Iidefons Cedrà dans l'ouvrage *Théorie générale de l'urbanisation* de 1867. La notion apparut en France en 1910 lorsque la Société française des urbanistes fut fondée. Elle est « née dans le cadre d'une réflexion sur l'impact spatial de la révolution industrielle : la ville subit alors un bouleversement spontané qui semble relever d'un cataclysme naturel incontrôlable[147] ». Le terme d'urbanisme est inscrit dès le départ dans deux démarches différentes. D'une part, comme l'explique Choay[148], l'urbanisme s'exprime comme une discipline autonome et d'autre point il se propose comme une science de la conception des villes. Il se forment ainsi deux courants théoriques : « l'un, dit progressiste, vise le progrès et la productivité ; l'autre, dit culturaliste, se focalise sur des objectifs humanistes[149] ». Paradoxalement, ces deux courants sont finalement fondés en dépit de leurs différences sur une pensée identique : « analyse critique de la ville existante et élaboration à contrario d'un modèle de ville constructible et reproductible *ex nihilo*[150] ». C'est par exemple les CIAM[151] et l'architecte Le Corbusier qui appartiennent au modèle progressiste qui proposent l'architecture standardisée dispersée dans l'espace urbain en suivant l'ordre fonctionnel et géométrique. Ce modèle de la conception des villes a dominé la vision européenne de l'architecture à partir des années 1920 et il a été significativement appliqué après la Seconde Guerre mondiale lors de la reconstruction des logements collectifs.

145 *Ibid.*

146 *Ibid.,* p. 142.

147 Françoise Choay, *op. cit.,* p. 169.

148 « D'autre part, et dans le même temps, « urbanisme » désigne aussi une autre démarche, pragmatique et sans prétention scientifique. Celle-ci ne vise pas davantage à changer la société, mais cherche plus modestement à régulariser et organiser avec plus d'efficacité la croissance et le mouvement des flux démographiques ainsi que la mutation de l'échelle des constructions et des équipements induits par la révolution industrielle. » *Ibid.,* p. 171.

149 *Ibid.,* p. 170.

150 *Ibid.*

151 Le Congrès international d'architecture moderne est « fondé en juin 1928 par vingt-quatre personnalités de pays européens, quatre francophones et quatre germanophones, censé générer des groupes nationaux ou unions d'architecture moderne adhérents aux principes définis par la déclaration de La Sarraz en Suisse. » *in* M. Kourniati, « L'auto-dissolution des CIAM, » in Jean-Lucien. Bonico, Claude Massu, Daniel Pinson(sous la direction de), *La modernité critique, autour du CIAM 9 d'Aix-en- Provence 1953*, Marseille, Éditions Imbernon, 2006, p. 66.

b. L'impact du béton sur les villes

C'est ainsi que l'apparition du béton armée, ignoré par la plupart des architectes au début du XXème siècle, a permis une construction de logements à très large échelle partout dans le monde. Il a fallu attendre la première guerre mondiale et ensuite la seconde pour que les architectes lui prêtent une attention particulière. Ainsi Cyrille Simonnet résume l'histoire du béton armé en trois périodes qui montrent son rapide développement et impact sur nos ville et l'architecture. La première étape qui dure une vingtaine d'années entre 1895 et 1915 est réservée à l'équipement industriel tel que réservoirs, conduites, silos, canaux, bassins, manufactures. Ensuite, cette matière impressionnante et plastique intéresse les architectes moderne comme Le Corbusier, Gropius, Mies van des Rohe et d'autres, « qui perçoivent dans le matériau un potentiel inégalé de création et de développement entre 1920 et 1940[152]». La troisième étape est celle qui commence avec la grande construction d'après-guerre, continue durant les « Trente Glorieuse [153]» et se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Les matériaux qui ont permis une construction de masse et l'industrialisation de l'architecture pose problème car son omniprésence dans nos villes, zones périphériques, et les campagnes crée une note dévalorisante car ce matériau vieillit mal. En effet, comme le remarque Simonnet, il rajouterait à ces périodes citées de l'histoire du béton armée une quatrième qui inquiète nos contemporains, celle-ci dessine déjà un futur incertain de la planète. Le béton est rattaché aujourd'hui à la notion de la quantité qui évolue au fil des jours et se propage avec les constructions nouvelles de logements, de bureaux, des équipements et d'autres.

> « On ne parle plus que par millions ou milliards de tonnes, par millions ou milliards de mètres cubes, par centaines de milliers de logements et d'équipements. Le béton est certes encore affaire de dosage, de qualité de granulats, mais il est plus que jamais affaire de qualité de vie, de ville, de paysage. Des millions de « points durs » se sont déployés à la surface du globe, constituant une immense cuirasse monolithe dont on ne met pas en doute l'utilité, mais dont on

152 Cyrille Simonnet, *Le béton éclatant. Splendeurs et ruines*, Sartoniana (Sarton chair of the History of Sciences, University of Ghent, Belgium), vol. 20, 2007, p. 89.

153 « L'expression est apparue sous la plume de Jean Fourastié dans son livre qui connut un grand succès lors de sa parution en 1979. Cependant, « la formule est ambiguë, car il n'y a aucun rapport entre les « trois glorieuses » journées de la révolution de juillet de 1830 et trente années de croissance continue de l'économie française (1946-1975) dont Jean Fourastié faisait le bilan à l'heure de la rupture de ce long cycle. Mais, après tout, l'expression de « Révolution industrielle » a bien été élaborée dans un renvoi contrasté à la figure de la révolution politique française ! Le problème est plutôt que, du fait de son succès, l'expression de « Trente glorieuse » a été dévouée dans la vulgate. Elle a laissé penser que les décennies d'après-guerre auraient été des années d'abondance. Or, si la croissance fut rapide et continue, en France comme dans toute l'Europe ravagée par la guerre, c'est que l'on partait de très loin. Ce furent surtout des années d'intense labeur pour relever le pays, qui n'avait pas eu le temps de se remettre de la grande crise des années 1930, avant que surviennent la guerre et ses destructions, puis la stagnation de l'Occupation et les prélèvements de l'Allemagne, suivis par des nouvelles destructions provoquées par des bombardements anglo-américains. La « société de consommation, » […], ne pris la réalité pour la grande majorité des Français que tardivement. Ce n'est d'auilleurs qu'en 1970, après la rupture de 1968 que nous allons évoquer que cette expression a été popularisée par Jean Baudrillard ».

François Vatin, « Une relecture culturelle des Trentes glorieuses, » in. *L'esthétique des Trente glorieuses,* Sous la direction de Gwenaël Rot, François Vatin, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, 2019, Édition Adagp, p. 7.

ne sait quasiment rien en matière d'avenir, de durabilité[154]».

Puis, un autre problème que pose le béton est celui du recyclage. Contrairement, aux premières espérances concernant ce matériau comme étant « durable et indestructible, définitivement solide », le béton nous inquiète par ces ruines qui « présentent un potentiel quasi nul de recyclabilité[155]».

Le béton fait rêver les architectes et la production cimentière se développe à tout vitesse, notamment en France et permet de renforcer la doctrine moderne de la *table rase*. Le résultat de ces projets grandioses est à l'image de nos banlieues à travers l'architecture des grands ensembles. Cependant, le béton effraye par ces ruines et sa laideur qui est à discuter mais il attire tout aussi bien de nombreux artistes car il fait aujourd'hui partie des « paysages européens dévastés[156]» évoquant le trauma de ces territoires délaissés.

Par ailleurs, nous pouvons parler d'une étrange qualité du béton armé qui crée à la fin du XIXème siècle une petite révolution modifiant la perception de la construction des objets urbains monumentaux. Le béton armé « réintroduit l'antique conception du monolithe, tout en faisant éclater conceptuellement les notions de dureté, de compacité ou de ténacité, que le XVIIIème siècle mettait en avant précisément pour qualifier le phénomène de durcissement des mortiers[157] ». Une autre observation intéressante concernant le langage plastique du béton est dû à sa plasticité changeante et « la relative indétermination géométrique initiale du matériau[158] ». Le béton armé est plastique et changeable comme matériau capable de prendre n'importe quelle forme que le moule lui administre. Cependant, ce matériau coulant et collant au premier abord se prête bien à l'image et à la photographie comme le démontre certains photographes de Le Corbusier, notamment, Lucien Hervé. De même, si le béton armé vieillit mal, il n'est pas dépourvu d'un charme brut et se prête bien à la photographie de la ruine industrielle que nous avons pu voir dans le chapitre précédent. Sa beauté et sa conception poétique sont exprimées dans le texte de l'architecte contemporain Tadao Ando lorsqu'il décrit la *Maison Umemiya* construite en 1983.

> « Je considère les blocs de bétons de la même façon. L'essence même de leur matière est traduite avec l'éclat lorsque la lumière ou le vent viennent heurter leur surface. Chaque bloc de béton absorbe la lumière et l'exprime en retour, comme cristallisée. […] Les blocs de béton, par leur texture particulière, influent sur l'image du bâtiment, les critères de composition, ainsi que les dimensions standardisées propres à toute production industrielle, contraignent la structure de l'ensemble. En rejetant le bois au profit de béton, l'architecture contemporaine a acquis une liberté d'expression[159] ».

154 *Ibid.,* p. 90.

155 *Ibid.*

156 Pauline Jurado-Barosso*, op. cit.,* p. 63.

157 Cyrille Simonnet, *Le Béton, histoire d'un matériau*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2005, p. 102.

158 *Ibid.,* p. 113.

Malgré les caractéristiques du béton qui sont apprécié par de nombreux architectes comme le démontre Cyrille Simonnet, l'usage de ce matériau bien particulier est problématique. Il met un impact important sur nos territoires et crée « une réception négative » de la part des habitants.

L'image de la ville évolue et change depuis le début du XXème siècle où, notamment après la Seconde Guerre mondiale, se développe l'industrialisation de l'architecture et l'urbanisation des territoires qui créent une rupture importante avec le « schème de la cité », la ville ne cessant d'attirer les artistes.

c. La ville comme espace épars

Si autrefois c'est l'univers de la campagne qui séduisait davantage les peintres pour représenter les paysages et la nature, « le développement urbain qui accompagne, tout au long du XIXe siècle, la révolution industrielle périme cette prédilection. La ville devient alors « *un chronotope* essentiel, hautement magnétique, de la création moderne[160]». Pourtant, si la ville se présente aujourd'hui comme un élément épars et fragmenté comme le dit Benoît Goetz dans son ouvrage *La dislocation*, de nombreux artistes la voit également comme « une réalité trop complexe, diverse, disparate et plurielle pour être représentée comme un tout ». S'il n'est pas facile de saisir la ville comme un élément homogène, les propositions d'artistes créent différentes postures par rapport à celle-ci. Ajoutons également, que les grands ensembles font partie et sont même les symboles de ce paysage urbain qui se dessinent avec leur construction.

Nous pouvons bien évidement parler des bâtiments qui sont sans doute devenus des symboles du modernisme architectural comme les *Unités d'habitation* de Le Corbusier qui marquent tant en bien qu'en mal cette période prospère à la construction de nouvelles architectures.

Par ailleurs, dans ma pratique artistique cet intérêt envers les grands ensembles s'élargit et concerne également les villes que je parcours pour les photographier comme la première étape de mon travail. Chaque ville que je visite en tant que touriste ou artiste a un caractère particulier, sa propre histoire. Toutes différentes, elles sont pourtant réunies dans mon travail et travaillées au prisme des architectures modernistes et tournées vers les architectures modernistes post-soviétiques. Toulouse devient bien évidemment exception et se pointe comme un curseur qui ramène une différence, une rupture entre les deux cultures différentes de l'Europe de l'Est et de l'Europe Occidentale. Ces deux visions ont un impact sur ma pratique artistique qui engagent l'utilisation des médiums différents. Chaque ville révèle en moi des émotions et réflexions différentes, toutes me ramènent constamment à mon identité double d'une étrangère qui habite entre deux pays, la Russie et la France.

159 Tadao Ando, *Pensées sur l'architecture et le paysage, Textes et entretiens*, Textes traduits par C. Cheval et Y. Nussaume, Paris, Éditions Arléa, 2014, pp. 67-68.

160 Paul Ardenne, « L'implication de l'artiste dans l'espace public, » *Observatoire n°36*, 2010, pp. 3-10. Mis en ligne le 01/01/2017, URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-3.htm (Consulté le 20 décembre 2020)

Au début de ma recherche plastique, lorsque j'arrive en Roumanie en 2012, je me pense peintre. Cependant, je commence déjà à développer des recherches sur et autour des grands ensembles, des usines abandonnées cette collecte constitue alors des images d'archive pour ma propre collection afin de les peindre par la suite. Plus tard cette pratique s'élargit ainsi que ma réflexion qui se déplace vers les villes.

En réalisant quelques peintures des lieux abandonnés, des usines désaffectées et quelques visions d'immeubles d'habitation, je me suis questionnée sur leur statut. Que sont ces peintures ? Par exemple, la peinture de la façade de l'immeuble d'habitation, peinte avec précision, nous dévoilent de nombreux détails de l'habitat : balcons délabrés, rideaux visibles à travers les fenêtres sans présence humaine. Cependant, ces images restaient pour moi problématiques. À travers ces images, je ne voyais rien d'autre que le document brut, une image d'archive conventionnelle ou bien une peinture à contempler.

Par ailleurs, en me souvenant d'une interview des Becher qui parlaient également de la photographie documentaire du bâtiment et de leur désir de se détacher du principe de coller à l'aspect historique des usines désaffectées, j'ai souhaité faire la même chose. Était-il possible de faire de la peinture sur un sujet d'architecture avec l'architecture qui s'impose elle-même comme une œuvre d'architecte et exige une attention particulière à tous les niveaux de sa perception, semblable au document brut qui raconte de par sa posture sa propre histoire ? Ainsi, je me suis demandé si la peinture documentaire était possible ?

En effet, il y a quelques années, une découverte étonnante de l'artiste français Yves Bélorgey enrichit alors mes recherches. Plus tard, d'autres artistes viennent compléter la liste des peintres que j'appelle documentaires, qui se consacrent aux espaces des villes post-soviétiques comme Pavel Otdelnov en Russie, Serban Savu en Roumanie ainsi que Lada Nakonechna et Nikita Kadan en Ukraine.

Étonnamment, tous ces artistes se tournent non pas vers la photographie mais vers la peinture et d'autres médiums afin de créer une nouvelle esthétique et sensibilité des territoires urbains contemporains.

B. La peinture comme une nouvelle forme du document dans le travail d'Yves Bélorgey

Les immeubles d'habitations des grands ensembles tardent à être représentés par les photographes en dehors de la banlieue et du territoire comme le témoignent les reportages de Robert Doisneau sur la banlieue parisienne ou Henri Salesse, ainsi que nous l'avons vu en première partie. L'esthétique rigoureuse de la photographie documentaire influence dans les années 1990 non pas un photographe mais un peintre. Yves Bélorgey s'intéresse à partir des années 1990 aux grands ensembles et les représente comme, il le dit lui-même « dans un style documentaire ». Le travail de Bélorgey commence par l'enquête du terrain entrepris avec son appareil photographique. Il choisit volontairement au début de sa recherche artistique des immeubles des grands ensembles « sans signature » qui n'ont pas encore une valeur de monument historique, ni de bâtiment d'auteur ; non pas que ces derniers n'aient

pas d'architectes, « plus justement [ce sont] des bâtiments dont on ne veut pas prendre en compte la signature[161] ». En tant qu'artiste Yves Bélorgey essaye de se confronter à la réalité de ces immeubles par le moyen de la peinture.

> « […] Souvent considéré comme un signe de réduction de l'humain à l'animal – la fameuse « cage à lapins » –, l'immeuble collectif est presque tabou. Il rappelle en version soft la caserne et les baraquements concentrationnaires. En Europe de l'Est, il est rejeté comme un vestige des régimes communistes. Pour ma part, je regarde ces objets tels qu'ils se présentent aujourd'hui, en gardant à l'esprit l'ampleur du projet qui a motivé leur construction. Le tableau est une forme ouverte, irréductible au constat critique. Je ne veux pas de ce mélange de compassion et de dénonciation que semble appeler le sujet. [...] Je me situe dans l'écart entre l'utopie et ce qu'il en reste dans l'inachevé de l'actualité[162]».

Si la photographie d'architecture devient un outil important pour représenter l'architecture depuis le XIXème siècle, la peinture pose problème. Permet-elle vraiment de problématiser ? En condamnant la peinture, ne classons-nous pas ce médium dans un rang que l'on pourrait qualifier de « désuet » ? Comment la peinture et non la photographie permet-elle de porter de « vrais sujets » concernant l'architecture contemporaine dans le cas de l'artiste Yves Bélorgey ? Dans la pratique artistique de Bélorgey, notamment au début de ses recherches, « l'immeuble » comme sujet devient un véritable parti-pris. Jean-Marc Huitorel analyse dans l'ouvrage *Yves Bélorgey, Anthropologie dans l'espace,* le parcours artistique de Bélorgey en présentant comme preuve la citation de Lacoue-Labarthe que « l'art est désormais sans sujet[163] » ; Yves Bélorgey s'oppose à cette affirmation avec force en cherchant « un vrai sujet, pas un prétexte à peindre, pas de ces signes qui, même figuratifs ou formellement flottants, constituent autant d'embrayeurs de peinture abstraites[164] ».

Il ne sera pas attendu dans cette recherche et notamment dans la deuxième partie d'étudier, dans les mutations artistiques, les passages de la peinture dite figurative à la peinture non figurative qui se révèle également importante pour la représentation d'architecture.

Si Bélorgey représente l'immeuble, ce n'est pas l'immeuble comme objet détaché du contexte historique, il le traite « comme sujet ». Il pense alors la peinture comme un processus documentaire à l'instar d'un photographe qui mène un reportage autour de ces immeubles d'habitation : « Je fais un reportage sur un sujet historique et actuel, mais j'en rends compte dans cette forme type de l'objet d'art autonome qu'est le tableau[165]».

---

161 Jean-Marc Huitorel, « L'immeuble comme tableau », in J-F Chevrier, J-M Huitorel (sous la direction de), *Yves Bélorgey, Anthropologie dans l'espace*, Genève, MAMCO Éditions, 2012, p.16.

162 Jean-François. Chevrier, « Le grand écart », in J-F Chevrier, J-M Huitorel (sous la direction de), *Yves Bélorgey, Anthropologie dans l'espace*, Genève, MAMCO Éditions, 2012, p. 9.

163 Philippe Lacoue-Labarthe, « Le désastre du sujet », *Écrits sur l'art*, Paris, Macula, 2011 *in* Jean-Marc Huitorel, « L'immeuble comme tableau », *Ibid.,* p. 9.

164 *Ibid.*

Dans ce contexte la peinture devient « document d'art[166] » pour Yves Bélorgey, « le témoin d'un moment culturel[167]» qui accomplit une fonction documentaire. Il explique dans sa communication de 2006 que ce processus de création qui se place entre une œuvre d'art et le document crée comme un trouble chez le spectateur et permet de questionner « les catégories qui conditionnent son expérience de l'art[168]». Remarquons que, par ailleurs, la photographie d'architecture liée à la notion du document au XIXème siècle, était considérée comme « une pure imitation de la réalité[169]», qui s'accomplit souvent dans sa fonction d'archive permettant de conserver les immeubles de valeur. Concernant les grands ensembles la photographie n'est rien d'autre que l'outil idéologique et politique de leur médiatisation. Dans ce sens, la fonction documentaire donne à la peinture contemporaine de Bélorgey une nouvelle ampleur qui redéfinit les grands ensembles non pas comme objets mais comme sujets de valeur.

Les immeubles d'habitation collective que représente Bélorgey ne sont pas des objets faciles. Ces immeubles anonymes, construits partout dans le monde, « ne sont pas – à quelques exceptions près – des monuments historiques, ni des ruines pittoresques[170] » comme le sont les ruines antiques tant appréciées par les artistes néoclassiques de XIXème siècle. Cependant, c'est justement cette condition ambiguë et le temps qui change qui rend ces objets urbains particulièrement intéressants.

> Si « le tableau d'architecture reste un sous-genre du paysage destiné à une expérience de contemplation ou à des fins décoratives, dans des intérieurs, une galerie, un musée ; l'immeuble dit « collectif » répond à une tout autre fonction, dans un environnement territorial. Le tableau (portrait) d'immeuble collectif relie deux époques, deux « dimensions » très distantes, voire opposées : la ville composée, hiérarchisée, selon le modèle de la forme tableau, et un environnement dit parfois "post-urbain"[171] ».

Cet environnement « post-urbain » donne à l'immeuble collectif une symbolique particulière qui le lie à un changement important de l'habitat urbain mais également des villes contemporaines qu'Augustin Berque rattache dans son ouvrage *Les raisons du paysage* au mouvement moderne en architecture.

---

165 Yves Bélorgey, « Immeubles, tableaux, documents, Communications », J-F. Chevrier et P. Roussin (in sous la direction de)*, Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, *Communications*, 79, 2006, p.170

166 *Ibid.*

167 *Ibid.*

168 *Ibid.*

169 Michel Frizot, *Histoire de voir,* Centre National de la Photographie*,* 1989, p. 28.

170 Jean-François Chevrier, « Le Grand écart », *D'architecture*, n° 216, 2013, URL : https://www.darchitectures.com/le-grand-ecart-a1154.html (Consulté le 26 janvier 2020)

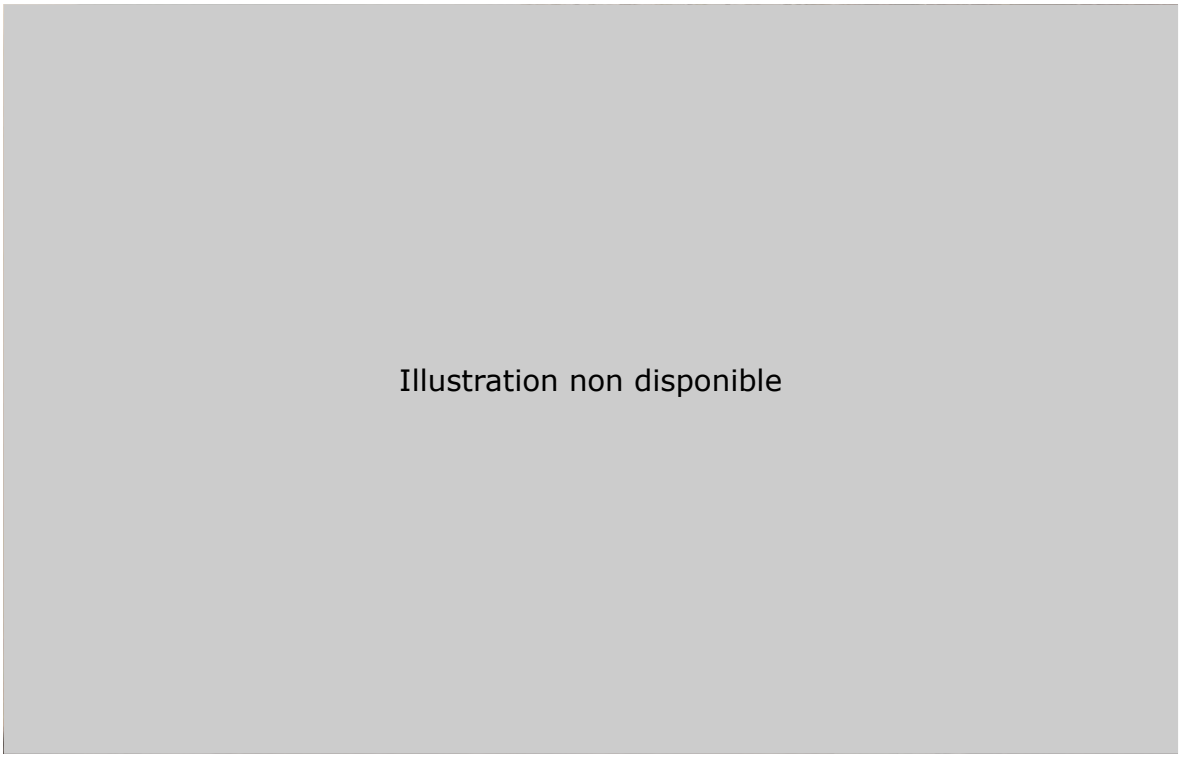
171 *Ibid.*

Yves Bélorgey, *Le Chardonnet,* huile sur toile, 1993. Architecte : Frank Grimal, Construction : 1958-1959, Groupe Mont-Blanc, Avenue Valioud, Sainte-Foy-lès-Lyon.

L'immeuble collectif de son enfance est un bâtiment représenté en perspective fuyante à la manière des immeubles d'habitation dans les photographies ministérielles. Cette vision en perspective fuyante du grand ensemble *Le Chardonnet* construit dans les années 1960 devient symbolique dans la peinture de Bélorgey d'autant plus qu'elle marque « […] une période close et achevée ; [...], donc historique[172]». à laquelle l'artiste s'intéresse dans son œuvre.

Si le projet d'immeubles des grands ensembles débute à Lyon en 1991, il continue à peindre à Paris, Marseille, Saint-Étienne, Toulouse et d'autres villes. Depuis les années 1990, de nombreux immeubles sont représentés par Bélorgey avec la perspective fuyante comme par exemple *Barre Renoir,* en 1994, *Les Mille* de 1995, *Montbauban* de 1996 et d'autres. Dans tableau *Les Olympiades*, de 1996, une barre d'immeuble de 13 étages s'allonge le long de la rue Tolbiac à l'instar d'un « mur-rideaux » que le Corbusier a conçu dans ses projets utopistes de la « machine à habiter ». Les architectes Raymond Lopez et Michel Holley ont élaboré ce quartier lors d'un projet de rénovation du XIIIème arrondissement de 1969 à 1977 afin de le transformer en profondeur et remplacer le tissu urbain historique. C'est d'ailleurs un exemple phare du quartier résidentiel de Paris qui s'est inspiré de certains principes de la Chartes d'Athènes comme, par exemple, la construction des tours alignées pour libérer des espaces libres au sol afin d'assurer aux appartements une meilleure luminosité.

172 Jean-Marc Huitorel*, L'immeuble comme tableau, op.cit., p.13.*



Yves Bélorgey, *Les Olympiades,* huile sur toile, 1996. Architecte : M. Holley, construction : 1972, rue de Tolbiac, Paris 13.

Cette réalité urbaine contemporaine qui est décrite dans les tableaux de Bélorgey s'appuie sur deux principes qu'il explique lors de la conférence *Immeubles, tableaux, documents en 2006* « le tableau ne peut décrire la réalité contemporaine qu'en se donnant deux modèles : l'immeuble et le document[173]». Dans ce sens, selon Bélorgey le document renvoie toujours à l'immeuble qui renvoie à son tour au document. En effet, dans le travail de Bélorgey, on se trouve sur un double tranchant entre la photographie et la peinture. Les prises de vue de ses tableaux sont bien évidemment très photographiques, les perspectives fuyantes nous rappellent comme nous l'avions déjà évoqué auparavant, les photographies ministérielles qui représentaient la monumentalité de ses architectures à partir de la vision du sol. Il existe dans ses peintures « un grand écart » culturel où le sujet des grands ensembles choisi par l'artiste contredit ce qui devrait apparaître sur les tableaux dits traditionnels du genre comme l'écrit Jean François Chevrier :

> « Yves Bélorgey peint des tableaux d'immeubles collectifs. Selon la classification des genres picturaux produite dans le système des beaux-arts, la vue d'architecture était un sous-genre du paysage. […] Mais les immeubles collectifs édifiés dans l'après-guerre, pendant la période des Trente Glorieuses, et un peu partout dans le monde, ne sont pas – à quelques exceptions près – des monuments historiques, ni des ruines pittoresques[174]».

Dans ces tableaux de format carré de 240 X 240 cm qui renvoient par ce format monumental à la grandeur du bâtiment sont selon l'artiste un bon intermédiaire entre la

173 Yves Bélorgey, *Immeubles, tableaux, documents, op. cit.,* p. 175.

174 Jean-François Chevrier, *« Grand écart » op. cit.*

grande dimension de l'immeuble et le tableau. Ce grand format est un premier pas vers « la fusion entre le sujet et l'image[175]» où le bâtiment est considéré comme symbole de l'échec de l'utopie moderne mais également ce qu'il en reste dans le quotidien.

Avant de peindre, Bélorgey utilise la photographie afin de voir plus de détails en les retravaillant sur toile. Lorsqu'il commence par la photographie, il la recadre au plus serré sans rien perdre de l'immeuble en produisant plusieurs images de la masse du bâtiment car très souvent la saisie de l'immeuble dans sa totalité s'avère impossible par « le manque du recul ou à cause de la présence des obstacles intermédiaires[176]».

La photographie lui sert autant de document pour interpréter le réel que de « structure » pour lui permettre de reprendre les immeubles sur les toiles aussi que de composer l'image. « [Il] dessine des rapports de masses, des proportions, des subdivisions, des répétitions et des ruptures[177] ».

Étonnamment, la perspective qui semble probablement être « une chose du passé [178]» revient en force dans les peintures de Bélorgey. Pourtant, dans son œuvre ce n'est plus « la résolution mathématique de l'espace perspectif [179]» qui permet de représenter le réel mais « le sens du cadrage et l'usage de la grille [180]» qu'il emprunte à la tradition italienne. Dans ce sens, nous pouvons évoquer « la perspective comme forme symbolique [181]» lorsque Bélorgey se réfère à Panowsky pour parler de l'immeuble collectif. Dès lors, la perspective n'est plus qu'un moyen « d'acquisition de profondeur spatiale[182] », un moyen d'illusion de la troisième dimension pour mettre en valeur l'architecture et sa tridimensionnalité. C'est « une forme symbolique [183]» comme le dit Marc Huitorel dans l'analyse de l'œuvre de Bélorgey, plus précisément c'est le bâtiment qui acquiert une symbolique et prend force grâce à la perspective utilisée par l'artiste.

Selon Panowsky :

> « La perspective n'est plus qu'un moyen de représentation picturale de la réalité. Elle cesse d'être l'une des méthodes de reproduction imagée de la réalité, elle devient le même modèle intrinsèque de l'univers, comme la philosophie, la poésie, les mathématiques, c'est-à-dire une

175 *Ibid.*

176 Jean-Marc. Huitorel*, « L'immeuble comme tableau », op.cit.,* p. 15.

177 Yves Bélorgey, *« Immeubles, tableaux, documents », op. cit.,* p. 171.

178 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective,* Paris, Flammarion, Collection Champs Arts, 2012.

179 Jean-Marc. Huitorel, « L'immeuble comme tableau », *op.cit.,* p.16.

180 *Ibid.*

181 *Ibid.*

182 Erwin. Panofsky*, La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de minuit*,*1975, p. 37.

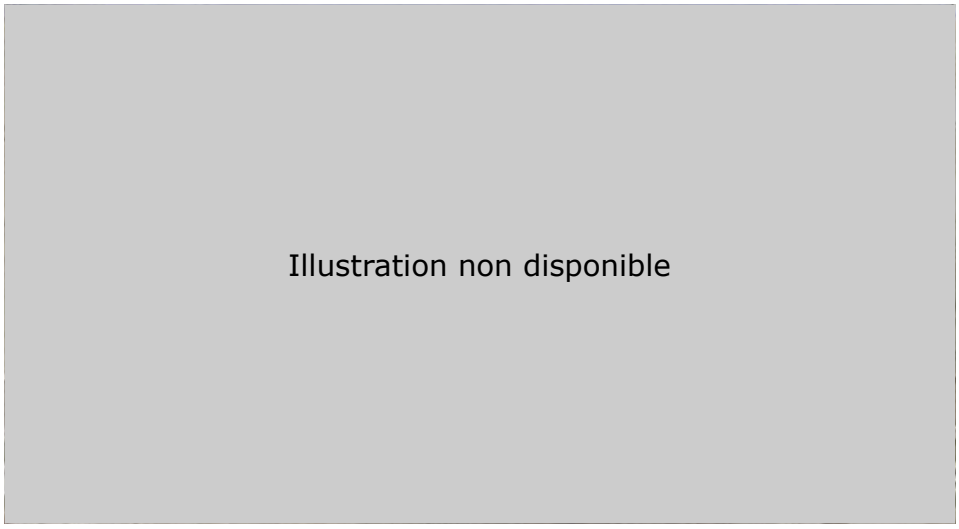
183 Yves Bélorgey, « Immeubles, tableaux, documents », *op. cit.,* p. 175

véritable "forme symbolique" de l'époque selon la définition de Cassirer[184] ».

Hubert Damisch écrit également :

« la forme perspective n'est pas un indice de valeur mais de « style » : est-ce à dire qu'elle ne soit « symbolique qu'au titre de moment stylistique, et qu'il n'y ait jamais de perspective que d'une époque donnée ? A chaque moment de l'histoire *sa* perspective, (à supposer qu'il en dispose) comme à chaque période son style ? [185]»

Pourquoi ne pas faire un lien entre les peintures de Bélorgey et les trois panneaux de *La Citte Ideale* qui ont été réalisés dans cette période d'émergence de la perspective *Panneau de Baltimore*, env. 1460-1500, *Panneau* d'*Urbino*, env. 1460-1500, *Panneau de Berlin*, env. 1460-1500. Si ces panneaux n'ont aucun lien direct avec les peintures de Bélorgey, nous pouvons tout de même les rapprocher par la perspective qui est employée. Prenons comme exemple le panneau d'Urbino, ici la construction s'aligne autour de point de fuite unique qui se trouve sur l'axe médian du tableau.



Perspective architecturale, panneau dit de Baltimore, Walters Gallery, peinture, entre 1475 et 1480.

L'angle de vue ouvert déstabilise l'œil errant du spectateur qui cherche un repère afin de se fixer. C'est probablement au centre du tableau là où se situe le monument central que l'œil s'arrête. Pourtant la forme courbe du monument crée comme une sorte de glissement tantôt vers sa gauche, tantôt vers sa droite. Des lors, le regard se met à se promener parmi « les habitations ordinaires » qui donne à voir les fenêtres et les portes semi-ouvertes ou fermées. Ce décor qui nous rappelle davantage une mise en scène, tel un décor du théâtre vidé de toute présence humaine n'illustre rien d'autre que la prouesse de la perspective

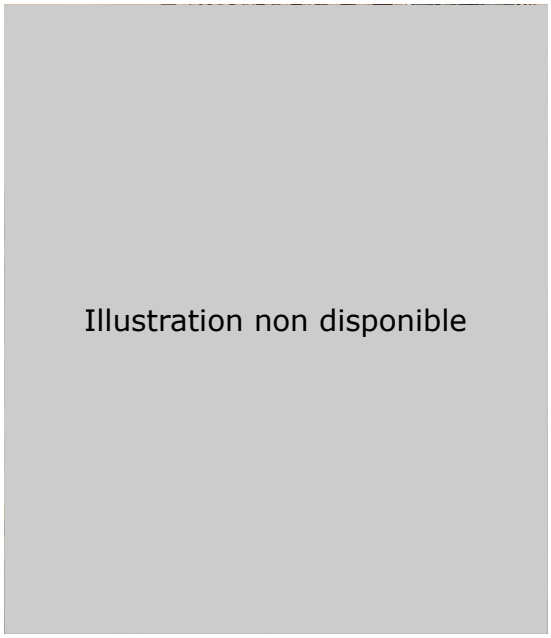
184 Эрвин Панофский Перспектива как «символическая форма»*, Перевод И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной*, Азбука-классика, Санкт-Петербург, Перевод сделан по изданиям: Panofsky E. Die Perspektive als «symbolische Form », Vortrage der Bibliothek Warburg. 1924-1925, 2014, p. 14. (Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais,* traduit en russe par E. Kosina, I. V. Khmelevskih, Azbuka-classika, Saint-Petersbourg, les traductions sont réalisées à partir de l'ouvrage Panofsky E. Die Perspektive als «symbolische Form », Vortrage der Bibliothek Warburg. 1924-1925).

185 Hubert Damisch, *op. cit.,* p. 36.

parfaite. C'est par ce moyen du point de fuite autour de l'axe médian que les artistes jouent et imposent la vision de l'architecture et de la ville et définissent également la place du spectateur.

> « […] le panneau d'Urbino, comme celui de Baltimore, porterait la marque d'un idéal architectural hérité d'Alberti, et qui se traduirait, au registre formel aussi bien dans la disposition des bâtiments et leur alignement régulier à l'entour d'un ou de plusieurs monuments isolés, pris pour pole la composition urbaine, que dans la trame *all'antico* des façades, la continuité des lignes de faîte et des corniches[186]».

Il me semble que Bélorgey utilise la perspective comme un procédé qui permet de construire comme une sorte de fiction qui « ouvre l'espace » architectural construit comme une scène théâtrale, à l'instar des trois panneaux, c'est le spectateur qui devient l'acteur principal de cette mise en scène. Cependant, le spectateur est confronté à un manque dans les représentations de Bélorgey comme si ce quelque chose restait inachevé. Par exemple, dans sa peinture *Yassenevo* qui a été réalisée à Moscou en 1997, trois immeubles s'alignent à gauche du tableau avec une perspective fuyante.



Yves Bélorgey, *Yassénévo*, huile sur toile, 1997. Architectes Yakov Biélopski, Fiodor Gajevski, Alexandre Rotchégov et Pavel Provotorov, 1970 - Quartier Yassénévo, Moscou, Russie.

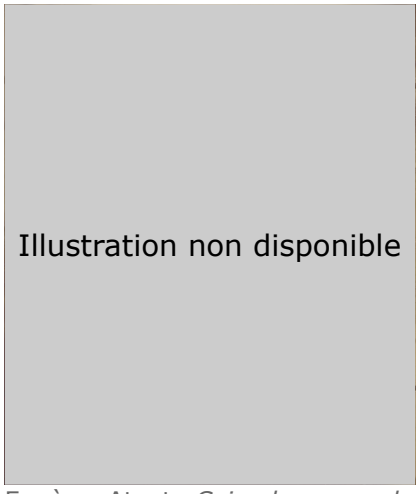
Ici, l'œil du spectateur circule le long du mur de l'immeuble monumental. Cette barre d'habitation s'impose par sa monumentalité comme un obstacle pour le cadrage photographique, cette figure démesurée ne rentre pas dans l'espace pictural, elle déborde, coupée en haut, elle flotte dans l'espace. Au fond de l'image, nous apercevons un autre immeuble qui reste presque invisible. L'immeuble apparaît dans la peinture de Bélorgey comme un fragment de la vision totale de l'espace urbain où le spectateur attend probablement de voir le reste. Pourquoi ne pas se rappeler à travers cette peinture la

186 *Ibid.,* p. 221.

photographie qu'Eugène Atget prend à Paris à l'angle de la rue de Seine en 1924. Dans les photographies d'Atget, la ville de Paris est vidée comme dans une mise en scène théâtrale où le spectateur est libre d'imaginer car « il ne sait pas si elle vient de se terminer ou si elle est sur le point de commencer[187] ».

Dans son ouvrage *L'origine de la perspective* Hubert Damisch cite Louis Marin pour caractériser les peintures de *Citta Ideale* comme « des perspectives pures », « références sans référent », « des figure imaginaires » qui ne renvoie à rien d'autre qu'elles-mêmes.

> « Elles sont représentées sous la forme du manque au sens théâtral du terme (la représentation qui devrait prendre place sur une scène de théâtre pourtant lorsqu'on les regarde nous ne savons pas si cela vient de s'achever ou si elle n'a pas encore commencé, le sentiment d'attente se renforçant de celui d'une imminence ambiguïté[188] ».



Eugène Atget, *Coin des rues de Seine et de l'Échaudé*, Paris VIè, photographie, 1924.

La peinture de Bélorgey est construite comme une image inachevée, le cadrage que l'artiste choisit isole l'immeuble « à l'intérieur de la vue photographique[189]». La peinture monumentale se dresse devant le spectateur tel un fragment gigantesque qui ne permet pas à l'œil du spectateur de se stabiliser sur un objet représenté. Pourtant, cette instabilité du cadrage n'est pas dépourvue de sens : l'artiste l'utilise afin de représenter l'actualité inachevée de ces immeubles qui sont inscrits dans un contexte urbain et l'histoire courte des grands ensembles.

Cette pratique artistique d'Yves Bélorgey, qui se consacre exclusivement aux grands

187 Pierre Delain, « La perspective dessine une scène où la représentation est comme suspendue dans un manque », *Derridex*, URL: https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0902191126.html (Consulté le 22 janvier 2019)

188 Hubert Damisch, *op.cit.,* p. 282.

189 Jean-François Chevrier, « Le grand écart », *op. cit.*, p. 161.

ensembles est unique car tous les autres artistes que nous analyserons dans notre recherche dépassent ce sujet et se consacrent davantage à la recherche sur les territoires périurbains, délaissés ou lieux abandonnés comme par exemple Yvan Salomon ou Eva Nielsen. Il y aura dans leurs pratiques toujours des va-et-vient entre photographie et peinture, un rapport étroit presque invisible. Dans ces pratiques artistiques, la photographie sert aux artistes à étudier, à élaborer à immortaliser et fixer ce qui les intéresse, ils collectent des visions pour ensuite les reproduire sur des toiles très souvent de même format. Par ailleurs, la ville post-soviétique apparaît chez les artistes de l'Europe de l'Est en tant qu'objet critique qu'ils analysent de près non sans jugements et quelquefois les regards nostalgiques du passé évoluent et viennent nourrir les paysages urbains qui apparaissent dans leurs peintures. Il y a également des photographes qui ne peuvent pas être ignorées car dans cette lignée, ils produisent autant que les peintres des visions qui portent sur la ville soviétique un regard qui interroge les territoires habités afin de questionner et problématiser les espaces en évolution.

2. Du paysage à la ville post-soviétique

A. La photographie comme outil et moyen de recherche artistique

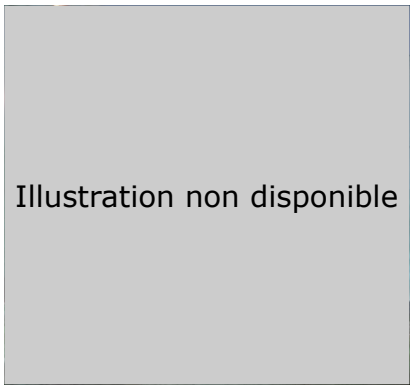
En effet, de nombreux artistes russes reviennent dans leurs pratiques artistiques vers la représentation de la ville post-soviétique qui survit dans l'espace urbain post-moderne. Dans leurs photographies les immeubles collectifs deviennent un décor incontournable d'un imaginaire collectif russe et sont, pour certains, imprégnés des souvenirs surgis de l'enfance. Telles sont les photographies de la série *Playground* d'Ivan Mihailov de 2010, un photographe russe qui parcours des aires de jeux d'enfants dans les cours d'enfances post-communistes devenues des ruines rouillées. Ce qui intéresse le photographe ce sont les toboggans en formes de fusées comme symbole du passée utopiques et glorieux.

> « Ma ville est comme un énorme cosmodrome, où près de 40 fusées sont stockées dans de nombreux terrains de jeux pour enfants. La plupart d'entre elles sont de l'âge de l'Union Soviétique. C'était le temps où elles étaient le symbole de la réussite humaine et des souhaits de l'exploration spatiale des gens […] Ces fusées sont l'histoire nostalgique de mon enfance, peut-être que la tentative de fuir la réalité du monde est un vœu pieux [190] ».

Dans ces photographies les aires de jeu se situent sur un fond d'immeubles d'habitation : des tours et des barres aux airs romantiques sont plongées dans la douce lumière des quartiers résidentiels. Les habitants sont absents dans ces cours désertes la nuit. Les fusées éclairées par les fenêtres et les lanternes revivent leur gloire un passé soviétique jamais réalisé. Aujourd'hui les fusées des aires de jeu ne sont plus que des douces utopies, des symboles de la mémoire collective devenus des souvenirs lointains d'une nouvelle génération rêvée portés par la conquête spatiale de l'ex URSS. Sur les

190 Le texte de l'artiste est disponible sur le site internet du Château d'eau de Toulouse qui accompagne l'exposition *Playground* de 2018 : URL : http://www.galeriechateaudeau.org/wp/blog/2018/01/02/ivan-mikhailov-playground/ (Consulté le 12 août 2020)

tourniquets-spoutnik et les toboggans-fusées, toute une génération d'enfants s'est identifiée au héros national de l'astronaute Youri Gagarine. Les aires de jeu, aujourd'hui laissées à l'abandon sont dorénavant devenues les vestiges d'une époque révolue ; la peinture écaillée et la rouille des structures métalliques nous renvoient l'image d'un pays qui a abandonné ses rêves de conquête de l'espace. Ces ruines du passé soviétique sont toujours accompagnées des immeubles collectifs qui semblent être plus résistants que ces toboggans rouillés. Ils poussent comme des champignons dans la rue de Moscou et dans d'autres villes de la Russie.



Ivan Mihailov, *Playground*, photographie, 2011.

Alessia Nizovtseva, Roumanie, *Cluj-Napoka*, photographie, 2012.

De même, dans ma pratique artistique, photographier des immeubles de Roumanie faisait au départ partie d'une enquête personnelle qui me permettait de collecter des immeubles semblables au bâtiment de mon enfance qui se situe dans la ville d'Oulan-Oudé en Sibérie. C'était un grand ensemble nommé pour sa forme allongée *Mur chinois* - composé

de plusieurs blocs d'habitations de quatre étages construit dans les années 1980. Dans son ouvrage, Benoît Goetz décrit la complexité de l'architecture et sa capacité de nous habiter de l'intérieur ; elle se loge au fond de notre inconscient et ressurgit lorsque quelque chose nous rappelle notre passé. Cette image nostalgique n'est pas dépourvue d'une dimension critique car toutes nos villes se ressemblent et produisent des objets sans identité[191]. Cependant, toujours les mêmes, ces boites similaires ne sont pas privées de l'aspect de mémoire.

Alessia Nizovtseva, Vue de l'immeuble *Mur chinois*, Oulan-Oudé, Russie, photographie, 2012.

Ayant vécu dans un immeuble collectif pendant de nombreuses années, je me suis imprégnée de la vision des façades qui sont semblables à celles de ma maison natale située à Oulan-Oudé. Lorsque que j'ai commencé à réaliser les clichés des immeubles collectifs en Roumanie, c'est la ressemblance qui me frappa le plus. Ces édifices austères pour certains sont devenus pour moi des « lieux de mémoires » semblables à la *Madeleine de Proust* qui nous renvoient vers le passé ressurgi subitement. Dans ce sens, ma démarche artistique pourrait avoir des similitudes avec celle d'un archéologue qui fouille les vestiges du passé afin d'en exhumer quelque chose dans les décombres. Ce procédé est comparé par Freud à celui de l'analyste : « rien dans la vie psychique ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout est conservé d'une façon quelconque et peut reparaître dans certaines circonstances favorables[192] ». C'est dans la manière dont ces objets sont perçus qui se crée une expérience sensible qui n'est pas celle de la nostalgie évoquant avant tout un manque

191 Dans cette réflexion, je ne prends pas en compte l'aspect historique de la ville d'Oulan-Oudé et de son architecture et d'autres villes russes. Je me penche davantage sur la réflexion autour des grands ensembles et les territoires des quartiers résidentiels peuplés par celle-ci qui prédominent l'urbanisme contemporain. Ainsi, il est important de noter que l'histoire de la ville d'Oulan-Oudé est assez récente et sa construction a débuté vers 1666 par les casaques russes. La ville possède un patrimoine important comme par exemple des maisons en bois datant du XIXème siècle, des temples bouddhistes et la cathédrale orthodoxe *Odiguitria* du centre-ville du VIIIème siècle.

du pays mais dans le rapport « pathique » au monde. Pour Straus c'est « le sentir » qui crée un instant pathique au monde, caractérisé par une action de participation au monde fait de réceptions, d'intercommunications. Le mot pathique provient du grec, et est étymologiquement liée à « ce que l'on éprouve », il exprime une manière d'être affecté, de sentir, de ressentir ».

Dans « le sentir » de Straus « le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde[193] ». Le sentir n'est pas une « conscience isolé » du monde mais un mode de communications avec le monde car « [le sujet] vi[t] des transformations de [s]a relation au monde[194] ». Chez Henri Maldiney également la perception sensible crée un lien « pathique » au monde. Maldiney s'appuie sur la notion de Ludwig Binswanger de « contenu thymique » que possèdent les formes artistiques. Il existe pour Maldiney une émotion esthétique qui est capable d'accueillir une œuvre artistique par affect comparable à un choc, un trauma. Pour Maldiney, l'art est révélateur de la dimension pathique de notre existence et producteur d'affects et d'émotions.

L'architecture en tant qu'objet urbain et monumental offre de multiples perceptions et est aussi capable d'émouvoir son sujet. Ce rapport pathique s'instaure également dans mon travail plastique qui crée une émotion entre l'architecture et son environnement par la distance comme objet étrange et étranger qui fascine mon imaginaire.

Ce rapport pathique provient de mon double regard de l'étrangère que je suis car il me fallait d'abord partir de mon pays natal pour développer ma pratique plastique, partir également de mon pays d'accueil pour comprendre ce qui m'intéresse vraiment concernant l'architecture. Cette vision double qui crée de la distance n'est rien d'autre qu'une « nouvelle façon d'habiter le monde qui est devenue une situation assez répandue aujourd'hui[195]». La distance comme, l'écrit Jean-Marc Besse dans son ouvrage *Habiter le monde à son image,* permet de ne jamais être complètement dedans, de rester, consciemment ou non, au bord de ce monde. Être étranger permet de développer un rapport critique et objectif avec ses propres origines mais aussi avec celle du « monde nouveau [196]». Jean-Marc Besse nous parle du sentiment d'écart qui se crée entre soi-même et le lieu où l'on habite désormais, écart intérieur, surtout entre le soi d'origine et le soi actuel. C'est un écart très fragmenté.

C'est notamment l'architecture qui m'a permis de me rendre compte de ce sentiment d'écart provoqué par la distance géographique et psychique. C'est une chose étrange de voir par le biais de l'architecture son propre écart par rapport à ses origines. Pourtant, ce n'est pas étonnant, car, comme l'écrit Benoît Goetz, l'architecture nous habite et nous l'habitons à notre tour, l'architecture conditionne en quelque sorte notre existence. Ainsi la réflexion de

192 Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation,* Paris, PUF, 1971, p. 8.

193 Erwin Straus, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Éditions Jérome Milon, Collection Krisis, 2000, p. 417.

194 *Ibid.*

195 *Ibid.,* p.215

196 Jean-Marc Besse, *Habiter : un monde à mon image*, Paris , Éditions Flammarion, 2013, p. 217.

Gaston Bachelard où la maison natale se manifeste dans nos rêveries comme un « coin du monde[197] » car elle est incontestablement « notre premier univers [198]» qui loge en soi nos pensées, nos souvenirs et donne à l'homme une consistance autre qu'un simple habitacle en accueillant son corps - renforce davantage ce sentiment d'écart lorsqu'il y a une distance géographique. La conception de l'architecture et son influence sur les modes de vie est importante comme le prouve l'époque de l'édification des grands ensembles en tant qu'habitat collectif et monumental.

Pensons ici au texte de Martin Heidegger *Bâtir, habiter, penser* où les mots « bâtir » et « habiter » ne sont pas séparés mais au contraire sont mis en commun. Chez Heidegger « Bâtir, […] n'est pas seulement un moyen de l'habitation, une voie qui y conduit, bâtir est déjà de lui-même habiter[199] ». Ainsi, selon Heidegger le mot allemand *bauen* qui veut dire construire désignait à l'origine habiter. C'est à travers le langage et l'étymologie du mot habiter en vieux allemand que le philosophe s'apprête à démontrer son sens profond :

> « Là où le mot *bauen* parle encore son langage d'origine, il dit en même temps jusqu'où s'étend l'être de « l'habitation ». *Bauen, buan, bhu, beo* sont en effet le même mot que notre bin (suis) dans les tournures ich bin, du bist (je suis, tu es) et que la forme de l'impératif bis, « sois ». Que veut dire alors *ich bin* (je suis) ? Le vieux mot bauen, auquel se rattache bin, nous répond « je suis, » « tu es, » veulent dire : j'habite, tu habites. La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur terre est le *buan*, l'habitation[200] ».

Habiter se manifeste pour Heidegger comme être au monde. Cependant, cette façon d'être au monde se présente d'une manière particulière car *bauen* signifie également cultiver, prendre soin de ce qui se situe dans ce monde. Dans ce texte, Heidegger s'adresse aux architectes pour les sensibiliser à la façon dont ils réfléchissent les constructions et l'impact que ces dernières ont sur nos modes d'habiter. Le sens le plus profond de l'habiter se situe, en effet, dans le langage que véhicule l'architecture par son fondement. Dans l'ouvrage consacré à la philosophie de Heidegger, Céline Bonicco-Donato insiste sur le point important concernant la vision du philosophe à propos de l'habitat. À l'époque où la nécessité de construire des logements étaient importante pour sortir de la crise, Heidegger « vise à montrer que la question de l'habitation ne peut se réduire à un problème socio-économique de logements, il ne s'agit cependant en aucun cas pour lui d'évincer cette dimension[201]». Elle ajoute par ailleurs, « De manière plus fondamentale, Heidegger veut montrer que la nécessité de reconstruire de manière massive des logements pour offrir à tous un abri – exigence qu'il ne nie pas et dont il reconnaît la parfaite légitimité -, ne doit pas

197 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Édition Quadrige, 2012, p. 24.

198 *Ibid.*

199 Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, penser, » *in*. *Essai et conférences(1958)*. Éditions Gallimard, 1980, p. 171.

200 *Ibid.,* p. 173.

201 Céline Bonicco-Donato, *Heidegger et la question de l'habiter, Une philosophie de l'architecture,* Paris, Éditions Parenthèses, 2019, p. 6.

faire oublier qu'il ne suffit pas d'avoir un toit au-dessus de la tête pour véritablement habiter [202]». L'habitation est considérée par Heidegger comme « un trait fondamental de la condition humaine[203] », son désir est de montrer aux architectes lors de ses conférences que la notion d'habiter et celle de bâtir doivent être considéré et pensés. Par ailleurs, selon Céline Bonicco-Donato les analyse de Heidegger montrent « les insuffisances d'une approche simplement fonctionnelle du logement, à l'image de celle développée par Le Corbusier dans la *Chartes d'Athènes* en 1933[204] ».

Cependant, la pensée d'Heidegger ne trouve pas son soutien auprès de théoricien Benoit Goetz. Pour lui, Heidegger et Le Corbusier forment un « couple monstrueux » qui défendent chacun de son côté des points de vue sur l'architecture et le logement :

> « Il y a une « architecture » chez Heidegger comme il y a une pensée chez Le Corbusier. En les rapprochant, on peut espérer faire apparaître l'une et l'autre. Il ne s'agit donc pas de les superposer simplement, en montrant que sur certains points, ils ne sont pas aussi éloignés qu'on pourrait le croire. L'intérêt de ces « noces » est au contraire qu'elles sont, bel et bien, contre la nature[205] ».

Par conséquent, le texte de Heidegger *Bâtir, habiter, penser* est comparé à celui de Le Corbusier *L'espace indicible* car pour Goetz ces deux écrits se réfèrent, notamment concernant la crise du logement après-guerre. Ces deux textes, comme l'explique Goetz, « cherchent à montrer que ladite crise n'est pas seulement technique et économique, mais qu'elle ne pourra jamais être résolue que par la redéfinition de ce qu'habiter veut dire[206] ».

La nouvelle crise du logement à la fin du siècle précédent pousse de nombreux théoriciens réfléchir de nouveau à la notion d'habiter. Cependant, cette crise engendre et alimente de nouvelles réflexions qui impliquent un retour vers les théories de Heidegger et une réactualisation de la notion d'habiter comme le montre avec son nouvel ouvrage Céline Bonicco-Donato. Or, pour Goetz ce retour vers la pensée de ces deux « maitres » « en train de donner une nouvelle actualité qui devrait impliquer non pas un retours » vers leurs théories, « mais une nouvelle tentative de penser l'habiter[207]».

Ma pratique artistique s'inscrit en quelque sorte dans cette réflexion par la condition de ma double culture et le regard qu'elle implique sur la vision de l'habitat. Il est évident que l'architecture conditionne notre vision du monde et la perception de celui-ci à travers les espaces habités. C'est la raison pour laquelle je m'intéresse dans ma pratique aux bâtiments collectifs.

---

202 *Ibid.*

203 *Ibid.,* p. 7.

204 *Ibid.,* p. 8.

205 Benoît Goetz, *op. cit.,* p. 50.

206 *Ibid.,* p. 51.

207 *Ibid.*

Alessia Nizovtseva, *Cluj-Napoka*, Roumanie, photographie, 2012.

En arpentant des villes de l'espace post-soviétique comme Kaliningrad, Varsovie, Oulan-Oudé ou Moscou, j'ai été intéressée principalement dans cette démarche par les grands ensembles. Ces immeubles qui me rappelaient le *Mur Chinois* car tous aussi standard qu'ordinaires, ils s'inscrivaient en effet dans un paysage urbain très chaotique difficile à embrasser avec l'appareil photographique. En photographiant ces immeubles je n'ai pas pu éviter de poser mon regard sur leur environnement qui m'a directement absorbée. Par exemple, les immeubles d'habitation des années 1970 que j'ai pris en photographie à Cluj-Napoka dans le quartier résidentiel de *Marasti* m'ont intriguée par leurs aspects ordinaires sans caractère particulier qui provoquaient en moi une émotion du déjà-vu qui m'a surprise. Envahie par cette émotion, je l'ai caractérisée comme l'émoi qui pourrait nous faire penser à la nostalgie, « le mal du pays » qui surgit invisiblement lors de cette expérience visuelle. Cependant, ce n'est pas tant la nostalgie qui m'importe ici mais la distance qui crée tel un filtre un rapport étrange à ces architectures. Aujourd'hui, je les regarde autrement car grâce à cette expérience, je me rends compte qu'elles m'habitent de l'intérieur : « à travers le paysage, on commence à sentir l'univers non plus par l'externe, mais par l'interne[208] ». Cette citation du philosophe japonais Yasu Kobayashi est également vraie pour cette démarche artistique. Ainsi, Catherine Grout ajoute concernant cette philosophie japonaise :

> « d'une part le monde n'est pas situé au dehors du sujet et le sujet n'est pas extra mondain, et d'autre part, le paysage en tant que sentir, mode d'être et de communication correspond à l'unité du Je et du monde, tout autant à celle du sentir et du se-mouvoir (comme l'indique Erwin Straus) qu'à celle du *Leib* (corps propre) et *Korper* (corps physique), puisque je sens l'univers par l'interne, c'est que je respire l'air et que ma corporéité ne se limite pas aux contours de mon corps[209] ».

208 Catherine Grout, « Le paysage : une certaine manière de voir photographique » in P-H. Frangne et P. Limido (sous la direction de), *Les inventions photographiques du paysage,* Presses universitaires de Rennes, 2016, pp.25-37.

209 *Ibid.,* p. 25.

La représentation artistique dans le domaine du paysage correspond dans mon travail à cet échange interne et externe. Cependant, même si mes impressions internes m'emportent devant les visions d'architectures dont je collecte clichés, je me pose la question de leur statut qui ne reflètent pour autant cette émoi interne apparu en moi. Les photographies, les images silencieuses enregistrent-elles mécaniquement sur la surface et plaque en deux dimensions cet espace profond et invisible que ces architectures me suggèrent ? Nous savons bien que ce problème éternel de la photographie intrigue et interroge encore aujourd'hui.

> « La critique au XIXème (voir peut-être encore aujourd'hui) exprime une inquiétude qui résulte en partie des représentations elles-mêmes, parce que celles-ci sont libérées des systèmes codifiés dans lesquels l'apparence fait signe, voire, en ce qui concerne la photographie, dans lesquels l'index prédomine[210] ».

Le rôle de l'artiste dans cette démarche est dans son pouvoir d'agir qui conduit à une certaine transformation de l'image ; celui-ci échoue dans cette première étape de mon travail car je reste neutre, effacée derrière « la plaque sensible » de mon objectif. Ce n'est pas tant que je ne voulais pas faire comme des photographes de *New Topographics* ou beaucoup d'autres qui se contentent de cette neutralité car elle devient avant tout une nécessité dans leur travail et permet de construire un langage. Je voulais dépasser cette neutralité pour aller vers autre chose, une démarche qui ne se complète pas tant dans une perspective d'effacement de l'artiste face au paysage. Je décide donc à l'instar de Bélorgey de peindre car cette démarche dépasse bien évidemment un « simple enregistrement » et m'amène vers une posture qui transforme l'image et la rend non pas photographique mais picturale. Très rapidement, une impression de « recopiage » m'envahit et la peinture tout autant que la photographie posent problème.

Alessia Nizovtseva, *L'immeuble d'habitation*, huile sur toile, Cluj-Napoka, 2012.

210 *Ibid.,* p. 26.

Alessia Nizovtseva, *L'immeuble d'habitation* (détail), huile sur toile, Cluj-Napoka. 2012.

B. Le statut transitoire de la photographie

Au fil des années, je comprends que ce n'est pas tant l'impression du rendu qui compte mais mon rapport entre les deux médiums qui sont deux visions différentes du paysage urbain : elles ont l'intention de dire les mêmes choses. Les photographies sont des documents bruts au statut indéterminé dans mon travail. Certaines architectures photographiées ont finalement trouvé leur place dans mes archives et je peux les ressortir de cette collection personnelle pour en faire autre chose. La photographie a un statut mouvant dans ma pratique, elle peut tout aussi bien servir de modèle pour mes peintures comme par exemple la série *Territoires transitoire* réalisée à l'aquarelle (2012) que devenir une sculpture spatiale en lien à un immeuble d'habitation comme Empalot de Toulouse (2016).

Cependant, certaines images sont en attente des projets à venir qui ne sont pas encore réalisés et se situent pour le moment dans mes archives car elles nécessitent des réflexions supplémentaires. En en classant certaines, je remarque et je constate dans ces photographies une persistance du paysage urbain post-soviétique qui est caractéristique également de nombreuses pratiques artistiques contemporaines en lien au territoire de mon propre pays que je ne peux négliger dans cette recherche. C'est pour moi mon premier rapport à l'habiter et qui se forme dans ma pratique artistique qui me permet d'exploiter et de représenter les lieux en lien au paysage urbain moderniste que critique Berque. Cependant, nous le verrons plus tard, ce rapport change en fonction des pays et des territoires habités, car les architectures ne sont pas perçues ni vécues de la même manière.

Alessia Nizovtseva, *Territoires transitoires, entre la ville d'Oulan-Oudé et la campagne*, Sibérie, aquarelle, 2012.

En revanche, comme je l'ai indiqué précédemment, lors de mon voyage en Roumanie je suis marquée par un sentiment d'émoi qui m'emporte face à certaines visions des immeubles collectifs, des paysages urbains, des situations qui me rappellent une atmosphère post-soviétique de mon enfance. Dans certains lieux, en France ou en Russie j'ai retrouvé des similitudes entre les immeubles d'habitation et les cours résidentielles où les enfants passent leurs temps sur les toboggans cassés, les mêmes paysages urbains avec les usines abandonnées, les mêmes objets ou situations provoquent un désir de mettre en parallèle les deux pays. Ce n'est pas tant les ressemblances qui m'interpellent dans mes photographies que les ambiances où la transformation de l'espace urbain se caractérise par une lenteur dans certaines zones intermédiaires qui se situent en périphérie entre les deux pays. Joindre ensemble les images n'était pas un exercice de comparaison mais un désir d'accentuer une distance invisible aussi bien géographique que psychique qui s'efface lorsqu'elles se retrouvent ensemble. Par ailleurs, la même année, je me retrouve chez moi sur les routes transitoires où je saisis des visions interminables des paysages qui se situent dans les zones périurbaines et forment une continuité de ma ville natale d'Oulan-Oudé. Dans mon inconscient, ces territoires m'habitent tout aussi intensément que l'image de mon

immeuble d'habitation *Mur Chinois* que je considère comme une continuité de mon habitat. Ces territoires sont devenus transitoires car je n'y reviens que rarement.

Si les paysages de la campagne russe sont marqués par un horizon interminable qui continue sans cesse semblable aux trois photographies du lac Baïkal gelé, il devient presque abstrait car composé de deux entités : l'eau gelé et le ciel. Ces photographies monochromes faites de nuances froides de bleue nous rappellent sans doute les paysages abstraits des peintres romantiques et des photographes qui se mettent à composer véritablement le paysage comme Gustav Le Gray. Étrangement ce modèle apparaît chez deux nombreux artistes russes d'Ed Ruscha de 1982 *Eternal Amnesia, ou Man Woking away from it all* de 1972 que nous verrons dans cette partie.

Le travail de la peinture de Ruscha est consacré à l'ambiance particulière pop de Los Angeles qu'il transmet également dans ces peintures par des mots courts et isolés et les couleurs dans le tableau qu'il peint à partir des années 1960.

Alessia Nizovtseva, *Russie et Roumanie*, photographies, 2012.

Alessia Nizovtseva, Vue du pallier de l'immeuble d'habitation du *Mur chinois* en Russie et en Roumanie, 2012.

Alessia Nizovtseva, *Quartiers résidentiels en Roumanie et de la banlieue à Oulan-Oudé*, photographies, 2012.

Alessia Nizovtseva, *Villes d'Oulan-Oudé et de Cluj-Napoka*, photographies, 2012.

Ces photographies de paysages qui ne sont pas dénuées de notes de la peinture romantique sont plutôt rares dans ma collection personnelle, par , elles créent un contraste avec les nombreuses images des zones urbaines construites où la ville gagne nos territoires mais également notre imaginaire. La ligne de l'horizon, un élément fondamental qui « structure la représentation d'un paysage[211] » s'efface dans les villes envahies par les formes architecturales multiples. Nous pouvons sans doute penser à Jean-Marc Bustamante qui photographie dans les années 1978 les périphéries de Barcelone.

Alessia Nizovtseva, *Baikal*, photographie, 2012.

Certaines de ses photographies représentent « des espaces transitoires[212]» avec des lieux dans un état indéfini, pas encore habités, ils sont souvent en chantier tel « un moment du monde » qui se fige dans un instant saisi par le photographe. Il est intéressant de constater que ses photographies en couleurs sont représentées et pensées comme des peintures, voir inspiré par celle-ci, elles en reprennent la composition.

Par ailleurs, ma série de photographies se remplit depuis des années d'autres images prises en Pologne, en Russie et en France et se transforme au fil des années en un espace sans frontières, une zone sans fin, un territoire informe qui devient totalement méconnaissable et sans identité pour les uns mais étrangement nostalgique pour les autres.

C. Questionner les quartiers résidentiels de Moscou à travers l'exposition *Faces of Landscape*

Il est très courant aujourd'hui dans les pratiques artistiques contemporaines de travailler en lien aux quartiers résidentiels car les questions de l'architecture et de l'habitat

211 Jean-Pierre Criqui, « L'horizon chimérique, » in *Ed Ruscha Jean-Marc Bustamante, L'horizon chimérique*, catalogue d'exposition sous la direction de Jean-Pierre Criqui, Éditions Cent Pages, Paris, 2007, p. 112.

212 Conférence *Autour de Jean-Marc Bustamante* prononcée le 8 octobre 2014. Disponible sur le site internet de la Cité de l'architecture et du patrimoine, URL : https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/autour-de-jean-marc-bustamante (Consulté le 6 octobre 2019)

collectif posent problème. Si certains immeubles par exemple du style khrouchtchévien doivent être démolis, certains artistes choisissent d'aborder la problématique de la disparition. En effet, les changements urbains dans certains quartiers comme Belyaevo de Moscou motivent des expositions artistiques. Par exemple, pour l'exposition *Faces of Landscape* de 2019 les artistes se consacrent à une étude locale de la région de *Belyaevo* de Moscou sur l'identité des habitants qui disparaissent dans un paysage urbain standardisé où l'anonymat règne en maître. Dans les peintures de Pietre Korotkov les façades monotones sans présence humaine sont traitées comme des fragments. Ces raccourcis de visions de façades détachées du contexte forment des éléments répétitifs et monotones.

Dans un autre tableau, l'artiste Taisia Korotkova peint en 2005 son grand père, l'architecte Nikolai Sukoyan sur son balcon dans un contexte environnant. Dans ce portrait de l'architecte, la vision de Moscou est sublimée par la lumière que l'artiste traite avec une certaine délicatesse et précision, l'arrière-plan légèrement brumeux met en valeur les tours et les barres longilignes qui sont subtilement fondue dans le paysage. Telle une rêverie de l'architecte qui crée un décalage entre la réalité et la fiction et nous renvoie vers une utopie architecturale.

Le tableau de Veronika Sukoyan de 1983 nous évoque aussi le progrès et l'espoir de ces nouvelles constructions tant promues dans les années 1950.

Pietre Korotkov, *Façades*, peinture, huile sur toile, 2010.

Taisia Korotkova, *Mon grand-père*, huile sur toile, 2005.

Veronika Sukoian, *Belyaevo en été de 1985*, huile sur toile, 2019.

Ici, une petite fille court dans le champ de blé qui rappelle paradoxalement la cité de Drancy de 1935 aperçue dans la revue *L' Architecture d'Aujourd'hui* des années 50. Tout comme en France dans les années 1950, les grands ensembles sont promus par la propagande de la construction afin de pouvoir loger un grand nombre de la population d'après-guerre.

Dans les tableaux de certains artistes russes comme Yurii Pimenov qui peint de nouveaux paysages urbains de Moscou dans les années 1950-1960, le climat de prospérité, de joie et de progrès est évident. Ses séries de tableaux *Nouvelle Moscou* et *Le quartier de demain* (1950-1960) sont consacrées à la vision de Moscou en construction. Cette ville gigantesque peinte avec une touche impressionniste et des couleurs vives est idéalisée.

Partout nous apercevons des personnages qui débutent leur nouvelle vie pleine d'espoir, au sein des immeubles en construction : voici les jeunes filles en robes dans le tableau *Les jeunes femmes de notre quartier* (1961) qui courent en plein rue au milieu d'un

chantier. Les couleurs vives, le ciel ensoleillé accompagnent le couple de mariés dans le tableau *Le mariage dans la rue de demain* qui se promène dans un quartier résidentiel lui aussi en chantier, ici, les grues et les terrains vagues donnent encore le sentiment d'espoir plutôt que d'abandon. Ces toiles de Piménov glorifient l'époque des *krouchevka* où on croit encore à l'avenir radieux lié à ces premiers types de logements.

De même, le musicien Dmitri Shostakovich crée l'opérette *Moskva, Cheryómushki* de 1959 consacré au quartier de Moscou *Cheryomoushki* qui devient plus tard une adaptation cinématographique glorifiant les nouveaux immeubles collectifs remplaçant l'ancien habitat communautaire démodé et délabré, afin d'accéder aux nouveaux logements et commencer une meilleure vie. Irina Kulik[213], critique et historienne de l'art décrit Shostakovitch et Pimenov comme les représentants de la génération du premier avant-garde russe ; pour eux les immeubles collectifs khrouchtchéviens de l'époque du dégel étaient des symboles de retour vers le modernisme qui ne regardaient plus le passé mythique à l'instar de l'empire stalinien mais se tournaient vers l'avenir.

Cependant, ce futur qui n'était pas encore arrivé restait flou, il devenait donc inatteignable ; en dépit du désespoir et malgré l'attente trop longue, il fallait se résigner car les conditions de vie proposées dans ces immeubles étaient toujours meilleures que celles d'auparavant. Pour Irina Kulik, le chaos des chantiers de la nouvelle ville, de la boue, qui apparaît dans les tableaux de Yurii Pimenov devient un symbole de la « vitalité organique » de nouveau monde en construction. Ce paysage urbain de l'époque du dégel disparaît à jamais, il est remplacé par des visions dépressives et désespérées les rues grisâtres de la banlieue de Moscou qui méritent selon Kulik le même sort que les mythiques tours des grands ensembles *Pruitt-Igoe* implosés en 1972 à Saint-Louise, symbolisant la mort du modernisme et la naissance du post-modernisme[214].

Au lieu de glorifier la ville de Moscou et d'autres villes russes, les artistes veulent aujourd'hui davantage revenir vers une recherche du présent qui les projettent dans un futur imaginaire à l'instar des photographies de Dmitry Lukyanov et sa série *Instant of Tomorrow*. Ici, de nouveaux bâtiments à la périphérie de Moscou ordinaires et ennuyeux, se transforment en un espace que l'artiste imagine dans le futur. Cet espace est illuminé et sanctifié par le rayonnement des gadgets tantôt médicaux, tantôt cosmétiques, qui permettent la communication ; ils ménagent des relations humaines des personnages sans identité dans leurs intérieurs stériles de leurs appartements. Une photographie attire particulièrement mon attention avec la jeune fille vêtue en blanc ouvrant la fenêtre vers un paysage urbain hivernal.

213 Le cycle des conférences de Irina Kulik est disponible sur le site du Musée d'art contemporain Garage de Moscou . URL : https://www.youtube.com/watch?v=FrL76a3naAc&list=PLRSwFqRcpg4Egnk2v4d9woxDMmvv9lypk (Consulté le 20 novembre 2020)

214 *Ibid.*

Dmitri Lukianov, *Instant of tomorrow*, photographie, 2018.

Dans cette mise en abyme du paysage il existe une ligne d'horizon à l'extérieur de la fenêtre qui crée une vision lointaine de la ville observée par une jeune fille à l'identité inconnue. Cet intérieur étrangement silencieux nous rappelle le peintre danois et sa toile *The Tall Windows* de 1913 Vilhelm Hammershøi où la femme dans son intérieur mystérieux se tourne vers la fenêtre pour regarder un paysage. Chez Hammershøi ce sont souvent les femmes solitaires qui se retrouvent dans les appartements vides et bourgeois représentés exclusivement par des gris chromatiques très atténués. Cependant ce n'est pas tant le sujet qui réunit les deux artistes mais l'ambiance et un certain isolement des personnages qui ramène vers leurs intérieurs intimes le spectateur.

Vilhelm Hammershøi, *Tall windows*, peiture, huile sur toile, 1913.

Dmitri Lukianov, *Instant of tomorrow*, photographie, 2018.

Nous pensons également à la peinture de Caspar David Friedrich qui représente sa femme Caroline Bommer en 1840 lorsqu'elle contemple paisiblement le paysage visible à travers la fenêtre de son atelier. Cette contemplation d'un extérieur est une vision intérieure de l'être qui indique un temps qui s'écoule vers la mort. Ainsi, selon Sophie Lacroix, l'esthétique romantique « insiste […] sur l'œil interne de l'artiste, qui voit le monde en son envers agissant ; […][215] ». Dans cette peinture le paysage du fleuve de l'Elbe entouré de peupliers avec deux bateaux prend une symbolique du temps qui passe et nous lie indirectement au poème de Novalis écrit dans *Grain de pollen :* « la vie est le début de la mort [216] ». Ce fragment tiré du texte complet du poème indique un « renversement » qui permet aux romantiques de décentrer les réflexions vers le thème de la mort.

> « Les romantiques introduisent la mort comme l'altérité qui rend la vie et l'œuvre d'art à ce qu'elles sont : monstrations de l'action de la mort et inachèvement, puisque cette action est pur mouvement, puisque la mort est au présent dans l'œuvre […] qui accompagne la vie même des choses […] [217]».

Cet instant paisible de contemplation et d'observation n'est qu'un moment, de la vie inaccomplie car même le paysage apparaît tel un fragment à l'horizon bouché invisible pour le spectateur. De même la jeune femme au visage caché reste, elle aussi, invisible car apparaissant comme une figure anonyme.

> « A l'effacement du visage répond l'effacement du paysage comme si importaient peu et la personne qui regarde (n'importe qui) et aussi ce qu'elle regarde (n'importe quoi). Le peintre a représenté l'acte de voir [218] ».

215 Sophie Lacroix, *op. cit.,* p 134.

216 Novalis, « Grain de pollen », *in Petits écrits*, traduction G. Bianquis, Aubier, 1947, p. 35.

217 Sophie Lacroix, *op. cit.,* p. 135.

218 Gérard Farasse, *Empreintes : Baudelaire, Colette, Friedrich, Gombrowicz, Jaccottet, Larbaud, Mallarmé, Michaux, Ponge, Réda, Saint-John Perse, Supervielle, Thomas,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, pp. 16-35.

Chez Dmitry Lukyanov, le fait de voir la fenêtre ouverte sur l'horizon qui montre finalement non pas un instant du présent mais un futur possible procure un sentiment d'incertitude et d'hésitation. Ici, l'anonymat du personnage vêtu avec des habits blancs rime avec le paysage masqué et couvert par la blancheur de la neige qui cache la grisaille, la boue et uniformise la vision de la photographie. La neige ne désignent-elle pas dans ce contexte une fragilité, une disparition imminente et un mouvement perpétuel de ce monde vers un futur incertain ?

Dans une autre photographie, les immeubles d'habitation sans fin alignés et composés par une perspective à l'instar des toiles de la *Citte Ideale*, nous ramènent de nouveau vers la notion de la symbolique de celle-ci. Non sans ironie, ce n'est pas un monument mais un sapin de Noël qui apparaît au milieu et saisit le regard du spectateur. Dans ce théâtre d'apparence, le présent est projeté dans le futur qui reste finalement toujours le même, ici rien ne change : les mêmes espaces stériles et froids caractérisent la ville de Moscou. Sous la lumière du jour embellie par la neige l'horizon lointain du paysage urbain nous éloigne de la réalité dans la photographie semblable à une carte postale. Cette esthétisation volontaire du quartier Belyaevo n'est qu'un procédé stylistique pour créer un décalage entre la réalité et la fiction de l'avenir qui semble toujours proche dans ces photographies.

Dmitri Lukianov, *Instant of tomorrow*, photographie, 2018.

Dans cette image la vision du quartier de Moscou devient un véritable paysage qui se rapproche aussi bien des œuvres picturales que des photographies urbaines. Ainsi, le

paysage tel un terme ambiguë et « polysémique se décline en de très nombreux sens[219]». Apparu d'abord dans langue, le paysage s'invente au XVIème siècle pour désigner un tableau représentant un pays. Il existe d'emblée dans l'invention du paysage un lien à la peinture car avant même de venir alimenter le sens linguistique ce mot consolide l'invention de celle-ci.

3. De la « nostalgie progressive » à l'inhabitable comme rapprochement à l'art post-soviétique

A. Tentative de définition du paysage post-soviétique dans les pratiques artistiques contemporaines

Même si la notion du paysage urbain lié au modernisme architectural que nous avons premièrement emprunté à Augustin Berque apparaît comme un élément important dans les travaux des artistes contemporains, celle du paysage n'échappe pas non plus à notre recherche.

Il me semble important de souligner que la définition du paysage reste un terrain très large pour pouvoir développer une constante théorie. Cependant, pour ce faire, il faudrait définir cette notion en lien aux œuvres d'art photographique. Pour cela, appuyons-nous sur l'ouvrage *Les inventions photographiques du paysage*[220]. En effet, il apparaît dans l'introduction un point de vue intéressant concernant cette notion ambiguë. Frangne et Limido comparent deux définitions différentes du paysage. Une définition qui nous ramène à la position statique *monofocale* du spectateur et l'autre qui concerne une perception et « l'éclatement du regard » et le mouvement incessant qui entraîne à chaque fois les yeux vers de nouveaux objets. Ce point de vue est intéressant car il démontre d'emblée la nécessité qui demande une délimitation du paysage. Concernant la photographie, celle-ci se rapproche de la notion cadrage. Il existe déjà dans les représentions de paysages en peinture une construction, une composition qui demande de rassembler et d'unifier les divers éléments sous un motif ou un thème. En peinture ces perceptions paysagères provoquent des expériences esthétiques car créer un paysage est un « acte de modalité esthétique » d'une sensibilité qui dépasse les perceptions ordinaires. « Le paysage, en premier sens pictural et littéraire, n'apparaît qu'à une conscience esthétique ou, à tout le moins, contemplative qui fait entrer des motifs spirituels […][221] » .

En peinture, le paysage suppose donc le travail de composition qui aboutit à une transformation de la vision de la donnée environnante. Ainsi, le cadrage, la sélection des

219 Pierre-Henry Frangne et Patricia Limido, « Des inventions du paysage et du paysage photographique aux inventions photographiques du paysage » *in* P-H. Frangne et P. Limido (sous la direction de), *Les inventions photographiques du paysage,* Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 7-22.

220 Pierre-Henry Frangne et Patricia Limido (sous la direction de)*, Les inventions photographiques du paysage, Presses universitaires de Rennes, 2016.*

221 *Ibid.*, p. 12.

éléments qui constitue le paysage et leur articulation crée « une nouvelle totalité sensible ». Pour George Simmel, l'essence du paysage se situe justement dans l'acte du cadrage, de la composition et de l'extraction d'un morceau d'une nature « saisi dans un rayon visuel[222] ». Cependant, cette élaboration du paysage demande une définition que Simmel rapproche de la notion de *Stimmung*, cette notion qui signifie « une unité qui colore[223] » des phénomènes physique et psychique. Une remarque intéressante faite par Frangne et Limido dans l'analyse de cette notion de *Stimmung* évoque en effet un questionnement concernant l'objectivité ou la subjectivité du paysage. Nous pouvons alors développer l'hypothèse que le paysage tel qu'il apparaît dans certaines photographies de l'architecture moderniste chez les artistes prend une dimension picturale parce qu'il s'inspire de son modèle. Dans la photographie de Lukyanov où apparaît la jeune fille à la fenêtre, il y a incontestablement une allusion à la peinture. A travers cette photographie nous pouvons nous souvenir d'Alberti et citer à ce propos Patricia Limido, historienne de l'art, « la fenêtre est le paradigme de la peinture et de la peinture du paysage en particulier[224] ». La fenêtre coupe le paysage par son cadre, elle le délimite, « elle découpe un espace, réglé et harmonique, composant dès lors la vue pleine et entière d'un paysage ou d'un petit monde[225] ». Dans cette photographie la fenêtre, un modèle pictural du cadrage, signifie également l'isolement du personnage qui ne renvoie finalement qu'au petit monde vu depuis la chambre. Telle est la condition de la jeune fille qui regarde à travers une fenêtre sur un monde qui est lui-même délimité.

Par ailleurs, cette sensibilité est également accompagnée d'une personnalisation, une vision subjective du photographe qui donne un sens au paysage qu'il saisit dans son objectif. Cependant, cette vision subjective est constamment en lien avec le paysage distinct de cette vision personnelle de l'artiste qui est celui du territoire. Ainsi, dans le *Goût du monde*, l'ouvrage de Jean-Marc Besse qui permet d'éclaircir la polysémie et l'ambiguïté de ce terme, nous retrouvons cinq caractéristiques principales qui sont définis par Frangne et Limido. Si le paysage par son sens historique est une représentation culturelle et artistique, il est également le territoire politique et social, économique que produisent les sociétés dans leur histoire. Dans certaines photographies, des artistes russes tout comme les artistes depuis les années 1970 se tournent vers les paysages et en font comme le dit Olga Smith, « des motifs privilégiés de leur attention[226] ». Ce sont des paysages ordinaires qui accompagnent en effet leurs photographies. De l'École Photographique de Dusseldorf jusqu'à la Mission photographique de la DATAR (1984-1988) en passant par les artistes italiens comme Luigi Guido Guidi, Gabriel Basilico et d'autres, tous entreprenaient de documenter le monde d'une

222 Georg Simmel, « Philosophie du paysage », *in* G. Simmel, *La Tragédie de la culture*, trad. S. Cornille et Ph. Ivernel, Paris Rivage, p. 232. Cité in Ibid., p. 12.

223 Pierre-Henry Frangne et Patricia Limido,, *op. cit.,* p. 13.

224 Patricia Limido,« Vues du train : le train comme dispositif de prises de vues, » sous la direction de Peirre-Henry Frangne et Patricia Limido*, in P-H. Frangne et P. Limido (sous la direction de), Les inventions photographiques du paysage,* Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 71-80.

225 *Ibid.,* p.71.

226 Olga Smith, « Plaines et platitudes : réinventions du paysage photographique dans les œuvres de Jean-Marc Bustamante et Joachim Brohm, » *in P-H. Frangne et P. Limido (sous la direction de), Les inventions photographiques du paysage,* Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 49.

manière neutre et objective. Cette approche instaure une coupure définitive avec la tradition du paradigme du pittoresque et introduit une posture de neutralité de la part du photographe qui parait détaché de son sujet. Cependant, même si nous pouvons inscrire les photographes russes dans cette lignée des photographes dits documentaires par leur intérêt envers les territoires sans qualité, c'est leur goût du pittoresque mais également leur intention de dépasser le document brut qui crée une nouvelle esthétique dans le paysage urbain où les grands ensembles deviennent un signe du contexte urbain omniprésent.

B. La nostalgie comme instrument subversif dans les pratiques artistiques

Dans les photographies de paysages urbains *Le champ expérimental* de 2017 de Danila Tkachenko, les grands ensembles s'alignent sur une ligne d'horizon bien délimité. Ici, entre le ciel et la terre tout est blanc. Les immeubles collectifs aplatis en surfaces géométriques se répètent d'une façon très ordonnée et servent de décors dans ses images spectaculaires. Ici, l'artiste ne se limite pas à une simple représentation des grands ensembles mais construit véritablement sa propre image qui prend une dimension performative. En effet, il crée des mises en scène avec plus de deux cent individus qui posent pour lui devant les immeubles collectifs. L'image se transforme visuellement en une surface qui dépasse la vision monofocale et permet un éclatement du regard que l'artiste construit volontairement pour troubler le spectateur par de multiples prises de vue de points différents.

En posant pour le photographe, les personnes habillés principalement en noir forment des motifs géométriques. Dans la photographie, ils paraissent comme des figures neutralisées sans sexe, sans expression, sans identité exposées comme des objets dans les espaces urbains, ils forment un paysage ordonné qui rappelle les notions de l'architecture des grands ensembles : standardisation, normalisation, unification, pré-fabrication. Ces hommes standards qui posent pour le photographe devient une visée unique pour l'architecture de masse qui par le principe de répétition se repend et envahie nos paysages. Impossible à saisir par l'œil *monofocal* car dépourvue de la composition, ces paysages urbains s'étendent sur les territoires de la Russie. En effet, pour réunir ces éléments, l'artiste construit et compose lui-même un paysage photographique très ordonné par la plaque sensible de son objectif. Ici, la vision de la ville se transforme et deviennent une surface qui se résume en deux entité, ciel et terre coloré de blanc.

Pourrions-nous faire un lien avec le travail photographique de Philippe Chancel ? Le photographe canadien obtient l'autorisation de rentrer et de photographier la Corée du Nord pour témoigner d'une réalité spectaculaire, pharaonique et troublante. Ainsi, il crée une série des clichés des spectacles populaires *Arirang*[227] qui ont lieu tous les ans au stade de la capitale Pyongyang.

227 Le titre des spectacles populaires est inspiré du chant lyrique, traditionnel et populaire de la musique coréenne.

De nombreux danseurs et gymnastes exécutent des chorégraphies parfaites, sans fautes, sans failles et sans pauses tout au long de la manifestation. Ils forment des motifs d'arabesques d'une symétrie parfaites qui ne perturbe jamais l'alignement irréprochables des figures humaines. Afin de réaliser ses clichés, Philippe Chancel choisit un point de vue particulier lui permettant d'utiliser son objectif grand angle. Le photographe est intéressé par l'effet de masse produit lors de ces spectacles éblouissants au sein desquels l'individu se dissout dans les figures, motifs, images produites à partir des mouvements identiques révisés pendant de nombreuses heures. Dans l'ouvrage *La photographie contemporaine*, Michel Poivert pose la problématique de la photographie en rapport au théâtre où apparaît l'image spectaculaire *Airgang* de Philipp Chancel de 2005. Il développe une réflexion qui suit les théories de Roland Barthes et de Sartre pour relier la photographie et le théâtre. Le théâtre devient par rapport à la photographie le lieu par lequel elle touche à l'art. Tel un « *analogon* du réel, » elle se donne pour son « équivalent ». Par ailleurs, « la photographie théâtralisée » ou « l'image performée » soulève de grandes questions selon Michel Poivert qui se rapproche des problématiques posées par les théories du théâtre : « Les grandes questions des théories du théâtre des années 1950-1960 sont très proches de celles de la photographie : le théâtre peut-il être objectif ? se demande-t-on alors, comme on ne cessera de s'interroger pour savoir si la photographie dit vrai…[228]».

Cette réflexion m'amène à la question qui rebondit sur le rôle du photographe ou de la photographie qui doit produire des images objectives et vraies. Cependant, cette problématique de la vérité de la photographie est décentrée et déstabilisée par l'intention du photographe et de sa posture. Le photographe est celui qui produit l'image, la construit la fabrique. Le processus de cette mise en place est tout aussi important que le résultat produit, souvent ce n'est pas l'objet photographié qui se donne à voir mais le procédé de sa représentation qui compte davantage.

Ainsi, les pratiques artistiques de Tkachenko évoquent également l'idée de la notion de l'art post-soviétique que Marie Vacher, doctorante et diplômée de l'école du Louvre, analyse dans l'article *L'héritage artistique soviétique dans l'art contemporain des États post-soviétiques.* Selon l'auteur, l'art post-soviétique héritier de *Sots Art* terme inventé par Vitaly Komar et Alexandre Melamid, cherche aujourd'hui à se redéfinir. « Le "post-" se veut désormais synonyme de dépassement […][229] » Vacher fait un lien dans sa recherche avec le terme de Victor Misiano « la nostalgie progressive » qui est d'abord le nom du projet de Misiano comprenant quatre expositions sur l'art contemporain dans les états post-soviétiques en 2007 en Estonie, en Italie en Grèce et en Finlande. Ce terme ambigu car tourné vers le passé qui n'est pas déploré mais rejeté doit désormais être relevé par l'art.

228 Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Éditions Flammarion, 2018, p. 223.

229 Marie Vacher, « Patrimoine et Nostalgies, L'héritage artistique soviétique dans l'art contemporain des Etats post-soviétiques », in de T. Ter Minassian (sous la direction), *Patrimoine & architecture dans les États post-soviétiques*, Presses universitaires de Rennes, p. 197-209.

Illustration non disponible

Danila Tkachenko, *Le champs expérimental*, photographies, 2017.

« Un passé que [la nostalgie progressive] va pouvoir faire resurgir et analyser : après une période d'amnésie historique dans les années 1990, les artistes ont pu faire face dans les

années 2000 à ce retour de la mémoire[230] ».

Danila Tkachenko, *Chelyabinsk-40*, photographie, 2013.

La Nostalgie progressive n'est pas quelque chose qui est déploré mais qui revient et persiste du passé soviétique malgré le rejet, ce quelque chose qui doit être vu mais se retrouve enfoui dans passé. La nostalgie devient un instrument subversif dans les années 2000 pour certains artistes russes[231] qui veulent davantage créer une désillusion du présent. Pour eux, l'art devient politique et dénonce « la manière dont certains s'emparent et de ce passé et construisent une image faussée de l'histoire. L'art est capable d'actualiser le potentiel du passé et d'empêcher de devenir une arme entre les mains des vainqueurs[232] ».

La nostalgie progressive est un terme qui pourrait donc être intéressant pour caractériser le travail de certains artistes russes qui se tournent vers le passé non pas pour le déplorer mais pour s'interroger sur leur présent. Cela concerne également des villes et des territoires périurbains dans certains projets d'artistes russes qui engagent également la notion du paysage. Pourquoi ne pas penser au photographe russe Danila Tkachenko qui se consacre à la recherche des lieux utopiques, comme il dit, pour son projet *Restricted areas* de 2014. Ces lieux ont été construit sur l'ancien territoire de l'URSS en lien à l'idéologie du progrès technique. Dans ce projet il réalise des photographies documentaires des villes secrètes qui n'existent plus sur les cartes, des grosses machines issus des projets scientifiques ont l'allure de monuments de science-fiction, des immeubles abandonnés couverts de neige. Dans ces photographies il y a quelque chose d'imaginaire et d'improbable

230 *Ibid,* p. 206.

231 D'après l'analyse de Marie Vacher, la nostalgie est mise en scène par le collectif Chto Delat, entre art et activisme, ils réévaluent ainsi l'histoire soviétique tout en s'inspirant du théâtre de Brecht.

232 *Op. cit.*

qui nous ramène à penser à la nostalgie mais celle-ci nous échappe car au lieu de regretter ces villes abandonnées inscrites dans le paysage enneigé, nous somme captées par ces étranges visions dépourvues de figures humaines.

Ici, une limite fine entre la réalité et la fiction embrouille le spectateur : est-ce une image d'un film de la science-fiction ou une carte postale ? Voici par exemple la ville secrète de *Chelyabinsk-40* de 2013 qui n'était pas marquée sur la carte jusqu'en 1994. C'est ici que la première bombe nucléaire a été élaborée. En 1964, il y a eu la première catastrophe nucléaire, l'une des plus importantes de l'histoire et d'une ampleur égale à Tchernobyl. Il est toujours impossible d'entrer dans la ville sans une autorisation spéciale. Si les barres d'habitations s'alignent paisiblement dans ce paysage désert, elles sont à peine visibles, cachées par le filtre blanc de la brume qui les efface presque de l'image.

Pourquoi ne pas penser au film d'Andrei Tarkovski de 1979 adapté du roman de science-fiction des frères Arcadi et Boris Strougatski *Stalker. Pique-nique au bord du chemin de 1972.* Par ailleurs le titre du film est symbolique, il désigne un homme qui rentre dans une « zone » interdite marqué par une météorite tombée du cosmos. Si la zone est interdite, elle apparaît dans le film comme un paysage post-industriel défiguré, telle une ruine remplie de déchets et d'ordures mais également d'objets que les *stalkers* peuvent sortir et revendre. Cette ambiance de la nostalgie progressive tarkovskienne caractérise de nombreux photographes qui vont représenter les territoires de l'espace post-soviétique pour les sortir de l'oubli. Ici, la photographie devient un véritable artefact qui permet de s'interroger aussi bien sur l'esthétique de ces espaces que sur la posture de l'artiste qui prend une importance pour représenter ces territoires.

Nous pouvons de nouveau penser au terme de nostalgie comme instrument subversif dans la série des photographies de Danila Tkachevski *Motherland* qui prend une dimension très provocatrice. En effet, lors de ce projet, l'artiste parcourt des territoires peuplés des villages laissés à l'abandon qu'il exploite tel un archéologue. En fouillant dans les anciennes maisons en bois dans les villages russes, il trouve de nombreux objets du quotidien, papiers, photographies et documents qui le rendent nostalgique comme il précise lors de son entretien. Cependant, ce sentiment de la nostalgie devient très rapidement très oppressant pour l'artiste qui l'induit dans un état de rêverie nuageuse, de la séduction par ces veilles choses du passé. Il lui a fallu se débarrasser radicalement de cette nostalgie tarkovskienne et bruler ces maisons en bois. Tel un geste symbolique qui provoque de nombreux débats parmi les commissaires d'expositions et les historiens de l'art qui ne partagent pas les mêmes avis concernant ce projet subversif. Cet acte de vandalisme artistique condamné d'un côté et défendu de l'autre ne laisse pas indifférent.

Par exemple pour Irina Gorlova, commissaire d'exposition, cette liberté artistique au message très flou rappelle le geste violent et narcissique d'Érostrate. Pour elle, faire les photographies pour obtenir des images spectaculaires ne méritent pas une résonance aussi importante des prétendue œuvres artistiques. Une autre commissaire d'exposition et critique d'art, Nadejda Tchemetova, déclare que la posture d'artiste est intéressante dans ce projet parce qu'il a su à travers ce geste d'incendie réveiller les esprits depuis longtemps endormis.

Si tout le monde ignorait ces territoires abandonnés, depuis cet acte artistique, ces maisons en perditions attirent vers elles des regards pour réévaluer la perte qui a eu lieu[233].

Danila Tkachenko, *Motherland,* photographie, 2012.

Pourrions-nous ajouter que regarder le passé devient à part entière un acte dans la posture de l'artiste qui permet de se tourner vers le présent ignoré. Nous pouvons par ailleurs citer Tkachev qui caractérise « la Russie comme un pays avec de nombreux territoires abandonnés qui s'agrandissent sans cesse. La ruine est devenue une partie intégrante du paysage russe mais elle est également ancrée dans l'imaginaire collectif des habitants post-soviétiques sous forme de nostalgie des utopies du passé[234] ». Dans ce projet, l'artiste se sépare symboliquement de cette forme de déploration qui enferme dans une douce rêverie et falsifie le présent.

Le présent du quotidien des habitant devient dans la démarche d'Elena Chernyshova une véritable recherche consacré à la ville de Norilsk en Sibérie. Dans cette démarche, Elena Chernyshova crée un véritable reportage en travaillant durant une année dans la résidence artistique à Norilsk.

233 Voir l'article d'Andrei Sokolov concernant le projet de Danila Tkachenko disponible en russe. Андрей Соколов, « "Власть молчит и поджигает дома людей. Художник молчит и поджигает дома без людей" Чем всех так задевает проект Данилы Ткаченко "Родина" » URL :https://meduza.io/feature/2017/12/07/kazhdyy-progovarivaetsya-o-svoey-toske-hanzhestve-nostalgii (Consulté le 12 Décembre 2020)

234 Traduction personnelle « Россия сегодня – это страна с огромными заброшенными территориями, которые постоянно растут. Руина стала не только частью российского ландшафта, но и плотно поселилась в сознании постсоветского человека в виде ностальгии по рухнувшим социальным конструкциям и утопиям прошлого. » Voir le site d'artiste : https://danilatkachenko.com/ (Consulté le 12 novembre 2020)

C. Habiter l'inhabitable : la ville de Norilsk

Lors de mon entretien avant la journée d'étude *La ville en déshérence* de 2016 avec la photographe russe, Elena Chernyshova qualifie les immeubles collectifs de contenants gigantesques pour toutes sortes de population qui prennent dans ces photographies du projet *Jours de nuit, Nuits de jour* des allures diverses. Ce projet est consacré avant tout à la ville industrielle de Norilsk[235] où les conditions climatiques sont rudes, voir dangereuses : la température moyenne y est de -10, et peut atteindre -55 au cœur de l'hiver. Cette ville-usine comme le dit bien Elena Chernyshova : « n'a qu'une raison d'exister : le combinat industriel de Norilsk Nickel, le plus grand complexe sidérurgique, métallurgique et de fonderie au monde[236]». De nombreuses usines sont construites ici en 1940 jusqu'à 1981, cette ville-usine riche en métaux : palladium, nickel, cuivre, fournit tout le pays mais également le monde entier. Par ailleurs, la ville a été construite par de nombreux prisonniers du *Goulag* envoyés ici par Staline pour y être emprisonnés dans les années 1930. Les architectes prisonniers créent une ville dans le style Empire de l'architecture stalinienne. Au départ, construire une ville idéale avec « un plan simple et logique » était un des projets principaux des politiques de la Russie soviétique. Ici, on devait satisfaire tout le monde : salaire double par rapport aux autres habitants de la Russie qui vivaient dans une ville fonctionnelle et confortable. Telle une utopie soviétique qui reste aujourd'hui une histoire mythique dotée de promesses depuis longtemps abandonnées.

Illustration non disponible

Elena Chernyshova, *Usine*, Norilsk, *Jours de nuit, Nuits de jour*, photographie, 2016.

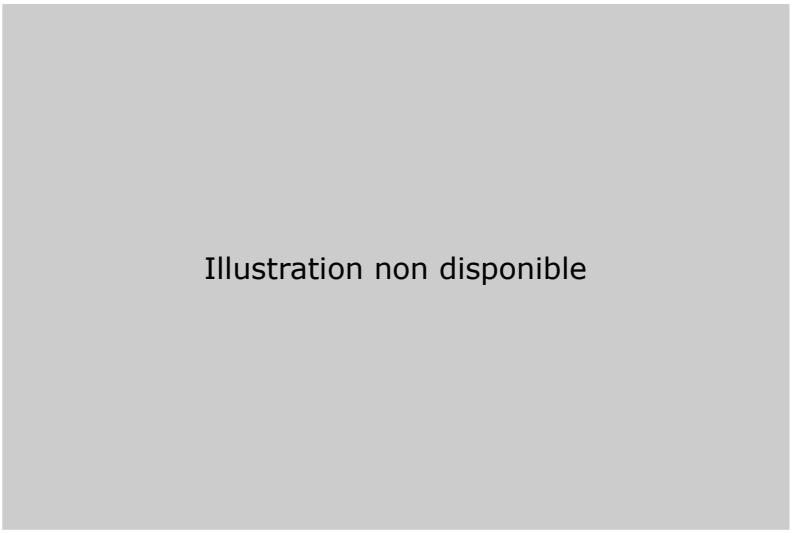
Pourtant, à travers ces photographies Elena Chernyshova ne nous parle ni de la dénonciation politique, ni de la pollution causée par les usines, elle cherche non pas à témoigner du quotidien rude des habitants de Norilsk mais à créer une expérience sensible de la ville qui est plongée dans une forme du quotidien singulier.

235 La ville occupe la septième place dans la liste des villes les plus polluées de la planète.

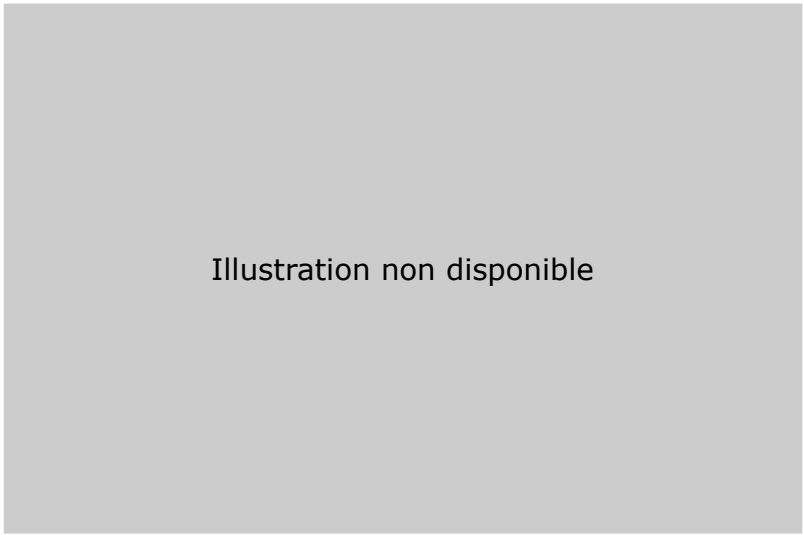
236 Entretien avec l'artiste réalisé en 2016 dans le cadre du séminaire *In Situ*, pour la journée d'étude « Ville en déshérence », UT2J, 2015.

La ville est peuplée par les immeubles collectifs comme les barres et les tours d'habitation, qui représentent la grande majorité de l'habitat pour la population. Ils deviennent alors dans ces photographies une figure constante qui apparaissent dans les contextes différents partagés entre intérieur et extérieur.

Tantôt, ils servent de décors austères où se promènent quelques anonymes étranges aux pieds des murs détériorés : un enfant avec une poussette, une élégante jeune fille aux talons, une silhouette masculine dans le noir de la rue enneigée, des personnes attendant un bus en plein hiver. Les rues sont vides, les habitants sont peu nombreux, les immeubles sont imposants tel un décor théâtral à la fois étrange et très réaliste.



Elena Chernyshova, *Norilsk*, *Jours de nuit, Nuits de jour*, photographie, 2016.



Elena Chernyshova, *Norilsk*, *Jours de nuit, Nuits de jour*, photographie, 2016.

Les immeubles collectifs délabrés, abîmés par le temps et gelés par la nature qui se fait dure pour les habitants sont pourtant résistants au climat imprévisible de la ville de Norilsk. Chernyshova les photographie souvent pendant la période hivernale et ses nuits

durent trois mois ; dès lors les rues assombries, la brume et le vent violent plongent la ville dans le noir. Dans ses photographies je reconnais pourtant les mêmes façades, immeubles, fenêtres protégées par les grilles métalliques que j'ai retrouvées en Roumanie et en Russie. Pourtant, le même paysage urbain, les mêmes rues assombries qui réapparaissent dans ces clichés comme des espaces nostalgiques, des mises en scènes semblables au film de Tarkovski, *Nostagia* qui représente la belle Italie en incarnant à travers ce pays le manque et la tristesse de sa patrie natale. Dans les images de Chernyshova nous retrouvons le même goût de créer une émotion, une plasticité qui rend l'espace de la ville sensible et sensibilisé aux yeux du spectateur. L'artiste crée une lecture par des cadrages où elle choisit une lumière particulière, des espaces brumeux, des habitants presque invisibles. La ville industrielle de Norilsk et ses immeubles collectifs deviennent dans certaines images fantomatiques à tel point que la réalité nous échappe. Dans les photographies d'Elena Chernyshova, la représentation de la ville de Norilsk est toujours en lien à la nature hivernale qui fait comme une sorte de filtre qui couvre la ville de Norilsk. Ici, à part être la nature qui symbolise le danger d'extrême froid, elle sert également de décor, de mise en scène de l'urbain pour se fondre dans une ambiance particulière.

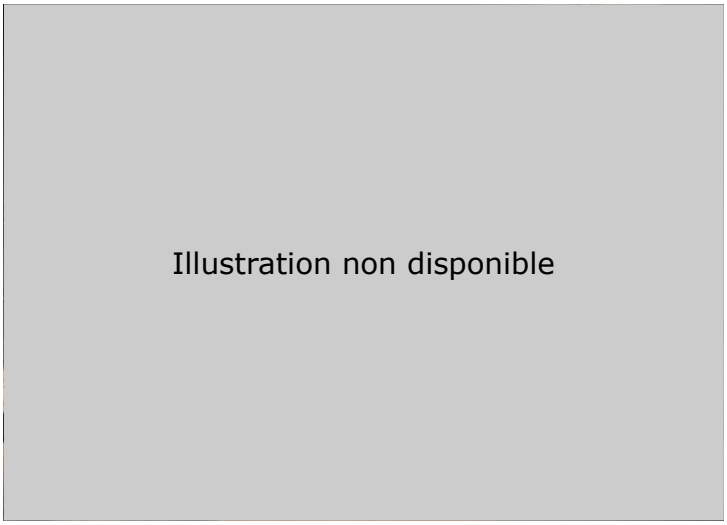
Sur certaines photographies, la ville prend des apparences de science-fiction, voire théâtrales sublimées par la nature ou règne une ambiance post-apocalyptique. Ainsi, l'artiste explique que pour traverser la ville depuis l'aéroport, les habitants passent par une station militaires abandonnée qui apparaît dans ses photographies comme un décor très impressionnant digne de films à l'instar d'*Inception de Christopher Nolan de 2010*. Cette image pourrait sans doute illustrer le commentaire de Diane Scott à propos des ruines postmodernes qui entretiennent notre imaginaire à travers le cinéma :

> « La ruine contemporaine est moins monument ou paysage qu'une sorte de contexte persistant. Des narrations qui *a priori* ne nécessitent aucune ruine en passent par là. Il est symptomatique que les grands blocs d'immeubles à l'abandon, dans une ruine discrète mais nette, soient le paysage du troisième et dernier degré du rêve d'*Inception* (Christopher Nolan, 2010), ce que l'époque donne à voir comme son reste le plus désemparé, son fond de représentation le plus dense[237]».

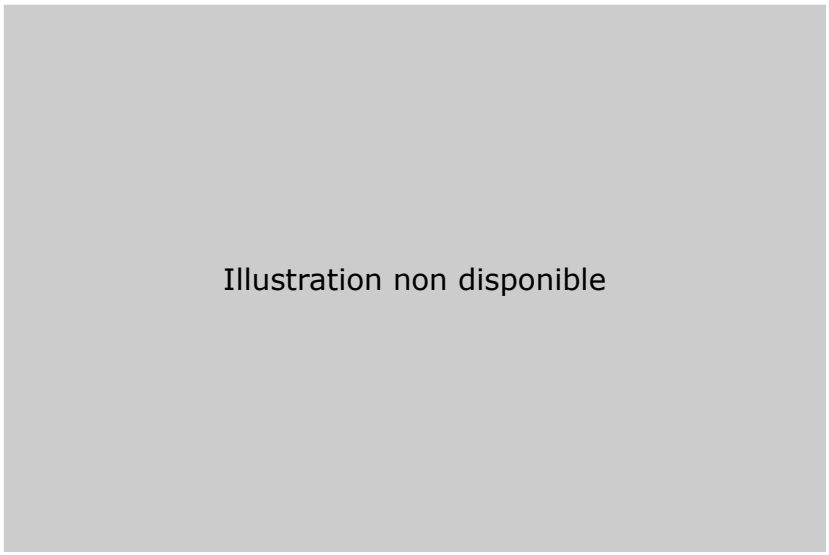
Par ailleurs, l'espace de la ville plonge le spectateur dans un décor fantomatique, très souvent photographié durant la nuit polaire[238], où la quasi absence des habitants dans les rues témoigne des températures extrêmes.

237 Diane Scott, *Nos ruines*, *op. cit.,* pp. 164-198.

238 La nuit polaire devient également une condition extrême qui dure dans cette ville plus d'un mois.



Elena Chernyshova, *Norilsk*, *Jours de nuit, Nuits de jour*, photographie, 2016.



Elena Chernyshova, *Norilsk*, *Jours de nuit, Nuits de jour*, photographie, 2016.

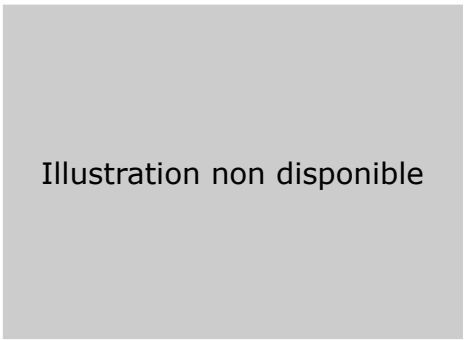
La singularité des paysages urbains nous rapprocherait d'une « expérience sensible » proche de l'esthétique romantique du XVIIIème siècle qui met le spectateur devant un spectacle des dangers de la nature. Burke caractérise le sublime comme « délice » ou *delight* - mélange de « volupté et de souffrance[239] ». Le sublime, selon Burke, est lié à l'effroi, à la menace face à la nature. Mais également, au plaisir de la contemplation *delight* : « la passion de la terreur produit toujours du délice quand la menace n'est pas proche[240] ». Le plaisir est alors procuré lorsque le sujet est à l'abri de la menace installée. Devant les tableaux des ruines, le spectateur éprouve toutes sortes d'inquiétudes, en observant la mer

239 Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines, la fonction critique des ruines*, *op. cit.,* p. 81.

240 Edmund Burke, *Recherches* philosophiques *sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit et présenté par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1998, p. 63. Cité in *Ibid.,* p. 83.

menaçante, le vent, la pluie l'ouragan mais, étant devant une toile peinte, il éprouve le sentiment du plaisir de la contemplation lié, selon Burke, à la « conservation de soi[241] » grâce à cette mise à distance. Selon Sophie Lacroix : « le tableau établit la distance idéale pour réduire la menace ». Ainsi, l'esthétique des ruines peut représenter comme un « traitement contre la menace éprouvée[242] ».

Elena Chernyshova, *Norilsk*, *Jours de nuit, Nuits de jour*, photographie, 2016.



Caspard David Friedrich, *Cimetière d'un cloître sous la neige,* huile sur toile, 1819.

Les immeubles apparaissent dans ses photographies en résistance contre le froid fatal ; malgré les façades dégradées, gelées, ces bâtiments sont toujours debout semblables à des ruines romantiques qui sont définies par Sophie Lacroix comme des fragments informes mais harmonieux.

Dans une des photographies, nous voyons au premier plan une épaisse congère, un amas de neige blanc qui semble s'agrandir devant un immeuble d'habitation qui apparaît tout petit mais résistant. Si l'image témoigne d'une beauté dangereuse de la nature, elle traduit tout aussi bien une tension d'un espace de vie par la forme verticale de l'immeuble qui se manifeste dans ce décor étrange de la ville post-soviétique. La couleur blanche de la neige, le bleu clair du ciel et l'immeuble d'habitation forment une l'harmonie parfaite dans cette

241 *Ibid*.

242 *Ibid.,* p. 85.

image étrangement paisible. La nature endormie cache-t-elle un danger à l'instar de la toile de Friedrich *La mer de glace ?* Il est évident que chez Friedrich la mer tourmentée et ambiguë est tout aussi calme qu'agressive et forme des blocs de glaces et des vagues gelées très pointus qui avancent vers le ciel dans son état immobile. Cette mer en attente du dégel, au coin du tableau, emprisonne le navire disparaissant sous la glace qui symboliserait la condition humaine de la mort inévitable face à la nature puissante et infinie. Ainsi, dans cette représentation de Friedrich la nature sert à montrer la faiblesse et petitesse de l'homme car sa condition de finitude est inévitable. En revanche, dans les clichés photographiques de Chernyshova l'homme n'est pas démuni et écrasé devant la nature, bien au contraire, il la provoque par ses actions néfastes : la fumée de l'usine de métallurgie qui devient le pilier de la ville de Norilsk empoisonne l'environnement, les bâtiments laissés à l'abandon pendant des années se dégradent en périphérie de la ville, les terrains vagues servent de poubelles. Paradoxalement, ces visions urbaines, parfaitement dignes de critique, prennent un accent esthétique, amenant vers un art sublimatoire qui masque, par cette beauté, la souffrance et la réalité du quotidien au point d'inévitablement se poser la question concernant ces images de *delight.*

Comment regarder la photographie qui éclipse par sa « beauté » ? Serait-il aussi intéressant de regarder cette ville coupée du monde sans ces images magnifiées aux lumières romantiques ? A quel degré l'expérience du « sensible » telle qu'elle apparaît devant les ruines romantiques mais aussi des ruines contemporaines est nécessaire au spectateur pour réagir non pas par la séduction mais par la réflexion ? Cette analyse nous ramène à la question de l'image spectaculaire, « sublimée » et qui, par son esthétique, apparaît parfois plus séduisante que problématisante de la réalité.

Ainsi Susan Sontag écrit sur le pouvoir de la photographie de « mettre sur le même diapason les bâtiments industriels désolés et les avenues envahies de panneaux publicitaires [car] ils offrent autant de beauté à l'œil de l'appareil photo que les églises et les paysages pastoraux[243] ».

Une citation tout aussi écrasante du statut du photographe qui le réduit au « chiffonnier » sur laquelle s'appuie la métaphore de Baudelaire :

> « Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance[244] ».

Si je pouvais me placer du coté de Baudelaire en parlant de certaines photographies des ruines industrielles, concernant cette série que réalise Elena Chernyshova, nous y trouverions une profondeur autre que de simples images sublimées qui nous mènent vers une séduction infaillible. Ces paysages embellis non pas tant par la photographe que par les

243 Susan Sontag, *Sur la photographie, op. cit,* p. 101.

244 *Ibid.*

conditions de la nature sont nécessaires dans cette série car elles font partie du paysage urbain contemporain de cette ville étrange. Par ailleurs, ces clichés relèvent de l'étude du quotidien et leur rôle n'est pas tant de devenir des objets de séduction que de maintenir un équilibre tremblant entre les visions de la vie quotidien qui concerne directement l'habitant et le cadre qui il habite.

Elena Chernyshova, *Norilsk*, *Jours de Nuit, Nuits de Jour,* photographie, 2016.

Notamment, certains immeubles collectifs abandonnés et démolis suite à l'insuffisance de moyens pour entretenir leur réparation dans ces conditions extrêmes restent en état de ruines qu'elle photographie en parcourant les terrains vagues. La photographe explique lors de notre entretien :

> « Si les bâtiments du style Stalinien étaient construits sur le sol rocheux qui permet de bien maintenir l'immeuble, la plupart des immeubles d'habitations, apparu plus tard, sont figés dans les pilotis de pergélisol, sans fondement. Des ruptures fréquentes de tuyauterie à cause des températures extrêmes et du mauvais entretien, les fuites d'eau brûlante font fondre littéralement non seulement la neige, mais les couches supérieures du sol. Cela provoque le déplacement des piles et des structure porteuses des bâtiments qui conduit à son effondrement. Le nombre de maisons qui ont été abandonnées, et démolies, est frappant : selon certaines estimations, un cinquième du stock de logements[245] ».

245 Texte disponible sur le site du magazine *lensculture*, *Day of night night of day.* URL *:* https://www.lensculture.com/articles/elena-chernyshova-days-of-night-nights-of-day (Consulté le 19 décembre 2016)

Hormis les photographies magnifiées par la neige, Elena Chernyshova photographie en été, une saison toute aussi importante, où la lumière du soleil dure à l'instar de la nuit polaire plus d'un mois. Ici, les paysages changent de visage, la terre se dénude et rend la ville plus obscure, plus réelle, plus organique. L'effet de masque tombe lorsque nous découvrons au-delà de la représentation esthétique une forte dimension critique. Certaines photographies laissent entrevoir les immeubles d'habitation dans un état médiocre qu'habite la majorité de la population de Norilsk avec très peu de confort ; beaucoup vivent dans des studios de 12-17 mètres carrés. Dès lors la dimension spectaculaire est atténuée par les espaces intérieurs, voire intime des habitants qui racontent leur quotidien extrême : les appartements des immeubles collectifs sont plongés dans la lumière artificielle durant tout l'hiver.

L'absence de la lumière naturelle et le froid affectent non seulement le quotidien de l'habitant, mais également le rythme du corps biologique qui se dérègle en essayant de s'adapter au diktat de la nature hostile du territoire. Sans lumière naturelle, les corps sont nourris par la lumière électrique ou la lumière UV qui procurent une certaine suffisance en vitamine D. Les bars à lumière sont ouverts aux habitants tout le long de l'année pour compenser cette carence biologique importante et deviennent des espaces de survie pour les habitants de cette ville hors norme. Chaque habitant possède une lampe pour protéger son corps de cette carence visible sur la photographie d'une fenêtre de l'immeuble d'habitation collectif où elle devient une seule source de lumière. Un étrange contraste apparaît entre l'espace intérieur très habité et extérieur inhabitable où la chaleur des appartements et le froid extrême sépare la vie en deux. L'espace extérieur est inhabitable en temps hivernal, les rues servent de rares passages pour se déplacer d'un point à l'autre : espaces de travail et domestiques, centres médicaux, bars à lumière, centres de loisirs pour enfants, boites de nuits, usines...

Cette ville artificielle et unique reste elle-même isolée du reste de la Russie (pas de train, pas de route pour y aller, l'unique mode de transport), se fond dans l'ignorance de la population à cause de son isolation.

Ici, la photographie devient un outil qui permet d'exhumer et de mettre en lumière une ville perdue sans pour autant la magnifier et la rendre alléchante par ses paysages spectaculaires en dévoilant l'essentiel la vie humaine au quotidien exceptionnel.

III. La place de la peinture et l'usage de la photographie chez les artistes des pays post-soviétiques

1. La peinture comme instrument d'analyse et de représentation des paysage urbains

A. Les territoires périurbains dans les peintures de Serban Savu : entre fiction et réalité

Dans les villes post-soviétiques, les territoires incertains, lieux abandonnés, des zones périurbaines attirent de nombreux artistes. Tout comme les artistes des années 50 en Europe, ils se tournent vers ces lieux à travers non pas la photographie mais la peinture. Est-ce que la photographie est devenue insuffisante pour remettre à l'ordre du jour l'actualité du contexte urbain ? Est-ce tout simplement une tradition de l'académisme pictural dans les écoles de pays de l'Est qui est toujours attachée à cet ancien médium ? Cela concerne notamment la Roumanie, plus précisément la Transylvanie, où l'école de Cluj réunit de nombreux artistes peintres contemporains comme Bogdan Vladuta, Ion Grigorescu, Mircea Suciu, Oana Farcas, Adrian Ghenie et d'autres.

L'importance de la peinture dans les pays de l'Est comme la Russie et la Roumanie est évidente. Ce médium qui est considéré comme étant ancien en occident maintient en revanche sa force dans les pays post-soviétiques. On continue à peindre et à apprendre la peinture académique et le rôle de l'artiste est toujours perçu à travers le prisme de l'enseignement académique. Par exemple, en Roumanie, il existe encore l'Université (*Universitatea de Artă și Design*) où l'enseignement de la peinture est basé sur l'acquisition d'un bagage académique. La scène de l'art contemporain en Roumanie, notamment à Cluj-Napoca, est composée de nombreux artistes peintres sortis de cette université de Cluj-Napoca qui sont aujourd'hui reconnus dans le monde entier et intègrent le marché international de l'art contemporain. La peinture devient pour ces artistes grandis sous la dictature de Ceaușescu un instrument qui revendique par leurs postures « un désir de déconstruire les choses pour eux-mêmes et un besoin de développer et d'affirmer une voix fortement indépendante[246] ». Ainsi, comme l'explique Jane Neal curateur indépendant d'expositions et spécialiste de la peinture contemporaine de l'art des pays de l'Europe de l'Est :

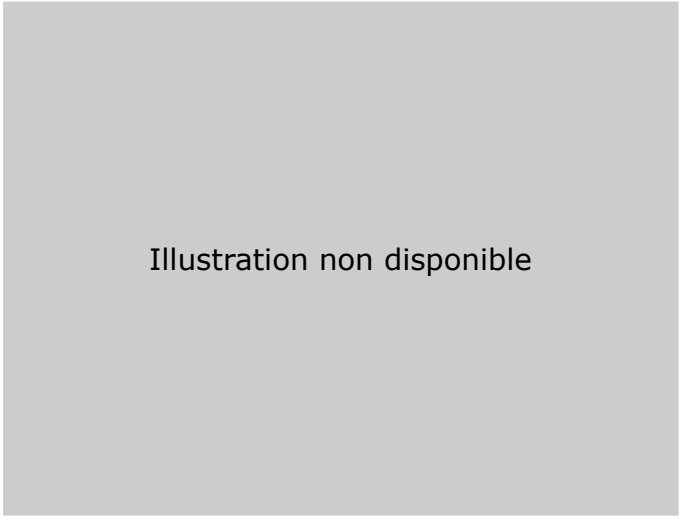
> « Jusqu'à une date relativement récente, il n'existait pas de marché de l'art en Roumanie, et même aujourd'hui il reste fragile. Après la chute du communisme, le cadre institutionnel resté hautement politisé, et avant que la Roumanie ne soit acceptée au sein de l'Union Européenne, voyager pour les roumains était une affaire compliquée. Cependant, c'est peut-

246 Jane Neal, « La Roumanie entre en scène, » L'Officiel art, n°7, 2013, septembre-octobre-novembre, p. 59.

être bien à ces obstacles que doit être attribué le point de vue unique de ces artistes qui ont passé leur enfance sous le communisme avant d'assister dans leur adolescence à sa désintégration, puis la transmission vers une économie capitaliste[247] ».

Parmi eux, je m'arrêterai sur le cas de Serban Savu que je rencontre en 2019 au Centre d'Art de Le Lait à Albi lors de l'exposition sous-titrée *En dérive*[248] alors qu'il vient d'y exposer ses toiles. Dans ses peintures, nous découvrons les périphéries urbaines, les paysages, les coins de la nature plaqués entre des immeubles en béton, les zones de chantiers inachevés, les banlieues peuplés de blocs en béton brutaliste : toutes ces scènes peintes par Serban Savu sont un mélange de banalité et de mélancolie. La représentation des grands ensembles soviétiques dans certaines toiles semblables à un décor de théâtre permet de renforcer le sentiment du quotidien terne et sans histoires des personnages sans identité.

Le tableau *Painters* de 2011 nous dévoile une scène du quotidien où les immeubles collectifs s'alignent sur le fond de l'image. Le tableau représente un espace clos, car la façade barre littéralement l'horizon tel un mur, elle empêche de voir au-delà de cette scène du quotidien.



Serban Savu, *Painters*, huile sur toile, 2011.

Ce rapport à l'espace clos est symboliquement fort, car les ces immeubles d'habitation sont construits à *Cluj-Napoka* dans les années 1970 durant le pouvoir de Ceausescu. Nous observons des personnages dans un parking au pied des immeubles d'habitation : deux hommes mettent des bandeaux avec de la peinture jaune pour marquer probablement leurs places, un autre personnage qui se trouve plus près du spectateur parle visiblement au téléphone, une troisième silhouette à vélo se situe au fond de l'image. Le peintre utilise la

247 *Ibid.*

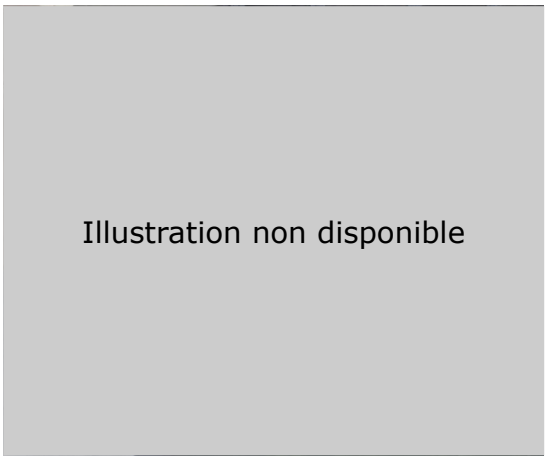
248 Les informations concernant l'exposition sont disponibles dans le dossier pédagogique téléchargeable sur le site du Centre d'art le Lait d'Albi : URL : https://www.centredartlelait.com/IMG/pdf/-66.pdf (Consulté le 26 décembre 2019)

photographie soit collectée sur internet, soit faite par lui-même afin de représenter des scènes du quotidien. Très souvent, les prises de vue lointaines rendent le spectateur comme un voyeur détaché face à ces scènes de la vie du quotidien.

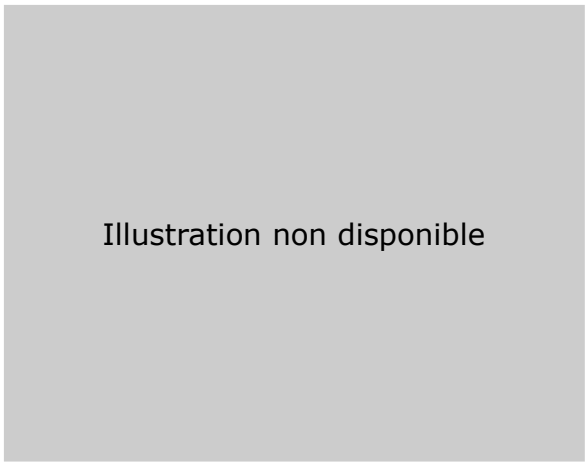
L'architecture anonyme de barres ternes peintes dans le gris neutre du béton armée évoque une banalité du présent mais également nous détache de ce contexte étrange où on devient des observateurs passifs, tout aussi distants que les personnages de ces tableaux qui s'occupent de leurs propres vies à l'instar de ces peintures *Inside the balcony*, *Inner life* ou *Meeting* peintes entre 2006.

Dans tous les cas, ces personnages que nous n'arrivons pas à identifier sont, on dirait, à la fois totalement détachés de leur contexte urbain ou fusionnent avec celui-ci jusqu'à l'absurde. Dans certains tableaux, ils bronzent ou dorment sur les dalles en béton en s'imaginant sur des plages au bord de la mer (*Unimportant Stories* de 2010), d'autres plantent des pommes de terre à proximité des barres d'habitations grisâtres (*Blocks and gardens,* 2012), d'autres encore poussent un bus qui n'arrivent pas à démarrer au milieu d'un paysage qui se situe visiblement dans une zone périurbaine (*Ikarus* de 2008).

Si nous devions définir leur présent et qualifier le terme du quotidien à travers ces peintures, il serait probablement ambigu et indéfinissable, tant il est difficile de sentir ici le climat psychologique qui concernent les personnages. Sont-ils contents, tristes ou joyeux ? Échappent-ils à cette réalité morose, sont-ils rêveurs, l'acceptent-ils ?



Serban Savu, *Unimportant Stories*, huile sur toile, 2010.



Serban Savu, *Blocks and gardens*, huile sur toile, 2012.

En effet, selon Sheringham, l'ambiguïté du quotidien et son indétermination « apparaissent comme les indices de son importance en tant que dimension de nos vies[249] ». Pour comprendre , il propose de voir chez Blanchot et Lefebvre cette dimension où la notion de quotidien se nourrit de ces indéterminations qui sont nécessaires pour développer la pensée sur la réalité humaine. Ainsi, selon lui, le quotidien est partagé entre la banalité et les

249 *Ibid.*, p.31.

évaluations positives et négatives qui classe ce terme dans des cases trop catégoriques car « appréhender l'essence du quotidien » est une tâche fastidieuse, voire impossible. Dans son exemple des textes lyriques de Colette Nys-Mazure *La Célébration du quotidien*, il met l'accent sur « la triple difficulté d'exprimer le quotidien par le langage et de ne pas la déformer en l'exagérant ».

Dans les toiles de Serban Savu, il y a également cette dimension d'indétermination du quotidien qui est encloisonné dans une sorte de neutralité esthétique qui ne dépasse jamais un certain degré d'exagération entre la mélancolie et l'ordinaire que traduisent les personnages. Ainsi comme l'écrit Alexandra Ciccarelli dans son article *La sociologie du quotidien et la mélancolie* :

> « […] dans une certaine mesure le quotidien procède du non-événement et de dire que le quotidien se caractérise par cette non-événementialité essentielle. Manière technique de dire l'ennui, cet ennui qui habite clandestinement le quotidien, qui se dévoile lorsque la réitération uniforme des jours et des activités sans intérêt vient progressivement plomber tout l'horizon du quotidien. Alors l'asile protecteur que constitue le monde du quotidien risque fort de se retourner en une prison étouffante[250]».

Par ailleurs, la mélancolie apparaît dans le quotidien de façon lente, invisible, elle s'y installe lentement imprévisiblement. Il règne en effet un climat mélancolique dans la vie quotidienne, dans la monotonie répétitive. Les personnages s'ennuient et se fondent avec l'espace et la vision accablante de l'architecture. Nous avons également une impression étrange du temps qui s'écoule, visiblement, très lentement, tantôt lié à l'ennui à l'instar de la toile *Inside the balcony*, tantôt lié aux saisons et au temps cyclique de la nature comme dans la peinture *Block garden* où les personnages se préoccupent de la récolte.

> « [Le quotidien se trouve] au croisement des deux modalités de la répétition : le cyclique, dominant dans la nature, et le linéaire, dominant dans les processus rationnels. […] Dans la modernité, le second aspect [la répétition] tend à masquer, à écraser le premier. Le quotidien impose sa monotonie[251] ».

Pour le sociologue Michel Maffesoli, le quotidien est également en lien à l'espace où « l'ensemble des lieux ordinaires dessinent un territoire du quotidien pour chacun [252]» et l' « espace façonne d'une manière contraignante les habitudes et les coutumes de tous les jours [253]».

Par ailleurs, les espaces clos sont partout, les personnages se retrouvent comme enfermés et isolés dans ce contexte parfois absurde, voire surréaliste qui n'est pas dépourvu

250 Alessandra Ciccarelli, « Les sociologies du quotidien et la mélancolie » Sociétés 2004/4 (numéro 86), p.76.

251 Henri Lefebvre, « Quotidien et quotidienneté », dans E.U. Cité *in*. A. Ciccarelli*,* « Les sociologies du quotidien et la mélancolie, » Sociétés 2004/4 (nº 86), p. 71.

252 *Ibid.,* p. 75.

253 Michel Maffesoli, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 1979, p. 21.

de la fiction imposée par l'artiste. Parfois, nous nous confrontons à des situations étranges qui au départ n'évoquent rien de particulier comme le jeu d'enfance représenté dans son tableau *The Old Roof* de 2009.

Serban Savu, *Old roof*, huile sur toile, 2009.

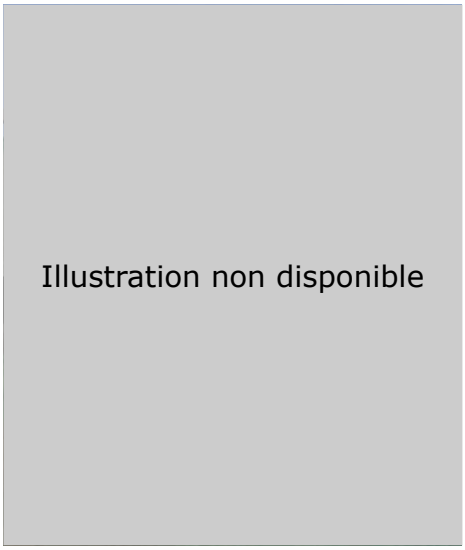
Cependant, lorsque nous regardons de près, nous remarquons le toit carré qui sert de terrain de jeu de football pour quatre garçons dont le centre est une cour dangereuse de deux étages où ils pourraient facilement chuter. Semblable à une image photographique en vue aérienne, le tableau correspond à la prise de vue lointaine en longue focale en plongée procure comme une sorte de vertige et de mal être face à cette scène inouïe de danger. Malgré le point de vue lointain, le cadrage enferme les personnages dans la monotonie d'une ville bétonnée sur le toit qui semblent flotter dans l'air et sans issue. Cette sensation est renforcée par la façade imposante et grise aux mille fenêtres qui est plantée en face de l'immeuble où jouent les garçons. La façade, tel un mur, qui barre littéralement le paysage et le ciel. Ce jeu audacieux pourrait probablement servir de métaphore d'absurdité du régime de Ceausescu et de ce qu'il en reste aujourd'hui : ruines monotones sorties de nulle part, bâtiments brutalistes, paysages peuplés de structures en béton à moitié démolies.

Au milieu de ces éléments, les habitants continuent à mener une existence « normale », d'indifférence et de lassitude car il est impossible de corriger le passé traumatisant pour le pays entier. Ils se retrouvent au milieu de nulle part entre ville et campagne dans des zones périphériques. Ces zones périphériques pourraient être analogues aux « non-lieux » de Marc Augé car visiblement les personnages dans les tableaux de Serban Savu ne sont pas liés par l'espace, par le territoire géographique d'un pays qui a souffert. Il se forme ici une relation à l'espace, marquée par la mélancolie, la lassitude, le désespoir. Ces territoires sont comme des lieux de transit qui évoquent une crise ou un changement, une rupture entre le passé et le futur. Les personnes sont de simples passants, regardeurs, glaneurs qui s'adaptent aux lieux sans nouer avec eux de relations spécifiques : ils jouent, ils regardent quelque chose, ils bronzent dans une indifférence volontairement renforcée par l'artiste.

Ces personnages sont difficilement identifiables, nous ne voyons pas leurs visages ni leurs émotions. Cette ambiance semblable aux tableaux d'Edward Hopper crée une

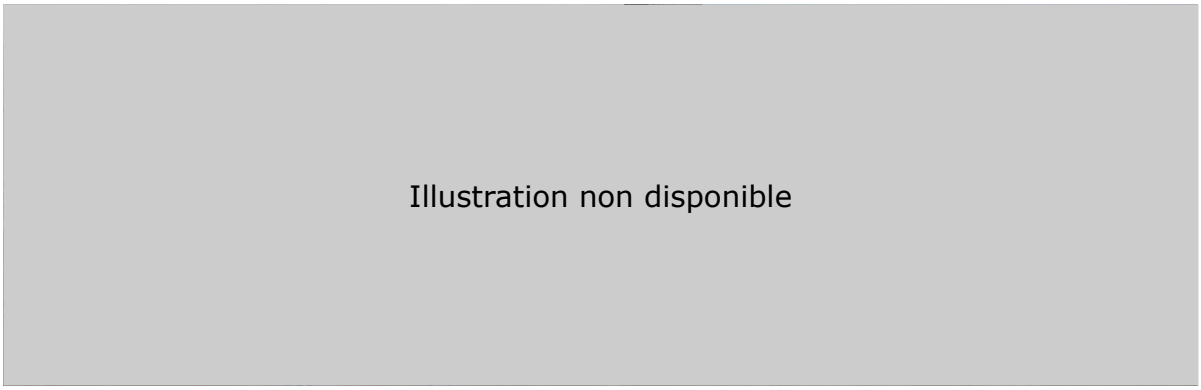
ambiguïté « qui est aussi une ouverture esthétique[254] ». Serban Savu maintient volontairement l'impression de l'ordinaire mélancolique dans ces mises en scènes par les touches colorées de gris comparables aux toiles du peintre gallois du XVIIIème siècle, Thomas Jones qui peint les ruelles de Naples. Seule la nature et les personnages semblent sortir de cette impression de gris neutre que l'architecture des blocs soviétiques imposent aux spectateurs. Probablement, l'artiste choisit volontairement des éléments d'architecture brutaliste afin de créer un contraste avec la nature et les paysages délicats qui sont brisés par la brutalité des éléments architecturaux à l'instar du tableau *In the Shadow of the Dam de 2008.*

Au-delà de la quotidienneté, les peintures de Serban Savu portent en elles un aspect historique car la Roumanie d'autrefois qui est une victime de la dictature du régime de Ceausescu, essaye de devenir aujourd'hui un pays moderne. Néanmoins, un climat d'incertitude règne dans ces peintures qui montrent une Roumanie post-communiste encore sous l'emprise de souvenirs et de l'expérience totalitaire du dictateur. Dès lors, l'architecture joue le rôle d'une image curseur qui indique un changement du climat. Elle accumule en elle plusieurs rôles, tantôt ruine post-soviétique qui est immortalisée dans un mouvement de chute à l'instar de ses tableaux *Réunis par hasard* et *Silent gathering* de 2014 qui laisse appréhender le passé du régime soviétique qui disparaît à tout jamais, tantôt barre d'immeuble qui insiste sur le présent et le quotidien banal comme dans le tableau *Balcony* de 2006. Les personnages du tableau *Réunis par hasard* sont eux-mêmes spectateurs d'une démolition qui les attirent, les convoque car tout aussi symbolique, elle désigne la fin d'une époque qui ne laisse pas indifférents.



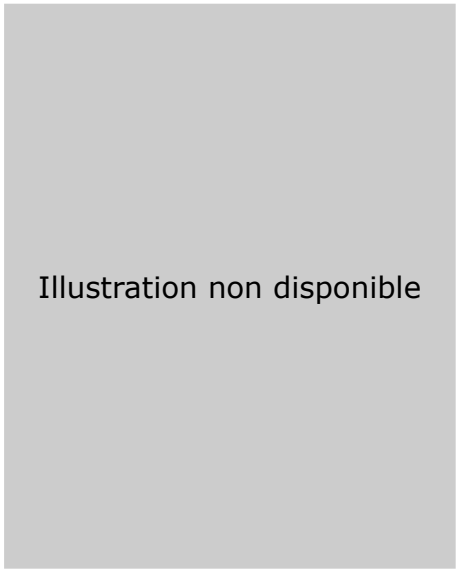
Serban Savu, *In the Shadow of the Dam*, huile sur toile, 2008.

254 Rolf Gunter Renner, *Edward Hopper 1882-1967, Métamorphoses du réel*, Édition Taschen, 2012, p. 7.



Serban Savu, *Réunis par hasard,* huile sur toile, 2014.

Cependant, un an plus tard, apparaît une toile *Tower of Babel*, 2015 qui n'indique rien de particulier, ni de spectaculaire en dépit de son titre très indicatif : un immeuble d'habitation banal se pose au milieu de la composition picturale de Savu et s'impose tel un monument d'une nouvelle époque. Ce titre ne vient pas par hasard pour qualifier cette peinture et pourrait nous rapprocher du texte de Jean Attali concernant l'architecture moderniste et la ville analysée à travers le mythe de Babel. Selon Jean Attali « la ville contemporaine est plus proche de Babel que ne fut aucune autre avant elle. Le mythe originel resurgit chaque fois que la production de la ville, avec la multitude de ses programmes, des ses commanditaires, de ses idéologues, se met au service d'une ambition unitaire (politique ou économique) et tend à imposer la prééminence de celle-ci sur tout désir de construire[255]».



Serban Savu, *Tower of Babel*, huile sur toile, 2015.

255 Jean Attali, *Le plan et le détail, Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2001, p. 94.

La ville contemporaine est exacerbée par l'architecture, « tel est le masque dont se couvrent les stratégies planificatrices : ce trait n'appartient pas aux seuls régimes totalitaires. La ville finit-elle par s'identifier aux contraintes qui tendent à la faire exploser ? [256]».

La première contrainte de l'architecture, dans la leçon de la Genèse biblique est celle de la multiplication des langues que Dieu a créée pour punir ceux qui souhaiteraient atteindre le ciel. Le Mythe de la Genèse nous introduit directement dans deux préoccupations qui sont à l'origine de l'architecture : « l'utopie de la construction collective » et la fondation du projet unitaire qui échoue à cause de la diversité des langues.

À travers ce commentaire, souvenons-nous de la toile Pieter Brueghel l'Ancien *La Grande Tour de Babel* vers 1563. Ici, l'artiste représente le processus de construction de la Tour de Babel qui s'élève désespérément vers le ciel. Cet objet de forme circulaire aux étages empilés se dresse en spiral ascendante dans un paysage varié entre la mer, les terres et la ville densément peuplée qui semble s'étirer vers l'horizon des montagnes. Les personnages au pied de la Tour et notamment le roi Nemrod, accompagné de l'architecte sont à l'origine de ce projet pharaonique. Devant la tour inclinée légèrement dans un mouvement d'instabilité par une élévation spiralaire, les personnages s'agitent pour tailler les pierres. Dans ce chantier chaotique, la Tour de Babel à moitié construite représente de multiples détails ; nous remarquons des hommes sur les étages participant aux processus laborieux de cette élévation. Selon Mathieu Fourneau, docteur en architecture, « sa construction en tant que chantier et processus en cours apparaît comme sujet principal de l'œuvre. Pour accentuer l'aspect utopique de ce chantier permanent, Brueghel place sa tour à la rencontre du ciel, de la terre et de la mer dans un espace indiscernable et multiple[257] ».

En revanche, dans la toile de Savu la tour de Babel est loin d'être impressionnante car elle demeure silencieuse au milieu d'un paysage rural d'une banalité inouïe. Celle-ci pourrait se rapprocher la toile mystérieuse de Monsu Desiderio *La Tour de Babel* de 1593 que Michel Onfray qualifie « d'une œuvre […] calme, sage et placide[258] » en précisant que cet aspect faussement paisible prédestine « une catastrophe, d'avant la punition divine[259] ».

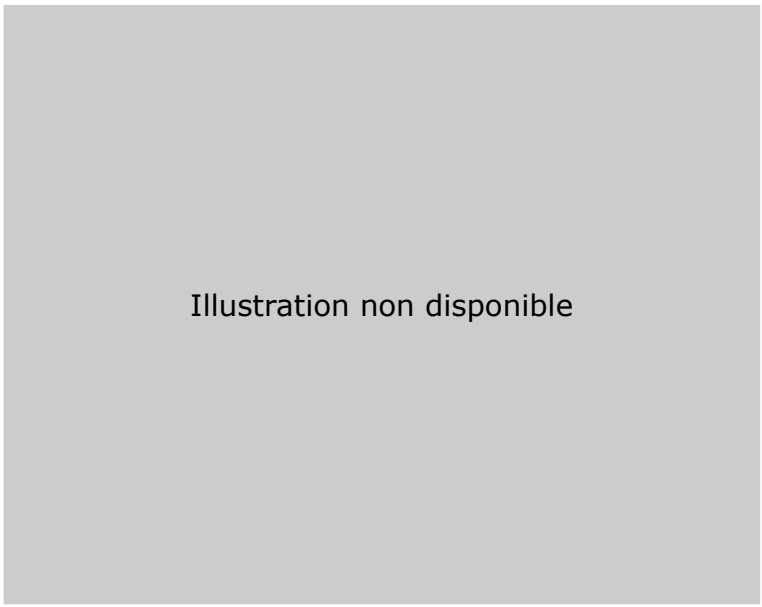
Entre le chantier et la ruine, l'architecture, même celle qui est habitée, a un statut incertain, les paysages vides et vastes aux horizons sans fin n'apaisent pas leurs visions pittoresques, bien au contraire, ils renforcent cette incertitude. Ces zones géographiques indéfinies se situent au milieu de nulle part et ne donnent aucun indice d'emplacement particulier. Certaines peintures peuvent exceptionnellement nous rappeler les paysages romantiques de l'âge classique comme par exemple *Flora* de 2018.

256 *Ibid.*

257 Matthieu. Founeau, *L'esthétique de l'utopie : L'architecture inquiétée par l'art contemporain,* Thèse de doctorat, sous la direction de Frédérique Villemur, Université Paul Valéry Monpelier III, p. 579.

258 Michel Onfray, *Métaphysique des ruines*, Bordeaux, Mollat Éditeur, p. 61.

259 *Ibid.*



Serban Savu, *Flora*, huile sur toile, 2018.

C'est le décor et la technique que l'artiste emprunte volontairement à Hubert Robert ou Léonardo Coccorante qui se transforme en un paysage urbain contemporain pour marquer une différence avec la photographie. Par là, l'artiste crée un rapport particulier à la photographie qui devient dans sa pratique artistique un document, un instrument, lui servant de modèle de la réalité qu'il transforme à sa guise très subtilement. Il utilise aussi bien ces propres photographies comme celles qu'il trouve sur internet en les retravaillant très souvent au *photoshop*. Alors, malgré l'apparence réaliste et spontanée qui pourrait passer pour du « copié-collé » d'après la photographie, ces peintures tendent vers les mises en scènes retravaillées où la lumière douce et estivale crée une atmosphère « romantique » qui se rapprocherait des peintures du XVIIIéme siècle dans sa peinture *Eternal Green* de 2018. Nous pouvons facilement penser qu'il s'inspire de la Renaissance Flamande pour mettre en scène ses personnages semblable à certaines toiles de Pieter Brueghel l'Ancien.

C'est particulièrement visible dans ces peintures où les structures en bétons se dégradent silencieusement au milieu des paysages périphériques. Celles-ci sont parfaitement intégrées dans la vie de tous les jours et passent visiblement inaperçues comme dans sa toile *Flora* de 2018 où la jeune fille moderne marche d'un pas libre et détendu sur un chemin en bitume. Pourtant, dans ces toiles proches du réalisme-socialiste, les ruines de Savu sont loin du romantisme mélancolique, elles sont contemporaines. Elles nous indiquent une lente dégradation mais également la fin d'une époque qui laissent ses traces dans le présent. Diane Scott qualifie les ruines de notre époque en insistant sur leur omniprésence car selon elle « la ruine est un motif contemporain » qui persiste.

> « Il serait en effet intéressant de qualifier ces ruines de postmodernes. Moins au nom d'une périodisation dont on aurait pris acte une fois pour toutes, que pour qualifier ce phénomène de la ruine actuelle, qui trouverait en cette appellation une détermination substantielle. L'intuition d'un nouveau cycle dans l'imagerie de la ruine, si typique de la modernité et de son rapport à

> l'antique, appelle une césure. Et ce d'autant plus que cette répétition de la ruine sous d'autres espèces énonce quelque chose du rapport à l'histoire. La ruine est une image curseur et elle indique un changement de climat [260] ».

Ceci concerne notamment le projet photographique de l'artiste Eric Baudelaire sous le titre *États imaginés* de 2005. L'artiste se sert de l'image de l'architecture dans la région de l'Abkhazie pour remettre en question la notion de l'état indépendant. En effet, après l'indépendance de la Géorgie sous la dissolution de l'URRS, l'Abkhazie qui se situe dans la zone de ce même pays a également demandé la sienne en 1992, en menant la guerre qu'elle a gagnée. Paradoxalement, reconnu que par très peu de pays : Russie, le Venezuela, le Nicaragua, Nauru, Tuvalu, Série, comme indépendante, cette zone a un statut indéfini. Cette situation permet à l'artiste Eric Baudelaire de questionner l'architecture de l'Abkhazie en lien à cette ambiguïté politique, géographique et sociale de cette zone. Pour Baudelaire, sa série de photographies n'est pas un travail documentaire mais plutôt narratif où « la région sert de toile de fond à une réflexion sur les sens politique, paysagiste, poétique et littéraire du mot État[261]». Pour lui, l'Abkhazie est « un état imaginé ». Dans le texte de Michel Poivert, il existe une distinction entre les états imaginés et les états imaginaires qui auraient pu également inspirer Baudelaire, cependant, le terme imaginaire nous amène dans la fiction. Alors que l'artiste travaille à partir de la réalité des choses. Dès lors l'architecture qui apparaît dans ces séries de photographies est ancrée dans le réel, rien n'est surfait, rien n'est inventé. Cela nous rapproche au travail de Serban Savu qui pense au réel à travers la peinture des zones indéfinies de la Roumanie contemporaines.

> « Les États imaginés existent physiquement, ils figurent donc sur une carte géographique, relèvent d'une histoire et d'une géopolitique – nous le verrons. Rien d'imaginaire ici, seulement une imagination au travail dont l'artiste fait le terrain de ses propres expérimentations esthétiques. Comment photographier alors des États à l'état de désir ? Des États comme états de conscience ? Des États sans frontières, sans véritable drapeau : des États théoriques. Comment photographier une *utopie*, cet autre nom que Thomas More donnait à l'État idéal?[262]»

L'architecture sert dans le travail d'Eric Baudelaire de curseur du temps, mais également de mise en situation d'un pays qui se situe dans une irrésolution, dans l'entre deux entre indépendance et soumission. Ici, l'apparition de la ruine produit un effet d'échec d'un rêve utopique par sa vision à la fois monumentale, inachevée et délabrée. Tout comme Serban Savu le photographe s'attache à la représentation du réel mais il la façonne à sa manière sans pour autant rien changer à son interprétation. Ici, comme dans les peintures de Savu, « les personnages ne font que jouer leur propre rôle, les animaux circulent non loin de leur pâturage, les voitures n'ont fait qu'un détour au regard de destinations initiales. Disons que l'artifice est alors pondéré, afin de traduire la place de l'imaginaire qui est au travail chez

---

260 Diane Scott, *Nos ruines*, *op. cit.,* pp.164-194.

261 Voir dans M. Poivert, « Formes de l'utopie » in E. Baudelaire, *États imaginés*, Paris, Actes Sud, Collection Arts, Fondation HSBC pour la photographie, 2005.

262 *Ibid.*

ceux qui rêvent un État[263] ».

Chez Serban Savu, ce n'est pas l'état imaginé qui se rêve à travers les peintures, mais une lente libération et le retour à la vie « normale » après une période totalitaire de la Roumanie toujours en période de transition vers l'état de démocratie. Les ruines et les architectures qui apparaissent dans les peintres de Savu et dans les photographies de Baudelaire font également écho à la période de « l'Utopie Communiste » qui a échouée et ne laisse que les bribes.

Dans ces tableaux plus récents de 2016 (*Satyr and Nymph at Schlachtensee*) les paysages, les mises en scène picturales, la lumière romantiques, les personnages qui semblent de nouveaux se rapprocher de certaines peintures de Pieter Brueghel l'Ancien ou Jérôme Bosch embrouillent le spectateur car tout crée à la fois une vision idéalisante de la réalité qui tend vers une fiction ; donne tout aussi bien un portrait réaliste du présent et du quotidien. Ces habitants des barres d'habitation modernistes placés dans ce contexte se souviennent encore du régime communiste et totalitaire de Ceausescu.

La peinture réaliste aux allures romantiques de Savu permet, en effet, de donner une vision critique de la vie post-soviétique qui se réveille doucement après une époque totalitaire. Le modernisme soviétique apparaît également chez les artistes russes, notamment, dans les peintures de Pavel Otdelnov qui expose ces dernières années les œuvres consacrées à la recherche des terroirs urbains, zones industrielles, lieux délaissés en Russie. Pavel Otdelnov se tourne également vers la peinture réaliste qui l'aide à aborder la thématique de la ville post-soviétique de Moscou où les immeubles collectifs mais également des paysages grisâtres et vides deviennent à l'instar de Savu un fond constant de ses tableaux.

Illustration non disponible

Serban Savu, *Satyr and Nymph at Schlachtensee*, huile sur toile, 2016.

263 *Ibid.*

Lorsque je séjourne en Roumanie, je réalise à l'instar de Savu quelques peintures des paysages urbains photographiques. D'abord, j'effectue les prises de vue des façades lors de mes recherches des immeubles d'habitation du quartier résidentiel de la banlieue de Cluj-Napoka dans un style purement documentaire. Peindre à partir de la photographie se rapproche dans cette pratique d'une recherche sur la ville où j'ai passé quelques mois qui n'est pas dépourvu d'une dimension de nostalgie. Cependant, je ne souhaiterais pas développer ici une théorie de la déploration du passé post-soviétique doux et tendre que nous avons perdu à travers les visions des quartiers résidentiels. Bien au contraire, cette nostalgie est progressive et elle n'est pas dépourvue d'une certaine violence, elle s'impose et apparaît sans prévenir, elle apparaît telle quelle dans un présent banal et sans histoire. Mieux encore, elle existe ici et maintenant à tel point qu'elle devient invisible pour les habitants car elle est présente tous les jours. Les villes post-soviétiques sont remplies de cette nostalgie qui réapparaît dans chaque coin de la rue, tout nous rappelle le passé : les immeubles d'habitations, les zones industrielles, les voitures, les monuments… Si aujourd'hui nous regardons différemment ce passé post-soviétique qui resurgit depuis quelques temps dans les pratiques artistiques telle une prise de conscience de quelque chose de révolu, les paysages urbains ne sont pas ici des objets contemplatifs ; bien au contraire, leur esthétique à la limite du documentaire nous focalise sur une réalité qui exige une prise de conscience sur nos villes. La peinture crée alors une sensibilité que la photographie a éclipsé depuis son apparition au XIXème siècle. Ici, le retour de ce medium pictural devient-il nécessaire pour attirer les regards des spectateurs où le photographique devient étrangement « du déjà-vu » ?

Cette question intéresse Anatoli Osmolovskii, artiste et curateur d'expositions qui précise l'intérêt que la peinture provoque chez les artistes russes ces dernières années[264]. Il explique que la peinture provoque une curiosité par son retour en tant que médium qui a pris du recul par rapport à son ancienneté. Les questions d'autrefois qui concernaient la peinture ne sont plus d'actualité, ce qui permet de redémarrer à zéro cet outil. Mieux encore de l'utiliser comme objet ou de jouer entre la tradition académique et le style d'un amateur maladroit. Le tableau devient un médium, un objet dans les recherches de certains artistes russes qui vont au-delà du procédé de la peinture même. Ironiquement, la peinture est comparée par Omonovskii à un cadavre éternellement vivant qui devient étrangement intéressant car après son refroidissement, il se prête à d'éventuelles manipulations dans les mains d'un artiste ardent et attentif à son objet d'expérimentation. Le retour de la peinture

264 Il s'agit ici de l'entretien avec l'artiste, curateur d'exposition qui a eu lieu dans l'espace d'art *Vinzavod* à Moscou dans le cadre du master des étudiants en art contemporain. Lors de l'exposition de nombreux étudiants se tournent vers la peinture et l'actionnisme, deux sujets divergents mais tout aussi importants sur la scène artistique contemporaine russe. Si l'actionnisme en Russie est impossible, la peinture vient nourrir une soif de s'exprimer qui donne à ce médium un étrange statut qui l'éloigne totalement du passée académique. Bien au contraire, son caractère historique et académique n'est plus un moyen mais un outil pour construire un sens dans les œuvres de certains artistes, notamment, ceux qui s'adressent à la ville contemporaine et à l'instar des photographes la parcourent pour aller au-delà de la peinture mimétique vers un style au langage particulier. L'entretien avec l'artiste est disponible sur le site «В современной России невозможно заниматься акционизмом»: Анатолий Осмоловский о живописи, независимой критике и панк-роке ». URL : http://osmopolis.ru/interview/pages/id_399 (Consulté le 27 janvier 2020)

chez certains artistes russes pourrait également être vu comme une prise de position critique qui postule d'un regard nouveau à travers un médium ancien.

En ce sens, la photographie et la peinture pourraient éventuellement être rapprochées dans le contexte actuel de la notion de « dispositif » plastique permettant d'accentuer, d'analyser et d'attirer une attention particulière vers l'urbanisme récent de nos villes. La notion de dispositif est tirée de l'ouvrage inscrit dans les études littéraires issues d'une contribution du colloque international *Discours, Image, Dispositif* de 2005. Le terme de dispositif défendu par Philippe Ortel dans l'avant-propos de l'ouvrage concerne plus particulièrement les textes littéraires en lien à la photographie. Il est intéressant de remarquer que cette même notion prend force dans les années 1980 dans le domaine de la littérature où certains objets d'étude sont nommés par Ortel « hybrides ». Cela concerne notamment les textes littéraires, des livres illustrés de photographies qui peuvent être qualifiés d'objets hybrides. Par conséquent, le dispositif permet d'envisager, comme l'explique Gaelle Lesaffre, « le rôle du support ou l'influence d'une pratique sur une autre, comme l'influence de la photographie sur la littérature[265] ».

En ce sens la peinture pourrait également être potentiellement vue comme un objet hybride construit à partir de la photographie chez certains artistes comme Savu et Bélorgey. nous rapproche de la réflexion de Philippe Ortel dans *La littérature à l'ère de la photographie*, *Enquête sur une révolution visible* où il écrit :

> « Les arts de la *graphé* [comme la littérature ou la peinture,] ont été obligés d'emprunter à la photographie certains de ses traits, et, simultanément, de définir leur propre territoire au sein du recadrage visuel qu'elle leur imposait[266]».

Certains artistes utilisent la peinture pour renouveler la vision de la ville post-soviétique et contemporaine où la photographie sert de modèle et impose un style particulier à cet ancien médium. En ce sens, les tableaux seront analysés non pas à travers des instruments traditionnels comme la perspective, le dessin, la couleur et la composition mais à travers un regard photographique et documentaire.

> « L'artiste opère, par le biais du cadrage, un travail de réduction sur le modèle à représenter : il sélectionne matériellement une partie de l'objet (nombre de faces, mise en échelle…), il privilégie, phénoménologiquement, certaines modalités de son apparaître (la part de visible et de l'invisible l'affectant,) sémantiquement enfin, il peut jouer sur les significations symboliques véhiculé sur lui[267] ».

La question du dispositif permet également de donner à la peinture une forme de fiction. Par exemple, l'artiste Yves Bélorgey utilise la perspective, en mobilisant ce moyen

265 Gaëlle Lesaffre, « Philippe Ortel (réunis par), Discours, Image, Dispositif : Penser La Représentation. T. 2 2008, L'Harmattan, Paris. », *Communication & langages*, *2009/4 (N° 162)*, p. 146.

266 Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible.,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 19.

267 O*p. cit.,* p.20.

technique du dessin pour « figurer une réalité[268] » et donner une symbolique à celle-ci à travers les éléments plastiques qu'il met en place pour construire un sens des objets représentés – des grands ensembles. Ainsi, les tableaux de Bélorgey prennent une symbolique qui les rapprochent tout aussi bien du genre de la peinture de paysage que de la photographie documentaire. L'artiste mobilise « des moyens techniques, plastiques ou poétiques[269] » pour représenter la réalité.

Cela concerne, par ailleurs, l'artiste russe Pavel Otdelnov qui regarde et utilise le médium de la peinture comme un outil de recherche de la ville contemporaine de Moscou. La peinture, plus précisément la toile devient une surface qui permet de formuler et construire un langage qui traduit aussi bien la vision réelle semblable à la photographie que sa vision personnelle et interne d'un habitant de son propre quartier qui n'est pas dépourvue de fiction.

B. Le quartier résidentiel Vnutrennee Digunino comme espace interne de l'artiste Pavel Otdelnov

Pavel Otdelnov étudie l'esthétique de la ville post-soviétique et post-moderne en parcourant les périphéries de Moscou. Ce ne sont pas les tours de l'architecture contemporaine récemment construites en plein centre de Moscou qui attirent l'œil de l'artiste mais les immeubles d'habitation, les centres commerciaux ou les constructions ordinaires. À la différence de Serban Savu qui peint des zones périurbaines non identifiées, Otdelnov se focalise sur les emplacements définis son propre quartier *Degunyno* qui se situe dans la banlieue de Moscou. Cette idée de représenter le lieu de son habitat lui vient à l'esprit lors de sa résidence artistique à Paris où il passe deux mois. L'artiste parcourt la périphérie de Paris plus précisément la commune de *Créteil* où il trouve plusieurs quartiers lui rappelant Moscou ou sa banlieue. Un de ses peintres préféré Mihail Roginski peignait dans ses tableaux la banlieue de Moscou en habitant Paris. Selon Otdelnov cette condition de l'exilé est celle qui convient le mieux pour représenter le présent de son propre pays car les paysages urbains dotés de banalité quotidienne deviennent plus visibles. « Nous avons tous besoin de distance par rapport à ce qui nous entoure dans le quotidien[270] » - dit l'artiste lors de son intervention au centre d'art contemporain *Smena* qui accompagne son exposition *Le temps des hangars décorés* (2016, Moscou). Les premiers jours de son retour de l'étranger sont importants pour photographier et faire des enquêtes des lieux afin de voir mieux ce qui l'intéresse. Cette approche est également caractéristique dans ma démarche artistique, je

268 *Ibid*., p.45.

269 *Ibid.*

270 L'intervention de Pavel Otdelnov s'est tenue dans le cadre de son exposition *CC* (*Les centres commerciaux) : Le temps des hangars* qui accompagne le programme de la recherche du centre culturel *Smena* à Kazan et le projet transdisciplinaire du *Département de la Recherche en Art* à Moscou qui se consacre à l'étude anthropologique ayant pour sous-titre *Non-lieux.* Ce programme est prévu pour créer de nombreuses expositions et résidences d' artistes en art contemporain. La conférence de Pavel Otdelnov est disponible en ligne. URL : https://youtu.be/rFwIusElt3w (Consulté le 27 décembre 2019)

vois mieux lorsque je pars, que la distance géographique est aussi une distance mentale qui permet de rendre visible ce qui a été depuis longtemps oublié.

Résident du quartier, l'artiste a deux rôles : il est son habitant habitué et parfois désintéressé par les paysages urbains qui l'entourent et simultanément il se force à regarder autrement, s'inspirer du quotidien présent après ses déplacements à l'étranger. Cette approche double nous ramène de nouveau vers la notion de l'habiter et « faire avec espace » de Stock, où l'habitant-artiste n'est plus un simple résident de son quartier mais construit un multiple rapport au lieu de son habitat. Il pratique son quartier et intègre le rôle de l'enquêteur, de l'anthropologue, de l'archéologue ; de plus, la notion de l'habiter telle qu'elle la décrit Mathis Stock nous permet de comprendre l'artiste comme individu actif par rapport à son analyse de l'espace, il le prend en compte, il le constitue en problème, telle une ressource et condition de l'action, il fait avec l'espace. Par conséquent, sa pratique s'inscrit dans ce que Stock appelle le « régime d'habiter » qui s'insère dans un ordre spatial dans lequel ont lien les pratiques individuelles et qui est, en partie, constitué par ces pratiques[271] ». Dans cette série de peintures, le quartier Degunyno devient le sujet de sa recherche ; pourtant ce n'est pas une enquête sociale du quartier mais une recherche personnelle qui dirige l'artiste. Il choisit des lieux de son itinéraire où le point de départ devient sa propre barre d'habitation. Il va dans les endroits sans intérêt particulier mais qui donnent une image constante de l'indétermination spatiale, de l'indéfinition du lieu.

Illustration non disponible

Pavel Otdelnov, *Désert*, huile sur toile, 2010.

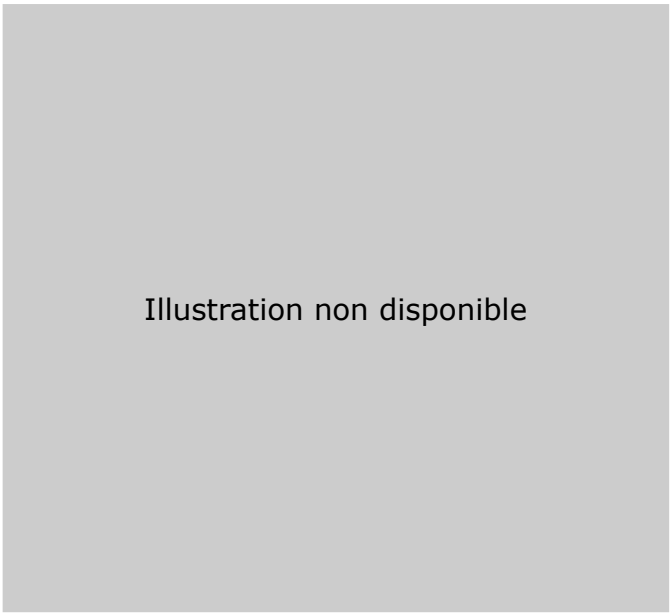
Lorsqu'il retourne en Russie, il se met à étudier frénétiquement son propre quartier et fait une enquête du terrain. Il découvre d'abord par *Google map* un dépotoir gigantesque de

271 Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements » *op., cit.* p. 118.

la hauteur de 15 étages qui se situe dans son quartier résidentiel, Il peint alors plusieurs tableaux nommés *Désert* en 2010 qui semblent échapper à la réalité bien que ces toiles soient peintes d'après photographies. Il nomme non sans ironie ce dépotoir de « désert philosophique », lieu qui nous permet de réfléchir sur la finitude de notre existence.

Telle une hétérotopie, ce lieu écarté de la ville de Moscou qui se situe près d'un cimetière n'a rien d'un dépotoir lorsque nous regardons pour la première fois ses tableaux. Bien au contraire, il évoque au départ les peintures romantiques où l'absence de tout, la négative d'une présence s'impose presque comme « paysage marin » infini rappelant la toile de Friedrich *Moine au bord de la mer.* Ici, le tableau ne contient rien, le dépotoir se transforme en lieu de méditation, en l'océan du vide même s'il ne contient que des déchets urbains. On pourrait caractériser la toile de Pavel Otdelnov en reprenant la formulation de Kenneth Whyte qui introduit le *Voyage à l'île de Rugen* de C.G. Carus à propos des tableaux de Friendrich : « Le moine contemple une mer bleue et vide ou il n'y a même pas une barque ». Il poursuit : « Dans le paysage négatif, plus il n'y a rien, plus il y a tout et l'art de ce paysage consiste pour le peintre à réduire le contenu de sa psyché, à se mettre au diapason du vide jusqu'à ne laisser sur la toile que des traces, des lignes, des champs d'énergie et de lumière[272] ».

Si Friedrich crée une nouvelle conception du paysage où le vide devient un tout et envahit la toile par trois éléments : les dunes, la mer et le ciel qui occupent la plus grande partie de la surface du tableau, c'est surtout la mer et le ciel qui s'imposent aux yeux du spectateur regardant le vide avec le moine au coin du tableau. Cependant ce n'est pas le paysage qu'Otdelnov crée pour représenter le dépotoir mais un effet artificiel de celui-ci comme s'il empruntait à Friendrich l'idée de nudité de la composition pour étrangement à travers ce vide illustrer la saturation de nos territoires.



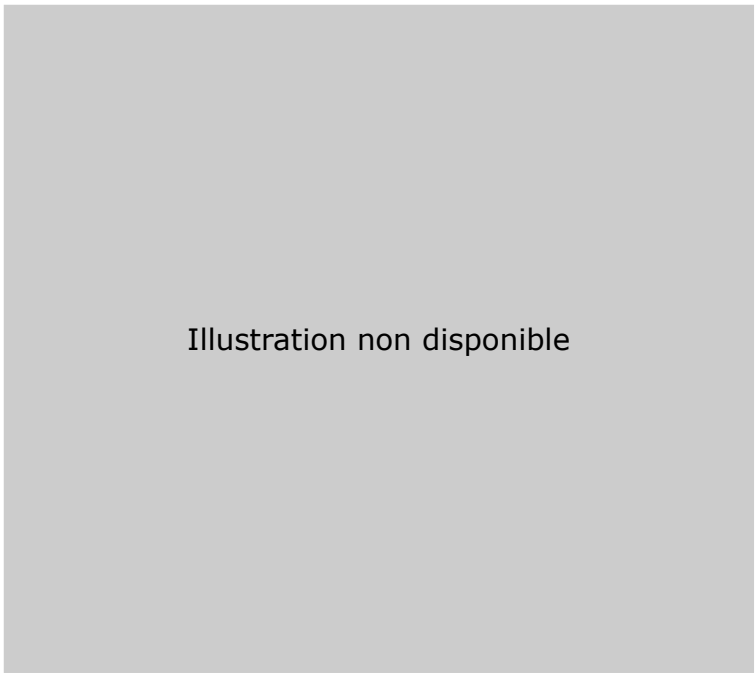
Pavel Otdelnov, *Sentinel*, huile sur toile, 2013.

272 Kenneth Whyte, *Préface à C.G. Carus, Voyage à l'ile de Rugen,* traduit de l'allemand par Nicole Taubes, Paris, Premières Pierre, 1999, p. 27.

Elles s'inscrivent dans le paysage aplati composé de trois surfaces colorées : terre enneigée représentant un bandeau blanc et le ciel bleu éclaircie vers la hauteur du tableau.

Cette idée du paysage est traduite en aplats abstraits dans d'autres œuvres où les éléments urbains sont littéralement peints sur les surfaces colorées et aplatis à l'instar des toiles de Mark Rodko ou de Ruscha. Par exemple, des énormes fours à chaud qu'il voit par la fenêtre de son appartement à coté de sa barre d'habitation occupent la majorité de la surface du tableau d'une apparence imposante, grisâtre et morose[273].

L'artiste compose et réunit des éléments « parlants » afin de donner à son espace pictural une consistance de lecture. Le paysage devient un véritable espace aplati indéfini et abstrait non pas pour s'imposer au spectateur à l'instar du tableau de Friedrich mais pour créer un fond d'image, un décor afin de mettre en valeur les éléments urbains. Otdelnov ne remplit pas l'espace du tableau mais, au contraire, élimine les éléments urbains inutiles qui apparaissent sur ses photographies : boue, fils électriques, immeubles d'habitation. Il met en place alors un écart avec les images photographiques qui lui servent de documents de recherche pour mieux voir et analyser les zones du quartier.



Pavel Otdelnov, *Jeu*, huile sur toile, 2013.

Dans son tableau *Jeu* c'est la construction de l'autoroute qui inspire l'artiste comparée au jeu de *Lego*, cette construction étrange et inachevée aux couleurs exagérées tel un jouet d'enfant laisse à peine deviner la future autoroute gigantesque en cours de

273 Étrangement nous retrouvons la représentation des fours à chaux dans les peintures de 1991 chez Bélorgey qu'il tend également à aplatir. Cependant, chez Bélorgey, le paysage est plus chargé semble évoqué une tension entre la nature et l'architecture urbaine. La montagne et les fours à chaux se situent sur la même hauteur mais ce n'est pas sur le même plan.

construction. Le paysage, de nouveau vidé de tout ce qui pourrait perturber la lecture du tableau se réduit aux trois éléments le ciel bleu, la neige et la figure inachevée de l'autoroute ; ici la ligne de l'horizon bien marquée divise l'espace pictural en deux parties à l'instar de Marc Rodko ou encore Newman comme signe d'un paysage de presque rien, un clin d'œil à l'absence de tout être humain dans ces zones industrielles. Ces tableaux tout comme les peintures de Bélorgey ne versent jamais dans un hyperréalisme photographique, la tension est maintenue entre la réalité du propos et la perception de l'artiste qui vide ses toiles en ne laissant que des éléments urbains qui synthétisent le paysage et focalisent le regard sur leur propre présence.

Par exemple, il se met à photographier des immeubles d'habitation standard de la typologie *P44*[274] des années 1970 ; Ces immeubles sont d'ailleurs typiques et les plus répandus dans la banlieue moscovite sont représentés par cadrage en contre-plongée rappelant les photographies de Rodchenko.

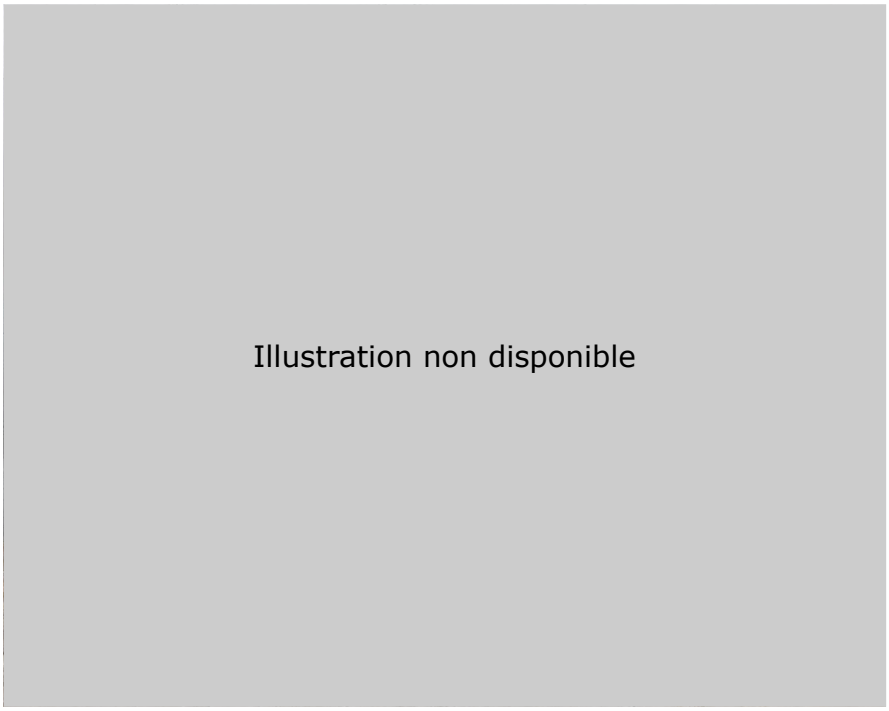
Illustration non disponible

Pavel Otdelnov, *P44*, huile sur toile, 2013.

En revanche, Otdelnov ne cherche pas un angle de vision intéressant contrairement à ce dernier, mais au contraire, il introduit dans la toile sa propre condition d'un passant désabusé qui regarde vers le sommet de l'immeuble ; finalement, si les prises de vue en contre-plongée étaient considérées autrefois comme des visions avant-gardistes qui permettaient de donner une image dynamique de la nouvelle vision d'une ville moderne et progressive au début du siècle, dans la peinture de Otdelnov ce cadrage évoque davantage une contemplation passive d'un passant ordinaire qui regarde en haut pour voir la masse architecturale gigantesque qui l'écrase. Cette peinture n'est rien d'autre qu'une contestation

274 *P44* est le nom des séries des immeubles standards répandus à Moscou dans les années 1970.

d'un présent qui existe dans les rues résidentielles de Moscou. Les immeubles d'habitation collectifs apparaissent fréquemment dans les tableaux de Pavel Otdelnov inscrits dans le paysage de presque rien. Une attention particulière attire sa peinture *Stonehenge* de 2013 où il représente les barres d'habitation comme plantées dans un champ semi-enneigé avec des stations de lignes électriques.



Pavel Otdelnov, *Stonehenge*, huile sur toile, 2013.

De nouveau le paysage construit sur le même modèle de deux surfaces : terre enneigée et ciel qui tend dans cette peinture vers la grisaille, sert de fond aux barres d'habitation neutres et sans présence particulière. Lorsque l'artiste photographie ces immeubles, la disposition des bâtiments n'est pas la même que celle qu'il choisit pour la peinture. Il change leur disposition en raison de la composition qu'il lui parait plus juste afin de rendre les immeubles mieux visibles. Cette composition aussi bien que son titre fait également une référence appuyée au monument mégalithique composé en ensemble circulaire *Stonehenge* situé en Angleterre. En effet, le terme mégalithe[275] renvoie lui-même à la notion du monumental car étymologiquement il provient du grec, « méga » désignant grand et « litho » pierre, un monument composé éléments de très grande dimension. La pierre d'une grande taille nous renvoie sans doute au thème du monumental mais également au monolithe, au bloc d'architecture : « la forme fermée sur elle-même[276] ».

275 D'après le *Trésor de la Langue Informatisé : «* Monument du Néolithique ou du début de l'époque du bronze, constitué par un ou plusieurs gros blocs de pierre bruts ou peu dégrossis et qui servait notamment de tombeau ou de sanctuaire (d'apr. VILLE 1967). » URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=584959800 (Consulté le 11 juin 2021)

276 Jean Attali, *op. cit.,* p. 95.

Cette allusion au monument ouvre à une double lecture de ces immeubles représentés dans un contexte pictural neutralisé et où le vide remplit la toile ; le paysage urbain « sans qualité » semblable à un *no man's land* prédomine. Ces immeubles devenus monuments, qui se situent au milieu de nulle part, nous appellent non pas à la contemplation mais à la constatation de leur avenir incertain, du déjà-ruines. Nous pensons à travers cette analyse au peintre romantique anglais Constable « qui préconise le rien, le reste n'étant que préliminaires pour parvenir[277] » à représenter la « plénitude du vide » qui comble par la complète absence de tout et tend vers une esthétique d'intériorisation à travers les éléments de la nature. Chez Otdelnov le vide ne crée pas la plénitude mais la neutralisation du présent qui parait à la fois ordinaire et, dérangeant par son caractère d'absence semblable à une fiction. En revanche, ses tableaux ne sont pas dépourvus d'apparences documentaires à l'instar de Bélorgey et Savu, ce que l'artiste affirme lors de son entretien ; Même s'ils sont capables de témoigner de la réalité de son temps ; ils sont composées et conçus par « le stratagème de la mise en scène faisant du tableau un univers de pure fiction[278] ». Cette fiction qui met en scène la réalité urbaine de la banlieue de Moscou est aussi une intériorisation de l'univers de l'artiste qui apparaît à travers les tableaux non pas comme une sublimation de l'espace urbain mais comme le témoignage du présent telle une étude du quotidien.

En créant les tableaux *Service automobile et L'arche* de 2013, Otdelnov remarque des changements dans le paysage urbain de la banlieue de Moscou : la palette grisâtre et dépressive de ses environs composée des tours, des barres d'habitation, du ciel gris, de la boue d'automne et de la neige fondue de la fin d'hiver a laissé place depuis quelques années aux *Sarai* colorés et absurdes qui apparaissent, eux aussi, en plein milieu des terrains vagues.

Otdelnov compare ces édifices aux *hangars décorés* de Robert Venturi car ces architectures monolithes sont pour lui d'absurdes constructions de notre temps. Elles expriment par leurs couleurs intenses et leurs formes simplistes la fonction qui les prédéfinit, installées dans le paysage de la périphérie, elles se positionnent tels des objets indéfinis fermés sur leurs propres carapaces. Ces *sarai* (*hangars décoré*) sont volontairement représentés par l'artiste comme des unités abstraites composés de formes géométriques épurées aplatissant panneaux de signalisations, sans signes de vie, sans enseignes, il élimine tous ces éléments inutiles non pas pour les intégrer dans le paysage mais pour marquer davantage leur absurdité. Pavel Otdelnov souligne et met en avant souvent cette notion d'absurdité qui lui permet de caractériser l'urbanisme de son propre quartier résidentiel. Cette notion porte également un caractère subjectif, elle provient de l'analyse propre de l'artiste qui met en avant une certaine ironie vis-à-vis l'espace habité. Le mot absurde, un adjectif qui est sensé caractériser un objet, dans notre cas la ville et son architecture, désigne dans le dictionnaire CNRL une activité humaine irrationnelle qui se

277 Sophie Lacroix, *op., cit,* p. 132.

278 Rémy Zaugg (1943-2005), peintre, collaborateur des architectes Herzog & de Meuron, auteur de nombreux livres et commissaire d'expositions *in Conversations avec Jean-Christophe Ammann,* Dijon, Art&Art, 1990, p 129.

manifeste dans une parole, un jugement, une croyance, un comportement, une action. Tout est ressenti comme étant « contraire à la raison au sens commun ; parfois quasi-synonyme d'impossible au sens de « qui ne peut ou ne devrait pas exister [279] ».

À travers le terme absurde nous pouvons penser l'urbanisme récent des villes contemporaines qui a perdu sens et est devenu irrationnel, les villes ne désignent plus selon Ricardo Bofill et Nicolas Véron des lieux hospitaliers, « elles font [davantage] peur[280]». À travers l'urbanisme fonctionnaliste de Le Corbusier qui « se solde par un échec », la ville a perdu son sens et « le sentiment esthétique » que Bofill et Véron qualifie comme « la clé du regard sur la ville[281] ».

> « Cette notion d'esthétique allait de soi jusqu'à des temps récents, et il n'était donc pas besoin de s'en préoccuper outre mesure ; mais par la suite le processus de production de la ville est devenu de plus en plus abstrait ; les concepteurs n'ayant plus à se rendre dans les quartiers qu'ils construisaient, l'esthétique a cessé d'être une évidence et n'a pas pour autant été considérée comme une exigence[282]».

Cette esthétique urbaine qui tend vers une abstraction apparaît dans les toiles d'Otdelnov comme une évidence de nos paysages périphériques n'est pas dépourvu d'une sensibilité plastique exprimée par la couleur ; plus précisément les contrastes entre les gammes colorées des paysages gris et moroses font face à l'architecture représentée avec des couleurs vives.

On pourrait rapprocher *Service automobile* de Otdelnov de la toile de Hopper *Gas station,* de 1940. Cependant, la civilisation en plein essor chez le peintre américain même si elle évoque la solitude et l'isolement à l'instar de son œuvre *La solitude* de 1944 perd dans les toiles de Otdelnov toute la notion d'identité. Cette démarche rapproche Otdelnov du photographe américain Lewis Baltz qui privilégie volontairement l'objectivité du documentaire et la neutralité du regard sur les paysages urbains et l'architecture. Dans ses photographies les espaces semblent être aplatis, l'architecture apparaît tel une figure simplifiée et prend des allures de formes abstraite à l'instar de la photographie *Mur est, Western Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin,* de 1974.

Ces paysages urbains des peintures d'Otdelnov pourraient être rapprochés à la notion de *khora* de Derrida. Ainsi, *la Khora* platonicienne pour Derrida n'est rien qu'une interprétation du nom propre de *khora* qui « ne se laisse pas facilement situer[283] ». En effet, pour interpréter *la khora* platonicienne nous utiliserons des tropes comme lieu, place, emplacement, et de figure mère, nourrice, réceptacle, porte-empreinte. Ces métaphores ne

279 Le Trésor de la Langue Française Informatisé, URL : http://www.cnrtl.fr/

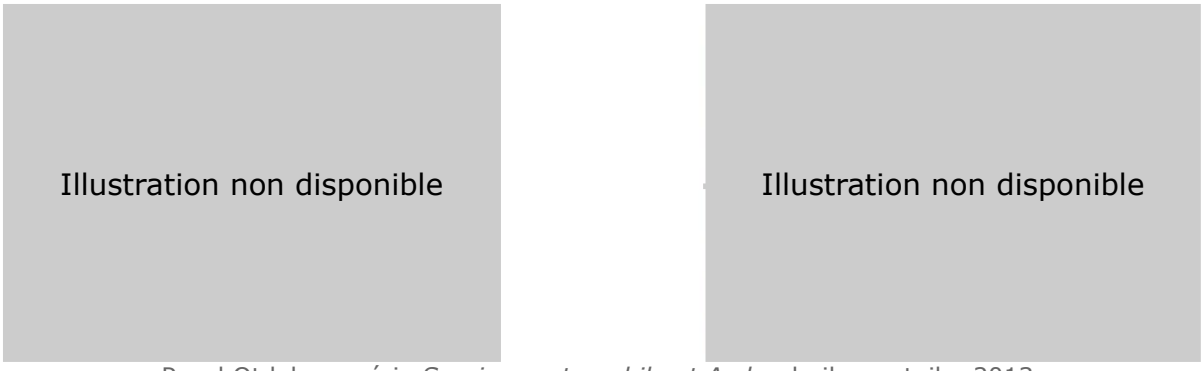
280 Ricardo Boffil, Nicolas Véron, *op. cit.*, p. 27.

281 *Ibid.,* p. 27.

282 *Ibid.,* pp. 26-27.

283 Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements. » Paquot T., Lussault M. & Younès Ch. *Habiter, le propre de l'humain*., La Découverte, 2007, pp.103-125.

sont que des traductions et interprétations du mot *khora.* « Si la khôra est étrangère à l'horizon du sens, on ne peut pas trouver de mot juste pour la traduire[284]».



Pavel Otdelnov, série *Services automobile et Arche*, huile sur toile, 2013.

Lewis Baltz, *Mur est, Western Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin*, photographie, 1974.

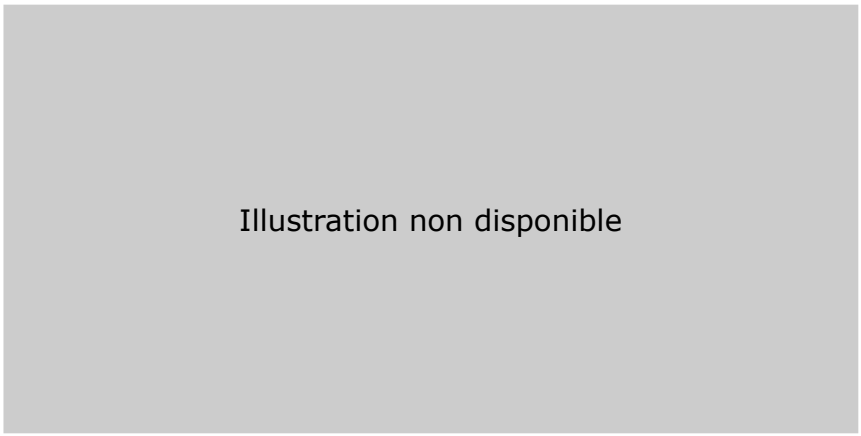
Les paysages urbains s'inspirent de son quartier (rayon) *Vnutrennee Digunino,* pourtant, nous ne pouvons pas les définir ou les situer concrètement car ces lieux que l'artiste représentent sont interprétés par celui-ci à travers un prisme de « l'homme pluriel[285] ». Cet homme pluriel a plusieurs rôles : à la fois habitant, artiste et touriste qui redécouvre son quartier afin de le représenter dans ses peintures, il devient médiateur qui rend visible ce qui est ignoré dans le quotidien. Tout comme le nom du quartier *Degunino du Sud* devient dans les peintures de l'artiste *Vnutrennee* qui désigne *Intérieur* renvoie aussi bien au lieu géographique que psychique de l'artiste. Cette pratique du lieu devient une recherche psycho-géographique, elle ne se réduit pas à l'espace physique du quartier mais

284 *Ibid*., pp.103-125.

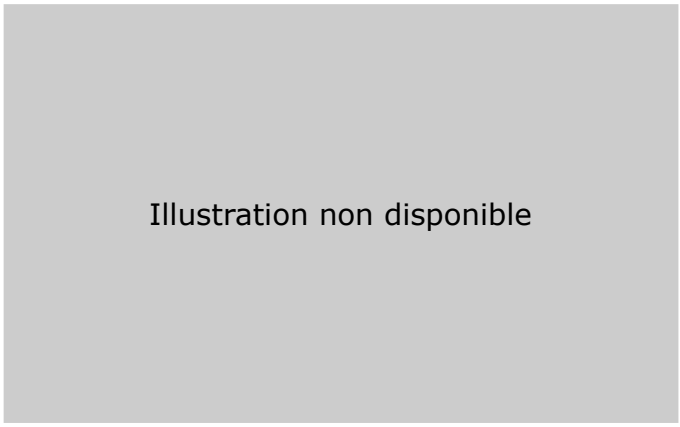
285 Le sociologue Bernard Lahire définit l'homme pluriel comme individu qui échappe à une seule interprétation de l'homme uniformément façonné par son milieu social :

« La sociologie a longtemps considéré que l'homme était uniformément façonné par son milieu social. Or, dans nos sociétés, de plus en plus d'individus sont amenés à incorporer des façons différentes de penser et de se comporter : on peut en même temps être ouvrier, aimer le football, apprécier la musique classique, être écologiste... » in B. Lahire, L'homme pluriel. La sociologie à l'épreuve de l'individu, *Sciences Humaines*, Mensuel N° 91 Dossier « L'individu en quête de soi » , Février 1999.

dépasse les frontières de ses limites géographiques. Par ailleurs dans sa nouvelle exposition *Le nulle part russe* de 2021, il représente des lieux typiques du paysage urbain russe avec les immeubles d'habitation et les objets architecturaux qui remplissent l'espace urbains des périphéries.



Pavel Otdelnov, *Nowhere. Blockhouses*, huile sur toile, 2020.



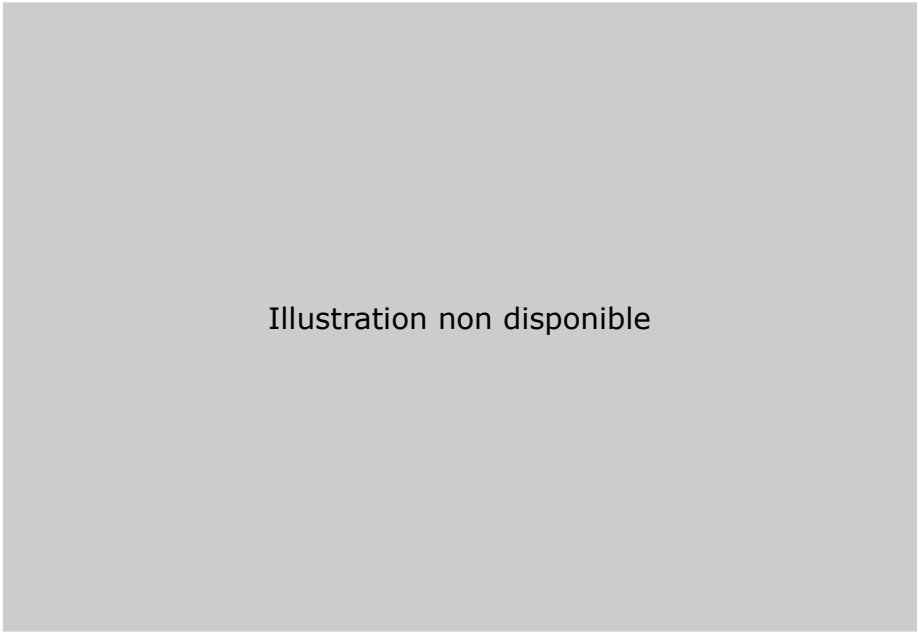
Pavel Otdelnov, *Tire Fitting*, huile sur toile, 2013.

a. L'horizon comme espace indéfini

De même, l'artiste ne donne pas volontairement une interprétation juste du lieu qu'il habite mais le définit à sa manière. Pour lui l'architecture et le paysage sont inscrits dans une spatialité sans fin mais également délimitée qui est traduite par la ligne de l'horizon souvent visible dans ces toiles. L'horizon est un phénomène qui désigne la limite du champ visuel, et plus spécifiquement celle du paysage, il délimite le ciel et la terre. Dans la définition de Otdelnov, l'horizon est double parce qu'il est à la fois objectif et subjectif, sa dualité et son ambiguïté correspondent à ce que le sujet voit à travers ce phénomène dans le monde extérieur. Il enferme le regard de celui-ci entre le ciel et la terre car il démarque l'horizon comme un espace fini et clos. Cependant, il apparaît également comme ouverture illimitée entre ce que l'artiste voit (son espace interne) et le monde extérieur projeté sur le spectateur.

L’ambiguïté de l’horizon est exprimée au cours de l’histoire de façons diverses, explique Michel Collot dans son ouvrage *L'Horizon fabuleux.* Bien qu’il s’agisse du mot limite lorsque nous interprétons l’horizon qui a gardé ce sens provenant du grec *horizon ;* par exemple selon le *Trésor de la Langue Française informatisé* : « Ligne circulaire où la terre et le ciel semblent se rejoindre et qui limite le champ visuel d'une personne en un lieu ne présentant pas d'obstacle à la vue[286]». En revanche, quelques années plus tard, l’horizon est considéré comme étant sans bornes, illimité. Cette définition contredit à son étymologie selon Michel Collot mais au contraire crée un sens concernant l’expérience du paysage « dans lequel l'horizon joue certes le rôle d'une limite, mais d'une limite ouvrante et mouvante, non d'une clôture fixe[287] ».

Ainsi, pour Husserl il existe deux horizons : les horizons internes représentent des choses visibles et des choses invisibles que nous ne voyons pas mais nous appréhendons, pressentons à l’arrière-plan : « le côté vu n'est côté que dans la mesure où il y a des côtés non vus qui sont anticipés et comme tels déterminent le sens[288] ». Selon Michel Collot, lorsque nous percevons les choses, ce n’est pas uniquement leurs aspects présentés à notre regard que nous considérons mais également les faces qui ne sont pas visibles mais ressentie à l’horizon du champ visuel : « le côté véritablement ’’vu’’ d'un objet, sa face tournée vers nous, apprésente toujours et nécessairement son autre face – cachée – et fait prévoir sa structure[289] ».



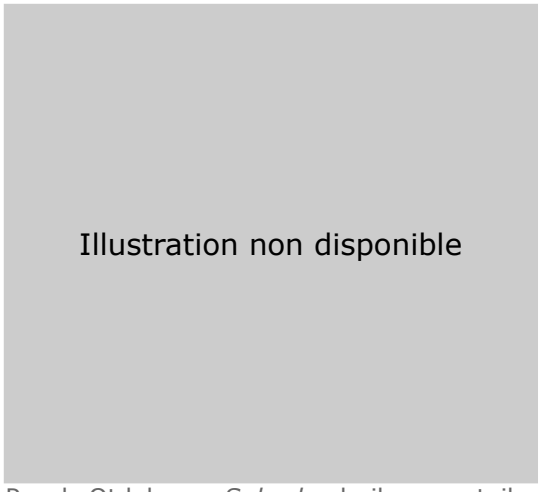
Pavel Otdelnov, *Centres commerciaux*, huile sur toile, 2016.

286 Le *Trésor de la Langue Française informatisé* , URL : http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm

287 *Ibid.*

288 Edmund Husserl, *Expérience et Jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique,* traduction de Denise Souche-Dagues, Paris, PUF, 1970, p. 40.

289 Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes, trad. Gabrielle Peiffer et Emmanuel Lévinas,* Paris, Armand Colin, 1931, p. 92.



Pavel Otdelnov, *Suburb*, huile sur toile, 2013.

Par exemple, dans les tableaux d'Otdelnov, les immeubles d'habitation et d'autres types d'architectures sont représentés comme des bâtiments typiques que nous pouvons voir soit dans n'importe quel endroit de la banlieue moscovite, soit dans toutes les villes russes du pays. À part cette identification géographique, ils sont également signes d'une intériorité que n'importe quel habitant de la Russie est capable de reconnaître et considérer comme une maison natale.

Par ailleurs, ils symbolisent ou ils définissent leur appartenance à un environnement typique, traduit dans les peintures d'Otdelnov, par le paysage qui apparaît dans la tradition picturale en Russie du XIXème siècle. Au début du XIXème siècle, ce sont des tendances de la peinture romantique qui influencent le paysage russe chez les artistes comme Grigorii Soroka, Nikifor Krilov, Appolinarii Vasnetson et d'autres qui voient à travers la représentation de la nature la glorification de la beauté de la Russie et de son mode de vie rurale, tout en rejetant la grisaille et la tristesse de celle-ci[290]. Ces artistes travaillent dans la tendance épique et la sublimation de la nature. Cependant, cette représentation de la nature romantique est remplacée dans les années 1860 par le paysage typique russe qui est dépourvu par essence de la beauté romantique issue de la tradition italienne. C'est notamment dans *Le dégel* de Fedor Vasiliev et *Les corbeaux* d'Alexei Savrasov de 1871 que nous apercevons d'autres touches colorées qui mêlent la beauté de la nature enneigée aux gris chromatiques qui marquent le passage des saisons. Ici, la nature n'incite pas à la contemplation mais sert à constater davantage le climat d'incertitude qui règne sur le pays. Dès lors ce n'est pas tant le paysage que la dimension de la vie sociale de l'époque que les artistes introduisent dans leurs peintures. Tout cela s'inscrit dans une intemporalité sans fin où le désespoir, la tristesse et l'ennui accompagnent les habitants rarement apparus dans le paysage semblable au roman *Vers nulle part* de Nikolaï Leskov de 1864.

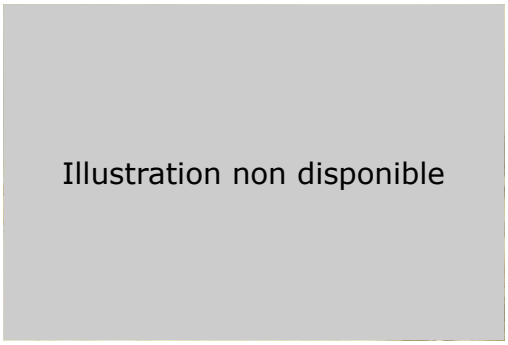
Par exemple, dans la toile de Fedorov, les personnages se retrouvent comme

290 A travers cette analyse nous pouvons tirer la conclusion que les paysages photographiques urbains étudiés auparavant suivent en quelque sorte cette tradition picturale de sublimation qui se veut comme étant documentaire.

enfermés dans un espace à la fois vaste et tout aussi clos, sans issue, sans espoir. L'espace est dépourvu de repères, les personnages se situent au milieu d'un vaste territoire indéfinissable, parmi des huttes misérables couvertes de neige, des déchets de bois et des arbres branlants à l'horizon. L'espace est panoramique mais écrasé par le ciel gris qui tombe très bas, il crée la ligne de l'horizon et une profondeur illimitée qui ne mène nulle part.

Nous retrouvons la même dimension d'incertitude dans les peintures de Pavel Otdelnov où toujours les mêmes paysages sont suspendus entre deux saisons indéfinies marqué par l'horizon qui coupe en deux le ciel et la terre.

> « L'horizon devint le sujet de prédilection de deux artistes majeurs du XIXème siècle, quand ceux-ci décidèrent de traiter dans l'art l'élément le plus éphémère de la nature : une vague. La Grande Vague de Gustave Le Gray (1857) et La Vague de Gustave Courbet (1869) sont deux œuvres qui firent un usage similaire de l'horizon avec des visées opposées. Afin d'éviter un ciel blafard alors qu'il photographiait la mer, Le Gray eut l'idée de superposer deux négatifs, l'un du ciel, l'autre de la mer, et de réaliser un seul tirage à partir de ces deux prises de vue. […] Douze ans plus tard, Courbet se rendit en Normandie de 1870, La Mer orageuse (La vague) et La Falaise d'Etretat après l'orage […]. Le cadrage remarquable ciblait une seule vague, tandis que le ciel poussiéreux et sableux envahissait la partie supérieure. Mais l'horizon y était invraisemblable : il ne rassemblait plus ni le haut et le bas, ni le proche et le lointain ; il divisait au lieu d'unir, il séparait au lieu, de joindre[291] ».



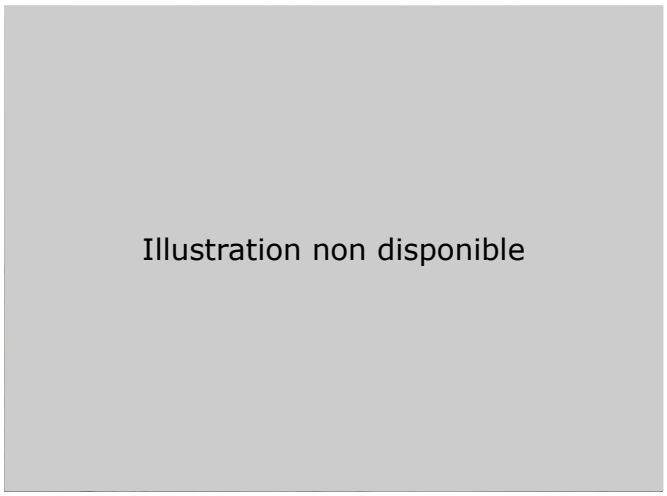
Fedor Vasiliev, *Le dége*l, huile sur toile, 1871.

Ce procédé de fabrication de la ligne de l'horizon tel un montage est utilisé jusqu'à nos jours par les artistes contemporains comme Gerhard Richter dans sa peinture *Seestuck [Welle],* de 1969[292] ou encore le photographe Hiroshi Sugimoto, *Carribean Sea, Jamica* de 1980 en noir et blanc.

291 Céline Flécheux, « L'horizon mis à nu (petite histoire de l'horizon dans la peinture) », *in Ed Ruscha Jean-Marc Bustamante, L'horizon chimérique,* catalogue d'exposition sous la direction de Jean-Pierre Criqui, Éditions Cent Pages, Paris, 2007, p. 112.

292 « Sensible à ligne d'horizon « Richter effectue manifestement un montage avec le ciel et la mer dans certains de ses tableaux de paysage « menteur », concrétisant l'horizon là où d'habitude l'on a tendance à l'effacer. Alors même qu'elles sont les images de mer et de ciel, ses peintures éliminent toute référence à une réalité vécue ou perçue ; elles dépeignent directement un « rien » que rend tangible l'horizon ouvert sur la peinture. » *Ibid.,* 113.

Pavel Otdelnov, *Nowhere. Enthusiasts street*, huile sur toile, 2020.

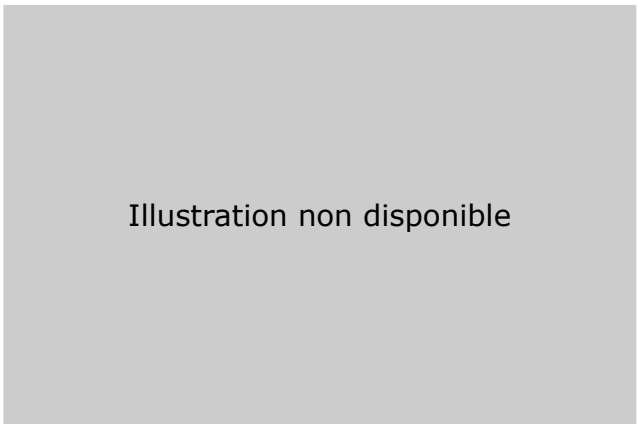


Pavel Otdelnov, huile sur toile, 2014.

Un étonnant mélange de l'ambiguïté de lecture de l'horizon se découvre dans les peintures de Pavel Otdelnov, qui se rapproche ainsi et se situe quelque part entre la lignée des artistes romantiques comme Friedrich ou Delacroix[293] et les tendances abstraites des artistes américains comme Ed Ruscha, Mark Rodko et Barnett Newman[294]. Il se nourrit également de l'artiste russe Eric Bulatov et sa toile *Horizon de 1972* où le tapis rouge qui remplace et couvre l'horizon devient un signe de l'idéologie politique et le symbole du pouvoir. Chez Otdelnov, c'est la bande jaune qui dessine la ligne de l'horizon qui devient également un signe ; ce n'est pas tant de l'idéologie et du pouvoir qu'il s'agit dans cette peinture que de la couleur dans l'espace urbain en tant que symbole d'absurdité architecturale qui s'impose de plus en plus dans les villes russes. Ici, le paysage gris et dépressif de la banlieue moscovite au moment du dégel se remplit petit à petit des modules architecturaux colorés semblables aux constructions de *Lego.*

293 Il s'agit ici de sa peinture *Étude du ciel au soleil couchant. Juillet 1841 à Champrosay. Réalisée en* 1849 , pastel sur du papier gris.

294 De même, cette structure des paysages apparaît également chez les photographes comme Danila Tkachenko.



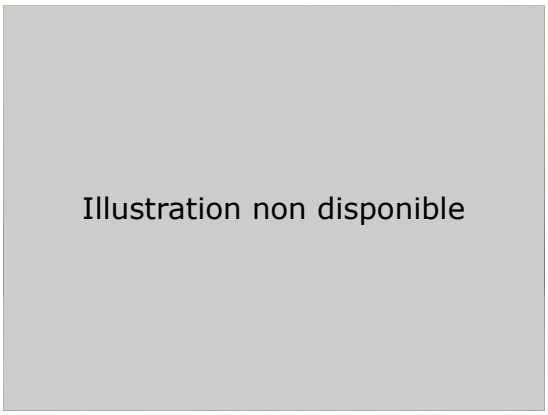
Pavel Otdelnov. *Landscape with the yellow fence*, huile sur toile, 2016.

Eric Bulatov, *Horizon*, huile sur toile,1972.

Pavel Otdelnov. *Mall. Lego*, huile sur toile, 2015.

Dans certaines peintures d'Otdelnov, nous n'avons pas vraiment de repères, ni géographiques, ni psychiques, nous sommes suspendus dans l'entre deux entre le réel et l'imaginaire. Par exemple, son tableau *Le centre commercial* de 2014 s'inspire du centre commercial qui se situe dans son quartier au centre-ville. L'artiste le considère comme un

hangar décoré puisque cet immeuble soviétique décoré par des enseignes publicitaires absurdes ne symbolise rien d'autre que sa propre fonction.



Pavel Otdelnov, *Centre commercial*, huile sur toile, 2014.

Il décide alors de le représenter telle une unité abstraite. Dans sa peinture, les enseignes publicitaires gigantesques sont remplacées par les aplats de couleurs orange, jaunes et gris chromatiques, sans fenêtres, sans portes, le bâtiment devient un signe, une figure géométrique indéfinie : elle est à la fois tout, car par son caractère abstrait elle définit n'importe quel autre bâtiment semblable à celui-ci que nous pouvons trouver n'importe où ailleurs mais, également il désigne lui-même la propre absence d'identité et d'absurdité qu'il évoque. Le paysage est composé de deux surfaces terre et ciel imaginées par l'artiste et devient lui-aussi un signe. La structure de l'immeuble rappelle d'ailleurs les formes sans profondeurs des artistes d'avant-gardes du début du siècle comme par exemple les dessins de Theo Van Doesbusg qu'il nomme de *Contre-construction de 1923* représentant *La Maison d'artiste* lors de l'exposition *Rosenberg, Proun* d'El Lissytsky ou *Architektons* de Malevitch comme *Architecture alpha,* 1923. Le paysage, lui nous ramène vers la peinture *Back of Hollywood* de 1968 ou *Eternal Amnesia* de 1980, d'Ed Ruscha où la ligne d'horizon devient symbolique des paysages californiens qu'il collecte dans ses tableaux mais aussi dans ses photographies. En effet, il utilise la photographie pour parcourir l'Amérique et fixer les paysages urbains banals. La photographie influence l'artiste à tel point que sa façon de voir le paysage urbain change ses peintures qui deviennent aplaties.

« Voir les choses photographiquement a influencé ma manière de penser et de voir[295] » dit l'artiste. La photographie, comme l'écrit Marie Muracciole, commissaire d'exposition et écrivaine, « constitue également une sorte de modèle pour la facture anonyme de ses tableaux […][296] ». Dans les peintures de Otdelnov ce n'est pas que le paysage qui s'aplatit au fil du temps c'est également l'architecture qui devient de plus en plus abstraite.

295 À voir dans *Ed Ruscha photographe*, catalogue d'exposition sous la direction de Margit Rowell, coédition Steidl / Whitney Museum / Jeu de Paume, 2006, Paris.

296 Site web du Jeu de Paume. URL : http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=115 (Consulté le 15 décembre 2020)

b. Les absurdités architecturales

Otdelnov consacre par ailleurs à ces architectures toute une série de peintures *ТЦ*[297] en se référant de nouveau à Robert Venturi afin d'illustrer des hangars décorés de la banlieue qui apparaissent partout comme des taches colorées et informes vues de loin. S'il est difficile de définir ce type d'architecture, on comprend très vite sa fonction qui se réduit aux contenants publicitaires aux couleurs très agressives. Par ailleurs, pour Otdelnov habiter une ville contemporaine comme par exemple Moscou est très souvent lié au passe-temps dans les centres commerciaux qui devient le symbole, selon l'artiste, de l'habiter contemporain. A travers cette remarque, l'artiste pense au philosophe et sociologue Radkowski qui écrit :

> « L'habitation, est par définition, un *anti-oekoumène* ; non le lieu où l'homme vit mais le lieu à partir duquel il vit[298] ».

Selon l'analyse d'Otdelnov, même si les centres commerciaux se présentent du point de vue de l'architecture comme des bâtiments sinistres et s'inscrivent difficilement dans l'environnement urbain, ils sont devenus ces dernières années dominants dans l'espace de la ville russe par leurs caractéristiques colorées et leurs quantités de construction. Ce qui intéresse les architectes, en premier lieu, c'est le volume des bâtiments dans l'espace des centres commerciaux et la capacité d'accueil des visiteurs plutôt que l'esthétique et leur insertion dans l'environnement urbain. L'objectif de ces constructions est de paraître les plus attractives possible, ce qui les oppose au paysage urbain en créant un contraste avec le reste de la ville ; qu'ils soient en plastique, en polycarbonate, ou couverts par des panneaux publicitaires, ces « hangars décorés » multi-couleurs poussent dans toutes les parties de la ville russe.

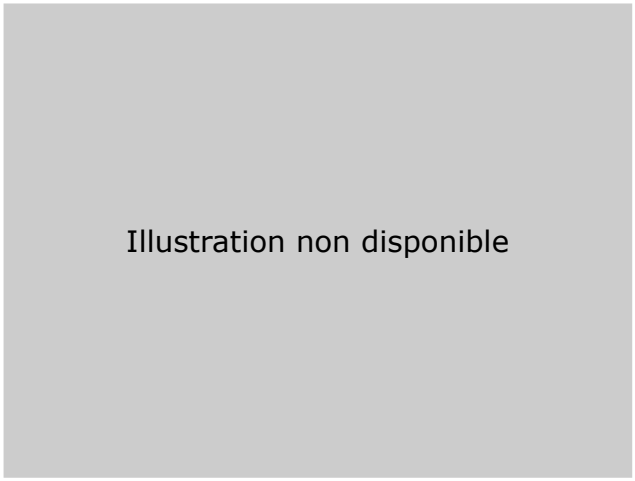
Ainsi, les façades de *blockhaus*, les vastes zones industrielles, les lignes électriques représentent pour Otdelnov l'héritage de l'ère soviétique de modernisation. L'œil a l'habitude de percevoir ces éléments comme quelque chose d'habituel, comme arrière-plan ou fond du paysage urbain. Ainsi, si la construction massive de grands centres commerciaux en Europe et aux États-Unis a commencé vers les années 1950, en Russie post-soviétique elle a débuté dans les années 2000 et continue aujourd'hui, s'étendant dans d'autres villes. Ces innombrables centres commerciaux émergent en voisinant avec des zones résidentielles. Selon Pavel Otdelnov cette architecture absurde rappelle beaucoup une erreur informatique – le *bug ou* le *glitch* informatique. Le *bug* architectural que représente ce type d'architecture est, selon l'artiste, une métaphore de l'écart entre la réalité sociale post-soviétique et les relations de marché à l'ère du capitalisme naissant. Une image de *glitch* informatique est généralement perçue comme une décomposition et une superposition de plusieurs pixels qui sont dynamiques et en train de se transformer, ils se figent dans un instant. Avant de peindre cette série de peinture, Otdelnov regarde les images des centres commerciaux sous l'effet du *time-lapse*, ainsi ils se rend compte d'un clignotement publicitaires similaire, selon artiste,

297 Abréviation du mot du centre commercial en russe.

298 Georges Hubert Radkowski*, Les jeux du désir* (1980), PUF, collection Quadrige, Paris, 2002, pp. 102-103.

àune panne informatique. Le centre commercial dans le paysage post-soviétique peut être décrit conditionnellement comme un phénomène de transformation instable dans un espace stable.

Pavel Otdelnov, *ТЦ #1,2*, huile sur toile, 2015.



Pavel Otdelnov, *ТЦ #9*, huile sur toile, 2015.

En effet, dans ces toiles de 2015 de la série sous le titre *ТЦ* qui désigne en russe l'abréviation des centres commerciaux les figures des centres commerciaux deviennent dans les peintures de Otdelnov comme des pièces de *Lego* ou des pixels arrêtés dans le temps. Ces centres commerciaux méconnaissables et décomposés sous l'effet de bugs, sont signes de la ville en transformation. Cependant, leur fond habituel est composé des immeubles d'habitations soviétiques et post-soviétiques qui s'alignent très souvent tel un mur à l'arrière-plan de l'image. Dans les tableaux de Pavel Otdelnov ils deviennent les signes d'une étendu urbaine post-soviétique qui tendent vers abstraction.

Le style documentaire et photographique a le rôle du dispositif plastique permettant de construire une image et un langage qui traduit la réalité urbaine de Moscou à partir d'une vision interne de l'artiste. Dans cet exercice la photographie sert de structure et permet une

lecture réaliste, alors que la peinture sert de transcription, qui rend cette structure plus plastique et ambiguë et acquière de multiples lectures. Grace à la photographie, tout comme Bélorgey et Serban Savu, l'artiste crée dans ses peintures un certain sens des cadrages qui permettent l'introduction des éléments urbains. L'artiste compose véritablement ses tableaux en utilisant plusieurs éléments plastiques comme instruments pour construire un sens en se référant aux artistes abstraits comme Ed Ruscha, Mark Rodko et Barnett Newman, de même qu'artistes soviétiques comme Rodinskiy, qui transcendent le mimétisme de la photographie. Si Bélorgey se sert de la perspective comme d'un dispositif plastique, Otdelnov introduit dans ses peintures la ligne de l'horizon et le paysage aplati où les immeubles deviennent des unités abstraites.

Parfois l'artiste contemporain devient un critique de la ville contemporaine où l'esthétique post-soviétique contraste avec l'architecture nouvelle. Dans les œuvres artistiques en corrélation à l'architecture le regard critique de l'artiste se rapproche de celui d'un anthropologue, urbaniste et sociologue qui juge nos espace espaces urbains absurdes et sans goût. Ici, « l'homme pluriel » montre sans cesse son rapport critique à l'habitat contemporain où la dimension nostalgique s'efface totalement. Telles sont les œuvres de Lada Nakonechna et Nikita Kadan qui ont été réunies dans une exposition sous-titre de *Projet*.

2. Critique de la ville contemporaine dans l'espace post-soviétique

A. La ville de Kiev sous le regard critique de Nikita Kadan et de Lada Nakonechna

Les artistes ukrainiens Lana Nakonechna et Nikita Kazan exposent en 2012 dans le centre d'art *Pop-Up* à Kiev. Dans le catalogue d'exposition,[299] l'historienne et commissaire Maria Lanko précise qu'il n'est pas inutile de se rappeler de l'historien d'Algimantas Prazauskas[300] qui utilise le terme « post-soviétique » en 1922 afin de décrire les processus sociaux et politiques reflétant le contexte de ex-empire soviétique. Aujourd'hui le terme a changé de sens, il désigne « l'environnement visuel [301]» qui révèle par exemple des problématiques de l'espace public de la ville contemporaine ; ce terme renvoie aussi au contexte social, politique, idéologique et économique dans les pays de l'ancien bloc soviétique. Les façades d'immeubles et leurs surfaces reflètent immédiatement les flux des capitaux récemment acquit et deviennent également des vecteurs de changement de l'espace urbain. Dans ce climat idéologique du passage entre deux époques nous apercevons les transformations importantes dans l'espace urbain de la ville contemporaine

299 *Lada Nakonechna, Nikita Kadan, Projet,* catalogue d'exposition sous la direction de Maria Lanko, Kiev Pop-Up. Le catalogue d'exposition peut être consulté en ligne, URL : https://issuu.com/kadygrob_taylor/docs/project (Consulté le 28 octobre 2020)

300 L'historien Algimantas Prazauskas est connu surtout en Russie et en Lituanie pour avoir développé la notion de l'espace postsoviétique.

301 Maria Lanko, « About the project, » *op. cit .,* p.7.

de Kiev. Les façades grisâtres et austères de certains immeubles sont remplacées par les surfaces colorées, des panneaux et enseignes publicitaires symbolisant la prospérité économique. Si la ville post-soviétique change de visage pour enfin manifester son abondance dans l'espace urbain, elle crée aussi un effet de masque qui voile ce qui doit être caché. En ce sens, dans les œuvres de Nikita Kadane et Lada Nakonechna, la ville est abordée comme une surface, terme emprunté à Giles Deleuze qui explique la surface comme un lieu de sens et de profondeur. Selon lui, les signes n'ont pas de sens jusqu'au moment où ils apparaissent sur la surface. Pour Nakonechna et Kadan, la surface devient également « une stratégie » de la modernisation néo-libérale de la ville contemporaine.

Dans l'installation *Expérimentation 1* Lada Nakonechna analyse l'organisation de l'espace urbain de Kiev où l'ordinaire et l'absurde se complètent et deviennent un fond surfaciel de l'image de la ville : les immeubles d'habitation du début du siècle contrastent avec les tours d'habitation où les appartements de luxe sont installés, dans chaque rue les kiosques de journaux, semblables à des boites colorées, sont devenu des signes de la ville post-sovietique se situent. L'artiste utilise ses propres photographies de l'espace urbain qu'elle transfère sur les surfaces d'aluminium sans se préoccuper de la perspective et de la composition. Ainsi la ville de Kiev de Nakonechna se forme en maquettes installées dans l'espace d'exposition. Ici, les images de la ville deviennent des surfaces linéaires, elle se succèdent et superposent sans hiérarchie sans composition. La ville fragmentée, découpée, décousue réunie en maquettes volontairement aplaties se disloque, se disperse sur une table.

Ici nous reconnaissons les fragments des immeubles d'habitations soviétiques et contemporains, des centres commerciaux, des kiosques de journaux, des panneaux publicitaires photographiées d'un œil ignorant et désabusé. Lorsque Nakonechna photographie les espaces urbains, elle ne se préoccupe pas de la composition ; les immeubles semblent être arrachés de leurs contexte maladroitement et forment des fragments informes. Des façades à moitié amputée de leurs propres corps déstabilisent le regard.

Que devons-nous regarder, où se fixer ? Les espaces urbains de Kiev sont photographiées sans se préoccuper de la présentation que ferait un architecte lorsqu'il fait la démonstration d'un projet. Contrairement, à cette démarche où la maquette d'architecture et la photographie servent d'outil de promotion, Lada Nakonechna utilise la maquette pour dévoiler l'absurdité et l'improbabilité de la ville contemporaine de Kiev. Ce qui pourrait être une maladresse devient dans l'œuvre de Nakonechna un véritable langage permettant de remettre en question l'espace urbain qui produit des façades sans limites par des superpositions absurdes parait lui-même comme étant aplatie.

Illustration non disponible

Lana Nakonechna, *Expérimentation 1*, installation, 2012.

Dans un autre projet *Expérimentation 3*, *Time,* les photographies que Nakonechna utilise paraissent au départ comme des visions statiques mais sont en réalité des vidéos. Elle crée une véritable mise en scène en filmant des photographies comme des sculptures sur le fond bleu en carton en représentant ainsi le ciel, le tout est éclairé par une lampe symbolisant le soleil qui se couche et se lève dans la ville de Kiev. En effet, la vidéo commence par la vision de Kiev la nuit plongée dans le noir, puis se dessinent des barres d'habitations des grands ensembles photographiées sous le même angle par l'artiste. Si les immeubles restent statiques, c'est la lumière qui change lentement en symbolisant ainsi la durée de la journée passé dans cette ville. La lenteur de la vidéo nous plonge dans une observation monotone des immeubles grisâtres et austères qui peuple la ville de Kiev.

Lada Nakonechna, *Expérimentation 3*, installation, 2012.

Ces vidéos où la lenteur de la lumière et les prises de vue statiques des immeubles de masse deviennent aliénantes, nous plongent dans un univers du quotidien répétitif et enfermant. Cette « vie réduite à sa dimension journalière […][302] » est comparable à la définition du quotidien par Michel Leiris : « commun et tiède, tel quel demain aussi bien qu'hier[303] ». Selon Lada Nakonechena la ville ne change plus, elle reste statique même si la construction de nouvelles tours d'habitations et des interventions dans l'espace urbain sont fréquentes, Kiev ne se renouvelle pas, elle s'élargit et s'auto-régénère semblable à la ville générique de Rem Koolhaas. Telle une maquette vide, la ville plonge ses habitants invisibles dans l'anonymat, se remplit de nouvelles tours d'habitations qui sont plantées au milieu des quartiers résidentiels faisant face aux blocs post-soviétiques. Ainsi, Lada Nakonechna compare la ville aux champs de bataille que nous pouvons traverser sans nous rendre compte du paysage urbain qui nous entoure car très chaotique et indéfini. Selon l'artiste, les éléments urbains semblables à des objets indéfinis sont disposés, voire dispersés chaotiquement dans l'espace, se superposent et se chevauchent sans aucune hiérarchie. Ainsi, la ville se disloque, se brise en fragments que le regard a du mal à définir. Cette fragmentation apparaît également comme une proposition de lecture dans son tableau *Lvivska square* que Nakonechna crée à partir de la photographie de la place de Lvove. D'abord, l'image est découpée volontairement par l'artiste à l'instar d'un puzzle pour ensuite être reconstruite et repeinte dans un tableau comme une entité. Cependant, l'artiste laisse un élément absent pour donner à cette lecture du tout un manque.

Illustration non disponible

Lada Nakonechna, *Lvivska square*, huile sur toile, impression 2012.

302 *Ibid.*

303 Michel Leiris*, Langage Tagage ou ce que les mots me disent,* Paris, Gallimard, 1985, p. 52.

Dès lors, l'image reconstituée dans le tableau semble se briser en morceaux qui sont totalement étrangers les uns aux autres représentant ainsi la vision de la ville post-soviétique qui se renouvelle en créant un effet de masque, une sorte de camouflage avec des enseignes publicitaires, de nouveaux buildings en verre transparent.

De même, le tableau peint en noir et blanc sur l'image transférée sur toile reproduit le principe du « camouflage » où l'artiste ne peint pas mais pose des couches de peinture et de vernis pour produire un effet de surface et masquer l'image imprimée.

Par ailleurs, Nikita Kadan qui expose dans la même galerie analyse la ville de Kiev sous l'angle de modernisme post-soviétique. Ce sont notamment ses tableaux appartenant à la série Maquettes qui attirent particulièrement notre attention. L'artiste peint volontairement des maquettes des villes où apparaissent des grands ensembles bien alignés, nous regardons ces immeubles à vol d'oiseau. Le spectateur est d'abord séduit par la réalisation parfaite de la perspective aérienne, les compositions harmonieuses des tableaux inspirés des illustrations et des photographies dans la revue *Architecture de l'URSS*. L'artiste utilise volontairement des procédés qui lui permettent de sublimer l'architecture des grands ensembles afin d'endormir des esprits pertinents et critiques sur la ville contemporaine. Cependant, si nous regardons de près, nous remarquons la froideurs et l'artificialité des maquettes représentées où la ville découpée, fragmentées tel un corps parait comme une surface vidée remplie de formes semblables à des signes géométriques. De la même manière que Nakonechna, Kadan voit la ville de Kiev semblable à un espace commercial qui prête sa morphologie aux enseignes publicitaires et aux panneaux colorés afin de faire la démonstration de la prospérité qui cache en réalité ses infrastructures délabrées, ses constructions usées. La diversité visuelle de la ville contemporaine qui devient aujourd'hui une ville-façade, « une ville-décor » est opposée dans les œuvres de Kadan à la pureté de l'esprit du modernisme soviétique de l'architecture des années 1960 et 1970. Si l'artiste analyse l'espace public des deux époques, la ville porte toujours, selon lui, le caractère utopique qui suit le principe de la ville en devenir, projetée vers le futur.

Dans une autre série des dessins *Les vénaux* et une série de photographies *Catalogue d'opportunité,* Nikita Kadan analyse l'espace public et privé de la ville post-socialiste. Sa série de photographies *Catalogue d'opportunités* est consacrées aux immeubles de l'héritage du modernisme post-soviétique que l'artiste dessine et place dans caisson lumineux. Ces images reprennent de nouveau la même esthétique que nous trouvons dans les revues *Architecture de l'URSS* où les bâtiments, en général photographiés sous des angles différents, deviennent des objets de promotion publique.

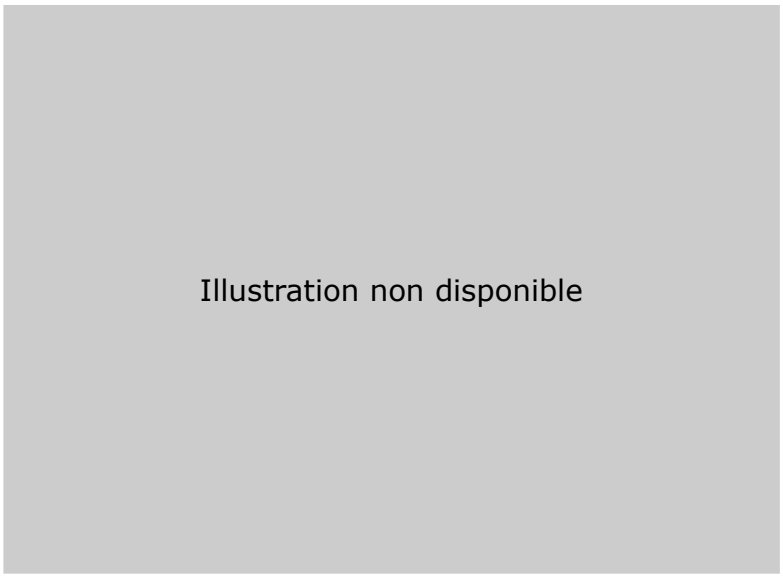
Dans cette installation de Kazan les immeubles sublimés par la lumière, exposés à l'instar des œuvres dans un espace muséal pourrait se rapprocher de l'œuvre de Cyprien Gaillard *Geographical Analogies* (2006-2011). Cyprien Gaillard, artiste français s'intéresse aux zones d'habitations, industrielles ou périurbaines à la recherche de bâtiments modernes menacés de destruction. Pour ce projet *Geographical Analogies,* l'artiste questionne le processus de décomposition et d'érosion dans les paysages entropiques en photographiant ces lieux marqués.

L’artiste expose ces 846 polaroïds sous 94 vitrines, réalisés un peu partout dans le monde avec un boîtier systématiquement basculé à 45°. Pour l'artiste les photographies sont comparables aux reliques installées sous vitrine dans un musée d’histoire naturelle. Les photographies sont méticuleusement combinées par neuf, accrochées à l’instar des papillons dans un boîtier en suivant le principe d’analogie visuelle entre les éléments représentés mais aussi entre des domaines culturels éloignés, tels que l'histoire de l'art, la géopolitique, la géographie, architecture, archéologie. Cyprien Gaillard expose ces photographies en suivant une composition bien précise, tous les éléments sont réunis autour de l’image centrale avec une prise de vue toujours frontale soit du paysage, du monument, d’un bout de bâtiment et autre. Dans certaines séries nous retrouvons de nombreuses photographies des bâtiments modernes et soviétiques en démolition ou alignés prises partout dans le monde entier.

Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies*, installation, 2006-2011.

Nous remarquons dans une série des tours nuages d’Émile Aillaud, les grands ensembles anonymes réunis autour d’un monument ou d’un paysage. Dans l’œuvre de Nikita Kadan, nous retrouvons également des dessins groupés soit par deux, soit par trois comme si cette disposition reprenait involontairement l’esthétique de la pureté des formes géométrique du modernisme architectural. Vus de loin, les dessins éclairés forment des figures géométriques inachevées telles des fragments, elles marquent déjà son incertitude du monde qu’elles donnent à voir. Ces représentations froides aux compositions irréprochables à l’instar des photographies commerciales dessinés avec les crayons effaçables HB en gris neutre basculent involontairement dans une fragilité que ces constructions symbolisent aujourd’hui. De même, dans l’œuvre de Gaillard, ces photographies éphémères semblables à des bribes forment une vision kaléidoscopique du monde, ces polaroids instantanés sont déjà en train de disparaître et d’effacer le monde incertain.

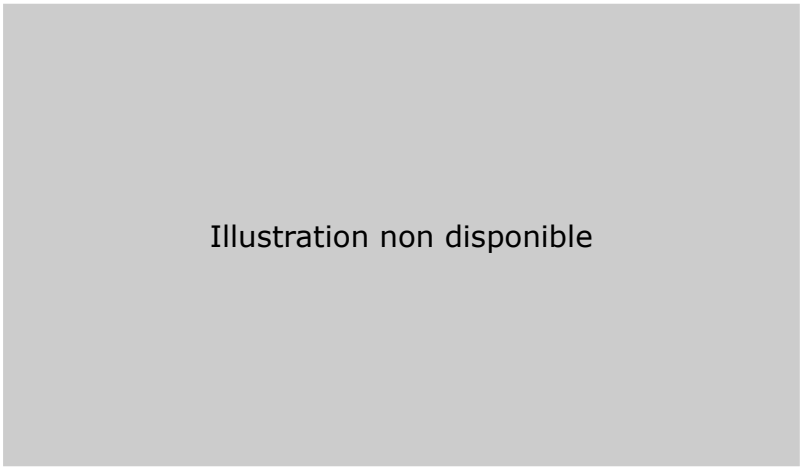
Par ailleurs, Kadan compare la ville de Kiev à l’espace d’un corps disloqué et fragilisé par les transformations post-soviétique où l’espace public se privatise, devenant de plus en plus instable.



Nikita Kadan, *Maquettes*, huile sur toile, 2012.

Les institutions d'état d'autrefois comme les hôpitaux, les écoles, les théâtres et d'autres édifices ont littéralement été violées, transformées par la nouvelle organisation de l'espace et des régimes de propriété.

Selon Nikita Kadan, ces architectures sont transformées tantôt en supermarchés, ou en bureaux commerciaux, prêtant leurs « corps » pour des enseignes publicitaires et des panneaux d'expositions. Dans cette série *Les vénales* les immeubles sont toujours assimilés et comparés aux organes du corps humains qui sont mis en exposition comme dans les encyclopédies anatomiques. Ici, les organes et les immeubles sont dessinés d'une manière précise et froide, voire neutre créent une mise à distance ; ces organes sans corps sont arrachés, représentent des unités dispersées, fragmentées d'un corps sans identité.



Nikita Kadan, *Les Vénales,* dessin, 2012.

B. L’esthétique du contradictoire de Kaliningrad

Très souvent, dans mes séries de photographies, le regard du spectateur se confronte à l’espace clos de la ville contemporaine, que ce soit Varsovie, Kalinigrad, Cluj-Napoka, Moscou, Oulan-Oudé ou Toulouse ; la ligne de l’horizon est coupée entre le ciel et la masse bétonnée des immeubles d’habitation. Le sujet parait comme étant écrasé par la ville qu’il regarde. Qu’il la domine ou pas, il se confronte partout aux formes géométriques de l’architecture. Ici, les immeubles des grands ensembles et des constructions étranges et absurdes deviennent, le signe indéfini des territoires urbains.

Lorsque je photographie des immeubles d’habitation en me promenant dans une ville comme Kalinigrad, Cluj Napoka ou Varsovie, le désir de créer une image harmonieuse qui correspond au « protocole » et aux conventions de la photographie d’architecture échoue chaque fois que je souhaite embrasser l’espace urbain avec la caméra de mon objectif. De même, le caractère capricieux des immeubles d’habitation, par leur gigantisme, échappe constamment de mon objectif. Dans la majorité des photographies, nous ne voyons que des façades d’immeubles d’habitation coupées et morcelées, parfois maladroitement, qui s’alignent sans cesse dans un espace indéfini. Les immeubles des grands ensembles qui m’intéressent sont photographiés parfois plusieurs fois et à partir de différents angles de vue. Cependant, si le caractère de l’immeuble m’échappe, il parait de nouveau morcelé et brisé en plusieurs prises de vue.

Nous voyons la plupart du temps des morceaux et des bribes des immeubles. Leurs façades rompues mêlées aux autres immeubles créent un chaos, l’image de la ville n’est pas claire, n’est pas lisible, elle est composée des cadrages disharmonieux qui ne cadre pas mais coupe l’architecture et la brise en morceaux. Il me semble que l’ensemble morcelé et rompu dans ces séries photographiques reflète davantage le caractère réel de la ville post-soviétique de Kalinigrad qui pourrait être comparée au regard d’un touriste perdu et sans repères. Ces séries de photographies font penser aux séquences chaotiques d’un film en préparation. En effet, la grande majorité du tissu urbain de Kaliningrad est composée des grands ensembles grisâtres et moroses qui n’attirent pas l’œil, un touriste qui vient la visiter sera davantage attiré par les monuments historiques qui ont survécu après la deuxième guerre mondiale dans la ville de *Königsberg* de la Prusse Orientale entièrement rasée. Paradoxalement, le passé de la ville historique s’inscrit dans la morphologie urbaine par de petit îlots qui représentent le visage de la Kaliningrad historique semblable à une carte postale. Cependant, ces îlots historiques sont connectés par des espaces habités remplis des barres et des tours d’habitations que je vois comme des espaces indéterminés. Ainsi, Henri Pierre Jeudi écrit dans le chapitre *La ville, morphologie d’un territoire* de son ouvrage *Critique de l’esthétique urbaine :*

> « les espaces indéterminés, les non-lieux, tout ce qui définit une aperception de l’informe se situe en principe à la périphérie, rarement au centre. Quand le centre est mal défini, voir qu’il

n'existe pas vraiment malgré les tentatives effectuées pour lui donner au moins une apparence de son existence, ce sont les modes d'investissement des parties de quartier qui produise effet du centre[304] ».

En effet, l'architecture n'a pas vraiment le même visage dans ces lieux dites historiques que celles des quartiers résidentiels qui sont plantés au centre-ville. Les immeubles de la Prusse Orientale sont réalisés dans un autre style, avec la brique rouge, et un style gothique dans une totale contradiction avec la grisaille des immeubles d'habitation. Étrangement, lorsque nous nous situons sur l'île de Kant près de la *Cathédrale de Königsberg* qui nous permet de découvrir un mausolée dédié au philosophe, l'impression de se situer dans une ville occidentale et non soviétique persiste.

La ville de Kalinigrad est pleine de contradictions qui s'expliquent par son passé historique, elle produit une impression de « fragmentation étrange[305] ». Henri-Pierre Jeudi nous parle de l'opposition traditionnelle entre le centre et la périphérie qui s'efface aux fils des années surtout dans les mégapoles européennes. En revanche, la ville de Kaliningrad est morcelée, recousue, reconstruite par-dessus une autre ville devenue cimetière, une ville-ruine habitée et déchirée entre le passé soviétique, celui de *Königsberg*. Ce qui la rapproche de « la ville générique » c'est « son esthétique sans critère, sans repère, délivrée de toute quête de singularité[306] » et qui la rend pourtant singulière. Cette informité fait de Kalinigrad une ville particulière, lorsque nous flânons sur son territoire que ce soit le centre ou la périphérie, nous découvrons en plein milieu des quartiers résidentiels des « accidents de points de vue ».

Alessia Nizovtseva, *Kaliningrad*, 2019.

304 Henri-Pierre Jeudi, *Critique de l'esthétique urbaine, op., cit, p. 48.*

305 *Ibid., p. 57.*

306 *Ibid., p. 49.*

Par exemple, dans cette photographie l'immeuble d'habitation se pose littéralement sur le bâtiment du musée *Les porte du roi*, un bâtiment historique qui faisait partie du système défensif de la ville historique au XIXème siècle. À cause de l'accident de point de vue, il se crée une étrange composition, absurde et anachronique qui pourrait être rapprochée de la notion du « bug urbain » dans l'œuvre de Pavel Otdelnov. Ici, deux immeubles se superposent comme deux espaces-temps historiques et anachroniques en créant une dualité de lecture entre l'histoire de la ville et son présent où l'immeuble d'habitation devient un fond étrange et maladroit. Dans cette composition, l'angle de vue accidentel devient symbolique et produit un objet hybride composé de deux formes architecturales s'opposant l'une à l'autre. Où est le véritable monument de cette composition de la ville post-soviétique ?

3. Du monumental au monument

A. La maison des soviets - le monument par défaut

Ainsi, en 2019, je découvre une structure abandonnée qui domine la ville de Kaliningrad. Quasi systématique dans toutes les villes du monde, les structures architecturales abandonnés abondent. Kaliningrad n'est pas une exception. L'immeuble qui attire particulièrement mon attention est *La maison des soviets,* construit dans les années 1970 par l'architecte Yulian L. Shvartsbreim afin de remplacer un ancien siège de la monarchie le Château de *Königsberg* de la Prusse Orientale. Cet immeuble devait devenir un siège administratif du pouvoir des soviets. Cependant, sa construction s'arrête brusquement suite aux difficultés économiques et l'immeuble reste inachevé.

Un fait historique intéressant concerne le château de *Königsberg* détruit quelques années après le bombardement de la Seconde Guerre mondiale par le pouvoir soviétique afin d'essayer d'éliminer ce symbole puissant de la monarchie prussienne du passé. Lorsque Kaliningrad est devenu soviétique après la guerre, les pouvoirs ont entrepris une construction sur le site de l'ancien château pour qu'enfin le bâtiment administratif *La Maison des Soviets* puisse devenir le symbole puissant du pourvoir. En 1985, son édification est arrêtée brutalement, sans raisons officielles, et est laissé à l'état de carcasse vide. Cependant, pourrons-nous vraiment la caractériser d'abandonnée ? En effet, cette structure au futur incertain sans statut défini est la cause de nombreuses querelles politiques et visions multiformes la concernant. Pour la ville de Kalinigrad, cette structure reste un problème irrésolu mène, si, en 2005, elle est repeinte et embellie pour avoir un meilleur visage car visible au centre-ville ; En 2011, le gouverneur de la région de Kalinigrad a proposé de démolir ce bâtiment qualifié de honteux pour l'espace urbain. Cependant, même si aujourd'hui son destin reste irrésolu, il peut être classé comme le fait dans sa thèse de doctorat Thiphaine Abénia comme une grande structure abandonnée avec un potentiel de reclassement et une valeur permettant de réfléchir à une reconversion pour un éventuel usage.

Alessia Nizovtseva, *Kaliningrad*, *Maison des Soviets*, photographie, 2019.

Tiphaine Abénia explique dans sa thèse de doctorat *Architecture potentielle de la G.S.A.. Cathégorisation et projection* que « le terme structure se réfère avant tout à l'idée d'un environnement bâti. Ce critère tend notamment à écarter les terrains vagues non bâtis, mais il englobe architecture et infrastructures. […] Aucun critère d'un jugement esthétique n'est contenu dans le terme de structure, [...][307] ». Contrairement à cette définition, ce n'est pas l'argument de neutralité qui nous intéresse dans notre approche mais le caractère particulier de l'architecture que la notion de structure permet de relever ; car l'édifice comme le remarque bien Benoit Goetz « n'est pas un objet c'est une structure [308] ». Il explique dans son ouvrage que la différence entre une sculpture et un immeuble se situe dans son rapport à l'espace. « L'architecture crée des espaces tels qu'on puisse y rentrer et sortir[309] ». En effet, l'architecture nous appelle à une « promenade architecturale » telle que la voyait Le Corbusier, en écrivant :

> « Dedans, et dehors ; dessous et dessus. Dedans : on entre, on marche, on regarde en marchant, et les formes s'expliquent, se développent, se combinent. Dehors : on approche, on voit, on s'intéresse, on apprécie, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions diverses successives. Et le jeu joué apparaît. On marche, on circule, on ne cesse

307 Tiphaine Abenia, *Architecture potentielle de la G.S.A.. Cathégorisation et projection,* Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Estevez et Jean-Pierre Chupin, Toulouse, 2019, p. 56.

308 Benoît Goetz, *La dislocation, architecture et philosophie,* Éditions Verdier, 2018, p. 32.

309 *Ibid.,* p. 29.

de bouger, de se retourner[310] ».

Néanmoins, cette expérience architecturale d'un marcheur décrite par Le Corbusier semble se résumer à un concept fourre-tout qui amène à une confusion entre « l'architecture et l'espacement[311]». Pour éviter cette ambiguïté et ne pas voir l'architecture dans toutes les choses de l'espace urbains, Benoit Goetz évoque « un trait spécifiquement architectural [312]» qui est celui de la muralité. « Le mur est un trait de l'architecture[313] » dit-il, par exemple, « la sculpture n'a pas de murs[314] ». De même, regarder un immeuble et ne pas y entrer c'est comme observer une statue ou une sculpture[315]. Selon Goetz, la compartimentation est une partie essentielle de l'architecture qui pourrait éventuellement être définie selon l'auteur comme « structure diaphane [316]» ou « une structure-objet [317]».

> « Une structure diaphane n'est pas une structure transparente, c'est une structure qui a un envers et qui rend cet envers perceptible, malgré son invisibilité. L'architecture travaille (ou si on préfère joue) avec l'espace, et cet « objet » est en quelque sorte à côté d'elle-même. C'est ce phénomène de renvoi et de « déportation » qui est propre à l'architecture : un objet renvoie à ce qui n'est pas lui, mais sans, cependant, faire signe, vers quoi que ce soit d'autre d'"objectif " [318]».

Le mot structure convient donc bien à cet immeuble étrange qu'est la *Maison des Soviet*s car, tout à la fois neutre et invisible, il continue un élément urbain habituel de la ville de Kaliningrad, mais tout aussi remarquable car il se positionne comme un monument historique. Il attire en effet de nombreux photographes et apparaît dans les éditions de Zupagrafika, il est remarqué dans *l'Atlas of forme* de d'Eric Tabuchi et il est photographié par Chaubin comme une architecture soviétique qui n'est pas dépourvue d'une originalité créative.

De plus, cette structure abandonnée tel un musée clandestin propose des visites officiellement interdites aux touristes curieux afin qu'ils puissent profiter de la vision splendide de Kalinigrad toute aussi utopique que l'idée de cet immeuble depuis ses toits. A l'intérieur, la structure de la *Maison des Soviets* pourrait être comparée à un « dispositif visuel » ou « une caméra » qui dévoile davantage non pas son intérieur vide, sombre et

310 Cité in Benoît Goetz, *op. cit.* p. 30.

311 *Ibid.,* p. 31.

312 *Ibid.*

313 *Ibid.,* p. 31.

314 *Ibid.,* p. 32.

315 Nous avons bien évidemment des contre-exemples comme l'explique Goetz concernant les sculptures de certains artistes à l'instar de Jean Dubuffet, de Gordon Matta-Clark ou de Richard Serra et d'autres qui « jouent des effets architecturaux. »

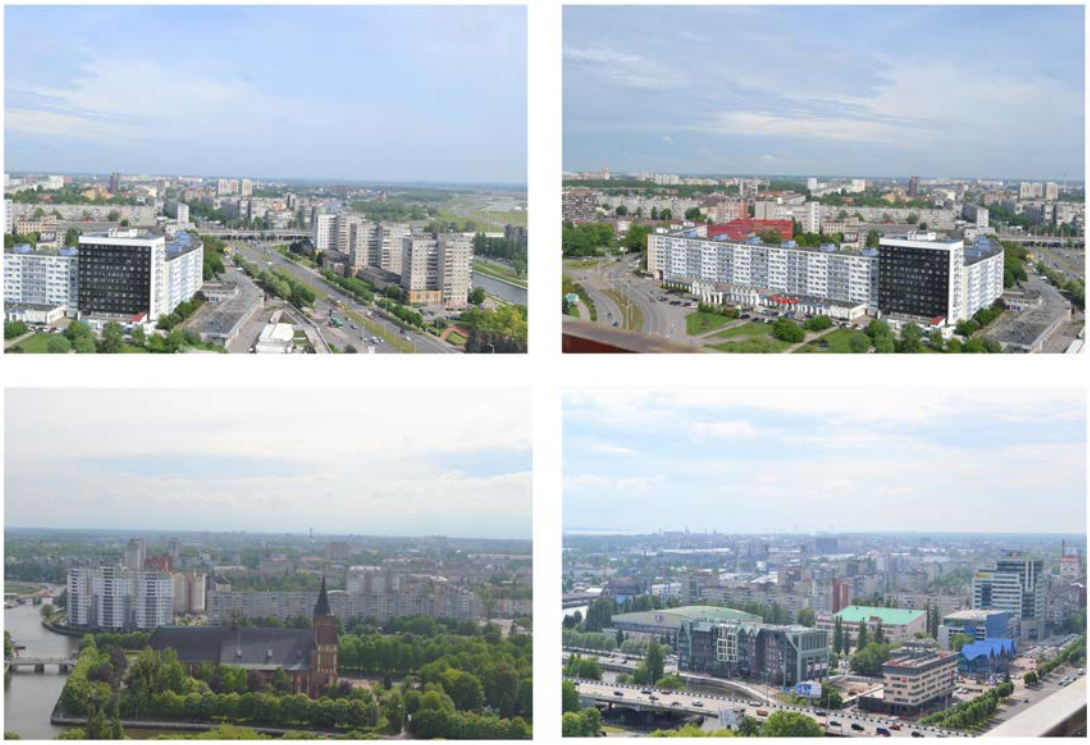
316 *Ibid*., p. 32.

317 *Ibid.*

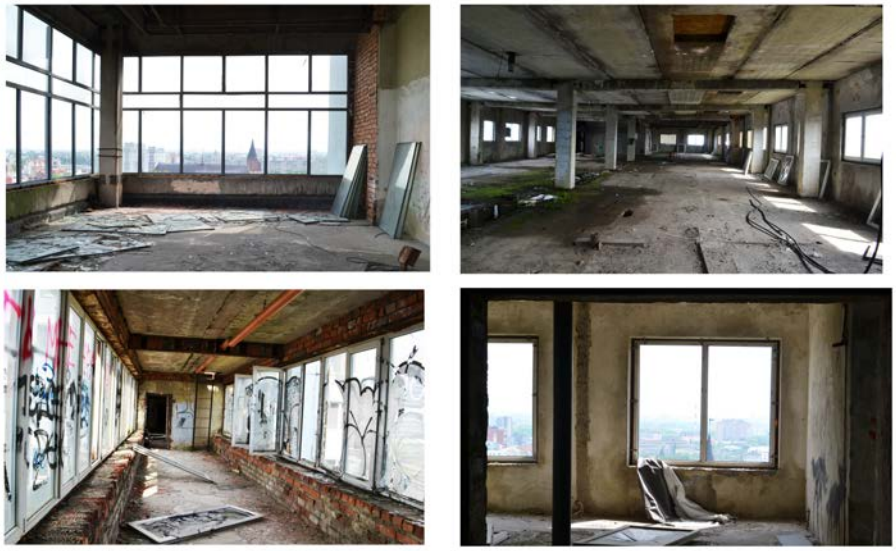
318 *Ibid,* p. 33.

délabré mais l'extérieur de la ville dominée. Sommes-nous attirés par l'extérieur de la vision car la structure abandonnée vide devient une véritable structure-objet faite de compartiments, tel un contenant vide sans organes. En effet, il existe un parcours « caché » à l'intérieur de l'immeuble qui permet aux visiteurs curieux qui monte vers le toit de voir une petite partie du bâtiment ce qui renforce davantage cette sensation de compartimentation. Les fenêtres brisées, carrées nous rappellent ironiquement la fenêtre en longueur de Le Corbusier, elles nous projettent vers le paysage urbain qui gagne d'étage en étage une dimension panoramique tant espérée par l'architecte. Cette visite « touristique » de l'immeuble pourrait présenter quelques similitudes avec les parcours des monuments importants comme par exemple *Le Palais de la Culture et de la Science,* proposé à Varsovie où la vision d'en haut devient le point le plus attractif de l'immeuble pour voir la ville dominée et exposée aux regards des touristes curieux. Lorsque nos regards survolent la ville c'est le paysage urbain sans défauts qui s'étale devant nous, le tout devient abstrait, le tout se généralise, se disperse devient indéfinissable.

Que faire de ses photographies, de ce parcours clandestin dans cette structure étrange qui nous situe dans une irrésolution volontaire entre le chantier et ruine ? Comment présenter et penser ce monument étrange ? Dans ce projet ce n'est plus le médium de la peinture qui me semble juste car il éloigne trop de sa réalité austère, mais le médium photographique qui devient ici le point de départ de cette recherche.



Alessia Nizovtseva, *Maison des Soviets*, vue d'en haut, photographie, 2019.



Alessia Nizovtseva, *Maison des Soviets à l'intérieur,* photographie, 2019.

B. Dimension monumentale de la Maison des Soviets

La Maison des Soviets doit-elle être considérée comme un monument ? Ne nous limitons pas à la définition première du terme : « un ouvrage remarquable d'un point de vue historique et esthétique [319]» comme le suggère le dictionnaire Larousse. Il est impératif de revenir à sa définition étymologique porteuse de l'idée du souvenir et de l'activation de la mémoire. Le verbe latin *monere* signifiant « faire penser », « avertir » est dérivé de la racine indo-européenne *men-* présente dans les mots de mental, mensonge, mention, démence, commentaire et qui désigne tout phénomène de la pensée. Il a donné le substantif *monumentum* qui désignait un monument commémoratif. Cette définition rejoint les réflexions de l'historien de l'art Aloïs Riegl concernant le patrimoine dans son essai sur *Le culte moderne des monuments*, publié en 1903 qui écrit :

> « Par monument, au sens le plus ancien et véritablement originel du terme, on entend une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée[320] ».

Par ailleurs Odon Vallet met l'accent sur la dualité du verbe *monere* « l'un tourné vers le passé, avec l'idée d'une intention sollicitée et l'autre, vers l'avenir, qui constitue un avertissement pour les générations futures[321]». Il est également intéressant de préciser que le terme nous renvoie vers l'idée de la verticalité « [une] pierre levée, [une] stèle ou [un]

319 Dictionnaire *Larousse* en ligne. (Consulté le 18 novembre 2019)

320 Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 35.

obélisque[322] ». Cette verticalité, selon Vallet est proche de l'érection, par exemple, précise l'auteur : « en arabe, une même racine (*nasba*) sert également à désigner l'érection de l'homme, la plantation d'une fleur, la statue d'une idole, la stèle administrative ou le monument aux morts : de la borne frontière au mausolée, le monument doit se dresser pour être vu[323]».

Ce retour étymologique vers le terme du monument nous montre avant tout que ce terme se prête déjà depuis ses origines à une confusion, ou plutôt à une polysémie. Même s'il existe une définition juridique du terme monument en France comme l'écrit Michel Millot dans l'article *Le monument à l'épreuve du patrimoine*, cela n'empêche pas le terme de déborder.

> « En architecture, tout édifice grandiose ou hors d'échelle peut être qualifié de « monumental », quelle que soit sa fonction. Il y a des portes cochères, des ponts et des escaliers monumentaux. Encore cette dérive formelle du monument au monumental conserve-t-elle du sens premier une connotation démonstrative, hyperbolique, même si le prétendu monument ne tient plus aucun discours[324] ».

En revanche, contrairement au domaine de l'architecture, en archéologie, ce n'est pas le lien à la « monumentalité » qu'évoque Michel Millet mais à n'importe quel objet d'une moindre taille à la dimension symbolique importante liée au temps qui prend la dimension du monument.

> « […] Tout édifice ou objet, enfin, dont la fonction apparaît comme symbolique, par son usage religieux ou cérémoniel, par l'importance de son décor, le prix de ses matériaux, la prouesse de sa réalisation est, d'emblée, éligible au rang de « monument ». Dans cette liste de dignitaires figurent aujourd'hui, de plus en plus fréquemment, des objets qui ne répondent à aucun des critères les plus courants du monument : ils ne sont ni très grands, ni très anciens, ni très ornés. Ils constituent pourtant des témoignages dont quelque chose ou quelqu'un nous dit qu'il serait prudent de les conserver[325] ».

Il me semble que cette définition contradictoire pourrait sans doute convenir à la *Maison des soviets* de Kaliningrad. Bien que cette structure délaissée provoque des discours antinomiques, elle n'est pas dépourvue de monumentalité dans son étrange posture qui domine la ville et rentre également dans un système économique de communication qui permet de vendre son image « originale » ou plutôt confuse, qui la classe ironiquement dans

321 Odon Vallet, « Les mots du monument », *Les cahiers de médiologie* n°17, 1999/1 (N° 7), p. 21-23. Mis en ligne le 13 mars 2013, URL : https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-1-page-21.htm (Consulté le 18 novembre 2019)

322 *Ibid.*

323 *Ibid.*

324 Michel Melot, « Le monument à l'épreuve du patrimoine », *Les cahiers de médiologie*, 1999/1 (N° 7), p. 7-19. URL : https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-1-page-7.htm (Consulté le 18 décembre 2020)

325 *Ibid.*

le rang des objets[326] de la culture de masse. Si l'image de *La Maison des Soviets* se retrouve sur une carte touristique proposée par l'office de tourisme de la ville de Kaliningrad comme monument à contempler, elle peut également orner des tasses, des porte-clés et des tee-shirts vendus à l'aéroport. Selon Diane Scott « nos ruines interrogent ce partage entre objets nobles et objets vulgaires[327] ». Ils sont comparables aux objets vulgaires, ceux de mauvais goût qui « participent à une forme de *kitsch*[328] » de notre époque. L'image de *La Maison des Soviets* est détournée comme celles de nombreux objets qui rentrent dans un système de commercialisation en devenant des « copies conformes[329] » de leurs originaux.

> « Bref, le *kitsch* est un assemblage de copies, une combinaison de stéréotypes tendant à la personnalisation des usages, conçus pour être essentiellement le reflet d'une personnalité […][330] ».

Transformé en objet-*kitsch,* en objet-gadget, *La Maison de Soviets* devient un « porteur de signe[331] » d'un prétendu monument qui doit être vu lors des parcours touristiques. Ce recours la diffusions de masse de ces objets n'est qu'un moyen d'une revalorisation envers cet architecture dévaluée de par son statut.

Dès lors, ce terme de monument nous renvoie logiquement à la définition de l'architecture monumentale, une notion qui est devenue aujourd'hui ambiguë. Comme l'écrit Gérard Monnier :

> « Pour désigner un édifice de grande dimension, aux formes imposantes, la notion d'architecture monumentale va de soi pour la plupart des auteurs contemporains. Mais la signification du terme, que chacun perçoit riche de références historiques et esthétiques, est devenue [aujourd'hui] approximative[332] ».

En effet, l'architecture monumentale devient tout autant que le monument un concept « passe-partout. » Si pour certains elle représente le contraire de l'architecture d'avant-garde pour être davantage liée à l'architecture classique, comme l'explique Monnier, elle peut également être associée par les architectes à la notion de composition ce qui engage une pratique traditionnelle des projets. Par ailleurs, ce terme a provoqué de nombreuses

326 « Paul Valéry distinguait les édifices qui chantent, ceux qui parlent et ceux qui restent muets. Les monuments sont des édifices qui se sont tus. Pourtant, partout, il n'est question que d'eux. Le mot « monument », loin d'être inusité, est passé dans le langage commun… Tout devient monument, au gré des circonstances ou des modes. » *Ibid.*

327 Diane Scott, *Invention d'un objet critiques, op. cit.,* p. 24.

328 Pauline Jurado Barosso, *Photographier les ruines modernes en témoin d'une histoire de l'urbanisme récent*, Thèse de doctorat en arts plastiques sous la direction de Daniel Méaux, Université de Lyon, 2016, p. 147.

329 Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 8.

330 *Ibid.*

331 Valérie Arrault, *op.cit.,* p. 9.

332 Monnier Gérard, « L'architecture monumentale contemporaine, une question d'histoire ? » Histoire de l'art, N°27, 1994. Monuments. pp. 7-17. URL : www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_1994_num_27_1_2614 (Consulté le 18 décembre 2020)

tentatives de redéfinition qui sont devenues nécessaires comme l'écrit Monnier car très souvent banalisées. Il provoque une confusion des sens en perdant ainsi sa réelle signification. Ainsi, Françoise Choay parle en 1991 de l'architecture publique tout en soulignant la problématique la concernant en lien à la monumentalité mais également au sens ambigu du terme :

> « Dans le cas des grands travaux, il eut fallu se défaire d'une idée anachronique de la monumentalité ; se demander ce que veut dire un monument dans la civilisation des mémoires artificielles [333]».

Dans les années 1940, les problématiques de l'espace urbain en lien avec le monumental provoquent de nouvelles réflexions. Si les propositions des historiens se sont tournés autours de « la nouvelle monumentalité[334] », c'est pour éviter de tomber de nouveaux dans les erreurs des régimes totalitaires.

Cependant, comme l'explique Monnier le terme de monumental est inévitablement lié au mot monument et dérive de celui-ci. Si autrefois, le monument a su devenir « l'instrument concret de la mémoire collective, » c'est à la fin du XVIIIème siècle que commence une certaine banalisation : « lorsque le monument, identifié à "tout édifice remarquable", est un élément de l'embellissement des villes. D'où l'équation : tout édifice public, qui a vocation à être remarquable, est un monument[335] ». Ainsi, Florent Champy se réfère à Alois Riegl (*Le Culte moderne des monuments*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 35) qui remarque une évolution importante au début du XXème siècle : « les monuments non intentionnels tiennent une place croissante au sein du patrimoine et augmentent considérablement le volume de ce dernier[336] ». Il ajoute également que certains édifices devenant de plus en plus nombreux acquièrent avec le recul du temps « une fonction de commémoration qu'ils n'avaient pas lors de leur conception. Il s'agit souvent d'une architecture modeste, c'est-à-dire dont les fonctions initiales sont dénuées de tout prestige[337] » et il prend, ici, comme exemple

---

333 Françoise Choay, « La ville a-t-elle besoin d'un prince pour être belle ? », dossier « Les Français sous Mitterrand », *Libération*, avril 1991, pp. 42-43.

334 Cette voie est celle suggérée comme solution à la crise par Sigfried Giedion, José Lluis Sert et Fernand Léger qui répondent en 1943 à un projet de publication de l'*American Abstract Artists* proposant « une nouvelle monumentalité » à laquelle s'attelleraient ensemble architectes, urbanistes et artistes. Le concept tente d'écarter tout dérapage réactionnaire qui pourrait faire penser à la monumentalité dont avaient abusé les régimes totalitaires avant l'entrée en guerre (et que l'URSS allait perpétuer jusqu'au milieu de la décennie suivante) : l'idée est de suivre le chemin sur lequel le modernisme s'était déjà engagé et de le développer afin de lui apporter l'expressivité et l'émotion dont on déplorait l'absence.

335 Gérard Monnier, « L'architecture monumentale contemporaine, une question d'histoire ? » op.cit., URL : http://gerard-monnier.over-blog.com/article-l-architecture-monumentale-contemporaine-une-question-d-histoire-87710309.html

336 Comme l'écrit François Champy les monuments non-intentionnels proviennent d'un rattachement déconnecté de la conception initiale. Florent Champy, « Des valeurs et des pratiques de l'architecture contemporaine. Trois tentatives d'explication de la « monumentalisation » des constructions publiques », *L'Homme & la Société*, 2002/3 (n° 145), p. 9-28. URL : https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2002-3-page-9.htm (Consulté le 20 novembre 2019)

337 *Ibid.*

l'architecture industrielle du XXème siècle à laquelle nous pouvons, sans doute, ajouter l'architecture moderniste défendue par des groupes des militants du patrimoine en question comme les grands ensembles et les édifices institutionnels.

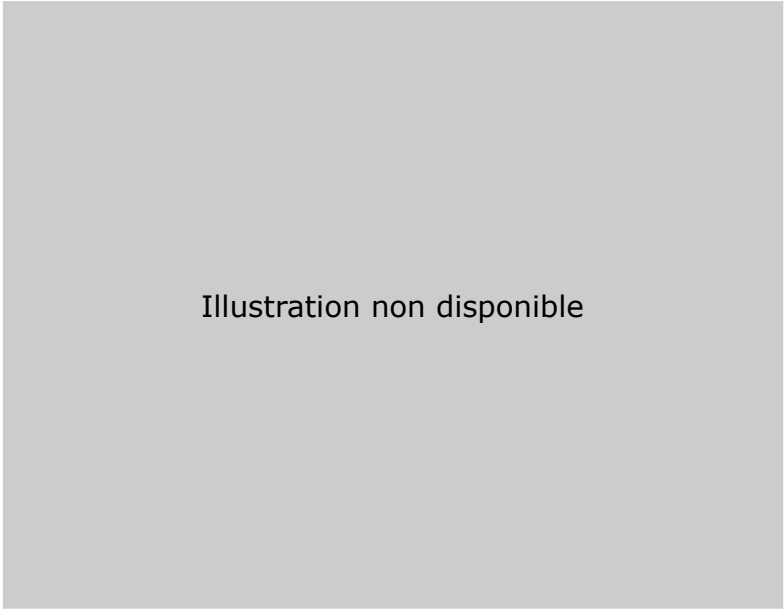
En outre, en dépit des contradictions que suscite cette notion de monumentalité, il a fallu penser à l'architecture moderniste. Dans ce sens Benoit Jaquet[338] analyse dans sa la thèse de doctorat les principes de la monumentalité exprimées par les architectes du mouvement moderne au XX^e^ siècle. L'étude est centrée sur les premières œuvres de l'architecte japonais Tange Kenzō sans éviter la scène architecturale européenne marquée par les édifices de Frank Lloyd Wright, de Le Corbusier, en passant par l'école *Bauhaus* et d'autres. Par ailleurs, pour éviter l'anachronisme et remettre au clair les idées concernant la notion de la monumentalité, l'auteur retourne vers Alberti afin d'analyser son aspect historique, tout en passant par le néo-classicisme et l'idée du monumental concernant ce type de constructions.

Par ailleurs, le terme de monumentalité est étroitement lié aux régimes totalitaires comme nous avons pu constater dans les œuvres de Serban Savu. Mais aussi aux problématiques liées à l'idée de l'architecture moderniste qui engage le manque de l'humaniste, la standardisation, la brutalité dans l'espace urbain qu'on se met aujourd'hui à défendre. Le terme de monumentalité est attachée à l'architecture d'une manière parfois artificielle et tente tantôt de la définir car il symbolise également sa grandeur et sa prospérité, tantôt de résoudre ses problèmes liés à la déshumanisation des villes contemporaines, il peut également engager une réflexion sur sa valeur qui participe à la construction d'un imaginaire collectif à travers des œuvres d'artistes où l'ambiance du modernisme utopique au caractère nostalgique crée une esthétique particulière. Dans ce sens, Owen Hatherley, architecte et écrivain qui publie en 2009 l'ouvrage *Militant modernism,* propose une réflexion critique de ce régime architectural de notre époque. Faudrait-il, demande l'historien de l'architecture, sauver le modernisme de ses propres militants qui défendent ces constructions ? Ainsi, les défenseurs du patrimoine ne poussent-t-ils pas à une adoration aveugle en rendant cette architecture spectaculaire tel un objet vidé de son sens initial ? Son ouvrage est consacré, par ailleurs, à l'architecture moderniste de la Grande Bretagne où il analyse de nombreux immeubles d'habitation qui ont marqué l'époque de la grande construction des logements collectifs en Angleterre comme par exemple les complexes d'habitats *Balfon Towers, Glenkerry House* de l'architecte Ernő Goldfinger

Tous ces immeubles d'habitation à la dimension monumentale marquent une nouvelle époque de l'habitat en Angleterre comme partout ailleurs. Si les immeubles sont réfléchis dans les projets de Goldfinger comme des barres et des tours gigantesques, ces dernières imposent un style par leur austérité brutaliste. Une nouvelle esthétique se crée qui se rapproche pour Owen de l'ambiance du futurisme italien[339] ou de *Metropolis* de Fritz Land de 1927 « en miniature ». Cette esthétique est analysée dans l'ouvrage d'Owen Hatherly à

338 Benoît Jacquet, *Les principes de monumentalité dans l'architecture moderne : Analyse du discours architectural dans les premières œuvres de Tange Kenzō* (1936-1962), Thèse de doctorat sous la direction de J.-L. Cohen et N. Fiévé. Paris-8, 2007.

travers la photographie, la littérature et les films qui deviennent pour lui une composante importante et permet d'alimenter un imaginaire collectif en lien avec ce monde brutaliste et froid. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si son ouvrage est traduit en russe en 2019 car il consacre une bonne partie à l'analyse de l'architecture constructiviste dont il fait une approche intéressante. Comme il le dit, son URRS est étudié avant tout à travers des œuvres artistiques, posters et photographies comme le film d'Andrei Tarkovski[340] *Stalker* de 1979 dont la dimension de la nostalgie du passé soviétique étrange et dystopique caractérise certains lieux en Estonie, en Angleterre et dans les pays de l'URRS parce que dans chaque pays nous retrouvons des zones post-industrielles. Pour Owen, l'image que crée Tarkovsky de la *Zone* impose une esthétique qui devient essentielle pour caractériser certains lieux, villes ou quartiers qui vont bientôt disparaître ou rester invisibles.



Richard Pare, série *The Lost Vanguard,* Immeuble soviétique à Baku, *1992-2000.*

Ainsi, les photographies Richard Pare consacré à l'architecture constructiviste russe ne sont pas dépourvues de cette esthétique de perdition. Dans la série qu'il réalise entre 1992 et 1999 sous le titre revendicatif *Lost Vanguard : Soviet Modernist Architecture, 1922-1932*[341]*,* il réunit des architectures d'avant-gardes soviétiques qui ont rarement été publiées auparavant. Certaines architectures en état de très forte dégradation provient des villes russes mais également des pays de l'ex-URSS comme Kiev, Bakou, Ivanovo et d'autres. Selon Owen, ce photographe est comparable au *stalker* de Tarkovsky car pour réaliser les

339 Owen remarque dans son ouvrage que pour appréhender cette architecture à la dimension monumentale, il tourne autour de ces immeubles, c'est le mouvement du corps de l'architecte qui produit ce rapprochement à la plasticité du futurisme italien où les formes géométriques, machines, vitesse sont mis en avant. Le principal chef de file de ce mouvement est Filippo Marinetti qui soutient l'importance de la vitesse, des machines, de la ville urbaine pour construire un nouveau monde plus moderne. En bref, un autre monde, dans un autre univers

340 Tarkovski, *Stalker : pique-nique au bord du chemin* en 1972. Le film *Stalker* (1979) est tiré du roman de la science-fiction soviétique des frères Arcadi et Boris Strougatski.

photographies de ces dits monuments historiques, il a fallu se faufiler dans les zones interdites et demander une permission officielle.

Par ailleurs, cet esprit *de stalker* apparaît également dans mes propres photographies où les immeubles semblables à des monuments incertains deviennent des artefacts de l'archéologie urbaines du présent.

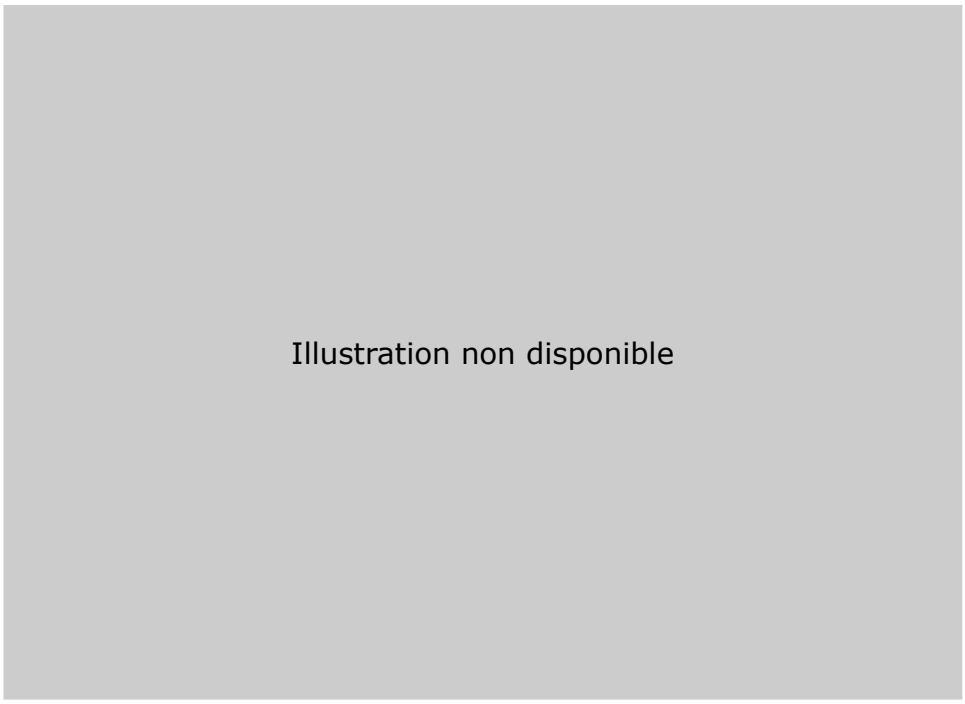
C. Parcourir la ville pour représenter le monumental

Par exemple, *La Maison des Soviets* est pensée à l'instar d'un monument qui grâce à sa position d'élévation demeure visible de différents points de la ville, « il se dresse pour être vu ». Cette monumentalité du bâtiment administratif au titre prestigieux digne de sa posture d'autrefois et des espérances désuètes le rapproche d'une utopie échouée. En effet, il faudrait revenir dans le passé pour se rappeler certains projets utopiques qui concernent le pouvoir administratifs. Le projet glorieux de l'édifice ambitieux et dominant, voire écrasant la ville de Moscou apparaît dans le projet irréalisé et grandiose du *Palais des Soviets* de l'architecte soviétique Boris Iofan en 1933 qui gagne le concours architectural de la construction au centre de Moscou du bâtiment du pouvoir.

Le bâtiment administratif colossal devait être construit à Moscou tel un gratte-ciel monumental aux allures de l'architecture stalinienne néo-classique s'inspirant des formes babéliennes. Si cet édifice digne des films surréalistes n'a pas été réalisé, il reflète bien le caractère et toute la symbolique du pouvoir écrasant par sa forme pyramidale de la structure qui met la figure de Lénine bras levé en haut de son toit dominant la ville. Cette allusion au *Palais des Soviets* resté sur papier nous montre bien évidemment l'esprit soviétique de nombreux immeubles staliniens qui sont construits pour pratiquer et rappeler le pouvoir. Plus modeste et incomparables à tous ces projets hors normes, réalisés ou pas, des bâtiments administratifs à l'époque soviétique, *La Maisons des Soviets* en fait partie.

De là est né un projet artistique dans ma pratique fait de parcours de la ville de Kaliningrad. À travers la série des photographies *Le monument* je propose une lecture de la *Maison des Soviets* de différents point de visions de la ville. Ce prédit monument engage par sa posture non seulement sa propre visibilité mais aussi la lecture de l'espace urbain. Si cette lecture est étroitement liée à la notion du monument et au contexte historique, elle n'est pas dépourvue d'absurdité.

341 Hormis, le statut documentaire et historique important que représentent ces images, les photographies exposées sont comparables aux Architectures Anonymes des Becher comme des œuvres d'art à part entière. Pour sortir de l'ombre ces clichées sont exposés au MoMA à New-York en 2007. L'exposition a été organisée Barry Bergdoll et Jean-Louis Cohen.



Boris Iofan, *Projet du Palais des Soviets*, 1930.

En effet, comme tout bâtiment administratif de la période soviétique, la Maison des Soviets est dotée d'une place, un morceau du territoire important, qui sert à dégager la vision et marquer son importance. Cependant, cette place s'est transformée au fil des années en un lieu vide que j'appelle ironiquement terrain vague bétonné qui ne sert à rien dans l'espace de la ville.

Dans l'ouvrage *Across the plaza. The public voids of the post-soviet city*[342] de 2014, Owen décrit une place publique comme un morceau du territoire qui produit la sensation d'un espace gigantesque et plutôt inutile dans l'espace urbain. Par ailleurs, les places selon Owen représentant un intérêt historique sont souvent considérées comme des reliques muséales d'une époque évolue. Pourtant, selon l'auteur les places publiques comme Alexanderplatz au centre de Berlin ou la place Défilad de Varsovie posent problème et servent de mauvais exemples d'urbanisme que personne ne souhaiterait reproduire. Ces places gigantesques servent par ailleurs de pire exemples d'incarnation du principe axial classique en architecture où rien n'est laissé au hasard. La question qu'il se pose dans le livre de savoir que faire avec ce cauchemar urbain qui devient par ailleurs symbolique de nombreuses villes. Les places urbaines représentent pour Owen des lieux politiques où les grandes manifestations se produisent, leur gigantisme est une marque du pouvoir mais elles sont également des lieux de loisir où les habitants, les touristes peuvent traîner, se donner des rendez-vous, profiter des paysages urbains. En revanche, concernant la place de la *Maison des Soviets*, elle pourrait davantage et tout aussi ironiquement être comparée à une zone du film de Tarkovski. Même si ce n'est pas un lieu totalement marginalisé, ni interdit de

342 Хазерли Оуэн, *На площади. В поисках общественных пространств постсоветского города,* Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка», 2012, p. 5. (Owen Hatherley, *Across the plaza. The public voids of the post-soviet city,* Strelka Press, 2012).

la ville de Kaliningrad, car elle se situe en plein centre, nous y sentons une rupture avec le reste urbain plus animé par la présence humaine.

Dans la photographie *Monument 1*, *La Maison des soviets* domine la place de la rue Shevchenko. Derrière, nous voyons timidement alignés les grands ensembles soviétiques qui font également partie de ce contexte visuel. La place est vide, seulement ponctuée d'automobiles rares stationnées au pied de l'immeuble. Ici, une vision presque sinistre de la ville s'ouvre devant le récepteur. Cette structure qui vue de près révèle son abandon par ses vitrages brisés, se fond avec la couleur du bleu gris du ciel.

Dans la photographie *Monument 2* La Maison des Soviets est immortalisée au pied des restes du château de Konigsberg. L'image affirme clairement en deux plans successifs les traces du passé, ruine d'un temps ancien, ruine d'un temps présent. Les deux ruines font parties de deux espace-temps historiques, de deux régimes politiques différents : le château démoli est celui de la monarchie et *La Maison des Soviets* date de l'époque soviétique. D'autres photographies nous plongent dans un quotidien de la ville où les touristes observent les monuments, quelquefois les panneaux publicitaires font partie de ce paysage d'une ville post-soviétique.

Ainsi comme le formule le photographe Frédéric Chaubin, « L'architecture nous parle-t-elle seulement d'architecture ? N'est-elle pas, avant toute chose, un pouvoir de suggestion ? Ne peut-on l'associer à la fiction plutôt qu'à la fonction ? *Form Follows Fiction*. Ainsi, une construction serait un potentiel narratif et son érection, la mise en forme d'un imaginaire[343] ».

Alessia Nizovtseva, *Monument 1, Maison des Soviets*, photographie, 2019.

343 Frédéric Chaubin, « Les chantiers mimétiques. Comment l'architecture construit-elle individus, peuples et nations ? », [En ligne], Résidence critique 2018-2019, la *Cité de l'architecture et du Patrimoine,* URL : https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/les-chantiers-mimetiques-comment-larchitecture-construit-elle-individus-peuples-et-nations (Consulté le 20 mars 2021)

Alessia Nizovtseva, *Monument 2, Maison des Soviets*, photographie, 2019.

En effet dans cette recherche artistique, je me sens tel un *stalker* qui crée des images des objets du passé qui se situe dans le temps présent. Ces zones étranges où se placent ces objets sont parfaitement habités et cohabitent avec la ville. Dans les photographies nous remarquons *la Maison des Soviets,* visible des différents points touristiques de la ville, fait face aux monuments de guerre ou aux architectures anciennes, ces bâtiments qui accompagnent également les habitants depuis les bus, les rues, les ponts.

Par ailleurs, l'intérieur de cet immeuble administratif devient une véritable zone interdite, délabré et triste. Ici il n'y a rien à prendre contrairement à la Zone du film *Stalker*. Ce sont des images photographiques qui deviennent en effet des artefacts, des témoins d'une utopie échouée de la ville dominée à travers des fenêtres brisées depuis l'intérieur sombre et dévasté de l'immeuble. Par ailleurs, cette structure architecturale composée de deux tours placées face à face à l'instar du Congrès National du Brésil d'Oscar Neyemer devient dans mes photographies une masse décomposée, brisée en morceaux photographiques prises en plongée et contre-plongée qui produisent une sensation de déstabilisation, de déséquilibre mais également d'enfermement.

Alessia Nizovtseva, *Maison des soviets*, photographie, 2019.

Ces photographies réunies dans mes archives personnelles me servent de documents mais aussi de point de départ d'un projet en devenir qui concernent ces zones dévastées des villes contemporaines. Ici, la photographie n'a rien d'autre que le rôle d'un outil au devenir-objet que j'utilise pour mes installations artistiques. Cette approche différente sera étudiée dans les parties suivantes.

Conclusion partielle

A travers cette étude nous apprenons que les grands ensembles sont des objets urbains incertains et indéfinis mais également manipulés par les masses médias depuis le début de leur construction. Mal aimés au début, ils attirent aujourd'hui un grand intérêt auprès des photographes mais également des peintres. Les grands ensembles rentrent aujourd'hui dans une nouvelle esthétique qui se crée autour de la ville post-soviétique mais également font partie du patrimoine en question. Par ailleurs, les questions concernant cet objet urbain touchent également aux nouvelles façons d'interroger la notion de *l'habiter* qui nous ont permis d'élargir notre recherche et nous diriger vers la notion des ruines contemporaines à travers le paysage urbain incertain. Quant à cet objet urbain qui est considéré aujourd'hui comme le patrimoine post-moderne important, nous pouvons parler également de son environnement qui prend dans les pratiques artistiques contemporaines des formes diverses. Dans cette recherche, les grands ensembles deviennent une figure qui permet une approche interdisciplinaire et ouvrent vers des pratiques artistiques en lien avec l'architecture post-soviétique mais également avec des périodes historiques qui font un retour dans les pratiques artistiques contemporaines vers le médium de la peinture. Tout comme la photographie qui s'est déjà imposée comme une œuvre documentaire, la peinture

prend sa place à partir des années 1990 en lien avec l'architecture dans la démarche de l'artiste français Yves Bélorgey et se développe en parallèle dans les pays de l'Europe de l'Est. Peindre représente pour les artistes russes un intérêt particulier car ce médium permet de construire un nouveau langage et une nouvelle réflexion concernant les villes post-soviétiques et leur présent. La réapparition de la peinture ne symbolise pas un retour immédiat des techniques anciennes comme moyens d'obtenir des images de *mimesis,* mais au contraire, elle devient davantage un dispositif qui permet de construire un nouveau langage en lien avec l'architecture et le paysage urbain. Si la peinture revendique sa place et devient tout aussi importante que la photographie, notamment chez les artistes russes, ukrainiens et roumains comme Otdelnov, Savu, Kadan, tout comme la photographie, elle permet elle aussi de problématiser la réalité. Paradoxalement, si la peinture s'inspire davantage du style documentaire et revendique sa place comme témoin du présent, la photographie en lien avec espaces urbains modernistes prend une dimension picturale et romantise la ville post-soviétique.

Partie 2.

L’esthétique des façades modernistes : vers une vision bidimensionnelle

I. Les façades comme espaces habités

1. La lecture de l'habitat collectif

A. La maison qui me hante

La photographie et la peinture, première étape de ma pratique artistique, sont des instruments qui me permettent d'étudier l'architecture et l'espace urbain et me conduise à me comporter en « homme pluriel » comme le dit Mathis Stock. Cet « homme pluriel[344] » tel un touriste, crée un rapport mobile à l'espace. Il le pratique à travers les déplacements, il le regarde à sa manière, il l'habite sans s'enraciner.

Par ailleurs, Mathis Stock affirme que « l'acte d'habiter ne se réduit pas aux activités consistant à résider […][345] » Nous développons, comme nous avons remarqué précédemment, différents rapports à l'espace car devenus plus mobiles, moins sédentaires et parce que, comme l'affirme Vilem Flusser « nous sommes en train d'abandonner des modes de vie sédentaires[346] ». Ma pratique artistique est entièrement imprégnée de cette condition de mobilité que je crée au fil des années de par mon expérience de l'habiter.

> « Habiter comme un étranger c'est, par conséquent rester dans une certaine distance avec le monde nouveau dans lequel on habite pourtant. C'est ne pas être complètement dedans, c'est rester, volontairement ou non, au bord de ce monde, où l'on se trouve comme sur ses marges[347] ».

Jean Marc-Besse écrit que « l'habiter n'est pas d'abord une question d'architecture ou d'urbanisme, ni plus généralement, de construction[348] » mais de géographie. Pour Besse, habiter dépasse de loin le domaine de l'architecture, car il recouvre un vaste ensemble d'activités et d'expériences.

> « Nous sommes habitants, au participe présent, dans nos activités quotidiennes ou exceptionnelles, nos gestes, nos habitudes, nos façons différentes d'être présents dans l'espace et de nous y conduire, voire de nous laisser imprégner par les lieux dans lesquels nous nous tenons régulièrement[349] ».

Dans l'article *Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories*

344 L'« homme pluriell » est un concept de Bernard Lahire. Cité *in* Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements. » in Paquot T., Lussault M. et Younès Ch*. (sous la direction de) Habiter, le propre de l'humain*., La Découverte, 2007, pp.103-125.

345 Mathis Stock, *op. cit.,* p. 115.

346 Vilem Flusser, *Post-History,* Minneapolis, Univocal Publishing, 2013, p. 67.

347 Jean-Marc Besse, *Habiter : un monde à mon image*, Éditions Flammarion, Paris, 2013, p. 217.

348 Jean-Marc Besse, *op. cit.,* p. 9.

349 *Ibid.* p. 10.

de la pratique, Mathis Stock propose de regarder l'image avec un groupe de touristes qui regardent le port de Monaco. Ce n'est pas tant l'image qui intéresse Stock mais la pratique touristique du regard car elle permet d'instaurer l'expérience du lieu. Pour Stock, cette pratique touristique devenue aujourd'hui habituelle, caractérise l'une des façons de pratiquer les lieux.

> « Ces personnes « font » quelque chose, qu'elles pratiquent un lieu d'une certaine manière, équipées d'un certain regard et développent, ce faisant, un certain rapport au monde [350]».

De même, dans mon travail pratique, je pourrais me comparer au touriste lorsque je déambule dans le quartier de Cluj-Napoka ; je pratique les lieux en les regardant, en les enregistrant. Le travail artistique, notamment celui de la photographie, complète cette démarche, la peinture, elle, la poursuit dans sa continuité.

Lors de mon séjour en Roumanie, je découvre les quartiers résidentiels que je visite telle une flâneuse, une voyageuse. Ma curiosité m'éloigne de la ville historique puis de son centre et m'amène vers la périphérie. En me rendant dans le quartier résidentiel *Marasti* de Cluj-Napoka en 2012, je suis frappée par la ressemblance avec les immeubles de mon enfance et celle des habitations du *Mur Chinois*. Le *Mur Chinois* est un complexe d'habitats construit en 1983 dans la ville d'Oulan-Oudé en Russie. Il est composé de plusieurs blocs d'immeubles pré-fabriqués formant une longue barre. Cette barre de quatre étages n'a rien des tours d'habitation austères construites et pensées pour certains quartiers résidentiels en Europe. Bien au contraire, cet immeuble est davantage caractérisé par son aspect très habité, voire convivial. Les habitants de l'immeuble se connaissent et se fréquentent, car ils sont dans leur majorité propriétaires de leurs appartements. La cour de mon enfance devient alors ce lieu de rencontre entre voisins et de leurs enfants qui vivent et jouent ensemble.

Très souvent, les immeubles d'habitation sont remis en question comme des lieux sans mémoire, des non-lieux sans identité ; sans pour autant les défendre, nous pourrions en effet revendiquer une posture inverse car ces lieux pourraient aussi être vécus comme particuliers par certaines personnes qui les ont habités. « Tous les lieux dans lesquels nous nous trouvons ont leur qualité propre, leur profondeur particulière, leur résonance en nous, leur mémoire[351]». Habiter comme l'écrit Besse, c'est également se trouver dans les lieux d'une certaine manière ; habiter incarne des « modes de vie » et nous situe dans « des moments de vie » particuliers ; habiter c'est interagir avec les lieux, faire avec les lieux, faire avec l'espace.

Cette expérience sensible me pousse à un questionnement sur un sens plus profond de l'habiter à travers l'architecture et notamment à travers la notion de « maison » qui, selon Jean-Marc Besse, dépasse l'architecture et la bâtisse. Il faudrait distinguer selon lui, la maison et l'édifice. En effet, « l'édifice en tant qu'habitat, fait partie de la maison, celle-ci n'a d'abord pas de qualification matérielle, elle est un concept moral, elle renvoie à une unité

350 Mathis Stock, « Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique, » Annales de géographie, 2015/4 (N° 704), URL : https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2015-4-page-424.htm (Consulté le 20 février 2021)

351 *Ibid.*

sociale[352] ». La maison réunit tout un spectre de critères permettant de la définir comme une entité qui s'installe en nous dans la durée. Ainsi, lorsque nous déménageons quelque part, « les maisons, les lieux que nous avons quittés nous hantent parfois avec vivacité. Ils reviennent vers nous dans une sorte de présence spectrale[353] ». Ces lieux qui reviennent vers nous révèlent pour moi le sens le plus profond de l'habiter. « [C]es lieux que nous avons hantés longuement viennent à leur tour nous hanter[354] ».

La maison tel un fantôme nous habite et revient vers nous. Il existe une dimension spectrale lorsque la maison nous hante. Pour Jean-Marc Besse la mémoire des lieux est en rapport avec celle-ci. Il trouve dans le propos de Jacques Derrida une réponse qui caractérise cette « spectralité » mais également le sens de l'habiter qui désigne étymologiquement, se tenir fréquemment dans un lieu. Cependant, le lieu se tient en nous car il n'est pas matériel, il remplit et comme « un halo intérieur » convoque notre mémoire. Ce lieu devient un fantôme :

> « [le fantôme] nous regarde avant même que nous ne le voyons ou que nous ne voyions tout court. Nous nous sentons observés, parfois surveillés par lui avant toute apparition. […] il nous rend visite. Visite sur visite, puisqu'il revient nous voir et que visitare, fréquentatif de visere […], traduit bien la récurrence ou la revenance, la fréquence d'une visitation[355] ».

Paul-Henri David lie l'architecture à l'inconscient qui se situe dans l'esprit humain qu'il analyse en rapport à la psychanalyse. Pour lui, « comme toute création de l'homme l'architecture est enracinée dans son inconscient.[356] » Lorsque nous habitons depuis notre enfance une maison ou un appartement, la vision de cet espace reste en nous, elle se creuse dans notre inconscient comme « le premier univers, un cosmos[357] » qui nous habite de l'intérieur mais qu'on oublie au fil des années. Cependant, il suffit de se souvenir ou de voir une image semblable qui nous rappelle telle une madeleine de Proust le passé, les souvenirs viennent éveiller en nous les sensations étranges qui traversent l'esprit par des réminiscences d'images dispersées.

Par conséquent, c'est la vision des façades de Roumanie qui me ramène aux souvenirs de ma maison natale, à ce goût étrange du passé. La même année, j'ai réalisé les photographies de la barre d'habitation *Mur Chinois* ainsi que d'autres immeubles dans ce même quartier résidentiel de Russie afin de pouvoir compléter ma collection de façades. Aussi, lorsque je suis rentrée en Russie, j'ai remarqué les façades abîmées, délabrées par le temps et ne pouvais que me rendre compte que mes souvenirs, d'enfance étaient romantisés, idéalisés, utopiques.

---

352 Jean-Marc Besse, *op. cit.,* p. 208.

353 *Ibid.,* p. 134.

354*Ibid.*

355Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1993, p. 165.

356Paul-Henri David, *Psycho-analyse de l'architecture,* Paris, Éditions l'Harmattan, 2001 p.11.

357 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace,* Paris, Éditions Quadrige, 2012, p. 24.

En ce sens pensons à une dimension symbolique du terme « natal » que Bernard Salignon développe dans ouvrage *Qu'est-ce qu'habiter ?* En effet, « la maison de l'enfance persiste comme un lieu du natal ; le natal est ce qui, en tant qu'il qualifie l'être au monde dans son rapport originaire à son entrée dans la vie, donne une direction à ce que sera plus tard l'expérience de l'habiter[358] ».

Ainsi, définir le natal n'est pas simple car « Le natal en tant que tel n'est pas définissable comme un simple territoire, il est ce lieu symbolique que personne ne peut ni me voler ni m'acheter[359] ». Étonnamment, ce sont ces façades qui deviennent des figures me ramenant aux souvenirs de la maison, tels des objets idéalisés, natals et précieux, soudainement ré-apparus lors de mon séjour en Roumanie. La vision de l'architecture doit produire un étonnement selon Henri Maldiney ; elle fait sentir, elle émeut le sujet regardant, elle crée une expérience sensible au monde.

> « Ce n'est pas un étonnement devant une réussite qui offre satisfaction à la curiosité. Il ne faut pas détourner l'étonnement vers les tours de prestidigitation, mais ménager d'abord un espace de réceptivité est la chose la plus importante[360]».

La vision de la maison natale n'est pas une fin en soi comme expérience du sensible mais un commencement qui propulse son sujet vers une rêverie extérieure, vers l'imagination. Dans l'article de Sylvie Rougier-Blanc, maître de conférences en histoire grecque, l'architecture domestique est abordée dans la littérature des épopées homériques, chez les poètes archaïques, chez les Tragiques grecs afin de déterminer les principales caractéristiques d'une « poétique de la maison ».

L'auteur insiste sur deux aspects : comment la maison est vue et comment elle est présentée en instrument de vision. Par exemple, chez Homère, le processus descriptif de la maison est lié au personnage référent que le lecteur suit non pas par les déambulations mais par le regard depuis le point fixe. Le corps du personnage est immobile et regarde depuis le point fixe, c'est alors le regard qui balaie l'espace, explique-t-elle. Par ailleurs, « la présence quasi systématique du verbe εἴδω[361] introduit l'énumération des impressions visuelles du personnage [362] ».

De la même manière j'introduis un point de vision face à mes photographies, un point fixe qui installe une lecture des façades, une lecture frontale et immobile, une lecture de la surface. Je reste fixe face à ces objets qui me fascinent comme je parcours successivement

358 Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter,* Paris, Éditions de la Villette, 2010, p. 77.

359 *Ibid.*

360 Henri Maldiney, « Rencontre avec Henri Maldiney, » in *Maison-mégapole, Architecture, philosophies en œuvre*, Chris Younès (sous la direction de), La Passion, 1998, p. 15.

361 Le verbe « voir » en grec ancien.

362 Sylvie Rougier-Blanc, « Le regard des poètes sur l'architecture domestique dans la poésie grecque d'Homère à Apollonios de Rhodes : remarques sur une « poétique de la maison » », *Pallas,* 92 | 2013, mis en ligne le 29 novembre 2013, 2021, URL : http://journals.openedition.org/pallas/141 (Consulté le 10 avril 2019)

du regard les divers détails. Un autre point important est lié au sens de l'espace domestique qui est représenté « comme générateur d'émotions ».

> « On peut envisager une forme de « pathétique architectural[363] » : la maison produit des réactions émotionnelles fortes chez celui qui l'observe dont le poète se fait le relais direct. Dans chaque cas, la description est générée par cet étonnement[364] ».

Alessia Nizovtseva, *Dom, Roumanie,* photographie, 2012.

Sylvie Rougier-Blanc décrit deux façons de concevoir la maison à travers l'analyse des démarches descriptives. La maison peut être décrite comme « le lieu d'intériorité, » et par ailleurs insiste sur « l'effet de façade avec une forte prégnance du décor[365]». Ces deux manières permettent de décrire l'habitation en lien à l'émotion de la surprise[366]. L'immobilité

363 Nous avons déjà abordé la notion « de sentir » de Straus dans la première première partie.

364 *Ibid.*

365 Sylvie rougier-Blanc, , op., cit. « Chez Télémaque et Pisistrate devant la maison de Ménélas, au chant IV (v. 43-47), c'est une admiration mêlée d'effroi où le regard occupe la première place. »

366 Sylvie Rougier-Blanc explique que Benoît Goetz utilise les deux termes (l'habitation, la surprise) comme sous-titre à son ouvrage de 2011, *Théorie des maisons*. Il cite à ce propos (p. 23) Chris Younès qui déclarait lors d'un entretien : « … la surprise et l'étonnement sont les attitudes les plus originaires de l'homme parce que ce sont elles qui disent ce qu'est la réalité. L'étonnement devant le monde, c'est la révélation même d'un 'il y a'. C'est cet étonnement que l'architecture doit susciter. Avec l'architecture, l'homme doit brusquement avoir la surprise d'être, d'exister pour la première fois, là est l'événement. »

du personnage (Ulysse) et sa posture qui fixe par le regard l'espace est finalement une manière d'entrer en contemplation.

Devant les photographies des façades modernistes, ce n'est pas le terme de contemplation qui me vient à l'esprit mais une émotion confuse, la façade devenant à la fois le lieu d'intériorité et une surface qui donne sur l'extérieur. C'est un objet secret. La façade détourne le regard, elle intrigue, car elle protège un secret qui se situe à l'intérieur, derrière la limite qu'elle représente.

Paul-Henri David nous décrit l'architecture intérieure « qui est cachée dans l'esprit humain » et qui « se manifeste au premier abord sous des apparences multiples, complexes […][367] ». La vision de la façade extérieure devient alors un signe qui reflète en moi la vision d'une architecture intérieure, décrite par David comme « un fantasme, une sorte de rêve éveillée[368]», un souvenir. Lorsque je regarde ces façades d'immeubles de la série des peintures *Dom,* je pense en effet à mon quartier résidentiel, à la maison natale car « regarder la maison natale, c'est contempler la part secrète de soi […][369] ».

Dans cette série, je crée également un lien à la peinture à travers la photographie. Peindre les façades s'impose dans cette étape du travail plastique comme une évidence.

B. Le sens de la peinture dans la série *Dom*

Lors de cet exercice, la peinture devient un médium qui crée, par le geste corporel, un lien plus intime : je crée, je restitue la mémoire des lieux qui se différencie de l'enregistrement photographique. Peindre chaque détail est comme regarder de près, scruter chaque pli des rideaux, chaque fissure de la façade rongée par le temps, étudier à la loupe la transparence des balcons, deviner les formes parfois incompréhensibles, et enfin deviner l'habitant. Peindre c'est se souvenir et donc se remémorer. Mais c'est également créer de nouveaux souvenirs à partir de cette nostalgie d'un passé qui persiste. Pour François Soulage l'acte de peindre a quelques rapports avec le temps :

> « La peinture est donc cette activité qui travaille avec le temps, avec les couches du temps qui se superposent sans être parfaitement superposables, avec les strates du temps et les stratifications du temps, mieux, avec la stratification du temps. Une couche de peinture est une étendue d'une matière étalée sur une surface ; […] Au point parfois que la peinture rencontre la botanique : la couche devient amas de terreau : en travaillant le matériau, en travaillant dans le matériau, la peinture rencontre non seulement la botanique, la sculpture et la poterie, mais aussi la psychanalyse[370] ».

367 Paul-Henri David, *op. cit.,* p. 27.

368 *Ibid.*

369 *Ibid.,* p. 28.

370 François Soulages, « L'archive rêvée en peinture, de l'archaïque au transfert, » in Céline Lubac, Marcel Lubac, Éric Bonnet (Sous la direction), *Archives rêvées, mémoires de peintres,* Presses universitaires de Vincennes, 2019, p. 306.

C'est surtout la psychanalyse qui évoque dans ce travail un lien essentiel à la pratique de la peinture. En parlant de l'architecture intérieure, Paul-Henri David analyse Freud qui distingue deux parties dans le travail psychanalytique. « L'une pourrait être appelée la remémoration, la collecte des indices du souvenir, l'autre est celle de l'interprétation, celle de la construction de ce qui a été oublié »[371]. De nouveau, nous pouvons revenir vers l'archéologie car pour Freud, le travail de psychanalyste se rapproche de celui de l'archéologue. Pour David, « l'archéologie et la psychanalyse construisent moins un monde neuf qu'ils ne cherchent à reconstruire, à restaurer, un passé enfoui dans le temps[372] ». Par ailleurs, nous pensons également à l'archive qui apparaît dans cette pratique sous forme d'abord photographiques d'une collecte/collection de façades, de paysages urbains, d'ambiances qui me rappellent et me permettent de remémorer le passé, puis en tant que peintures. Je constitue mes propres archives photographiques ou picturales où les photographies deviennent des modèles à peindre, elles sont classées, soigneusement choisies. Dans ce sens, nous ne pouvons pas parler des archives d'un historien ou un d'archéologue mais d'archives d'un peintre. Dans l'ouvrage collectif de 2019 qui fait suite au colloque éponyme qui est *Archives rêvées, mémoire de peintres,* la notion de l'archive est étroitement liée au travail d'un peintre.

> « L'artiste ne fait pas le même usage de l'archive que l'historien, que l'archéologue ; il n'est pas tenu par une forme d'objectivité historique, de neutralité dans le traitement des objets, des traces. Il fait usage du passé, il focalise sur certains détails, fragments, et il construit un présent avec ces traces du passé, il autoproduit une archive. Faire œuvre, c'est faire archive. Œuvre après œuvre, le temps de l'artiste s'inscrit, chemine, se recycle ou fait rupture. L'œuvre d'un artiste est une archive autoprésente. Il fait usage du passé, il se focalise sur certains détails, fragments, et il construit un présent avec ces traces du passé, il autoproduit une archive. Faire œuvre, c'est faire archive. Œuvre après œuvre, le temps de l'artiste s'inscrit, chemine, se recycle ou fait rupture. L'œuvre d'un artiste est une archive auto-présente. L'élaboration d'une œuvre convoque toujours des images déjà là dans la mémoire du peintre, ou des images concrètes que celui-ci collecte[373]».

Pour Éric Bonnet, toute peinture est « à la fois mémoire et archive ». Une remarque intéressante est faite par Bonnet concernant la mémoire volontaire et involontaire en étudiant le texte de Benjamin sur la poésie de Baudelaire[374] : « la mémoire involontaire est comme une madeleine de Proust qui donne « un accès véritable au passé », elle déclenche le récit, "la recherche du temps perdu" qui n'est pas la pure vérité de l'événement, mais une histoire chargée des traces que le narrateur va laisser, et qui serons reçus par celui qui écoute[375] ».

---

371 Paul-Henri David, *Psycho-analyse de l'architecture,* Paris, Éditions l'Harmattan, 2001, p. 29.

372*Ibid*.

373 Eric Bonnet, Céline Lubac, Introduction *in* Céline Lubac, Marcel Lubac, Éric Bonnet (Sous la direction), *Archives rêvées, mémoires de peintres,* Presses universitaires de Vincennes, 2019, p. 11.

374 Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971.

Dans mon travail pictural, il y a en effet cette tentative de reproduire ma propre histoire qui se réalise par le travail de la peinture adressée au spectateur. En effet, lorsque j'ai peint la façade *Dom*, j'ai reproduit cet objet déclencheur de la mémoire du passé qui m'amène involontairement aux souvenirs, aux sensations du déjà-vu d'un lieu vécu.

Cependant, ce n'est pas tout, la pratique des lieux continue lorsque le spectateur regarde les photographies, les peintures, les installations, il les vit et il les perçoit à sa manière. Mon désir de créer une exposition qui permet au spectateur de découvrir les lieux est également une façon de questionner l'habiter comme une pratique active des lieux que je développe au cours de ma pratique artistique.

Alessia Nizovtseva, *Dom*, Roumanie, huile sur toile, 2012.

La peinture permet de construire un rapport au passé mais également donner une vision autre du lieu, aller vers une fiction.

Le tableau est à la fois ouverture sur le monde, « une fenêtre » comme le disait Alberti, une illusion de la profondeur, « et aussi l'unité d'un lieu autre, d'un microcosme tourné vers son intérieur, indifférent à l'autre monde autour de lui, et concernant l'attention sur ce Nouveau Monde constitué. Le projet de *mimesis* de la plupart de nos images ne vise pas à redoubler le réel, puisque le réel n'est crédité d'aucune valeur par le monde de la représentation, ou d'une valeur toute négative. Dans les cas de mimesis, c'est davantage le monde réel qui ressemble au monde de la représentation que l'inverse, puisque le monde de la représentation se pose d'emblée comme étant le référent (A vs non-A). Une représentation à deux dimensions ne pourra jamais être équivalente au monde « réel[376]».

375 Eric Bonnet, « Les temporalités de la peinture, » *op. cit.,* p. 120.

376 Louise Charbonnier, *Cadre et regard, Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007,

Même si je répète chaque détail, l'image du double de la peinture par rapport à la photographie n'est pas perçue de la même manière, elle se différencie de la photographie. Elle a en effet une autre texture, une autre vision. Elle a une profondeur autre qui est imposée par l'acte de reproduire l'image dans la lenteur. La façade peinte a une profondeur obtenue par la manière de regarder l'espace, de le lire, de l'imaginer, de deviner ce qui se passe à l'intérieur.

Alessia Nizovtseva, huile sur toile, 15X25 cm, 2012.

« C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture[377]» dit Maurice Merleau-Ponty, puisque le corps est à la fois « voyant et visible ».

De même, il ajoute en parlant du processus de la peinture où le peintre, « quel qu'il soit, pendant qu'il peint, pratique une théorie magique de la vision. Il lui faut bien admettre que les choses passent en lui ou que, selon le dilemme sarcastique de Malebranche, l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance. (Rien n'est changé s'il ne peint pas sur le motif : il peint en tout cas parce qu'il a vu, parce que le monde a, au moins une fois, gravé en lui les chiffres du visible) [378]».

Lorsque nous découvrons une peinture aujourd'hui, nous imaginons une raison qui a poussé un artiste à cet acte de représenter telle une telle chose par cet ancien médium. Y a-t-il une raison pour peindre ? Peindre pour son plaisir n'est pas légitime. Dois-je ainsi me justifier pourquoi je l'ai choisi pour représenter certaines façades ? Pour moi la peinture est un premier médium qui définit l'art aussi naïvement que l'enfant pourrait définir un artiste, la première chose qui vient à l'esprit d'un enfant lorsqu'il imagine un artiste c'est une toile et un chevalet, la peinture approuve, dans mon travail de cette période, un désir de regarder le monde différemment, d'un regard plus éveillé que lorsque nous regardons le quotidien.

L'art de peindre est lié à une vision archaïque de ce médium dans mon propre travail.

377 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit,* Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 12.

378 *Ibid*., p. 20.

« L'archaïque concerne le commencement, le début, l'origine, le primaire [379]» de cette pratique qui s'impose instinctivement dans ma pratique artistique.

> « On peut penser que les expériences archaïques laissent des traces, sous formes d'angoisses, […] , de types de relation au monde, même si le développement, dans les situations ordinaires, modifie sans doute et recouvre, efface, transforme considérablement ces éprouvés premiers qui deviennent perdus[380] ».

Peindre, telle une action archaïque constitue une relation au monde qui se développe à travers une expérience sensible de voir, de représenter, de regarder. Cette expérience sensible est liée à la notion de la perspective qui s'impose non pas comme « une chose du passé [381]» mais comme celle qui me hante depuis le début de ma pratique. La perspective est un instrument très fortement attaché à la question de la peinture académique et à la légitimité de la posture de l'artiste.

> « Néanmoins, il est incontestable que la production artistique des peintres et autres dessinateurs sera dès lors et pour plusieurs siècles – impressionnisme, cubisme et technique de la photographie inclus – fortement marquée par cette nouvelle forme symbolique qui fait de l'observateur d'une peinture ou d'un cliché un sujet « cyclopéen » et interchangeable[382] ».

Il est toujours d'actualité dans certaines écoles académiques en Europe de l'Est d'utiliser et d'apprendre la perspective et la méthode classique « pour représenter les choses comme elles sont en réalité[383] ». Il est exigé dans ces écoles de savoir utiliser ce dispositif comme une étape initiale dans chaque pratique artistique associée à la peinture. Cet instrument de « construction d'objet tel qu'il est dans la nature[384] » se veut garantir une vision objective et authentique de la représentation. Utiliser la perspective que ce soit dans la peinture ou le dessin est une étape importante avant de pouvoir accéder à l'art et la liberté des pratiques, elle sert de « passeport » qui donne le droit d'être considéré légitimement. Confrontée à ce problème de la peinture académique et du dispositif perspectif, j'ai eu longtemps des doutes sur ma légitimité d'artiste, n'ayant jamais réellement appris à peindre à la manière d'un maître classique. Dans ma pratique, je n'ai pas trouvé d'autres issues que de remplacer ce dispositif par la photographie. Ce n'est plus la perspective qui m'intéresse ici en tant qu'instrument authentique et objectif de l'art mais la photographie, capable tout à la fois de traduire le réel que de créer l'illusion d'un l'espace en 3 dimensions.

---

379 Albert Ciccone, « L'archaïque et l'infantile », *Spirale*, 2008/1 (n° 45), p. 133-147. URL : https://www.cairn.info/revue-spirale-2008-1-page-133.htm (Consulté le 12 juin 2021)

380 *Ibid.*

381 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective,* Paris, Flammarion, 1993, p.61.

382 Jean-Pierre Le Goff, « De la représentation perspective à une idée certaine de l'infini actuel »*,* Journal français de psychiatrie, *Le regard,* n°16, 2002. Éditions Érès, p. 12.

383 Nathalie Heinich, « La perspective académique. Peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au XVIIème siècle, » *In:* Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 49, 1983, *La peinture et son public*. pp. 47-70; p. 48.

384 *Ibid.*

Peindre, c'est également poser la question de la légitimité de la peinture et de son ouverture par rapport à d'autres médiums, notamment par rapport à celui de la photographie dans ma pratique. La peinture est capable de se réactualiser sans rester prisonnière d'un procédé spécifique : elle peut s'actualiser à travers des supports différents. Ici, on pourrait revenir vers la notion du « dispositif[385] » qui sert d'ouverture et d'articulation entre la peinture et d'autres médiums.

> « Poser la question de la légitimité de la peinture par rapport aux autres médias aujourd'hui empêche d'entrer dans le vif du sujet et, finalement, permet d'éviter de parler de peinture. Peindre n'a jamais été un problème, mais toujours une évidence. Depuis que l'homme marche, il dessine. L'homme est encore debout et l'évidence de ce désir est toujours là. En cela, la peinture est incommensurable aux autres médias. La peinture a toujours ouvert des espaces singuliers correspondants à des visions théologiques ou philosophiques du monde. Elle est influencée par les découvertes scientifiques et technologiques. Par exemple, aujourd'hui, beaucoup de peintres se servent de l'image numérique en amont de leur travail [386]».

Plus tard, lorsque je me suis enfermée dans l'atelier des peintres roumains[387], je me suis rendue compte de la lenteur de la peinture, de sa plasticité, mais surtout de l'exercice fastidieux que l'acte de peindre m'imposait. Si au bout de huit toiles j'ai abandonné la peinture, le désir de peindre me poursuit encore comme quelque chose d'inachevé dans ma pratique, quelque chose d'important qui n'est pas sorti de mon esprit. Ainsi, lorsque je vois la photographie, j'imagine la peinture, la photographie est un modèle à peindre, « une archive rêvée ».

C. La photographie comme « une archive rêvée »

Au début de ma recherche plastique photographier était pour moi un acte mécanique, la photographie était considérée comme une image pauvre, un simple enregistrement du réel. Selon Vilem Flusser, celui qui « regarde les photos naïvement, pense qu'elles représentent le monde lui-même :

> « […] ces images signifient des concepts se trouvant à l'intérieur d'un programme, et elles programment la société à un comportement magique secondaire. Toutefois, pour qui regarde les photos naïvement, elles ont une autre signification : elles signifient des états de choses qui, à partir du monde, se sont reproduits sur des surfaces. À ses yeux, les photos représentent le monde lui-même ». Il ajoute par ailleurs, « Un tel spectateur présume tacitement que c'est le

385 Philippe Ortel, *Discours, Image, Dispositif : Penser La Représentation* T. 2, L'Harmattan, Paris, 2008.

386 Caroline Lejeune, « La peinture est un objet magique, » Ligeia, 2006/1 (N° 65-68), p. 87,URL : https://www.cairn.info/revue-ligeia-2006-1-page-87.htm

387 Il s'agit de mon expérience vécue en Roumanie où j'ai commencé à peindre dans un atelier de peinture avec d'autre artistes roumains lors de mon année d'études à l'Université d'Art et de Design à Cluj-Napoka en 2012.

monde du dehors qu'il voit à travers les photos, et que, par conséquent, l'univers de la photographie coïncide avec le monde du dehors[388] ».

A cet effet, je voulais que la peinture soit plus légitime par rapport à la photographie dans cette recherche plastique et qu'elles deviennent telles « une archive rêvée » en s'évadant de la représentation documentaire brute. Cependant, le plaisir de photographier était également évident, la photographie m'a autant séduite que la peinture. Photographier me permettait de voyager, de naviguer, de marcher. Ainsi, il y avait un autre rapport au corps qui se définissait par le mouvement, une autre réflexion par rapport au réel. Je me suis également rendue compte de la complexité de la photographie, de sa puissance de nous faire croire en sa capacité de reproduire le réel, alors qu'en réalité, la représentation du monde dépend du regard du photographe. Dans cette recherche plastique sur les façades de Roumanie, j'accorde une attention particulière au travail de la couleur.

Dans le réel, les couleurs qui apparaissent sur les façades sont plus atténuées, plus ternes ; cette réalité ne correspond pas autant au ressenti que les façades habitées produisent en moi, l'émoi est beaucoup plus fort que les visions de ces objets urbains. C'est la raison qui me permet de renforcer la puissance et l'intensité des couleurs numériquement et picturalement. Souvenons-nous, par ailleurs, de Robert Doisneau qui privilégiait la couleur pour ses photographies de la banlieue pour la mission DATAR dans les années 1990. Pour Doisneau l'utilisation de la couleur est symbolique, elle est directement liée à la perception des grands ensembles dans l'espace urbain. La couleur des grands ensembles est considérée par le photographe comme un maquillage, un camouflage qui permet de couvrir la grisaille du béton préfabriqué.

« La couleur, ainsi, n'est pas un choix esthétique arbitraire ; elle s'impose au photographe parce qu'elle s'est imposée dans la réalité pour travestir la production qu'elle maquille[389]».

Dans ma pratique, la couleur devient, par ailleurs un signe de l'utopie, une sorte de fiction qui permet d'adoucir la perception de ces objets urbains, telle une surface sans profondeur qui donne du sens à mes peintures et photographies.

Renforcer l'intensité de la couleur dans mes photographies, c'est créer un filtre, comme une perception utopique de ses façades, une douceur qui les rend faussement nostalgiques. Ce procédé ne transforme pas l'image mais la rend plus abstraite si l'on suit le propos de Flusser. Pour Flusser, les photographies en noir et blanc sont beaucoup plus vraies que les photographies en couleurs. Ces dernières se situent à « un niveau d'abstraction plus élevé » que les photographies en noir et blanc qui « manifestent plus clairement leur origine théorique[390] ».

En ce sens, la définition de la photographie qui est décrite par Joan Fontcuberta est

388 Vilem Flusser, *Pour une Philosophie de la photographie*, Saulxures, Circé, 1996, p. 93 et p. 292. Cité in L. Charbonnier, op. cit., p. 64.

389 Jean-Paul Robert, « Robert Doisneau, le noir et blanc en couleur », *D'architectures*, n°259, 2017.

390 *Ibid.*

celle qui se rapproche au plus de cette série des façades photographiques :

> « Toute photographie est une fiction qui se prétend véritable. En dépit de tout ce qui nous a été inculqué, et de ce que nous pensons, la photographie ment toujours, elle ment par instinct, elle ment parce que sa nature ne lui permet de faire autre chose. La notion d'objectivité sur laquelle était fondée l'implantation sociale de la photographie trouve son origine dans cette croyance, plus enracinée qu'on ne croit, selon laquelle les objets se dessinent eux-mêmes[391] ».

Peindre à partir de la photographie, c'est également aborder la couleur d'une autre manière, de construire ma propre image qui se différencie de la réalité. Si je peins à partir de la photographie, je crée doublement une fiction car je ne cherche pas à reproduire les couleurs d'après le réel mais d'après la photographie, une image partiellement retouchée. Cependant, dans cette série des façades peintes ou photographiées, la fiction est à peine visible, la retouche est à peine vue, les photographies ne prétendent pas pour autant illustrer un monde onirique mais un monde réel.

Alessia Nizovtseva, *Dom,* huile sur toile, 2012.

391 Joan Fontcuberta est cité in L. Charbonnier, op. cit., p. 64.

Cette pratique photographique et picturale pourrait faire l'écho à la démarche de Gerard Richter. L'artiste peint ses photo-peintures à partir des images trouvées dans les archives personnelles et familiales, dans les magazines et les journaux. Tout le long de sa pratique artistique, il construit des rapports complexes entre la photographie et la peinture. La photographie est pour lui une image préfabriquée (le *second-hand-world*), alors que la peinture est perçue comme objet fabriqué fait-mains. La photographie construit généralement un rapport plus abstrait au réel, plus artificiel, moins vrai que la peinture. Ainsi, lorsqu'il travaille à partir de la photographie ou sur la photographie en la couvrant avec de la peinture, il la traite comme un objet à peindre, comme un modèle à reproduire. Pour lui, la photographie procède de sa propre idée de l'abstraction :

> « Si je peins d'après photo, la pensée consciente est annihilée. Je ne sais plus ce que je fais. Mon travail se rapproche davantage de l'informel que de n'importe quel autre forme de réalisme. La photo possède une abstraction qui lui est propre et qu'il est difficile de pénétrer[392] ».

Mes peintures rentrent tout aussi bien que celles de Richter dans une tradition picturale qui permet de faire de la photographie un modèle à reproduire et sous-tendent vers cette dimension photographique. Ce n'est plus la perspective et la composition classique qui donne structure aux tableaux mais le cadrage photographique. Les peintures, au même titre que les photographies, peuvent également permettre cette lecture documentaire qui nous raconte aussi bien les façons d'habiter des immeubles collectifs, une autre façon d'approprier l'espace qui caractérisent les pays post-socialistes.

2. L'esthétique des interfaces habitées : entre intérieur et extérieur

A. L'architecture appropriée et transformée par les habitants

L'absence de visibilité de l'habitant sur les façades suscite une curiosité et nous rappelle ce commentaire de Jean Tardieu, dans la préface de l'ouvrage de George Perec La vie mode d'emploi ; « étant donné un mur que se passe-t-il derrière ? »[393]

Cette phrase ne résume-t-elle pas le sens d'habiter l'architecture en nous amenant à penser à la façon dont les habitants se l'approprient dans le cas d'un immeuble d'habitation collectif ?

A ce sujet, nous pouvons parler de la recherche de Florian Faurisson, architecte et docteur qui participe au colloque en 2017 L'entre-deux barres : une ethnographie de la transformation des ensembles de logements collectifs par leurs habitants[394] à la Cité de l'architecture et du patrimoine. Lors de sa recherche de doctorat, cet architecte s'intéresse à

392 Gerhard Richter, *Textes*, les presses du réel, Dijon, 2012, traduit de l'allemand par Catherine Métais Bürhendt, p. 33.

393 Georges Perec, *La vie mode d'emploi, Paris,* Fayard, 2010, p. 7.

la rénovation du microrayon[395] Troshevo de la périphérie la ville balnéaire de Varna en Bulgarie. Ce quartier est totalement délaissé suite aux difficultés économiques dans le pays où tout moyen financier vise à propulser le centre-ville vers le bord de la mer noir. Ce microrayon est un ancien village qui a été construit autour d'une manufacture de briques. Il est rénové dans les années 1968 et 1983 avec des barres et tours d'habitations préfabriqués pendant la période communiste pour la population ouvrière. De même, le quartier Mărăști de Roumanie où je photographie des barres d'habitation est également un ancien village reconstruit durant les années 1970-1980 sous le régime totalitaire de Ceausescu. Le quartier se situe au nord-est du centre-ville actuel et a été conçu par des architectes soviétiques et nord-coréens entre 1970 et 1989, un lieu destiné aux ouvriers et aux ressortissants des campagnes devant loger dans ses habitations collectives de plusieurs étages. De nombreuses générations ont grandi dans ces immeubles et la grande majorité de la population est ensuite devenue propriétaire après la chute du régime communiste.

Si l'espace public est vu totalement réapproprié par les habitants du quartier Troshevo en Bulgarie comme l'explique Faurisson, c'est parce que les entreprises publiques qui ont construit les immeubles dans les années 1960-1980 ont laissé libre cours à ces propriétaires. En effet, les entreprises d'état ne construisent que des bâtiments avec « des appartements à finir soi-même par les habitants[396] ». Cette façon de s'approprier l'espace extérieur explique également la diversité des façades de certaines barres d'immeubles en Roumanie et que nous pouvons remarquer dans mes photographies. Les habitants profitent de l'absence de réglementation et interviennent directement sur leurs balcons pour refaire leurs intérieurs : l'isolation, les fermetures, les balcons sont transformés en loggia, en cuisines ou chambres pour élargir l'espace des appartements.

Dès lors, l'uniformité des façades préfabriquées et leur neutralité disparaît au profit de la diversité des éléments qui caractérise un lieu de vie. Par exemple dans la photographie *Dom,* chaque balcon est transformé par les habitants et aménagé à leur manière. Cet aspect donne à l'immeuble un aspect très particulier. La façade d'une barre d'immeuble standardisée et pré-fabriquée se métamorphose en un lieu habité qui permet à l'espace intime de déborder sur la surface. Ainsi, la façade n'est plus seulement une limite extérieure mais devient également un lieu privé, un espace du corps et de l'intimité qui apparaît dehors. La façade devient interface, il y a une porosité entre, extériorité et intériorité. Dans la photographie *Dom 02*, le balcon est photographié frontalement comme une vitrine qui s'expose par sa transparence aux regards du dehors. Nous remarquons des vêtements

394 Florian Faurisson, « Le microrayon de la ville Varna en Bulgarie » présenté lors du colloque *L'entre-deux barres : une ethnographie de la transformation des ensembles de logements collectifs par leurs habitants,* Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2017. La communication est consultable en ligne, URL : https://youtu.be/NUkYcP4VuMc (Consulté le 3 décembre 2020)

395 Une interpellation du mot quartier ou complexe d'habitat construit à l'époque soviétique.

396 Cette liberté leur permet également de s'étendre sur l'espace public qui appartient à la mairie. Toutefois, la municipalité tolère cette appropriation de l'espace suite à l'absence de moyens financiers de l'état et permet de construire autours des immeubles d'autres fonctions : casino, cellules de dégrisement, magasins et restaurants. Les habitants investissent totalement l'espace public en créant par ailleurs des parkings sauvages, des commerces au rez-de chaussée de immeubles, des espaces de jeux pour enfants d'autres.

suspendus, une trottinette, une pelle, et d'autres objets qui semblent à peine visibles. Ainsi, se dessinent à partir de ces objets, des portraits intimes des habitants. En analysant certains photographes américains comme Walker Evans, Russell Lee, Berenice Abbot, Olivier Lugon, on peut lier la frontalité aux représentations des vitrines qui sont habitées par des objets inanimés. Ces objets disposés sur des vitrines sont déjà présentés au photographe comme des nature-mortes élaborées pour une prise de vue. Ainsi, en parlant de Walker Evans, Lugon insiste sur le mode frontal de ses photographies qui sont d'abord apparues dans les prises de vue des portraits. « Comme dans le portrait, la mise en forme de ces images », dit-il, est déjà « le produit, préexistant à la prise de vue, de la volonté d'un tiers, l'enregistrement d'un ordre trouvé, soigneusement composé par d'autres avant l'arrivée du photographe[397] ».

Alessia Nizovtseva, Roumanie, *Dom 02*, photographie, 2012.

Il n'est pas étonnant qu'un lieu habité soit souvent associé, identifié à son habitant et devient ainsi sa continuité qui le représente.

> « Un lieu habité par la même personne pendant une certaine durée en dessine un portrait ressemblant, à partir des objets et des usages qu'ils supposent. L'ordre et le désordre, le visible et l'invisible, l'harmonie et les discordances, l'austérité ou l'élégance, le soin ou la négligence, le règne de la convention ou les touches d'exotisme, etc[398] ».

Dans une autre photographie, une fenêtre ouverte, les pantalons suspendus qui

397 Olivier Lugon. *Le style documentaire, D'Auguste Sander à Walker Evans,* Paris, Éditions Macula, p. 170.

sèchent, les vêtements sur les balcons et les objets entassés créent, certes une impression de désordre mais surtout les signes de l'habité.

> « L'homme ordinaire occupe un lieu défini, il aménage une entité spatiale qui lui appartient et qui participe à la construction de son identité. L'habitation est le refuge de sa vie privée, de son intimité, mais aussi de sa représentation. Le fait et la façon d'habiter se déclinent alors selon différents parcours et degrés d'intimité, selon différentes enveloppes : le corps, le mobilier, l'espace intime, l'espace privé, l'espace de l'entre-deux (semi-privé/semi-public), l'espace public (la rue, le quartier, la ville.) Habiter un lieu signifie s'approprier ce lieu[399]».

Alessia Nizovtseva, Roumanie, *Dom 03*, photographie, 2012.

La façade est alors ce lieu approprié semi-privé et semi-public qui se dévoile dans mes photographies en tant que limites entre le dehors et le dedans. Par conséquent, la façade devient cette limite comparable à la peau étendue, une interface poreuse, une enveloppe marquée par les actions du corps humain qui l'habite. Elle pourrait être associée au concept de Didier Anzieu du « moi-peau » qui sert à la fois de surface de protection mais également d'une frontière qui laisse passer certains éléments comme par exemple l'air ou la lumière. De même, selon Salignon, l'air et la lumière permettent d'établir une articulation entre intérieur et extérieur. Ainsi, « l'air et la lumière sont la vérité effective du ressenti et de

398 Nadège Leroux, « Qu'est-ce qu'habiter ? Les enjeux de l'habiter pour la réinsertion », *VST – Vie sociale et traitements*, 2008/1, n° 97, p. 14, URL : https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2008-1-page-14.htm (Consulté le 20 août 2021)

399 *Ibid,* p. 15.

la vie même[400] ».

La façade devient une unité organique dans la vision du photographe Stéphane Couturier qui s'attarde sur l'architecture de Fernand Pouillon à Alger. En 2011, Stéphane Couturier fait un voyage à Alger photographier des immeubles d'habitation dans le cadre du projet Climat de France qui repose sur une figure de l'architecture moderne de Fernand Pouillon. Stéphane Couturier s'intéresse à la plus grande cité d'Alger Babel-Oued bâtie au moment de la guerre d'Algérie ; *Climat de France* est l'un des grands ensembles impressionnants qui domine la mer.

La cité fut autrefois un espoir utopique de l'architecte, conçue afin de pacifier l'Algérie en plein conflit avec la France, elle est devenue aujourd'hui un ghetto. La barre d'habitation *Climat de France* pourrait être qualifiée d'utopie réalisée, un projet de l'architecture monumentale de Fernand Pouillon pensée comme une ville dans la ville et s'organisant autour d'une place immense, entourée des colonnes, créant un rythme qui rappelle l'architecture gréco-romaine.

La série des photographies est un travail en résonance totale avec l'architecture de Pouillon et elle permet de questionner l'image photographique documentaire. Si Fernand Pouillon avait un rapport très mitigé concernant la photographie, car elle idéalise pour lui beaucoup trop la réalité, Couturier essaye à son tour de comprendre la pensée de l'architecte tout en dépassant la représentation classique du document photographique ; il construit ainsi sa propre vision de cette architecture. Il photographie notamment les façades de la barre d'immeuble Climat de France et s'intéresse aux modes de vie de ses habitants, à leurs façons de s'approprier l'espace et le transformer. De sorte que, dans sa photographie *Façade n°4* (2011-2013) nous apercevons la façade de pierre de taille rongée par le temps et métamorphosée par ses habitants.

Stéphane Couturier, *Alger - Cité Climat de France, Façade n°4,* photographie, 2012-2013.

400 Bernard Salignon, *op. cit.,* p. 56.

Si la cité devait au départ abriter près de 30000 habitants, elle en loge aujourd'hui 60000. Dès lors, cet immeuble collectif en subit les conséquences. Lors de sa conversation avec la photographe Florence Chevalier en 2015, Couturier évoque son intérêt pour ces façons d'habiter cette architecture de pierre de taille où l'habitant devient une figure incontournable ; à tel point que le photographe réalise pour la première fois leurs nombreux portraits.

Les habitants interviennent directement sur la façade afin de percer des fenêtres en taillant la pierre, matière que Pouillon utilise pour concevoir son architecture. Les toits du bâtiment sont aujourd'hui devenus d'énormes bidonvilles. Nous remarquons des constructions bricolées de « petites maisons » qui se situent sur la terrasse des toits de l'immeuble. Tout comme les habitants de Trochevo en Bulgarie, ceux de Climat de France n'hésitent pas à transformer l'espace en modelant l'architecture à leur manière. Nous apercevons par ailleurs d'autres signes de vie qui nous ramènent au quotidien de l'habitant : linges suspendus, antennes paraboliques, boites de climatisation, volets différents sur les fenêtres, grilles métalliques de protection. Ici, la façade sert d'intermédiaire entre l'espace public et l'espace privé. Lorsque l'espace privé déborde sur la surface extérieure et devient visible, l'architecture produit une autre vision plus organique, pleine de vie selon Couturier.

À travers l'architecture de Pouillon, nous pouvons également parler de l'aspect géographique, économique et historique d'Alger car les façons d'habiter et de s'approprier l'espace des immeubles collectifs nous montrent une panoplie plus large de ce que l'habiter porte de signification.

Stéphane Couturier, *Alger - Cité Climat de France,Façade n°2*, photographie, 2012-2013.

En 2019, Daphné Bengoa, vidéaste et cinéaste, ainsi que Leo Fabrizion, photographe, exposent au festival de la photographie Les Rencontres d'Arles. Comme Stéphane Couturier, ils s'intéressent à l'architecture de Fernand Pouillon et de son devenir dans le pays où sont construits les logements sociaux et autres immeubles afin de rendre la vie des habitants plus intégrée au tissu social d'une ville comme Alger.

Daphné Bengoa se consacre, dans son projet, à réaliser un moyen métrage sur la cité construite par Fernand Pouillon en se penchant davantage sur la vie des habitants et plus spécialement sur la condition des femmes. Le photographe Leo Fabrizio complète cette recherche qui durera cinq ans par les photographies d'architecture, ses façades et ses volumes. Notamment, dans sa photographie du grand ensemble de Diar-es-Saâda de Fernand Pouillon construit en 1954, nommé également « La cité du bonheur », la façade d'habitation apparaît telle une figure interminable et frontale. Cette limite poreuse entre intérieur et extérieur rend partiellement visible la vie des habitants. De nouveau, nous observons les détails du quotidien, les rideaux, les paraboles, le linge suspendu, rendant la vision de cette architecture plus humaine nonobstant toujours impénétrable.

Le sens de l'habiter est dans l'action de l'habitant qui agit, au long terme, dans et sur l'espace. Ainsi, pour Bernard Salignon, la présence de l'homme dans l'architecture met en lumière ses pratiques dans une dimension temporelle, historique et symbolique. L'architecture permet en effet au corps humain de se cacher dans son intérieur et de rendre cet espace intime.

« Pour vivre, ou même survivre, l'homme a sans doute plus besoin de se cacher que de se manifester », écrit Paul-Henri David. « Grâce à l'architecture, l'homme peut cacher son corps. On retrouve ici la distinction intérieur/extérieur […][401] ». Pour renforcer cette idée d'intérieur et d'extérieur, les artistes Daphné Bengoa et Leo Fabrizion construisent leurs œuvres mêlant architecture et habitants.

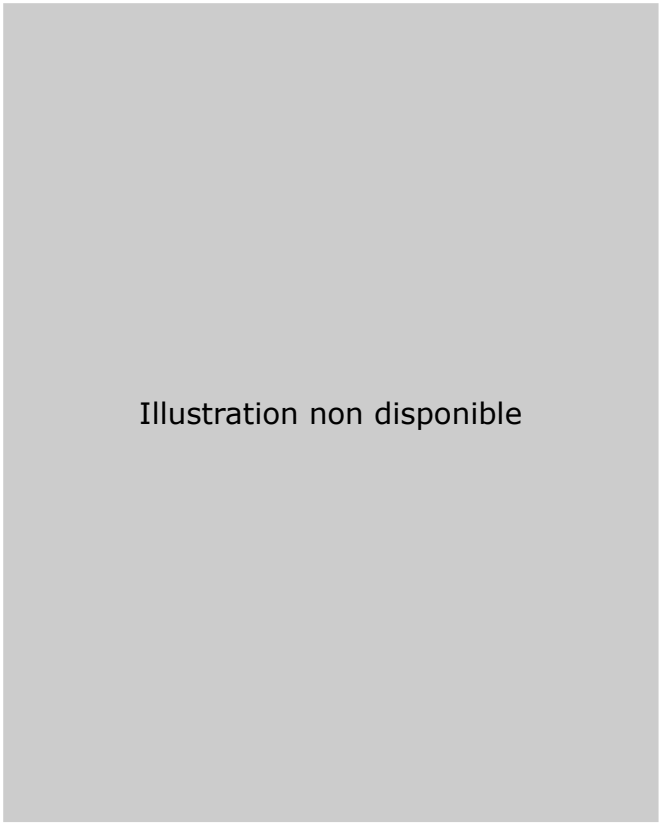
La rencontre avec les habitants que nous propose Daphné Bengoa dans son film documentaire nous plonge dans une dimension nettement plus intime. Ce qui intéresse l'artiste c'est l'idée d'enracinement, l'habiter sur le long terme, un ancrage qui casse la frontière entre l'architecture et son aspect impénétrable. En effet, ces rencontres avec les habitants et les habitantes nous parlent tout aussi bien de l'architecture bâtie par Pouillon que de la vie du quotidien et leurs histoires singulières.

Selon Daphné Bengoa « L'architecture détermine les modes de vies autant que les habitants en décrivent l'histoire [402] ». Nous pensons également à l'artiste française Valérie Jouve qui photographie les façades en mode frontal et attire notre attention sur les formes de

401 Paul-Henri David, *op. cit.*, p. 24.

402 Lors des rencontres au festival de la photographie à Arles, Daphné Bengoa et Leo Fabrizion racontent leur projet de photographies documentaire et vidéo disponibles à cette adresse : https://arts.konbini.com/photo/video-daphne-bengoa-leo-fabrizio-documentent-larchitecture-vie-algerie/ (Consulté le 25 février 2021)

vie de l'habitat urbain. Tout comme Couturier, Daphné Bengoa et Leo Fabrizion ce n'est pas tant l'aspect d'anonymat et la froideur de la géométrie qui interroge cette artiste mais l'activité de l'humain dans l'espace habité. Elle cherche à photographier les traces et les marques que le temps laisse sur les interfaces, les processus qui se créent entre l'intérieur et l'extérieur de l'habitat.



Leo Fabrizion, *Alger, Diar-es-Saâda*, photographie, 2018.

Valérie Jouve, *Sans titre n°10*, photographie, 1993.

Dans une démarche totalement différente, l'artiste belge Filip Dujardin s'emploie, à travers ces photographies, à tisser des questionnements identiques via l'architecture. Comment les habitants pourraient-ils agir sur l'architecture s'ils avaient la possibilité de la transformer, se l'approprier à leur manière ?

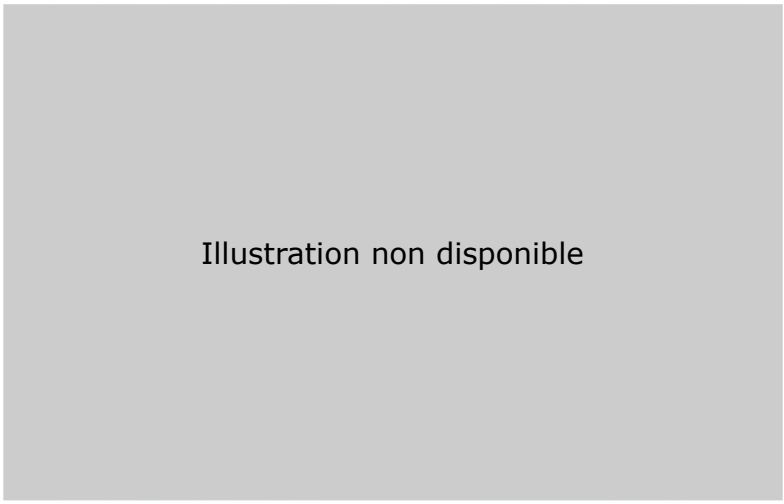
Filip Dujardin s'inspire de l'architecture contemporaine pour créer des bâtiments de fiction. Sa démarche artistique sera analysée plus en détail dans les parties suivantes et sous un autre angle, nous permettant ainsi de nous concentrer sur un autre sujet qui est celui des manipulations photographiques dans les pratiques artistiques contemporaines.

En s'inspirant des façades modernistes monotones des barres d'habitations à Gand, il photographie un immeuble collectif avant sa démolition en frontal. C'est l'aspect uniforme et austère de la façade qui attire le plus Dujardin ; souhaitant le transformer, il questionne la manière dont cette barre est habitée. Avant de photographier la façade de l'immeuble, l'artiste visite les appartements afin de produire quelques clichés. Il remarque ainsi des cheminées typiques qui sont incrustées dans tous les appartements progressivement transformés par les habitants au fil des années et selon leurs goûts. En créant plusieurs photographies en frontal de ces cheminées, l'artiste questionne la manière dont les habitants s'approprient l'espace intérieur de leur logement. Si l'intérieur des appartements change de visage selon l'appropriation de chaque habitant, l'extérieur reste en effet monotone et neutre, à l'instar de la façade arrière d'après la photographie de Dujardin. Cependant, l'artiste imagine la façade transformée par les habitants de l'immeuble afin de rompre avec la monotonie et l'uniformité moderniste qu'impose un mode de vie neutre.

Ce ne sont plus les balcons uniformes et alignés qui apparaissent sur la façade à l'instar du tableau de la barre d'immeuble d'Yves Bélorgey mais les éléments architecturaux transformés, variés qui doivent être observés en détail car aucun élément d'architecture ne se ressemble. Un autre immeuble monolithe contemporain est transformé de la même manière ; il est imaginé avec des fenêtres transformées par les habitants.

Paradoxalement, je retrouve dans ma collection de clichés photographiques un immeuble semblable à celui de Filip Dujardin et Yves Bélorgey, cliché que j'ai réalisé en Roumanie. En effet, dans ma photographie la composition frontale et le cadrage central semble évoquer ces deux artistes.

En revanche, si Filip Dujardin transforme la photographie pour créer la façade fictive et mettre en lumière la diversité des éléments transformés par les habitants imaginaires, Bélorgey peint une façade moderniste et souligne son aspect neutre, répétitif et uniforme. Dans ma photographie, la façade d'immeuble apparaît à la fois uniforme, semblable à celle de Bélorgey, mais en regardant de près nous remarquons des balcons transformés que se sont appropriés les habitants. Entre le projet d'origine et le bâtiment lui-même, se crée une rupture produite par le temps, une béance dans l'inaccompli qui éloigne le projet imaginé par les architectes au regard de l'architecture de l'habiter.



Filip Dujardin, *Immeuble d'habitation, Gand,* montage photographique.

Yves Bélorgey, *Tour de Carouge*,

Architectes: L. Archinard, Edmon Barro, G. Brera, A. Damay, J.J. Mégévand, R. Schwerz, P. Waltenspühl.
Construction: 1958-1969 et 1970-1973 Boulevard des Promenades, Carouge, Genève, Suisse, huile sur toile, 2015.

Alessia Nizovtseva, *Immeuble d'habitation*, Roumanie, photographie, 2012.

Pour Bernard Salignon « […] l'articulation dedans-dehors est un point central dans l'habiter ; si un des deux termes vient à manquer, il est évident que c'est la fonction essentielle de l'homme qui se trouve mise en échec[403]». En ce sens, remarquons que les œuvres de certains artistes en art contemporain mettent en lumière cette articulation qui devient essentielle pour parler de l'habitat. Ici, la façade se pose comme une figure centrale et devient un seuil pour passer vers l'intérieur et se rapprocher de l'habitant qui se situe derrière.

B. Les mises en scènes domestiques

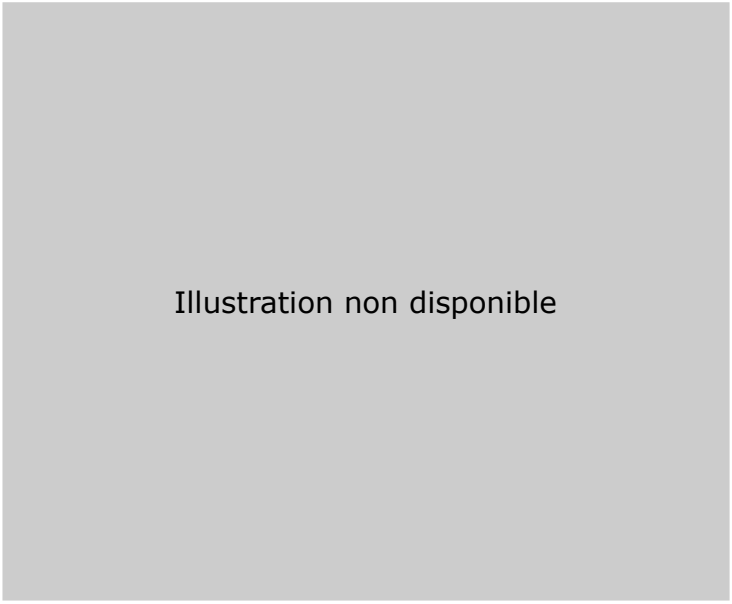
En France, ce sont Hortense Soichet et Aurore Valade qui parcourent les appartements afin d'immortaliser les intérieurs. Dans la série des photographies d'Aurore Valade, *Plein Air* réalisée à Beauvais en 2008, l'artiste met en scène les habitants du quartier selon un scénario a été conçu par eux-mêmes. L'artiste photographie la ville, son centre historique, sa périphérie, ses zones commerciales qui forment le décor de ses scénarios. Aurore Valade crée un lien avec les habitants afin de composer un espace de théâtralité où chacun en devient acteur. J'ai été particulièrement séduite par une photographie d'une façade d'immeuble d'habitation sociale où celle-ci devient un véritable décor scénique. La mise en scène de Valade ne laisse pas la place au hasard ni à l'instantané, même si tout semble être improvisé. Les habitants posent et servent de modèles parfois d'une façon exagérée. Dès lors, la monotonie et l'uniformité de la façade disparaît au profit de la théâtralité. Cette mise en scène permet de sortir les habitants de l'anonymat et de mettre en lumière ce qui est en général invisible de l'extérieur.

> « Trop souvent le logement social n'a pensé les [habitants] que dans une globalité et une uniformité dont chacun peut percevoir combien elle était réductrice d'usage et inductrice de conduites anomiques. Il convient de faire sortir de l'anonymat et de la stéréotypies l'architecture

403 *Ibid.,* p. 54.

du logement social[404]».

Il n'est pas étonnant que dans d'autres séries photographiques comme par exemple *Intérieur avec figures* (2004-2008), Aurore Valade cherche plutôt des logements atypiques où elle photographie les habitants dans leurs propres décors, dans une intimité qui sort de « l'ordinaire ». Elle crée des mise-en-scènes très élaborées avec les habitants qui posent dans leurs logements tels des comédiens en leur propre quotidien. Ici, l'artiste nous propose une double lecture qui se partage entre l'ordinaire et la théâtralité, entre le réel et la fiction. En revanche, à la différence de Wall, Aurore Valade insiste non pas sur « l'apparence documentaire » d'une scène domestique où la mise en scène n'est pas du tout visible mais plutôt sur les éléments qui exagèrent le spectacle de la part de l'habitant. L'artiste choisit volontairement les intérieurs chargés d'objets du quotidien, des éléments qui donnent à l'image une apparence « baroque » et colorée. Les habitants posent parfois d'une façon exagérée afin de marquer leur caractère voire leur différence ; et donc identité.



Aurore Valade, *Plein air,* photographie, Beauvais, 2008.

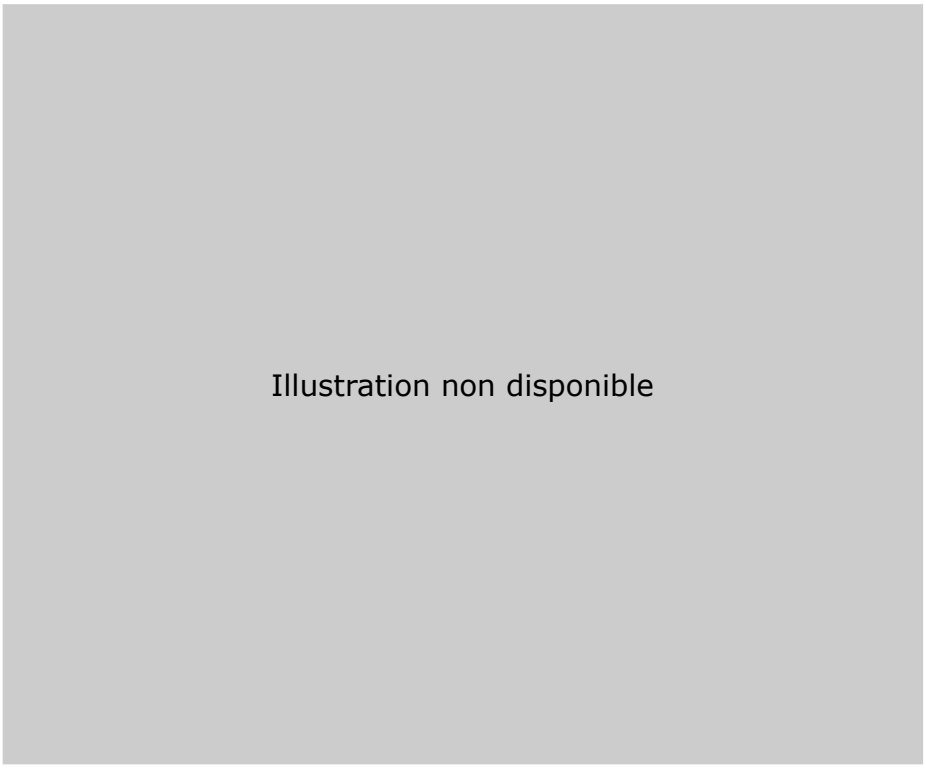
Dans l'ouvrage de Michel Poivert *Brève histoire de la photographie*, la photographie est reconsidérée comme un médium de la théâtralité ayant été oublié et marginalisé dans toute son histoire. Tout comme dans la peinture, la photographie peut toucher à l'art dans sa théâtralité.

En effet, il faudrait se rappeler que des premiers tableaux vivants du XVIIIème sont très rapidement considérés comme des « représentations théâtrales majeures[405]». C'est ainsi que Goethe s'est intéressé et a analysé les premiers tableaux vivants en 1787 en

404 Bernard Salignon, *op. cit.,* p. 111.

405 Gwendoline Koudinoff, « Les tableaux vivants photographiques : révolution artistique du XIX^{e} siècle », *Polysèmes*, 24 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/polysemes/8227 (Consulté le 25 juillet 2021)

découvrant les *Attitudes* de Lady Hamilton où « les poses plastiques [406]» évoquaient des œuvres picturales.



Aurore Valade, *Figures avec habitants*, 2004-2008.

Le tableau vivant fascine et amène d'autres photographes comme Hippolyte Bayard à créer des mises en scènes troublantes, à l'image de sa photographie *Autoportrait en noyé* de 1840. Ces photographies se rapprochent des mises en scène par la revendication des mêmes questionnements car, tel un espace scénique, une image finale se prépare pour être immortalisée. Dès lors, ce n'est pas le spontané et l'instantané comme dans une « photographie naturelle » et « pure » mais les codes de représentations qui voient le jour ; car faire du théâtre à travers la photographie engage également toute la scénographie en partant de la lumière, des postures, des décors, jusqu'au choix des personnages et leurs rôles qu'ils s'apprêtent à jouer dans ce théâtre. Certaines photographies troublent par leur mise scène qui se veulent naturelles et instantanées à l'instar de *A view from appartement* de Jeff Wall de 2004-2005. Le photographe élabore et réfléchit pendant deux ans à sa mise en scène du quotidien. Jeff Wall engage ainsi, pour poser dans un intérieur d'appartement aussi typique que banal à Vancouver au Canada, deux étudiantes en art ; il souhaite avant tout photographier le port de sa ville natale apparaissant depuis la fenêtre. En effet, cet aspect de l'image qui dévoile l'ordinaire relève, pour Fried, du « presque documentaire[407] ». A cet endroit se situe une légère ambiguïté de la lecture, explique-il, lecture qui marque

406 Voir Christine Buignet, Arnaud Ryckner (sous la direction de), *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*, Presses Universitaire de Pau et des Pays de l'Adour (PUPPA,) 2012.

407 Michael Fried, *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris. éditions Gallimard, p. 205.

d'emblée la place du spectateur où ce dernier s'identifie très rapidement aux modèles et à la situation produite dans cet appartement. Il y une certaine « résistance à la "lecture" [408]» ramenant à une réalité évidente car Wall photographie une scène et saisit des moments « auxquels nous avons souvent affaire dans la réalité [409] ». De même, dans cette mise en scène du « presque documentaire », les modèles « semblent n'avoir aucune conscience de la présence du photographe [410]».

> « Quoi qu'il en soit, il y a dans la composition de toute scène, quelque chose de fabriqué, du moins délibérément construit, et cette construction relève de ce que j'ai appelé […] "le devoir être vu" en tant qu'il est lié à l'impossibilité qui est la nôtre aujourd'hui d'opérer un retour non problématique aux stratégies d'absorbement de la tradition prémoderniste[411] ».

Nous résumerons rapidement que, dans son ouvrage, Michael Fried décrit deux notions : « l'antithéâtralité » et la « théâtralité ». Il s'appuie ainsi sur les textes de Diderot. L'antithéâtralité est le synonyme de l'absorbement[412] du spectateur fasciné, devant le tableau, par l'esthétique de la représentation de l'espace pictural et où mise en place des figures paraissent détachées du monde environnant, comme « absorbées dans ce qu'elles font ». Dès lors, « l'univers du tableau semblait autosuffisant, autonome, apparaissant comme système clos, indépendant de l'univers du spectateur[413] ». Contrairement à l'antithéâtralité qui pose problème, la théâtralité, qui est une « antithèse de l'absorbement », instaure également une relation et une lecture plutôt volatile de l'œuvre d'art. Or, même si la photographie de Wall pourrait se retrouver entre ces deux notions, sa photographie fait pourtant exception. Elle propose, selon Fried, une lecture critique aussi bien du quotidien que du paysage de l'espace urbain mais également du médium de la photographie qui porte davantage vers une réflexion qu'une contemplation ou distraction du spectateur. En ce sens, Jean-François Chevrier qualifie cette photographie de « tableau contemplatif de la vie moderne » capable d'intérioriser « la disjonction entre le registre de la "vue", qui renvoie à l'attention du regardeur extérieur au tableau, et celui de l'absorbement – correspondant au régime de la distraction et aux effets de l'habitude – représenté par la jeune femme qui tourne le dos à la fenêtre [414]».

À la différence de Wall, dans les photographies de Valade se produit l'inverse. Nous nous rendons compte de la mise en scène de l'image et des rôles que jouent les modèles

408 *Ibid*., p. 205.

409 *Ibid.*

410 *Ibid.,* p. 206.

411 *Ibid.*

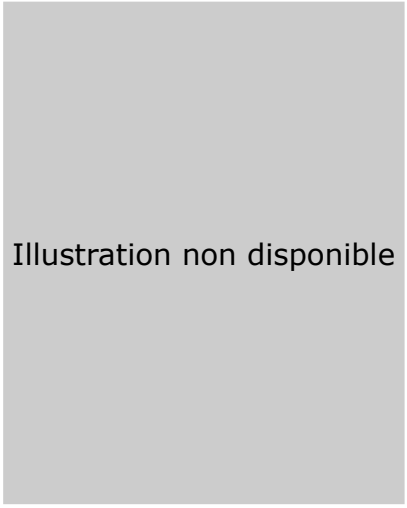
412 « Synonyme de l'antithéâtralité, l'absorbement a été jusqu'à présent analysé par Michael Fried en tant que tradition majeure de la peinture française allant du milieu du XVIII[e] siècle jusqu'à Manet, à savoir en tant que tradition picturale figurative. » Voir *in.* Katia Arfara, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », *Perspective*, 2007, mis en ligne le 05 avril 2018. URL : http://journals.openedition.org/perspective/3676 (Consulté le 12 septembre 2021)

413 *Ibid*., p. 142.

414 Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan Éditions, 2006, pp. 385-386.

dans leurs propres intérieurs, posant parfois d'une façon ironique et exagérée. Les habitants sortent de leurs personnages ordinaires du quotidien en exagérant leurs propres traits de caractères. Leur propre intérieur se pose en témoin du « presque documentaire » des modes d'appropriation de l'espace domestique. À travers ces photographies, nous retrouvons les poses exubérantes des premières photographies de Lady Hamilton où elle mimait l'expression théâtrale au point que le public devait deviner les peintures et les sculptures qui se référaient à celles-ci. Les photographies de Valade, comme celles de Wall, nous rapprochent autant, par leur organisation de l'espace et leurs compositions, à ce que Jean-François Chevrier qualifiait de « formes tableaux ». La représentation de l'espace photographique se constitue « dans la logique du tableau, autrement dit de la forme de l'art pictural [415]».

Une autre artiste française Hortense Soichet mène un enquête sociologique documentaire où les logements sociaux des grands ensembles sont représentés, contrairement à Aurore Valade, sans habitants. Pour Soichet, la photographie est un outil anthropologique qui lui permet d'examiner de près les façons de vivre comme de s'approprier les espaces dans les immeubles collectifs. Ce n'est donc pas par la mise en scène qu'elle aborde son sujet de recherche mais par la démarche documentaire.



Hortense Soichet, photographie d'un intérieur issu du projet consacré aux liens entre l'habitant et l'espace habité, 2011-2013.

Dans ses projets de la *Zone Urbaine de la Goutte d'Or* à Paris de 2009-2010 ou *Espaces Partagés* de 2013, elle développe la notion de « chez soi » en photographiant les intérieurs tel un enquêteur rigoureux, par prises de vue frontales et méthodiques tout en

415 Katia Arfara, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », *Perspective*, 2007, mis en ligne le 05 avril 2018. URL : http://journals.openedition.org/perspective/3676 (Consulté le 12 septembre 2021)

questionnant une esthétique de « l'habiter[416] ».

Pour Bernard Salignon, le logement ne peut pas être pensé sans prendre en compte et en considération les caractéristiques fondamentales de l'être humain. Pour lui, l'habiter « n'est plus désormais pensable sans relier l'habitant à tout système de relations où sont rassemblés des pratiques, des usages, des formes et des fonctions, des articulations et des objets qui donnent accès à une symbolicité où esthétique et éthique demeurent les fondements permettant aux hommes de s'installer et de s'approprier leur habitat [417]».

Cette démarche nous rappelle sans doute la série des *Intérieurs* de Thomas Ruff réalisée en 1979. Cet élève à succès de Bernd et Hilla Becher a produit des images des intérieurs intimes prises chez ses amis en Allemagne et aujourd'hui devenues vintage. Ces archives intimes de scènes privées au caractère nostalgique réapparaissent dans l'espace de la galerie de David Zwirner à Paris puis à New-York en 2012. Contrairement aux clichés de Ruff qui datent, les photographies de Soichet sont dépourvues de toute dimension du passé, elles nous racontent le présent. Si les habitants sont absents ce sont, comme l'écrit Soichet, « les portraits des logements[418] » qui font présence : ils reflètent les différentes manières de vie des lieux sur des territoires en mutations.

> « Le quartier de la Goutte d'Or, classé en Zone Urbaine Sensible, a subi depuis les années quatre-vingt des transformations architecturales très importantes, entrainant des modifications sur la vie de ce territoire du XVIIIe arrondissement parisien. Se côtoient dans cette zone des habitants aux origines et modes de vie très différents. Si l'aspect extérieur des immeubles ne laisse pas toujours présager cela, les logements semblent révéler une certaine mixité et renseignent sur la manière dont les habitants occupent un espace, que ces personnes soient arrivées récemment ou pas[419] ».

Contrairement à Aurore Valade, les photographies sont dépourvues de toute théâtralité ; c'est le réel qui s'impose par le cadrage rigoureux et frontal tel une méthode descriptive que le photographe utilise dans ces enquêtes du quotidien. De plus, toutes les photographies sont accompagnées des entretiens avec les habitants qui rappellent l'enquête

---

416 Le texte de l'artiste qui accompagne le projet *Espaces partagés* est disponible à cette adresse : *URL/* http://www.hortensesoichet.com/fr/photographies-habiter-la-goutte-d-or-y-paris/ (Consulté le 25 août 2021)

417 Bernard Salignon, *op. cit.,* p. 111.

418 « Cette série photographique se présente comme portrait de l'intérieur, une autre manière d'aborder un territoire et de montrer comment les habitants y vivent. Le projet est de garder en mémoire la manière dont les espaces domestiques sont investis dans un quartier populaire parisien au début du XXIe siècle. En entrant chez les habitants, en échangeant et en produisant des images des habitations, un portrait de la *Goutte d'Or* se dresse petit à petit. Pour chaque habitation, le protocole est identique : échanger avec les habitants, effectuer une photographie de la pièce à vivre, puis déambuler dans l'appartement et produire des images invitant le lecteur à explorer à son tour ce logement. Les photographies sont enrichies d'une légende renseignant sur le logement ainsi que d'une parole de l'habitant récoltée lors des échanges préliminaires à la prise de vue, ce dernier restant anonyme. La série complète compte quatre-vingt portraits de logements et constitue un recueil non exhaustif des modes d'habiter la ville en ce début de XXIe siècle. »

419 Le site internet d'Hortence Soichet, URL : http://www.hortensesoichet.com/fr/photographies-habiter-la-goutte-d-or-y-paris/.

sociologique dans l'ouvrage d'Audrey Courbebaisse Toulouse : le sens caché des grands ensembles[420] où l'habitant prend parole afin de décrire sa vision de la vie dans ces immeubles.

Dans l'article du *Monde*, l'architecte Christophe Hutin parle des maisons en tôle les townships qu'il découvre en Afrique du Sud à Soweto ; il s'intéresse à travers ces demeures aux questions de l'habitat où l'architecture n'est pas une chose inerte, dit-il, telle une coquille vide ; elle se situe dans la performance de l'usage. A l'instar de Michel de Certeau dans L'invention du quotidien, l'architecte se pose la question de comment les habitants s'approprient l'espace, le transforme, le transgresse, le déborde […]. Il parle également de la pauvreté qui se dégage de l'esthétique de ces maisons en tôle mais qu'il voit différemment, telle une richesse où le cadre de vie obtenue avec très peu de moyen procure une émotion : « Les intérieurs sont presque bourgeois : des buffets avec des bibelots, des meubles, historiques de famille, des photos encadrées […][421] ».

Cette idée de l'habitat est comparable, selon l'architecte, à George Perec *La vie Mode d'emploi* où l'immeuble haussmannien plonge le lecteur dans une description détaillée de la vie de ses habitants de l'ornement de la table de chevalet, jusqu'aux lunettes que porte tel habitant et le nombre de cigarettes qu'il laisse dans le cendrier.

Cette démarche permet de questionner la notion de l'habitat en lien avec les modes d'appropriations qui ne peuvent aucunement se résumer à quelques mètres carrés d'un appartement comme l'écrit Thierry Paquot, car il déborde et dépasse les limites d'un simple logement où la mémoire intime se découvre.

> « Dorénavant, l'habitat, dans le sens commun, comprend l'habitation et tous les itinéraires du quotidien urbain. Une importante enquête montre à quel point la surface du logement n'est pas seule identifiée à l'habitat. Celui-ci déborde. Je réside bien dans ce trois-pièces de cet immeuble, mais mon habitat véritable embrasse plus large, il intègre la cage d'escalier et l'ascenseur, le hall d'entrée, le local à bicyclettes, les abords immédiats de l'immeuble, […] Mon habitat est extensible au gré de mes humeurs, de mes relations de voisinage, de ma géographie affective […][422] ».

Cette géographie affective n'a-t-elle pas un rapport particulier à la mémoire intime ? Pourquoi ne pas faire allusion à travers cette recherche aux « lieux de mémoire[423] » qui possèdent, dans leurs descriptions, une profondeur intime. Blanche Lochmann fait une analyse exhaustive de La comédie humaine de Balzac en expliquant la symbolique « des

420 Audrey Courbebaisse, *Toulouse : le sens caché des grands ensembles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2018.

421 Isabelle Regner, « Christophe Hutin et les Townships de Soweto », *Le monde*, 27 août 2020, p. 19

422 Thierry Paquot, « Habitat, habitation, habiter, Ce que parler veut dire », *Informations sociales*, 2005/3 (n° 123), pp. 48-54.

423 Blanche Lochmann, « Mémoire des lieux, Lieux de mémoire dans « La Comédie Humaine ». De l'histoire nationale à la conscience individuelle », *L'Année balzacienne », 2007/1 n°8 | pp. 131 - 146.*

mémoires des lieux [424]» dans ce roman. Elle explique qu'« Il y a sans conteste plusieurs façons d'entendre l'expression « mémoire des lieux» selon que l'on donne au complément du nom un sens subjectif ou un sens objectif[425] ». Ici, la description des lieux par Balzac leur donne une profondeur historique du passé grâce aux détails et aux images subtiles d'un écrivain qui ouvre la voie vers de différentes conceptions et dimensions de mémoire. Hormis la restitution du passé historique des lieux qui concerne « la mémoire collective [426]», c'est également la mémoire d'un personnage qui rentre en jeu dans le roman pour « la reconstitution sélective d'[une] mémoire de plus en plus individuelle[427] ».

Ainsi, l'habitat tel « un portrait intime », à l'instar des photographies d'Hortense Soichet, permet une lecture détaillée non pas tant du lieu mais de l'habitant, de son caractère, du mode de vie, de son histoire à travers les objets du quotidien qui procèdent en son intérieur. Jean-Marc Besse écrit dans le chapitre *Intérieurs* que « l'appartement où nous vivons est à notre image […] ».

Il ajoute : « Je dirais plutôt que, s'il réfléchit comme un miroir nos manières de vivre, il contient aussi d'autres images, dont la signification nous échappe. Les objets que nous utilisons dans notre monde quotidien sont des signes. Ils renvoient à une histoire, à la fois la nôtre et celle de beaucoup d'autres[428] ». Pour Besse l'espace domestique est connecté à de multiples systèmes et dispositifs qui marquent son insertion dans une histoire sociale, économique et collective, donnant ses formes et ses contenus à l'habiter humain[429].

Au début de ma recherche en 2012, je fais une série de photographies des intérieurs d'appartements de certains habitants chez qui je me rends, au sein d'immeubles d'habitations collectifs en Russie comme en France. Cette pratique rejoint en partie la pensée de Jean-Marc Besse où le logement intérieur reflète tel un miroir nos façons d'habiter. En dehors de cette histoire collective comme le dit Besse, nous découvrons, au travers les intérieurs des autres, une histoire plus personnelle et peut-être plus singulière à travers les objets, les photographies et d'autres choses présentes sur les photographies. Dans cette pratique de découverte des intérieurs, je me dirige parfois vers l'habitant, je questionne, je parle, je crée un lien, j'écoute leur récit personnel. Cependant, ce projet de l'habitat dans mon travail plastique ne donne pas suite dans ma pratique plastique, ces reportages de l'intime étant remplacés par les pays, les quartiers, les immeubles que je visite d'un œil curieux, portant un regard critique de ces espaces urbains.

Ainsi, la figure de l'habitant qui apparaît dans certaines pratiques artistiques sert à

424 L'expression lieux de mémoire est emprunté à Pierre Nora qui lie les lieux de mémoire avec l'histoire dans son ouvrage Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire* [1984-1992], Paris, Gallimard.

425 Blanche Lochmann, op.cit., pp. 131-146.

426 *Ibid.*

427 *Ibid.*

428 Jean-Marc Besse, *op. cit.,* p. 155.

429 *Ibid.*

critiquer les modes de vie trop austères dans les immeubles d'habitation des grandes mégapoles ou, au contraire, à souligner leur aspect qui nous rapproche de la notion de l'inhabitable.

3. L'habitat contemporain : vers une vision déshumanisée et utopique

A. La vie dans les villes

Une attention particulière prêtée à l'inhabitable devient également le sujet de prédilection des dernières pages du livre de George Perec *Espèce d'Espace*. Une liste exhaustive d'une force intense apparaît comme caractéristique première de cette même notion :

> « […] L'inhabitable : l'architecture du mépris et de la frime, la gloriole médiocre des tours et des buildings, les milliers de cagibis entassés les uns au-dessus des autres, l'esbroufe chiché des sièges sociaux.
>
> L'inhabitable : l'étriqué, l'irrespirable, le petit, le mesquin, le rétréci, le calculé au plus juste
>
> L'inhabitable : le parqué, l'interdit, l'encagé, le verrouillé, les murs hérissés de tessons de bouteilles, les judas, les blindages
>
> L'inhabitable : les bidonvilles, les villes bidons [...][430] »

Cette notion de l'inhabitable que George Perec décrit dans son ouvrage apparaît également dans la photographie documentaire de Michael Wolf. Cependant, l'objectif de l'artiste n'est pas de dénoncer l'habitat, ni de dénigrer l'architecture de la ville Hong Kong qu'il photographie mais d'imposer une vision neutre sans introduire d'éléments qui influenceraient le regard du spectateur.

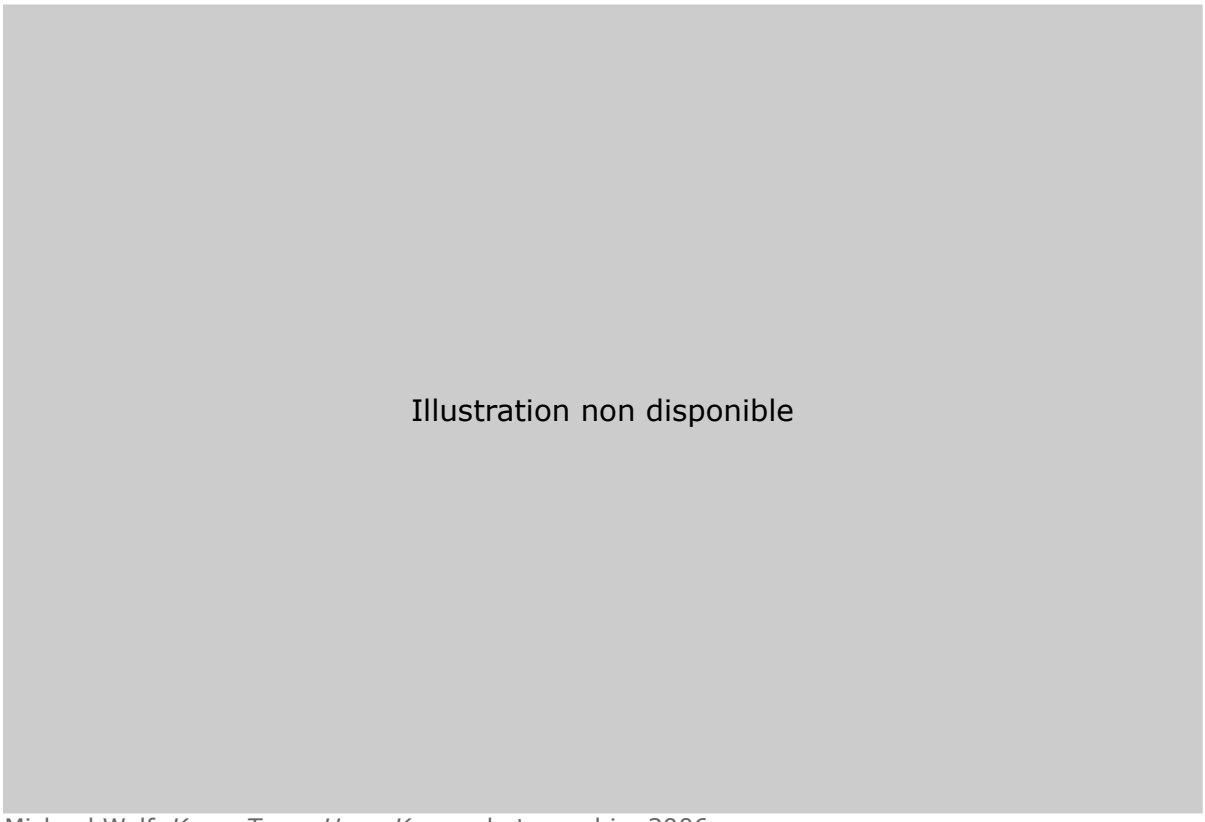
À la façon d'un enquêteur, Michael Wolf pénètre dans les appartements du quartier Kwun Tong de Hong Kong dont la densité atteint 53 000 personnes au kilomètre carré. Là, les habitants vivent dans des logements minuscules de 9m carré. Contrairement, aux façades d'immeubles tirées en formats gigantesques et spectaculaires qu'il présente dans une autre série de photographies que nous examinerons dans une autre partie, les photographies des intérieurs d'appartements sont présentées et réunies en grilles de petits formats à l'exposition d'Arles[431], dans une pièce reconstituée rappelant par sa forme géométrique la boîte carrée tant appréciée des architectes modernes, le spectateur est invité à regarder au plus près l'intimité de l'habitant. De multiples pièces sont photographiées frontalement, de telle sorte que les habitants de chaque appartement apparaissent au milieu du cadre, assis silencieusement devant l'appareil photographique, sans aucune expression.

430 Georges Perec, *Espèces d'espaces,* Paris, Éditions Galilée, 1972, p. 176.

431 Michel Wolf présente ses séries des photographies *La vie dans les villes* lors du festival Les *Rencontres de la photographie* d'Arles en 2017. Voir sur le site des *Rencontres de la photographie* d'Arles , URL : https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/151/michael-wolf (Consulté le 13 septembre 2019)

Ces figures neutres d'habitants font partie du décor, comme greffés aux objets du quotidien. Dans ces très petits logements, le manque d'espace est évident : les murs envahis d'horloges, posters, calendriers, armoires, vaisselles, ne laissent plus de place libre pour d'autres objets du quotidien. Ces appartements, rappelant par leurs formes les cellules carcérales de Le Corbusier, servent de « contenant[432] » et retiennent leurs habitants « comme une biologie inscrite dans un volume, saisie dans la boite[433] [...] ». Et l'on pourra penser à Marc Perelman qui, dans son ouvrage Construction du corps. Fabrique de l'architecture, condamne ouvertement l'utopie architecturale de Le Corbusier. Selon lui, celle-ci a eu un impact néfaste sur l'urbanisme de la ville contemporaine. Désormais, la ville contemporaine n'est plus « [qu'] un système cellulaire, [qu'un] ensemble de casiers emboîtés et alignés au cordeau[434] [puisque] la cellule est son élément de base. Ce faisant, la ville est un assemblage, un conglomérat, une hiérarchie performante, une " verticalisation " et une " horizontalisation " de cellules proliférantes[435] ».

Dans ce témoignage photographique organisé en grille sur les murs de l'exposition, le quotidien manifeste le caractère carcéral de l'habitant aliéné par les formes architecturales dans l'immensité de Hong Kong.



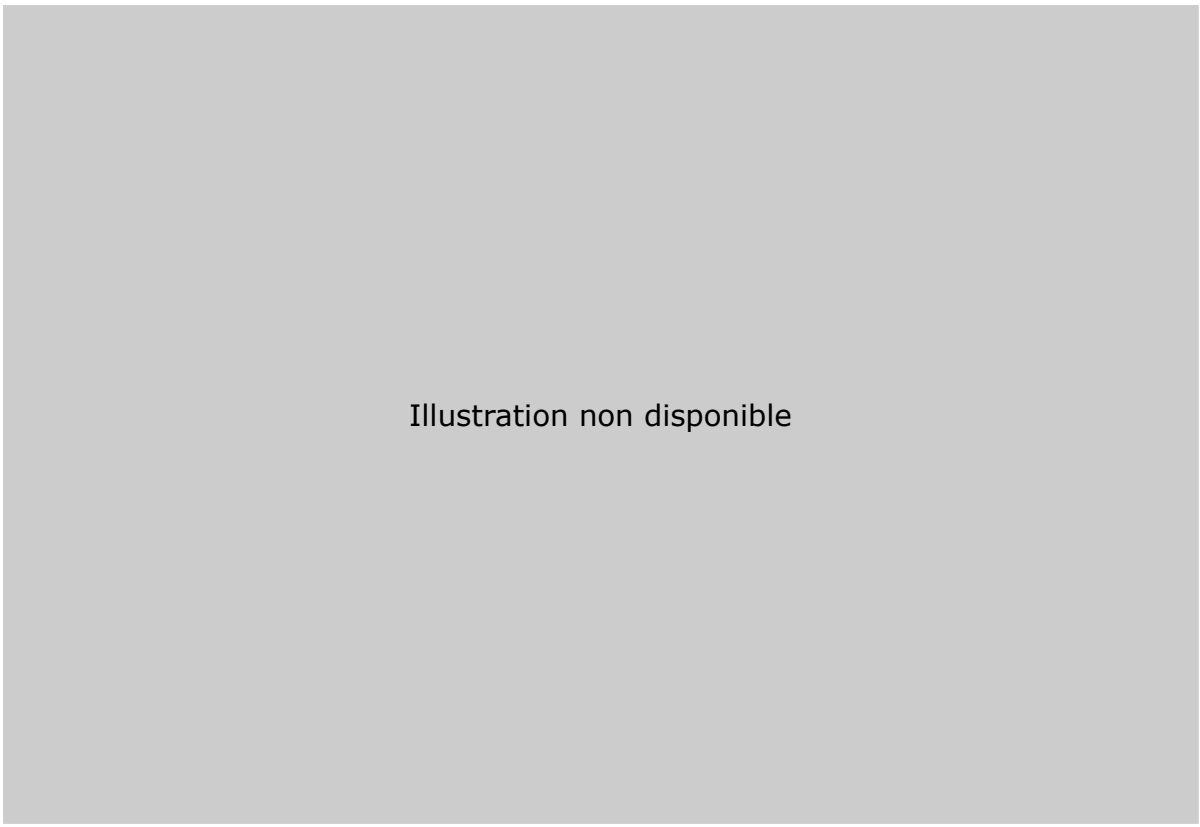
Michael Wolf, *Kwun Tong, Hong Kong*, photographie, 2006.

432 Marc Perelman, *Le Corbusier. Une froide vision du monde, op. cit.,* p. 128.

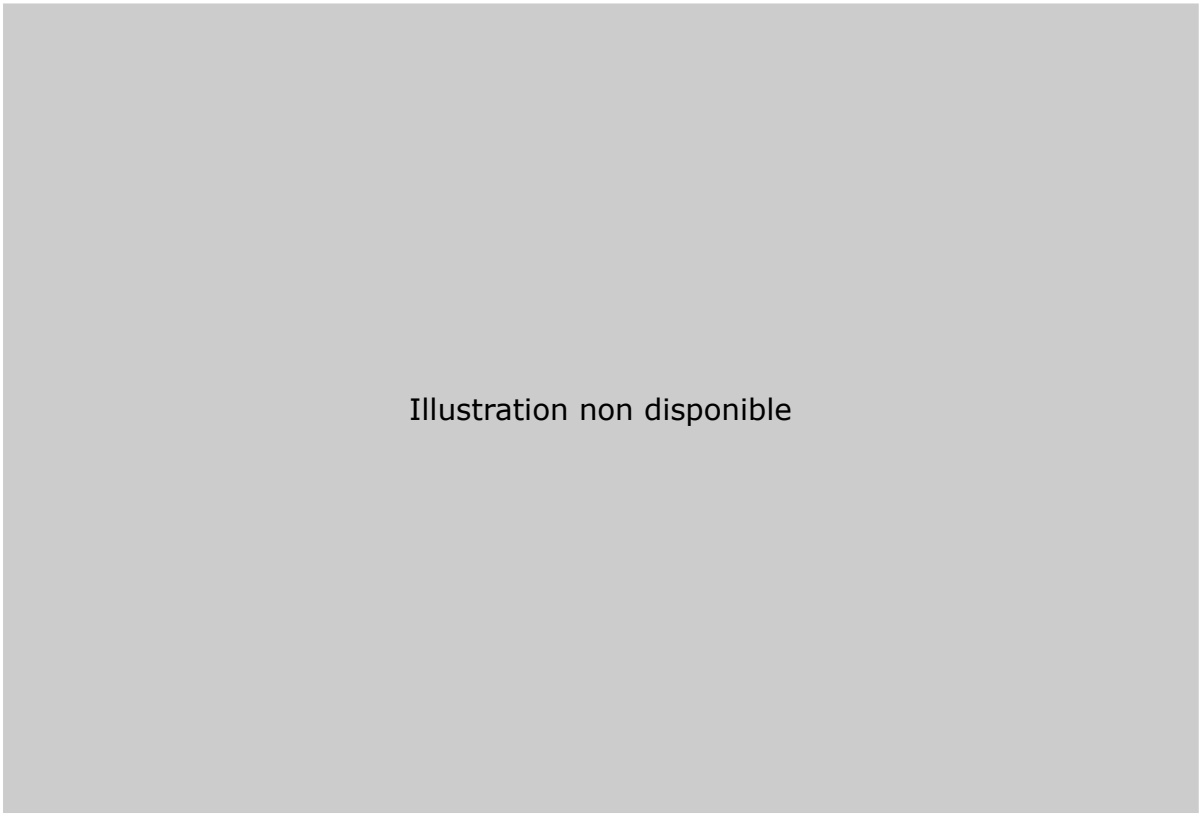
433 *Ibid.*

434 Marc Perelman, *Construction du corps. Fabrique de l'architecture,* Paris, Les Éditions de la passion, p.134.

435 *Ibid.*, p. 134.



Michael Wolf, *Kwun Tong, Hong Kong*, photographie, 2006.



Michael Wolf, *Kwun Tong, Hong Kong*, photographie, 2006.

Nous pouvons alors faire quelques rapprochements entre cette série de photographies et l'enquête littéraire sur l'inhabitable que Joy Sorman mène en visitant les bâtiments insalubres dans la ville de Paris, une première fois en 2010 puis une seconde en 2015. Dans

des immeubles où vivent essentiellement des familles sans papiers, des clandestins, elle découvre une vie qui reste invisible à l'œil d'un citadin que l'on pourrait qualifier de « classique ». Le style de Sorman frappe par sa neutralité minimaliste ; elle décrit, elle regarde, elle observe sans ajout, sans histoire, sans « poésie » la vie des habitants à l'image d'un photographe qui prend son objectif pour immortaliser en document ce qu'il voit.

La notion de l'inhabitable prend davantage de force dès lors qu'elle décrit avec précision les appartements dégradés par l'insalubrité. Ainsi, l'inhabitable devient synonyme d'insalubre et se présente comme une sorte de plan rapproché pour accentuer davantage la médiocrité invisible de certains immeubles parisiens :

> « Les murs sont pelés, colonisés par les moisissures. […]. La radio est branchée […], la chaleur est étouffante, […] les fenêtres occultées par des bâches clouées aux chambranles. Aucun jour ne filtre, l'éclairage au néon diffuse une lumière violacée. […]. Dans la pièce principale, punaisés au mur, des dizaines de calendriers indiquent la même année – 2010 [...]. Au centre, une table est couverte d'une toile cirée déchirée, des bols en inox remplis de riz aux légumes attendent sous des cloches en plastiques[436] ».

Contrairement aux photographies de Michael Wolf où l'habitant reste une figure anonyme et silencieuse que le spectateur devine par lui-même à travers son logement, l'habitant de Joy Sorman acquiert une certaine identité puisque le lecteur connaît ses origines, son nom de famille tout comme ses habitudes quotidiennes.

Autant que l'insalubrité, la densité de la population devient l'une des conditions de l'inhabitable puisque les logements minuscules sont occupés par plusieurs personnes à la fois. À ce propos, Jean-Marc Besse parle dans son ouvrage Habiter le monde à son image de la notion d'« espacement[437] » qui est en rapport direct, selon l'auteur, avec l'art de l'habiter :

> « Habiter, c'est trouver, définir, ajuster, entretenir les bonnes distances entre moi et les autres, entre les autres et moi. Ni trop près, car alors ce sont les passions, les effusions, la violence toujours possible, c'est la confusion ou la fusion, c'est l'inhabitable. Ni trop loin, parce que dans ce cas c'est l'indifférence, l'oubli, la réduction de l'autre en un objet pour moi ou de moi en un objet pour lui, pour elle. Pour éviter les deux écueils symétriques de l'inhabitable et de l'inhabité, l'art d'habiter suppose donc un réglage des proximités et des distances. […] Les architectes, les paysagistes, les urbanistes et les autres concepteurs de l'art d'habiter, sont porteurs de cette responsabilité : trouver les bons espacements[438] […] ».

Cependant, habiter dans des logements minuscules pose problème puisque l'espacement correct et la distance juste n'existent plus. Dans la série *Architecture of density* de Wolf, la cohabitation est remplacée par la coexistence : les habitants de Hong Kong se trouvent enfermés et entassés par le manque d'espace dans leurs petits logis, tout autant

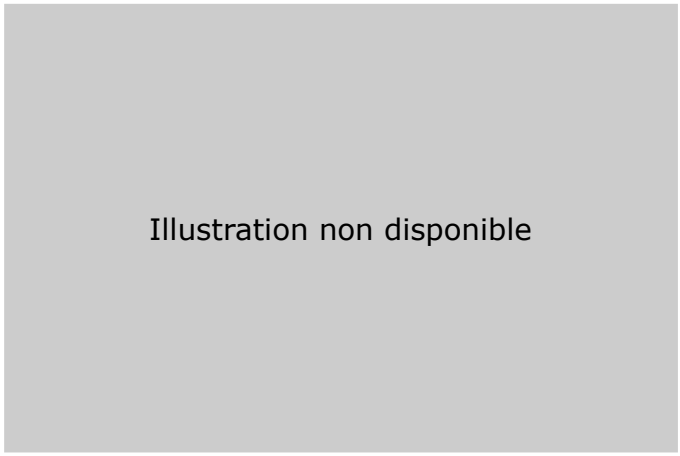
436 Joy Sorman, *L'inhabitable,* Paris, Édition Gallimard, 2016, pp. 22-26.

437 Jean-Marc Besse, *op cit*., p. 43.

438 *Ibid..*

qu'emprisonnés et isolés par le gigantisme des barres d'habitation collective.

Un autre photographe, Benny Lam, réalise entre 2012 et 2015 les séries de photographies *Trapped* où il montre les conditions de vie déplorables de la population pauvre de Hong Kong. Contrairement à Michael Wolf qui pénètre les murs d'un logement social, Benny Lam prend des clichés des « maisons-cages » qui sont le plus souvent installées dans des appartements subdivisés illégalement.



Banny Lam, T*rapped*, photographie, 2012-2015.

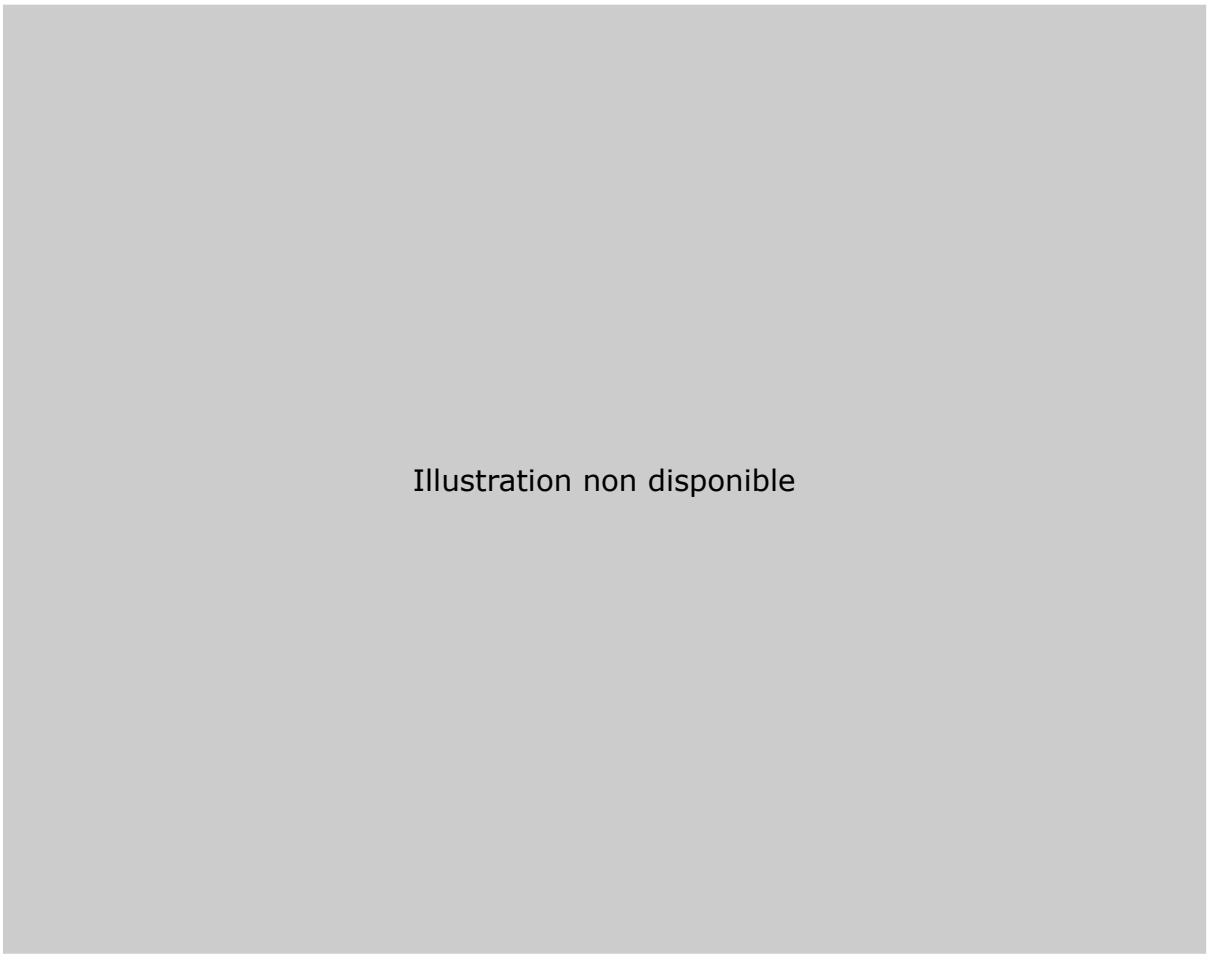
Dès lors que l'inhabitable gagne en force à travers ces séries de photographies, la ville malade et déshumanisée dévoile son visage caché ; plus qu'elles n'en témoignent, les photographies dénoncent la pauvreté extrême et la médiocrité de l'habitat contemporain.

B. Les univers carcéraux de l'habitat

Dans la mise en scène photographiques *The Sens of space*, des artistes chinois Gao Brothers critiquent l'espace urbain, l'habitat de la Chine et ses mégapoles. Ce n'est plus le document photographique qui sert à critiquer l'espace mais la scénographie élaborée par les artistes et immortalisée par l'outil photographique. Ici, l'habitant se réduit au corps surexposé, torturé par l'étroitesse de l'espace, alors que l'habitat se présente sous forme de grille construite en bois que les artistes photographient. Dans leurs quatre photographies, *Prière, Attente, Anxiété* et *Douleur*, des grilles construites semblables à des maquettes, rappellent par leurs formes géométriques les grands ensembles d'habitation qui contiennent des corps nus, masculins, anonymes. Ces images rappellent paradoxalement les collages photographiques d'Edmund Collein, *Extension de la Prellerhause 1928* et montrant la disposition d'un immeuble par des étudiants dans les studios ateliers du *Bauhaus* à Dessau. Cependant, loin des expérimentations techniques du collage Gao Brother utilise la maquette construite en grilles et compartiments avec les corps des modèles pour donner à l'architecture des grandes villes une dimension critique. Les quatre photographies en format monumental sont à la fois immersives pour le spectateur qui les regarde en face mais elles produisent également une impression d'enfermement par leur

aspect frontal.

> « Ce collage fait partie du portefeuille chronique du *Bauhaus*, neuf années d'existence, 1928, BHA. Les studio-ateliers du *Bauhaus* à Dessau : une partie du bâtiment abrite les personnes seules et les couples, mais une aile toute entière est réservée aux étudiantes de l'atelier de tissage. L'émancipation des femmes au *Bauhaus* serait-elle un mythe ? [439]»



Gao Brothers, *The sense of space*, photographie, 2000.

En créant les photographies, les frères Gao choisissent des hommes ayant la même taille et la même morphologie pour accentuer l'aspect d'anonymat. Les hommes tentent de rentrer tant bien que mal dans les cases de la structure. Cette installation est une métaphore de l'habitat dans les grandes villes de Chine surpeuplées ayant connu dans les années 80 la migration des villageois vers les agglomérations urbaines. Les artistes témoignent à travers ces photographies de la condition humaine, de la vulnérabilité de l'homme et des épreuves du corps. Ces anatomies isolées, enfermées, sont partagées entre deux figures : individualité et collectivité. Dès lors, l'architecture devient la métaphore de l'angoisse, de l'anxiété, de la claustrophobie, de la dystopie.

La façade est une limite qui cache un espace privé et celui de l'intime, mais également c'est une figure qui dévoile une partie de l'intérieur. Par là, j'adhère au propos de Bernard Salignon qui analyse la notion de l'intime : « La manière dont l'homme se donne à l'autre comprend cette faculté intimement liée à l'être, qui est qu'il se dévoile dans le non-

439 Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Édition Könemann, 2000, P. 107.

dévoilement total de son être[440] ».

Dans l'article de Rafaëlle Cazal, la notion d'habiter est inévitablement liée à celle du corps humain, car selon l'auteur « habiter n'est pas une simple localisation locale mais elle engage le corps dans toutes ses dimensions y compris relationnelles [441] ».

> « Qu'est-ce qu'habiter ? Une telle activité connote avant tout un certain rapport à l'espace. On habite une maison, une ville, un pays. Pour ce faire, il ne suffit pas cependant de s'y trouver. Habiter un lieu, ce n'est pas occuper un emplacement à la manière d'un objet, tel un contenu dans un contenant. Ce n'est pas être dans l'espace mais s'ouvrir à l'espace, ou plus précisément ouvrir de l'espace. Le corps qui habite dégage un champ de présence qui excède la surface objective de sa peau[442] ».

De même, Paul-Henri David souligne que l'architecture et plus précisément la maison est le reflet du corps humain. De nombreuses métaphores du corps humain et de l'architecture apparaissent dans les écrits des philosophes comme Platon qui assimile le corps humain à une prison dans Phèdre. Freud la reprend également dans l'interprétation des rêves à la suite de Scherner en associant corps et maison. Pour Alberti tout édifice est également comparable à un corps humain où les différentes sections de l'architectures sont semblables à des membres articulés (colonnes, portes, escaliers, …). Ainsi, dans les photographies de Stéphane Couturier l'architecture de Pouillon est marquée par l'intervention des habitants à tel point que l'artiste parle de son aspect organique, rongé par le temps. Cependant, dans les installations des frères Gao, ce n'est pas le corps qui agit sur l'architecture mais bien l'architecture qui agit sur le corps, et d'une façon néfaste.

Par extension, les mégapoles chinoises se transforment symboliquement en « machines à habiter » où tous les sens du corps sont affectés et atteints par l'architecture : « Car l'habitation et les locaux de travail, ainsi que leurs dispositions réciproques, ne font pas qu'envelopper, de toutes parts, la vie des individus et de la société, ils pénètrent dans l'intérieur de cette vie […][443] ».

« Sous le régime d'incarcération […], le corps et l'architecture fabriquent un tout ; Tout doit être vu : surface et ossature, peau, et squelette, et les fluides qui rendent vivants l'ensemble[444] ». Ici, le corps devient la surface même de la façade, il l'habille, il est omniprésent.

Par ailleurs, les frères Gao produisent d'autres séries d'images consacrées à la ville surpeuplée de Chine. Cependant, il est difficile de les qualifier de photographies car ces dispositifs s'approchent davantage de photomontages photographiques créés à l'aide d'outils

440 *Ibid.,* p. 45.

441 Raphaëlle Cazal, « Habiter », Études, 2014/7 (juillet-août), p. 53-62, URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-2014-7-page-53.htm

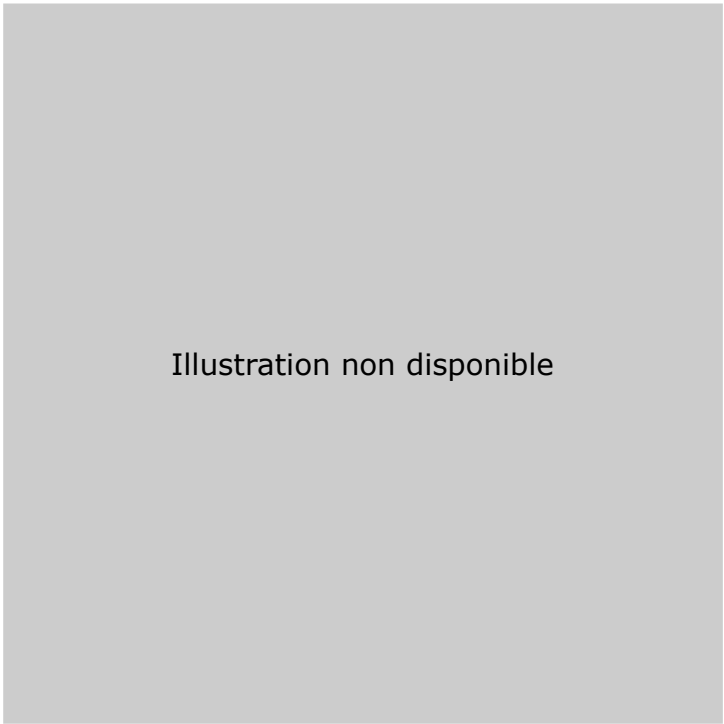
442 *Ibid.,* p. 54.

443 Marc Perelman, *Le Corbusier, Une froide vision du monde*, Paris, Michalon Éditeur, 2015, p. 128.

444 *Ibid.,* p. 126-127.

numériques. Dans la série des images *The utopia of space*, sous le même principe d'incarcération, les artistes créent des grilles minuscules où ils placent les habitants des grandes villes de Chine. Ces images viennent troubler et perturber la vision car il est difficile de les définir. Les artistes construisent ces photographies avec les outils numériques pour créer une impression d'infini et des immeubles qui ne se terminent jamais. Ils construisent leurs images en puisant dans leurs propres réserves d'archives photographiques, en réunissant des photographies disponibles sur internet et qu'ils caractérisent comme des signes de « mémoire collective. » Dans la série des photographies *Utopia of construction*, les personnages paraissent minuscules, enfermés dans des cellules multipliées symbolisant des bâtiments à perte de vue et devenus totalement abstraits. Pour Bérénice Angremy, critique d'art et curateur d'expositions, ces versions des bâtiments que les frères Gao produisent en démultipliant des cases et des compartiments pour y placer des personnages sont « une interprétation stylisée un peu plus effrayante des véritables gratte-ciels en verre qui ont envahi les villes chinoises[445] ».

De même, le titre revendicatif *Utopia of construction* concerne les utopies architecturales réalisées et leur impact dans l'espace urbain. Ces œuvres dénoncent en effet « les rêves urbains » des grands architectes du XXème siècle à l'instar de Le Corbusier ; des architectes, qui ont fondé, selon les frères Gao, des constructions inhumaines comme des tours, des barres d'habitations et des grands ensembles.

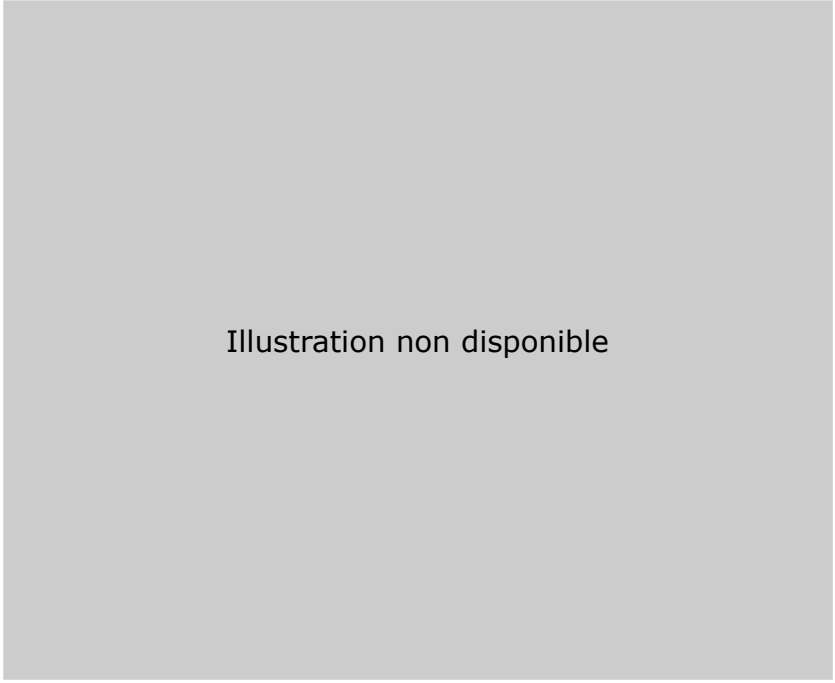


Gao Brothers, *The utopia of construction*, photomontage numérique, 2014.

Dans leur projet *Outer Space Project*, l'image étrange d'une ruche aux cellules innombrables reprend le même principe de multiplication d'habitations. Ici, la ruche est

445 Bérénice Angremy*, Some space for humanity – the babel constructions of the Gao Brothers,* le texte est disponible en anglais sur le site de la galerie d'art contemporain *Ifa Gallery:* URL : http://ifa-gallery.com/artists/gao-brothers/ (Consulté le 13 mars 2020)

représentée en forme de carte de la Chine qui devient un espace géographique sans repère ; tel un espace conditionné et clos fait de cases et de compartiments qui enferment les habitants de ce grand pays. Cependant, si nous regardons de près, les personnages souriants qui occupent les cellules n'ont pas l'air de souffrir, contrairement aux photographies *The sense of space*. Bien au contraire, leur « bonheur » est affiché comme une condition inévitable pour les habitants d'un univers triste et monotone.



Gao Brothers, *Outer Space, Map of China*, photomontage numérique, 2008.

Cette vision que les frères Gao accordent à l'architecture des grandes mégapoles chinoises est comparable à celle décrite par l'écrivain russe Eugène Zamiatine dans son roman de science-fiction satirique *Nous autres* datant de 1925. L'action se déroule dans le futur, au XXXIème siècle, dans une société de contrôle totalitaire à bord d'un vaisseau spatial *Intégral M* fonctionnant de façon robotique. Ici, les habitants, qui ne portent pas de prénom, sont affublés d'uniformes et numéros et vivent dans les mêmes appartements ; émotions, sentiments et routines domestiques sont alors confondus ; comme aux dites « heures sexuelles », des horaires où sont permis voire attendus des actes dictés par un état-contrôle voulant ainsi tisser, pour son peuple, un bonheur calculé irréprochable. Sans s'en rendre compte, les habitants d'*Intégral M* acceptent ces conditions imposées par cette structure totalitaire. Pourtant, les émotions et les sentiments persistent lorsque certains personnages se rappellent, malgré eux, de l'ancien monde où l'affection et l'attachement étaient encore possibles.

Au travers cet univers de la littérature anti-utopiste, nous pouvons faire un lien avec celui de l'architecte Le Corbusier. Ce n'est pas un hasard si sa vision froide est suspecte est souvent qualifiée de fasciste. Dans les textes de Marc Perelman, nous retrouvons les liens

établis entre Le Corbusier et le fascisme, d'où sa vision de l'architecture qui impose à l'homme une posture d'un corps normalisé. Lorsque Le Corbusier crée son invariant Le Modulor qu'il met en œuvre en 1943, il pense avant tout à l'homme nouveau et standardisé. Le Modulor est une unité de mesure avec des proportions établies à partir des dimensions d'un corps humain. Le Corbusier pense à l'harmonie et au nombre d'or en puisant dans de nombreuses références chez des artistes et des mathématiciens et se penchent sur différents calculs. Selon l'architecte, le nombre d'or se révèle être l'évaluation parfaite de la composition architecturale.

> « Ce qui intéresse avant tout Le Corbusier, c'est le corps. Le corps est le degré zéro de toute mise en œuvre, ce par quoi tout est à édifier, élaborer, construire[446]».

Cependant, le corps dont il s'agit chez Le Corbusier est un corps du « mâle » (et jamais de la femme) comme l'explique Perelman, le corps droit en posture horizontale et statique. L'homme ne devient-il pas une stature neutre ? Ce qui suppose un homme sans genre, sans identité, à l'image de son architecture ? « Le Corbusier en vient, dans le droit fil positiviste, à une évaluation normative et normalisée du corps et, par conséquent, de l'architecture. Le corps tel que Le Corbusier l'imagine est un corps fantasmé, ou plutôt une image remaniée du corps, une projection imaginaire sous-tendue par une véritable fascination de la mathématique, et presque, par une dévotion par rapport au chiffre et au nombre[447] ».

Ce que veulent montrer les frères Gao à travers leurs photomontages, ce sont les corps différents les uns aux autres, des corps qui ne se plient pas à ces conditions des rêves théoriques de l'architecture utopique. Les corps se montrent souffrants, joyeux, amoureux, tristes, ironiques ; enfermés dans des cases, ils gardent leur identité.

Ces images, qui fabriquent un monde de fiction et associant l'architecture à des cases, ne portent qu'un reflet possible de nos sociétés. En effet, depuis leurs photomontages, l'espace semble aussi théâtralisé que neutre, apparaît d'abord monotone puis nous surprend par son sens aiguisé du détail où uniformité et répétitivité des structures s'opposent à des personnages qui sont, quant à eux, tous différents.

Chez un autre photographe français, on peut observer des procédés abordant l'objet d'une façon totalement différente. Il photographie l'architecture des grands ensembles à Paris mais cette fois en constituant le portrait des habitants et en imaginant un futur qui se trouverait déjà dans le passé.

C. Les documents nostalgiques

Depuis quatre ans, Laurent Kronental a photographié des paysages urbains dans des grands ensembles de la région parisienne ainsi que ses habitants dans sa série Souvenir d'un Futur.

446 Marc Perelman, *Le Corbusier. Une froide vision du monde, op. cit.,* p. 211.

447 *Ibid.,* p. 213.

L'artiste s'intéresse avant tout aux seniors et plus spécialement dans les quartiers construits entre 1950 et 1980 ; il les photographie en les rencontrant dans les rues. Ce qui emporte l'artiste est la façon dont les personnes âgées habitent leurs quartiers, car souvent oubliée, cette génération devient celle qui représente un souvenir des utopies modernistes en train de disparaître tout doucement. Si ces documents photographiques représentent un univers particulier, c'est parce qu'ils sont volontairement représentés par l'artiste sous l'angle d'une fiction, d'un « monde parallèle » vidé de ses habitants.

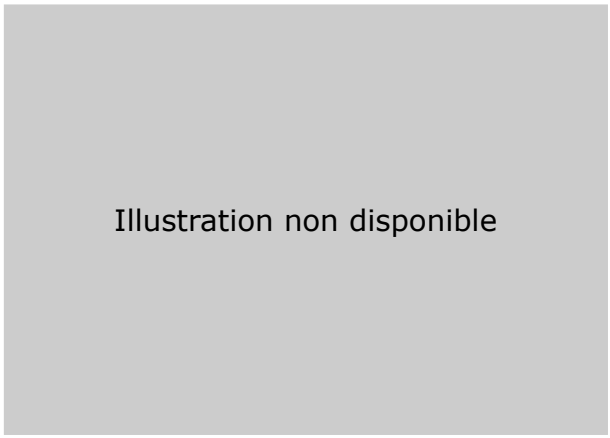
D'emblée, nous rentrons de plain-pied dans un espace hétérotopique qui nous regarde à travers une vision étrange des lieux car ils existent mais ils dégagent une allure partagée entre réalité et fiction. Lorsque je regarde ses photographies, la première définition qui me vient à l'esprit est ces « lieux absolument autres » qui existent sur terre.

Voici par exemple la photographie de *Jacques de 82 ans*, *Le Viaduc et les Arcade du Lac à Montigny-le-Bretonneux, 2015* tel est le titre de l'œuvre dans laquelle l'homme regarde au loin et dans une allure mélancolique. Sauf la lumière matinale choisie par Kronental à l'image des peintures romantiques des peintres allemands du XIXème siècle, cette photographie n'aurait rien de particulier dans le paysage urbain. En serait-il de même de la composition si le personnage tenait une autre place dans ce paysage ? De nouveau, nous pouvons revenir vers *Moine, au bord de la mer* (1808-1810) de Caspard David Friedrich où le rêve de retour à la nature utilisé comme une mise en perspective du devenir humain à travers « la dimension religieuse du paysage […][448] ». C'est en représentant le paysage, le vide et la figure humaine isolée, « cette peinture exprime un sentiment religieux, typique d'un certain romantisme protestant, en l'occurrence le sentiment éprouvé par le sujet à l'égard du grand Tout […]. Il s'agissait en somme de favoriser une relation subjective à un Dieu non visible, typique de la fois iconoclaste[449] ». C'est notamment le personnage peint du dos qui contemple le paysage vide aux visions infinies.

Il est intéressant de remarquer que dans la composition du tableau de Friedrich et dans la photographie de Kronental, la disproportion entre les silhouettes des personnages et l'environnement est évidente. En revanche, chez Friedrich cette disproportion crée une impression de dilatation du paysage et de la nature, alors que chez Kronental cet effet de dispersion de la nature est troublé par la présence de l'architecture et de son aspect monumental tel qu'il se pose : un monument face à l'homme. Nous pouvons de nouveau revenir vers la notion de Sublime théorisé par Kant à la fin du XIXème siècle qui permet d'évoquer une grandeur divine proprement irreprésentable. Ainsi, le Divin est partout, même dans les grains de sable dans la peinture de Friedrich Le moine au bord de la mer. Dans les photographies de Kronental ce n'est plus le Divin qui est exprimé mais le monumental, omniprésent et qui fait face à l'homme fragile perdu dans le gigantisme de l'architecture et la mise en image de l'analyse critique de l'architecture moderne.

448 Olivier Schefer, « Caspar David Friedrich dans le miroir de l'art contemporain, » in Jean-Noël Bret, Laure Cahen-Maurel (sous la direction de), *L'œil de l'esprit. Caspar David Friedrich et le romantisme allemand,* Paris, Éditions Hermann, 2019, P. 307.

449 *Ibid.*



Laurent Kronental, *Jacques, 82 ans, Le Viaduc et les Arcades du Lac, Montigny-le-Bretonneux,* photographie, 2015.

Chez Kronental, l'architecture transparaît comme étant tirée d'un ouvrage de science-fiction et prend des allures imaginaires grâce à sa monumentalité. La lumière particulière des espaces souvent vidés de tout être humain laisse filtrer des utopies réalisées plongeant ces quartiers résidentiels dans une atmosphère semblable à des films de science-fiction et alimentant, depuis le début du XXème siècle, notre imaginaire collectif vers une représentation des cités de futur. Nous retrouvons chez Laurent Kronental le même gigantisme architectural, les ambiances de villes en perdition et l'étrange climat d'incertitude d'un temps suspendu inspiré de *Blade Runner* de Ridney Scott (1982) ou *Metropolis* (1927) de Fritz Land. Par ailleurs, l'artiste s'inspire des dessins et peintures d'Enki Bilal, des mondes de fiction comme dans sa bande dessinée La ville qui n'existe pas.

De par ces personnages solitaires au milieu du gigantisme architectural et des photographies *Puteau la Défense*, *Les Arcades du Lac*, *Montigny-le-Bretonneux, Les Espaces d'Abraxas*, *Noisy-le-Grand* de 2015, nous pouvons également penser aux architectures de régimes totalitaires ; ce gigantisme écrasant des édifices issus des projets glorieux staliniens, se rappelant ainsi spontanément au régime des pays soviétiques.

Laurent Kronental, *Puteau la Défense*, photographie, 2015.

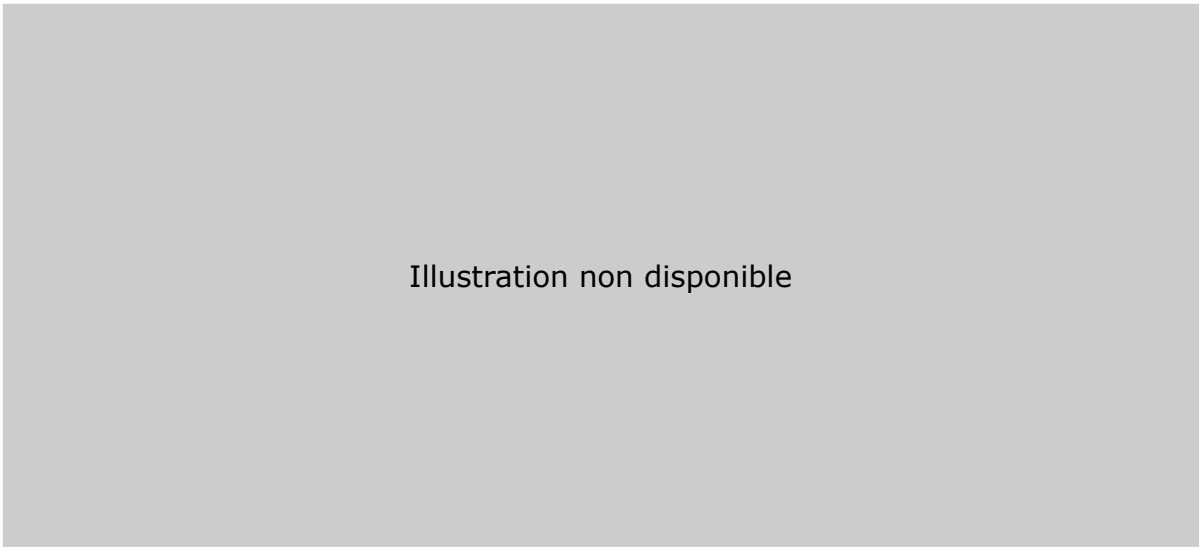
Laurent Kronental, *Montigny-le-Bretonneux, Les Espaces d'Abraxas,* photographie, 2015.

Illustration non disponible

Laurent Kronental, *Noisy-le-Grand*, photographie, 2015.

Étrangement, nous retrouvons la même vision utopique des quartiers résidentiels chez le photographe estonien Alexandre Gronsky quand il photographie les périphéries de Moscou et ces grands ensembles au regard de territoires déserts. Paradoxalement son triptyque photographique *Différence 03* de 2017 de la façade d'un immeuble de Saint-Pétersbourg rappelle le cliché de Kronental et de la barre d'habitation, elle-même inspirée de l'éclectisme Néo-classique de Ricardo Bofill *Les Espaces d'Abraxas, Noisy-le-Grand* de 2015.

Laurent Kronental, *Les Espaces d'Abraxas, Noisy-le-Grand*, photographie, 2015.

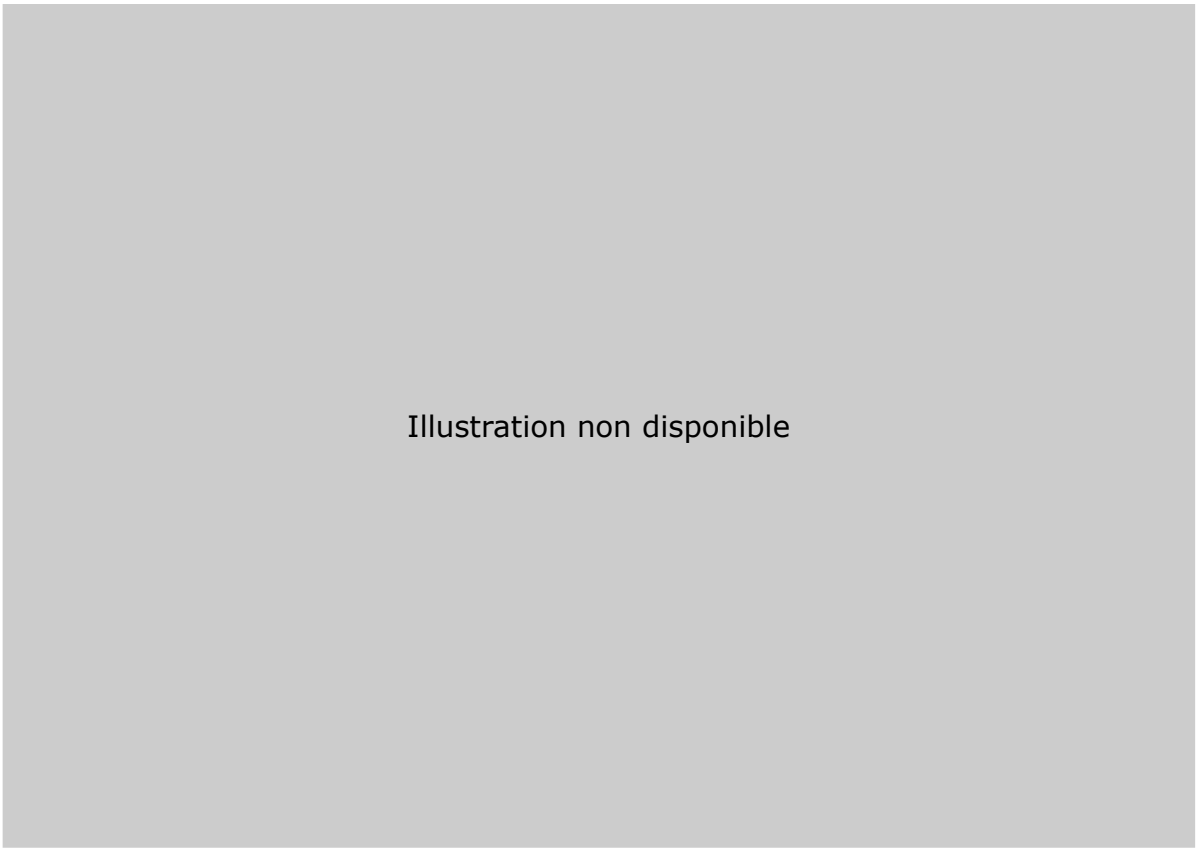


Alexandre Gronsky, *Différence 03*, 2017.

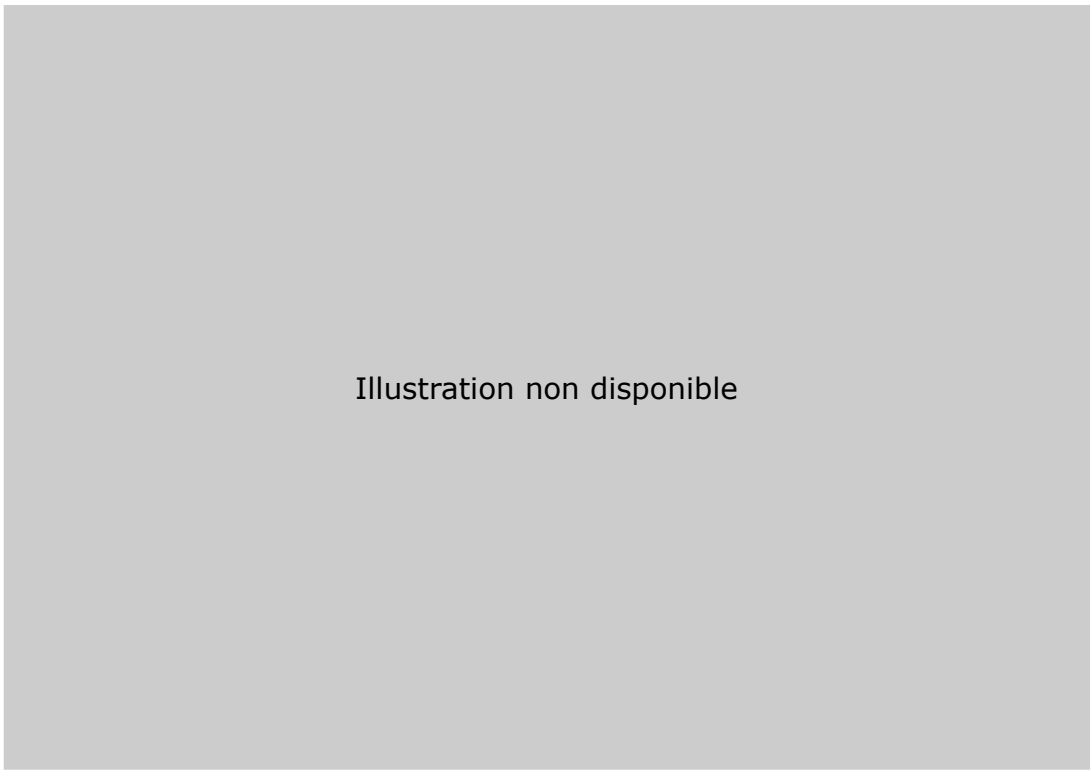
Dans la photographie de Kronental, la monumentalité de l'architecture a quelque chose que je qualifierais de « pompeux ». Cette composition rappelle alors les images des photographes du XIXème siècle, celle par exemple de Baldus se préoccupant d'abord de mettre en valeur la beauté des monuments anciens. De ce vertigineux vide, né de rues désertes (*Pavé Neuf*, *Noisy-le-Grand*, *Seine-Saint-Denis*, 2015), la lumière nous surprend comme si notre regard était manipulé, trompé par l'évocation d'une vision fictive de par la démesure de sa théâtralité.

Laurent Kronental, *Pavé Neuf, Noisy-le-Grand, Seine-Saint-Denis*, photographie, 2015.

Dans ces masses architecturales et ces formes froides monumentales géométriques qui envahissent tout l'espace de la photographie, nous apercevons parfois des hommes qui apparaissent seuls. Ce vide devient un élément indispensable car il crée la tension contrastée entre les personnages et la monumentalité aussi majestueuse qu'écrasante. Nous pensons à Nicolas Moulin et ses photographies de Paris volontairement retouchées avec *photoshop* sous le titre *Vider Paris* de 1999 et 2000 ou encore à ses images artificielles de faux futur sous le titre *Faux semblants* ; les tours d'habitations et les rues d'apparence apocalyptique, et pourtant plausible, surprennent l'œil du spectateur. Étonnamment, les photographies de Kronental ne sont pas retouchées mais ont la même allure apocalyptique aux ambiances dystopiques.



Nicolas Moulin, *Vider Paris*, photographie retouchée, 1999.



Nicolas Moulin, *Faux semblants*, montage numérique, 2015.

Ainsi, le titre *Le Souvenir d'un futur* apparaît tel un clin d'œil aux hétérochronies, où là-bas le temps s'écoule différemment. Ce lieu est peut-être un ailleurs, il se situe aussi bien sur la terre que dans l'esprit de celui qui l'habite. Il se situe plus exactement dans un « corps utopique » que Foucault décrit comme la première demeure de l'être humain mais également le premier lieu où naissent toutes les utopies. A l'origine des utopies, peut-être l'imaginaire et les frasques d'un architecte ayant conduit à des projets aussi pharaoniques que désastreux ?

Il n'est pas étonnant que Kronental s'intéresse à l'utopie du grand ensemble *Tours Nuages* d'Emile Aillaud. Dans sa photographie, ces immeubles jaillissent sous la lumière matinale à l'identique de gratte-ciels à New-York. Lorsque que nous imaginons Paris, c'est d'abord son centre historique qui apparaît dans notre imaginaire à l'instar des images d'Atget. Pourtant, cette photographie de Kronental caractérise tout aussi bien Paris que n'importe quelle autre ville du monde.

Ainsi, en 1935 lorsque, Le Corbusier visite Manhattan, il qualifie la vision des gratte-ciels de « catastrophe féérique [450]» tant il est saisi d'un choc en découvrant le panorama de la mégapole. L'architecte contemple la ville qui s'étend au loin :

> « Qui n'a pas vu cela, ne peut ni savoir ni imaginer. Il faut en avoir l'assaut sur soi. On commence alors à comprendre pourquoi les Américains sont fiers d'eux-mêmes depuis vingt ans […]. Le ciel pavoise. C'est une voie lactée descendue sur terre ; on est dedans [451]».

450 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches, Voyage au pays des timides*, 2012, Paris, Éditions Bartillat, p. 127.

451 *Ibid.,* p. 129-130.

Cette observation critique de New-York est très fructueuse et elle « s'inscrit dans un jeu de miroitement transatlantique qui ne cesse d'activer le débat de l'entre-deux-guerres sur la ville verticale en Europe et aux États-Unis[452] ». Au cœur de la publication de ces deux ouvrages lui permettant de dialoguer avec l'Amérique métropolitaine Vers une architecture et Urbanisme publiés en 1929 aux États-Unis, Le Corbusier propose de démolir une partie de Paris pour le remplir de ces objets de séduction que sont les gratte-ciels. En revanche, l'architecte Emile Aillaud est contre la vision de l'architecture de Le Corbusier, de ses lignes droites et des formes géométriques, il essaie alors de créer les tours d'habitation moins austères, en appliquant à ces architectures des configurations inédites de formes poétisées qui percent le ciel. Ainsi, pour son projet des dix-huit tours nommées *Tours Nuages* construites entre 1973 et 1983 à Nanterre, il propose à ses habitants « un univers arrondi », le contraire de la géométrie corbuséenne. Il me semble que Kronental souhaite traduire, par sa représentation des Tours Nuages, la vision idéalisée du présent telle une illusion utopique digne d'une carte postale. Dans les images de Kronental, la lumière matinale traitée de façon presque picturale donne aux tours une vision adoucie où le vide renforce la sensation de fiction cinématographique. Ici, les grands ensembles sont inspirés des ambiances « retro-futuristes [453]» et leur dimension anachronique d'un futur incertain qui aurait pu avoir lieu. A travers ces ambiances « romantisées » et ces formes monumentales, nous constatons moins la beauté de la banlieue parisienne que l'écart illusoire qui se crée entre le réel et sa représentation. Il n'est pas étonnant que le photographe insiste sur la particularité qui existe en ces lieux, comme des hétérotopies hors du temps, coincées, entre le passé et le présent.

Laurent Kronental, *Tours Aillaud,* photographie, 2015.

452 Nathalie Roseau, « La ville verticale, abstraction concrète », Géographie et cultures, 102 | 2017, mis en ligne le 24 septembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/gc/5195 (Consulté le 01 mai 2019)

453 Esthétique qui évoque l'état futur de l'humanité tel qu'on pouvait l'imaginer autrefois.

Dans une autre série de photographies, Laurent Kronental s'intéresse principalement à la vision de l'horizon visible depuis les fenêtres des appartements des Tours Nuages. Les fenêtres des appartements qui s'ouvrent au spectacle utopique de la ville de Paris apparaissent comme de véritables dispositifs de vision et nous projettent d'emblée dans l'imaginaire de l'architecte. Renonçant aux formes standardisées que privilégie Le Corbusier, Emille Aillaud renonce au fenêtres bandeaux et s'inspire de la forme d'un hublot d'avion. Dès lors, dans les photographies de Kronental, nous nous trouvons perdus, décontenancés par des intérieurs qui pourraient tout aussi bien se situer dans un film de fiction, dans un vaisseau spatial ou encore dans un avion… Si l'appartement devient un véritable dispositif de vision qui nous rappelle sans doute, à travers ses photographies, les clichés aériens ayant permis de médiatiser des grands ensembles au tout début de leur apparition, c'est parce que l'artiste choisit des cadrages distinctifs. Laissant un bout d'intérieur d'appartement visible, il cadre notre vision en utilisant celui de la fenêtre comme du paysage urbain. L'idée de ses visions nous rappelle les rêveries des architectes comme celles de Marcel Lods montant dans son avion pour concevoir ses projets. Depuis la cabine de son avion, l'architecte a observé en 1962 :

> « Le dessin de la côte se préciser puis, alors que l'avion descend, découvre le paysage « des milliers et des milliers de maisons disposées le plus souvent sans ordre, exceptionnellement suivant un ordre totalement arbitraire, autour d'une voirie démentielle[454] ».

Depuis des fenêtres d'appartements, c'est l'image fixe du paysage urbain qui s'installe ; depuis là-haut, tout Paris s'étale sous les yeux des habitants à une échelle indéfinie et vaste. À contrario, Kronental lui photographie depuis les étages plus bas pour nous laisser entrevoir d'autres Tours Nuages et gratte-ciels de verre, une composition de la vue de Paris inspirée de l'utopie moderniste. Il est intéressant de noter que dans la pratique de Hugh Ferris, dessinateur des gratte-ciels imaginaires, la vue aérienne porte une grande influence dans ces créations. Elle caractérise une sorte d'élévation, comme l'explique Natalie Roseau, architecte et enseignante, en tant que « loi de filiation » car :

> « À chaque hauteur de vue correspond une échelle de projection : de l'ornement à la planification, c'est dans la verticalité que s'expriment les relations entre le détail et la masse, entre l'architecture et le paysage, entre la ville et la région[455] ».

En découvrant ce paysage des États-Unis, il explique comment il se nourrit de la vue aérienne pour ses dessins d'architecture imaginaire de futurs quartiers de New-York « faisant advenir le réel par la perspective[456]».

---

454 Marcel Lods, « Retours d'Amérique », *Arts, lettres, spectacle, musique*, n° 863, 4-10 avril, 1962, p. 1.

455 Hugh Feriss, *Power in buildings: an artist's view of contemporary architecture*, New York, Columbia University Press, 1953. Cité in Nathalie Roseau, « La ville verticale, abstraction concrète », Géographie et cultures, 102 | 2017, mis en ligne le 24 septembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/gc/5195 (Consulté le 01 mai 2019)

456 Nathalie Roseau, « La ville verticale, abstraction concrète », Géographie et cultures, 102 | 2017, mis en ligne le 24 septembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/gc/5195 (Consulté le 01 mai 2019)

« Cette image, inspirée des esquisses et d'un croquis réalisé depuis un hélicoptère survolant le site, fut publiée le jour où la première pierre fut posée. […] Voir le rêve devenir réalité, regarder s'édifier en métal et en pierre ce qui n'avait existé que dans l'imagination, c'est une expérience bien connue de tous ceux qui ont été d'une façon ou d'une autre plongés dans la pratique de l'architecture[457] ».

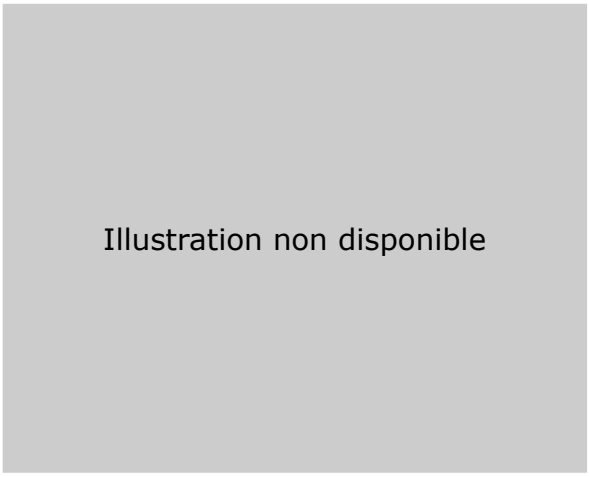
Dans les photographies de Kronental, le réel est là, il est à l'image de l'utopie telle une approbation de son existence. Dans cette série typologique, l'artiste suit un protocole strict et bien défini : les prises de visions frontales des fenêtres sans présence humaine composent la série. Les détails des appartements et les objets du quotidien qui nous ramènent vers la vie du quotidien paraissent davantage être une mise en scène d'un spectacle futuriste. Ces immeubles d'habitation, ces étranges Tours Nuages sont restés rares et impressionnants, n'intègrent pas vraiment la vision de l'habitat habituel.

De par cette « hauteur de vue », nous pouvons faire référence à la pièce d'Aristophane Les Oiseaux, notamment lorsque les hublots sont présentés comme un élément unique de la photographie. La fenêtre ronde, le paysage urbain nuageux et brumeux, les pointes des tours sortant de la brume comme suspendues entre ciel et terre. Sans s'en apercevoir, le spectateur est projeté dans un monde utopique, dans une autre dimension architecturale entre le ciel et la terre, un non-lieu indéfini. Dans la pièce d'Aristophane, l'auteur crée une utopie, un lieu inexistant, un lieu de nulle part. Les deux citoyens athéniens finissent un long voyage au bout du monde et franchissent la frontière en traversant une autre dimension. Dans ce monde fantastique les hommes se transforment en oiseaux qui vivent dans une cité monumentale suspendue entre ciel et terre, défiant des lois de la pesanteur.

Illustration non disponible

Laurent Kronental, *Les yeux des tours*, photographie, 2015.

457 Hugh Feriss, *Power in buildings: an artist's view of contemporary architecture*, New York, Columbia University Press, 1953.



Laurent Kronental, *Les yeux des tours*, photographie, 2015.

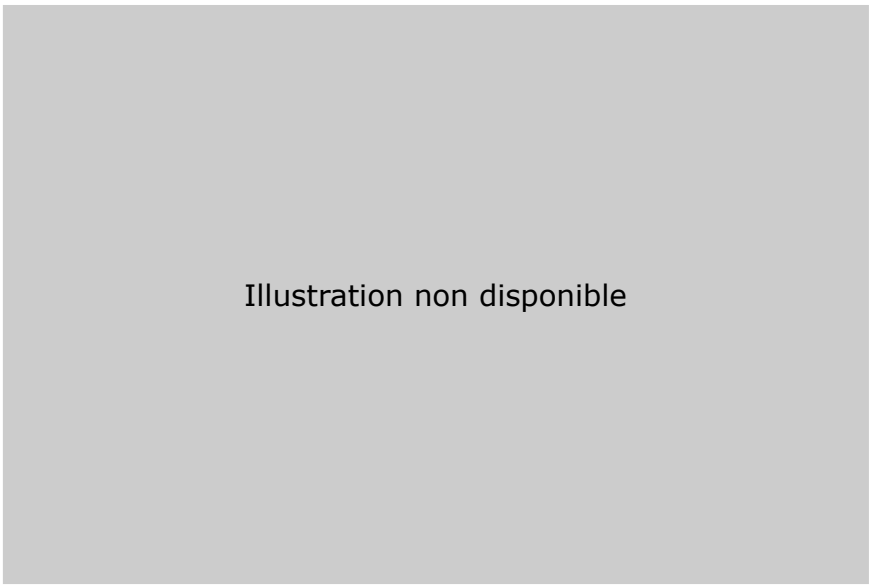
Pour l'architecte Iannis Xénakis, le projet de la « ville cosmique » est pensé comme un non-lieu qui se situe également dans cet entre-deux car l'homme doit vivre à une hauteur lui autorisant le calme. C'est ainsi que : « […] disjoindre le sol et la ville et de faire rentrer la ville en état « d'indépendance par rapport à la surface et au paysage [458]» devient un acte créateur de « la ville cosmique » qui apporte à la pensée urbanistique une nouvelle réflexion sur « l'habiter » humain. Pour définir la ville cosmique de Xénakis, Louis Marin propose le terme de l'u-topie et non pas de l'utopie signifiant u-topos, un lieu sans lieu mais également eu-topos, lieu du bonheur, imaginaire et inatteignable.

Selon Xénakis, construire à la hauteur permet de résoudre des problèmes de l'urbanisation qui sont liés à la densité, l'indépendance par rapport au sol, la lumière et d'autres facteurs.

Dans la pratique artistique de Laurent Kronental c'est l'acte photographique qui devient u-topique en prenant en compte le réel mais en suivant la nature utopique de ces objets urbains qu'il représente. Cette vision engage à la fois une prise en compte de la réalité qui s'impose au photographe qu'une tentative d'évasion vers l'imaginaire que suggère l'utopie par son étrange imposture dans l'espace urbain.

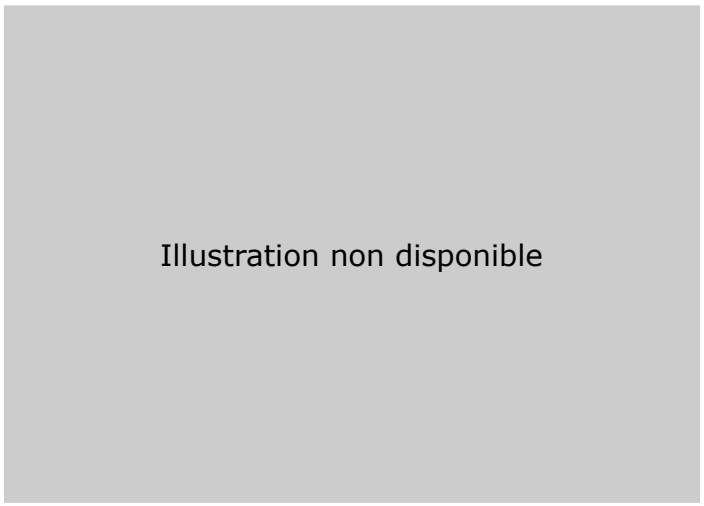
Nous retrouvons les grands-ensembles gigantesques dans les reportages photographiques de Cyrus Cornus. Ils documentent les villes surpeuplées d'Asie et sont exposés par la suite aux Rencontres Internationales de la photographie d'Arles en 2006 sous la direction artistique de Raymond Depardon.

458 Louis Marin, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de minuit, 1973, p. 330



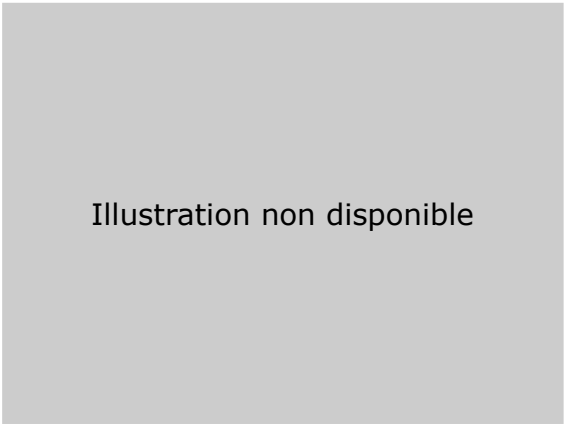
Cyrus Cornus, *Tours Aillaud*, photographie, 2006.

En 2010, Cyrus Cornus propose une autre série des photographies consacrées à la vision de la banlieue francilienne sous le titre *Voyage en périphérie*. Il s'intéresse dans cette série, comme Kronental, à l'architecture des grands ensembles aux même *Tours Nuage* d'Émile Aillaud. Chez Cornus, ces immeubles sont davantage comparés aux monuments de notre époque qu'il souhaite mettre en exergue à travers son objectif photographique. De même que chez Laurent Kronental, nous retrouvons dans les photographies de Cornus des personnages solitaires mais sans identité, anonymes au milieu des immeubles collectifs photographiés souvent de nuit. Ces visions nocturnes des quartiers résidentiels accentuent davantage la condition des habitants qui vivent dans ces lieux considérés par Cornus comme des dortoirs.



Cyrus Cornus, *Les Choux*, Créteil, photographie, 2009.

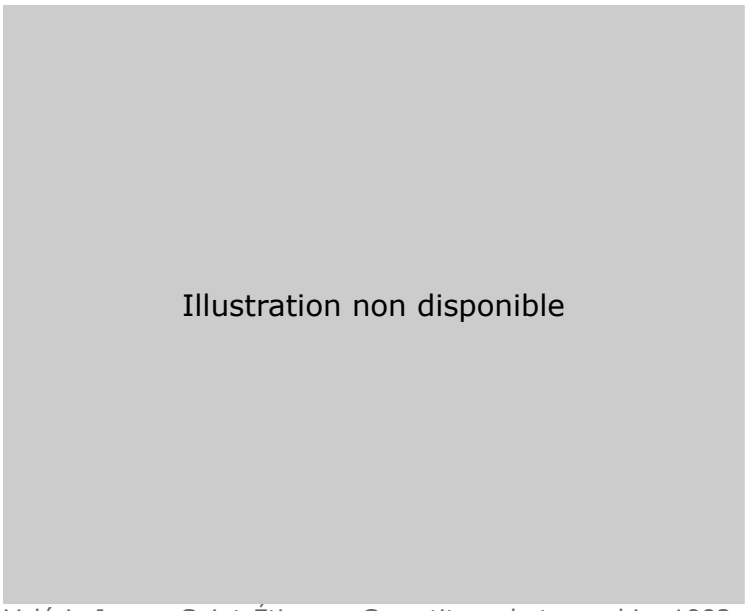
En créant un parcours déambulatoire sans destination, il photographie des habitants solitaires vus de dos pour mettre en avant leur anonymat et la solitude.



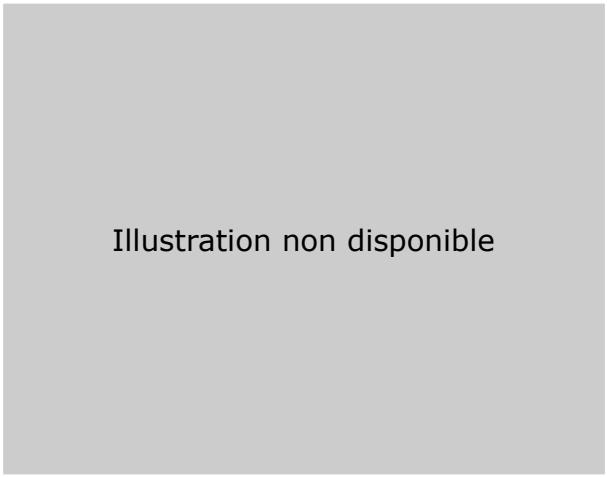
Cyrus Cornus, *Cité Champagne, Argenteuil,* photographie, 2010.

Ici, le photographe prend une posture neutre et regarde de loin tel un flâneur, constatant et décrivant un lieu à travers un parcours déambulatoire, sans destination précise.

Pratiquer la ville et photographier les périphéries pour les considérer comme des lieux de vie où des personnages, ou plus précisément des corps d'habitants, nous lient à lecture des quartiers résidentiels, des façades, des barres d'habitation, s'inscrit dans la démarche de l'artiste Valérie Jouve. Elle impose une vision anthropologique de ces quartiers résidentiels notamment en s'intéressant aux personnages à travers l'architecture des grands ensembles. Sans les critiquer, l'artiste porte davantage son attention sur une vision humaine faite de mixités sociales et de rencontres. Apparaissent dans ses photographies des figures humaines qui entrent en résonance avec les lieux habités comme celles consacrées à certaines villes de France, à Saint-Etienne ou Marseille. Les grandes barres d'habitation, les façades géométriques et rythmées, servent souvent de décor incontournable pour accompagner ses personnages comme *Sans titre n° 6* réalisée à Marseille entre 1994 et 1995. Là, on voit un personnage (le petit François), visiblement théâtralisé sur fond de paysage urbain et semblable à un terrain vague où apparaissent timidement les immeubles d'habitation. Dans cette photographie, le petit François est déguisé, ne montre pas son visage et nous laisse perplexe comme nous ne pouvons deviner sa réelle identité. Dans la photographie *Sans titre* de 1992 qui est plus récente, nous retrouvons à Saint-Etienne une barre d'immeuble imposante et longiligne qui s'inscrit dans une vision de la rue typique d'une banlieue française. Loin d'une vision austère, l'image nous invite dans une lecture non pas d'un lieu désert et vidé mais habité.



Valérie Jouve, Saint-Étienne, *Sans titre*, photographie, 1992.



Valérie Jouve, *Sans titre n°6*, photographie, 1994.

De la même manière, je photographie les villes et leurs banlieues en adoptant cette posture ; je me promène au gré des rues, des rues habitées par des formes architecturales aussi infinies qu'indéfinies. Je capte avec un regard distant l'architecture sans pour autant, à la différence de Kronental, Cornus ou Valérie Jouve, m'intéresser directement aux habitants car mes « reportages photographiques » servent d'instruments pour retranscrire et accumuler, dans une série, plusieurs villes. En représentant les quartiers résidentiels dans les villes de l'Europe de l'Est telles que Varsovie, Kaliningrad, Cluj-Napoca ou Oulan-Oudé, je me focalise davantage sur ma propre condition de « capteur d'images[459] », un flâneur qui regarde d'un œil détaché des paysages urbains. Que je sois en centre-ville ou dans la périphérie, je vois constamment ces architectures qui, par défaut, deviennent des figures universelles des espaces post-soviétiques s'imposant de partout à mon objectif photographique. En ce sens, je ne soigne plus la représentation de ces architectures qui

459 Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Editions Flammarion, 2018, p. 170.

occupent une part majeure de l'urbanisme mais j'immortalise et collecte frénétiquement leurs visions. Habiter l'espace urbain est également le regarder car « l'homme pratique la ville à son image […] [460]». C'est notamment ma propre condition de flâneur qui m'oblige à produire une série des photographies habitée par les immeubles collectifs. Dans ces photographies, les villes n'ont plus d'identité, se ressemblent toutes et se mélangent en un lieu indéfini, un lieu u-topique ou hétérotopique. Que ce soit Varsovie, Kaliningrad ou Moscou, elles produisent une impression d'illimité, d'un territoire sans fin qui caractérise l'urbanisme contemporain ; tel un espace sans frontières qui devient par essence universel, trouble, volontairement indéterminé.

Alessia Nizovtseva, *Villes*, Séries des photographies, 2017-2020.

II. L'architecture manipulée dans les pratiques photographiques

1.Composer l'image : du cadrage au photomontage

A. La lecture de l'immeuble : la barre d'habitation d'Empalot

En faisant quelques reportages photographiques en France, je capte les premières images des immeubles d'habitation situés à Toulouse. Je me rends très rapidement compte de l'intérêt non pas tant de l'aspect habité de ces immeubles qui sont moins visibles sur leurs façades mais de la forme à part de certains objets urbains. À la différence de l'artiste Valérie Jouve qui lie les quartiers résidentiels et les façades d'architecture modernistes à l'aspect habité, je m'intéresse davantage à la forme de ces immeubles qui s'impose comme une masse gigantesque et écrasante dans l'espace urbain.

Aussi, contrairement aux des villes russes qui sont dans leur majorité constituées de

460 *Ibid.,* p. 173.

barres et de tours, en France ces barres sont davantage abordées, dans certaines de mes photographies, comme des lieux qui se démarquent du reste de la ville de Toulouse. Ces objets deviennent des signes de différence, des lieux à part qui se démarquent par leur esthétique propre. Parfois difficiles d'accès, certains quartiers comme Bellefontaine impressionnent par leur différence à la ville historique. Telles sont peut-être des hétérotopies où le temps s'écoule différemment, pareil au cinquième principe de Foucault. En réalisant les photographies des barres d'immeuble à Bellefontaine, j'ai davantage accentué l'absence de tout être humain, de tout habitant, me focalisant sur la forme monumentale des bâtiments et sur le vide impressionnant laissé autour de ces immeubles. Les façades monumentales sont également représentées comme des signes abstraits, géométriques et froids, fermés sur eux-mêmes contrairement aux immeubles de Roumanie qui eux articulent une relation entre intérieur et extérieurs.

En 2016, je me rends dans le quartier d'Empalot de Toulouse afin de photographier les barres d'habitations de plusieurs étages situées rue de Menton et avenue Jean Moulin. Ces immeubles d'habitation ont depuis longtemps attiré mon attention de par leur esthétique austère des années 1960. Ces barres d'habitation ont été construites en 1958 après avoir obtenu les permis de construire en 1956 ; ils sont produits par les architectes chefs de groupe A. et P. Dufau et les architectes d'opération Fabien Castaing, Jean-Christophe Chini et Jean Montier. Cette « esthétique à l'envers » des barres d'habitation pourrait facilement incarner l'emblème des grands ensembles construits en béton armé mal aimés et critiqués partout dans le monde. Toulouse n'est pas demeurée une exception de par son architecture de la première moitié du XXème siècle qui est restée à l'image de la ville ancienne de son centre historique. L'introduction dans le paysage urbain d'une architecture moderne crée « une rupture brutale [461]» avec le tissu urbain antérieur. Les tours et les barres d'habitation « perturbent le paysage, ses ruptures de hauteur dans l'épannelage urbain accentuent encore l'impression de désordre, de déconstruction de la ville[462] ».

Jean-Loup Marfaing, architecte et historien, analyse le paysage des grands ensembles de Toulouse construits après-guerre, dans les années 1950, et inscrit dans les programmes de construction de la standardisation de l'État en écrivant :

> « L'architecture moderne des années 1950 et des années 1960 semble banale et uniforme. Sans relief ni singularité elle serait réduite à une seule formalité fonctionnelle. La normalisation, la répétitivité massive des programmes, notamment de logement, la rigueur des trames, en particulier celles de l'Éducation nationale, la rationalisation des processus de construction, les normes du code de la construction et de l'habitation, autant de facteurs qui ont contribué à cette banalité[463]».

461 Jean-Loup Marfaing (sous la direction de), Toulouse 45-47 la ville mise à jour, Portet-sur-Garonne, Nouvelles Éditions Loubatières, 2009.

462 *Ibid.,* p. 51.

463 *Ibid.,* p. 165.

Alessia Nizovtseva, *Façades*, photographies, 2019.

Alessia Nizovtseva, *Bellefontaine*, photographie, 2019.

Les barres d'habitation d'Empalot n'ont pas échappé à cette uniformisation, à la normalisation de la standardisation et l'industrialisation du bâtiment, formant l'apparition et l'alignement des barres aux « façades lisses [et] plates aux baies uniformes […] [464]». C'est en premier lieu son aspect monumental qui m'a interpellée. Son imposture au milieu d'un

464 *Ibid.,* p. 169.

espace urbain rend ces immeubles à la fois imposants et invisibles. Ces architectures du quotidien, ses espaces habités deviennent ordinaires pour leurs habitants, ces contenants de cellules d'habitations servent de logements à l'intérieur mais également imposent aux regards des passants extérieurs leurs façades plates et austères. Ce n'est pas le sujet des grands ensembles et leur passé historique chargé qui m'a le plus subjuguée dans ces immeubles mais leur présence dans l'espace urbain perceptible comme des objets nettement différents par rapport à la ville historique que nous avons l'habitude de voir, mais également des objets qui ne se réfèrent à rien d'autres qu'à eux-mêmes.

L'architecture des grands ensembles est conçue sous « principe de répétition », où un même module est cloné en série au service de « l'homme standard ». Ce n'est plus un corps humain qui est pensé au sein de cette architecture mais « un homme standard » qui se décline par ce phénomène de série, d'un logement qui se multiplie lui-même « en répétition de standard[465] ».

Dans sa thèse de doctorat, Audrey Courbebaisse étudie l'aspect répétitif des immeubles de Toulouse à différentes échelles et où la répétition en série peut embrasser plusieurs immeubles sur le même territoire. Cet aspect de répétition fait partie d'une idéologie qui débute au début du XXème siècle « avec la pensée d'un homme standard [466] ». Cette architecture de masse sous-entend une adaptation de l'espace aux besoins et fonctions vitales d'un homme universel, la notion qui apparaît introduite par les « utopistes » comme réaction contre « l'individu aliéné » par « la grande ville industrielle » du XIXème siècle. Le standard, comme l'explique Audrey Courbebaisse, n'est pas un résultat de l'industrie mais « du rendement social [maximum] même quand il est utilisé pour faciliter la production en série ». Ce rendement vise deux objectifs : « une meilleure efficacité au travail et une optimisation du fonctionnement de la société et des conditions de vie dont le logement[467] ». Ainsi, l'immeuble d'habitation devient un standard qui désigne également « un objet courant », « objet normalisé du rendement social » en prenant des proportions gigantesques à la fin de la deuxième guerre mondiale aux contours de slogan « vite, beaucoup et pas cher ! » Les barres d'habitation et leurs tours sont multiples dans l'environnement urbain, faciles à concevoir, ces formes « inspirent » les architectes et prolifèrent depuis le début du XXème siècle. Appuyons-nous sur la définition de Jean-Patrick Fortin tirée de son article Des tours et des barres sur les barres d'habitation et le principe de conception de ces objets urbains :

> « […] C'est un bâtiment parallélépipédique oblong aux façades équivalentes, orientées généralement à l'est et à l'ouest. […] Cet objet non identifié prend une connotation péjorative, par rapport à la ville du XIXe siècle qui pourtant a construit le long de rue corridor des bâtiments tout aussi longs et tout aussi monotones. Dans ce cas, la mitoyenneté et l'alignement sont les

465 Audrey Courbebaisse, *La répétition dans le projet de l'habitation collective, les grands ensembles de Toulouse*, Thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Rémi Papillault, Université Toulouse Jean Jaurès avec l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse, p. 40.

466 *Ibid.*

467 *Ibid.*

règles d'assemblage des édifices les uns avec les autres. Mais surtout le bâtiment définit la limite entre la rue, espace public et un intérieur d'îlot, espace privé. Au contraire, une barre se conjugue avec trois ou quatre barres parallèles ou perpendiculaires, mais jamais deux, ce qui définirait une intériorité et une extériorité. Chaque barre est alors immergée dans un espace sans polarité ni hiérarchie, rendu homogène après que furent gommées les aspérités topographiques ; espace vert en devenir, il est traversé de chemins piétonniers aux tracés abstraits, sans rapport avec les lieux existants[468] ».

La barre d'habitation d'Empalot se rapproche également de cette définition car elle représente un volume géométrique simple et longiligne, qui pourraient proliférer partout ailleurs comme un objet standard et normalisé. De la même manière, l'architecte Le Corbusier conçoit la machine à habiter telle « un volume sans chaire, une figure de géométrie la plus simple possible, répétable à l'infini[469] ».

Composée par trois tours, l'immeuble d'Empalot produit une forme longiligne qui barre littéralement la rue. La deuxième tour se différencie par des pilotis qui portent le volume de la structure. Les pilotis sont un élément important dans les conceptions corbuséennes car ils libèrent le plan considéré comme « le générateur du volume et de la surface [470] ». L'architecture est maintenue elle-même comme un objet au-dessus de la surface de la terre par un système porteur libérant de la pesanteur naturelle terrestre.

Or, à la différence du principe de le Corbusier, les pilotis ne servent pas à maintenir la deuxième tour mais à ouvrir le passage piéton. Le principe des pilotis est réduit aux besoins techniques du bâtiment qui s'impose dans l'espace de la rue de Menton comme un objet long oblitérant le passage ; les pilotis ne deviennent rien d'autre qu'un élément fonctionnel qui permet de couper, d'aérer la longueur de l'immeuble.

Marc Perelman donne une appréciation négative aux principes de Le Corbusier : les immeubles conçus avec des pilotis sont qualifiés « d'objets types », « choses étendues » termes empruntés à Descartes et qui rejoignent « le principe du repos » dépourvu de vie. Ces « choses étendues » sont conçues, comme l'écrit Perelman en s'adossant à l'ouvrage de Le Corbusier « Vers une architecture » comme un « objet anatomique, celui qui s'apparente à un système osseux [471] ». De , l'architecture est conçue comme « une articulation d'os, d'une ossature articulée en l'espèce d'un profond fantasme anatomique : une structure nettoyée de toute chair[472] ». Pour Perelman, l'architecture de Le Corbusier est confondue au squelette humain débarrassé de toute chaire.

---

468 Jean-Patrick Fortin, « Des tours et des barres... Une histoire du grand ensemble relue par un architecte », *Information sociale,* 2005/3 (n° 123), p. 116 -125.

469Marc Perelman, *op. cit.,* p. 11.

470 *Ibid., p. 110.*

471 *Ibid.*

472 *Ibid.*

Illustration non disponible

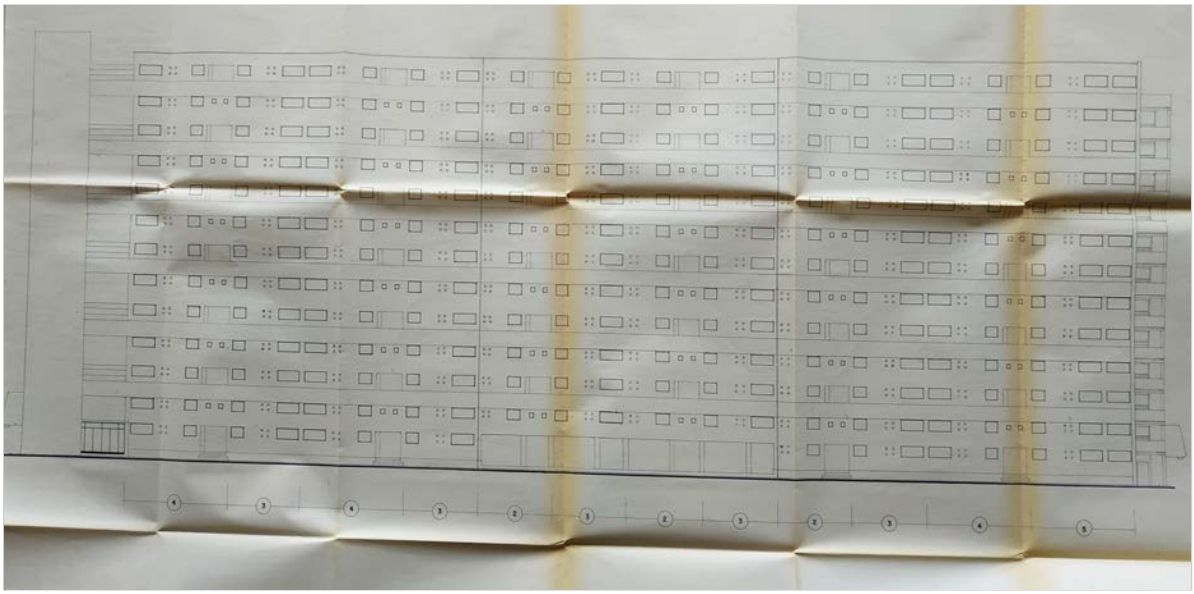
Fabien Castaing, Jean-Christophe Chini, Jean Montier, *Empalot, Barres d'habitation,* 1956.

Prises de vue à partir de Google Map.

Si nous regardons les plans d'immeubles d'Empalot, nous imaginons aisément tous ces principes de corps sans chair s'appliquer à la conception de cette barre osseuse. Dans cette structure, tout est une articulation, un « assemblage d'os décapé » : les façades comme surface lisse et poreuse se joignent au volumes des plans libres pour ensuite former les tours composées ; d'autres petits éléments viennent construire la structure du corps squelettique de l'immeuble : les coursives permettent la circulation à l'intérieur de l'immeuble mais également l'accès le long de la surface de « la façade libre ». La façade libre est un point important de l'architecture moderniste de le Corbusier qui réduit le mur en une

« surface-limite », une membrane qui isole l'intérieur de l'extérieur.

La façade sépare donc un intérieur et un extérieur en deux espaces. Elle enveloppe la structure telle une peau tendue d'un bout à l'autre, conçue comme une surface lisse semblable à un écran.



Fabien Castaing, Jean-Christophe Chini, Jean Montier, *Plan de la façade, Barres d'habitation,* 1956.

Les façades deviennent elles-mêmes des figures indépendantes de l'architecture. Rappelons qu'avec l'invention du béton armé et du système poteau-poutre au début du XXème siècle, la façade s'est libérée de son rôle qui devait le rendre dépendant du corps du bâtiment.

> « Tout à coup, ses fonctions (structure porteuse, isolation, étanchéité, vue, finition, ornement), qui auparavant étaient pincées et fusionnées dans une même épaisseur, un même plan vertical et une même peau, ont pu être séparées et désolidarisées. Ainsi, les architectes ont bénéficié d'une liberté sans précédent à l'égard des contraintes physiques des matériaux et la possibilité d'un langage complètement nouveau. La façade est devenue « libre » (selon l'expression de Le Corbusier) et plastique ; elle a pu s'adapter à tous les principes et à toutes les intentions sans menacer la stabilité de l'édifice[473] ».

La symbolique de la façade est double car elle sert à la fois d'enveloppe volumétrique comme par exemple pour Loos[474] qui crée une conjonction entre le dehors et le devant, elle évoque tout aussi bien les questions de l'habitat qui tend vers l'intérieur que des problématiques des villes contemporaines. Si dans le cas de Loos la façade évoque depuis l'extérieur les aspects froids qui doivent cacher l'intérieur et être étanches, chez Le Corbusier elle est différemment pensée. Le Corbusier a conçu la façade avec les possibilités de vue permises par des percements. En s'inspirant du Parthénon, un idéal grec de la perfection, un

473 Sandrine Amy, « Les nouvelles façades de l'architecture », *Appareil*, Numéro spécial, 2008, mis en ligne le 30 juin 2008. URL : http://journals.openedition.org/ appareil/287 (Consulté le 29 avril 2021)

standard universellement reconnu, la maison devait correspondre aux canons de construction grecs fondant ainsi sa conception de la « machine à habiter ». Les façades devenues sa surface l'exposaient et formaient par excellence « le lieu de cette conception. Elle constituait un plan à deux dimensions qui annonçait un dedans prometteur et dévoilait la structure et la fonction du dedans[475] ».

Ainsi, lors de cette expérience, il m'a paru important de m'attarder sur la représentation de la façade comme élément important de cette recherche. La première étape qui concerne mon travail artistique est attachée aux prises de vue de la façade de l'immeuble. Comment représenter la façade de cette barre d'habitation avec pour objectif de donner une vision réelle, et en comprenant les caractéristiques de cet objet architectural ?

B. Fabriquer l'image : découpe, construction, recomposition

Il m'a paru essentiel de représenter la barre d'habitation par le cadrage photographique frontal et de se rapprocher du dessin géométral comme j'ai pu le découvrir dans les plans de l'immeuble d'Empalot, en me rendant aux Archives Municipales de Toulouse.

Rappelons que le dessin géométral est un outil indispensable de l'architecte pour concevoir et en même temps permettre de représenter l'objet en devenir.

Le dessin technique traditionnel d'architecture est lié avant tout à la géométrie euclidienne. Jean-François Blondel, architecte français du XVIIIème siècle définit le dessin géométral comme « la représentation d'un édifice, d'une construction […] en plan, en coupe, en élévation, d'après la méthode géométrique des projections orthogonales et sans avoir égard à la perspective[476] ». L'objectif principal du dessin géométral est « une appréhension aisée des dimensions de l'objet dessiné [477]».

Rappelons également que le principal moyen de maîtrise graphique du dessin et de « la ressemblance en architecture depuis la Renaissance est la représentation en perspective [478]». Le dessin géométral permet en effet d'évacuer la perspective et de donner plus de précision grâce à l'échelle et la projection.

Il me semble que la photographie d'architecture pourrait servir, dans certains cas,

474 *Ibid.* « Les façades de Loos avaient pour principe de créer des enveloppes volumiques. Les intérieurs devaient avant tout couvrir les habitants à la manière d'un vêtement doux et chaud dans lequel ils pouvaient se lover. Tout était conçu pour préserver au mieux l'intimité du foyer. Par exemple, les fenêtres de ses maisons qui étaient relativement petites, souvent opaques ou recouvertes de rideaux, devaient laisser passer la lumière et non le regard et donner un sentiment de protection et de sécurité. Elles défiaient les lois de la transparence et de la perspective. Une fois les rideaux tirés, ses maisons devaient permettre à ses habitants, pour un moment, de s'extraire du monde et de se retourner sur eux-mêmes et sur le privé. »

475 *Ibid.*

476 À voir in Daniel Estevez, *Dessin d'architecture et infographie, l'évolution contemporaine des pratiques graphiques*, CNRS éditions, Paris, 2001, p. 19.

477 *Ibid.,* p. 20.

478 *Ibid.,* p. 59.

d'outil de projection. Nous avons déjà envisagé cette perspective concernant la photographie des grands ensembles et la vision aérienne de celles-ci à travers la réflexion de Robin Evans et sa thèse *The Projective Cast. L'essence projective de l'architecture* pourrait être traduite par la photographie car elle peut permettre, non pas tant d'approfondir l'espace représenté, mais de l'aplatir ce qui nous amène de nouveau vers le dessin géométral.

Dans l'exemple des plans de l'immeuble d'Empalot ce n'est pas la perspective mais l'échelle qui permet à l'architecte de représenter mais aussi « d'appréhender globalement et qualitativement l'objet projeté avant sa réalisation ou sa construction[479] ». Cette représentation du projet des façades « est donc essentiellement d'ordre visuel, elle repose sur la ressemblance entre l'objet décrit et sa forme figurée [480] ».

Certains éléments du dessin géométral m'ont en effet permis de donner plus de précision concernant le caractère de la façade principale[481] de la barre d'Empalot ; j'en étudiais les plans comme par exemple la frontalité, la neutralité et la bidimensionnalité. Néanmoins, ces trois éléments faisant partie des plans peuvent-ils m'aider dans mon expérience photographique ?

Dans les photographies d'architecture, contrairement au dessin géométral, ce n'est pourtant pas l'échelle mais la perspective qui permet de traduire et de représenter l'objet urbain. Ce n'est pas sans raisons, souvenons-nous, que le photographe d'architecture est comparé à un interprète, voire à un traducteur de l'œuvre architecturale où il s'agit davantage, non pas de rendre visible en étant au plus près de la réalité, mais de rendre visible, voire de traduire la construction architecturale à sa manière.

En cherchant à me rapprocher de la vision frontale du bâtiment à l'image des Becher et afin de représenter la façade dans sa totalité, j'ai dû me confronter aux difficultés qui se sont imposées lors de la session photographique. La première difficulté rencontrée est la monumentalité, la longueur de la barre d'habitation qui ne se pliait pas facilement au cadrage frontal. Remarquons à ce propos que de nombreuses photographies ministérielles des grands ensembles sont souvent représentées en perspective fuyante car les prises de vue de ces objets gigantesques en position frontale sont impossibles. Il s'avère très difficile de dominer une masse monumentale en frontalité sans briser la perspective et induire les erreurs de composition car l'immeuble semble se pencher, les lignes parallèles fuient et troublent la composition.

Dans les ouvrages techniques de la photographie d'architecture, l'utilisation de la chambre photographique professionnelle est conseillée. Cet usage de la chambre professionnelle permet aussitôt de redresser la perspective afin de procurer une meilleure perception du bâtiment et donner une vision harmonieuse de l'image. Rappelons par exemple que les photographes du XIXème siècle suivent un inventaire rigide de prises de vue afin de correspondre aux exigences de l'époque : tout d'abord la vue frontale est

479 *Ibid.*

480 *Ibid.*

481 Je me suis intéressée à la façade qui se situe face au métro Empalot.

privilégiée, la lumière doit optimiser l'identification des textures et des détails architecturaux des façades, toutes les distorsions géométriques doivent être également corrigées[482] où les lignes droites et parallèles soulignent la beauté des monuments. Par exemple, dans la parfaite composition photographique d'Edouard-Denis Baldus, Panthéon de 1855 le monument est harmonieusement situé au milieu de la place, toutes les parallèles s'alignent dans une harmonie irréprochable. Cette prise de vue est encore très attachée à la représentation d'architecture que nous remarquons très souvent dans les dessins d'architecture en perspective linéaire ou dans les tableaux de peinture classique. Les photographes du XIXème siècle cherchent souvent à leurs début « la reproduction géométrale » du bâtiment où la perspective linéaire harmonise la composition photographique à l'instar de Baldus.

Cependant, rares sont les endroits en site urbain qui permettent de réaliser ces prouesses harmonieuses, « car il faut d'une part le recul nécessaire pour cadrer l'ensemble de la façade, et de plus trouver face à elle un endroit à mi-hauteur permettant de saisir sans déformation[483] ».

Cependant, à la différence des peintres, la perspective pose également problème ; les photographes ne sont pas des peintres ou dessinateurs qui peuvent utiliser la perspective pour créer « un point de vue à un endroit théorique ne correspondant pas nécessairement à une situation réelle[484]». A contrario, la perspective construite permet d'imaginer un point de vue à un endroit imaginé par le peintre ou le dessinateur. L'appareil photographique donne un corps réel au point de vue. Cette situation rend difficile la tâche du photographe qui chercherait à représenter l'architecture comme le faisaient des architectes ou des peintres.

Pour Arnaud François, la photographie d'architecture se transforme en la photographie urbaine car en cherchant un bon point de vue, le photographe doit prendre en compte tout l'espace qui entoure l'objet représenté. Même si le photographe trouve un bon point de vue pour capter le bâtiment : « la prise de vue capte nécessairement les bâtiments qui environnent le monument visé […]. La photographie d'architecture devient inévitablement une photographie urbaine[485]».

Dès lors la photographie doit se plier aux conditions urbaines qui affectent l'esthétique architecturale. Dans de nombreuses photographies d'architecture de Ruskin, d'Henri Le Secq, les cadrages serrés servent souvent à produire « un effet de concentration » sur le bâtiment afin d'éviter que d'autres éléments polluent inutilement le regard. François Arnaud met en parallèles les prises de vue de Ruskin avec les théories d'architecture de Camillo

482 Un des détails de la photographie d'architecture qui est le plus important et accompagne les conventions de la photographie d'architecture depuis sa création.

483 Arnaud François, « L'émergence de l'esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 5 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, URL : http://journals.openedition.org/craup/2258 (Consulté le 09 février 2020)

484 *Ibid.*

485 *Ibid.*

Sitte. L'auteur de XIXème siècle utilise dans son ouvrage, L'art de bâtir les villes – urbanisme selon ses fondements artistiques, les héliographies de l'époque qui représentent la ville comme témoignage de « l'intégration d'architecture dans le contexte urbain[486] ».

La théorie de la ville de Camillo Sitte suit le principe de la composition de l'espace urbain où la place devient un lieu du regard qui ne se concentre pas sur un seul édifice mais perçoit un ensemble des immeubles présents, explique Arnaud François. La ville comme œuvre d'art de Camillo Sitte suppose le principe de composition qui s'appuie sur les bases du dessin classique, et la perspective qui crée une illusion de la troisième dimension. Il faudrait selon Camillo Sitte retrouver une neutralisation du regard qui permet d'organiser la ville afin de trouver une perception du monument principal. La ville qui se plie à la composition classique correspond à un ensemble harmonieux des bâtiments où l'édifice principal (le monument) rime « avec une claire ordonnance des bâtiments environnants [487] ». La parfaite composition de l'espace urbain servait également de modèle pour les photographies où « la clarté des contrastes » entre l'édifice principal et le reste urbain se fondraient dans une harmonie et esthétique irréprochable.

Cependant, rien n'est aussi simple, les photographes ont toujours eu des difficultés pour reproduire des visions qu'ils puissent juger parfaites des villes et de l'architecture.

Toute cette réflexion concernant l'édifice principal et la neutralisation du regard devient un autre obstacle dans la session photographique. Hormis la monumentalité de l'immeuble, nous voyons beaucoup d'éléments qui « polluent » notre vision d'architecture dans la rue de Menton à Toulouse, quartier Empalot. La masse architecturale se cache derrière les voitures garées, arbres plantés et de nombreux passants qui s'imposent aux cadrages. Ici donc, la photographie d'architecture « perd son aura » et devient la photographie urbaine qui trouble et dévie l'œil de son élément principal, celui de l'immeuble. Or, le photographe d'architecture comme le dit Cécile Septet, photographe professionnelle d'architecture contemporaine, dans son interview de 2015 pour D'architecture :

> « La photographie passe souvent pour une forme de plagiat de la peinture, alors qu'elle a bien plus à voir avec la sculpture. Pour peindre, il faut ajouter de la matière. Pour sculpter, il faut en enlever, comme en photographie, ou le cadrage conduit à éliminer des éléments[488] ».

De même, les photographes Becher préfèrent photographier pendant l'hiver pour neutraliser le regard, lorsque le brouillard apparaît et cache l'arrière-plan en étouffant les tonalités du paysage et afin de mettre en valeur l'objet industriel. Dans le cas de notre expérimentation, ce n'est pas en enlevant des éléments urbains que je procède de la photographie de l'immeuble mais en cherchant un autre point de vision.

Par ailleurs, l'immeuble d'Empalot exige un point de vision élevé ; ce n'est donc pas à

486 *Ibid.*

487 *Ibid.*

488 Olivier Namias, « Cécile Septet, l'éthique et l'artistique », *Revue D'Architectures,* mis en ligne le 6 mai 2015, URL: https://www.d'architectures.com/le-septet-ethique-et-artistique-a2421.html (Consulté le 6 novembre 2019)

partir du sol que nous trouvons la meilleure vision du bâtiment faute de son gigantisme qui ne rentre pas dans le cadre de la photographie mais de la hauteur. C'est à partir de l'immeuble d'en face que je capte une image frontale sans distorsions de perspective et sans éléments qui « polluent » le cadrage. Cependant, ce n'est pas la totalité de la façade qui apparaît dans cette photographie mais un fragment de la façade aplatie. L'image que nous arrivons à obtenir est aplatie, sans aucune profondeur, sans perspective, le cadrage très serré et rapproché qui nous permet de voir les trois derniers étages avec un bout du ciel. Les trois coursives visibles sur la façade traversent en parallèle l'image photographique, la façade ne se penche pas mais s'impose tel un mur au spectateur. Les fenêtres font face mais sont closes et impénétrables.

Alessia Nizovtseva, *Façade d'habitation*. photographie, (Architecture, Fabien Castaing, Jean-Christophe Chini, Jean Montier, 1956)

Cette photographie ne représente qu'un bout d'immeuble, une surface plate et silencieuse de l'architecture ne montrant que la partie de son objet représenté ; elle est un échec total face à la masse monumental car ce fragment d'architecture n'est pas complet ; m'amène à penser différemment ma pratique artistique liée à cet exercice du photographe. Elle m'amène à introduire quelques manipulations photographiques. Or, comme l'écrit Michel Poivert : « il y a dans l'histoire de la photographie quelque chose de profondément moral. Nombre d'arguments y sont échangés pour mesurer la valeur d'une photographie à partir de son degré de « pureté ». Celle-ci se définit selon les critères de mise en œuvre de l'image : moins la main du photographe interviendra dans le résultat final, plus la photographie sera

vertueuse[489] ». Hormis les questions de la virtuosité, les manipulations sur l'image soulèvent les questions de la « « vérité saisie lors de la prise de vue[490] ». En effet, cette pratique soulève les questions de retouches qui contredisent « au culte de la vérité photographique » ancré dans nos inconscients. La retouche étant un terme d'abord technique qui est censé corriger les défauts de l'image est pratiquée essentiellement par les professionnels « qui visent à maquiller » l'imperfection dans une photographie. Cette tradition est d'abord instaurée dans la photographie du XIXème siècle ; nous l'analyserons à travers le désir des photographes de traduire les immeubles au plus près de la vision réelle. Comment faisaient les photographes lorsqu'ils n'arrivaient pas à reproduire le bâtiment et se pliaient à la condition de la composition parfaite attendue ?

2. Les manipulations photographiques : de la retouche vers les trucages

A. Le paradoxe du document d'architecture du XIXème siècle

Les premiers photographes d'architecture pensent déjà à la composition et à la production des images harmonieuses. Cependant, au XIXème siècle, la photographie d'architecture est attachée à la fonction documentaire et s'avère purement informationnelle. Comme l'explique Olivier Lugon dans son ouvrage *Le style documentaire, D'August Sander à Walker Evans*[491], le mot documentaire ne définit en aucun cas un quelconque genre artistique, il est fortement attaché à la fonction scientifique et l'archivage des images, le sens premier de ce terme est en lien avec la valeur informationnelle, de témoignage et de preuves.

En juillet 1839, Arago présente le procédé de Daguère devant les académies des Sciences et des Beaux-Arts tout en proposant aux photographes de parcourir le monde pour recopier des monuments antiques. Dès lors, la photographie est considérée comme le moyen par excellence capable d'archiver les monuments mais également d'imiter, le monde.

Telle une empreinte automatique et son impuissance à remodeler le réel la photographie apparaît comme une pure imitation de la réalité. A ce propos Michel Frizot écrit concernant le statut de la photographie :

> « A son apparition la photographie est promise à une vocation médiocre : au mieux un « art industriel », au pire une technique scientifique. […] Tout le problème de la qualité artistique liée à la photographie tient dans l'imitation, base de l'art le plus élevé, mais nécessairement transcendée par l'imagination, et par le style pour accéder à l'expression idéale. L'imitation photographique involontaire et absolue, ancrée dans la technique, déchoit de ne pas surmonter la transcription pure et simple du réel [...][492]».

489 Michel Poivert, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 88.

490 *Ibid.,* p. 93.

491 Voir dans Olivier Lugon, Style documentaire, D'August Sander à Walker Evans 1920-1945, Paris, éditions Macula, 2001, p. 15.

Par exemple, dans la photographie de Louis Daguerre de 1836 La vue de Boulevard du Temple apparaît déserte car le processus de prise de vue est soumis au long temps de pose nécessaire pour impressionner la plaque. L'insuffisance de moyens techniques empêche d'enregistrer les personnes et les véhicules en mouvement. Cette photographie en noir et blanc parait floue, pourrait être considérée comme étant fausse, mais elle passe pour une simple imitation de la réalité à l'époque. En effet, si les photographes d'architecture couraient la vision du réel, leurs moyens techniques ne permettaient que rarement d'obtenir des rendus de qualité. Malgré sa nature immobile qui est un sujet idéal pour le photographe du XIXème siècle, l'enregistrement le plus fidèle d'architecture ne fait pas de la photographie une représentation exacte compte tenu suite du matériel disponible.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Le boulevard du Temple*, Paris, photographie, 1836.

Ainsi, le photographe doit lui-même non pas simplement reproduire mécaniquement mais « construire » son image. De plus, comme le dit bien Michel Poivert, l'image photographique est une restitution de la réalité machinique qui privilégie un plan de netteté contrairement à l'organe oculaire qui est une perception naturelle qui vise et crée un point de

492 Robert Delpire, Michel Frizot, *Histoire de voir,* Édition Photo/Centre National de, 1990, p. 28.

netteté. La vision optique corrige des aberrations de l'œil pour mieux construire et reproduire la réalité. Si l'œil humain vise le motif naturel, l'appareil photographique choisit son cadrage. Dès lors que le cadre est fait sur le dépoli de la chambre, le travail avec une image restituée commence et la photographie devient une composition. Le photographe du XIXème siècle doit penser la composition de l'image photographique en termes des valeurs, en noir et blanc sans couleurs qui est « une figuration artificielle[493] ».

Pourtant, pour des raisons de pure technologie la photographie conçue en noir et blanc était plus simple à produire et paradoxalement considérée comme étant la plus normale comme l'explique Henri Stierlin dans son ouvrage La vision photographique en Architecture :

> « […] l'une des plus importantes manipulations de la photographie réside dans l'image en noir et blanc. Cette vision est en effet la plus étrangère à notre vue. Elle compose une abstraction importante du sujet figuré, en la réduisant à une information exprimée par une simple gamme de gris […] en lieu et place des impressions colorées que traduit notre sens de la vue [494] ».

C'est ainsi que Bayard cherche dans ses premières photographies d'architecture une relation entre les valeurs picturales et les valeurs géométriques. Il crée une composition de la perspective fuyante dans l'image de l'église de la Madeleine à Paris vers 1845.

Hippolyte Bayard, *La Madeleine à Paris*, photographie, 1845.

Ici, Bayard ne prend pas une vue générale du bâtiment et donne comme une vision presque abstraite de la composition. Le choix de la lumière crée une tension entre les

493 Henri Stierlin, *La Vision photographique en architecture,* Paris, Éditions Infolio, 2005, p. 22.

494 *Ibid.,* p. 23.

valeurs géométriques et les valeurs picturales du bâtiment : les ombres portées des colonnes au sol et aux murs rythment la composition par répétition en perspective fuyante en emportant le regard du spectateur vers le coin de la façade qui apparaît comme étant enfermé dans un cadre. Le ciel clair donne une impression de flottement du bâtiment qui se dresse sur les lignes verticales de la clôture du premier plan. De même, les lignes horizontales des éléments architecturaux du mur créent un jeu géométrique avec les ombres verticales.

Ici, le photographe devient d'ores et déjà un interprète d'une œuvre architecturale tout en exerçant son pouvoir qui vient renforcer ou détruire la perception de l'original puisque comme l'explique Nicolas Pevrsner :

> « [..] dans le cas d'un édifice, les choix du point de vue, de l'angle de prise de vue et des conditions de lumière font tout simplement l'édifice. Ce pouvoir peut faire paraître la nef d'une église haute et étroite, ou au contraire large et courte, presqu'en dépit de ces dimensions réelles. Il peut aller plus loin et faire émerger un détail avec une telle force qu'il lui confère une capacité de conviction majeur dans l'image à deux dimensions que dans le réel. La capacité à « isoler des détails du contexte » [...] est à mon avis le plus grand privilège du photographe[495] ».

Henri Le Secq a le goût pour le fragment, le détail et la plasticité de la forme de l'édifice qu'il met en lumière dans ses photographies lors de sa Mission Héliographique en 1851. En raison de l'absence d'objectifs disponibles Le Secq choisit d'encadrer une partie de l'édifice mais également de par son intention de renforcer la fonction descriptive du caractère et des formes du monument. Dans la photographie de la Cathédrale de Reims, toute notre attention est attirée par les détails d'architecture : ornements, sculptures, éléments gothiques, perspectives fuyantes de la façade à droite, les toits penchées au premier plan de l'image. De plus, la prise de vue à la hauteur du bâtiment ouvre au spectateur une vue frontale et très descriptive de l'architecture gothique, une vue qui permet de lire le bâtiment de près. Le Secq choisit une lumière très vive, voire violente pour obtenir des contrastes d'ombres et de lumière qui rendent plus visibles des reliefs de la matière ainsi que la densité des éléments.

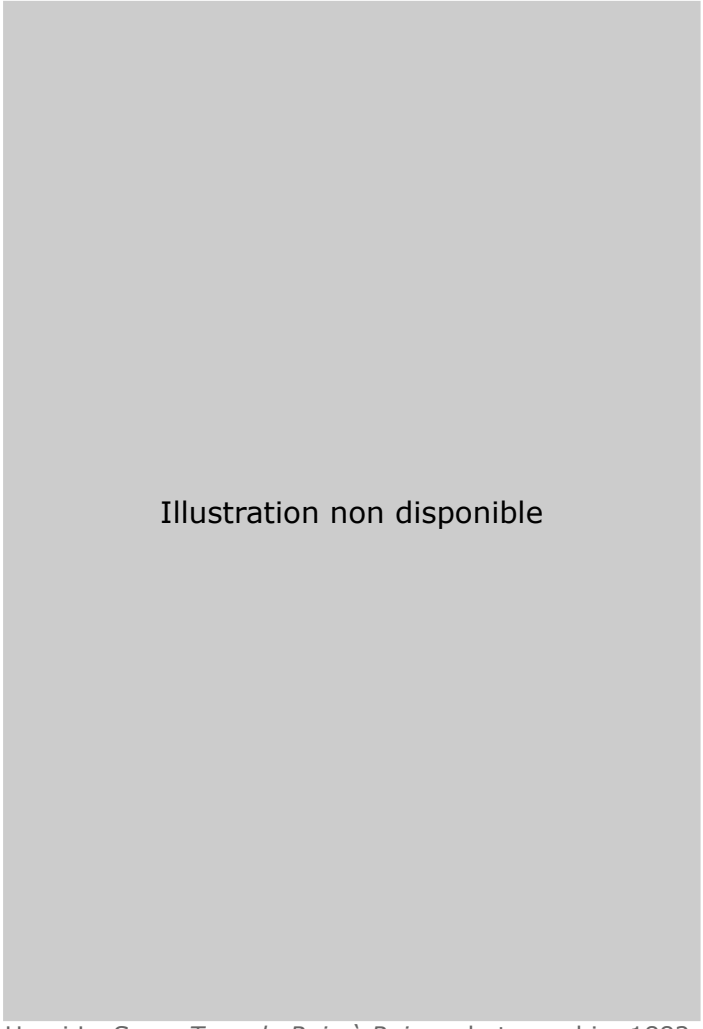
Si Le Secq privilégie une vision fragmentaire du bâtiment, ce n'est pas le cas de Baldus qui participe également à la mission Héliographique en 1851. Baldus crée des prises de vue où il préfère inclure la totalité du bâtiment pour « […] rendre compte de l'état d'un monument, en suggérer l'ampleur et les caractéristiques spatiales [...][496] ». Pourtant, les difficultés techniques comme la lumière ne lui permettent pas de mettre en valeur l'état d'un édifice dans toute sa splendeur. A partir de là, le photographe procède à des pratiques « combinatoires », terme emprunté à Michel Poivert où il compose littéralement une seule image d'architecture à partir des prises de vue à différents moments de la journée. Michel Poivert explique :

> « La pratique des combinaisons des négatifs, les collages et les découpages en tout genre ne visent aucunement à réaliser un art impossible et, partant, invraisemblable, avec ses fictions et

495 Giovanni Fannelli*, Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Édition PPUR, p. 14.

496 Robert Delpire, *Michel Frizot,* op. cit., p. 23.

ses fables. Au contraire, l'artifice a pour vocation le réalisme. Il doit rester indiscernable, comme le tour du prestidigitateur ne doit être reconnu. Il n'est donc pas étonnant que ce soit les recherches historiques et quasi archéologiques qui mettent aujourd'hui en lumière ces pratiques[497]».



Henri Le Secq, *Tour de Rois à Reims* photographie, 1882.

Tel un culte de la vérité photographique qui tend à rendre inavouables tous ces arrangements avec la réalité, regardons l'image de l'église de Notre-Dame de Beaune de 1851 qui est obtenue par l'assemblage de deux négatifs : le long d'une ligne qui est visible sur le premier plan qui le coupe irrégulièrement, puis remonte sur la verticale du pilier droit de l'arcade centrale et les lignes des couvertures cuspidées. Les négatifs sont faits à des moments différents de la journée, d'où la lumière plus claire à droite de l'image ; les ombres accentuées créent des valeurs tonales irréalistes permettant, non pas de produire une vision imaginaire de l'architecture, mais d'augmenter les contrastes de la façade afin de mettre en évidence les volumes du bâtiment et la profondeur de l'espace.

On pourrait croire, en regardant les clichés de Le Secq et Baldus, à une recherche artistique de la part des photographes ; pourtant leur but était de documenter au plus près la

497 Michel Poivert, Brève histoire de la photographie, Paris, Hazan Éditions, 2015, p. 92.

commande archéologique et documentaire de la Mission Héliographique.

Très vite, cette esthétique rigoureuse aux critères réfléchis s'impose à la photographie d'architecture où les cadrages et les compositions sont souvent calculés à la hauteur des bâtiments ; l'absence de tout être humain offre une vision de la réalité urbaine libérée de tout ce qui distrait le regard.

Cette esthétique rigoureuse s'impose dans la photographie d'architecture en créant un « protocole obligatoire » pour tous les photographes professionnels d'architecture qui ne peuvent que rarement le dépasser.

En effet, je me pose tout le long de ma pratique des questions sur les prises de vue des bâtiments dans mes propres photographies mais également en réalisant toutes sortes de manipulations photographiques concernant l'architecture. Le fait de ne pas être photographe dit « du genre » me permet de faire des prises de visions plus spontanées et moins recherchées dans certains cas. Lorsque je photographie des usines désaffectées ou des immeubles d'habitation, je produis des angles de visions différents car mes prises de vue dépendent bien évidement de l'objet photographié. Cependant, à la différence des photographes du XIXème siècle, ce n'est pas de me rapprocher de la vision réelle du bâtiment qui semble nécessaire mais d'expérimenter par de différents cadrages et de découvrir les possibilités que l'outil photographique offre à ma pratique.

Ainsi, je crois que la photographie permet aujourd'hui de multiples possibilités de représentation que nous ne pouvions pas définir par un seul concept, ni le mettre dans une case. La photographie d'architecture attachée également à la notion du document dépasse également le « protocole obligatoire » développé par celui-ci depuis le XIXème siècle. Dans les pratiques artistiques contemporaines, la notion du document doit être abordée moins comme une fermeture telle un « protocole rigide » que dans un souci d'ouverture offrant de multiples possibilités et expérimentations photographiques.

B. Les photomontages documentaires de Markus Brunetti

Le photographe contemporain Markus Brunetti semble suivre « le protocole rigide » en photographiant des bâtiments historiques dans une démarche documentaire. Toutefois, l'aspect documentaire et informationnel que vise le photographe est accompagné par de multiples manipulations qu'offre la photographie contemporaine. La photographie contemporaine permet en effet de nombreuses possibilités liées aux manipulations numériques qui sont parfois indispensables pour atteindre un rendu parfait sans défaut et sans faille, qui pourra séduire le regard du spectateur. Cependant, Markus Brunetti aborde ce sujet sous un autre angle, les manipulations photographiques lui permettent de construire une image purement documentaire et très informationnelle qui se donne au spectateur comme une possibilité de la lecture frontale.

En 2005, il commence un long voyage avec sa compagne Betty Schöner à l'instar de la Mission Héliographique de 1850 qui leur permet de photographier plus de cent églises en

Europe en créant la séries *Façades.* Le photographe crée ses images de cathédrales dans une démarche comme il l'explique, documentaire et purement informationnelle ; ce qui l'intéresse avant tout, c'est une lecture historique du bâtiment. Toutefois, lorsque le spectateur se trouve devant ces photographies de formats monumentaux qui atteignent parfois trois mètres de long, son trouble est évident. En effet, c'est avant tout la frontalité irréprochable avec les lignes parallèles parfaitement alignées des bâtiments qui nous surprennent lorsque nous sommes face à ses photographies. La perfection des images permet de découvrir tous les détails des façades qui semblent pourtant s'éloigner de la vision réelle des cathédrales. Cette vision n'est évidemment pas atteignable avec une prise photographique classique qui donnerait un tout autre rendu.

Avant de comprendre son procédé photographique, il nous faudrait d'abord regarder non pas les photographies des Becher qui semblent dès le premier abord influencer la démarche de Brunetti mais de revenir vers les dessins des façades d'architecture. Par exemple, en étudiant le dessin géométral de la gravure du moyen âge de la Cathédrale de Strasbourg, Brunetti cherche à atteindre ce même effet de l'élévation parfaite de sa façade qui se distingue par des lignes parallèles pures et les formes géométriques ne sont pas déformées par la perspective.

Illustration non disponible

Markus Brunetti, *Cathédrale de Strasbourg*, photographie, 2005.

Illustration
non disponible

Isaac Brunn , *Cathédrale de Strasbourg*, gravure, 1615.

Pour ce faire , Markus Brunetti crée, alors, sa propre méthode qui lui permet de construire son image photographique en géométral qui tend vers une parfaite représentation des cathédrales. En effet, ses prises photographiques, effectuées à partir du sol, lui permettent les captures extrêmement détaillées des façades. Pour obtenir « l'effet de l'élévation » en géométral, le photographe prend des centaines, voire des milliers de photographies du même édifice afin d'être le plus précis possible et d'immortaliser chaque pierre, gargouille, fleur, pignon visible sur la façade. Le spectateur voit à travers ses clichés tous les détails minutieusement travaillés que l'œil ne peut pas atteindre face au bâtiment.

Elles sont ensuite minutieusement assemblées à travers un procédé numérique en un ensemble cohérent. Il part d'un écran blanc et compose ses façades à partir de centaines d'images retravaillées numériquement. On pourrait croire que sa méthode de prises de vue dépasse largement notre imaginaire de la photographie mais elle a quelque chose en commun avec le procédé de *combine painting* de Baldus. Cette approche particulière consiste à construire les immeubles à partir de multiples fragments numériques qu'ils réunissent comme des pièces de puzzles pour construire des façades de différentes cathédrales en frontal. Ensuite, l'image la plus parfaite de l'église qui devient le simulacre de son original est choisie par l'artiste, imprimée sur un grand format.

Dans ces photographies, l'absence de tout être humain ou tout élément urbain neutralise et met en avant la vision d'édifice, le ciel presque lisse et gris inspiré de l'esthétique des Becher ne fait que souligner « des projections orthogonales et distinctes » des formes du bâtiment. En regardant les clichés photographiques, nous pouvons sans doute redéfinir le statut de la photographie mais aussi son ambition de se rendre importante telle un moyen informationnel le plus parfait de la lecture du bâtiment.

Il n'est pas étonnant que Brunnetti s'inspire du dessin géométral et le prenne comme « modèle » pour représenter les bâtiments.

Le dessin est une technique privilégiée de l'architecte pour la projection orthogonale. Le dessin d'architecture est un moyen d'expression et de précision concernant le bâtiment, son incarnation la plus parfaite pour comprendre le bâtiment lors de son projet de construction.

> « Le dessin pour l'époque renaissante permet de dire « vrai » de capter la logique du monde. La Renaissance attribue à l'architecture une fonction mimétique au même titre que la peinture ou la sculpture, le dessin est ce qui permet à accomplir l'ambition d'imiter la « nature » c'est-à-dire de reproduire sa mathématique divine[498] ».

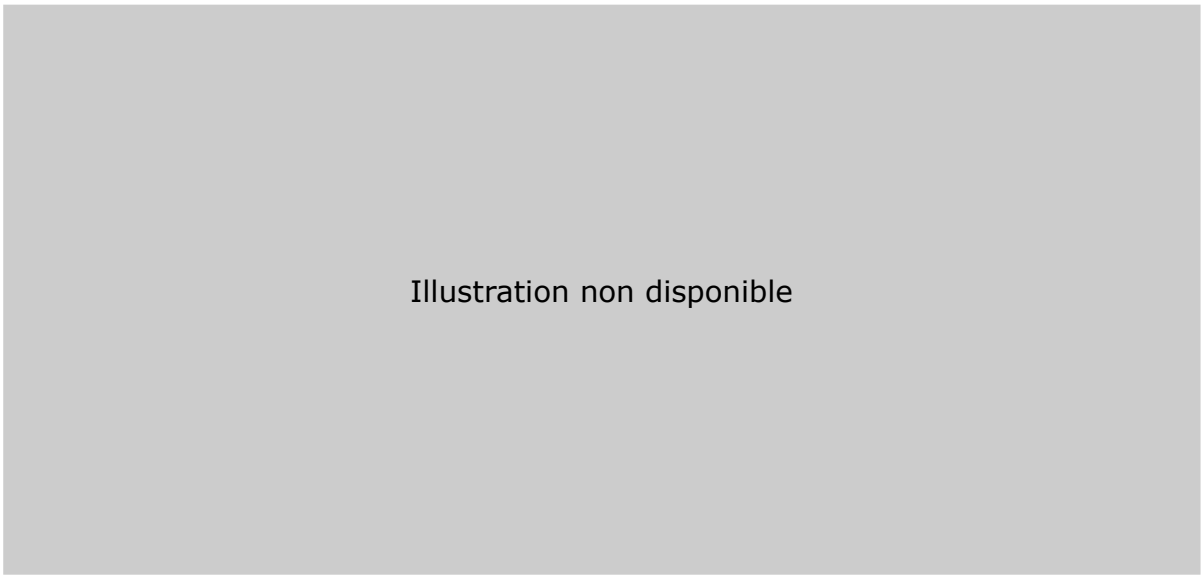
Dans le travail de Brunetti, ce rôle d'atteindre le « vrai » est attribué à la photographie où les manipulations visent la précision aussi bien que la perfection. Il part de l'édifice, plus précisément de la déconstruction de la façade vers la translation sur l'écran de l'ordinateur en s'appuyant sur le modèle du dessin. Le geste de Brunetti n'a finalement rien d'un procédé

498 Victoire Chancel, *L'édifice comme représentation du projet*, Mémoire de Master, Université Libre de Bruxelles, Faculté d'architecture La Chambre-Horta, sous la Direction de Jean-Didier Bergilez, 2015, p. 11.

mimétique qui nous rapprocherait de la perspective mais plutôt une opération de la déconstruction et reconstruction surprenante de l'édifice originel tel qu'il devait paraître sur le papier de l'architecte. Ainsi, la photographie n'est plus envisagée uniquement comme un outil projectif mais également comme un moyen qui permet de construire la représentation en s'appuyant sur la vision géométrale.

C. Au-delà du cadrage

Cette recherche pourrait se rapprocher du travail de deux artistes photographes Andréas Gursky et Stéphane Couturier qui procèdent par des outils numériques pour reconstituer la totale vision de la façade. Dans une des photographies de Stéphane Couturier prise dans le quartier d'Alger Bab-El-Oued, apparaît tel un écran lisse l'immeuble d'habitation nommé par les habitants Titanic. La barre gigantesque s'impose au premier plan de la photographie en surface sans fin, une impression étrange de la mer sans horizon crée comme un flottement étrange vers le ciel rendu invisible sur la photographie ; entre la masse monumentale et la mer apparaît la ville que Couturier considère comme une masse organique qui bouche l'horizon. Cette étrange impression de la mer à peine visible et presque fantomatique donne à la photographie documentaire une vision utopique aux bateaux comme suspendus au-dessus de l'immeuble.



Stéphane Couturier, *Cité Climat de France*, photographie, Alger, 2011-2012.

Le photographe arpente le quartier avec un petit appareil à la main, ce qui ne facilite pas ses prises de visions photographiques. Couturier souhaite capter une image de la barre d'habitation dans sa totalité car ce qui rend l'immeuble particulièrement représentatif de sa génération des années 50 c'est sa façade longue et gigantesque. Cependant, le petit

appareil photographique en mains ne lui permet pas de capter la totalité de la façade. C'est en réalisant auprès de 40 images d'une barre immense en Alger que Couturier arrive à reconstruire l'image de la façade. L'artiste passe par la méthode de la photographie combinatoire striching[499] ; il fait plusieurs photographies qu'il peut ensuite repositionner dans un ensemble de la vision assez proche de la réalité. Même si la photographie n'est pas tout à fait la même, pour Couturier cette vision est considérée comme étant documentaire, permettant non seulement de capter le bâtiment mais également de questionner le statut de la photographie. Que regarde-t-on à travers cette photographie ? Une photographie ou un montage photographique ? Cette barre d'immeuble peut également se situer quelque part ailleurs et rappeler d'autres villes comme par exemple Beyrouth, selon l'artiste.

De même que Stéphane Couturier, Andreas Gursky essaye également obtenir une vision frontale de l'immeuble parisien de l'architecte Dubuisson Jean. L'image monumentale que réalise Gursky dans les années 1990, est en réalité manipulée par l'artiste avec les outils numériques. Ce cliché ne peut pas en effet être obtenu par une simple prise photographique car le contexte urbain ne le permet pas.

Illustration non disponible

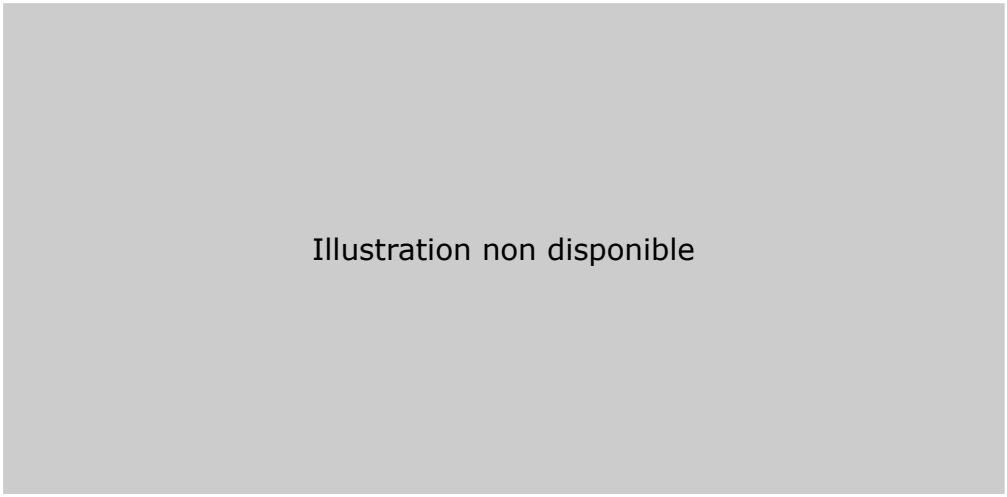
Andreas Gursky, *Paris, Montparnasse*, photographie, 1993.

Le photographe fait d'abord deux photographies qu'il joint à l'aide des outils numériques. Lors de la conférence à l'espace d'art contemporain Garage à Moscou en 2016, l'historienne de l'art Irina Kulik fait un rapprochement de la photographie de Gursky et de la peinture de Mondrian qu'elle nomme de structure abstraite qui se réalise dans la photographie de l'artiste allemand à travers l'architecture moderniste. « Cette grille de Mondrian devient ici une structure de l'existence humaine dans les photographies de Gursky[500] » dit-elle.

499 L'assemblage de photos est un procédé consistant à combiner plusieurs images numériques se recouvrant, dans le but de produire un panorama ou une image de haute définition.

En revanche, contrairement à la totale abstraction de la peinture de Mondrian, nous pouvons observer de près, dans une attitude presque voyeuriste, l'intérieur du bâtiment. A chaque étage, les habitants de la barre sont exposés aux yeux curieux des spectateurs. Ici, deux espaces : intérieur et extérieur sont mis sans profondeur ni perspective sur la même surface aplatie par le photographe et deviennent alors semblables à une vitrine que les spectateurs dévisagent de près.

Entre l'abstraction de la structure frontale de la grille architecturale et la réalité de la vie du quotidien, la photographie de Gursky questionne l'habitat humain à travers les représentations monumentales des immeubles dans le monde entier comme par exemple ces photographies *Avenue of the Americas*, New-York de 2001.



Andreas Gursky, *Avenue of the Americas*, New-York, photographie, 2001.

En effet, de nombreuses images d'Andréas Gursky sont photographiées et construites comme des abstractions géométriques, souvent tous les éléments des façades d'immeubles sont étalés sur la même surface ; que les humains soient visibles ou non sur ses photographies, la grille prédomine et enferme les personnages dans sa structure de façades sans perspective. À cet effet, l'œil du spectateur parcourt les surfaces planes de ces photographies avec des personnages devenus eux-mêmes motifs ou ornements incrustés dans ces structures à l'instar de sa photographie *Le Parlement* de 1998. Danscette photographie, la vision de la fenêtre se présente comme une limite entre l'espace intérieur et extérieur de l'immeuble. L'image est littéralement construite à partir des milliers de fragments réunis tel un puzzle dans une photographie afin de voir mieux non pas les humains un par un mais bien la multitude des corps formant eux-mêmes un motif abstrait.

Dans sa photographie *May Day V* de 2006, du bâtiment de Westfalenhalle de Dortmund une façade nocturne, transparente et verticale aux multiples étages exhibe sa structure moderniste orthogonale de métal. L'artiste compose lui-même sa propre vision de

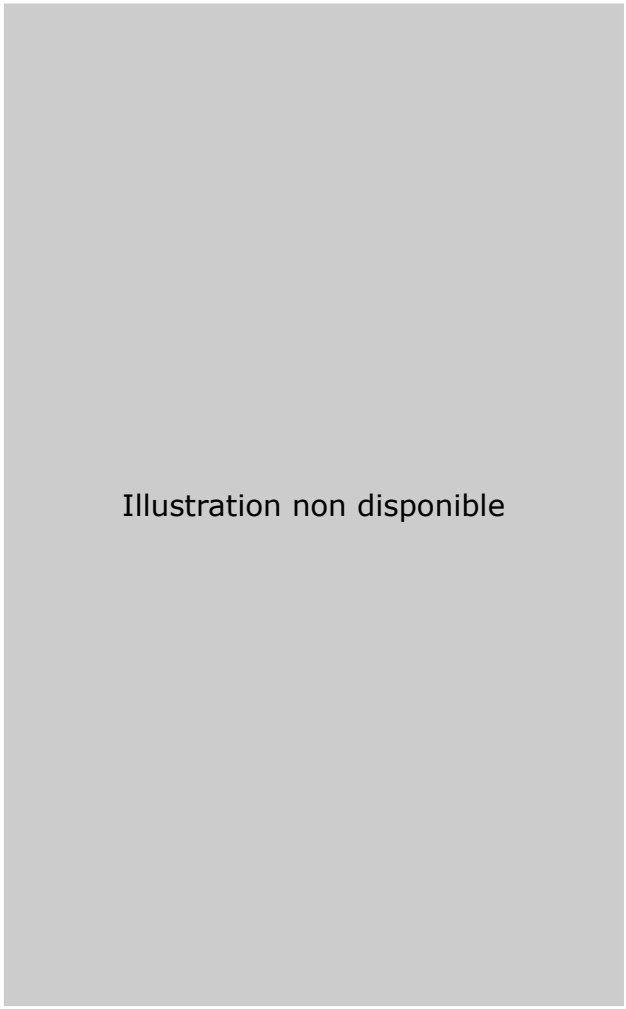
500 Irina Kulik, conférence consacrée à Andreas Gursky et Jeff Wall, disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=N8g_P4iPNHw (Consulté le 15 décembre 2020)

l'immeuble fait de 18 étages, alors que le réel bâtiment n'a que quatre niveaux. *May Day V* comprend de divers plans de Westfalenhalle produits à différents moments de la nuit et sous de multiples angles. Cependant, dans cette composition rien n'est dû.

Andreas Gursky, *Le Parlement*, photographie, 1998.

En effet, il agrandit virtuellement l'immeuble par procédé de répétition à tel point que nous pouvons retrouver les mêmes personnages vus au départ comme des silhouettes enfermées dans la structure. Cette composition abstraite de structure de façade de Westfalenhalle reflète des recherches de Gursky sur les notions d'individualité et de collectivité à travers la représentation des hommes comme espèce biologique. Par ailleurs, non sans l'humour l'artiste s'inclut lui-même dans cette image ou dans la foule des anonymes, le photographe se perd au sixième étage de l'immeuble de Westfalenhalle. Telle une tour de Babel, ce montage numérique nous renvoie par ailleurs vers les montages d'avant-gardes du *Bauhaus* et les compositions abstraites inspirées par des rythmes de musique car Andreas Gursky lui-même compare cette composition aux motifs musicaux de *Rave.* Ce n'est pas par hasard que la photographie reprend le titre du festival *May Day* consacré à la musique techno qui se déroule à Dormund en Allemagne ; en documentant dans cette photographie les coulisses du lieu de l'événement culturel, l'artiste se penche également vers la notion du temps où un morceau musical peut être répéter durant la nuit, il

reprend cette idée afin de construire son image en utilisant le même motif de la grille. En revanche, cette image manipulée est considérée par l'artiste comme une photographie documentaire, tout comme Stéphane Couturier, l'artiste souhaite traduire n'ont pas la réelle vision de l'objet représenté mais de traduire l'idée en lien avec celui-ci.



Andreas Gursky, *May day V*, Westfalenhalle, photographie, 1998.

Dans les pratiques artistiques, la photographie apparaît comme une image composée, construite par l'artiste qui doit davantage traduire l'intention du photographe par rapport à celle-ci que présenter l'objet. La frontalité s'avère être, par rapport à l'architecture, un mode de représentation indispensable qui crée de multiples lectures des immeubles.

> En ce sens, « si la frontalité est le fait de se présenter de front, les champs qui s'y rattachent en premier lieu sont, de façon incontournable, le théâtre et la sculpture archaïque. L'ampleur du champ lexical de front est exemplaire. De front dit de face, devant. Sitôt ouverte la boite de Pandore de notre langue française jaillissent dans la discipline de l'architecture les front, face, façade, fronton, frontispice, qui vont mettre en vue combien cette notion qualifiante de frontalité

est présente dans notre quotidien bâti et combien elle induit une réception significative [501]».

Si je n'arrive pas à obtenir la réelle vision de l'immeuble suite à son gigantisme, je dois, en effet, construire ma propre image de la façade d'Empalot réduite à l'échelle. De même, dans mon travail plastique, les manipulations photographiques s'avèrent indispensables. La façade est un élément important qui traduit la vision de l'architecture moderniste. Confrontée au problème du gigantisme de la barre d'immeuble, je pense aux questions de l'échelle qui est « un signe distinctif de l'architecture[502] ». L'échelle des grands ensembles devient symbolique dans leur représentation, surtout des années 1960 aux années 1980 comme l'affirme Camille Canteux. Dans certains films audio-visuels, « les caméras insistent sur la différence d'échelle entre les hommes et les immeubles, montrant à quel point les premiers sont perdus face à l'immensité des seconds[503]». On met l'accent sur leur immensité pour justement au début de leur apparition valoriser ces bâtiments comme des cités « grandioses, » puis pour diminuer leur rôle de l'habitat et les critiquer en soulignant leur « écrasement des habitants par un cadre de vie trop grand pour eux[504] ».

Concernant l'échelle, Ricardo Bofill et Nicolas Véron précisent que « les villes les plus anciennes étaient à l'échelle de l'homme par nécessité. Pas de risque de démesure lorsque, techniquement, les maisons ne peuvent guère avoir plus d'un ou deux étages. Le problème commence à se poser quand la pression foncière et le progrès des techniques de construction font pousser les immeubles en hauteur, et la ville en largeur : […]. Ce modèle est devenu universel dans nos cités contemporaines, où l'obligation de densité introduit en permanence le risque du hors échelle[505] ».

Ironiquement, les questions de l'échelle concernent également mes photographies. En effet, la barre d'habitation est un objet urbain surdimensionné pour pouvoir être photographié entièrement. Il faudrait passer par toutes sortes de manipulation pour photographier la façade comme le font de nombreux photographes vus précédemment. Or, sans passer par toutes ces manipulations photographiques qui me ramènent forcément vers le traitement numérique de l'image, je préfère construire ma propre façade afin de créer une échelle plus petite de celle-ci. Je m'inspire des codes de la photographie documentaire et de la notion de la frontalité devenue « l'emblème[506] » du « style documentaire » à l'instar de l'image de John Vachon, Église épiscopale, King William Country (Virginie,) de 1941. Cependant, il est intéressant de remarquer que la vision frontale en architecture « ne documente pourtant pas

501 Isabelle Alzieu « Front, face, façade», Revue *Incertains Regards*, n°11, *La frontalité ou l'effet Méduse*, Presses Universitaires de Provence, 2021.

502 Ricardo Bofill, Nicolas Veron, *L'architecture des villes*. Paris, Éditions Odile Jacob, p. 154.

503 Camille Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *Villes rêvées, villes introuvables. Une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles (milieu des années 1930-début des années 1980)*, Grane, Éditions Créaphis, 2014, p. 65.

504 *Ibid.*

505 Ricardo Bofill, Nicolas Veron,, *op. cit.,* p. 155.

506 Olivier Lugon, *Le style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945,* Paris, Éditions Macula, pp. 175-177.

mieux que toute autre vue. La photographie architecturale de l'époque, y compris lorsqu'elle a une fonction archivale, privilégie la vue de trois quarts, infiniment plus riche en informations[507] ».

En effet, la vision frontale, selon Olivier Lugon, « est donc bien moins, […], un outil qu'un signe documentaire. Si elle ne restitue pas plus d'informations qu'une autre vue, elle tend à défaut, vers un statut d'image-type, qui permettrait d'afficher la superfluité des autres vues ; de chaque objet, elle donnerait l'image générique qui résumerait et annulerait toutes les autres. La quête de l'image documentaire manque profondément l'art documentaire de ces années[508] ».

Il me semble pourtant que la photographie contemporaine est également marquée par les visions frontales d'architecture modernistes. Les façades bidimensionnelles sont souvent, comme nous avons pu voir, représentées en frontal. Telle est la condition qui impose aux regards des passants « une suite des murs extérieurs[509] » lorsqu'il marche dans une ville. Souvent le regard est envahi par les façades verticales et horizontales. Alors, la meilleure façon de traduire, c'est d'arrêter le regard sur celles-ci à travers la frontalité. Pourrions-nous les considérer comme des signes, comme des images-types qui représentent n'importe quelle ville de la planète et deviennent des prototypes, résumant une lecture d'un espace urbain ?

Cependant, comme beaucoup d'artistes qui travaillent sur l'architecture, je choisis la frontalité car elle nous lie à la représentation en géométral, à une lecture en élévation d'un objet urbain. La frontalité pourrait également être associée dans de nombreuses photographies d'architecture « au cadrage intégral d'un objet[510] ». En revanche, la vision frontale de l'architecture ne s'affranchit pas d'une recherche de l'harmonie, que ce soit à travers la photographie ou le dessin en géométral. Il n'est pas étonnant qu'une façade bien composée en tant qu'objet architectural soit concernée par la notion de composition.

Étant moi-même très attachée à la notion de composition dans la peinture, je cherche dans ma pratique à bien « composer » l'image photographique, suivant scrupuleusement les conventions du document. La vision centrale de la façade doit obligatoirement suivre le modèle de « l'image-type » ou de « l'image générique » qui caractérise un code documentaire. De ce fait, cette recherche de la frontalité m'amène à la notion de composition qui est partiellement attachée aux grands ensembles.

507 *Ibid.,* p. 177.

508 *Ibid.*

509 Isabelle Alzieu « Front, face, façade», Revue *Incertains Regards*, n°11, *La frontalité ou l'effet Méduse*, Presses Universitaires de Provence, 2021.

510 Olivier Lugon, *op. cit.,* p. 178.

3. Au seuil de la construction

A. De la composition à la répétition

Le terme de la composition devient, selon Jacques Lucan, le synonyme d'architecture au XIXème à travers les beaux-arts car concevoir un projet, c'est composer. La composition désigne une forme de bâtiment qui est régulier, hiérarchisé, symétrique. On composait avec des pièces, des entités closes que la composition assemblait. Cependant, avant même de rentrer dans le domaine de l'architecture, la composition apparaît dans le langage de la peinture. C'est Leon Battista Alberti qui la définit dans son ouvrage *De pictura* de 1434 :

> « La composition est cette façon réglée de peindre par laquelle les parties sont composées dans l'œuvre de peinture. […] Les parties de la représentation constituent les corps, la partie du corps constitue le membre, la partie du membre constitue la surface. Les premières parties d'une œuvre sont donc les surfaces, puisque les membres en sont issus, de même que des membres les corps et des corps l'histoire représentée [...] [511] ».

La composition est donc une unité puisque, comme le signale le Dictionnaire de L'Académie française en 1694, le mot « composer » veut dire « former, faire un tout de l'assemblage de plusieurs parties [512]».

L'unité est un critère important d'une composition harmonieuse où tous les éléments assemblés dans un champ de vision doivent être perçus comme un ensemble. La définition de Denis Diderot illustre bien ce propos de l'unité harmonieuse d'une composition dans le domaine de la peinture :

> « Un tableau bien composé est un tout fermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but, et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal ; en sorte qu'un morceau de peinture fait un grand nombre de figures jetées au hasard, sans proportion, sans intelligence, et sans unité, ne mérite non plus le nom d'une véritable composition […][513] ».

Concernant l'architecture, le bâtiment doit également être composé comme un tout puisque ses parties sont inséparables et doivent se maintenir en harmonie. Jacques Lucan nous explique à travers les propos d'Alberti et d'Andrea Palladio[514] que la composition est un

511 Leon Battista Alberti, *La Peinture,* (1436), texte latin, trad.fr., version italienne, édition de Thomas Golsenne & Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Le Seuil, collection " Sources du savoir ", 2004, p. 129.

512 Le *Dictionnaire de l'Académie française,* Tome 2, Paris, 1964, Tome second, « Composer », p. 283.

513 Denis Diderot, *Essais sur la peinture.* Salon de 1759, 1761, 1763, Paris, 1984, p. 59. Voir in. J. Lucan, *ibid.,* p. 24.

514 Depuis le début du XXème siècle la conception de l'architecture n'est plus envisagée à partir de la notion de la composition. On parle en effet d'autres concepts comme par exemple la construction.

critère important adopté par les théoriciens et architectes jusqu'à une période récente[515]. Par conséquent, « les parties doivent donc former un tout, et aucune partie ne peut être rajoutée ou retranchée sans que le tout perde sa cohérence. Les parties sont donc subordonnés au tout[516] ». En effet, la grande majorité des architectes des grands ensembles de Toulouse sont formés à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts qui impose dans leurs études des principes de composition. De ce fait, la construction des grands ensembles n'évacue pas totalement les mêmes principes de la composition.

> « Quand bien même la composition devenue un repoussoir pour ceux qui cherchent à énoncer des principes qui lui sont opposés, elle n'en sert pas moins souvent d'antithèse et à ce titre, reste nécessairement en jeu [517] ».

En architecture les notions de composition et d'unité harmonieuse sont attachées aux trois principes que sont : échelles, distributions et dispositions, parti[518]. Cependant, « aux trois principes énoncés de la composition des beaux-arts, (Courbebaisse) associe la répétition, la configuration, l'emboîtement possibles d'échelles et la logique initiale de la configuration[519] ».

Lorsque les architectes créent des grands ensembles, ils réfléchissent à leurs configurations dans l'espace urbain via le mécanisme de la répétition. Comme le précise Courbebaisse, la configuration est toujours réfléchie selon une logique initiale en fonction du projet. Une unité d'habitat mais également ses parties peuvent en effet être multipliées et reconfigurées sur différentes échelles.

Nous pensons à Le Corbusier qui emploie souvent une métaphore biologique ou mécanique et donne ainsi au bâtiment une fonction d'une machine constituée d'organes assemblés. Ces organes ne sont pas des fragments autonomes mais des éléments intégrés dans un plan changeant. Le projet de Centrosoyuz du Ministère de l'industrie légère (1928-1934) est un exemple qui « expérimente ces principes d'agencement d'organes possédant une forte individualité[520] ». Ainsi, pour Le Corbusier, l'architecture est capable de produire « des organismes vivants » qui « se présentent dans l'espace, à la lumière, se ramifient et s'étendent comme un arbre ou une plante[521]». Une construction architecturale peut être étendue dans l'espace urbain, comme aurait souhaité Le Corbusier, pour le projet

515 Si les pièces du bâtiment sont constituées comme des entités closes assemblées par la composition, le bâtiment bien composé est alors considéré comme étant régulier, symétrique et hiérarchisé jusqu'au début du XXème siècle.

516 Jacques Lucan, *op. cit.,* p. 24.

517 Cité dans la thèse de doctorat d'Audrey Courbebaisse, *ibid.,* p. 67.

518 Voir dans Jacques Lucan, op. cit, pp.

519 Audrey Courbebaisse, *La répétition dans le projet de l'habitation collective, Les grands ensembles de Toulouse,* Thèse en architecture, sous la direction de Rémi Papillaut, Université Toulouse – Jean Jaurès avec l'Ecole Supérieure Nationale de l'architecture de Toulouse, P. 70.

520 Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXéme-XXème siècles,* Lausanne, PPUR, p. 381.

521 Le Corbusier est cité *in* Jacques Lucan, *Ibid.*

Centrosoyuz. En ce sens, nous pouvons lier ce principe d'agencement des organes aux configurations des grands ensembles :

> « Le projet des grands ensembles décline les immeubles, les bandes, les groupes d'immeubles en conjuguant leurs variables. Pour avoir une vue dynamique de ces conjugaisons dans la marche du projet, le recours à des arborescence permet de décrire les cheminements et les choix possibles des architectes. Le projet commence par le parti, idée du tout, et descend les arborescences. Chaque arborescence correspond à une échelle de répétition (immeuble doubles, immeubles quadruples, immeubles mixtes, bandes, etc.) [522] ».

Ainsi, la façade d'un immeuble peut être envisagée comme un organe ou une unité assemblée à partir des éléments qui forment des combinaisons ou des motifs répétitifs.

Par exemple, Audrey Courbebaisse reproduit la façade de l'immeuble d'habitation[523] de Bonnefoy construit en 1959 par le dessin infographique. Le dessin tente de montrer le principe de la répétition des motifs des bandes de fenêtres de la façade arrière qui, en se répétant, créent un rythme de motifs [524]. Ici, le principe de répétition est lié à la notion de composition comme une unité achevée.

À titre d'exemple, la composition de la façade du bâtiment de l'*Immeuble Radieux de la Cité Roguet* à Toulouse, construit entre 1953-1961 par l'atelier des Architectes Associés, est détaillée :

> « Les premières bandes (1953) reprennent la tripartition verticale classique : soubassement – étages courants – attique. L'attique permet de faire de cette façade une composition (commencement, milieu et fin)[525] ».

La composition sous-entend toujours un achèvement logique d'une structure. « Le même résultat est obtenu par l'encadrement et l'effet pignon de la bande sur pilotis de la 2ème phase[526] ». Cependant, il peut en effet devenir non-compositionnel si la façade n'est pas achevée par un élément comme, par exemple, l'escalier de secours et peut être prolongée par les éléments répétitifs.

De même, en étudiant les plans de la façade principale de l'immeuble d'Empalot, je découvre également ce principe d'articulation et de répétition de différents éléments : des bandes et des fenêtres de tailles différentes. Je reprends en effet ce « mécanisme de répétition » afin de composer ma propre image de la façade frontale. Le procédé de la

---

522 Audrey Courbebaisse, *La répétition dans le projet de l'habitation collective, les grands ensembles de Toulouse II,* Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Rémi Papillault, professeur HDR, Université Toulouse- Jean Jaurès avec l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse, 2015, p.483.

523 L'immeuble est conçu par l'Atelier des Architectes Associés (AAA), F. Castaing, P. Debeaux, A. Labat, P. Viatgé et M. Bescos.

524 *Ibid., p.211.*

525 *Ibid.,* p.92.

526 *Ibid.*

répétition devient ici symbolique car il s'impose comme « une règle générative, le paradigme méthodologique de l'habitat collectif [527]» pour former une façade bidimensionnelle en échelle réduite par rapport au réel immeuble.

Alessia Nizovtseva, photomotage de la façade de l'immeuble d'Empalot.

Illustration non disponible

Fabien Castaing, Jean-Christophe Chini, Jean Montier, *Plan de la façade, Barres d'habitation*. 1956.

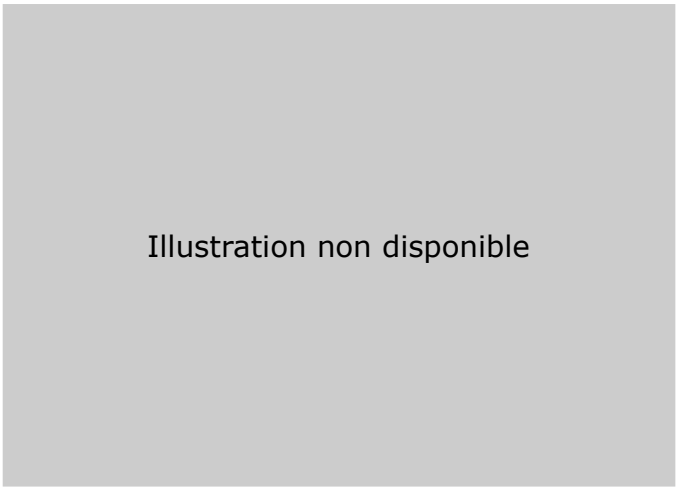
Je prends donc une image qui donne une vision bidimensionnelle du fragment de l'immeuble d'Empalot captée depuis la même hauteur, étant placée dans l'immeuble se situant en face situé rue d'Antibes. Ce choix me permet de ne plus chercher le point de vue nécessaire se pliant aux exigences des prises de vue sans distorsion car à partir de la hauteur, le fragment de la façade devient totalement bidimensionnel, semblable à un écran lisse. Ce procédé me permet d'utiliser l'image en la reproduisant en plusieurs copies. Chaque copie me permet d'obtenir tous les éléments répétitifs nécessaires pour composer la façade. En multipliant la même photographie et en l'imprimant, j'obtiens en effet le nombre

527 Audrey Courbebaisse, *op. cit.,* p. 70.

exact des bandes et de fenêtres pour construire la façade en une position frontale. Je décompose ainsi la photographie en découpant des bandes verticales pour reproduire la façade en suivant le plan. Ensuite, je crée un collage sous forme de photomontage, suivant les rythmes et les dispositions des bandes et des fenêtres afin de reconstituer la façade manuellement.

Ce procédé de montage de la façade me permet d'obtenir une image bidimensionnelle et frontale. En revanche, cette pièce obtenue ne reproduit que partiellement la réelle façade du bâtiment. Il lui manque des parties comme par exemple la passerelle avec les pilotis et les escaliers de secours de deux côtés de l'immeuble. La façade rappelle finalement une figure géométrique totalement abstraite qui pourrait continuer à l'infini.

Un exemple étonnant pourrait se rapprocher de ma pratique du photomontage de l'architecte Jean-François-Thérèse Prieur du XIXème siècle qui réalise des séries de gravures, dessins de projets d'architectures imaginaires[528]. Ami de Bayard, il s'intéresse notamment à la photographie mais également aux photomontages. Il utilise le procédé du photomontage en s'inspirant bien souvent de la Muraille de Chine, de la Tour de Babel, des pyramides d'Égypte. Il réalise plusieurs photomontages surprenants pour son époque : les Murailles. L'architecte photographiait de près la fenêtre du bâtiment afin de multiplier des tirages en centaines pour ensuite les juxtaposer sur une surface plane en faisant disparaître les traces du collage. Puis, il photographiait de nouveau l'ensemble. Le résultat obtenu était une image bidimensionnelle aux nombreuses fenêtres multipliées à l'infini qui semblaient déborder du cadre. Influencé par son ami Bayard et les photographes du XIXème siècle, il s'aventurait dans les photomontages pour expérimenter les nouveaux outils.



François-Thérèse Prieur, *Muraille*, photomontage, 1852.

Paradoxalement, ce photomontage de Prieur, qui date du XXème siècle, fait écho à certaines peintures des années 1920 de Władysław Strzemiński et qui apparaissent comme des surfaces *all-over* dans l'espace d'un tableau :

528 Emmanuel Reuzé, *L'architecture de l'imaginaire, Jean-François-Thérèse Prieur,* Trézélan, Éditions Filigranes, 2008.

> « Chaque centimètre du tableau a la même valeur et participe à la construction au même titre que tous les autres. […] La surface du tableau est homogène, la tension de la forme doit être répartie de façon égale[529] ».

Pour Jacques Lucan, cette abstraction picturale est en quelque sorte perçue comme un équivalent architectural du monolithisme entrant en résonance avec certains projets architecturaux contemporains[530]. Cependant, sans entrer dans les détails, revenons vers le photomontage qui devient également abstrait dans mon travail comme il s'éloigne de la représentation réelle de l'immeuble en créant un écart par son abstraction. Ainsi, en évacuant certains éléments qui se situent sur le plan, je conçois une surface « *all-over* comme une structure répétitive qui [nie] [symboliquement] toute composition[531] ».

Cette surface, sans statut prédéfini, est une image-neutre, une « image-générique » qui perd dorénavant son lien avec son référent qu'est l'immeuble d'Empalot. Elle devient son prototype ou bien l'élément qui ne désigne plus un immeuble mais un signe de celui-ci. Telle « une valeur générique[532] » et peu informative de par son mode frontal, cette surface devient symboliquement un modèle universel de chaque immeuble qui pourrait être reproduit à l'infini. Nous pensons de nouveau au terme du standard qui, selon Perleman, définit l'architecture moderniste de Le Corbusier. Le standard est lié à la forme « qui peut se reproduire à l'infini[533] ».

Ainsi, le mode standard et le monde universel proposés par les architectes du XXème siècle donnent une vision utopique de l'architecture.

> « Appliquant le minimum de moyen pour le maximum d'effet, Le Corbusier imagine et évalue une multitude de systèmes qu'il codifie et teste afin d'élaborer l'ultime stratégie de l'architecture qui se finalise par l'édiction et la mise en place de standards idéaux et en ce sens utopiques. Sa démarche et sa formulation deviennent une sorte de quête effrénée du standard idéal que les évolutions techniques et technologiques de son temps poussent à réaliser sans cesse. Il se place ainsi moins dans le domaine purement créatif et artistique que dans une position compétitive où la concurrence fait rage[534] ».

Ainsi, nous pensons à la conception des unités d'habitation de Le Corbusier comme un standard qui « tend à être généralisé pour impliquer tout autant une conception nouvelle de

529 Władysław Strzemiński est cité par Lucan afin de proposer une lecture de l'architecture contemporaine à travers les peintures abstraites. Ibid., p. 565.

530 Voir Jacques Lucan, *op. cit.,* p. 566.

531 Ici est cité l'exemple de la peinture monochrome d'Yves Klein commenté par Denys Riout in Jacques Lucan, *op. cit.*, p. 566.

532 Olivier Lugon, *op. cit*., p. 177.

533 Marc Perelman, *Le Corbusier. Une froide vision du monde*, *op. cit.,* p. 85.

534 Matthieu Founeau, *Esthétique de l'utopie : L'architecture inquiétée par l'art contemporain,* Thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Frédérique Villemur, l'Université Paul Valéry Montpellier III, p. 438.

l'architecture qu'une manière inédite d'appréhender l'espace et de fait, son habitation[535] ».

Pour le Corbusier, « la série domine tout » et il déclare « nous ne pouvons plus produire industriellement, à des prix normaux, hors série ; impossible de résoudre la question de l'habitation hors de la série[536] ».

Dès lors, les grattes ciels standards s'alignent dans ces projets utopiques à l'image de la Ville Radieuse en produisant un espace universel, un espace de l'utopie. Les projets de Le Corbusier sont dessinés comme des espaces scénographiés, des espaces de la fiction au sein desquels les immeubles d'habitation sont maitrisés par la perspective et servant de dispositif pour présenter ces objets urbains. En ce sens, nous pensons à la perspective comme un outil théâtral, un dispositif qui sert à mettre en scène un espace scénographié.

> « L'espace perspectif n'est pas la simple imitation ou transposition réglée de l'espace théâtral : ces espaces se forment et se pensent ensemble. Si la perspective organise un tableau comme une scène, elle invente dans le champ de la peinture un théâtre sans tréteaux ni gradins, un théâtre joué par des éléments propres et avec les seuls moyens de la peinture[537] ».

Dans les dessins de Le Corbusier, c'est l'espace de la fiction qui se manifeste comme un potentiel espace urbain mis en perspective.

B. La recherche d'une dimension utopique

Ainsi, Perelman caractérise l'architecture de la *Cité Radieuse* de Le Corbusier comme une « utopie flottante » qui se situe dans l'entre-deux : entre ciel et terre. Cependant, métaphoriquement pour Perelman l'architecture de Le Corbusier est attachée à une vision océanique. Elle crée, dit-il :

> « Un sentiment océanique, une manière de ville hydrique, presque flottant dans les airs […]. Bref une mer peuplée de « choses flottantes, » d'îlots amarrés, de ponts d'embarquement. Ce projet de la Ville Radieuse est en profondeur travaillé par une double utopie de l'eau et de l'air : les objets flottent, dérivent vers une embouchure sans jamais l'atteindre, remontent en quelque sorte le courant[538] ».

Ainsi, le ciel, tel qu'il apparaît dans les projets utopiques de l'architecture, devient selon Perelman un lieu qui est fortement attaché au concept de l'utopie. Lorsqu'il analyse le Plan voisin de le Corbusier, il décrit le ciel comme une unité indispensable par laquelle l'architecture se pense. En effet, en concevant les gratte-ciels, Le Corbusier compose les immeubles comme des « objet[s] de vitrine [539]» qui sont perçus sur la ligne d'horizon à

535 *Ibid.,* p. 442.

536 Le Corbusier, *Urbanisme,* Paris, Éditions Flammarion, 1980, p. 219.

537 Denis Favennec, Emmanuel Riboulet-Deyris, *Douce Perspective, Une histoire de science et art,* Ellipse Édition Marketing S.A., 2007, Paris, p. 41

538 Marc Perelman, *Le Corbusier. Une froide vision du monde*, *op. cit.,* p. 187.

539 Marc Perelman, *op. cit.,* p. 161.

travers le ciel.

> « Le ciel est donc le support ou la voie royale de la matérialisation des objets, le lieu ou plutôt le non-lieu par où se constitue l'architecture […]. À la limite, et de façon presque paradoxale, c'est le ciel qui définit les objets architecturaux[540] ».

Ainsi, les façades des gratte-ciels de la ville utopique sont conçues avec du verre rendent le ciel « surfaciel [541]» et lui enlèvent sa profondeur. « Le ciel et l'architecture de verre fondent ensemble une nouvelle dimension de l'infini matérialisé, en quelque sorte objectivé, par la jointure de l'architecture et du ciel[542] ». Par conséquent, pour Perelman, les projets « utopiques » des villes de Le Corbusier comme La ville Radieuse créent un « lien d'extrême proximité entre l'infini du ciel et le fini de l'architecture[543] ».

Il est également remarquable que les textes de Marc Perelman, à propos de l'architecture de Le Corbusier, m'inspirent. Ils sont lus comme une fiction, comme un monde à part qui décrit l'architecture de Le Corbusier telle une science-fiction, un espace scénique. À travers mon photomontage, je mets en scène une utopie architecturale partiellement inspirée de l'analyse de Perelman, de sa description où il juge ardemment l'architecte jusqu'à en créer son propre récit. Dans ce récit, Le Corbusier devient tel un personnage parfois qualifié de « fanatique de la ligne droite, de l'angle droit, » inventant un monde fantastique où le ciel et l'océan se rejoignent dans une utopie. Dans l'univers de l'architecte, tout est métaphorique, rien n'est réel : « tout n'est alors que machines intriquées les unes aux autres, entremêlées, confondues, avec le corps servant de matrice féconde[544] ».

Ainsi, pour traduire la dimension utopique d'un projet qui n'est pas dépourvu de la fiction je conçois un dispositif, un décor fabriqué semblable à une maquette inachevée. Étrangement, la dimension théâtrale rentre dans ma pratique par le trucage photographique, par la fabrication de la mise en scène bricolée à partir des matériaux simples, tel un espace du théâtre qui se prépare pour une représentation finale. Les éléments que j'intègre à mon décor sont ceux qui sont inspirés du récit concernant l'architecture de Le Corbusier : le ciel, l'eau et l'unité de l'habitat. me permet de concevoir selon l'expression de Denis Favennec « le lieu paradoxal » en créant un objet semblable à une maquette inachevée où je pose la façade de la barre d'habitat.

La surface du photomontage est collée sur une pièce en bois et placée dans ce décor fabriqué, un dispositif semblable à une maquette que je crée pour une mise en espace afin de prendre une photographie finale. En intégrant, par exemple, l'image du ciel bleu que je photographie depuis le dernier étage de la barre d'immeuble d'Empalot, je tisse un lien direct à la notion de l'utopie décrite par Perelman concernant Le Corbusier en architecture, le ciel

540 *Ibid.,* 189.

541 *Ibid.,* p. 163.

542 *Ibid..*

543 *Ibid.,* p. 66.

544 Marc Perelman, *op. cit.*, p. 124.

devient ici symbolique. C'est « à la limite, et de façon paradoxale, c'est le ciel qui définit les objets architecturaux[545] ». Ici le ciel sert de fond, de surface qui ressort la façade et donne à son aspect monotone une vision de fausse gaîté. Souvenons-nous du commentaire de Raphaële Berto concernant le ciel bleu accusé par son aspect esthétique qui embellissait faussement l'architecture et servait d'outil idéologique dans la promotion des grands ensembles.

> « En effet, [dit-elle], le préfet refuse à l'époque le lancement officiel de la publication du fait de l'omniprésence de ciels bleus dans les prises de vue des grands ensembles, considérant que ce parti pris esthétique traduit une volonté idéologique[546] ».

Semblable aux peintures de Magritte, le ciel bleu met en scène la façade préfabriquée mêlant le vrai et le faux. À ce titre, réel et irréel se mélangent dans un seul lieu paradoxal, le tableau. Les miroirs et le ciel ont également cette fonction symbolique de l'architecture qui donne à la façade une impression de flottement et de décomposition dans ma photographie. Cependant, en regardant de près, nous remarquons des artifices de cette démonstration maladroite de la façade. Le ciel n'est qu'une surface imprimée, les miroirs donnent un reflet qui décompose et brise la barre d'habitation en plusieurs reflets. Maladroitement collés sur la surface du dispositif, il brise la façade et les miroirs font une impression non pas d'une immersion océanique mais d'une décoration *kitch* et de mauvais goût. Ces objets « semblent être sortis des coulisses d'un théâtre où [ils] auraient servi d'éléments de décor dans une toile de fond urbaine, dans une perte de toute valeur représentative et symbolique[547] ». Ainsi, la façade apparaît tel un objet « pré-fabriqué » à tel point que nous remarquons des bandes verticales collées. Ironiquement, cette photographie qui doit atteindre un objectif du document parfait et frontal échoue elle-même dans sa représentation. Les artifices sont visibles, les signes du bricolage apparent donnent à cet objet une vision absurde. En empruntant des signes documentaires, je crée une image « plate », voire une image-kitch qui reflète les défauts apparents de l'architecture et de sa mise en scène, telle une utopie échouée.

Exemple de la boite en contreplaqué inachevée, *work in progress*, 2021.

545 Ibid., p. 189.

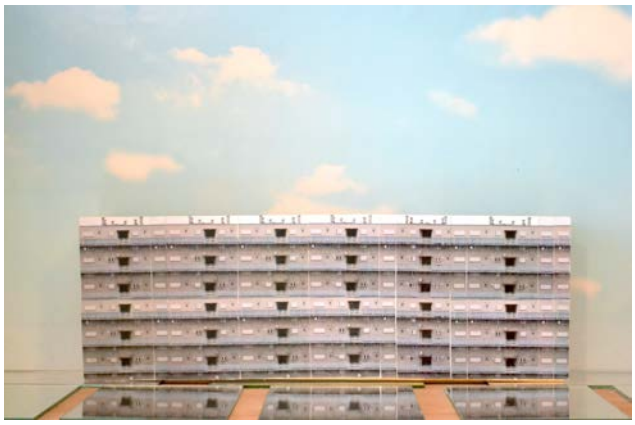
546 Raphaële Berto, « Les grands ensembles », *Études photographiques*, 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 08 avril 2014, URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3383 (Consulté le 24 juillet 2021)

547 Marie-Ange Brayer, « La maquette, un objet modèle ? Entre art et architecture », *L'art même n°33,* Bruxelles, 4e trimestre 2006, p. 11.

Ainsi, la photographie n'est pas dépourvue de notion de théâtralité, bien au contraire ; Michel Poivert écrit son Brève histoire de la photographie sous l'angle de la théâtralité, devenant ainsi un fil rouge dans son analyse de la photographie depuis le XIXème siècle jusqu'à nos jours. Bien avant lui, Roland Barthes écrit à propos de la photographie : « Ce n'est […] pas par la peinture que la photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre[548] ». En effet, la photographie est un dispositif capable de traduire une multiplicité de visions de l'architecture sous des angles, lumières et cadrages différents.

En effet, l'architecture, mise en scène par la lumière, ou photographiée sous de différents cadrages, est capable de se métamorphoser et créer un trouble entre le réel et sa représentation. Cependant, la vision théâtrale permet également de questionner la subjectivité de l'intention du photographe car mettre en scène un objet se lie à sa représentation.

Denis Fannevec explique que le terme de « représentation » désigne aussi bien l'« action de jouer des pièces de théâtre » que la mise en image d'un objet[549] ». Selon lui, ce terme détermine « une affinité entre peinture et théâtre. Cette affinité se précise lorsque intervient une technique, la scénographie, qui a pour objet l'élaboration des décors de théâtre, et se situe à la croisée de l'art graphique et ceux de la scène[550] ». De même, la photographie devient elle-même souvent ce lieu de théâtre où différents décors sont élaborés.



La photographie du volume fabriqué. Un essai de prise de vue, 2020.

Dans cette photographie où tout est neutralisé, nettoyé, plus d'éléments inutiles qui viennent envahir la composition de l'image à part le ciel et les miroirs, il se crée alors un espace indéfini clos sur lui-même, hermétique. Cette neutralisation crée une dualité de

548 Roland Barthes, La chambre claire, notes sur la photographie. Éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, Paris, p. 55.

549 Denis Favennec, Emmanuel Riboulet-Deyris, *Douce Perspective, Une histoire de science et art,* Ellipse Édition Marketing S.A., 2007, Paris, p. 38.

550 *Ibid.*

lecture de l'image où l'architecture devient « un lieu neutre », qui est capable selon Barthes d'une duplicité des sens. Le lieu neutre dans la vision de Barthes comme l'explique Claude Stéphane Perrain « […] crée un sentiment de semi-absence comme dans une boîte […][551]». Pour Louis Marin, le neutre est « […] un écart des contradictions, la contradiction même maintenue entre le vrai et le faux […][552] ».

Étrangement ce lieu du neutre et fermé sur lui-même est devenu celui qui caractérise nos façons d'habiter. En ce sens, cette photographie pourrait se rapprocher de l'analyse de l'unité d'habitation de Le Corbusier de Matthieu Founeau :

> « Dans une répétition quasiment à l'identique de l'habitat et en mettant en place des espaces communs émerge à Rezé une sorte de communauté identifiable d'habitants. L'aspect négatif qui apparaît en réponse à cela est une sorte d'enclavement, de fermeture qui engendre une société repliée sur elle-même. […] En s'imposant comme un système fixe et invariable, l'architecture de Le Corbusier qui se donne en standards a oublié un paramètre essentiel dans la conception. Ce paramètre est celui de l'évolution, à travers le temps, les innovations et les changements de mœurs, qui font que petit à petit, le fonctionnement de l'unité d'habitation tombe en quelque sorte en désuétude[553] ».

Finalement, tout s'aplatit dans mon dispositif, tout devient bidimensionnel : le ciel, la façade et les miroirs dont leurs reflets, s'alignent sur la surface de la photographie.

L'intérêt que je découvre à travers cette réalisation se trouve dans la plasticité de la photographie, de pouvoir être manipulée et s'éloigner de sa nature d'image « pure » obtenue par un simple enregistrement. Le montage et le collage que j'exerce dans cette pratique ne sont pas uniquement des moyens techniques afin de construire la façade bidimensionnelle mais également permettent une mise en scène pour créer une lecture d'une fausse utopie.

Toutefois, c'est également à travers l'exercice du collage et du montage que je me rapproche de la réflexion de Clement Greenberg concernant Braque et Picasso. Lorsqu'il essaye d'expliquer les raisons de l'apparition du collage, il nous parle « du besoin d'un contact renouvelé avec la « réalité » à travers l'abstraction croissante du cubisme analytique[554] ». En revanche, Greensberg insiste également sur l'ambiguïté du vocable de la « réalité » qui apparaît dans le contexte artistique surtout concernant le collage.

> « Quel que soit la définition du mot, un morceau de papier peint imitation bois n'est pas plus « réel » ou plus près de la nature, que la simulation en peinture ; de même que le papier peint, la toile cirée, le papier journal ou le bois ne sont pas plus « réels » ou plus près de la nature, que le pigment sur la toile[555] ».

---

551 Claude Stéphane Perrin, Le neutre et la pensée, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 120.

552 Louis Marin, Utopiques jeux d'espaces, Les Éditions de minuit, 1973, p. 21.

553 Matthieu Founeau, *op. cit.,* p. 442.

554 Clément Greensberg, *Art et Culture, essais critiques,* Éditions Macula, 1988, p. 81.

555 *Ibid.*

De même, la nature de la photographie n'est pas plus réelle, ni plus vraie que la peinture, le collage ou autre moyen artistique utilisé pour produire une œuvre. Lorsque je crée le montage, la photographie « pure » est déconstruite et détruite au profit du détournement pour se rapprocher de l'objet réel de la façade.

Dominique Baqué prête une attention particulière au collage avant-gardiste en parlant de la photographie contemporaine nommée « plasticienne » et des techniques mixtes qui la caractérisent aujourd'hui. L'esthétique du collage s'est très vite appliquée à la photographie, « qui est déjà elle-même perçue comme fragment de réalité, ponction d'espace et de temps, a été testée par les avant-gardes puis systématiquement explorée pour ses capacités infinies de montage[556] ».

Pour Dominique Baqué, le photomontage est une technique d'expérimentation emblématique des avant-gardes qui apparaît pendant l'entre-deux guerres. Elle souligne particulièrement son ouverture en tant que médium de l'époque qui permet un échange entre photographie et peinture, photographie et dessin, photographie et écriture. Aujourd'hui, le photomontage ou le montage s'est encore élargit au profit du « métissage [557]» de différents médiums que les artistes contemporains s'apprêtent à expérimenter. C'est également des montages numériques qui permettent la mise en scène des façades bidimensionnelles semblables à des surfaces proliférées dans l'espace urbain.

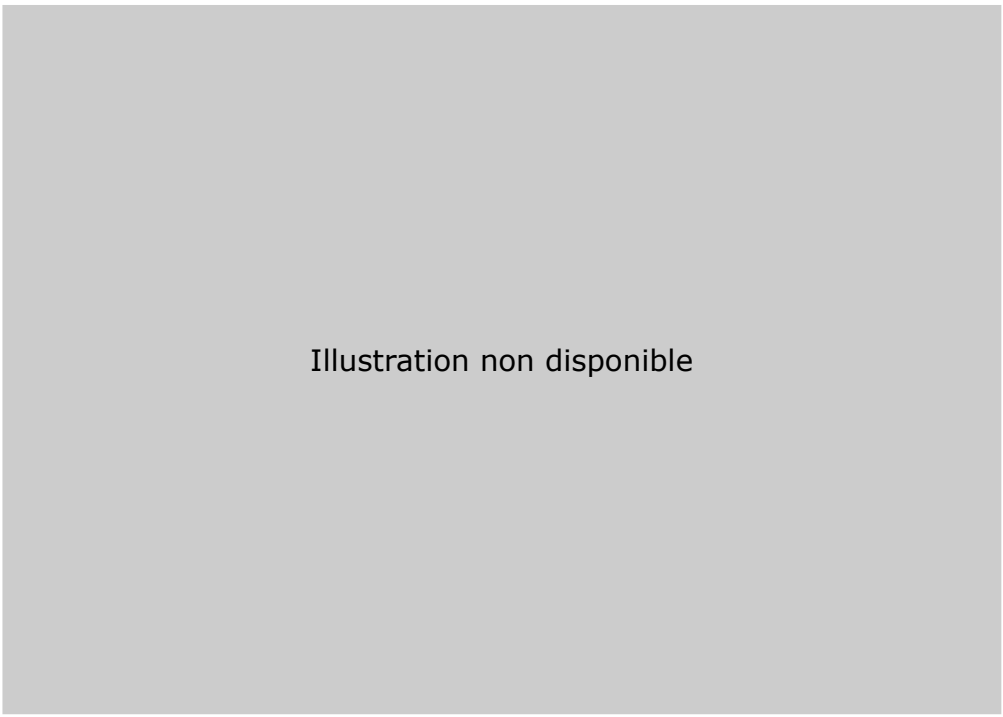
C. Une ville des façades

Dans la série des photographies *Façades* de 2014 de l'artiste Zacharie Gaudrillot-Roy sélectionnée pour le festival de la photographie Circulation, les façades d'architecture sont représentées comme des surfaces bidimensionnelles remplaçant, dans ces photographies, des bâtiments réels.

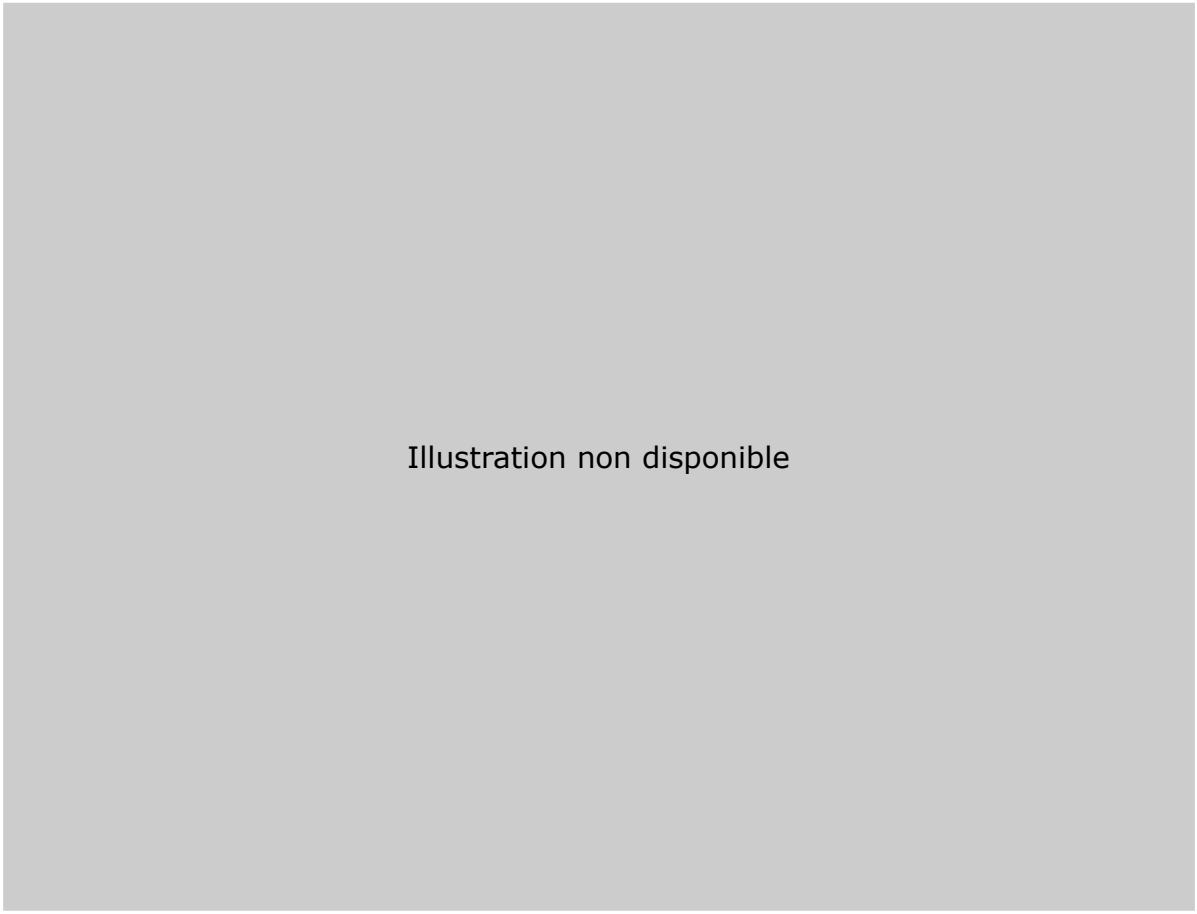
Ces photographies deviennent de véritables mises en scène qui projettent les façades vers une fiction photographique semblable aux décors cinématographiques. Les rues vides et sans habitants créent un contexte étrange de la ville faite uniquement de façades bidimensionnelles. C'est lors d'un *workshop* sur « la ville imaginaire » que l'artiste construit d'abord une maquette en trois dimensions pour reprendre l'idée et réaliser ses visions uniquement en images. Pour lui, la ville se transforme en décor où la façade devient la première chose à voir ; reste une surface impénétrable sans profondeur. Pour créer ses images photographiques, il réalise de nombreux montages en effectuant d'abord différentes prises de vue du paysage urbain. Puis, il y ajoute d'autres images et découpe les murs en enlevant le reste du bâtiment.

556 Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal,* Éditions du Regard, 1998, Paris, p. 224.

557 *Ibid.,* p. 225.



Zacharie Gaudrillot-Roy, *Façades*, photomontage numérique, 2014.



Zacharie Gaudrillot-Roy, *Façades*, photomontage numérique, 2014.

Même si les photographies de Zacharie Gaudrillot-Roy se transforment en une vision de fiction, elles ne sont pas dépourvues d'un questionnement pertinent. L'espace urbain que

crée l'artiste par ces photomontages s'inscrit dans une vision de la ville contemporaine en créant une tension entre le réel et l'imaginaire. Cependant, ces photographies s'inscrivent dans une lecture de la ville, lecture déjà propre à de nombreux photographes dans les années 1960 où la tradition du paysage urbain se construit à travers les constructions vernaculaires ; citons par exemple Edward Ruscha, Walker Evans, Dan Graham où le photographe semble s'effacer au profit de la réalité derrière une posture neutre. Ainsi, l'artiste construit un véritable langage fait de codes photographiques documentaires transformant ces façades en des signes de cette lecture.

Cependant, à la différence de ces photographes qui revendiquaient les représentations les plus authentiques de la réalité et de ses paysages urbains, Zacharie Gaudrillot-Roy, lui, se sert de cette réalité pour produire de la fiction, pour créer un artifice. Citons à ce propos la réflexion de Brecht : « La photo des *Usines Krupp* ou de *l'AEG* ne révèle pas grand-chose sur les institutions […]. Il faut donc, en fait, construire quelque chose, quelque chose d'artificiel, de fabriqué [558]». Cette revendication est commentée par Dominique Baqué à propos des photomontages des avant-gardes comme Eisenstein, Koulechov et Vetrov car en général « le photomontage est pensé comme le moyen à faire pénétrer le sens à l'intérieur d'une simple image de la réalité ». Par ailleurs, pour Baqué, la réflexion de Brecht revendique que « l'image seule est en deçà de la signification, qu'elle ne parle pas, qu'elle ne dit rien sur le monde. Que seule l'introduction concernée d'éléments extra-photographiques introduit à une logique du sens[559] ». La « photographie immédiatement signifiante » est remise en question, ébranlée par la remarque de Brecht mais de plus, elle devient cette image qui prête sa matière et peut être traitée comme matériau pour la création artistique.

Pour Baqué, le photomontage est « pensé comme geste » qui passe par l'assemblage, le découpage, le collage des éléments hétéroclites, en revendiquant le désordre et une posture critique de l'art à l'instar de Raoul Hausman, de Rodtchenko et d'autres. Dans la photographie contemporaine de l'artiste Zacharie Gaudrillot-Roy, le geste est remplacé par les manipulations photographiques exécutées par l'outil numérique, mais le principe hérité des avant-gardes reste le même, il ajoute à la photographie la possibilité d'échapper au réel tout en le questionnant ; sans jamais aller dans une totale fiction.

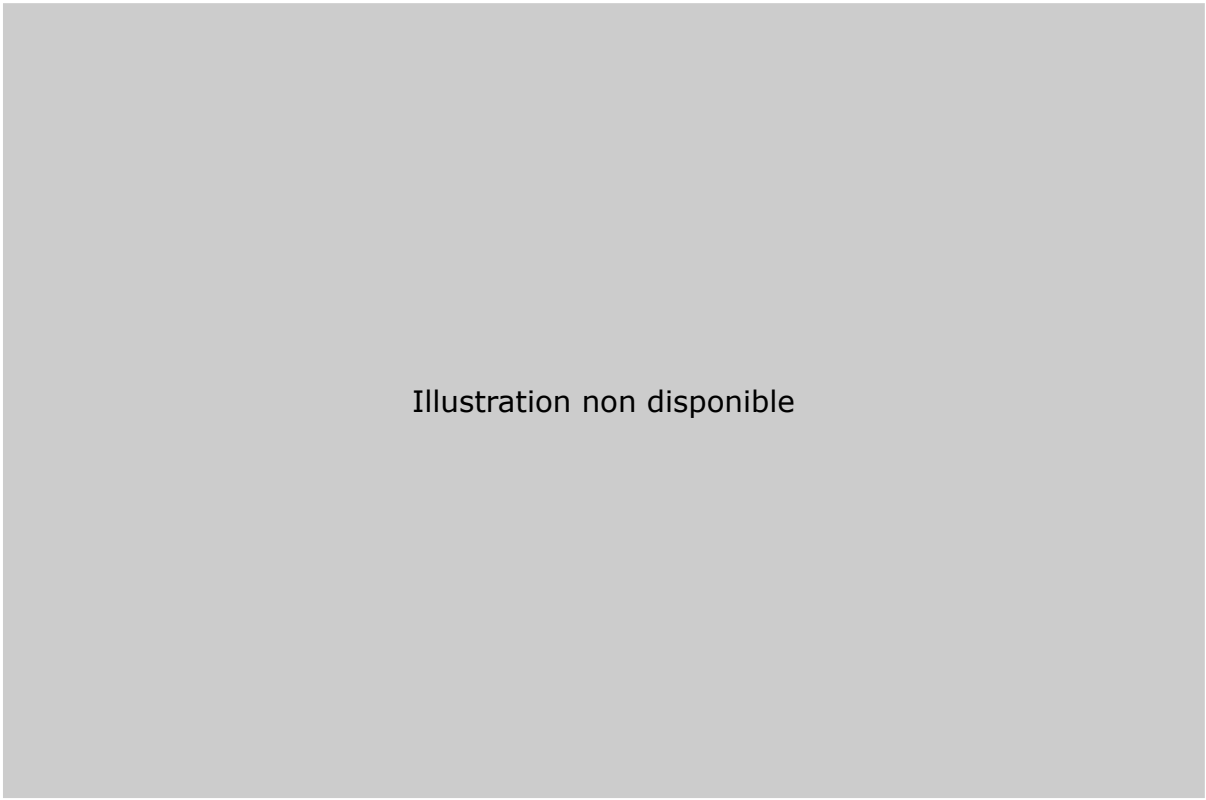
L'apparence neutre de ces photographies n'est qu'un moyen stylistique pour atteindre une vision froide et se rapprocher de l'artifice qu'impose une image du montage, celle des villes possibles et pas simplement des représentations des visions architecturales. Ce questionnement du présent et de l'anticipation du futur possible nous dirige vers la tradition picturale de l'architecture. Ce qu'il met en scène, ce n'est pas les personnages comme le font souvent les photographes contemporain. En réalisant les « images performées » à l'image d'Erwin Olaf *Classroom* de 2005 ou Liu Zheng *Four Beauties*, Wang Zhaojun de 2003 ou encore Aurore Valade, Gao Brothers, Danila Tkachenko, il met en scène un décor.

---

558 Clément Greenberg, « Modernist painting » traduit et publié dans *Peinture, cahier, théoriques*, n° 8-9, 1974. Cité in. D. Baqué, op. cit., p. 225.

559 *Ibid.,* p. 225.

Souvenons-nous des peintures de la renaissance Italienne de la *Città Ideale* qui sont représentées « comme des perspectives pures » un exercice de peinture réalisé comme une représentation idéale d'une ville parfaitement composée. Ici, les photographies sont représentées « sous la forme du manque au sens théâtral du terme » car la représentation est arrêtée ou suspendue par l'image fixe. Il n'y a pas que les acteurs qui manquent à ce décor de la ville, mais également le décor lui-même représente un manque car une bonne partie des immeubles disparaît au profit de la surface. À cet endroit, les façades se rapprochent davantage de maquettes inachevées et au statut indéfini. Elles semblent se poser dans l'espace urbain d'une façon aléatoire en laissant de vastes paysages sans fin remplir les zones vides. Si le photographe joue avec la réalité c'est parce qu'il accentue et amplifie son effet par les premières impressions que la façade impose aux passants dans les rues des villes contemporaines étant donné que « la façade c'est la première chose que l'on voit […] [560]» dit-il. De nouveau nous pensons à l'anonymat puisque les façades cachent l'espace intime des habitants et leur quotidien. Ce thème que le photographe développe dans un autre projet apparaît sous le titre *Les anonymes* en 2014 où il photographie des personnes qui sont vues de dos dans leur intérieur. Sans rentrer dans le développement de cette série, revenons vers sa série *Les façades*.



Zacharie Gaudrillot-Roy, *Façades*, photomontage numérique, 2014.

Dans ce décor étrange et hétérotopique, les images se rapprochent des ambiances surréalistes remplies de vestiges d'architecture. Ainsi, la façade apparaît dans les

560 Voir le site de l'artiste. URL : http://zachariegaudrillot-roy.com/ (Consulté le 20 août 2021)

photographies comme un fragment, une bribe, un reste de la totalité du corps du bâtiment, comparable à une ruine. Pourquoi ne pas penser au « village Potemkime[561] » une expression qui caractérise des territoires russes mythiques faites de façades plates en carton-pâte. La légende remonte visiblement au ministre russe et au Prince Grigory Alexandrovitch Potemkin qui aurait fait installer de belles façades pour cacher la misère dans les villages russes et impressionner l'impératrice Catherine II la Grande, en Crimée en 1787. Ces villages inventés par Potemkine créent un mythe car personne ne connaît sa véritable histoire ; vrai ou fausse, celle-ci impressionne et inspire Gregor Sailer qui participe au festival des Rencontres de la photographie à Arles en 2017. Le photographe documente entre 2015 et 2017 les zones étranges de notre époque : « des centres d'exercice militaire aux États-Unis et en Europe aux répliques de villes européennes en Chine, en passant par des pistes d'essais de véhicules en Suède ou encore des rues entières mises en scène pour la visite de personnalités politiques[562]».

Gregor Sailer, série *Le village Potemkine, Carson City VI/ Vårgårda*, Suède, photographie, 2017.

561 Aujourd'hui cette expression est utilisée en russe pour caractériser quelque chose d'artificiel, de faux qui crée une belle apparence de bien-être et du bonheur.

562 Voir à propos de Gregor Sailer, le site des *Rencontres de la photographie d'Arles.* URL : https://www.rencontres-arles.com (Consulté le 20 août 2021)

À la différence de Zacharie Gaudrillot-Roy qui élimine ce qui se cache derrière les façades en ne laissant visible que la surface, Gregor Sailer tente au contraire de capturer le faux décor. Il découvre alors des carcasses vides des bâtiments, des surfaces aplaties qui pointent au milieu de nulle part, des villes entières vidées. Tous ces éléments troublent et dérangent car ils forment davantage un espace théâtralisé, indéterminé, des villes fantômes habitées par les vestiges dans les photographies de Sailer. Elles se rapprochent alors des photomontages de Gaudrillot-Roy au point que nous nous demandons quelles images témoignent de la réalité ou de la fiction, affichent le vrai ou le faux.

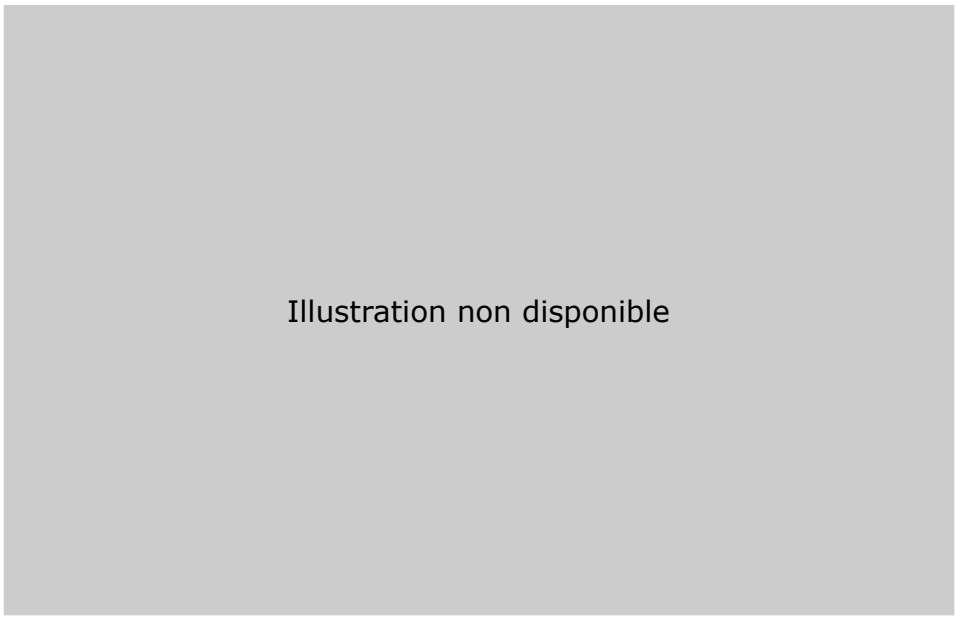
Dans les peintures des anciens, les ruines sont souvent mises en scène dans les paysages splendides mais tout aussi artificiels et composés des éléments hétéroclites. Par exemple, le peintre Giovanni Paolo Pannini réinvente « une Rome fictive » sous les apparences réalistes « mêlant l'architecture antique et moderne[563] ». Une forte dimension scénographique est présente dans ces tableaux dans lesquels l'espace du tableau devient une véritable scène de théâtre. Tous les éléments peints sont placés comme un décor scénique, revendique un sens et s'imposent comme des caractères précieux. Les tableaux sont chargés et recherchent une profondeur recherchée de l'espace à travers une perspective imposée ainsi que les caractères architectoniques des monuments antiques sur le modèle des tableaux *Ruines à l'Obélisque* de 1745 ou *Ruines à Pyramides* de 1733.

Dans les photographies de Zacharie Gaudrillot-Roy, les façades « libres » (selon l'expression de Le Corbusier) sont véritablement libérées du corps du bâtiment. Elles créent un double enjeu de leur propre représentation : d'un côté, elle questionne la ville contemporaine et sa vision du présent ; de l'autre, elle se rapproche de l'anticipation d'une ville imaginaire mais tout à fait possible entre une ruine et un décor déshumanisé.

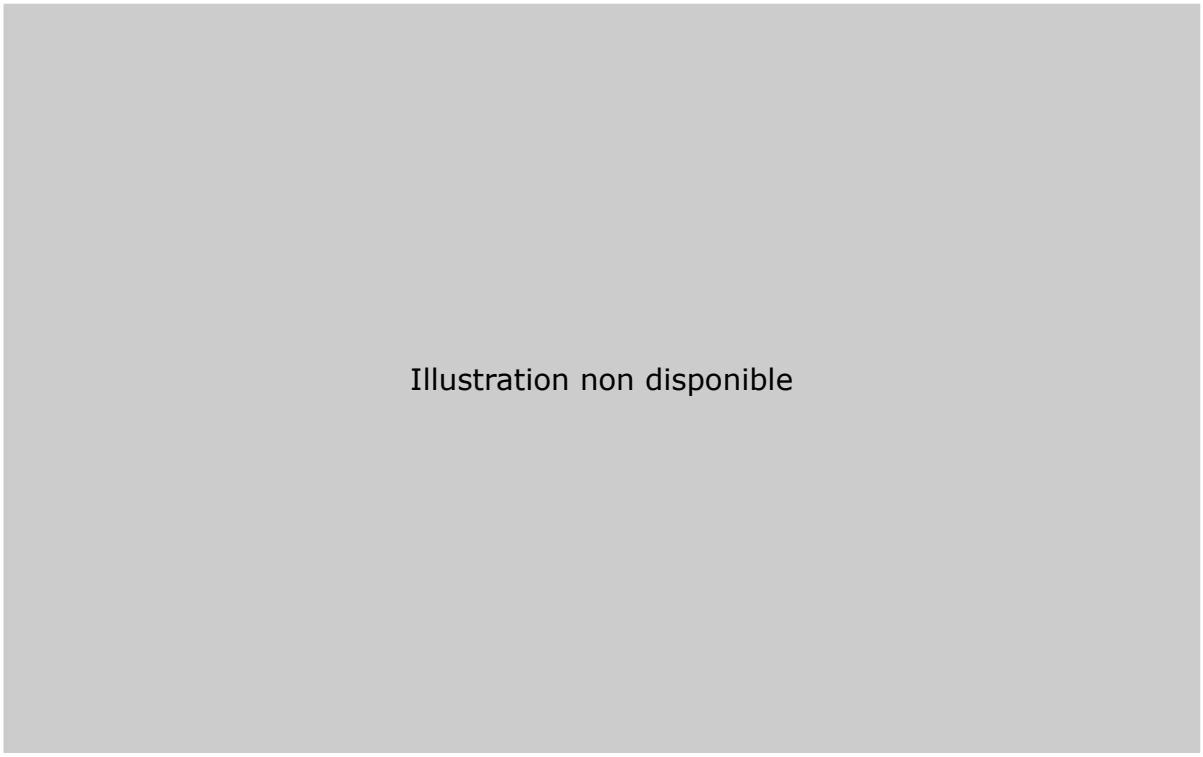
En revanche, ce n'est pas tant les ruines comme sujet qui nous intéressent ici mais leur symbolique en lien avec le présent qui est souvent recherchée dans les pratiques artistiques contemporaine, ce que nous analyserons dans une des parties suivantes. Aujourd'hui les représentations des ruines « ne concernent pas seulement les bâtiments anciens ; de proche en proche, les ruines désignent la société entière, de telle sorte qu'elles ne témoignent du passé mais du présent. Mieux, au moment même où il advient, le présent se donne comme ruine […][564]». Cependant, cette allusion aux ruines de notre présent n'est pas sans une note surréaliste pouvant être comparée aux peintures de Carel Willink appartenant au genre de la peinture sous le titre revendicatif du « réalisme magique » de 1925.

563 Roland Pelletier, Laura Locatelli, *Voyage et paysage*, Dossier pédagogique, Musée de Valence, Art et Archéologie, p. 21.

564 Michel Makarius, *Ruines - Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours,* Paris, Éditions Flammarion, 2011, p. 12.



Giovanni Paolo Pannini, *Ruines à l'Obélisque*, huile sur toile, 1745.



Carel Willink, *Les derniers Visiteurs de Pompéi*, huile sur toile, 1931.

Dans sa peinture *Les derniers Visiteurs de Pompéî*, de 1931, les personnages en costume se situent dans « un décor somnambulique [565]» de la ville-décor des ruines antiques. Nous pensons également aux peintures métaphasiques de Giorgio de Chirico comme par exemple *Malinconia Torinese* de 1965, *Mystère et mélancolie d'une rue* de 1914 ou *L'énigme d'un après-midi d'automne* de 1910 avec les ambiances étranges des rues

565 *Ibid.*, p. 249.

d'Italie. Ici, le temps s'est arrêté, la ville est vidée de ses habitants et est devenue mélancolique, mystérieuse, l'angoisse et l'incertitude sont profondément exprimées par la monumentalité de l'architecture ; la lumière et les contrastes entre éléments clairs et obscurs accentuent cette impression de l'étrange dans l'architecture. À la différence de Giorgio de Chirico, dans les photographies de Zacharie Gaudrillot-Roy, les monuments et l'architecture qui nous évoquent la belle époque de Quattrocento sont absents. Dans ces ambiances irrationnelles, le vide produit une impression de déjà-vu. Les décors sont minces, au lieu de remplir l'image et ainsi la rendre vraiment théâtrale, l'artiste élimine les éléments. Il fait davantage parler le vide et aplatit jusqu'à rendre l'architecture totalement bidimensionnelle.

Alors, il nous faudrait revenir vers une photographie sans profondeur, une photographie qui joue un rôle important dans la recherche plastique de nombreux artistes du XXème siècle.

III. La frontalité : la photographie sans profondeur et l'espace aplati

1. La frontalité et la bidimensionnalité comme moyen de création dans les pratiques photographiques du XXème siècle

A. Walker Evans : de la platitude à l'abstraction

Nous avons vu que depuis le XIXème siècle la lecture traditionnelle de la photographie passe par la recherche d'une vision de profondeur spatiale considérée comme l'une des caractéristiques prépondérantes dans les prises de vue des bâtiments. Cette même notion de profondeur domine toute l'histoire de la réception de la photographie. Par exemple, lorsque nous regardons la photographie de Daguerre *Le Boulevard du Temple* à Paris de 1839, la profondeur spatiale amène le regard du spectateur à se promener entre les ruelles. Même si tous les mouvements des passants ne sont pas saisis parce que le temps de pose est trop long, nous apercevons dans la rue vide la figure solitaire d'un cireur de chaussure. Il existe selon De Chassey une véritable recherche de profondeur dans cette image : profondeur spatiale qui est obtenue par la profondeur des rues à partir d'un point de vue depuis la hauteur ; la profondeur temporelle qui apparaît dans la tentative à saisir le mouvement ; la profondeur narrative et sémantique qui raconte une histoire ou pointe le regard du spectateur sur une action particulière des personnages au sein de l'image. Ce début intéressant de l'ouvrage *Histoire de la photographie plate* de De Chassey est finalement développé pour introduire dans son analyse un autre type de photographies qui se distinguent par leur caractère de surfaces. Il les appelle des images plates. Elles sont dépourvues de leur profondeur « tant du point de vue spatial (l'image s'y présente avant tout comme une surface bidimensionnelle) que temporel (la durée y est suspendue sans suggérer la moindre amorce de la narrativité) » ou sémantique (la signification ne s'y annonce pas comme étant à déchiffrer, mais semble se donner d'emblée, sans complexité et

sans grand intérêt par conséquent, comme neutralisé[566]) ». Si certaines photographies sont des fruits d'un hasard comme remarque De Chassey, il existe tout de même « de véritables corpus de photographies plates dont la répétition et la cohérence signalent au moins une particularité de vision[567] ». Il remarque également qu'au XIXème siècle la photographie plate apparaît davantage dans les pratiques scientifiques, illustrative et utilitaire. Alors qu'au XXème siècle elle devient une caractéristique prépondérante et assure une posture artistique de nombreux « photographes plats[568] ». Elle prend une voie majeure dans les pratiques artistiques au XXème tandis que les autres photographes continuent à chercher le chemin de la profondeur.

Dans les champs artistiques les photographes cherchent à représenter le monde différemment, sans suivre les règles de la peinture car comme l'écrit De Chassey :

> « Le photographe n'est pas comme le peintre, il conduit à chercher la représentation de la troisième dimension ; son appareil est construit pour donner toujours cette illusion. […] Ce que peut chercher le photographe en revanche, c'est à accentuer volontairement la bidimensionnalité, à supprimer l'illusion de profondeur par la précision de la prise de vue : à faire plat[569] ».

Par ailleurs, De Chassey précise concernant le terme de planéité et de platitude, il y a une préférence chez les modernistes à choisir ces deux notions, cependant, insiste-t-il « le contraire de profond est bien plat […] ». Il est intéressant de noter que la photographie plate a un rapport direct avec la frontalité, toutes les photographies analysées par De Chassey ont une position frontale, que ce soit Walker Evans, Paul Strand en passant par les Becher ou les artistes plus contemporains comme Tomas Ruff, Jean-Marc Bustamante. Le frontal est également caractéristique d'une posture neutre qui exige le retrait du photographe même si ce retrait vise à créer un style particulier : « le frontal est sans profondeur, sans durée, sans intérêt ni narratif ni symbolique [570] ».

Les photographies qu'étudie Eric de Chassey ne cherchent pas uniquement à évacuer la profondeur et atteindre la bidimensionnalité mais elles sont symboliques, elle se veulent comme des images non informationnelles qui « refus[ent] tout discours informatif ou symbolique sur le monde, ses beautés ou ses scandales, pour se cantonner dans la présentation ou la répétition de l'ordinaire, de l'infra-mince, et pour finir de l'abstrait [571] ».

---

566 Eric de Chassey, *Platitudes, une histoire de la photographie plate,* Éditions Gallimard, Paris, 2006, p. 7.

567 *Ibid.*

568 *Ibid.*, p. 8.

569 Éric de Chassey, *Platitudes, Une histoire de la photographie plate,* Paris, Édition Gallimard, 2006, p. 159.

570 *Ibid., p.211.*

571 François Brunet, « Eric de Chassey, Platitudes. Une histoire de la photographie plate », *Études photographiques* , 20 Juin 2007, mis en ligne le 21 septembre 2008, URL: http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1793 (Consulté le 26 octobre 2020)

En ce sens, la photographie « plate » est issue partiellement de la filière documentaire à l'instar du photographe Walker Evans et son idée du « style documentaire ».

Lors d'un entretien datant de 1971 dans la revue *Art in America*, Walker Evans précise et commente sa posture concernant la photographie documentaire. Il caractérise sa démarche non pas comme celle d'un pur photographe documentaire, mais celle qui s'inspire du « style documentaire » :

> « Quand vous dites "documentaire," vous devez avoir une oreille très sophistiquée pour recevoir ce mot. Ça devrait être style documentaire, puisque "documentaire," c'est une photographie policière d'une scène de meurtre…. Ça, c'est un vrai document. Voyez-vous, l'art est inutile, mais un document a une utilité. Et donc l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style, c'est ce que je fais. On me dit être un photographe documentaire. Mais ça présuppose une connaissance assez subtile de cette distinction[572] ».

Cependant, il faudrait se mettre dans le contexte de l'époque car l'inutilité de l'art ne sous-entend pas une connotation négative de sa fonction mais une précision concernant la place de la photographie. Gilles Mora explique, lors de la conférence « Autour de Walker Evans[573] » de 2017, que le style documentaire chez certains photographes américains est comme une réponse au pictorialisme (1890-1940), ce mouvement qui veut attribuer à la photographie une vision picturale et ainsi faire rentrer ce médium parmi les beaux-arts. Pour les photographes du « style documentaire » comme Evans, il est important de revenir vers l'essence de la photographie, vers son pouvoir à documenter le monde et où le photographe prend une posture détachée.

> « Architecture, aménagements domestiques ou productions vernaculaires, les sujets qu'[Evans] privilégient ont pour propriété d'être presque toujours l'œuvre d'un individu ou d'une collectivité, absents au moment de la prise mais partageant avec le photographe la paternité de l'image. C'est ce qu'Evans lui-même nomme "arrangements insconscients", expression par laquelle il entend des agencements échappant non pas à toute volonté d'ordre, mais à toute ambition artistique reconnue : la décoration d'une maison, l'ornement d'une commode ou d'une cheminée, la présentation des marchandises dans un magasin, […] – ce que E. Stryker appelle « natures mortes toutes faites [*ready-made still-lifes*] » […][574] ».

---

572 « When you say " documentary," you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be documentary style, because documentary is police photography of a scene and a murder. … That's a real document. You see art is really useless, and a document has use. And therefore art is never a document, but it can adopt that style. I do it. I'm called a documentary photographer. But that presupposes a quite subtle knowledge of this distinction ».

Interview with Walker Evans. Art in America, n°59, mars-avril 1971. In. Toscane Angelier, Walker Evans au prisme du style documentaire et de l'art contemporain, Art et histoire de l'art, sou la direction, M. Didier Schulmann, 2014, p. 7.

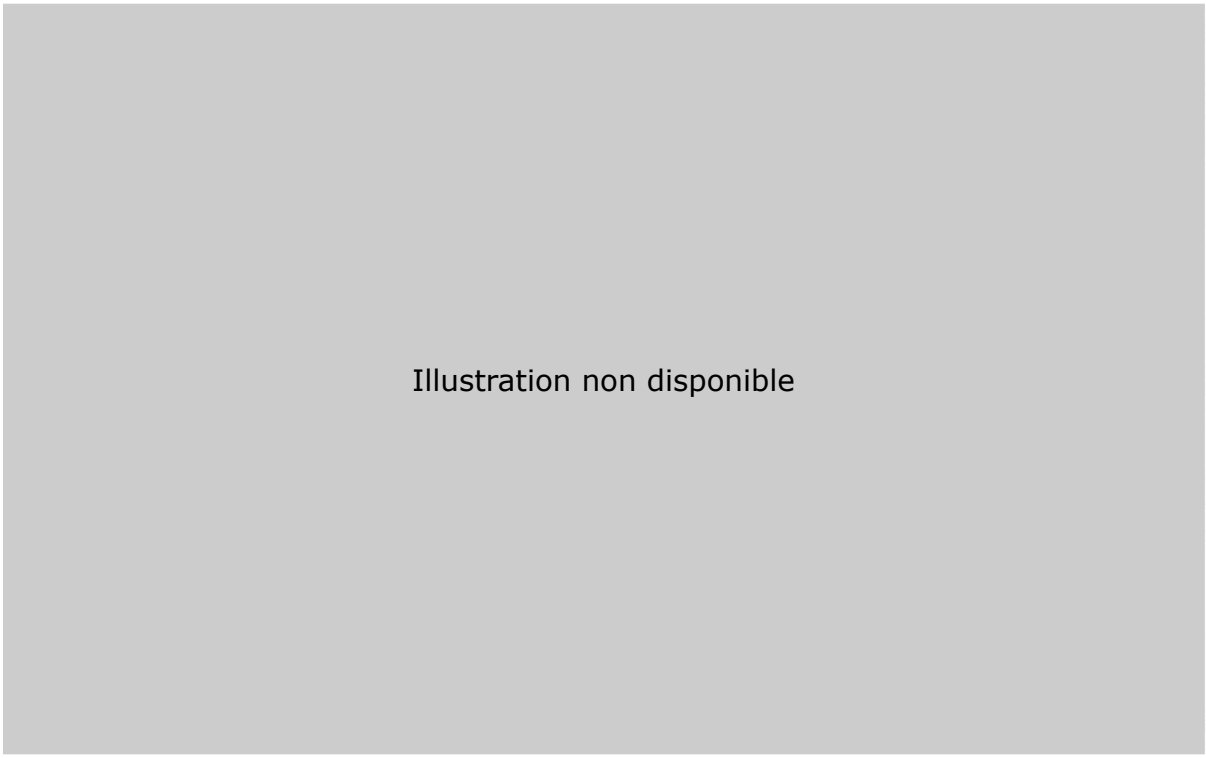
573 Gilles Moras, la captation de la conférence *Autour de Walker Evans à* la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris est disponible (2017) sur le site internet de la Cité de l'architecture et du patrimoine. URL :https://www.citedelarchitecture.fr/fr/videos/collection/570/personne/1789?solrsort=itm_field_video_dailymotion_nb_v%2520asc (Consulté 22 avril 2021)

574 Olivier Lugon, *op. cit.*, pp. 170-172.

Dans ce sens, ce style documentaire est « caractérisé par le détachement et le témoignage neutre [575]».

Son exposition *Photographs of XIXème Century American Houses by Walker Evans* qui a eu lieu en 1933 a joué un rôle important dans le choix de son style dit documentaire pour représenter l'architecture. Il affirme sa posture visant à « situer dans le champ artistique des images témoignant d'un regard direct sur le monde [576]».

Ces photographies ont été le résultat d'une commande du collectionneur de Lincoln Kirstein qui a exposé, par ailleurs, les images de Walker Evans et en a publié dans la revue *Hound and Horn*. Pour réaliser cette commande, Evans a documenté l'architecture des alentours de proposant une variété de styles différents de photographies. Notamment, dans certaines représentations des bâtiments, Walker Evans cherche encore à créer de la profondeur en montrant le volume sous les angles différents et leur environnement reste visible.



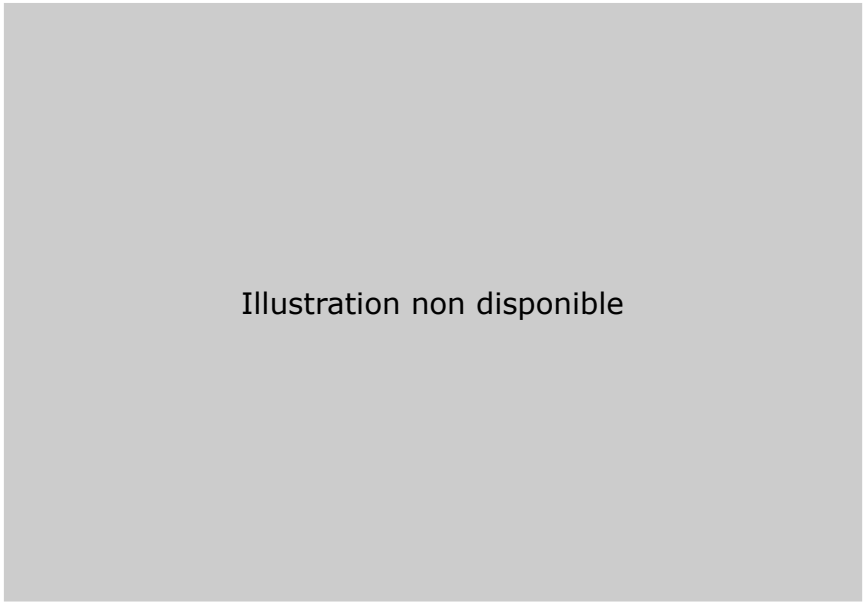
Walker Evans, *Second Empire Row, Houses on Cedrar Street, Boston, Massachusetts*, photographie, 1930.

Cependant, le déclic se produit lorsque Evans expose avec Edward Hopper qui est considéré à l'époque comme un peintre d'architecture. Les deux artistes ont la même posture à transcrire le réel qui semble porter une certaine neutralité et distance par rapport aux situations représentées ; souvent l'absence des êtres humains caractérisent leurs

575 Éric de Chassey, *Platitudes, Une histoire de la photographie plate, op. cit.,* p. 83.

576 Walker Evans, « The Reappearance of Photography, » *Hound and Horn*, vol. 5, octobre-décembre 1931, p. 126. Cité *in. ibid.,* p. 74.

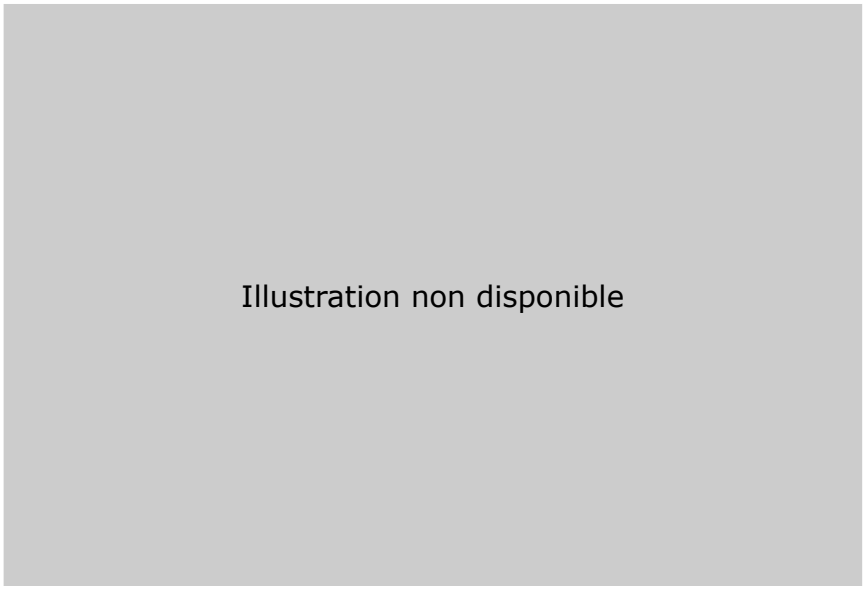
œuvres. En revanche, la peinture de Hopper est pensée à travers la profondeur de l'espace ; dans ses toiles, il utilise les ombres afin de souligner davantage le caractère des volumes du bâtiment à l'instar de son aquarelle Le Toit mansardé de 1923. Par ailleurs, nous retrouvons également des éléments qui indiquent une présence humaine à travers les rideaux ; les fenêtres et les volets sont souvent fermés et permet une lecture narrative de des compositions. Walker Evans cherche au contraire à aplatir ces bâtiments, à supprimer des ombres et ne s'intéresse guerre à une narration ou histoire comme un clin d'œil sur des habitants invisibles. Néanmoins, lors de l'exposition, Evans n'a pas encore eu cette intuition du « style documentaire » qu'il souhaite atteindre. C'est en effet par la comparaison avec le peintre qu'il se rend compte qu'il est nécessaire de supprimer la profondeur dans les prises de vue des bâtiments. Nous retrouvons un exemple intéressant dans l'ouvrage de De Chassey concernant la toile d'Edward Hopper *Le Toit Mansardé* et la photographie de Walker Evans *Maison victorienne folklorique avec pignon et porche ornementés en menuiserie chantournée* de 1930.



Edward Hopper *Le Toit Mansardé*, crayons et aquarelle sur papier, 1923.

La photographie de Walker Evans est réalisée légèrement en contre-plongée ; les ombres visibles sur le coté du bâtiment accentuent de nouveau la profondeur ainsi que les volumes. La photographie affirme une ressemblance étonnante avec la peinture de Hopper. C'est notamment pour cette raison que Walker Evans est éclipsé par Edward Hopper, semblant être plus visionnaire et donner une image d'architecture plus juste, riche et personnelle selon les critiques. Pour Helen Appleton Read, Walker Evans « fait ce qu'ont fait

avant lui[577] » alors que Hopper apporte à l'art une vision autre de l'architecture suburbaine ; il devient par conséquent un véritable sujet artistique.



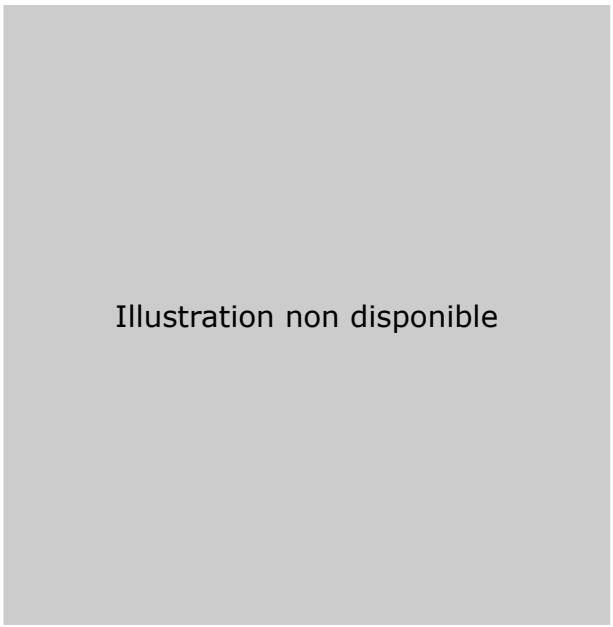
Walker Evans, *Folk Victorian Houses, Ocean Grove, New Jersey*, photographie, 1931-33.

En revanche, Walker Evans ne souhaite pas, paradoxalement, accentuer son style personnel comme le ferait un peintre pour représenter l'architecture en utilisant le trait de la profondeur. Au contraire, il se dirige par son propre chemin vers une recherche de plus en plus aplatie de celle-ci.

En essayant plusieurs outils pour les visions frontales et aplaties depuis 1931 où il photographie les bâtiments avec une perspective redressée au niveau du plan, il se donne une posture de neutralité et de distance envers les objets représentés. Au cours de son voyage issus pour une commande de Kirstein de 1931, il photographie deux fois le bâtiment néoclassique en se focalisant sur la façade principale. La première fois, c'est légèrement en contre-plongée qu'il le représente et donne au bâtiment une vision nette des volumes. Cependant, lorsqu'il la photographie pour la deuxième fois, « il choisit, comme explique De Chassey, une vue résolument plate[578] ». En effet, lors de ses voyages de 1931, il produit des visions typologiques des façades d'architectures qu'il obtient en utilisant le verre dépoli de la chambre de l'appareil photographique. Le quadrillage de verre dépoli permet de donner des visions très précises des bâtiments tout en redressant la perspective. Walker Evans s'inspire notamment des modèles de charpentiers locaux, issus des catalogues de motifs architecturaux où les visions géométrales de l'architecture expriment les intentions des bâtiments de la façon la plus juste.

577 Helen Appleton Read, « The New Photography: Esthetics of the camera and Modern Architecture Demonstrated at Julien Levy Gallery and Museum of Moderne Art », *Brooklyn Eagle,* 7 février 1932. Cité *in Ibid*., p. 77.

578 *Ibid.,* p. 79.



Walker Evans, *Rural Church, Beaufort, South Carolina,* photographie, 1936.

Ainsi, lors de l'exposition de 1938, il réunit des photographies des façades qui « envahissent pratiquement la surface de l'image (tout en y conservant leur identité distincte et reconnaissable comme telle) et y organise une composition géométrique de droites orthogonales [579] » comme avec sa photographie *Maison de la Nouvelle-Orléans* de 1935. Cette méthode de Walker Evans à aplatir l'architecture mais également à produire une typologie des façades tend plutôt vers une valeur documentaire relativement limitée car elle n'informe pas vraiment sur le bâtiment. Son influence sur les Becher reste malgré tout notable.

B. Les Sculptures Anonymes de Bernd et Hilla Becher

Même si le travail des époux Becher a été théorisé et analysé dans de nombreux ouvrages, notamment dans celui d'Éric de Chassey et de Jean-François de Chevrier, il me semble néanmoins important de revenir vers ces photographes pour comprendre la conception des documents, qui sous les apparences neutres et descriptives, deviennent artistiques jusqu'à influencer de nombreux photographes.

Loin du procédé de l'expérimentation avant-gardiste, Bernd Becher commence, cependant, par créer des montages de façades de bâtiments qu'il intègre dans ses dessins et peintures, dans un style proche du post-cubisme. Pourtant, à la découverte des montages dadaïstes de *Metropolis* de Paul Citroen de 1923, Bernd Becher abandonne pour des raisons artistiques cette même technique. Plus tard, lorsqu'il commence la collaboration avec Hilla Becher, il développe la démarche qui le rapproche du photographe tel que nous le connaissons aujourd'hui.

579 *Ibid.,* p. 85.

Bernd et Hilla Becher s'engagent à photographier des bâtiments industriels en voie de disparition, d'abord en Allemagne et puis dans d'autres pays. Même s'ils restent sur la voie documentaire, ils préfèrent dépasser le côté purement informationnel des prises de vue photographiques. À travers leur travail méthodique et l'enquête de terrain, ils recherchaient avant tout les formes plastiques des bâtiments : fours à chaux, fourneaux, chevalements de mines, silos à charbons, gazomètres. Intéressés par les formes des bâtiments, impressionnés par l'évolution de la structure et de la construction, ils voulaient avant tout créer une typologie plus historique qu'esthétique. Il était important pour ces deux artistes de posséder ces objets comme ils disaient : « ces objets industriels » ; l'appareil photographique permettait en quelque sorte de les réduire et de les emporter avec soi. Cependant, pour ce faire il était nécessaire d'adopter des prises de vue spécifiques.

Ils élaborent un protocole de prises de vue initialement en quête d'une objectivité ; les architectures industrielles sont traitées en objets, d'abord gigantesques et tridimensionnels par le cadrage frontal, les prise de vues neutres, la composition centrée, la recherche de la lumière égale, l'emploi d'un objectif évitant des déformations des édifices, redressement de la perceptive afin d'obtenir la précision totale des contours entre objets photographiés et la ligne d'horizon. Ces mêmes objets gigantesques deviennent ensuite des surfaces bidimensionnelles et aplaties réduites en images, collectées en série.

Ainsi comme le remarque De Chassey :

> « Le mode de prise de vue privilégié installe ainsi une structure de création en même temps que de réception : la frontalité assure la planéité, qui transforme les volumes en silhouettes, les objets en dessins, et permet ainsi leur lisibilité[580] ».

Illustration non disponible

Bernd et Hilla Becher, *Sculptures Anonymes*, photographies, 1970.

Si les usines désaffectées sont perçues comme architectures sans qualités

580 *Ibid.,* p. 132.

particulières en voie de disparition dans les années 50, la photographie des Bechers fait admettre une dimension particulière, celle du patrimoine industriel mais également celle d'une œuvre d'art à part entière. Très vite, ils créent d'abord des grilles des taxinomies « inspirée des sortes d'anatomies comparatives appliquées aux vestiges industriels à partir des encyclopédies du XIX siècle[581]» où ils réunissent des bâtiments par leurs fonctions comme formes similaires, pour ensuite passer aux typologies réunies par formes identiques dans une grille, comme l'atteste leur série des Sculptures anonymes de 1969. Cette façon de présenter l'architecture souligne davantage la planéité des photographies et des objets qui sont d'abord perçus à travers leur bidimensionnalité. La série prend d'avantage sa force artistique et perd partiellement sa fonction documentaire lorsque les typologies des bâtiments sont exposées dans les lieux d'art tels que la galerie Nohl de Siegel en 1968, le centre George Pompidou à Paris en 2003, mais aussi lorsque le prix à la biennale de Venise Sculpture en 1991 renforce d'avantage leur engagement artistique.

C. *New Topographics* et l'abstraction picturale

La frontalité et la neutralité des Becher fait également écho à la photographie « sans style » ou au style documentaire neutre des photographes de l'exposition *New Topographics* qui s'intéressent notablement dans les années 1975 aux terrains vagues, aux zones industrielles à l'abandon. La neutralité et « l'absence du style » permettent comme l'énonce dans le catalogue de l'exposition le commissaire William Jenkins : « La description exacte et détaillée d'un endroit particulier, d'une ville, d'un village, d'un district, d'une paroisse ou d'une parcelle du territoire [582] ». Les clichés réunis dans l'exposition *New Topographics* sont « *descriptives*[583] » suivant la signification première du mot « topographie. » Par ailleurs, l'objectivité et la neutralité sans jugement des rendus par rapport aux objets et aux situations photographiées est obligatoire. Par conséquent, cette absence de jugement, la neutralité et l'objectivité définit la photographie documentaire pour les artistes réunis lors de l'exposition :

> « Le document photographique idéal devrait apparaître comme sans auteur ou sans art. Mais bien sûr les photographies, malgré leur vraisemblance, sont des abstractions ; l'information qu'elles donnent est sélective et incomplète[584] ».

Même si les photographies de l'exposition *New Topographics* prétendent être sans art et sans jugement, en évoluant, les photographes prennent des positions critiques par rapport aux paysages urbains des périphéries industrielles et banlieues.

L'un des photographes qui participe à l'exposition est Lewis Baltz ; il réalise au début

581 Michel Makarius, *Ruines. Représentation dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2011, p. 269.

582 William Jenkins est cité par Suzanne Paquet in « Une nouvelle topographie, ou l'art de la périphérie », *Déplacement*, *Nouvelle revue d'esthétique* n° 1, Éditeur Presses universitaires de France, 2008, p. 42.

583 *Ibid.*

584 *Ibid.*

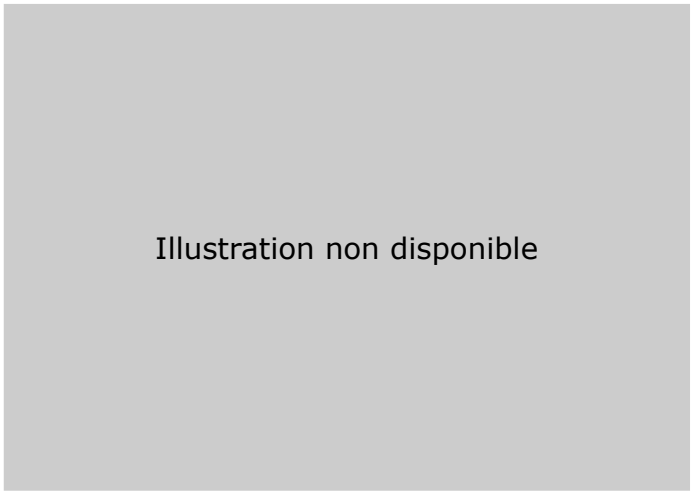
des années 60 les clichés froidement cadrés, frontaux, dans une série telle que *Tract Houses* et *Prototype works*. Les premières photographies sont proches des clichés de Dan Graham *Homes of America* qu'il réalise à partir de 1966 et sont semblables à un catalogue d'habitations de la classe moyenne dans les banlieues américaines. Les photographies de Lewis Baltz sont publiées dans *Arts magazine*. Les *Prototype works* sont consacrés aux détails de l'urbanisme californien moderne et témoignent du fonctionnalisme et de l'homogénéisation des formes de la fabrication industrielle en architecture. Les vues de la série *Prototype works* (1967-1976) sont frontales et bidimensionnelles ; elles sont cadrées d'une manière rigoureuse et cherchent constamment à « aplatir » la vision d'architecture.

Dan Graham, *Homes for America*, photographie, 1960.

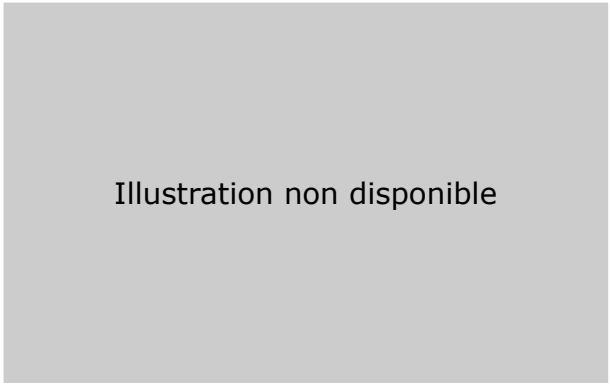
Dan Graham, *New House, Staten Island, New York, Side Views*, photographie, 1966-78.

Lors de la conférence consacrée à Baltz, Eric de Chassey analyse les *Prototypes works* et *Track Houses* en lien avec les photographes américains contemporains et modernes, des XIXème et XXème siècles. Il parle ainsi de l'impact de Walker Evans sur la photographie de Baltz où la platitude et la frontalité deviennent stratégiques, telles un moyen plastique permettant d'informer et représenter la banalité de l'urbanisme américain.

Pour Éric de Chassay, il existe des correspondances formelles et visuelles entre les photographies de Baltz et les peintres abstraits que l'auteur de la photographie « plate » induit dans son analyse. Il montre à de nombreuses reprises les liens entre la peinture abstraite de John McLaughlin ou de Barnet Newman en les comparant aux photographies de Baltz issues de l'exposition *New Topographics* avec l'art abstrait. Ses visions plates de l'architecture créent des rythmes abstraits de détails architecturaux ; des caractères « déductifs » et synthétiques de la vision de la réalité.



Lewis Baltz, *Prototypes works,* photographie, 1967-1976.



Lewis Baltz, *Tract House*, photographie, 1971.

Par exemple, certaines photographies de Baltz, notamment de fenêtres opaques et fermées comme par exemple *Sausalito* de 1968, sont comparées par De Chassey au travail du peintre américain Ellswolth Kelly. Ce dernier représente, en 1949, une série de fenêtres

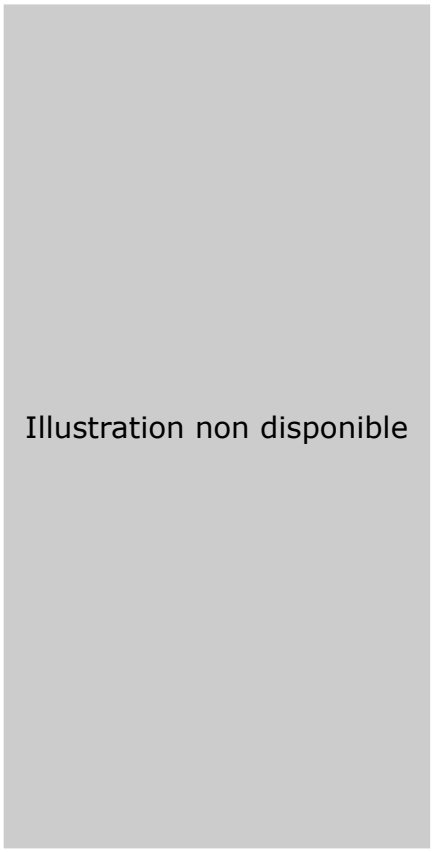
sous le titre *Window I, II, III* en noir et blanc comme des structures opaques et abstraites. La fenêtre *Window,* est une construction peinte en bois et toile ; elle reproduit la structure et les proportions d'une fenêtre du Musée national d'art moderne de l'époque. « Ce tableau-objet » est nommé par Kelly *already made* (« déjà fait »), à distinguer du *ready-made* de Marcel Duchamp.

Par conséquent, l'artiste « supposera toujours une duplication, moyennant un quotient plus ou moins fort de transformation quant au matériau, aux dimensions et aux couleurs, et non un simple déplacement d'objet[585] ».

Lewis Baltz, *Sausalito*, photographie, 1968.

Il me semble que ce « déjà fait » peut-être rapproché de la photographie de Baltz qui cherche, par la bidimensionnalité, à dupliquer l'objet photographié tout en le transformant plus ou moins en fonction du cadrage. Ce procédé crée une forme d'abstraction, une manière de dupliquer le réel, ce qui permet de le regarder différemment. Ainsi, par le cadrage très serré qui vise littéralement l'objet de la fenêtre, l'artiste arrache et décontextualise ce détail d'architecture en l'isolant dans la photographie. Par ailleurs, Eric de Chassey précise que Ellsworth Kelly a fait lui-même des photographies portant des similitudes avec celles de Baltz comme par exemple *Balcony, Villa la Combler*, France qui est une image aplatie, bidimensionnelle, mais qui tend également vers une représentation volontairement abstraite.

585 Éric de Chassey, « Lewis Baltz et la scène américaine », Soirée *Autour de Lewis Balttz 1/2,* Le Bal LAB, 26 juin 2014. La vidéo de la conférence est disponible à cette adresse : https://vimeo.com/122043552 (Consulté le 30 septembre 2020)



Ellsworth Kelly, *Window*, peinture sur bois, 1949.

Dans la photographie *New industriel parc n° 32 South wall* issue de l'exposition *New Topographics, Baltz* joue entre la similitude photographique et l'abstraction que forment les ombres saisies par l'objectif et les éléments apportés par celles-ci. Selon Eric de Chassey, l'artiste essaie par cette opération d'aplatir des morceaux d'architecture devant en réalité être beaucoup plus complexes. Ces photographies pourraient de nouveau se rapprocher de l'abstraction de Kelly mais aussi de l'artiste américain Frank Stella et son œuvre *Moultonboro III* de 1961.

Lewis Baltz, *New industriel parc n° 32*, photographie, 1974.

Frank Stella, *Moultonboro III*, alkyde et époxy sur toile, 1966.

Cette volonté de Baltz de joindre l'abstraction et le documentaire réside dans sa volonté de se servir dans sa pratique de la neutralité stylistique comme « mode artistique légitime ». Il faudrait bien évidement se rappeler que la photographie à l'époque de l'exposition *New Topographics* n'a pas encore de place légitime dans l'art ; le style documentaire tarde à devenir véritablement une forme de création et de construction artistique et non pas une source informationnelle de témoignage du réel. Par ailleurs, Baltz pense lui-même la photographie comme un instrument qui n'est plus capable de « transmettre » la vérité absolue, ce qui permet à l'artiste de créer des cadrages aplatis et bidimensionnels de l'architecture à l'instar de la photographie *East Wall* de 1974 exposée à *New Topographics*. Elle devient également une matière de création artistique, précise Eric de Chassay lors de la conférence consacrée à Lewis Baltz au Bal en 2015. [586]

586 *Ibid.*

Lewis Baltz, *East Wall,* photographie*,* 1974.

En effet, depuis le début de son apparition l'exposition, *New Topographics* gagne au fil des années une importance et notoriété cruciales. De nombreux artistes en art contemporain s'intéressent aux territoires et périphéries des grandes villes en lien avec l'architecture moderniste que nous avons notamment abordée : Yves Bélorgey, Pavel Otdelnov et d'autres encore. Dans les pratiques artistiques, cela concerne en particulier les sujets en lien avec les paysages urbains, villes et périphéries, terrains vagues, zones industrielles et abandonnées. Également, elle impose un style à certains photographes se situant dans l'entre-deux, entre le documentaire et l'abstrait comme par exemple celles de Stéphane Couturier, Nadia et Michael Wolf. Ces artistes parcourent des villes en photographiant l'architecture où frontalité et bidimensionnalité deviennent l'une des caractéristiques prépondérantes. A l'image des *New Topographics*, certaines photographies tendent vers l'abstrait où chaque façade devient une figure prépondérante d'artistes contemporains. Y a-t-il un lien dans ces photographies avec l'architecture que les artistes voudraient souligner à travers leurs œuvres ? De quoi la façade devient-elle le symbole : de la ville contemporaine, de l'architecture moderniste et contemporaine ou de la photographie qui échappe à la condition mimétique ?

Dans certaines photographies que nous étudierons, il y aura toujours des va et vient entre la dimensionnalité, l'abstraction et les manipulations qui permettent de dépasser la représentation du bâtiment en suivant le protocole classique de la composition.

2. La bidimensionnalité comme moyen d'expression dans les pratiques artistique des photographes

A. La collection des façades

Dans mes archives personnelles, je réunis beaucoup de photographies de façades d'architecture des grands ensembles réalisées en Roumanie, en Russie, en France et en

Pologne. Ces images pourraient de même se rapprocher de la définition de De Chassey : une photographie plate où la bidimensionnalité revient constamment comme une condition principale.

Mes clichés photographiques semblent suivre un protocole rigoureux, prises de vue frontales pour une représentation aplatie de la façade. Cette recherche de la bidimensionnalité s'impose à mon objectif dans ma pratique artistique comme une condition inévitable lorsque je photographie les façades modernistes. Cette « opération d'abstraction » me permet d'extraire les détails d'architecture comme autant d'échantillons que je réunis en série. Lorsque je produis une prise de vue, j'arrache un morceau de la façade du corps du bâtiment pour obtenir une surface *all-over*, un plan sans hiérarchie où toutes les formes géométriques se situent sur la même surface. Par exemple, lorsque je photographie l'immeuble d'Empalot, ce sont les fragments bidimensionnels qui m'aident à créer le montage de la façade en devenant presque abstrait, semblable à une figure « surfacielle ». En m'intéressant également aux autres immeubles, je visite le quartier de Toulouse Bellefontaine afin de photographier les quelques grands ensembles qui m'impressionnent, comme bien sûr la barre d'habitation d'Empalot de par sa monumentalité.

Alessia Nizovtseva, *Bellefontaine*, *Toulouse*, photographie, 2019.

Par exemple, la façade de l'immeuble du quartier Bellefontaine et sa surface organisée en trames rappelle la géométrie abstraite dans les peintures d'Aurélie Nemours. Les fenêtres

opaques et colorées se répètent en figures géométriques simples. L'absence de tout être humain sert de mode réducteur de ses espaces en surfaces bidimensionnelles et abstraites. On pourrait également se référer à Le Corbusier dans son utilisation de la trame des constructions des façades telles de la *Villa Stein de Garches* (1926-1927) ou dans le projet de concours pour le Palais de la *Société des Nations* de 1927 ; la façade frontale y est également perçue comme un espace stratifié où la transparence et profondeur virtuelle des fenêtres créent cette impression de platitude.

Les éléments de la nature, comme les arbres apparents sur la photographie ou les panneaux de signalisations, viennent perturber cette géométrie irréprochable de l'architecture moderniste en ramenant vers la réalité. Nous pouvons voir le bout du paysage urbain et le ciel : ici une autre barre d'habitation apparaît sur l'arrière-plan de la photographie. Cependant, cet arrière-plan s'impose en continu et perd en profondeur, il s'aplatit lui-même dans cette composition sur fond de ciel bleu, monochrome.

Alessia Nizovtseva, B*ellefontaine, Toulouse*, photographie, 2019.

Dans la photographie d'un immeuble du quartier résidentiel de Borderouge à Toulouse, la géométrisation de l'espace crée des motifs rythmés entre les balcons et les ombres et produisent des jeux de lumière, dessinent des rayures inclinées sur la façade. Ici, la façade n'est pas représentée comme une surface lisse ; je cherche volontairement à transcrire sa forme rompue en photographiant l'angle de l'immeuble légèrement en perspective. Cependant, les rythmes géométriques des balcons, des lignes, d'ombres et de lumières troublent le regard en se perdant entre ses éléments. De nouveau, nous revenons vers la notion du fragment rompu par le cadrage, les façades arrachées et déracinées du contexte acquièrent alors une autre lecture, réduite de l'espace de la photographie et rendant invisible le hors-cadre. Le hors-cadre devient inutile puisque les façades se

transforment en motifs répétés ; même s'ils ne sont pas identiques, ils sont réunis par la frontalité et la bidimensionnalité sans profondeur.

Cependant, ces façades que je retrouve dans ma collection personnelle se rapprochent, pour moi, de la photographie dite documentaire. L'image sans style doit donner une réponse à nos espaces urbains qui se situent dans les périphéries semblables à *New Topographics* ; il a y comme une sorte de frustration qui me poursuit tout le long de ma recherche plastique car ces photographies de documents bruts, obtenues comme un simple enregistrement, ne disent rien et n'ajoutent rien à cette réalité qui existe déjà comme un espace critique. Je cherche en effet une issue de secours pour construire un autre langage concernant ces façades. Je voudrais sortir de cette condition de photographie documentaire dans ma pratique, pratique que je pourrais caractériser comme se voulant neutre; j'entends ici signifier l'impossibilité à le définir de façon claire, car celle-ci se situe au confluent de l'art et du document. Néanmoins cette neutralité, je souhaite la déconstruire et la transformer en une « matière à création » plastique.

Alessia Nizovtseva, *Borderouge, Toulouse*, photographie, 2019.

Pour ce faire, je pioche dans ma série photographique en choisissant certaines images qui me paraissent intéressantes à retravailler, à déconstruire à découper, à assembler. Dans ce sens, je me rapproche des avant-gardes des années 1920, ceux qui utilisent des montages photographiques en passant par des moyens de découpe, de collage et d'assemblage pour créer l'œuvre.

Je fais déjà cette tentative de dépasser le document photographique au profit de la photographie qui a été dite à un moment de l'histoire comme « plasticienne ». Cette notion me semble le mieux correspondre à ma pratique car je ne m'arrête pas que sur les prises de vue et les cadrages mais j'exploite de nombreux médiums.

Ainsi, les façades reconstituées à partir de fragments dans ma série *Empalot* peut

rejoindre les pratiques de Stéphane Couturier, de Michael Wolf, de Nadja Ellen Häger. La force de la série est dans son rapport entre les fragments et la totalité, entre le discontinu et le continu, écrit Régis Durand. Les fragments affirment une discontinuité mais, réunis dans une pratique sérielle contribuent à dire tout à la fois une continuité. En effet, chaque fragment comme « morceau isolé » inclut un bâtiment qui a son propre caractère, comparable à une séquence filmique, un « inter », un milieu réuni dans la série. Par exemple, en parlant de l'œuvre de David Lynch, Michel Chion compare le plan filmique au fragment intermédiaire qui relie deux autres plans :

> « […] le plan lui-même, comme fragment intermédiaire reliant deux autres plans, est fragment d'un continuum auquel il renvoie[587] ».

Le caractère inachevé de la séquence est important car il prétend à une continuité entre coupure et enchaînement. En revanche, dans cette série photographique ce n'est pas tant l'enchaînement logique d'une narration qui m'intéresse mais le motif de la grille moderniste qui s'étend sur la surface de la façade bidimensionnelle.

Dans les pratiques artistiques contemporaines se rapportant à l'architecture, la figure de la façade revient souvent. Très souvent froides et bidimensionnelles, les photographies des façades modernistes se rapprochent des photographies plates qu'analyse d'Éric de Chassey. L'exemple de la photographie d'Andreas Gursky de la façade de l'immeuble de Montparnasse est une belle illustration de ce raisonnement. Nous retrouvons par ailleurs de nombreuses autres « photographies plates » chez des artistes contemporains consacrant leur travail à la figure de la façade moderniste. Il n'est pas étonnant que les façades telles que les conçoivent les architectes au début du XXème siècle intéressent les photographes car elles sont omniprésentes dans l'espace urbain.

La symbolique de la façade est double car elle sert à la fois d'enveloppe volumétrique, comme par exemple pour Loos[588] qui crée une conjonction entre le dehors et le devant. Elle évoque tout aussi bien les questions de l'habitat et de l'intériorité que les problématiques urbaines des villes contemporaines. Si dans le cas de Loos la façade évoque, de l'extérieur, les aspects froids devant cacher l'intérieur et ainsi être étanche, chez Le Corbusier elle est pensée différemment. Le Corbusier a conçu la façade avec des possibilités de vue atteintes par des percements. Les façades devenues sa surface l'exposait et formait par excellence « le lieu de cette conception. Elle constituait un plan à deux dimensions qui annonçait un dedans prometteur et dévoilait la structure et la fonction du dedans[589] ».

---

587 Michel Chion, *David Lynch,* Paris, Éditions de l'Étoile/Cahier du cinéma, 2001, p. 193.

588 *Ibid.* « Les façades de Loos avaient pour principe de créer des enveloppes volumiques. Les intérieurs devaient avant tout couvrir les habitants à la manière d'un vêtement doux et chaud dans lequel ils pouvaient se lover. Tout était conçu pour préserver au mieux l'intimité du foyer. Par exemple, les fenêtres de ses maisons qui étaient relativement petites, souvent opaques ou recouvertes de rideaux, devaient laisser passer la lumière et non le regard et donner un sentiment de protection et de sécurité. Elles défiaient les lois de la transparence et de la perspective. Une fois les rideaux tirés, ses maisons devaient permettre à ses habitants, pour un moment, de s'extraire du monde et de se retourner sur eux-mêmes et sur le privé. »

589 *Ibid.*

Pour Le Corbusier, la façade avait un aspect plan et lisse, ce qui caractérise aujourd'hui de nombreux bâtiments. Le coté plan et lisse, répétitif de la façade corbuséenne revient souvent dans les œuvres artistiques comme signe caractéristique de l'habitat contemporain. Il explique également, me semble-il, la bidimensionnalité des photographies.

Certains photographes comme par exemple Stéphane Couturier ou Michael Wolf photographient les façades d'architecture pour questionner la ville et son architecture mais, de plus, ils posent d'emblée par leur posture se voulant neutre et documentaire une problématique qui concerne l'habitat contemporain.

B. Le « monumondial »: la lecture des villes dans les photographies de Stéphane Couturier

Entre 1997 et 2006, Stéphane Couturier réalise la série des photographies sous-titrée Monuments. Le photographe se consacre aux périphéries des villes qu'il parcourt pour en immortaliser les mutations des masses monumentales en construction, telles que des barres d'habitation, des zones pavillonnaires, des tours. En privilégiant toujours le même cadrage strict, la prise de vue frontale, une lumière douce où le bâtiment apparaît comme enfermé dans un cadre, isolé du monde extérieur, les photographies de Couturier imposent des volumes de grands formats, simples et géométriques, ce qui crée un face à face avec le spectateur. Nous ne voyons rien d'autre que la vue du bâtiment à sa hauteur, sa façade devient la totalité de l'image et absorbe tout le reste : le ciel y est souvent absent, le sol invisible. Le bâtiment devient ici un fragment, une bribe, une suspension entre le haut et le bas dans un espace indéfini. Ici, l'immeuble paraît comme étant arraché de son contexte, déraciné, neutralisé de tout le reste, le lien au lieu est rompu. C'est ainsi que les façades identiques provenant dans leur majorité des périphéries de Séoul pourraient être aussi bien à Paris, à Pékin, à Moscou où encore dans n'importe quelle autre ville de la planète ; à cet endroit, l'identité d'une ville reste méconnaissable, anonyme.

Stéphane Couturier, *Monuments*, photographie, 2000.

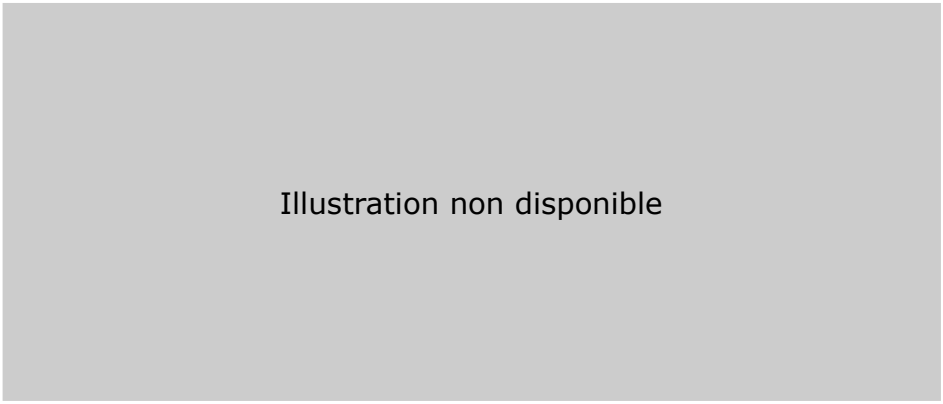
En caractérisant les clichés de Stéphane Couturier, Philippe Piguet nomme les immeubles :

> « Figures emblématiques des temps contemporains, ces immeubles qui semblent n'en pas finir de leur étagement comme de leur alignement ne sont autres que de nouveaux monuments de

l'ère de la mondialisation[590] ».

L'artiste joue avec l'éloignement et le rapprochement de vision puisque les formats relativement grands permettent de voir au plus près les détails de la façade : les fenêtres, les balcons, les couleurs, toute la multitude des indices s'expose au regard du spectateur qui glisse sur la surface plane de la façade.

L'effet d'une surface est renforcé par la prise de vue neutre qui abolit complètement la perception. La particularité de ses photographies se trouve dans l'illusion de « la bidimensionalité » volontairement recherchée par l'artiste. Il me semble que Stéphane Couturier joue de la bidimensionalité pour effacer les frontières entre l'illusion et la réalité. En réduisant l'immeuble à une surface fine et plate, elle devient dans l'espace d'exposition une fenêtre en longueur servant de vitrine pour l'œil du spectateur qui parcourt cet écran photographique : « Délaissant tout ornement inutile, nettoyée en quelque sorte de tout accident, et surtout de tout décor, la façade se présente comme surface […][591] ». Vue de près, la façade apparaît comme un élément d'architecture à part entière, se manifeste comme une fine limite entre intérieur et extérieur ; vue de loin elle devient un élément géométrique abstrait.



Stéphane Couturier, *Monuments*, photographie, 2000.

C'est également le procédé du nettoyage, de neutralisation par l'élimination des éléments inutiles que l'artiste emploie : paysage, corps humains, ciel, sol. Sans le savoir, nous pouvons facilement croire dans la réalité de la représentation. Pourtant, l'image se situe à la limite entre le vrai et le faux, entre le réel et l'abstrait.

À ce propos nous pouvons de nouveau revenir vers l'analyse de Regis Durant : le fragment crée une autre esthétique non pas du simulacre de la réalité mais du caractère illusionniste. En effet, le cadrage serré, la perspective abolie, la lumière égale mais également les conditions de l'exposition créent, par le truchement de la photographie, une autre lecture de l'architecture dans l'œuvre de Couturier. Ce ne sont plus des petits formats qui documentent le monde de l'architecture mais des fragments monumentaux qui sont, comme l'écrit Regis Durand à propos de la photographie, des :

590 Philippe Piguet, « Stéphane Couturier, Entre l'anonymat et monumental », *L'Anonyme,* Rencontres internationales de la photographie XXXIIes, Arles, Actes Sud, 2001, p. 83.

591 Marc Perelman, *Le Corbusier*, *Une froide vision du monde*, Michalon Éditeur, 2015, p. 119.

« "choses parmi les choses" : il y a bien dans beaucoup de travaux contemporains, une aspiration à se confondre avec l'objet. Par la dimension, la frontalité, la neutralité de la représentation photographique, on dirait que l'œuvre s'est laissée gagner par le vertige du simulacre. Un pseudo-simulacre, plutôt, car on reste dans le registre de l'image, et non dans celui des objets eux-mêmes ou de leurs copies, il ne s'agit pas de prendre la place de l'objet, mais plutôt de jouer avec la possibilité d'une substitution, à titre d'hypothèse[592] ».

Les photographies de Couturier se confondent avec l'aspect surfaciel des façades d'architecture modernistes. Elles apparaissent comme des limites fines, qui pourraient être comparées aux surfaces *all-over* où la répartition homogène des éléments évacue la composition. Cette approche concerne aussi bien l'architecture que la peinture. Une analyse fine est proposée par Jacques Lucan via cette extension du principe *all-over* de la peinture vers l'architecture passant par la forme unitaire du bâtiment où l'architecture contemporaine ressemble davantage, de par sa forme, à un monolithe.[593] De la même manière, les photographies de Stéphane Couturier nous font également penser aux surfaces *all-over.* Le monochrome n'est pas le seul moyen pour atteindre l'homogénéité dans l'œuvre picturale. Par exemple, dans les tableaux de Jackson Pollock, la composition est évacuée au profit de la dispersion homogène des éléments picturaux. Dans l'exemple de l'analyse de Richard Serra qui s'exprime sur les œuvres de Pollock, la composition fait place à la non-composition :

« Il n'y a pas de hiérarchie des éléments chez Pollock. Il n'y a pas de relation de la partie au tout en termes de composition, comme, par exemple, chez Malevitch. Dans les œuvres de Malevitch les formes flottent sur le fond, reliées entre elles et à la bordure qui les encadre par la composition[594] ».

Chez Stéphane Couturier, l'abstraction est atteinte à travers le cadrage serré, ce n'est pas tant l'harmonie qui ne le préoccupe ni finalement l'homogénéité de la surface mais de jouer avec celles-ci pour créer un trouble chez le spectateur où quelque chose de vrai passe pour faux :

« Ce qui m'intéresse avant tout dans la notion de "trucage", c'est l'ambiguïté de ce qui nous est donné à voir. À l'heure de l'image numérique, la frontière entre réel et artificiel devient de plus en plus floue. Même si, jusqu'à ce jour, je me suis gardé d'effectuer tout assemblage dans une photographie, le doute devient partie intégrante de l'œuvre. Est-ce réel ou artificiel ? Alors que, traditionnellement, dans la notion de trompe-l'œil, l'illusion tend à se faire passer pour la réalité, ici, dans une situation inverse, c'est la réalité qui tend à se faire passer pour l'illusion [595]».

Sa photographie ne peut plus être caractérisée comme une photographie

592 Régis Durand, *Habiter l'image, essais sur la photographie, 1990-1994,* Éditions Marval, 1994, Paris, p. 36.

593 Cette analyse est développée concernant la façade d'Empalot dans ma pratique.

594 Richard Serra dans un entretien entre Peter Eisenman et Richard Serra, *Skyline. The Architecture and Design Review*, avril 1983, repris dans *Richard Serra, Écrits et entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1990, p. 226.

d'architecture qui présente un objet car il s'intéresse aussi bien, à travers cet objet, au dépassement de celui-ci. Ce qui intéresse Stéphane Couturier ici c'est atteindre la vérité en se servant de l'illusion. Cette notion d'illusion qui trouble le spectateur apparaît également dans l'architecture et la façade devient un dispositif dans les mains d'un architecte. C'est justement le propos de l'architecte Alice Bondaty s'intéressant à l'architecture de Oswald Mathias Ungers.

La maison est définie par l'architecte comme une demeure « sans qualité, ou sans particularité ». D'après l'analyse de Bondaty l'architecte « évacue les questions d'ornement et de hiérarchie par l'utilisation de la grille, qui lui permet un travail de proportion et de dimensionnement des percements de manière unitaire. Cette maison s'inscrit dans une recherche d'abstraction, une problématique chère à Oswald Mathias Ungers, avec un répertoire architectural limité, se consacrant à la seule question des proportions. Le bâtiment présente une forme d'immatérialité par ses façades lisses en briques, évacuant tout aspect tectonique. Il semble être la simple matérialisation d'une maquette conceptuelle, construite à échelle 1. D'un point de vue perceptif, ce saut d'échelle -qui se traduit dans la matérialité- renforce la lecture d'un volume neutre, dont les percements réguliers accompagnent le caractère irréel[596] ».

Oswald Mathias Ungers, *Haus ohne Eigenschaften*, 1995.

Dans les photographies de Stéphane Couturier, le caractère irréel est renforcé par les immeubles en construction. Ainsi, lorsque nous regardons un bâtiment, nous pouvons voir à

595 Florence Groshens et Anne Biroleau, *Stéphane Couturier : regard sur les mutations urbaines,* entretien avec Stéphane Couturier disponible sur le site de la BNF, URL :http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2004/numero_courant/expositions/couturier.htm (Consulté le 29 janvier 2020)

596 Alice Bondaty, *Vers une non-architecture : la possibilité d'un neutre en architecture. Architecture, aménagement de l'espace,* Thèse sous la direction de Paolo Amaldi et Philippe Potié, École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, 2017, p. 43.

travers les fenêtres. à l'instar des maquettes d'architecture qui ne sont pas encore réalisées, ces chantiers fantomatiques que photographie Couturier, encore vides de leurs habitants, encore en construction, semblent irréels.

Dans l'entre-deux, entre la fin et le commencement, ces architectures sont en attente, en *stand-by* mais également en mutation et en mouvement. La vue des façades en chantier donne aux bâtiments l'aspect stérile et ambigu de l'architecture de masse, là où l'image photographiée devient le lieu du trouble et de l'illusion. Dans une vidéo, de ces villes qu'il a parcourues, ce trouble est encore plus renforcé, c'est un espace sans fin et indéterminé.

Pour la série de photographie *Les Monuments*, Stéphane Couturier crée une séquence filmique, une installation qui tourne en boucle en représentant des façades de Séoul, de Moscou et d'autre villes du monde. La vidéo est une sorte de « *travelling* d'une cité sans fin[597] » qui réunit une vingtaine de photographies accompagnées d'une musique méditative. Stéphane Couturier requestionne ainsi la périphérie des grandes villes par le biais de la vidéo, de la photographies et leur montage. La périphérie des grandes mégapoles devient un espace infini, délimité et sans fin, alors que la photographie prend la place d'un dispositif, d'un médium capable de « réinventer le réel[598] ». En revanche, ce n'est pas tant d'aller dans la fiction que l'artiste souhaite mais, par le biais de l'installation vidéo, créer d'autres formes alors devenues capables de documenter le monde. Pour lui, la photographie est ainsi un outil modulable qui se transforme : tantôt en vidéo, tantôt en installation, tantôt purement photographique. Ainsi, les villes deviennent elle-mêmes dans cette série un espace autogène et bidimensionnel.

Stéphane Couturier, *Monuments*, photographie, 2000.

597 L'entretien avec Ronan Le Grand qui a eu lieu à l'auditorium de la MEP en 2015 dans le cadre de l'exposition de Stéphane Couturier est disponible sur le site de la MEP. URL : https://www.mep-fr.org/2015/12/03/re/ (Consulté le 23 mai 2021)

598 *Ibid.*

C. L'architecture de la densité de Hong Kong

Un autre artiste qui pourrait se rapprocher du travail Les Monuments de Stéphane Couturier par ces aspects bidimensionnels est Michael Wolf. Cependant, lorsque nous étudions de près son approche et son intention de concevoir l'image, nous nous rendons compte que les similitudes ne sont que formelles. La série des photographies *Architecture of density* de Wolf est directement liée au questionnement de l'habitat de la ville de Hong Kong. À la différence de Couturier qui évacue l'identité des villes qu'il photographie, Michael Wolf la renforce. Il ne crée pas de trucage comme pourrait le faire Couturier mais, étonnamment, ces photographies produisent derechef un trouble et l'impression de l'irréel. Si l'artiste a souhaité documenter Hong-Kong c'est parce qu'il l'a habitée durant dix ans et qu'il la trouve particulièrement intéressante de point de vue de l'habitat.

La pratique artistique de Michael Wolf est directement liée aux conditions de vie des habitants : des grandes mégapoles où le manque d'espace, la vitesse et la densité. L'artiste procède en tant qu'enquêteur, il photographie et représente l'espace de la ville de Hong-Kong en construisant son propre rapport à l'habitat urbain. Dans cette recherche, nous analyserons plus en profondeur les séries photographiques de Michael Wolf, *Architecture of density* qui ont été exposées dans le cadre du festival des *Rencontres de la photographie d'Arles* au sein de l'église des « Frères Prêcheurs » en 2017.

Densément peuplée par manque d'espace au sol, la ville de Hong Kong que photographie Michael Wolf dans les années 2000 évoque bien la problématique de l'habitat contemporain. La ville de Hong Kong plus que toute autre ville du monde, s'est en effet propulsée en hauteur afin de faire face au manque d'espace latéral, à l'aide des nombreux gratte-ciels. L'urbanisme contemporain, depuis « l'ère moderne[599]», est caractérisé par une expansion du bâti dans les périphéries des mégapoles qui « se répand dans toutes les directions[600] […] » mais également pousse vers la hauteur. Cet état de fait a suscité des débats parmi de nombreux architectes, psychologues et urbanistes. Dans cette quête frénétique de hauteur, habiter les tours devient l'une des formes les plus courantes de l'habitat contemporain dans les mégapoles du monde entier.

À ce sujet, l'article de Tom Vanderbilt *L'homme est-il fait pour vivre dans le ciel ?* s'intéresse aux effets divers « [...] que la vie à la grande hauteur peut avoir sur l'être humain [...][601] ». L'auteur fait une liste exhaustive d'exemples en partant de l'ouvrage de James Graham Ballard, *I.G.H* de 1975, pour analyser à quel point la vie dans le ciel est un phénomène particulièrement nouveau et artificiel qui nécessite une attention de la part des scientifiques.

599 Augustin Berque, *op. cit.*, p. 132

600 *Ibid.*, p. 117

601 Tom Vanderbilt, « L'homme est-il fait pour vivre dans le ciel ? », *Ulyces,* URL : https://www.ulyces.co/longs-formats/lhomme-est-il-fait-pour-vivre-dans-le-ciel/ (Consulté le 30 septembre 2018)

Pourquoi devrions-nous penser que la vie à grande hauteur a un effet sur nous ? […] « Considérant l'ancienneté de notre espèce, vivre à plus de quelques étages est un phénomène très récent », écrit Robert Gifford dans l' *Architectural Science Review.*

> « Cela mène certains à conclure que les grandes hauteurs ne sont pas naturelles, et d'autres répondraient alors que ce qui n'est pas naturel doit être, d'une manière ou d'une autre, néfaste[602] ».

C'est ainsi que Jean-Marc Besse explique dans son ouvrage *Habiter le monde à son image*, le sens de la surface habitée en précisant que la Terre sert d'espace vital, étendu et indispensable par son « horizontalité[603] » à l'être humain. Habiter la terre se manifeste « […] comme la prise de conscience du fait que les humains vivent sur une sorte d'enveloppe ou de tissu posé sur les profondeurs invisibles : leur sol[604] ». Cet état de fait est aussi soutenu par Augustin Berque qui précise que « la Terre n'est pas seulement l'environnement indispensable à notre vie biologique, comme elle l'est pour toutes espèces vivantes […]. Elle est, comme écoumène, la condition qui nous permet d'être humain[605] ».

La ville qui ressort à travers la série *Architecture of density* est une ville de la hauteur où les gratte-ciels et les façades austères deviennent « une typologie ultime[606]» avec pour résultat une vision déshumanisée de Hong-Kong. Cette ville « d'horizon nouveau[607] » nous rappelle *Le plan voisin* de Le Corbusier. Dans ces paysages de la hauteur de Michael Wolf, la ville s'aligne et cache la ligne d'horizon faite de gratte-ciels, une image indispensable de l'urbanisme contemporain. Les tours d'habitat collectif, verticales et denses apparaissant dans les photographies sont prises frontalement d'un point de vue élevé, un cadrage strict et une lumière égale sont appliqués d'une manière similaire dans chaque image. Cette approche permet de donner aux immeubles une vision neutre qui accentue davantage l'idée de la ville contemporaine, sans identité particulière, à l'image de la série *Monuments* de Stéphane Couturier. Les façades bidimensionnelles occupent la totalité de l'image en éliminant tout le reste : les corps humains, le ciel et le sol sont, encore une fois, invisibles.

602 *Ibid.*

603 Jean-Marc Besse, *op. cit.,* p. 74.

604 *Ibid.*

605 Augustin Berque, *Être humain sur la Terre,* Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 72.

606 Rem Koolhaas, *Junkspace,* Éditions Payot, Collection Rivages, 2011, p. 56.

607 Marc Perelman, *op. cit.*, p. 163.

Michael Wolf, *Architecture of density, photographie, 2005-2009.*

Cette « opération d'abstraction[608] », terme emprunté à Régis Durand, permet le cadrage serré, un aplatissement visuel de l'architecture, l'élimination de la profondeur aussi bien que sa « décontextualisation[609] » : les immeubles se présentent alors en fragments comme étant arrachés de leur contexte.

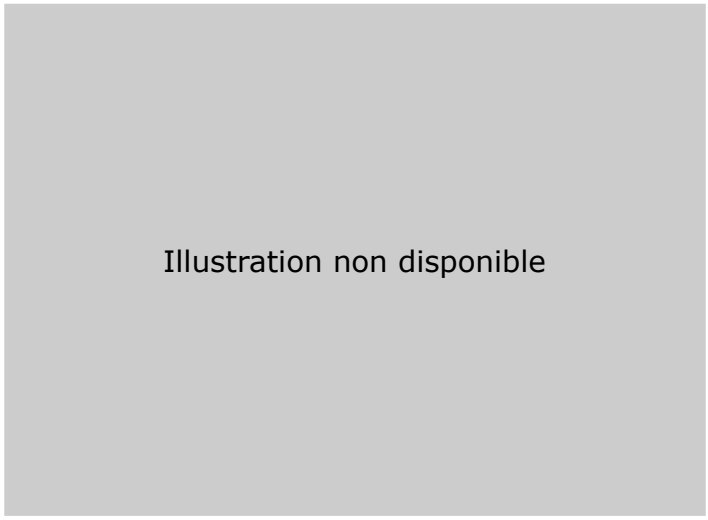
Si les façades d'immeuble de *Wolf* paraissent de loin comme des éléments abstraits donnant à voir des bandes et des lignes verticales inachevées, poussant vers la hauteur, ces formes géométriques vues de près permettent aussi bien d'observer les détails d'architecture que certains éléments de vie du quotidien : multiples fenêtres et balcons, façades délabrées, paraboles, vêtements suspendus. Cette confusion entre la vision proche et lointaine se trouve à la limite entre l'illusion de la bidimensionnalité que recherche l'artiste et le cadrage strict qui isole de multiples éléments dans son travail de la série. Dès lors, dans les photographies de Michael Wolf, l'immeuble paraît dénaturé : cet objet en trois dimensions peut en effet être perçu comme une surface dépourvue de profondeur. Cependant, à la différence de Couturier, ce sont les questions d'habitat qui intéressent Michael Wolf avant tout. Nous remarquons dans cette abstraction et géométrie impressionnante des gratte-ciels les signes de vie des habitants qui semblent être enfermés dans ces grilles architecturales de béton. Représenter les façades comme des surfaces lui permet aborder les questions de la densité : l'espace de la ville devient vertical et se propage à une échelle indéfinie.

Les photographies de *Wolf* se dressent dans l'espace d'exposition semblables à des vitrines attrapant l'œil du spectateur qui observe alors en détail la surface géométrique de l'architecture. Si dans la photographie d'architecture l'absence des corps humains est un moyen stylistique permettant au photographe de dégager et de mettre en valeur la vue du bâtiment, dans la série *Architecture of density*, cette absence sert d'outil plastique afin de

608 Régis Durand, *op. cit.*, p. 30.

609 Éric de Chassey, *Platitudes*, *Une histoire de la photographie plate*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 148.

problématiser l'anonymat et l'isolement des mégapoles denses et surpeuplées. En outre, imprimés sans aucun rapport d'échelle par rapport aux objets réels (les immeubles photographiés), ces clichés troublent le spectateur incapable d'imaginer la taille réelle des bâtiments. Les photographies sont déterminées et adaptées proportionnellement par rapport au lieu d'exposition de l'église Frères Prêcheurs au détriment des dimensions réelles de l'objet initial.

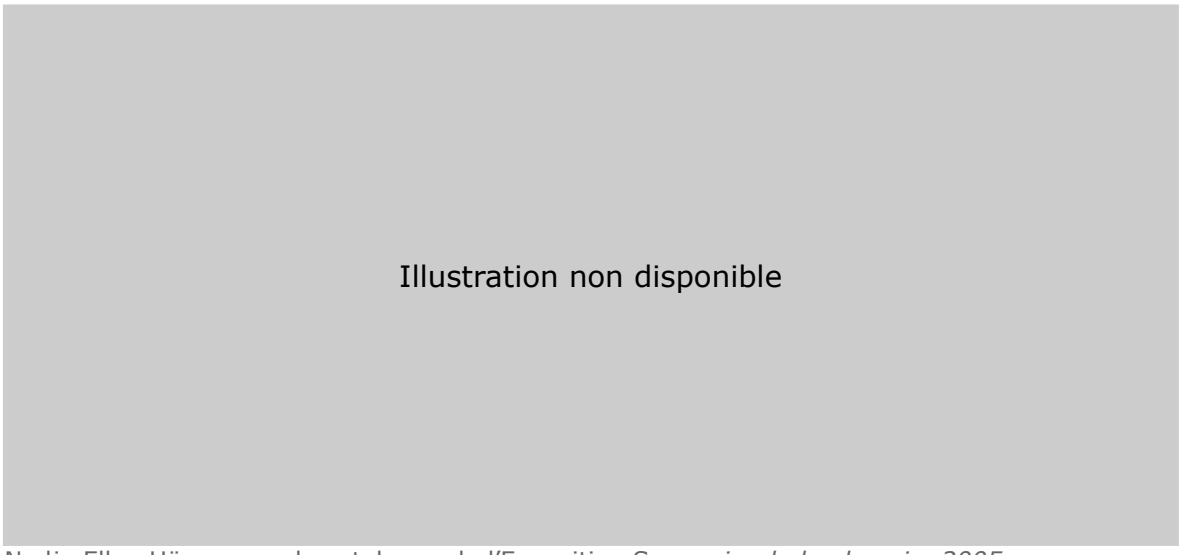


Michel Wolf, Vue de l'exposition *La vie dans les villes*, Les Rencontres de la photographie d'Arles, 2017.

D. Souvenirs de lendemain

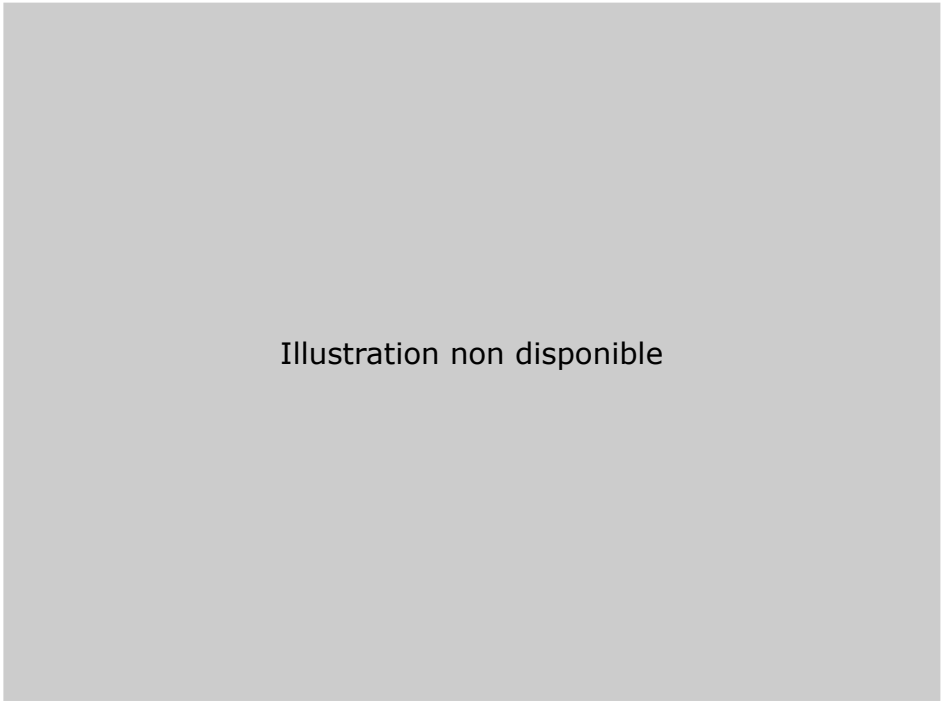
Une autre artiste, Nadja Ellen Häger, photographie également des façades d'immeubles provenant de toute l'Europe depuis 1996 ; elle les collecte dans une série *Souvenirs de lendemain*. De la même manière que Stéphane Couturier, elle crée un protocole de vision d'architecture très strict : cadrages serrés, perspective abolie, visions neutres des façades d'immeuble. Dans cette série, l'artiste ne se limite pas aux architectures modernistes, elle inclut dans la série les photographies des façades d'immeubles plus anciens. Les barres d'immeubles modernes s'imposent toutefois et constituent une majorité par rapport aux immeubles d'autres époques. L'artiste crée par une lecture de l'espace urbain de la ville contemporaine en imposant au regard du spectateur les visions répétitives des motifs devenus presque abstraits dans l'architecture. L'artiste retravaille certaines façades de la série avec des outils numériques. Elle part alors, sur certains de ces montages, d'une seule fenêtre qu'elle multiplie à l'infinie dans son œuvre *Homophobie ou Schweiden*. En fonction du format du supports, les fenêtres se multiplient dans un nombre indéfini.

De même, Nadja Ellen Häger construit des surfaces fines qui, par le biais de répétitions des mêmes éléments, ont les mêmes caractéristiques colorées comme dans son œuvre *Modul 056* ou *Homophobies* où de nombreuses fenêtres couvrent la surface.



Nadja Ellen Häger, vue du catalogue de l'Exposition S*ouvenirs du lendemain, 2005.*

Nadja Ellen Häger, *Homophobie*, photomontage, 2005.



Nadja Ellen Häger, *Modul 056*, photomontage, 2005.

Nadja Ellen Häger, *Homophobie 3*, installation, 2005.

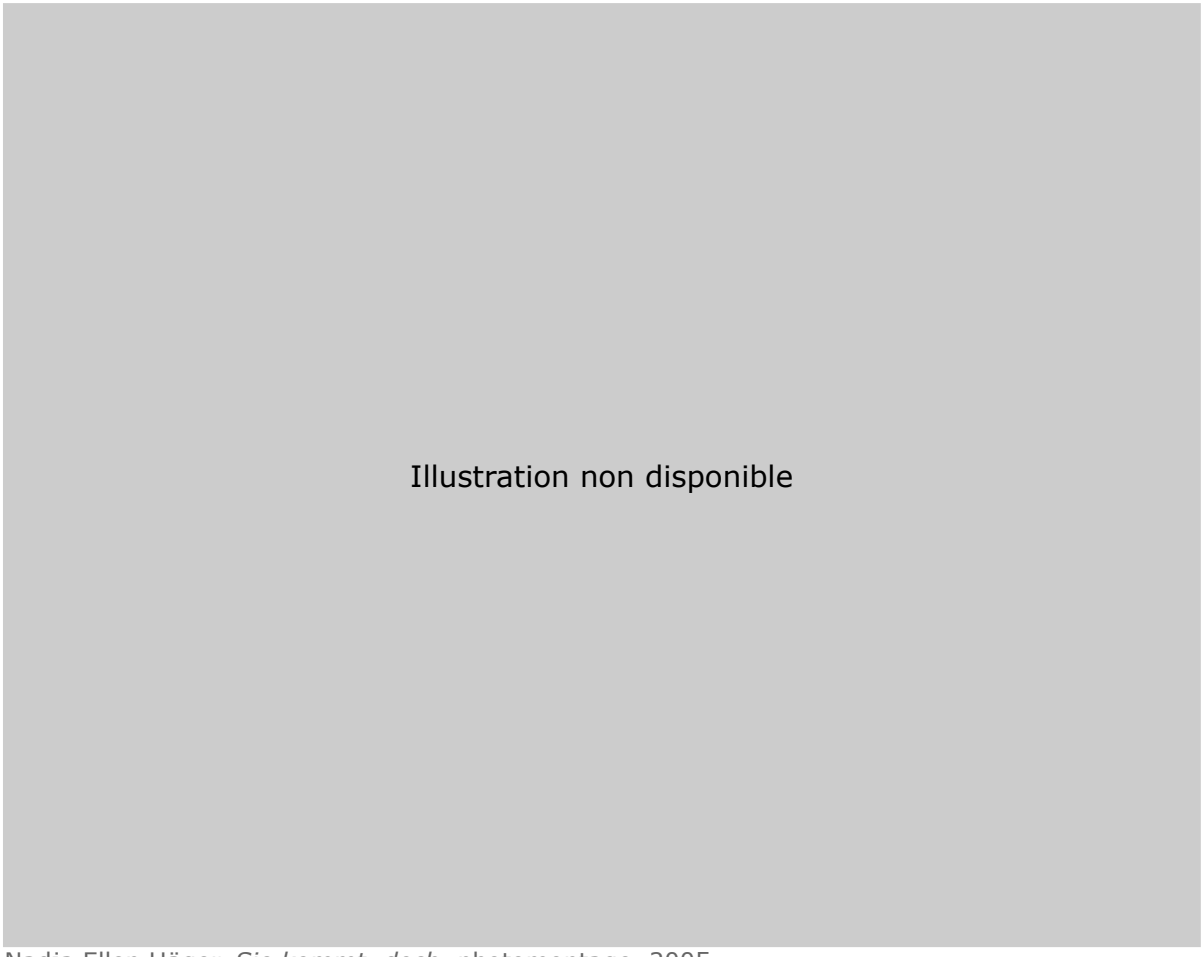
Certaines façades à l'instar de *Homophobie 1, 2 ou 3* sont projetées telles un écran plat sur le mur de l'exposition. Seul un œil très attentif est capable de distinguer des éléments architecturaux dans certaines « non-compositions » abstraites. Cependant, ce n'est pas tant les rendus abstraits de ces montages photographiques que les questions d'anonymat et d'isolement qui préoccupent l'artiste dans ces fenêtres multipliées à l'infini.

Ainsi, on peut voir apparaître un homme au pull rouge à peine visible dans son œuvre *Sie kommt, doch*, une « tâche » qui trouble d'ailleurs cette abstraction monochrome par son apparition figurative. Sa présence n'évoque rien d'autre que la condition d'anonymat et d'isolement des habitants modernes dans ces structures déshumanisées.

Ces fragments photographiques que l'artiste réunit dans une surface dépassent même la notion de photographie, certaines œuvres sont exposées en projection comme des écrans plats, des vidéo-installations fixes et monotones symbolisent le détachement froid de nos villes contemporaines. Le spectateur est littéralement immergé et englouti par ce rendu lisse, abstrait et monochrome de l'image écranique. Ce n'est plus une façade qu'il voit mais plutôt une surface neutralisée par des formes géométriques fabriquées artificiellement qui continuent à l'infini.

Pour Durand, de nombreuses photographies sont de plus en plus liées à l'écran ; elles transforment les relations spatiales que nous entretenons avec elles :

> « La photographie, au moins, avait forme et matière, et son pouvoir d'illusion était un pouvoir, en quelque sorte, de proximité – d'analogie, de croyance consentie par nos habitudes perceptives. Alors que les images écraniques (quelle que soit leur origine, vidéo synthèse, ou photographies digitalisées) nous entraînent vers un autre type de relation, une sorte de cénesthésie décentrée que nous commençons tout juste à apprendre à décrire[610] ».



Nadja Ellen Häger, *Sie kommt, doch*, photomontage, 2005.

610 Régis Durand, *op. cit.,* p. 70.

Cependant, il y a-t-il un lien dans tout : l'architecture contemporaine et nos villes se dématérialisent aussi vers un devenir de plus en plus abstrait, neutre et indéfini. Dans l'ouvrage *Les objets singuliers,* Jean Baudrillard commente la description de la ville contemporaine par Jean Nouvel qui semble raisonner avec l'œuvre de l'artiste :

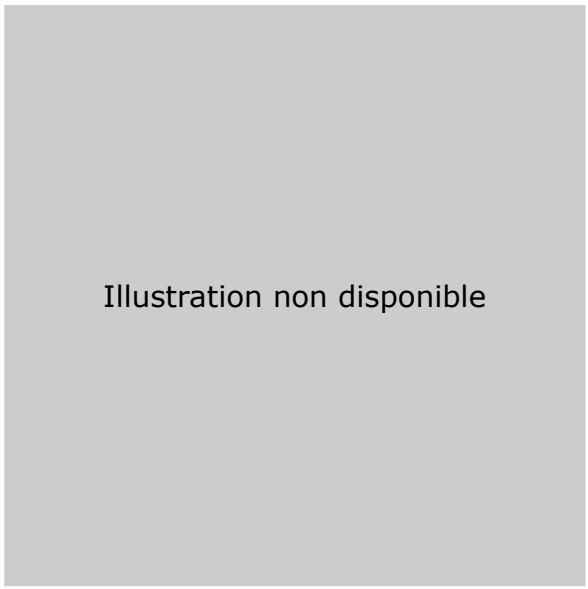
> « […] la ville n'est plus une forme en devenir, elle est un réseau intensif. […] cette urbanité-là n'est plus celle d'une ville, c'est celle de la possibilité infinie. Une urbanité virtuelle. C'est jouer sur le clavier de la ville comme sur une espèce d'écran. Là où je voyais la fin de l'architecture, en poussant le concept à la limite et plutôt à partir de la photo, c'est dans l'idée que l'immense majorité des images n'est plus l'expression d'un sujet ni la réalité d'un objet, mais presque uniquement l'accomplissement technique de toutes ses possibilités intrinsèques. C'est le médium photographique qui joue. Les gens croient, eux, photographier une scène, alors qu'ils ne sont que les opérateurs techniques de cette virtualité infinie de l'appareil. Le virtuel c'est l'appareil qui ne demande qu'à fonctionner, qui exige de fonctionner. Et d'épuiser toutes les possibilités. Est-ce qu'il n'y aurait pas la même chose en architecture et ses infinies potentialités, en termes de matériaux, mais aussi en termes de modèles, toutes les formes qui sont à la disposition des architectes (post-modernes ou modernes) et dès ce moment-là tout se compose en fonction de… On ne peut même plus parler de vérité, au sens qu'il y aurait une finalité de l'architecture, mais de radicalité non plus, on est dans la pure virtualité[611]».

Certains artistes s'inspirent de cette idée de virtualité de l'architecture et de la ville contemporaine qui, par son gigantisme, envahit les habitants. C'est à travers cette condition d'enfermement et d'anonymat que la ville est questionnée. De nouveau nous revenons vers les artistes Frères Gao et leurs images numériques fabriquées. Dans les photographies *The utopia of construction n° 5* et *Between the walls of utopia,* la frontalité, la bidimensionnalité et l'abstraction deviennent des procédés plastiques qui permettent de caractériser la vision de l'architecture des grandes mégapoles chinoises. Elles représentent ici des structures géométriques en grille de cellules démultipliées où une foule de personnages occupent chacun un espace limité et clos. Les figures minuscules isolées, démultipliées à l'infini dans une structure fragmentée, abstraite, forment un ensemble. Ces cellules nous font penser à la ville biologique telle que la voyait le Corbusier où le corps humain devient « […] une fourmi ou une abeille asservie à la loi de se loger dans une boite, une case, derrière une fenêtre […][612] ».

---

611 Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie, Paris,* Éditions Calmann-Levy, 2000, p. 76.

612 Marc Perelman*, op. cit.,* p.128.



Gao Brothers, *Between the walls of utopia*, photomontage, 2014.

Dans cette image, le corps paraît tout petit, voire invisible, un fondu dans la masse architecturale en forme de grille remplissant complètement l'espace. Situé à l'intérieur de ce volume ou plus précisément de cette surface abstraite, « […] l'homme ne peut être lui-même qu'une chose réduite à l'essentiel […] une biologie inscrite dans un volume, saisie dans la boite, avec pour seul horizon la fenêtre ouverte vers l'infini [..][613] ».

Dans l'installation, l'architecture est vue plastiquement comme une surface abstraite et par sa forme symbolique comme un contenant « […] qui maintient et retient les corps humains […] [614] » dans un espace vide auquel les corps des individus sont soumis. Dans ce paysage utopique qui tourne en dystopie, la solitude, fondue dans la masse, reste invisible. Ainsi, l'homme devient un « corps-façade », « un corps-abstrait » enfermé dans une structure géométrique gigantesque qui le tient.

Dans les photographies des frères Gao, les corps deviennent symboliquement des unités abstraites semblables à des anatomies enfermées dans les cellules géométriques contenus dans l'espace architectural. Faits du même moule, tout comme les façades de Stéphane Couturier, de Michael Wolf ou Nadja Ellen Hager, les cellules habitables tendent vers le générique, l'universel ou le monumondial.

3. Les grilles comme motif visuel

A. La naissance de la grille dans la peinture

Les façades sans profondeur de Couturier, de Wolf, de frères Gao, Nadja Ellen Hader et de ma pratique artistique pourraient être rapprochées de cette figure de grille, figure

613 *Ibid*., p. 127-128.

614 *Ibid*., p. 128.

profondément étudiée par de nombreux auteurs jusqu'à en devenir un véritable symbole de la peinture, un motif qui prédomine dans l'art du XXème siècle. Rosalind Krauss élève les grilles dans son article de 1979 comme un véritable phénomène artistique apparu au départ en France, en Russie et en Hollande. Les trois pays se situent à l'époque de son apparition dans une atmosphère d'avant-garde. Elle est entre autres caractérisée comme « [...] structure formelle [...] et […] emblématique de l'ambition moderniste des arts visuels[615] ».

Pour Krauss, la grille a deux manières de fonctionner dans l'art contemporain de son époque, c'est-à-dire dans les années 70 : temporelle et spatiale. Elle remarque par ailleurs que l'effet de grilles produites par Mondrian ne lasse personne malgré les répétitions ; bien au contraire, les grilles n'arrêtent pas d'envahir l'art contemporain depuis le début du XXème siècle. Par ailleurs, elle précise que dans sa dimension temporelle, cette figure est « [...] omniprésente dans l'art de notre siècle, alors qu'elle n'apparaît nulle part, […], dans l'art du siècle précédent[616] ». Spatialement, elle se manifeste comme élément bidimensionnel, géométrique, ordonné, « […] elle est antinaturelle, antimimétique et va à l'encontre du réel […] la grille est un moyen de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface [...][617] ». Si la grille est un motif omniprésent dans la peinture d'abord cubiste et puis dans la peinture abstraite, elle apparaît comme une manifestation de son indépendance et s'étend sur la photographie d'architecture que nous venons d'étudier. La figure la plus représentée chez Couturier, Wolf et Hajer est la façade d'architecture ; cette surface plane constitue elle-même parfois une organisation aux airs de grille orthogonale comme nous avons pu le voir dans les photographies de Couturier Les Monuments, de Nadja Ellen Hajer, de Wolf comme dans ma pratique artistique. Cependant, à la différence de la définition de Rosalind Krauss, la figure de grille soulevée dans les photographies de ces artistes n'est pas antinaturelle, ni anti-mimétique ; bien au contraire, la grille devient elle-même le symbole des villes contemporaines, qui s'agrandissent, qui se dispersent partout telles les Villes génériques de Koolhaas. Cependant, attachées à la représentation des façades, les grilles parlent également de l'habitat contemporain comme des espaces clos, et soulignent l'anonymat de ses habitants. Les photographes jouent à travers le cadrage serré et les trucages photographiques en procédant au photomontage créant ainsi des jeux d'illusions entre bi et tridimentionalité des bâtiments, en créant également un effet antinaturel de l'objet représenté.

Ainsi, dans certaines pratiques de Couturier, l'organisation de la surface photographique en grilles devient de plus en plus plastique et de plus en plus expérimentale. Lors de son exposition qui a eu lieu à la galerie Christophe Gaillard, Couturier expose des photographies réalisées de 2005 jusqu'à 2020 ; comme par exemple sa fameuse série *Melting Point* (Point de fusion) consacrée à l'usine Toyota de 2005, à la ville de Brasilia, à l'architecture de Le Corbusier à Chandigarh en Inde et au port de la ville de Sète de 2019-2020.

615 Rosalind Krauss, « Grilles » *in Communications,* 34, 1981, p. 167.

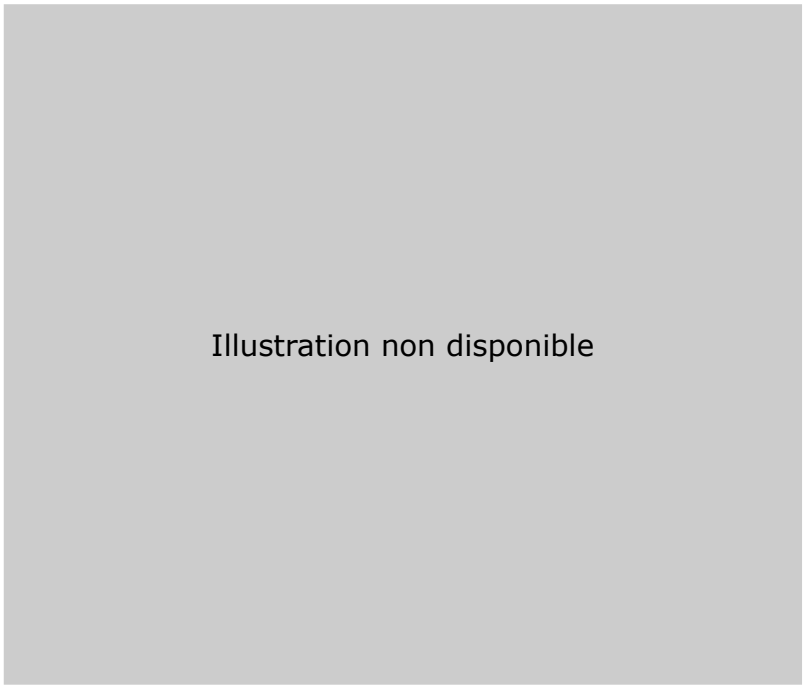
616 *Ibid.,* p. 167.

617 *Ibid.*

L'artiste multiplie les points de vue, accumule les plans et varie les textures, joue de l'enchevêtrement de détails se référant à sa photographie très picturale de la série *Melting Pont*, *Salvador de Bahia n°3*, *Bairro Iguatem*i de 2011-2013. Il souhaite montrer une transformation urbaine profonde de la ville contemporaine se jouant en permanence dans l'espace chaotique urbain, à travers le mouvement et de multiples points de vue que les yeux des passants sont capables de voir. Les éléments de couleurs s'entrecroisent, se superposent et forment des parties distinctes dans les photographies de Couturier les rendant aussi abstraites qu'indescriptibles. Nous procédons ici à la fois au délaminage et à la stratification de l'espace pictural de la photographie ; déconstruit visuellement l'architecture. La superposition des plans photographiques n'éloigne pas du sens mais crée de l'image un hybride, une surface qui porte des rôles multiples.

Robert Delaunay, *La Ville n° 2*, huile sur toile, 1910.

Cette photographie pourrait nous rappeler la ville brisée et fragmentée de Robert Delaunay la *Ville n° 2* où la grille, telle une figure complexe, crée une illusion entre bi- et tridimensionnalité. De 1909 à 1911, Delaunay réalise huit toiles consacrées à la ville. La première toile est réalisée à partir d'une carte postale avec une vision panoramique de Paris sur la Tour Eiffel. Elle ne montre pas encore son inspiration cubiste. C'est dans son tableau *Ville n°2* que l'espace urbain commence à former une grille nourrie du cubisme de Picasso et Braque. La conception de l'espace à travers une perspective oblique tend à déconstruire la ville par la défragmentation des formes et une profondeur recherchée.

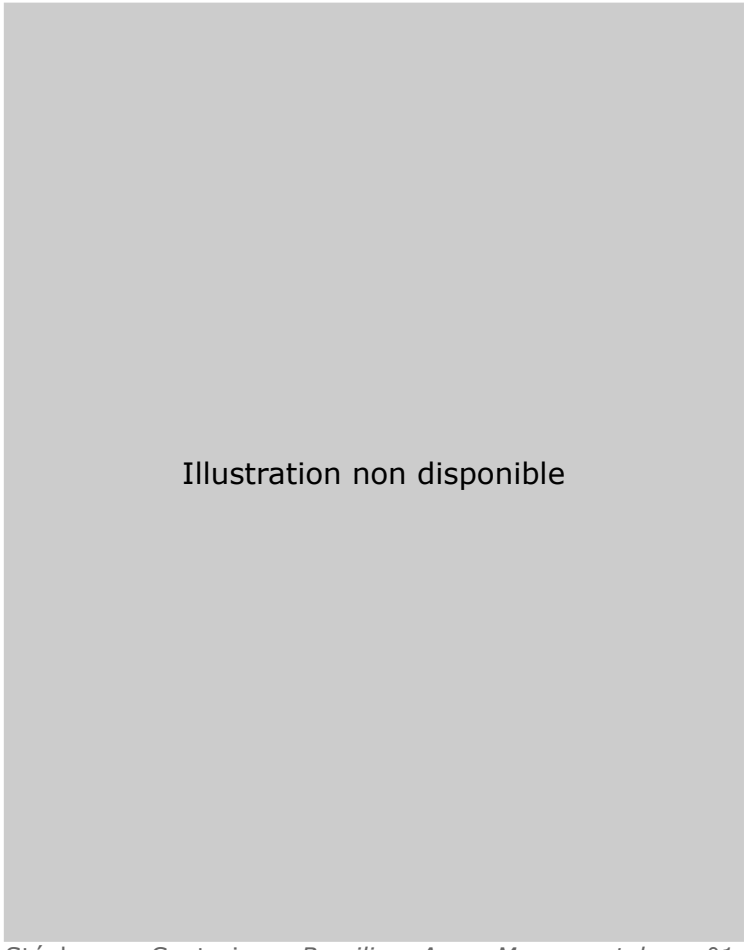


Stéphane Couturier, *Salvador de Bahia, Bairro Iguatemi*, photographie, 2011-2013.

La grille de Couturier, qui est produite par la superposition de plusieurs plans, construit toujours un lien entre l'architecture qu'elle représente et l'époque à laquelle elle se réfère. Pour Couturier, l'image *Salvador de Bahia, Bairro Iguatemi*, de 2011-2013 est également en lien avec le néo-concrétisme, le mouvement artistique né au Brésil dans les années 1950 et fondé par Joaquín Torrès-García qui revint à Montevideo après avoir côtoyé les avant-gardes européennes, de Mondrian au mouvement *Abstraction-Création*.

En créant une autre photographie *Brasilia Axe Monumentale n°1* de 2007-2010, Stéphane Couturier retourne cinquante ans après sa construction dans la capitale utopique brésilienne. L'objectif du photographe n'est pas de constater l'échec ou la réussite de celle-ci mais d'interroger sa représentation photographique. Dans sa photographie *Brasilia Axe Monumentale n°1*, l'artiste compose avec deux images, l'une positive et l'autre négative ; elles troublent le regard du spectateur et créent une fragmentation dans toutes les parties de la composition. Cependant, fusionner les deux images n'est pas le synonyme de la fiction pour Stéphane Couturier. Il lui semble important, explique-il, « de ne pas tomber dans une sorte de gouffre où tout n'est qu'une fiction [618]».

618 *Ibid.*



Stéphane Couturier, *Brasilia Axe Monumentale n°1*, photographie, 2007-2010.

Même si les photographies s'additionnent pour faire naître une autre image, pour Couturier, entre la réalité tangible et la réalité virtuelle elles ne sont pas sans évoquer celles qui illustrent *Dom Bosco de Brasilia* de 2007-2008 nous ramenant alors aux grilles spirituelles d'Agnès Martin ; il souhaite tout de même garder leur origine documentaire. Selon l'artiste, nous pouvons à tout moment reconstituer la chaîne documentaire en décomposant les deux photographies. Ici, la photographie est conçue avec des films argentiques scannés et retravaillés avec les outils numériques.

Pour l'artiste, il « s'agit d'associer à la fois les deux techniques dans la conception de l'œuvre et dans l'image produite. Si avant, ses photographies questionnent la représentation d'un sujet par recherche de sa composition, à partir de la série *Melting point,* la photographie devient un matériau, un outil pour dépasser la dimension narrative[619] ».

619 « Stéphane Couturier, Manière de dire la ville » In. *Art press*, interview par Étienne Hatt, juin 2014, p. 46.

Par ailleurs, ces deux mêmes photographies composées de la ville de Brasilia correspondent à l'esprit de l'architecture de Oscar Niemeyer qui se pense comme poète. Son architecture aux courbes exacerbées se veut « radicalement différente des mouvements modernes rationalistes, corbuséens où l'ordre demeure l'ultime finalité[620] ».

Inspiré de la culture brésilienne et de la langue portugaise, Oscar Niemeyer compare ses œuvres au langage de l'architecture :

> « Les sonorités du langage brésilien, la fluidité et la douceur avec laquelle il est parlé sont l'illustration d'une société bien différente des pays occidentaux. C'est en cela que l'on parle de langage architectural et de poésie architectonique [621]» dans l'œuvre de l'architecte.

De même, Couturier crée, à l'image de l'architecte, une photographie qui conjugue deux représentations semblables à la grille moderniste. Dans une des photographies, une façade d'un immeuble du Ministère visible de l'*Axe Monumentale de Brasilia* est superposée avec une autre image prise d'un point de vue différent. Ses éléments urbains et abstraits s'enlacent, se meuvent, se chevauchent dans l'espace de l'image en deux dimensions produites par deux photographies des contraires par leurs contours tantôt négatifs, tantôt positifs. Chaque espace de la photographie se fragmente, se brise semblable à des strates.

> « Les photographies de Stéphane Couturier, ont en commun une même abolition des repères perspectifs — la grille comme absence de hiérarchie et de centre — et, la plupart du temps (…), une interaction de temporalités. Car la grille de Couturier, (…) n'est que superficiellement affaire d'espace. Elle est bien davantage, de même que toute la photographie de Couturier, affaire de temps, d'entrelacs de temporalités et d'histoires, de mémoires collectives et individuelles[622] ».

Dès lors, la grille orthogonale dans les photographies de Couturier se démultiplie, se déconstruit et permet à l'œil d'errer sur la surface. Cependant, la superposition de deux plans crée également une profondeur temporelle justement évoquée par la composition et la construction de deux images.

Cette approche expérimentale empruntée indirectement aux avant-gardes par Stéphane Couturier apparaît dans d'autres photographies de la même série *Melting Point* comme par exemple *Palais Itamarati - Brasilia* de 2007-2008. Ces photographies nous renvoient aux compositions dynamiques du *New-York city* de Mondrian.

---

620 Florent Roucoules, *L'œuvre d'Oscar Niemeyer comme manifeste carioca.* Architecture, aménagement de l'espace, École nationale supérieure d'Architecture de Toulouse, Mémoire de séminaire, 2018, p. 7.

621 *Ibid.*

622 Quentin Bajac, *Chandigarh Replay, Stéphane Couturier*, Paris, Editions Ville Ouverte, 2007.

Stéphane Couturier, *Palais Itamarati - Brasilia,* photographie, 2007-2008.

Il faudrait se rappeler que la grille reste une figure importante dans les œuvres abstraites ; elle acquiert des interprétations différentes de la grille utopique désignant l'espace universel de Mondrian à la grille spirituelle d'Agnès Matin, en passant par les peintures abstraites de Barnett Newman, Ad Reinhard et John McLaughlin ; elle « joue le rôle de déclencheur de la concentration, qui trouve à s'exercer sur un motif dont la régularité laisse du jeu pour la diversité[623] ». Pour Éric de Chassey, la grille est une figure inévitable de l'art du XXème et est exhaustivement étudiée dans son ouvrage L'abstraction avec ou sans raison. Elle est attachée avant tout à l'art abstrait et fait son apparition dans la peinture cubiste.

B. Les grilles abstraites définies par Éric de Chassey

Dans l'ouvrage de De Chassey *L'abstraction avec ou sans raison*, la grille est analysée en lien avec la peinture abstraite : la grille est « intimement liée à la naissance d'abstraction jusqu'à ses développements dans les années 1990[624] ». Il trouve, d'ailleurs, le texte de Kraus assez restrictif et tente de donner une analyse approfondie du motif des grilles dans la peinture depuis le cubisme jusqu'à l'abstraction américaine et en passant par l'architecture.

623 Eric de Chassey*, L'abstraction avec ou sans raison,* Éditions Gallimard, Paris, 2017, p. 40.

624 *Ibid.,* p. 16.

Notons également que la notion de grille selon Éric de Chassey apparaît pour la première fois dans l'analyse de John Golding[625] concernant la peinture de George Braque *Femme à la guitare* de 1913. Cependant, dans sa thèse de doctorat consacrée entièrement à la figure de grille sous le titre *Grilles et complexité*. *Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art*, François Bouchon remarque que d'après de nombreuses lectures de John Golding traduites en français « jamais le mot [grille] ne se trouve associé à George Braque. On le rencontre seulement une fois, au détour d'une description relative au *Portrait de Germaine Raynal* effectué par Juan Gris en 1912[626] ». Si Éric de Chassey a songé d'une œuvre de Braque que c'était probablement la *Vue de l'hôtel Mistral* de 1907, selon François Bouchon, cette erreur est finalement « un lapsus révélateur » intéressant car la peinture n'est pas encore cubiste mais fauve mais elle repose déjà sur une représentation fragmentée de l'espace comme le témoignent certains tableaux tels que *La Vue de l'hôtel Mistral* (1907) de Braque, *Trois arbres* d'André Derain (1906) et *Le portrait de Germaine Raynal* (1912) de Juan Gris, qui sont analysés par John Goldin[627]. Ici, La division de l'espace tend déjà vers une planéité recherchée par les artistes à travers les lignes peintes pour représenter l'espace fragmenté. Dans ces peintures l'espace est déjà organisé d'une façon aidant les artistes « à aplatir l'espace et à empêcher une lecture naturaliste du paysage [628] ».

Pour Éric de Chassey la peinture est construite à partir d'une « grille souple [629]», terme qu'il emprunte à John Golding. C'est d'abord le motif qui est décrit comme « un croisement régulier des lignes » occupant la surface plane d'un tableau. Ainsi, « la grille souple » ne sous-entend pas forcément un motif qui se rapproche de celui du quadrillage ou de l'échiquier ayant une structure orthogonale, les grilles peuvent être variées. Dans l'ouvrage de De Chassey, les motifs des grilles varient à travers les périodes du développement de la peinture abstraite en commençant par Mondrian, puis par Pollock, Nicolas de Staël puis encore bien d'autres artistes. Cependant, avant de devenir un motif indépendant et véritablement artistique, la grille a sa « préhistoire », celle qui nous ramène vers la perspective et la recherche de l'illusion de profondeur. Dans les tableaux perspectifs, la grille servait de modèle tel un échiquier utilisé par les artistes pour organiser l'espace pictural ; nous pouvons citer comme exemple la peinture de Belorgey. Même si l'artiste peint à partir des photographies et il se fie davantage au sens du cadrage photographique dans ses peintures. L'utilisation de la perspective est compromise par celui-ci et devient symbolique. Cependant, l'usage de grille lui permet d'obtenir une harmonie picturale qui offre à la

625 John Golding, *Le Cubisme*, Paris, Julliard, 1962.

626 François Bouchon, *Grilles et complexité. Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art,* Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Mourey, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2011. p. 20.

627 John Golding décrit ainsi la composition de Juan Gris dans le *Portait de Germaine Raynal* qui pourrait s'appliquer au tableau de Braque *La Vue de l'hôtel Mistral. In* Golding John, *Le Cubisme*, Paris, Julliard, 1962, p. 177.

628 François Bouchon, *op. cit.,* p. 20.

629 Eric de Chassey, *L'abstraction avec ou sans raison, op. cit., p. 18.*

photographie une frontalité irréprochable ; cette même frontalité, également en rapport à la perspective comme forme symbolique, caractérise aujourd'hui le genre documentaire dans la peinture de Belorgey.

Dans certaines peintures de Bélorgey qui représentent des façades isolées, nous pouvons également poser la question de la surface abstraite organisée par grilles. Cependant, ces peintures des façades d'immeubles ne se versent jamais dans l'abstraction totale car elles sont véritablement représentées à partir des immeubles d'habitations des Grands ensembles. Notamment, est particulièrement visible dans son tableau sous-titré *Hercules Hochhaus. Architecte : Peter Neufert. Construction : 1972. Gürtel Park, Köln Ehrenfeld de 1997.* Bélorgey représente la façade d'immeuble de Düsseldorf construit par l'architecte Peter Neufert en 1972 en empruntant le modèle de la grille moderniste.

Yves Bélorgey, *Hercules Hochhaus,* Architecte : Peter Neufert. Construction : 1972, huile sur toile, 1997.

Néanmoins, à la différence de la grille moderniste qui est immatérielle et antimimétique comme l'écrit Krauss ou encore Golding, elle ne devient pas un objet artificiel, mais au contraire, elle accomplit dans le travail de Bélorgey « la condition de l'opération mimétique : opération d'intelligibilité qui exige de celui qui s'y livre recul et retrait[630] ». En ce sens, Bélorgey emprunte à « la tradition italienne non pas la résolution mathématique de l'espace perspectif mais un certain sens du cadrage, l'usage de la grille[631] ».

630 Jean-François Chevrier, Jean-Marc. Huitorel*, Yves Bélorgey, Anthropologie dans l'espace,* Dijon, Éditions les Presses du Réel, p. 16.

631 *Ibid.,* p.16

Jean-François de Chevrier se réfère au texte de Delacroix dans son Journal du 1er septembre pour caractériser le principe de la composition chez Bélorgey. Au moment de l'apparition de la photographie notre rapport à la composition picturale change, si le peintre compose une vue totale et harmonieuse d'un tableau, le photographe fait des découpes par cadrage.

> « Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout ; le bord du tableau est aussi intéressant que le centre ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard[632] ».

Selon Chevrier, Delacroix énonce déjà le principe de *all over* « c'est-à-dire de la surface peinte bord à bord sans accentuation dramatique[633] » qui suppose que le peintre doit désormais composer avec la vue photographique comme morceau et découpe. Ainsi, chez les cubistes le tableau devient un espace constructif et fragmenté.

Alors, c'est à partir des années 1910 et 1920 que la grille est utilisée comme un motif qui devient visible tant par son organisation d'éléments que par sa structure qui se mêle directement à la surface des tableaux[634].

Nous pensons également aux toiles de Mondrian et à ces vues fragmentées de l'espace qui forment déjà des compositions abstraites dénuées de toute matérialité. Ces espaces *all-over* nous rappellent déjà des plans de l'organisation urbaine moderniste qui sont organisés en grilles comme ils créent un nouveau rapport à la peinture.

a. Les grilles utopiques de Mondrian

Inspiré par la théosophie, Mondrian souhaite dématérialiser le monde des objets et refuse la figuration dans la peinture. Pour ce faire, il décompose les objets représentés en grilles. Au début de son arrivée à Paris en 1911, lorsque Mondrian commence à peine à utiliser la grille sur l'exemple du cubisme des œuvres de Braque, il l'utilise comme un prisme d'étude de ses motifs de natures mortes et d'arbres qu'il déconstruit en figures de plus en plus abstraites. Par exemple, il crée des compositions à partir des visions frontales des façades d'immeuble avec des grilles faites en lignes noires fragmentées horizontales et verticales avec les vides remplis de couleurs jaunes et grises dans sa *Composition n°VII, Panorama de la ville, école de Paris, 1900-1945*.

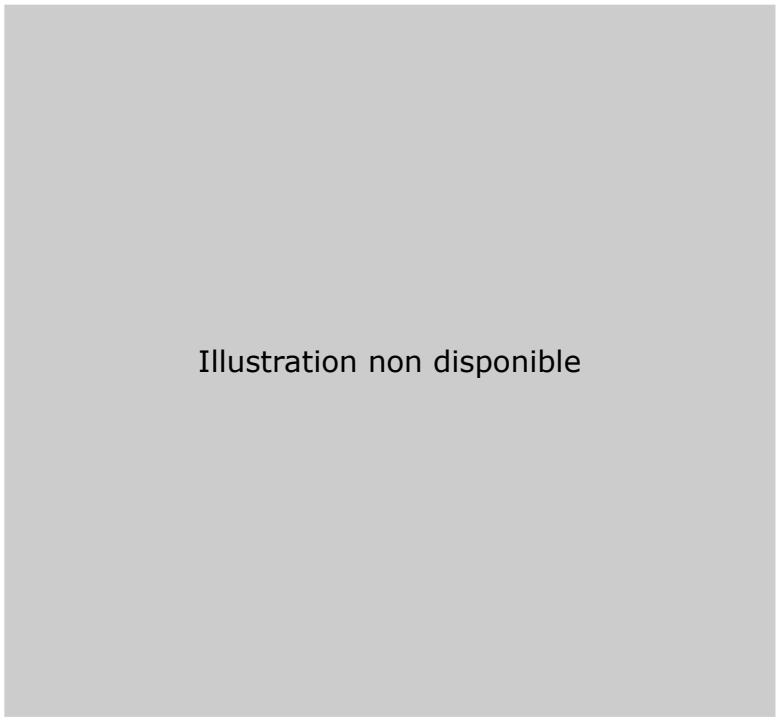
En exploitant la décomposition de l'espace, Mondrian utilise la grille pour des oppositions colorées de gris chromatiques dans sa peinture *Compositions avec grilles 2* de 1918 où la couleur et la non-couleur, formes géométriques, reflètent la conception de la nature inspirée de la théosophie. Dans son œuvre *Composition en rouge, jaune, bleu* de 1920, nous retrouvons la grille rigide qu'il crée avec l'apparition du néoplasticisme ; celle-ci

632 Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1981, p. 744. Cité in. J-F. Chevrier, J-M. Huitorel*, Yves Bélorgey, Anthropologie dans l'espace,* Dijon, Éditions les Presses du Réel, p. 16.

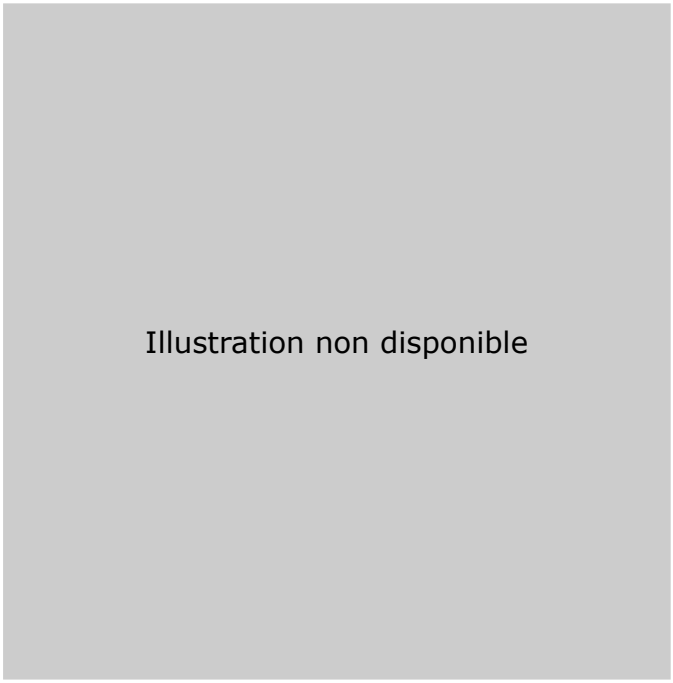
633 *Ibid.*

634 Voir les analyses des tableaux de Braque et de Picasso dans l'ouvrage d'Eric de Chassey*, L'abstraction avec ou sans raison,* Pa*ris,* Éditions Gallimard, 2017, pp. 25-27.

est éclatée en cases qui enferment dans les espaces vides des couleurs primaires. Ici, la grille apparaît comme une forme de « destruction [635]» de l'espace pictural par rythmes de couleurs et de non-couleurs blanches qui s'opposent, se dispersant sur la surface plane de la toile divisée en carrés.



Piet Mondrian, *Composition n°VII,* huile sur toile, 1900-1945.



Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu,* huile sur toile, 1920.

635 Éric de Chassey, *op. cit.,* p. 28.

Il est intéressant de remarquer que le caractère antinaturaliste de la grille de Mondrian est également perçu et interprété différemment comme l'analyse Éric de Chassey. Chez John Milner, la grille est rapprochée de la perception du plan de la ville ou même, d'une figuration de la ville. Cependant, comme le dit bien De Chassey, elle « prend le modèle sur l'urbanisme, mais elle est aussi un modèle d'organisation urbaine et plus généralement d'organisation sociale antinaturaliste.[636] » Si la grille est un « analogue de la vie urbaine » comme affirment les peintures de Mondrian telles que *Place de la Concorde*, *Trafalgar Square* et *New York City*, elles peuvent également être comparées aux utopies imaginaires.

Une analyse intéressante est proposée par Hubert Damisch dans son ouvrage *Fenêtre jaune cadmium* de la peinture de Mondrian comparée aux *Cités idéales* des artistes de Quattrocento : pour lui la grille de Mondrian « contredit au monde qui est le nôtre, et en suggère un notre [637] ». Le tableau de l'artiste a une fonction précise, écrit Damisch, « celle d'imprimer dans la mémoire visuelle un schème d'organisation de l'espace qui fonctionnerait comme une grille, laquelle n'attendrait plus que d'être reportée sur le monde pour informer à neuf[638] ». La grille est également perçue à travers « la valeur de l'utopie, au même titre que les Villes imaginaires et autres Cités idéales conçues par les artistes du Quattrocento[639] ». Dans sa composition *New-York City*, les bandes des couleurs primaires se superposent, se chevauchent et créent des vibrations colorées remplissant toute la surface de la toile blanche. Cette peinture restitue l'organisation géométrique de la ville mais aussi son esprit vibrant et agité où les lumières sont métaphoriquement représentées par des bandes rythmées.

Par conséquent, nous retrouvons le même principe dans les photographies de Couturier, des frères Gao, de Wolf, utilisant tous la grille comme espace d'organisation de leur image afin d'évoquer la notion d'utopie réalisée associée à l'architecture moderniste. Par exemple, dans la série Les Monuments mais également dans ses photographies *Melting Point* l'apparition de la grille devient un motif qui se base sur le modèle urbain utopique de Brazilia ou de Chandigarh.

La grille dépasse elle-même sa vocation de la figure géométrique neutre et rigide, elle devient un langage qui propose une lecture multiple d'un espace urbain et plus encore, elle est une figure ultime qui « rend visible une structuration de la vie tout entière[640] » dans un projet de l'universalisme de l'art. Si la grille de Mondrian s'étend à l'architecture et apparaît comme « la nouvelle plastique architectonique de la couleur [641]» qui s'unit à l'architecture, la peinture est pour lui un modèle de l'architecture mais également un motif de détermination du monde.

636 *Ibid.,* p. 29.

637 Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Éditions Le Seuil, 1984, p. 55.

638 *Ibid.*

639 *Ibid.,* p. 42.

640 Éric de Chassey, *op. cit.,* p. 30.

641 *Ibid.*

b. Le sens de la grille dans l'architecture

Dans les textes de Jacques Lucan concernant la composition et la non-composition en architecture, nous voyons s'établir les liens entre l'architecture moderniste et la peinture d'avant-garde où le motif de la grille apparaît constamment comme le signalent de nombreux historiens de l'art.

Souvenons-nous de l'exposition de 1936 au musée d'art moderne de *New York Cubism Abstract Art*. Trois images sont réunies par le commissaire Alfed Barr qui crée un dialogue entre le tableau de Theo Van Doesburg *Rythme d'une danse russe*, la maison de campagne en brique de Mies van der Rohe, et la façade de Gropius. Même si ce rapprochement entre ces trois œuvres issues des domaines différents, peinture et architecture n'a pas de rapport direct, ce sont « les dispositifs compositionnels semblables » qui créent le lien. Par exemple, l'agencement des fenêtres de la maison du directeur de *Bauhaus* conçue par Gropius ressemble à un tableau avec tous les éléments qui sont en équilibre. Alfred Barr souligne notamment l'influence du mouvement *De Stijl* sur le *Bauhaus* depuis le séjour de Van Doesburg à Weimar, cette maison sert d'exemple concret :

> « La façade est directement sous l'influence De *Stijl* et est traitée comme si elle était une peinture abstraite comme la *Vache* de Van Doesburg. La variété de taille et de position des fenêtres peut-être fonctionnellement rationnelle, mais néanmoins, la façade est essentiellement une conception picturale et non architecturale [642]».

Théo Van Doesburg, *Rythme d'une danse russe,* 1918 - Mies van der Rohe, *Project de maison campagne en briques*, plan, 1922.

642 Alfred H. Barr est cité *in* Jacques Lucan, *Composition Non-composition, Architecture et théories, XIXème-XXème siècles,* Presses polythechniques et universitaires romades, 2017, p. 425.

Nous retenons de cette analyse qu'au XXème siècle les relations entre architecture et peinture deviennent évidentes pour certains historiens de l'architecture comme Henry-Russel Hitchcock. L'auteur crée des rapprochements entre les deux domaines dans l'ouvrage *Painting toward Architecture* depuis l'apparition de l'abstraction. Pour lui, il s'agit d'envisager la peinture et l'architecture non pas séparément mais à travers les relations réciproques qui forment la valeur artistique de leurs éléments individuels. N'oublions pas que les relations entre l'architecture moderniste de Le Corbusier et de Walter Gropius et les œuvres de Braque et de Picasso sont déjà étudiées exhaustivement dans l'ouvrage de Coline Rowe et Robert Slutzky en 1955 Transparence réelle et virtuelle.

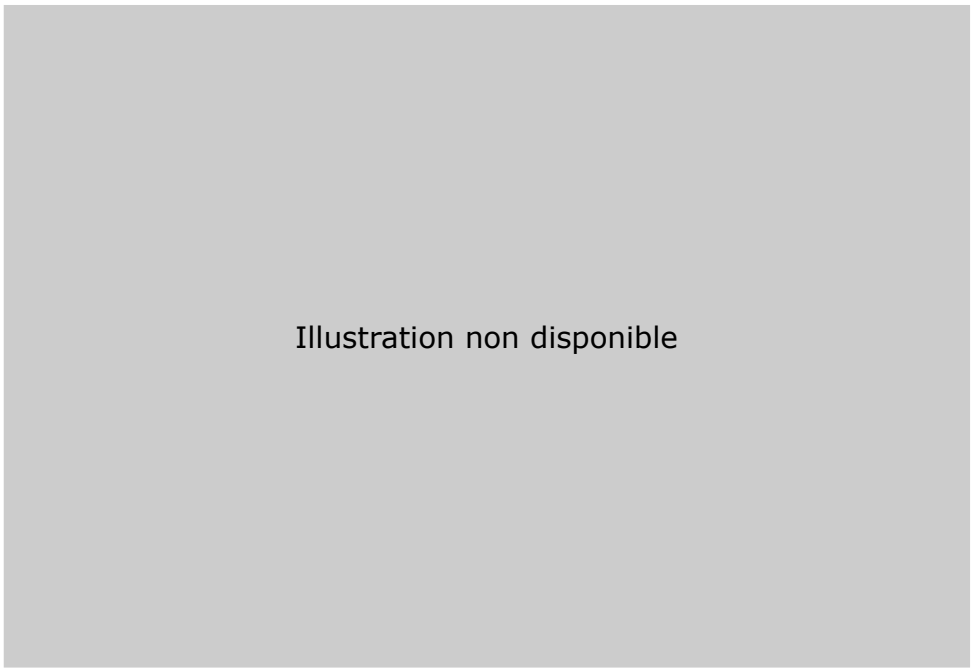
En 1939, Mies Van der Rohe recourt au substrat d'une grille à base carrée pour le placement et dimensionnement de tous les bâtiments de l'*Illinois Institute of Technology* de Chicago. Cet exemple est analysé par Jacques Lucan dans son ouvrage Composition Non-composition comme une surface neutre obtenue à l'aide d'une grille. En effet, l'architecte choisit d'appliquer une grille comme un fond qui permet de disposer et d'étaler tous les bâtiments sans hiérarchie sur le territoire du campus. Les bâtiments sont également conçus en grilles de par leur ossature métallique. Dans la première conception, les bâtiments sont disposés comme des blocs par répétition ce qui « constitue le fond, le cadre pour les événements architecturaux » ; dans le deuxième cas, c'est le fond qui ressort à tel point que les bâtiments se présentent comme des figures géométriques aplaties. Les plans de Mies van der Rohe sont remarqués par Rem Koolhaas. Selon l'architecte Rem Koolhaas, Mies van der Rohe illustre « une condition non-formelle (*formless condition*) qui peut elle-même se manifester n'importe où comme bâtiment et qui peut être (re)combinée selon un nombre infini de configurations[643] ». Jacques Lucan cite également Collin Rowe pour caractériser cette surface comme étant neutre : « La grille impose à toutes les parties de l'édifice un statut approximativement égal avec une ordonnance rythmée et une structure aussi démocratique[644] ». Rappelons que la grille en architecture est vue comme une figure critique de la ville contemporaine. L'architecte Rem Koolhaas décrit la grille comme une « spéculation conceptuelle » parce qu'elle « rend caduque l'histoire de l'architecture et toutes les expériences d'urbanisme antérieures. Elle contraint les bâtisseurs de Manhattan à élaborer un nouveau système de valeurs formelles, à inventer des stratégies de différenciation d'un bloc à l'autre[645] ».

La grille devient dans le domaine de l'architecture un outil, un moyen qui implique la répétition et permet ainsi de contourner les problématiques d'équilibre. Alors que, dans la peinture comme le signale Jacques Lucan, la grille *all-over* qui est omniprésente dans l'art contemporain permet d'échapper aux problématiques d'équilibre ou de balance et de prendre le tableau comme un tout à l'image de l'artiste Sarah Moris, Bélorgey ou l'artiste plus ancien Agnès Martin.

643 Rem Koolhaas est cité *in* Jacques Lucan, *op. cit.,* p. 454.

644 Jacques Lucan, *op. cit.,* p. 456.

645 Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour manhattan*, Paris, Parenthèses Editions, 1978, p. 14.

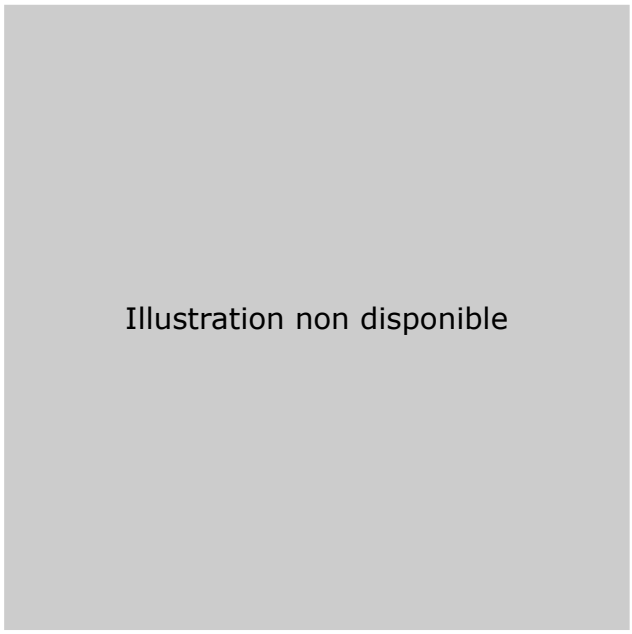


Sarah Morris, vue de l'exposition du Palais de Tokyo, Paris, 2008.

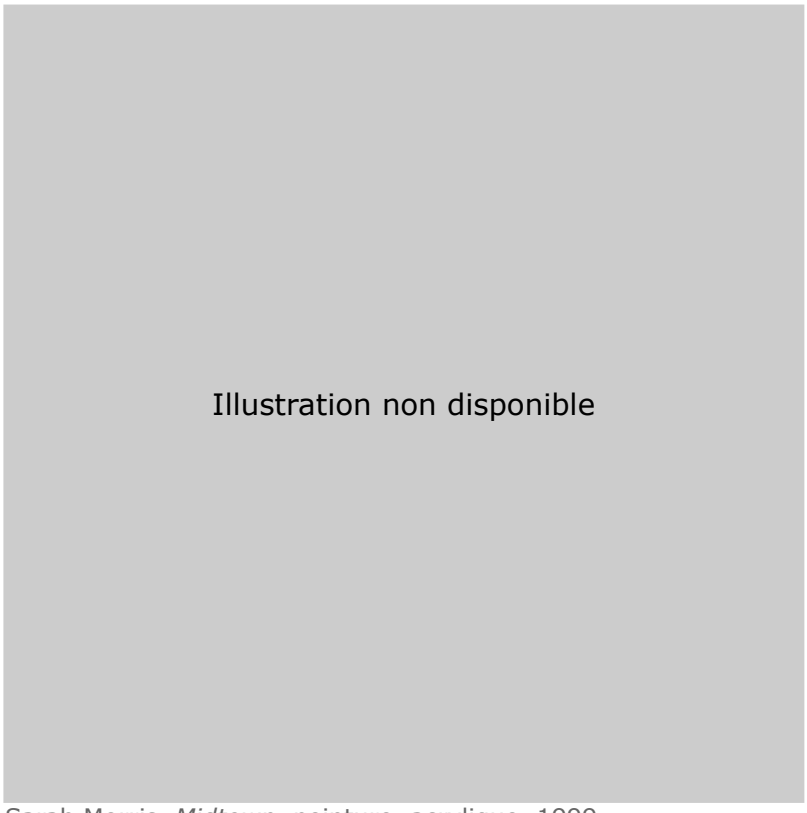
Sarah Morris, artiste américaine, s'inspire des grandes mégapoles américaines. En 2008, elle expose au Palais de Tokyo. La grille s'installe et s'étale en fresque dès l'entrée des salles d'exposition. Cette structure aux couleurs criardes immerge le spectateur dans un espace illusionniste d'une ville réelle des États-Unis. Dans l'œuvre de Morris, la grille peinte à l'acrylique permet non pas de disposer et d'ordonner l'espace comme dans un projet d'architecture mais de déconstruire, de synthétiser, de voir ce qui ressort et ce qui reste omniprésent dans le quotidien d'un citadin. Les couleurs vives et très souvent suaves ne sont pas utilisées pour un aspect dit esthétique afin de séduire le spectateur, elles sont elles-mêmes comme des codes d'une grande mégapole. Pour l'artiste, les surfaces lisses et réfléchissantes des gratte-ciels sont des symboles d'une idéologie capitaliste américaine allant jusqu'à coder psychiquement et physiquement la vie urbaine d'un citadin. De même, les couleurs de panneaux publicitaires qui font aujourd'hui partie d'une expérience urbaine réapparaissent dans l'œuvre de Morris en formes géométriques sont incluses dans une grille à motifs. Très souvent, le motif de la grille se complexifie en lignes brisées telle une toile d'araignée comme dans la fresque de palais de Tokyo. Dans les séries de peintures *Midtown*, l'architecture et la ville américaine est un point de départ pour une recherche picturale de son expression abstraite. Les tableaux de cette série représentent des détails des façades simplifiées, synthétisés des bâtiments des gratte-ciel de New-York, ou d'hôtels de Las Vegas comme une grille colorée.

Pour Morris, les peintures ont quelque chose à voir avec la sémantique, où le langage d'architecture acquiert une méta-expression qui enferme notre perception dans une condition d'existence inévitable pour un citadin d'une grande mégapole. Ainsi, pour les architectes américains, le gratte-ciel suscite le recours aux techniques nouvelles de construction ; le plan en grille devient ainsi un outil de conception de la ville moderniste aux Etats-Unis. Nous pouvons sans doute voir dans les peintures de Sarah Morris, peintre contemporaine qui

hérite de l'abstraction abstraite, le motif de la grille permettant de construire un langage pictural complexe en lien avec l'espace urbain.



Sarah Morris, *Midtown*, peinture acrylique, 1999.



Sarah Morris, *Midtown*, peinture, acrylique, 1999.

La grille est un élément indéniable selon les deux théoriciens que sont Jacques Lucan et d'Eric de Chassey. Elle constitue des liens entre l'architecture et la peinture au XXème siècle.

Par conséquent, que ce soit peinture, installation ou photographie, nous apercevons que depuis les avant-gardes une porosité existe entre art et architecture ; ce phénomène permet d'instaurer une réciprocité entre les œuvres artistiques et corrélée à l'architecture.

4. De la frontalité vers la découpe

A. Vers un plan imaginaire

Isolée et serrée par le cadrage, la façade de l'immeuble du Centre Social du quartier de Reynerie de Toulouse de 2019 pourrait être perçue comme une composition picturale abstraite que nous pourrions lire à travers son organisation en grille. De loin, cette image photographique parait totalement abstraite à tel point que nous reconnaissons à peine la façade. Nous remarquons dans cette photographie un rythme qui se crée entre les balcons et lignes, les fenêtres et les murs. Les poutres sur les balcons se transforment en rayures, les fenêtres en formes géométriques sur la surface bidimensionnelle de l'image. Il semble apparaître dans cette photographie un jeu ambivalent entre le concret du corps du bâtiment et l'abstrait des formes géométriques.

Alessia Nizovtseva, *Photographie de la façade du Centre Social du quartier de la Reynerie àe Toulouse,* 2019.

Illustration non disponible

Kurt Schmidt, *Constructif Relief*, volume en bois, 1923.

Paradoxalement, cette composition photographique se rapproche du motif abstrait du volume en bois de Kurt Schmidt *Constructif Relief* qu'il crée à l'école du *Bauhaus.* La pièce en bois représente un volume en trois dimensions avec une surface creusée, des pleins et des vides peintes en couleurs primaires ; cela me rappelle étrangement une maquette d'un immeuble moderne avec l'espace fragmenté et découpé en pièces séparées. Elle pourrait également se rapprocher de la vision d'une façade moderne aux couleurs primaires de l'Unité d'habitation du Corbusier, même si ce bas-relief n'a pas de lien direct avec

l'architecture mais avec les partitions de la musique[646], il rappelle paradoxalement celui-ci.

C'est entre 1919 et 1933 que le *Bauhaus* s'intéresse à la musique au point que certains artistes créent des analogies entre sons et couleurs. La composition de Schmidt est ainsi une partition de couleurs qui « se lit de gauche à droite et de la surface vers la profondeur [647]». De nombreux artistes musiciens ou peintres ont des échanges fructueux comme Kandinsky, Itten, Josef Matthias Hauer ou Schonberg afin de penser la composition de musique et du tableau, un espace qui permettrait d'ouvrir et de dépasser les clôtures entre les arts. Ces échanges entre les compositeurs et les peintres sont importants car c'est dans cette période que se développe le désir des artistes de décloisonner et unir les disciplines artistiques pour refléter l'unité de la vie. En effet, ce qui attire davantage mon attention concernant l'œuvre de Kurt Schmidt, ce n'est pas tant sa lecture musicale, ni la construction du volume concret qui traduit une idée abstraite de la musique, mais le statut de la pièce conçue par l'artiste. Comment définir ce volume en bois ? Comment le qualifier ? Est-il sculpture, peinture, bas-relief ou tout cela à la fois ?

Dans mon travail plastique cette idée de l'indéfinition de l'image photographique apparaît également car elle devient un support, une matière à retravailler, à déconstruire. Ici, je me pose également la question de savoir si la photographie peut devenir une matière à construction par le procédé de découpe qui introduit une « déconstruction » du contenu de l'image photographique ?

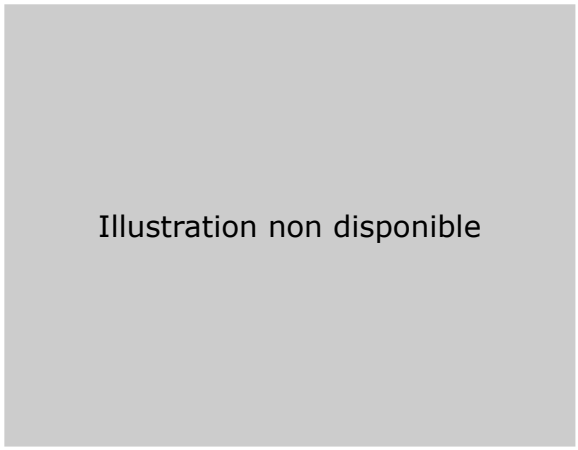
Je déconstruis d'abord la façade en découpant l'image, en quatre fragments pour les retravailler séparément. Une fois l'image découpée, nous perdons le sens de la composition initiale de la façade car les morceaux découpés semblent être totalement étrangers les uns aux autres. Ensuite, chaque partie est retravaillée avec un cutter où je « dessine » par la découpe des formes géométriques simples en fonction des lignes, des ombres et des éléments architecturaux. Les fragments photographiques s'éloignent de plus en plus de la vision réelle et deviennent totalement abstraits. Partant de là, en découpant des formes : triangles, lignes, rectangles et carrés, je crée des motifs géométriques jusqu'à ce que la façade devienne elle-même méconnaissable ; elle se transforme en surface abstraite picturale semblable à certaines recherches de couleurs des avant-gardes à l'instar de l'artiste Joseph Albers.

C'est la simplicité, la pureté des lignes, des trames, des formes géométriques qui prédominent dans les compositions de Joseph Albers. En associant les couleurs et les formes géométriques simples dans ses compositions abstraites, l'artiste joue entre une impression de planéité et de tridimensionnalité. La découpe me permet également de sortir

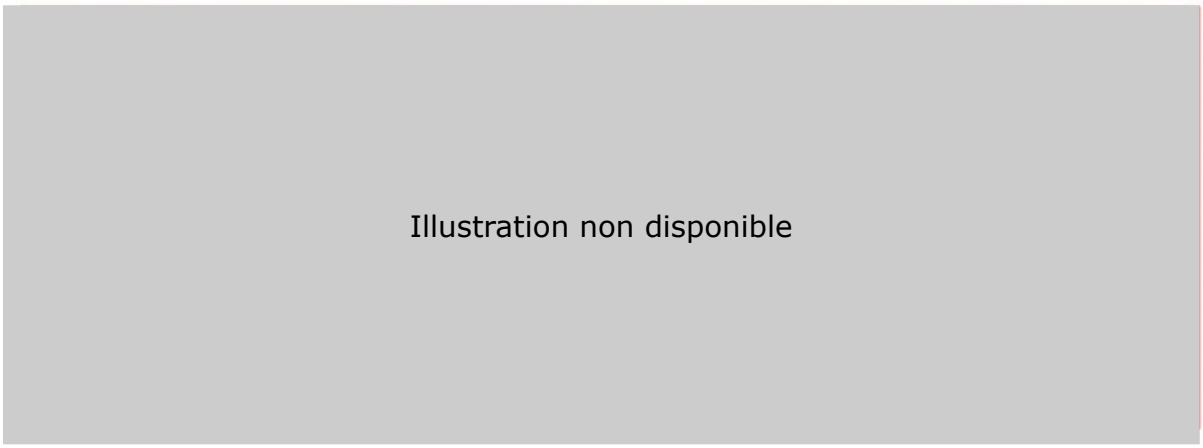
646 En 1911 Vassily Kandinsky se lie d'amitié et discute par correspondance avec le compositeur Arnold Schonberg de l'abstraction et la structure du tableau qui doivent à l'époque se décloisonner et avoir des influences réciproques. Par ailleurs, d'autres échanges de correspondance entre Vassily Kandinsky, Johannes Itten et le compositeur Josef Matthias Hauer sont également développés autour « des prises de position thématiques sur une forme de composition dépassant les limites entre les genres – entre autres le problème de la transposition des lois du dessin et de la couleur à la musique. » *in* Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus,* Édition Könemann, 2000, p. 107.

647 Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus,* Édition Könemann, 2000, p. 107.

de la planéité de l'image, de créer une illusion de profondeur en creusant des formes abstraites entre les vides et les pleins, entre les éléments découpés et ceux qui restent dans la composition.



Josef Albers, *Yellow composition*, 1973.



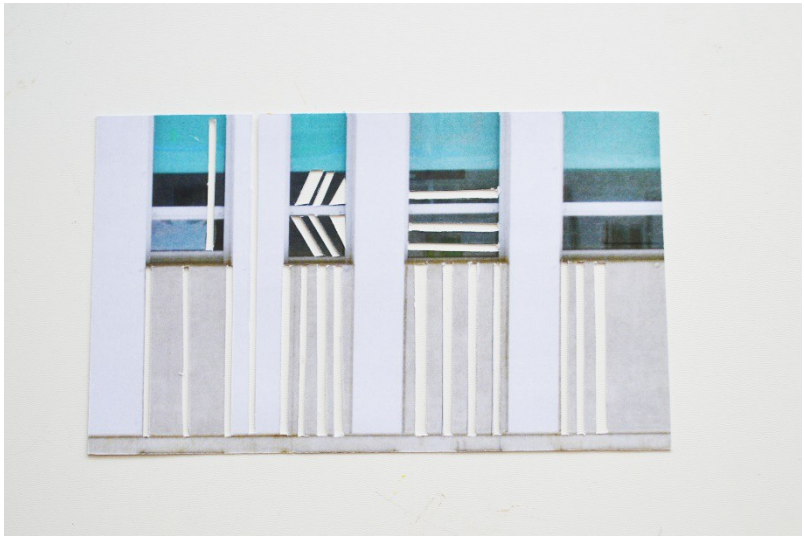
Josef Albers, *Formulation : Articulation*, 1972.

Ainsi, la façade est littéralement réduite à une surface qui permet de lire non pas l'architecture mais les formes géométriques, les lignes et les couleurs, les pleins et les vides. En découpant les éléments, j'évide et je creuse la matière en rendant la feuille même de la photographie de plus en plus trouée, de plus en fine, semblable à une membrane. Cependant, ce procédé de la découpe me remet étrangement dans le contexte de l'architecture moderne et de son vocabulaire architectonique.

Cette feuille découpée est ironiquement qualifiée « la façade libre ». Elle se libère de sa propre matière et devient étanche et poreuse, telle une peau, telle une limite ou membrane percée. Depuis que la façade moderne est devenue « libre » du corps du bâtiment, elle est comparée à une peau, à un vêtement, une enveloppe volumétrique et

tendue qui protège de l'extérieur son habitant[648]. La façade de Loos et de le Corbusier est expérimentée à travers la matière qui a permis une plasticité sans toucher à l'équilibre de l'édifice. Nous pensons à travers cette surface fine, cette membrane étendue, à la théorie de Didier Anzieu : des « enveloppes psychiques » concernant sa pensée du « Moi-peau ». La fonction de la peau étendue est de servir d'enveloppe pour le corps qui est un contenant. Ici, la peau marque en effet une limite, une frontière qui empêche le passage du monde extérieur vers l'intérieur.

Alessia Nizovtseva, Façade *du Centre Social du quartier de la Reynerie de Toulouse,* photographie découpée, 2020.



Alessia Nizovtseva, *Façades du Centre Social du quartier de la Reynerie de Toulouse*, photographie découpée 2020.

648 Loos s'est inspiré de l'architecte de Gottfried Semper et son écrit *Principe du vêtement* pour se pencher sur les fonctions d'isolation et d'étanchéité. Dans le texte la *Loi du revêtement,* il insiste sur le rôle de l'architecte qui doit avant tout « élaborer un espace chaud et intime. » Au commencement de cette recherche de l'intimité et de la chaleur que l'architecture est censée procurer à son habitant « il a y eut le vêtement. L'homme était en quête d'une protection contre les rigueurs du climat, cherchait protection et chaleur durant le sommeil. Il avait besoin de se couvrir. La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture. » *in* Adolf Loos, *Paroles dans le vide, Malgré tout*, Paris, Éditions Ivrea, 1994, p. 72.

a. Une vision de l'ornement ?

Dans mon travail, la façade libre n'est qu'une surface bidimensionnelle, un objet-limite, une frontière qui perturbe la lecture du bâtiment. La façade photographiée se libère de sa fonction architecturale, elle devient une membrane, un tissu abstrait qui sert à élaborer un motif, un ornement. L'ornement a été rejeté par les architectes modernes comme Loos et Le Corbusier dans leur approche idéologique ; privilégiant plutôt les formes architecturales pures, géométriques, des formes qui ont eu un impact planétaire. C'est d'abord Loos qui publie son ouvrage *Ornement et Crime* en 1908, puis Le Corbusier continue la même pensée dans sa revue *L'esprit nouveau* de 1920 en traduisant et soutenant la vision de Loos. L'ornement est accusé et qualifié de crime économique car trop cher, culturel et social car dépassé, capable de freiner et d'endetter la production d'un pays. Cependant, l'architecture moderne n'a jamais totalement abandonné le décor et « l'expression malgré tout[649]». Lorsque Le Corbusier maquille le béton armé de l'Unité d'habitation avec les couleurs primaires, il s'inscrit par cet acte dans « la tradition d'une architecture de décor [650]».

Même si l'ornement est majoritairement banni par les architectes modernes, il réapparaît chez les architectes contemporains sous de différentes formes, comme l'explique Alain Picon lors de la conférence *L'ornement architectural,* entre subjectivité[651] et politique à la Cité de l'architecture et du patrimoine. Il montre notamment l'exemple de la façade du bâtiment Herzog & de Meuron de la bibliothèque de l'école technique supérieure à Ederswalde construite entre 1997 et 1999. Les images figuratives répétées et sérigraphiées se transforme en un motif abstrait car forment une série sur la façade de la bibliothèque.

Cette réflexion intéressante me permet de rebondir sur mon travail plastique car il s'agit également dans ce travail de séries. Je crée de multiples fragments à partir d'une copie identique imprimée en plusieurs copies. En découpant dans la photographie, je crée des vides et des pleins formant des motifs différents qui peuvent varier à l'infini. Les façades bidimensionnelles sont perçues comme des fragments décontextualisés, des motifs géométriques que nous pouvons déconstruire et transformer sans cesse. Dans mon travail, le sens de la copie se rapproche de la reproduction, de la copie industrielle et sérielle de l'image photographique. Il devient un médium, un dispositif, une matière à découper pour une expérimentation artistique.

649 Sandrine Amy, « Les nouvelles façades de l'architecture », *Appareil* URL : http://journals.openedition.org/ appareil/287, Numéro spécial | 2008 (Consulté le 12 octobre 2018)

650 « C'est seulement après la guerre qu'apparaît le béton brut de décoffrage : non point le matériau que Nervi a magnifié par une technique élaborée, mais un béton qui pourrait symboliser les déchets de notre civilisation. Le Corbusier accepte les fissures et les malfaçons, les souhaite même ; elles seront le signe expressionniste de la finitude et de l'imperfection humaine. Et dès lors, par le détour de la conscience, la grossièreté pourra devenir raffinement suprême. Cependant, pour faire contrepoids à une grisaille qui, ajoutée aux malfaçons, serait excessive, Le Corbusier fait peindre le béton aux couleurs violentes et pures que l'on retrouve dans sa peinture. » Françoise Choay, *op. cit*., p. 33.

651 La captation de la conférence *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique* prononcé le 4 novembre 2013 est disponible sur le site de la Cité de l'Architecture. URL : https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/lornement-architectural-entre-subjectivite-et-politique (Consulté le 3 septembre 2020)

Le geste artisanal de la découpe me rapproche de l'architecte qui fabrique manuellement des maquettes et des plans en créant des vides et des pleins dans l'espace qu'il souhaite concevoir. Lorsque je multiplie les images découpées, je les étale sur une surface plane. Celles-ci me rappellent des motifs avant-gardistes où des éléments abstraits forment des compositions abstraites. Je pense également à travers ces découpes photographiques aux plans urbains des villes contemporaines qui sont proposés par certains architectes à travers la dynamique de la grille abstraite basée sur l'idée de la répétition. Pour Jacques Lucan, la grille est une figure partiellement non-compositionnelle qui évite des problématiques de l'équilibre liée à la composition architecturale. Elle prend des caractéristiques d'une figure neutre, d'un plan typique, d'un degré zéro de l'architecture, une vision pauvre[652] et répétitive de la ville. Cependant, chez certains architectes, la grille comme surface neutre sert d'outil pour revendiquer une posture critique de la ville à l'image du groupe radical *Archizoom* qui, en 1970, propose le projet No-Stop City « qui étend une grille isotrope à l'infini, dénuée de toute centralité, développant l'hypothèse d'un langage architectural non figuratif[653] ». Les plans des villes se détachent totalement de la notion de composition pour basculer dans des nouveaux concepts développés par les architectes à l'instar des Smithson qui proposent dans les années 1957 pour le concours de Belin Haupstadt le concept de « multi-level city » ou de cluster ressemblant à une structure multicellulaire en rhizome. Étonnamment, ce même projet inspire par ailleurs dans les années 1960 Candilis, Josic & Woods pour le projet de Toulouse-Le Mirail ; ils rejettent une « composition purement formelle [654]» jugée dépassée et trop statique au profit « d'une ossature urbaine » semblable à une « nappe horizontale » et abstraite. En effet, ces conceptions architecturales sont proposées pour s'adapter à une société en perpétuel développement, « en évolution rapide ».

> « Au lieu de faire des bâtiments flexibles, le but est désormais une garantie de flexibilité du complexe urbain qui lui permettra d'engendrer des éléments à vie courte aussi bien que ceux à vie moyenne. (…) Une organisation linéaire (une ligne n'a ni dimension, ni forme) est le reflet d'une société ouverte[655]».

A travers ces plans d'architectures, la ville désormais s'approche de la notion d'un concept abstrait en essayant de s'adapter à cet urbanisme en perpétuel développement. Cette vision de l'architecture renvoie dans mon travail au processus de création infinie par la multiplication à la fois de pleins et de vides.

En travaillant la matière du papier, en créant des pleins et des vides, je sculpte l'image, il apparaît alors une autre forme abstraite imposée par la découpe. Le processus de

652 Jacques Lucan insiste sur le point de vue de Reynaud pour décrire la grille comme « une uniformité ennuyeuse et même triste. » *in* Jacques Lucan, *Composition, non-composition, architecture et théories, XIXème-XXème siècle,* Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, p. 445.

653 Ibid., p. 461.

654 Candilis, Josic & Woods, L*e Carré bleu, n° 3*, 1964.

655 *Ibid.*

création rejoint l'idée de l'inachevé, du spontané, de l'expérimentation. Je conçois des pièces qui n'ont pas de statut défini. Elles ne sont ni peintures, ni maquettes, mais objets d'expérimentations qui font vaciller la posture documentaire de la photographie dans mon travail.

Alessia Nizovtseva, *L'immeuble du Centre Social du quartier de la Reynerie de Toulouse*, photographie découpée, 2019.

b. La pensée de Christian de Portzamparc

À ce sujet, la réflexion de Christian de Portzamparc renforce le propos concernant l'architecture moderne. L'architecte nous parle de la rupture brusque que notre siècle a marqué dans la conception architecturale.

> « L'architecture moderne est apparue comme l'expression spatiale d'un autre temps, celui où la planète n'a plus d'inconnu, où l'Occident réalise son destin de conquête, de maîtrise du monde par développement d'un concept d'universalité. La nouvelle architecture est portée par l'espace illimité, isotrope. Pas de clôtures, pas de devant ni de derrière, pas de caché ni d'irrégulier. C'est l'espace des coordonnées cartésiennes et de la grammaire – point, ligne, surface – de Kandinsky. C'est ainsi[656]».

Christian de Portzamparc nous parle de trois âges de la ville, de trois ruptures importantes qui changent l'urbanisme.

> « Pour l'histoire du volume et pour l'histoire de la rue, pour l'histoire de l'architecture et celle de la ville, il y a eu un âge I et il y a eu un âge II que tout a opposé[657] ».

Son raisonnement se base sur un constat historique de l'urbanisation occidentale. Pour De Portzamparc la ville de l'âge I, est la période la plus longue qui commence au Moyen

656 Christian de Portzamparc*,* « Le volume, le plein, le vide l'ambiguïté », *op. cit*.

657 *Ibid.*

Age jusqu'au début du XXème siècle. Cette première période est caractérisée par « cette topologie de base déclinée dans toutes les géométries, dans toutes les topologies, et où l'espace public et le système viaire sont vides, des creux, dans tout une masse construite[658] ». Par ailleurs, le premier âge de la ville est basé sur le principe des modèles, de l'imitation comme méthode de conception qui cherche une harmonie irréprochable et l'homogénéité. est en rapport avec la notion de composition en architecture que nous avons déjà abordé dans la deuxième partie à travers l'ouvrage de Jacques Lucan.

En revanche, la ville de l'âge II crée une rupture généralisée.

> « La topologie séculaire est inversée, le bâtiment est conçu comme un objet autonome, non mitoyen, le plus possible indifférent au lieu, universel, vu selon ses quatre faces en une métaphore de l'objet technique […]. Rues et places disparaissent, l'espace de l'« entre-deux » n'existe plus, le vide n'a plus de forme a priori, il est un fond différencié, un milieu. C'est l'âge II des modernes : pour la première fois dans l'histoire, on construit des villes selon des principes totalement neufs[659]».

Cette analyse historique de Christian de Portzamparc rejoint également la pensée d'Augustin Berque concernant le paysage urbain que nous avons abordé dans la première partie. Notons également que cet âge II de la modernité porte un impact sur certains espaces urbains à travers la planète en donnant de nouvelles formes à ceux-ci.

Jacques Lucan cite l'architecte Banham qui écrit dans son ouvrage *The New Brutalism. Ethic or esthetic ?* de 1966 concernant la conception et la définition de « l'architecture autre. » Celle-ci est en effet capable « d'abandonner les concepts de composition, symétrie, ordre, module, propositions[660]. » Elle est par ailleurs étonnement comparée à la peinture de Jackson Pollock et doit, comme l'affirme l'architecte, dépasser les normes de « son expression avec autant de véhémence que les tableaux de Dubuffet dépassent les normes de la peinture ; une architecture dont les conceptions quant à l'ordre seraient aussi éloignées de la « composition architecturale » que celles de Pollock des règles de composition picturale (équilibre, congruence, contraste des formes dans un format la plupart du temps rectangulaire[…][661] ».

Ainsi, pour Banham, il existe trois façons de concevoir un projet : formelle, informelle et a-formelle. La troisième représente une démarche nouvelle de l'architecte qui se définit par une indépendance « de toute technique de composition géométrique ou visuelle de n'importe quel type préconçu[662] ».

---

658 Christian de Portzamparc est cité dans l'ouvrage de Jean-Pierre Le Dantec, *Christian de Portzamparc,* Paris, Éditions du Regard,1995, p. 155.

659 *Ibid..*

660 Reyner Banham, *Le Brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique ?,* Paris, Dunod,1970, p. 68. Traduction de *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic ?*, Londres, The architectural Press, 1966. Cité in. J. Lucan, *op.cit.*, p. 467.

661 *Ibid.*

662 *Ibid.*

Christian de Portzamparc, *Nantes, Atlanpôle,* Etudes d'îlots libres, 1988.

Il est intéressant de noter que la ville de l'âge III continue à s'agrandir mais elle est remplie de doutes, d'hésitations et de remises en question. Ainsi, Christian de Portzamparc prend en compte deux périodes qui représentent selon lui « un héritage contrasté[663] » qui ne peut pas être démoli mais doit être pensé et considéré dans ses projets. La ville de l'âge III est marquée définitivement par « la fin de l'homogénéité » comme étant « la seule figure de l'harmonie[664] ».

Christian de Portzamparc, *Nantes, Atlanpôle,* Etudes d'îlots libres, 1988.

663 *Ibid.,* p. 157.

664 *Ibid.*

Ainsi, l'idée de la fragmentation dans ses projets lui permet de créer un lien entre ces deux périodes et de les prendre en compte. En 1988, il propose pour le concours de la cité *Atlanpôle* à Nantes un plan formé par une grille fragmentée « en îlots ouverts[665] ». Créer des îlots ouverts est un moyen pour l'architecte de préserver, voire « d'assumer le double héritage » de la ville de l'âge I et de la ville de l'âge II ; il permet de faire coexister des immeubles hétéroclites. Cette conception remet en question en question l'idée de l'harmonie et de l'homogénéité qui a fabriqué nos villes d'Europe pendant des siècles. Pour Christian de Portzamparc « la diversité, voire le contraste entre les bâtiments sont des données contemporaines incontournables dont on peut tirer un intérêt et une vitalité, à condition toutefois que quelque chose les assemble ? [666]» Dans son étude d'îlots libres[667], nous remarquons comment l'architecte fragmente l'espace en 17 formes qui représentent les quartiers bâtis reliés et entretenant un rapport de bord franc avec la nature[668].

Cette idée de la conception de la ville de l'âge III, qui permet la diversité et le requestionnement de l'espace bâti entre les vides, les pleins, et où notamment le vide prend une importance capitale, traverse ses nombreux projets et m'inspire beaucoup. Ce texte me donne un élan. J'emprunte à cette idée de l'architecte d'abord sa définition de la ville de l'âge III qui est une ville éclatée et composée de formes urbaines variées. Ici, « l'urbain généralisé » est imprévisible et chaotique mais donne à la conception de la ville une « souplesse » et une « adaptabilité [669]».

c. Le collage au service de l'architecte

Je pense également à la technique du collage qui « a été un tournant majeur dans l'évolution du cubisme et donc dans toute l'évolution de l'art moderne [670]» du siècle précédent. Le collage provoque chez les artistes des attitudes différentes, des expérimentation variées. C'est d'abord Braque et Picasso qui introduisent les premières

665 C'est une conception, un schème de De Portzamparc qu'il commence à appliquer avec d'abord les plots de la Roquette et des Hautes-Formes. Plus tard, il propose cette idée lors des projets et des concours non-réalisé. Son désir est d'introduire dans ses projets une architecture contemporaine faite de bâtiments qui créent un lien avec leurs environnements où la notion de vide prend une importance cruciale. Les bâtiments ne sont pas conçus par De Portzamparc comme des objets « célibataires » coupés du lieu et de son contexte mais sont pensés à travers celui-ci.

666 L'entretien de Gilles Davoine avec l'architecte Christian de Portzamparc est disponible sur le site du magazine *Le Moniteur. Christian de Portzamparc, créateur de formes urbaines,* mis en ligne le 15 juin 2001, URL : https://www.lemoniteur.fr/article/christian-de-portzamparc-createur-de-formes-urbaines.185669 (Consulté le 18 juillet 2021)

667 Le projet est présenté sur le site internet de l'architecte . URL : https://www.christiandeportzamparc.com/fr/projects/nantes-quartier-atlanpole/ (Consulté le 18 juillet 2021)

668 L'idée de la nature est conçue par la transformation de la campagne en parc.

669 Jean-Pierre Le Dantec, *op. cit.*, p. 153.

670 Clément Greenberg, *op.cit.,* p. 81.

expériences dans l'art moderne à partir de 1912. Les papiers collés sont ou deviennent un point de départ pour de multiples expérimentations artistiques qui permettent d'introduire dans les tableaux des éléments hétéroclites « possédant une facture singulière, matière et texture[671] ». Dorénavant, depuis l'apparition des Papiers collés, le tableau change de statut, il n'est plus attaché uniquement à la peinture et au dessin mais il peut être composé d'éléments hétérogènes. Jean Paulhan qualifia les tableaux de Braque et de Picasso de « machines à voir » car selon lui, « ce ne sont pas précisément des tableaux. C'est avant tout des machines à voir (comme l'étaient l'appareil à perspective de Brunelleschi, la vitre et la tringle d'Alberti Durer et toutes les chambres claires[672] ». Ces machines à voir pourraient se rapprocher de la notion de « dispositif » plastique car elles permettent d'établir une nouvelle vision de l'espace se situant dans l'entre deux : entre la deuxième et troisième dimension. Il apparaît en effet quelque chose de sculptural avec l'apparition du collage, ce n'est plus la perspective qui permet d'atteindre l'illusion de la troisième dimension mais les morceaux collés. Les artistes « sculptent » l'espace plan du tableau en créant des reliefs à même la surface de la toile. Le collage, tel un dispositif plastique, ouvre de multiples voies aux artistes avant-gardistes de directions différentes à travers le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme, le constructivisme. Certains artistes, comme par exemple Max Ernst, ne se limitaient plus uniquement au papier, comme le remarque Lucan, ils utilisent d'autres matériaux : photographies, dessins imprimés, images découpées dans les journaux et autres encore. Dans ma pratique, les photographies, d'abord détournées par la découpe, pourraient également devenir des éléments du collage. Détournées et transformées en motifs, elles acquièrent une réalité nouvelle. Ainsi, Louis Aragon écrivit sur Max Ernst : « il détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle[673] ».

Le collage influence également certains artistes qui ne se détachent pas de la peinture mais empruntent des procédés d'introduction ou de déplacement des matériaux totalement différents et éloignés par leur sens dans le tableau.

Par exemple, Fernand Léger explique sa conception du tableau *Joconde aux clefs* peint à l'huile de 1930 lorsqu'il dessina un trousseau de clefs. Il s'est immédiatement questionné sur la nature de l'élément le plus éloigné qui pourrait apparaître dans le tableau par contraste. La première chose qui traverse sa pensée, c'est la figure humaine. C'est lorsqu'il voit plus tard dans une vitrine la figure de la Joconde qu'il décide de l'introduire dans son tableau. Dans le tableau de Léger, il y une idée de déplacement des éléments, de décontextualisation, d'assemblages de matériaux étant de natures, de significations, de symboliques différentes. Cet exemple cité dans l'ouvrage de Lucan apparaît dans une optique devant servir d'analyse pour la conception et la critique de l'architecture moderne.

Les adeptes du collage ne sont pas uniquement les artistes ; les architectes s'inspirent, eux aussi, de cette technique qui leur permet de réfléchir, voire de concevoir certaines

671 Jacques Lucan, *op. cit.,* p. 425.

672 Jean Paulhan, *La peinture cubiste,* Paris, Éditions Folio, 1990, p. 130.

673 Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Éditions Hermann, 1993, p. 130. Cité in. J. Lucan, *op. cit.,* p. 426.

constructions. Le collage devient un outil, un dispositif permettant de voir autrement l'architecture et de s'éloigner de la vision ancienne qui liait la conception urbaine à la notion de composition. La technique du collage permet de rompre avec la perspective et d'introduire l'idée de construction. Ce n'est plus composer que visait un architecte moderne mais construire, d'assembler les éléments architecturaux comme des organes d'un corps disloqué mais unis par cet assemblage.

Il est intéressant de noter, et je m'appuie toujours ici sur l'analyse de Lucan, que Colin Rowe et Fred Koetter oppose le dessin d'un *Plan de ville idéale* de Francesco di Giorgio Martini où l'harmonie et la composition forment un contraste, à la composition cubiste de Picasso *Nature morte à la chaise cannée* de 1912. L'opposition de ces deux œuvres qui figurent sur la page du titre du livre Collage-City comme le précise Jacques Lucan font allusion à l'utopie. Pour Rowe et Koetter, le collage est devenu un moyen permettant « d'aborder le problème de l'utopie et/ou de la tradition[674] ». Devant la toile de Picasso *Nature Morte à la chaise cannée*, nous sommes capables de nous demander « ce qui est faux et ce qui est vrai, ce qui est « antique et ce qui est « d'aujourd'hui ». […] Le collage et la conscience de l'architecte, le collage comme technique et le collage comme état d'esprit[675] ». Il me semble que le collage comme « état d'esprit » fait d'éléments hétéroclites et divers, reflète bien l'image de la ville depuis l'époque moderniste s'opposant par son urbanisme hétérogène à la ville traditionnelle. A cet endroit, de nouveau, nous retrouvons l'idée de Christian de Portzamparc de la ville d'âge III tissée de caractères urbains différents. Ainsi, selon Sylvain Malfroy, l'historien de l'art, le collage n'est pas qu'une affaire de technique pour Rowe, il lui sert également de « structure mentale[676] » où plusieurs éléments disparates sont capables de s'organiser dans la même composition.

> « De même, si les activités plastiques parviennent à réaliser les agencements d'éléments disparates esthétiquement satisfaisants, sans pour autant que les parties soient liées par des rapports de nécessité « organique » à l'intérieur d'une composition close, alors il n'est pas exclu que ces arts-là n'aient pas en réserve quelques modèles à faire méditer aux technocrates de l'aménagement spatial[677] ».

Par ailleurs, une remarque intéressante de Malfroy concerne « les éléments constructifs » d'une composition qui « changent de statut » lorsqu'ils se retrouvent introduit dans le tableau. Ces éléments qui sont empruntés au monde réel, dit-il, sont « refiguré[s] dans son nouveau contexte, c'est-à-dire valorisé[s] pour des propriétés formelles et sémantiques qui n'étaient pas explicites au préalable […][678] ».

Dès lors, ce qui réunit mon travail avec toutes ces réflexions concernant le collage

674 Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Crausaz, Infolio Éditions, 2002, p. 191.

675 *Ibid.,* p. 184.

676 Sylvain Malfroy, Présentation, « Colin Rowe, Maitre de l'essai » *in Collage City*, op. cit., p. 16.

677 *Ibid.*

678 *Ibid.,* p. 18.

pourrait sans doute se résumer dans la citation de Louis Aragon que Malfroy ajoute à propos de *Collage City* :

> « Dans la peinture traditionnelle, l'artiste part de zéro, du blanc, du vide, mais dans le collage, le point de départ, c'est l'objet donné, l'objet non-peint sans doute, mais qui se trouvera finalement incorporé à la peinture, acclimaté dans la peinture. C'est-à-dire le trompe-l'œil s'est reversé : l'espace peint, la pensée du peintre a pris le pas sur l'objet initial, l'objet réel, emprunté au monde extérieur, semble peint. Il y toujours un faux-semblant, mais comme une manche retournée demeure une manche. J'entends dans le collage qui ne se borne pas à l'objet collé, le collage cubiste et non le collage dada[679]».

De même, dans mon travail plastique, la photographie telle une pièce expérimentée devient un point de départ pour être découpée, collée, transformée, multipliée à la guise de l'artiste. nous ramène dans le passé, dans les années 1950, lorsque Colin Rowe expérimente en rassemblant des plans de constructions des villes dans une sorte de projet éducatif qu'il appelle The plan game avec ses amis artistes et architectes John Hoesli, John Hejduk et Slutzki à l'Université de Texas. L'idée était de dessiner les plans de bâtiments réels ou imaginaires en partant d'une feuille vierge et à tour de rôle. Ce processus de création d'une ville imaginaire faite d'architectures réelles ou inventées par le groupe a duré toute une nuit. Puis, « […] la feuille était remplie de plans de différentes époques auxquels se mêlaient également beaucoup d'hybrides. À la fin, Colin venait s'enquérir du résultat avec un ravissement diabolique. Rétrospectivement, qui aurait pu penser que ces plans du Classicisme, du Neo-Classisisme, du Constructivisme moderne, et de l'architecture contemporaine avaient été le code génétique des monstres architecturaux qui avaient suivi[680] ? »

Cependant, ce dessin d'architecture ne se joue pas d'improvisation tel un cadavre exquis entrepris par des surréalistes.

Ce jeu de création avait en effet un objectif fondamental de remettre en cause la relation rigide entre la forme et sa signification, la forme devient dans ce contexte une expression polysémique, une version souple aux multiples possibilités ; ici, les formes sont capables de s'adapter aux différents contextes et aux nouveaux environnements. L'usage du collage s'affirme donc comme un dispositif de recyclage, de « reconquête du temps et d'initiation à la poésie d'espaces joyeusement et savamment désordonnés[681] ».

En m'inspirant de cette idée des jeux des plans de Colin Rowe, j'imagine à travers mes photographies découpées un plan abstrait de l'architecture d'une ville aux formes éclectiques. Dans mon travail, la photographie devient une matière à création comme s'il s'agissait d'une feuille vierge où je dessine des motifs abstraits. Lorsque je découpe les photographies, j'imagine des formes abstraites éclatées et fragmentées. Elles pourraient se rapprocher d'un plan d'une ville réunie par des fragments rappelant paradoxalement des îlots

679 Louis Aragon, *op. cit.,* p. 142.

680 Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Crausaz, Infolio Éditions, 2002, p. 20.

681 *Ibid.,* p. 21.

ouverts non-construits de l'étude *d'Atlanpôle* de Nantes de Christian de Portzamparc. Tous les fragments photographiques découpés sont perçus comme des morceaux libres formant pourtant un ensemble, créant un motif abstrait. Chaque photographie est découpée différemment, d'une façon spontanée. J'invente ici des formes géométriques au hasard. Même si les fragments photographiques sont réunis dans une composition, ils sont libres et forment des pièces séparées semblables à des bas-reliefs de Kurt Schimdt et d'autres avant-gardes que nous verrons plus tard ; ils peuvent produire des configurations différentes sans cesse renouvelées mais également des visions entre tri et bidimensionnalité. À la différence d'un plan d'architecture fini et figé, mon projet se trouve dans une dynamique d'un jeu changeant car en perpétuel mouvement ; les pièces étant détachées, elles définissent les contours d'un plan sans cesse reconfiguré, la forme du plan d'une ville imaginaire constamment renouvelable. La conception des bas-reliefs me permet également de me diriger vers la tridimensionnalité et la création d'un objet se situant à mi-chemin entre la photographie et la maquette.

Alessia Nizovtseva, projet d'une ville imaginaire fait à partir des fragments photographiques transformées en bas-reliefs.

Selon Marjolaine Lévy, « la modernité du XXème siècle s'est accompagnée de deux modes de représentation. D'une part la photographie, qui en donne les premières vues et en assure la diffusion massive. D'autres part, la maquette d'architecture, qui commence à être exposée régulièrement et va progressivement conquérir une véritable autonomie esthétique[682] ». En revanche, les bas-reliefs occupent dans certaines pratiques artistiques une posture d'objets intermédiaires qui jouent entre bi et tridimensionnalité.

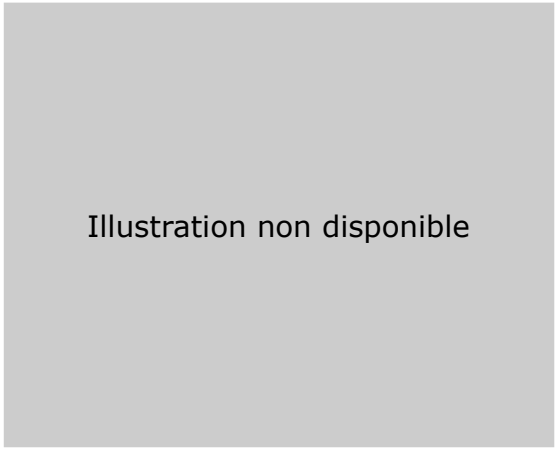
En utilisant la photographie comme le point de départ, comme un matériau pour concevoir mon œuvre, je pense aux collages de l'artiste anglaise Lucy Williams. Cette artiste contemporaine utilise la photographie documentaire comme modèle pour créer des bas-reliefs de l'architecture moderniste. Ici, rien ne se produit au hasard, le souci du détail de Lucie Williams est comparable à la précision du dessin d'architecture ou au réalisme

682 Marjolaine Lévy, *Les modernologues,* Génève, Éditions MAMCO, 2017, pp. 118-119.

photographique. La notion de bas-relief fait une allusion indirecte à l'architecture et l'ornement qui a été rejeté par les modernistes. Lucie Wiliams joue de cette ambiguïté dans son travail en créant des motifs reproduisant des photographies d'architecture.

B. Les collages documentaires

Dans son ouvrage avec le titre revendicatif *Les modernologues*[683] Marjolaine Lévy étudie exhaustivement six artistes contemporains et leur lien avec les avant-gardes du début du XXème siècle. Lucy Williams fait également partie de cette liste d'artistes qui s'intéressent au modernisme historique dans leur travail plastique à travers la représentation de l'architecture. Elle produit d'abord un travail de recherche exhaustif en parcourant des bibliothèques comme par exemple le *Royal Institute of British Architects* ou l'*Architectural Association Library* en sélectionnant des photographies des bâtiments modernistes qui ont été, pour certains, démolis ou ont subi des changements radicaux. Elle réalise ensuite des bas-reliefs avec la technique du collage à partir des matériaux variés tels que du carton, des papiers de couleur, de l'acrylique, des morceaux de bois, du papier de laine. Cette approche crée un lien important avec la photographie documentaire qui lui sert de modèle afin de restituer, révéler certains immeubles par des moyens inhabituels de collage très précis. Avant même de commencer à découper du papier avec le cutter, Lucy Williams se penche sur un dessin très détaillé qui lui permet de définir, semblable à un architecte, les premiers plans de construction de son collage. Le dessin sert à l'artiste de modèle et structure pour la disposition des éléments. Par conséquent, toutes les pièces découpées sont assemblées dans un bas-relief d'une manière précise et méticuleuse. Cependant, son objectif n'est pas de reproduire à l'identique des bâtiments mais de redonner à l'architecture un nouveau souffle à travers l'interprétation nouvelle et artisanale des objets situés entre bi et tridimensionnalité. Dans la pratique de Williams, le bas-relief devient un outil « inédit pour témoigner du passé moderniste[684] ».



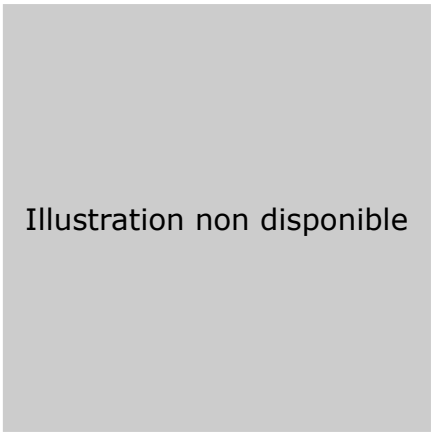
Ben Nicholson, Bas relief conçu pour le projet de Massine pour la 7è symphonie de Beethoven, 1934.

683 *Ibid*.

684 *Ibid*, p. 109.

La notion de bas-relief nous dirige vers des pratiques artistiques avant-gardistes qui ont précédé celle de Lucy Williams à l'instar de Ben Nicholson. En 1934, l'artiste crée quatre bas-reliefs inspirés de la 7ème symphonie de Beethoven sous la commande de Léonide Massine, danseur et chorégraphe. Ses reliefs représentent des surfaces de bois travaillés manuellement, comme des maquettes préparatives pour des plans de scènes de théâtre et leurs décors. Avant même de devenir des décors théâtraux, ces bas-reliefs sont également perçus comme des objets d'art à part entière, occupant un statut intermédiaire.

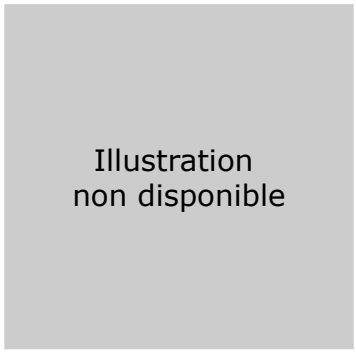
Une autre artiste britannique, Mary Martin, est influencée par des constructivistes russes comme Naum Gabo ou Antoine Pevsner pour réaliser certains de ces bas-reliefs d'abord en plâtre puis en plexiglas. En utilisant d'abord du plâtre pour son premier bas-relief *Columbarium* de 1951, elle découvre ensuite le plexiglas et l'adapte à son travail pour ses propriétés de transparence et de multiples possibilités de superposition, de jeux de couleurs à l'image de ses compositions *Perspex Group on Red* de 1969.



Mary Martin, *Perspex Group on Red,* perspex sur sur bois, 1969.

Ces expérimentations en trois dimensions se caractérisent par les répétions de formes géométriques inspirées des progressions en mathématique. Ainsi, les formes sont composées par des configurations rythmiques entre deux et trois dimensions. La superposition des matériaux entre pleins et vides, transparences et contrastes colorés, entre bois peint ou naturel, plexiglas ou encore acier, prennent tantôt l'allure de maquettes, de sculptures ou de reliefs. Très souvent accrochées aux murs dans les salles d'expositions comme sa pièce en acier *Inversion* de 1966 présentée lors de l'exposition à Tate Modern à Londres en 2016, ses travaux questionnent l'architecture et sa relation à l'art. Les 96 panneaux en aluminium sont positionnés selon une séquence, qui est ensuite répétée à l'envers comme indique le titre Inversions. La composition abstraite des figures géométriques en acier transparent tel un miroir réfléchissent et déforment des éléments de l'environnement dans lequel il est exposé, y compris les corps des spectateurs semblables à des façades d'architecture moderniste. Pour Mary Martin, une œuvre d'art doit construire un lien et

éclaircir la compréhension de l'architecture, tel un élément qui peut devenir « un symbole très complet du bâtiment lui-même, un élément de l'architecture mais pas l'architecture[685].»



Mary Martin, *Columbarium*, plâtre peint, 1951.

Par ailleurs, dans le travail de l'artiste contemporain Toby Paterson, les bas-reliefs inspirés de Victor Pasmore et de Ben Nicholson pour l'exposition à la Tate Moderne de 2005 rappellent à la fois les plans d'architecture modernistes et les compositions abstraites des avant-gardes.

Toby Paterson, *Messedamm*, Acrylique sur toile et aluminium, 2020.

Lucy Williams fait en effet partie de ces artistes qui se tournent vers le modernisme architectural tout en se référant aux artistes avant-gardistes de la première moitié du XXème siècle comme Mondrian, les constructivistes russes tels que El Lissitzky et d'autres dans ces collages. Dans sa série consacrée aux avant-gardes, elle met en scène des œuvres d'art dans un décor moderniste comme *Abstract Cabinet* de 2003 d'El Lissitzky. Elle représente une pièce où nous apercevons quelques œuvres de Lissitzky et de Mondrian accrochées au

685 Le propos est tiré du site internet *Archives of Women Artists Research and exhibitions* dans la rubrique Mary Martin , URL : https://awarewomenartists.com/artiste/mary-martin/ (Consulté le 2 septembre 2020)

mur blanc. Elle se met également à reproduire des œuvres emblématiques des architectes connus à l'instar de la *Farnsworth House* de Mies van de Rohe où le fragment de la façade d'immeuble est représenté en frontal dans le bas-relief sous le titre *The Glass-Walled House in Summer* en 2005.

Lucy Williams, *The Glass-Walled House in Summer,* techniques mixtes, 2005.

Il est intéressant de noter que Williams se tourne également vers les tours d'habitations emblématiques de son temps comme *Great Arthur House de City of London* en 2014. Cet immeuble résidentiel est conçu par le bureau des architectes Chamberlin, Powell et Bon en 1956 qui compte aujourd'hui parmi les monuments architecturaux les plus importants des années 1950. Le bâtiment rénové en 2014 se distingue par son aspect saisissant de par son jaune vif de panneaux de verre émaillé. Influencé par Le Corbusier pour sa conception du toit terrasse inspiré de l'Unité d'habitation, il reprend également le principe d'« un village vertical » qui a servi de modèle d'intégration des classes sociales réunies dans la même unité résidentielle : médecins, policiers, secrétaires, gardiens et autres. Par conséquent, l'artiste met l'accent sur la vivacité de la couleur et certains éléments de la vie du quotidien qui restent visibles à travers les balcons et les fenêtres de l'immeuble : plantes, rideaux, objets.

Lucy Williams, *Great Arthur House,* plexiglas, bois, papiers, colle, 2014.

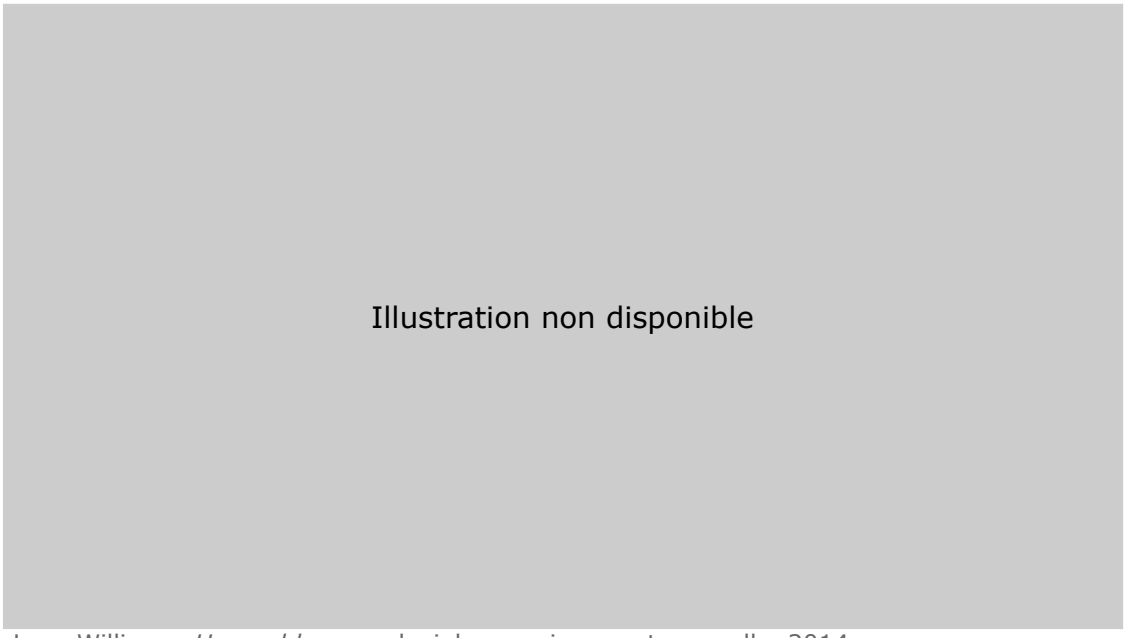
Étonnamment, ce collage documentaire crée un trouble. Il donne à la fois une vision artificielle de la façade fait-main réalisée d'une manière artisanale et frappe pourtant par une précision des détails soigneusement représentés de la vie du quotidien. Attentive à l'harmonie de la composition et des associations colorées, Lucy Williams rejoint dans cette démarche des artistes du *Bauhaus* qui ont cherché les meilleures combinaisons possibles dans leurs conceptions abstraites. L'utilisation de la couleur permet à Lucy Williams d'instaurer un langage plastique afin de créer une différence entre l'objet réel de l'architecture, « considéré souvent comme froid et stérile », et son rendu obtenu par les associations des couleurs qui visent « apporter de la chaleur et de la matière [686]» aux bâtiments modernistes austères.

Lors de son exposition personnelle qui a eu lieu à la McKee Gallery de New-York en 2014 sous le titre *Festival*, elle fait directement écho à la manifestation artistique de 1951 *Festival of Britain* créée en Angleterre. L'objectif était de procurer un sentiment de redressement, de réhabilitation, et de rassurer la population britannique après les traumatismes vécus durant la Seconde Guerre mondiale. Le rôle de l'art, de l'architecture et du design modernisme était ici en effet symboliquement attaché à l'espoir et au progrès afin de redonner espoir à la population d'après-guerre. Pour Lucy Williams l'exposition s'est présentée comme l'occasion de se rappeler certains architectes modernistes comme Leslie Martin qui ont participé à la conception de nouveaux bâtiments pour redresser la pénurie des logements. Par exemple, son bas-relief *Howard house* de 2014 est consacré à l'immeuble d'habitation d'après-guerre *Loughborough Estate,* construit entre 1953 et 1957 afin de résoudre le problème de pénurie des logements. Les trois blocs de six étages des grands ensembles ont été construits sous la direction de l'architecte en chef Leslie Martin et du groupe des architectes *London County Council*[687]. Dans les années 1950, les idées de Le Corbusier concernant la conception de l'Unité d'habitation avaient été accueillies avec enthousiasme par ce groupe d'architectes et a eu globalement un impact profond sur la scène architecturale britannique d'après-guerre[688].

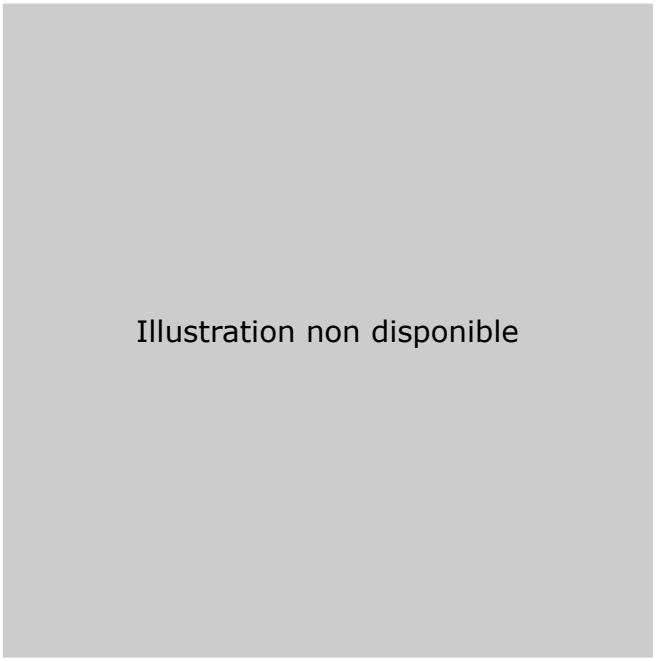
686 Lucy Williams cité inMarjolaine Lévy, *Les modernologues,* Génève, Éditions MAMCO, 2017, p. 119.

687 « Dès sa création en 1888, le département des architectes recrute de jeunes architectes talentueux qui travaillent sur des opérations de logements et forment un groupe de praticiens entreprenants. Cette première génération d'architectes sert de modèle aux agents du LCC après la Deuxième Guerre Mondiale. » Anne Portnoï, « La section urbanisme du département d'architectes du London County Council dans l'après-guerre », Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère, 9|10 | 2020, mis en ligne le 28 décembre 2020, URL : http://journals.openedition.org/craup/6132 (Consulté le 3 janvier 2021)

688 Kenneth Frampton, « Notes sur la réception critique de le Corbusier en Grande-Bretagne, 1946-1972, » Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, 24/25 | 2009, mis en ligne le 1 septembre 2017, URL : http://journals.openedition.org/crau/292 (Consulté le 3 septembre 2020)



Lucy Williams, *Howard house*, plexiglas, papiers, cartons, colle, 2014.

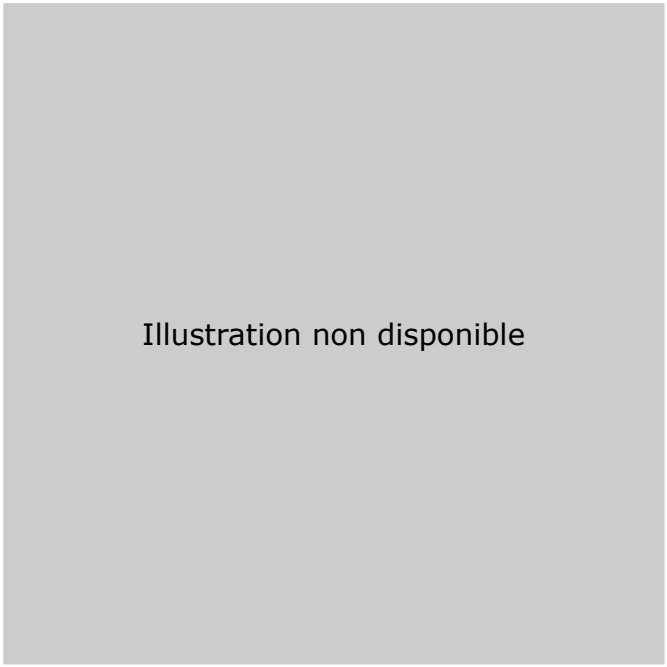


Yves Bélorgey, *Alton West Estate,* huile sur toile, 2005.

Par exemple, l'immeuble d'habitation *Alton West*[689] construit en 1958 à Surrey, dans le sud de Londres par l'architecte Hubert Bennett influencé de même par l'Unité d'Habitation de Le Corbusier, intéresse l'artiste Yves Bélorgey qui le peint en 2005 en frontal. Ces deux approches de représentation du même bâtiment soulignent ces aspects différents. Yves Belorgey reprend la photographie documentaire cadrée frontalement qui focalise notre regard sur la façade habitée telle un témoignage visuel de la vie du quotidien. Contrairement

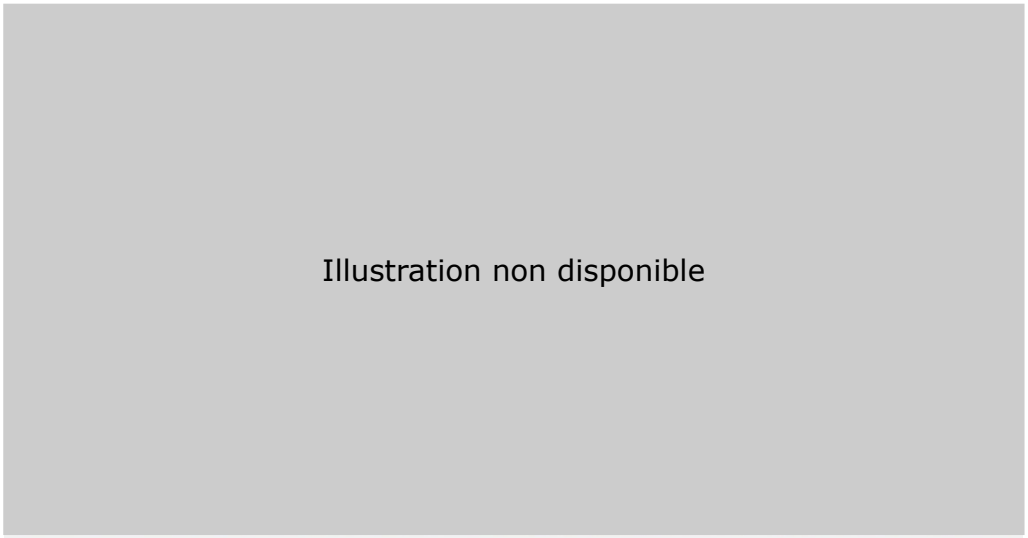
689 Cet immeuble est construit sur une grande étendue de parc en bordure de *Richmond Park. Alton West* était l'adaptation directe de l'idée de Le Corbusier de la *Ville Radieuse* en lien avec les espaces naturels qui sont adaptés et conçus pour les zones urbaines des grandes villes.

à Bélorgey, Lucy Williams souligne davantage le caractère froid et stérile du quartier résidentiel qu'elle représente à l'image d'une maquette d'architecture. Le blanc du papier cartonné de l'immeuble évacue la présence des gammes chromatiques contrairement à ses bas-reliefs plus récents. Ici, la vision de l'immeuble ne renvoie plus tant à l'immeuble habité qu'à l'idée de l'utopie architecturale dans son état initial sous forme de projet.



Lucy Williams, *Estate West,* techniques mixtes, 2006.

D'autres immeubles d'habitation que Lucy Williams représente en frontal reprennent l'esthétique et l'organisation de la grille moderniste à l'image de Mondrian. Ses bas-reliefs consacrés à l'immeuble *Stanley Cohen House* de 2012, le symbole emblématique de l'architecture brutaliste de Londres ou encore *Basterfield House* et *Crescent House* de 2015 logent délicatement dans leurs grilles de façades géométriques des objets du quotidien qu'elle découpe soigneusement faisant ainsi allusion aux intérieurs habités des bâtiments.

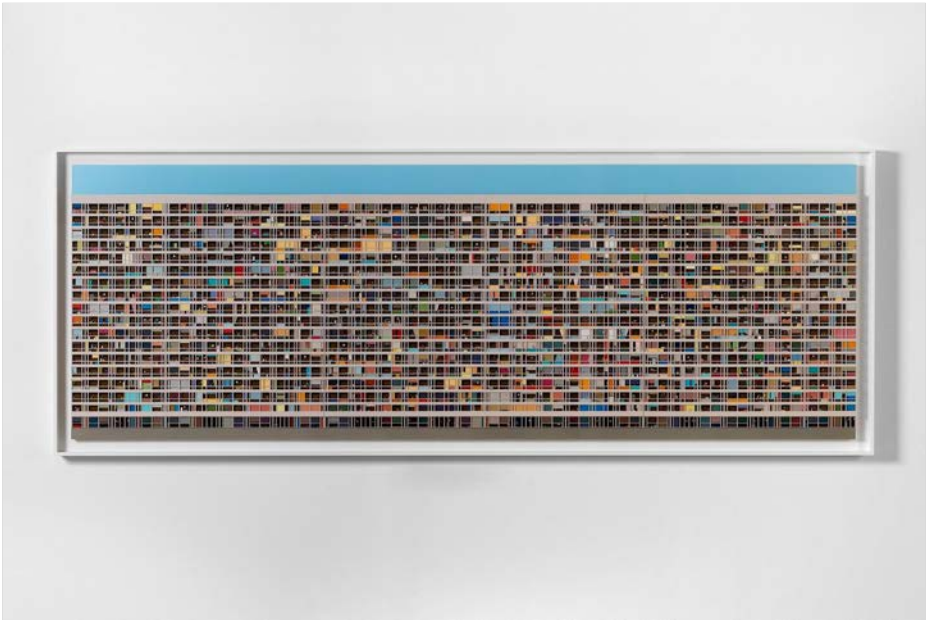


Lucy Williams, *Stanley Cohen House*, plexiglas, bois, colle, papier, acrylique, 2012.

Illustration non disponible

Lucy Williams, *Crescent House,* plexiglas, bois, colle, papier, acrylique, 2015.

Son bas-relief *Maine-Montparnasse* de 2013 représente l'immeuble *Mouchotte* de l'architecte Jean Dubuisson construit entre 1959 et 1964. Il fait une allusion indirecte à la photographie d'Andréas Gursky *Paris Montparnasse* de 1993. A cet endroit, nous distinguons à peine les objets qui sont transformés en formes aplaties réduites aux formes géométriques. La couleur et la composition abstraite deviennent symboliques dans ces bas-reliefs en reprenant le langage plastique des avant-gardes du début de XXème siècle.



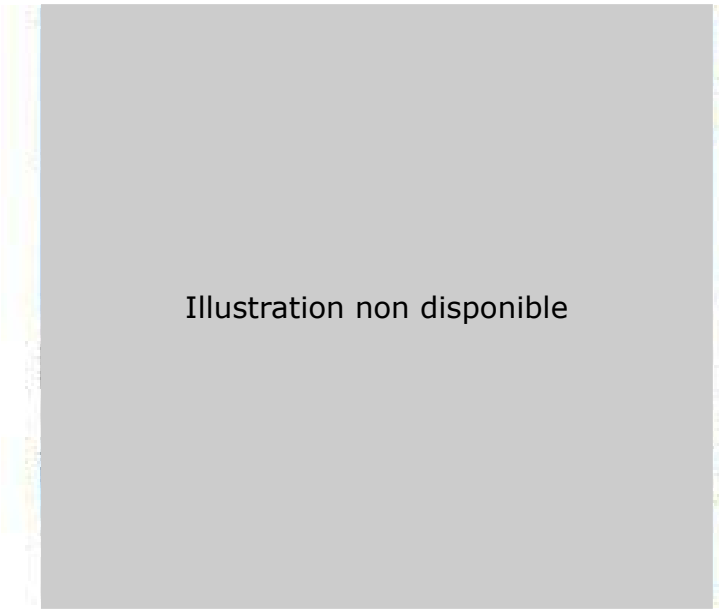
Lucy Williams, *Maine-Montparnasse, Le Bloc des appartements*, plexiglas, bois, colle, papier, acrylique, 2012.

Cependant, c'est également le peintre Patrick Caulfield qui intéresse Lucy Williams au début de sa carrière par ses compositions bidimensionnelles et stylisées. Lucy Williams lui emprunte une certaine stylisation qui passe par le traitement de la lumière qu'elle étudie précisément dans ses peintures. Les couleurs de Caulfield ont toujours la même intensité, ce

qui permet de créer des contrastes très forts et un effet d'aplatissement afin de réduire la profondeur de l'espace. L'artiste joue entre la représentation du réel et les motifs abstraits qui apparaissent suite à cette réduction stylistique des formes et des couleurs à l'instar de sa peinture *Café Interior : Afternoon* de 1973.

À la différence des peintures bidimensionnelles de Caulfield, les bas-reliefs de Williams jouent entre bi et tridimensionnalité en créant un effet illusionniste de profondeur par les contrastes de couleurs qui se situent dans l'objet même qu'elle construit par couches dans ses collages. Par exemple, derrière les fenêtres des immeubles nous apercevons des objets personnels de leurs habitants, des objets qui plongent le regard des spectateurs à l'intérieur des espaces intimes d'appartements comme ceux du collage *Basterfield House* de 2015. Elle joue entre l'extérieur et l'intérieur de la façade en créant une dualité de la perception de l'espace extérieur organisé en grille bidimensionnelle et de l'espace intime qui fait allusion à la profondeur du dedans.

Tous les bas-reliefs de l'artiste fascinent par les lieux vides et silencieux comme avec la série des piscines modernistes municipales telle que *Diving Pool, Bathing Place* et d'autres réalisées entre 2004 et 2021 et analysées par Marjolaine Lévy dans son ouvrage *Les Modernologues*. Toutes ces compositions proposent différentes lectures des architectures et sont partagées tantôt entre « le refus du modernisme » froid et stérile, tantôt par la recherche d'un langage plastique se traduisant par la quête de beauté et d'harmonie dans ses compositions.



Lucy Williams, *Diving Pool,* plexiglas, bois, colle, papier, acrylique, 2004.

Cette recherche entre bi et tridimensionnalité continue également dans mon travail artistique par la création d'une ouverture dans ma pratique artistique vers d'autres médiums. A cet effet, la photographie dépasse sa propre condition de l'enregistrement documentaire

pour devenir matériau de création. Dans mon travail plastique, l'image photographique se rapproche du statut d'outil expérimental en convoquant la nouvelle vision des avant-gardes historiques pour redéfinir la condition de la perception de l'espace architectural et de la ville moderniste.

Par ailleurs, de nombreuses œuvres contemporaines, selon la remarque judicieuse de Marjolaine Lévy qui cite un grand nombre d'artistes, revisitent les avant-gardes historiques de la première moitié du XXème siècle. La photographie n'échappe pas non plus à cette convocation et se tourne à travers de multiples expérimentations artistiques vers les pratiques du passé.

Conclusion partielle

Les pratiques photographiques en lien avec l'architecture dans le champ de l'art contemporain se caractérisent par des réflexions afférentes à la notion de *l'habiter*. Dans ma pratique, la notion de l'habiter est développée à travers une double démarche : celle d'un artiste qui crée en pratiquant avec des lieux en s'appuyant sur Mathis Stock et celle envers un lieu devenant représentatif d'un espace culturel et géographique. Ainsi, ce sont les façades des immeubles collectifs qui représentent ma pratique et caractérisent par, la photographie et la peinture, l'habitat post-soviétique.

Nous avons pu constater que de nombreux photographes utilisent les représentations des façades d'architecture moderniste afin de remettre en question les espaces urbains des villes contemporaines. Un véritable questionnement de l'habitat contemporain se pose à travers les façades d'architecture. Elles deviennent, dans certaines pratiques, un signe, un élément culturel et géographique mais également une interface poreuse entre intérieur et extérieur.

La façade devient, dans ces pratiques, un signe de l'habitat contemporain. De ce fait, la ville contemporaine considérée aujourd'hui comme un espace universel habité par des formes similaires de l'architecture d'après-guerre, est remise en question. La façade devient tout autant un signe critique dans les œuvres artistiques qui rejoint cette affirmation de l'universalisation et de l'homogénéisation du monde et, dans le même temps celle qui montre le contraire. L'architecture est habitée à travers des façons individuelles qui créent de multiples modes de vie. Ainsi, la frontalité de la façade, « l'élément frontal par excellence

d'un volume construit[690]» devient un médium plastique dans les œuvres artistiques car capable de se transformer.

> « Pour chacun de ces photographes, pour chacune de ces pratiques, la photographie s'émancipe encore d'avantage d'un réel auquel elle reste théoriquement attachée pour produire une construction plastique indépendante, surprenante, abstraite, conceptuelle[691]».

En sens, la photographie s'émancipe également de sa propre fonction d'enregistrement et devient un outil de création capable de nourrir et de s'ouvrir vers d'autres médiums.

690 Isabelle Alzieu, « Front, face, façade », Revue *Incertains Regards*, n°11, *La frontalité ou l'effet Méduse*, Presses Universitaires de Provence, 2021.

691 *Ibid.*

Partie 3.

Les pratiques mixtes, la photographie comme matériau de création

I. Les visions expérimentales d'architecture

1. Le retour vers les pratiques des avant-gardes

A. La nouvelle vision de l'espace urbain

L'architecture contient en elle-même deux concepts selon l'architecte Tadao Ando ; elle est à la fois abstraite et concrète. L'architecture idéale doit englober en elle-même ces deux concepts. Lorsqu'il évoque le mot « abstrait » il prend comme exemple la série Hommage au carré de Joseph Albers où le carré est représenté « de manière exhaustive sans se contenter de variations systémiques de la forme [692] ». Tadao Ando oppose la démarche de Joseph Albert au suprématisme de Malevitch qui a pour « objectif une perception pure » alors que l'approche d'Albers permet « l'ambiguïté de la perception ». Les carrés abstraits d'Albert créent une dynamique du jeu entre illusion de la profondeur et platitude de la composition obtenue par des formes géométriques et des couleurs associées. Alors que le concret en architecture est lié selon Tadao Ando au corps de l'architecture comparable à « la qualité labyrinthique de ce corps[693] ». Le terme labyrinthe est attaché dans la perception d'Ando aux gravures *Prisons imaginaires* de Piranèse. Tadao Ando choisit des formes architecturales simples pour concevoir l'architecture telles que cercle, le carré. Il se compare de nouveau avec Albers qui manipulait des formes géométriques à l'aide des couleurs distinctes pour expliquer sa démarche. Son architecture est manipulée à travers des formes géométriques simples et abstraites qui « rend manifeste » l'espace architectural :

> « Le résultat est le passage d'une architecture abstraite, élaborée selon les règles géométriques strictes, à une autre, concrète, revêtant l'aspect du corps humain. Je pense que la clef de cette transformation est le caractère « labyrinthique » de mon travail. Articuler en labyrinthe des formes géométriques simples revient à fondre un labyrinthe imaginaire piranésien dans un cadre de travail albersien. Mon principal devoir est ainsi de rendre possible l'expression conjointe du concret et de l'abstrait en architecture[694]».

Ma démarche artistique concernant la photographie a également quelques rapprochements avec ces deux principes. Lorsque je photographie l'architecture, je pars d'un bâtiment concret que je vois souvent comme une structure, un compartiment, un labyrinthe qui se manifeste dans mes photographies par le mouvement de mon propre corps à travers les cadrages variés et dynamiques en plongées et en contre-plongées donnant souvent des résultats photographiques abstraits. Cette démarche est différente de la vision frontale de l'architecture décrite dans la deuxième partie car la vision frontale engage davantage la posture statique de mon propre corps et une prise de vision fixe. Cette nuance change étrangement la perception de la démarche photographique et influence également mon

692 Tadao Andō , *Pensée sur l'architecture,* Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 93.

693 *Ibid.*, p. 95.

694 *ibid.*

travail plastique car regarder l'architecture à travers le mouvement me permet de l'aborder de façon différente par rapport à la frontalité.

Même si je perçois et considère chaque fragment photographique comme une potentielle construction, une matière[695] à manipuler, la photographie devient un instrument expérimental à partir du moment où j'aborde le bâtiment.

Il me semble cependant qu'il faudrait revenir en arrière pour comprendre que la vision statique imposée par la frontalité et la photographie documentaire brute évolue en même temps que la représentation dynamique d'une ville moderne liée en partie à la vision dynamique de l'esthétique des avant-gardes.

Dans les années 1910 et à leur suite, le cubisme, le futurisme, le constructivisme ont déjà la nouvelle voie pour toutes les avant-gardes, cette voie est celle d'une nouvelle époque constructive. Par exemple pour Boccioni, chef de file des peintres futuristes, la peinture ne doit pas reproduire la réalité, bien au contraire, son but est de « construire un organisme plastique indépendant et ne ressemblant qu'à soi-même[696] ».

> « Au début de XXème siècle, les photographes avant-gardistes posent un autre regard sur l'architecture qui rompt avec « [...] la « représentation » - modèle mimétique hérité de la peinture -, le photographe-ingénieur doit se tourner vers la production de nouveaux effets et de nouvelles formes, étroitement en accord avec la révolution technologique[697] ».

Les photographes avant-gardistes posent un autre regard sur la ville qui rompt avec sa représentation statique[698], une vision ancienne comme l'explique le photographe Werner Graff dans son ouvrage *Es Kommt Der Neue Fotograf* (Le nouveau photographe arrive) ![699] publié en 1929. Les recherches des photographes modernes veulent rompre également avec la perception de la ville qui est représentée à travers l'idée de la perspective classique et le regard statique. Depuis la révolution industrielle, « l'homme nouveau » regarde

695 Une matière, un objet que je manipule par la découpe, l'assemblage, l'impression afin de construire ma propre vision de l'architecture.

696 Umberto Boccioni, Dynamisme plastique. Peinture et sculpture futuristes, Lausanne, L'Age d'Homme 1975, p. 84. Cité in. J. Lucan, op. cit., p. 431.

697 Quentin Bajac, *La photographie, L'époque moderne,* Paris, Gallimard, Découvertes arts, p. 68.

698 Cette aisance des prises de vue photographiques est en lien avec l'apparition des nouveaux appareils plus maniables et légers qui permettent aux photographes d'avoir une posture moins statique, de pouvoir se déplacer et d'avoir des angles de vue rompus et dynamiques des bâtiments. Cela permet également de regarder l'architecture non pas comme un sujet historique ou un monument à conserver à l'instar des photographes du XIXème siècle mais comme un objet qui acquiert une plasticité autre et se détache de la fonction purement informationnelle. Rappelons-nous brièvement, qu'au XIXe siècle la plupart des photographes adoptent des prises de vue volontairement informatives et descriptives offrant « l'impression d'une transcription précise de volumes en trois dimensions » du bâtiment. Ainsi, les premières photographies d'architecture sont très fortement attachées à la fonction scientifique et l'archivage des images, qui procurent une valeur informationnelle, de témoignage et de preuves des édifices historiques.

699 L'ouvrage *Es Kommt Der Neue Fotograf* de Werner Graff est cité dans le film documentaire du réalisateur Stan Neumann consacré à la photographie expérimentale des années 1920. Le film *La photographie expérimentale des années 1920* est disponible à cette adresse : https://cinemondeenquestion.wordpress.com/, 2013 (Consulté en août 2020)

différemment la rue, l'architecture et l'urbanisme, son œil devient plus dynamique car influencé par la vitesse de la ville en développement. C'est depuis l'invention et l'évolution de la machine à vapeur, de l'électricité et du moteur à explosion que le monde est profondément transformé.

> « De nouvelles sensations sont éprouvées tant par les voyageurs penchés aux fenêtres des récents bolides et qui voient tourbillonner et valser les paysages que par les piétons entourés maintenant d'automobiles pétaradantes, de locomotives fumantes et d'avions encore hésitants [700] ».

C'est ainsi que pour l'art, un « nouvel espace visuel » se crée. « Le monde se multiplie et se décompose, les formes s'enchevêtrent, la vitesse permet de conjuguer des regards simultanés et violents[701] ». Ainsi, le poète Filippo Tommaso Marinetti publie dans le numéro du Figaro du 1909 le *Manifeste du futurisme* qui apparaît dans ce contexte prolifique pour une nouvelle esthétique. Au départ, plusieurs artistes ont adhéré à ce mouvement comme Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini et Luigi Russolo. Ainsi, parmi eux, c'est Boccioni qui a publié plusieurs manifestes et a théorisé également le futurisme. Dans son ouvrage *Dynamisme plastique* qui est « une traduction intégrale de la « somme » théorique[702] » le dynamisme plastique devient un noyau caractéristique de l'esthétique futuriste. Lorsqu'il a lancé le *Manifeste technique de la peinture futuriste* en 1910, le mouvement futuriste est opposé au Cubisme et critiqué comme l'affirme Boccioni dans son ouvrage *Dynamisme plastique* : « le Cubisme a détruit la fluidité impressionniste, mais il est revenu à une conception statique permanente dans la réalité[703]». C'est le mouvement qui importe pour l'esthétique futuriste, c'est lui qui glorifie la modernité et la vitesse de l'époque. Ainsi, lorsque Boccioni décrit l'esthétique du tableau futuriste, il l'oppose à la perspective perçue comme un instrument statique.

> « Seul un esprit mou et endormi peut affirmer que le concept statique régissant l'art dans son ensemble jusqu'à ce jour, prouve que l'immobilité est l'élément essentiel du chef-d'œuvre. Et, c'est là que l'on voit combien peut être stupide un merveilleux vers de Baudelaire : « Je hais le mouvement qui déplace la ligne[704] ».

Le tableau tel qu'il est décrit par Boccioni est formé tel un noyau dynamique par des lignes saccadées, des mouvements simultanés où le dynamisme plastique est traduit par une destruction de l'objet comme dans la toile de Josèphe Stella, *Brooklyn bridge* de 1919 réalisée à New-York. Hormis la peinture et la sculpture qui intéresse Boccioni, le futurisme

700 Michel Blay, « Futurisme : le rêve d'un monde technique », *Ressources documentaires du Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/ENS-futurisme2008-11-ressources.html#futurisme (Consulté le 20 avril 2020)

701 *Ibid.*

702 Umberto Boccioni, *Dynamisme plastique, peinture et sculpture futuristes,* Lausanne Éditions L'Age de l'homme, 1975, p. 7.

703 *Ibid.,* p. 63.

704 *Ibid.,* p.75.

influence également d'autres médiums comme la photographie. La photographie devient un médium de recherches et d'expérimentations autour du mouvement chez l'artiste Anton Giulio Bragaglia. C'est grâce à sa technique inventée de photodynamisme qu'il découvre une vision simultanée d'une figure du corps humain se décomposant en mouvements de différentes attitudes à l'image de ses photographies Le Changement de position de 1911.

La plasticité du mouvement n'intéresse pas que les futuristes mais également des constructivistes russes comme El Lissitsky, Kazimir Malevitch, Vladimir Tatline et Alexandre Rodtchenko inspirés en partie par certaines idées des futuristes. C'est par le biais de la photographie que l'artiste russe Alexandre Rodtchenko traduit le mouvement et la dynamique du monde environnant. Rodtchenko utilise la photographie lorsqu'il entreprend « son travail expérimental par l'étude de l'espace et de la perspective [705]» en 1925. Son souvenir de la vision de la tour Eiffel[706] illustre bien cette idée de la photographie qui se présente comme un fragment rompant avec la vision totale du bâtiment où la perspective classique rend la vision statique :

> « Je me souviens à Paris, quand j'ai vu de loin pour la première fois la tour Eiffel, elle ne m'a pas plu du tout. Mais, un jour, je suis passé devant en autobus et quand j'ai vu par la fenêtre les lignes de métal qui s'enfuyaient dans le haut, vers la droite et vers la gauche, cette perspective m'a fait sentir la masse et la construction[707] ».

Depuis 1926, ce n'est plus la perspective linéaire qui apparaît dans les nouvelles images de Rodtchenko mais la perspective verticale. C'est en grimpant sur les escaliers, en se penchant des fenêtres qu'il cherche des points de vue qui échappe à l'œil humain dans la vie du quotidien. Les photographies de Rodtchenko sont publiées dans la revue *Sovetskoe kino* en 1926 suivies de l'article d'Ossip Brik qui écrit :

> « Le rôle de l'appareil photo et de la caméra n'est pas d'imiter l'œil humain, mais de voir et de fixer ce que l'œil humain ne voit pas d'ordinaire. L'œil du cinéma et de la photo peuvent nous montrer le réel sous un angle inattendu, dans une configuration inhabituelle. Il faut exploiter cette possibilité [708]».

Ce propos de Brik repositionne le statut même de la photographie qui était considérée comme une imitation pure de la réalité. Ici, l'appareil photographique acquiert un statut d'outil expérimental qui n'est plus une machine d'enregistrement mécanique mais celle de la recherche créative. La perspective classique qui est considérée par Brik comme un lien avec « une tradition culturelle, l'habitude d'une perspective horizontale héritée de la Renaissance » n'est plus une obligation car l'objectif photographique « possède sa propre

705 Eléazar Langman, *Photographe Rodtchenko - la révolution dans l'œil*, Catalogue d'exposition, Éditions Parenthèse, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2007, p. 231.

706 Rappelons également que le photographe français Lucien Hervé remarque la Tour Eiffel en réalisant quelques clichés en plongée et en contre-plongée de sa structure métallique, les lignes où une vision dynamique et abstraite sont inscrits dans une nouvelle esthétique architecturale de l'époque.

707*I bid., p.231.*

708 Ossip Brik est cité *in* Eléazar Langman, *op. cit.*, p.232.

optique, sa propre perspective[709]». Dorénavant, la photographie a une fonction qui permet de rendre visible ce que l'homme ne voit pas à l'œil nu.

Ainsi, l'architecture apparaît très souvent en cadrages qui sont volontairement tournés en plongée ou en contre-plongée par le photographe où les visions des bâtiments apparaissent en « raccourcis ». La photographie « en raccourcis » formait la base fondamentale de recherches artistiques de Rodtchenko.

Il n'est pas étonnant que les photographies de Rodtchenko rappellent les photographies de l'artiste visionnaire de Lazslo Moholy-Nagy. Très souvent comparé voire même accusé de plagiat par rapport à l'artiste hongrois Lazslo Moholy-Nagy d'après l'analyse d'Alexandre Lavrentiev, les photographies des russes et des allemands des années 1920 et 1930 ont de fortes ressemblances. Par exemple, les photos de Rodtchenko avec des immeubles d'habitation moscovite représentant des balcons avec des lignes fuyantes font sans doute penser aux clichés de Lazslo Moholy-Nagy de l'immeuble du *Bauhaus* construit et conçu par Walter Gropius. Cette photographie de Moholy-Nagy dévoile non pas la beauté de la nouvelle architecture mais la vision d'un passant ordinaire qui lève les yeux vers le ciel pour regarder le bâtiment. Tout comme dans la photographie de Rodtchenko, nous ne distinguons plus de verticales et d'horizontales, ni de lignes d'horizon qui accrochent l'œil.

Alexandre Rodtchenko, *Les balcons*, photographie,1925.

Lazslo Moholy-Nagy, *Les balcons,* photographie,1926.

709 *Ibid., p.232.*

Alexandre Rodtchenko, *La tour Shukov*, photographie, 1929.

C'est d'ailleurs la photographie de Rodtchenko, publiée dans la revue *Numéro 13*, *Pionnier* de 1933 qui montre comment les nouvelles compositions troublent le regard du spectateur par son esthétique à mi-chemin entre la réalité et l'abstraction. Dans la légende qui commente la photographie, l'auteur du texte explique :

> « Le photographe Rodtchenko nous a envoyé la photographie d'un des immeubles les plus haut de Moscou […]. Il nous a envoyé sa photographie sans même nous dire par quel angle il faut la regarder. Nous avons essayé de deviner en la tournant et la retournant dans tous les sens. Puis, nous avons décidé de la publier comme vous la voyez dans ce numéro [...][710]».

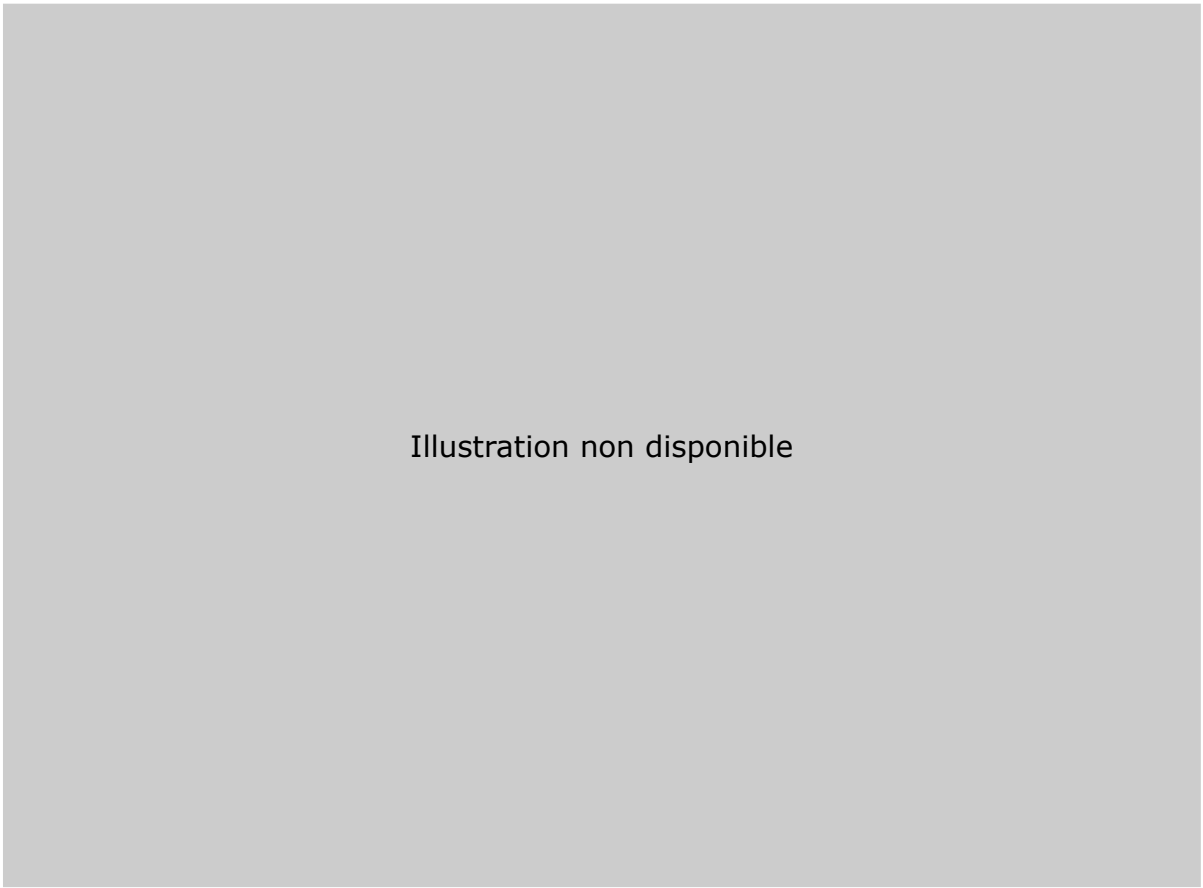
Ce commentaire me permet également de rebondir pour revenir vers ma pratique artistique car je prête une attention particulière lorsque je regarde mes propres images. En triant dans mes archives, certains fragments photographiques attirent tout particulièrement mon attention par leur aspect inachevé et leur versant abstrait. Certaines photographies sont comme celles de Rodtchenko, elles fonctionnent en raccourci et instaurent un autre rapport à l'architecture. Le cadrage en plongée ou en contre-plongée change non seulement la vision de l'objet représenté mais également modifie la lecture de l'image.

710 *Ibid., p.231.*

Il semble qu'il existe également une tension dans l'esthétique même de la photographie d'architecture dans l'art contemporain où les images à l'apparence impersonnelles semblables aux documents bruts à l'instar de Walker Evans évoluent en même temps que les photographies inspirées des avant-gardes modernistes. Certains artistes, comme Stéphane Couturier, se situent dans l'entre-deux ; les trucages numériques lui permettent à la fois de travailler sur la notion de document et de faire des expérimentations le rapprochant de la vision des avant-gardes.

Lorsqu'il se retrouve à Barcelone en 2008, l'artiste prend en photographie deux immeubles d'habitations qu'il superpose dans la même image. De nouvelles technologies numériques permettent à Stéphane Couturier d'expérimenter et composer à la fois avec une technique de l'argentique des années 1960, celle du cibachrome. Le procédé réalisé ne vise pas une quelconque recherche esthétique mais au contraire, le photographe essaye de créer par le biais de cette superposition une sorte d'image mentale de persistance rétinienne de deux objets qui donnent une certaine lecture de la ville contemporaine. lui permet de composer littéralement deux images jusqu'à la saturation totale de la réelle représentation de l'objet.

La ville crée des visions chaotiques où les immeubles se mélangent, se chevauchent et se superposent lorsque nous sommes en mouvement. Il me semble que cette recherche plastique de Couturier se rapproche de la photographie expérimentale du début du XXème siècle où des photographes comme Rodtchenko cherchaient des angles de vision rompus, en plongée ou en contre-plongée, ce qui donnait à l'époque une nouvelle vision.



Stéphane Couturier, *Melting Point, Barcelone*, photographie, 2008.

« Lorsqu'on est en voiture, explique Couturier, on voit un bâtiment, on lève la tête et on voit un autre. Il nous reste ainsi une image mentale qui contient deux objets[711] ».

Nous pensons, à travers cette recherche de Couturier, au travail de Paul Citroën qui crée un collage à partir des centaines de fragments d'images trouvées et des cartes postales d'immeubles collés juxtaposés pour réaliser sa série *Metropolis* de 1923. Cette combinaison de différentes photographies est perçue par Moholy-Nagy comme un enjeu esthétique et plastique capable de sensibiliser les regards par la dynamique de multiples éléments cohabitant dans la même surface. Ce procédé est analysé par Moholy-Nagy comme : « la méthode expérimentale de représentation simultanée[712] ». De même, le photographe Umbo reprend l'image de *Metropolis* pour superposer avec le négatif du portrait en profil de Paul Citroën ; en combinant le photomontage et une surimpression de deux images, il tente de créer par une image mentale de la vision de la ville simultanée que le citoyen moderne est capable d'avoir en tête. De même, le concept des visions simultanées apparaît dans l'esthétique des œuvres futuristes comme l'écrit Boccioni : « le concept de simultanéité en peinture et en sculpture a fait sa première apparition dans la sensibilité plastique moderne avec nos recherches futuristes[713]».

Illustration non disponible

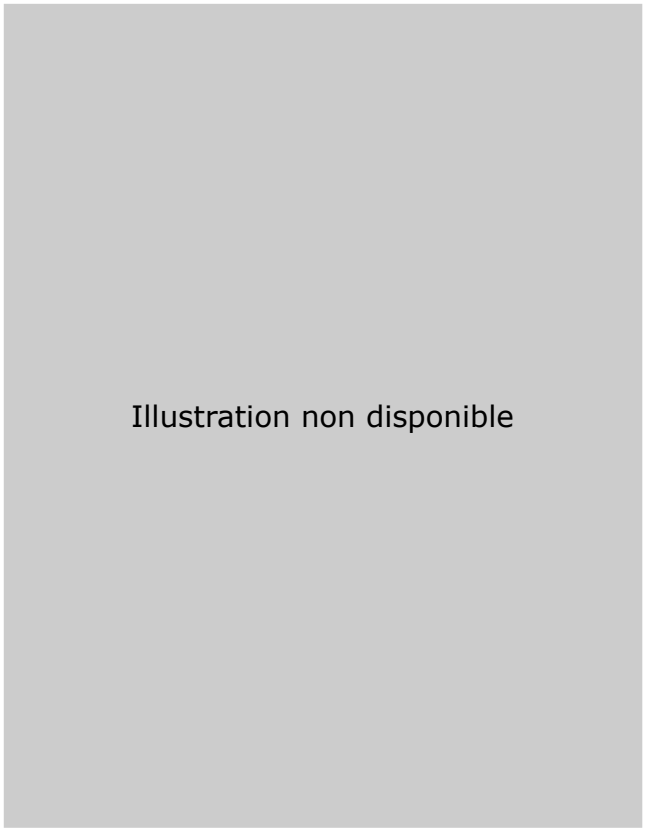
Paul Citroen, *Metropolis*, techniques mixtes, collages, 1923.

711 La vidéo de la rencontre de Stéphane Couturier avec Ronan Le Grand à *La Maison européenne de la photographie* à l'occasion de son exposition en 2015 est disponible sur le site : URL : https://www.mep-fr.org/2015/12/03/re/ (Consulté le 20 septembre 2020)

712László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (1927), Paris, Gallimard, Folio-essais, 2008, pp. 113-114.

713 Umberto Boccioni, *op. cit.,* p. 87.

Ainsi, ce procédé de superposition de deux images photographiques est déjà exploité par le photographe lituanien Moï Ver dans ces visions de la ville de Vilnus et de Paris de 1929-1931. Par exemple, en photographiant le quartier juif de Vilnus en 1929, il superpose, colle et agrandit les images en créant la plasticité d'une nouvelle vision, celle de la ville inclinée vers l'abstraction.



Moï Ver, *Paris,* photographie, 1929-1931.

Le photographe est toujours capable de donner une nuance qui influencera la vision de l'architecture sous son propre regard semblable à un traducteur qui tourne les phrases, choisit les mots et les adjectifs. Il existe des phrases intraduisibles qui ne trouvent aucune correspondance dans d'autres langues. Nous pouvons imaginer que dans cette impasse de la traduction, l'interprète se fie à sa propre sensibilité, sa propre expérience, ses mots et ses phrases pour transmettre le sens originel. Pourtant, parfois il prend de la liberté, tel un artiste, il dépasse, il exagère ou au contraire il diminue les nuances pour atteindre son objectif de traducteur. Ainsi, l'architecture prend toujours ses débuts dans l'imaginaire de l'architecte. Le photographe d'architecture, tel un interprète, a pour vocation de comprendre d'abord l'intention du maître de l'œuvre, ensuite lui proposer ces prouesses esthétiques propres.

On constate déjà au début du XXème siècle que la photographie d'architecture s'impose comme une œuvre d'art à part entière. Elle prend une tournure créative et le

photographe joue un rôle prépondérant pour représenter l'architecture à sa manière. Cependant, dépend également du statut du photographe car il dépend, bien évidemment, du protocole imposé par l'architecte. Cependant, de cette condition où le photographe flirte avec la liberté filtre une ambiguïté concernant le statut même de la photographie.

B. La traduction et l'interprétation : statut du photographe

Dans l'article *La photographie d'architecture, un art de la traduction ?,* Julie Noirot pose une problématique pertinente concernant deux types de photographies d'architecture qui se dessinent au début du XXème siècle : la photographie documentaire et la photographie créative, toutes deux comparées et mises en parallèle avec deux types de traduction linguistique : traduction littérale et la traduction littéraire/libre. Cette approche concerne directement des problématiques de représentation de l'architecture qui sont différentes selon les époques mais également selon le statut du photographe.

Julie Noirot explique que la notion de représentation de l'architecture par la photographie ne peut se résumer à une simple reproduction mimétique car, ce n'est pas seulement l'objet qui s'impose au photographe mais également le photographe qui choisira lui-même l'angle de prise de vue de l'objet. Citons à ce propos Herschmant :

> « Le photographe […] n'est pas un œil passif qui regarde l'architecture […] mais un regard qui choisit l'angle de présentation du monument. Il est l'interprète du monument photographié. Cette interprétation inévitable, ignorée d'un public qui croit souvent que l'image photographique est essentiellement objective, constitue une partie fondamentale des idées sur l'architecture[714] ».

Depuis le XIXème siècle, constate Julie Noirot, les photographes, d'architecture comparent leurs exploits à ceux des traducteurs où le statut d'auteur est d'avantage partagé, voire même effacé face à leur producteur (architecte). Par exemple ce n'est pas sans crainte que Le Corbusier disait à ses photographes qui, selon lui, essayaient de revendiquer le statut d'auteur : « Quand je vous demande 2, 4, 10 ou 30 photographies de mes œuvres (et non des vôtres), je ne requiers de vous qu'un service de nature industrielle[715]».

Selon le dictionnaire Larousse le sens premier de la notion de la traduction est : action de traduire, de transporter dans une autre langue. Telle une action qui fait passer d'une langue-source vers une langue-cible un texte d'un ou plusieurs auteurs. Au sens large la traduction se présente comme « toute forme de médiation interlinguistique qui permet de transmettre de l'information entre locuteurs de langues différentes. […] La « traduction » désigne à la fois la pratique traduisante, l'activité du traducteur (sens dynamique) et le

714 Julie Noirot, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », Revue Meta, De la localisation à la délocalisation – le facteur local en traduction, Volume 55, n° 4, décembre 2010, pp. 779–788.

715 Le Corbusier est cité par Julie Noirot, « Regards croisés sur l'architecture : Le Corbusier vu par ses photographes ». *in Société & Représentation,* n° 30, 2010, p. 15.

résultat de cette activité, le texte-cible lui-même (sens statique). Le mot prend aussi le sens métaphorique […] d'expression, représentation, interprétation […][716] ».

Lorsque Julie Noirot conjugue l'action de la traduction avec la photographie d'architecture, elle définit également la photographie d'architecture comme une pratique restreinte qui pourrait « exclu[re] de son champ toute pratique plasticienne[717] ». Pourtant, la photographie professionnelle du genre, proche de la traductologie, se trouve elle-même à la limite entre l'art et le document, elle reste en position ambiguë. Noirot compare deux manières de photographier en prenant l'exemple des œuvres de Lucien Hervé et de Pierre Joly et Verra Cardot où les cadrages donnent des résultats totalement différents de la Haute Cours de la justice de Le Corbusier à Cardigarsh en Inde.

En effet, dans les années 1920 et 1930 l'importance de la photographie dans le travail des architectes prend de plus en plus force, elle prend la même dynamique dans son développement que la propulsion internationale de l'architecture. Le Corbusier commence alors à collaborer avec Lucien Hérvé, très rapidement après avoir vu ses nombreuses photographies en proclamant que ce dernier « a l'âme d'un architecte ! » ; dans une des lettres écrites au photographe, l'architecte visionnaire voit dans les photographies de Lucien Hervé une nouvelle façon de voir le bâtiment. Le Corbusier a particulièrement apprécié la manière dont Hervé a réussi à photographier l'architecture en tant que "jeu subtil, précis et magnifique de volumes assemblés sous la lumière[718]", définition que l'architecte a présentée dans Vers une architecture en 1923. Lucien Hervé cherchait une nouvelle façon de représenter l'architecture moderne qui correspond à la nouvelle vision et rompt avec la représentation traditionnelle très statique. Ainsi, les représentations de l'unité d'habitation de Marseille et de Nantes-Rézé connaissent un succès immédiat car Lucien Hervé propose une nouvelle vision de ces complexes d'habitat en béton armé qui tend vers une sensibilité nouvelle à l'époque. Cette esthétique qui est inspirée de Laszlo Moholy-Nagy, de Renger-Patrzsch, d'Andre Kertész mais aussi d'Alexandre Rodtchenko donne à la photographie de Lucien Hervé un aspect qui caractérise une nouvelle façon d'aborder le bâtiment dans la photographie d'architecture. A ce propos nous pouvons citer Maria Antonella Pelizzari qui écrit :

> « Il n'est pas étonnant qu'Hervé, par sa compréhension intime de l'« esprit nouveau » de Le Corbusier et de la « nouvelle vision » de Moholy-Nagy, ait incarné le photographe idéal pour le premier, devenant par là même le visionnaire capable d'interpréter ses intentions créatrices et ses idées modernistes[719] ».

Dans les séries de photographies, encore une fois, les prises de vue en plongée et en

716 Julie Noirot*, op. cit., p.779–788.*

717 *Ibid.*

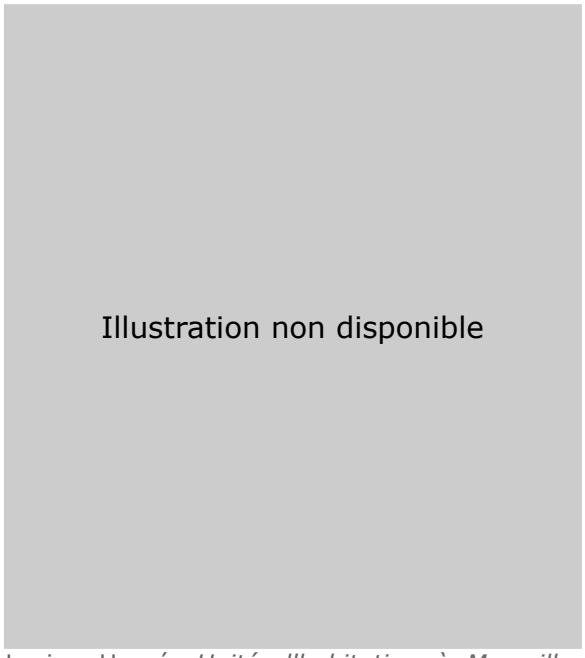
718 Le Corbusier*, Vers une architecture,* Paris, Éditions Flammarion, 1955, p. 16.

719 Maria Antonella Pelizzari, "Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture", *Perspective*, 4 | 2009, mis en ligne le 7 août 2014, URL: http://journals.openedition.org/perspective/1275; (Consulté le 5 décembre 2020)

contre-plongée, les jeux des ombres et des lumières qui tirent vers l'abstraction deviennent déterminantes pour Le Corbusier. Lucien Hervé reste alors pour de nombreux années son photographe phare.

Dans le catalogue de l'exposition du Jeu de Paume de Paris, Marta Gili écrit :

> « Une grande partie du travail [de l'artiste est caractérisée par la capacité] de « déconstruire » dans ses images la « masse » de l'architecture, c'est-à-dire sa substance et son volume, dans le but de composer de vastes espaces de coexistence visuelle, à mi-chemin entre réalité et abstraction[720]».



Lucien Hervé, *Unité d'habitation à Marseille*, photographie, 1949-1952.

Cette « masse » que le photographe déconstruit par la photographie pour donner une vision fragmentée du volume rime entièrement avec l'esprit de Le Corbusier dans sa vision de l'espace moderne. Déconstruire la « masse » permet également de donner une vision globale du bâtiment en créant des jeux visuels entre intérieur et extérieur du bâtiment. Cette démarche apparaît également dans ma pratique photographique lorsque j'aborde un bâtiment. Nous y reviendrons plus tard.

Pour Le Corbusier l'architecture « s'apprécie à la marche, avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. […][721] ».

Le moyen que Le Corbusier utilise lui-même en tant que photographe lui permet par

720 Marta Gili, « Préface », *in* Zaha Hadid, Michel Ragon, *Lucien Hervé*, *Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume /Liénart Éditions, 2017, p. 6.

721 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1974*, Zurich, Éditions Willy Boesiger, Édition d'architecture, 1964, p. 24.

« le recours au cadrage [722]» de dynamiser la vision du bâtiment à travers la « promenade architecturale[723]».

Dans ses propres photographies de la *Villa Savoye* de 1929, comme le décrit l'historienne de l'architecture Béatriz Colomina, Le Corbusier essaye de montrer le mouvement de son corps. Nous avons l'impression de la présence d'un personnage en mouvement qui passe et ne s'arrête pas, il laisse juste les traces pour marquer sa présence en laissant ses objets personnels. Nous retrouvons également l'esprit du mouvement et de la déambulation du corps dans les photographies de Lucien Hervé à travers les cadrages dynamiques, souvent « basculés » dans l'espace, des unités d'habitation.

Selon Colomina, « L'architecture moderne n'est devenue moderne qu'à travers son engagement avec les médias[724]». La photographie devient alors ce dispositif médiatique qui permet de construire une nouvelle vision de l'architecture moderne et de traduire sa plasticité par des cadrages inédits ; il apparaît peut-être cette autre forme qui évolue vers « une transformation plus profonde, une sorte d'accord conceptuel entre l'espace que cette architecture implique et celui, implicite, de la photographie [725] ».

En effet, la vision fragmentée de l'architecture que Le Corbusier adopte pour les prises de vue photographiques sont en partie liées à la vision avant-gardiste de nouvelles expérimentations photographiques où les angles inclinés, les formes abstraites, produisent des effets plastiques inédits de l'objet urbain. De même, Béatrice Colomina décrit l'espace de l'immeuble de la Villa de Savoie à travers les photographies de Le Corbusier comme étant « immatériel[726] », car la maison n'est pas uniquement pensée et conçue « comme un objet matériel à partir duquel certaines vues sont possibles. La maison n'est rien de plus qu'une série de vues chorégraphiées par le visiteur, le moyen par lequel un réalisateur effectue le montage d'un film[727]». Par conséquent, les cadrages photographiques que l'architecte réalise permettent de décrire l'immeuble et de donner une certaine perception de sa masse architecturale. Ce n'est plus un œil statique mais « l'œil mobile [728]» qui sert à caractériser la vision du bâtiment conçu par Le Corbusier. Ces photographies permettent à Béatrice Colomina de décrire la condition d'un habitant de l'architecture de Le Corbusier sous le régime du « visiteur » : « Les habitants de la maison de Le Corbusier sont déplacés, tout d'abord parce qu'ils sont désorientés. Ils ne savent comment ils doivent se placer eux-mêmes par rapport à la maison[729] ».

---

722 Olivier Lugon, « Le marcheur, » Études *photographiques*, mis en ligne le 20 septembre 2008. URL :http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/226 (Consulté le 11 décembre 2019)

723 *Ibid.*

724 *Ibid., p. 11.*

725 *Ibid.*

726 Béatrice Colomina, *op. cit.,* p. 235.

727 *Ibid.*

728 *Ibid.*

a. Du cadrage à l'horizon

Sophie Paviol, architecte et maître de conférences, et Alena Kubova, historienne de l'art, font une remarque juste à propos de l'architecture de Le Corbusier : dans l'article *L'image en mouvement* comme processus de projet qui concerne la question du cadrage filmique se différencie d'une photographie de par son image fixe. Le cadrage nous rappelle également la question « de la position à partir de laquelle l'architecture est pensée[730]». L'architecture moderne est pensée, en effet, explique-t-elle à partir du mouvement d'un homme se situant debout. A la différence du regard circulaire d'un homme classique qui observe statiquement un point central abstrait autour duquel l'espace est organisé, telle une illusion graphique, l'homme moderne « marche, se déplace, livré à ses occupations, enregistrant ainsi le déroulement des faits architecturaux apparus à la suite l'un de l'autre[731]».

Un homme debout, marchant et déambulant dans l'espace architectural voit l'horizon devant ses yeux. La ligne de l'horizon est en général horizontale et longue telle une étendue panoramique qui se prolonge devant l'observateur. Par ailleurs, la notion de l'horizon rejoint celle du cadrage car il sert de point d'orientation pour le regard dans le processus de conception d'une œuvre.

Julie Cattant, architecte et chercheuse décrit Le Corbusier comme étant « obsédé [732]» par l'horizon. En effet, étonnamment, la notion d'horizon est davantage étudiée dans les domaines de la philosophie, de l'art, de la littérature et tant d'autres. Cattant se penche alors sur cette notion de point de vue de l'architecte. Elle se pose la question de la nature de l'horizon chez Le Corbusier. Il est intéressant de remarquer que dans ses écrits Le Corbusier évoque davantage les horizons multiples et en parle en pluriel[733]. Il y a donc chez lui l'horizon[734] qui procède des natures différentes et porte en lui une dimension abstraite et universelle ; cette vision de l'horizon n'est pas matérielle, il ne représente pas un lieu mais suggère davantage une posture dans le monde. Cependant, l'horizon n'est pas détaché de la perception réelle et physique indissociable de notre corps. Percevoir un horizon veut dire avoir un corps physique.

---

729 *Ibid., p. 248.*

730 Sophie Paviol, Alena Kubova, *Vidéo/Architecture. L'image en mouvement comme processus de projet. Bratislava,* Rapport de recherche, Laboratoire des Métiers de l'Histoire de l'Architecture École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2007, p. 10.

731 Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Éditions de Minuit, 1957. Cité in Sophie Paviol, Alena Kubova, *op. cit*., p. 11.

732 Julie Cattant, « L'horizon comme matière d'architecture »*, Le Journal Spéciale'Z*, Ecole Spéciale d'Architecture, 2011, n°2, p. 24.

733 Julie Cattant attire l'attention du lecteur sur les écrits de Le Corbusier et de son célèbre *Voyage d'Orient de 1911*, l'architecte y écrit souvent le mot « horizon » au pluriel. À voir dans l'ouvrage de Le Corbusier, *Le voyage d'Orient*, Paris, Les Éditions Forces Vives, 1966, p. 73, 134 et 167.Par ailleurs, elle remarque également que l'usage de l'expression « quatre horizons » intervient fréquemment pour décrire des sites comme ceux de la *Chapelle de Rochamp* ou de la *Villa Savoye*. À voir dans Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930], Paris, Altamira, 1994, p. 4, 50 et 145.

En revanche, Julie Cattant propose d'étudier la pluralité de l'horizon sous l'angle de l'architecture à travers le *Couvent de la Tourette* et le mouvement qui permet d'atteindre cette expérience de l'horizon démultiplié.

Chez Le Corbusier, l'horizon acquiert une pluralité et prend sens dans le mouvement du corps humain. Par exemple, son œuvre *Le couvent de La Tourette* permet l'expérience dynamique de la « démultiplication de l'horizon » liée au déplacement de l'observateur que provoque la conception et l'organisation de l'espace. Selon Julie Cattan, l'horizon de Le Corbusier n'est pas dépourvu de plasticité et se manifeste à travers un rythme semblable à des séquences, s'enchaînant entre fermeture et ouverture dans l'espace architectural, la lumière et les accès à des visions de paysages. rejoint la réflexion de Le Corbusier concernant l'architecture comme étant « un phénomène successif » et non « synchronique[735]». La plasticité qui elle-même sous-entend la multiplicité de sens allant vers l'imaginaire provoque une contradiction puisque, pour Le Corbusier, l'horizon est à la fois absolu : « toujours semblable », « infrangible » et « inflexible [736]» ; dans le même temps, les relations entre l'architecture et l'horizon sont au cœur de l'« émotion plastique [737]» et sont capables de produire un choc émotionnel de par l'espace vu, perçu par l'observateur.

Cette émotion plastique a quelque chose avoir avec l'expérience du paysage au sein de laquelle l'horizon, agissant en continuité, se déplace en permanence avec nous comme l'écrit Erwin Straus dans *Du sens des sens*. L'architecture comme cadre de vision propose des expériences visuelles différentes comme dans la villa de Jean-François et d'Hélène Lemoîne conçue par l'architecte Rem Koolhaas. Ce n'est plus par rythmes et séquences filmiques que nous regardons l'extérieur mais en panorama qui s'ouvre vers un « paysage de tous côtés ». Cette conception architecturale qui cadre la vision d'espace en panoramique chez Rem Koolhaas « fait du paysage un spectacle » qu'Anne Faure, architecte et chercheuse, précise dans son analyse :

> « La décomposition du paysage en une série de clichés qu'impose au regardeur le panorama à 360°, dans un mouvement circulaire de l'œil et du corps, possible depuis une succession de points d'appui fixes et uniques, fait de l'individu un élément du milieu regardé[738] ».

Ici, l'immeuble de Koolhaas devient un véritable dispositif de vision composé de trois

734 Elle précise également concernant la notion de l'horizon chez l'architecte que le terme « cosmos » prendra une place importante au sein de sa pensée. « En s'appuyant sur un répertoire symbolique fort (le soleil, la lune, le méandre, la main ouverte, les empreintes de pied, les nuées, l'homme du Modulor, etc.), Le Corbusier approche l'universel et ses lois tout en se rattachant à des éléments palpables et sensibles pour chaque être humain (le cycle de l'eau, la course du soleil, les marées…). L'horizon fait partie du cosmos ; il sert de mesure et de référence aux cycles du soleil et des saisons. », *ibid.*

735 *Ibid.,* p. 26.

736 *Ibid.,* p. 27.

737 Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923], Paris, Flammarion, 2008, p. 175.

738 Anne Faure, « Le cadrage comme outil de perception : la villa Lemoîne de Rem Koolhaas » *in Cinéma, architecture, dispositif*, Elena Biserna et Precious Brown (sous la direction de), Campanotto Editore, 2011, p. 384.

niveaux et propose comme le remarque Faure « un rapport singulier entre l'individu et l'espace, par les rapports visuels qui établissent entre l'intérieur et l'extérieur. [739]»

b. L'immeuble comme « dispositif de vision »

J'ai vécu une expérience similaire dans la barre d'habitation d'Empalot, en descendant et en montant les étages ; la vision de l'immeuble d'en face apparaissait toujours en séquences, en fragments vues des fenêtres lorsque je prenais les escaliers. À chaque fois que je montais plus haut, je voyais l'immeuble qui se dressait petit à petit devant moi, tel un mur me permettant de voir sa posture imposante. Plus je montais, mieux je voyais grandir, parallèle à ma vision, la façade toujours plus imposante de l'autre bâtiment. J'ai toujours été impressionnée étant enfant les visions différentes et surtout les sensations étranges semblables à des vertiges lorsque je regardais par les fenêtres de mon immeuble d'habitation. Il m'était amusant de monter au dernier étage pour retrouver cette sensation de hauteur, de voir, dominer le paysage urbain s'étalant sous mes yeux. En bas, on se sent cloué au sol, on voit en face, de près. En montant, on se libère, on s'envole. Lorsque nous sommes très haut ou trop haut, on voit petit, la vision de la ville comme artificielle, d'une maquette ; les immeubles, les parkings, les airs de jeux comme des jouets de petite taille dispersés dans l'espace et par l'espace. Lors de parcours dans l'immeuble d'Empalot, je me suis rendue compte que j'abordais l'immeuble comme une « machine à voir ». un « dispositif de vision » un « volume photographique ». Il y a plusieurs façons d'observer et de regarder l'espace depuis l'intérieur. Lorsque nous montons les étages, le paysage apparaît comme étant démultiplié, saccadé entre les niveaux. Cependant, en m'arrêtant et en prenant la posture statique à partir des fenêtres, le paysage apparaît cadré, enfermé et isolé par son cadre.

En l'italien, le mot cadre, *quadro* signifie carré, du latin *quadrus* (carré), dérivé de *quattuor* désignant quatre. Le cadre permet comme le dit bien Anne Faure de « convertir le vide en chose » parce qu'il en marque la limite. Il désigne également lui-même un objet en peinture et en architecture, constitué à partir de différents matériaux. En architecture, cet objet a des usages techniques permettant de fixer la porte, la fenêtre dans un mur et ainsi de délimiter et de matérialiser l'espace. C'est ce qui le rapproche de la peinture. Aussi, une remarque intéressante de Faure concernant le cadre dans la peinture permet de comprendre qu'il augmente doublement l'effet de la représentation lorsqu'il est exposé sur un mur et puis lorsqu'il crée « une limite visuelle[740] ». Le cadre est comparable à une fenêtre rectangulaire délimitant un champ visuel afin de capter le regard et de le fixer dans un espace précis.

Cependant, comme le précise Anne Faure, il agit sur la lecture de l'image car il est

739 *Ibid.*

740 *Ibid..*

capable de prendre autant d'importance que la représentation. « Il vient circonscrire l'image et ainsi accentuer un peu plus l'axe de l'œil déjà projeté à l'intérieur de celle-ci par la construction mathématique qui propose un point de fuite unique[741] ».

En revanche, si le cadre permet de focaliser le regard sur un objet précis, il peut également devenir restrictif et empêcher la lecture et la compréhension de l'image. Le format rectangulaire peut devenir restrictif pour la création d'une œuvre, et l'appauvrir, selon Anne Faure. Le format de la feuille de papier rectangulaire est traditionnellement utilisé comme la dimension de base pour la création ; cependant, utilisé aujourd'hui en tant que support d'écriture, de peinture ou dessin, il n'est pas un format naturel[742].

À partir de la fin du XIXème siècle, ce n'est plus à partir du point de vue unique dans un cadre que l'espace est pensé car cette vision ne correspond plus au mouvement et progrès technique qui s'impose au quotidien. Le cadre est dépassé et ce sont notamment les avant-gardes du début du XXème siècle qui expérimentent à l'aide d'outils et médiums différents. En architecture, la notion du cadre s'efface en lien « avec les avancées techniques et la volonté de penser le cadre, et le cadrage, comme un lien au monde, et comme une donnée de l'espace ». Dans ce sens, en analysant l'espace construit de la ville de Jean François et Hélène Lemoîne, Rem Koolhaas pense le cadre et le cadrage en multipliant les points de vue et en créant le « décadrage ».

Il me semble que lorsque je me déplace dans l'espace intérieur de l'immeuble d'Empalot, j'aperçois, ressens également ce « décadrage ». En photographiant, je produis des points de visions différents à partir du mouvement de mon corps dans le volume de cette masse architecturale. Sur les cursives frontales, une vision panoramique s'ouvre sur la ville et ce spectacle étrange qu'il nous offre depuis cette barre austère. Ici, le regard du spectateur n'a plus de limite de cadre, il s'ouvre sur l'extérieur, se situe dans l'entre deux, entre intérieur et extérieur et projeté entièrement vers la ville. Je me rends compte et me remémore, à partir de ce point de vue qui domine la ville, du décalage qui existe entre l'idée de la conception architecturale comme « dispositif de vision » et le sens de l'habiter. La photographie permet une multitude de points de visions comme nous avons pu voir avec la photographie de Lucien Hervé ; le cadrage instaure également un sens, une lecture du bâtiment et permet d'aborder l'architecture de manières différentes tel un langage, une poésie qui donne à celle-ci un aspect soit valorisant, soit critique.

741 *Ibid.*.

742 Anne Faure s'appuie ici sur le propos de Meyer Schapiro dans son ouvrage *Style, artiste et société.* Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 443.

Alessia Nizovtseva, *Empalot,* fragments photographiques, *Toulouse*, 2018-2019.

c. La vision de l'architecture de Pierre Joly et Véra Cardo

Une approche totalement différente apparaît dans le travail du critique d'art Pierre Joly (1925-1992) et la photographe Véra Cardot (1920-2003) qui produisent une série de photographies de l'Unité d'Habitation de Rezé-Nantes en 1960, où ils essaient de montrer la vie sociale de la collectivité et la manière dont les habitants s'approprient et utilisent leurs appartements. Puis, ils photographient l'Unité d'Habitation de Marseille et le couvent de La Tourette. Leurs clichés sont différents de ceux de Lucien Hervé de par des prises de visions éloignées qui intègrent le bâtiment dans le paysage. La vision totale de l'Unité d'habitation de Marseille contraste avec les clichée aux rendus abstraits de Lucien Hervé. Ils mettent aussi l'accent sur les qualités plastiques et la représentation tridimensionnelle de l'œuvre architecturale en recherchant la profondeur dans les prises de vue. Et, contrairement à Lucien Hérvé qui choisit une lumière rasante et l'apparition des jeux d'ombre et de lumière, Pierre Joly et Verra Cardo préfèrent la lumière égale et le ciel gris qui donne au bâtiment une apparence fantomatique.

Dans leurs photographies de la Haute Cour de Justice, Pierre Joly et Verra Cardo trouve un cadrage large pour saisir la totalité du bâtiment. Alors que Lucien Hérvé « privilégie l'effet produit sur le spectateur[743]». Pierre Joly et Vera Cardo préfèrent quant à eux rester neutres et s'effacer face au bâtiment pour les documenter de manière objective.

Cette « fidèle restitution du propos de l'architecte, et retrans[cription] [...] [d]es dimensions et les volumes est un autre moyen de représenter fidèlement les édifices.

> « Plutôt que de recourir à des effets particuliers, ils évitent les angles de vue trop appuyés qui risquent de déformer la perspective et choisissent des vues de face ou de trois quarts, réputées les plus lisibles et les plus compréhensibles[744]».

Par ailleurs, par , leur regard objectif et critique leur a permis de réaliser de nombreux clichés, contribuant ainsi à une reconnaissance de l'architecture et de l'importance de la période des Trente Glorieuses. Ils se consacrent à photographier les quartiers de Sarcelles en construction, témoins d'une réalité de l'époque.

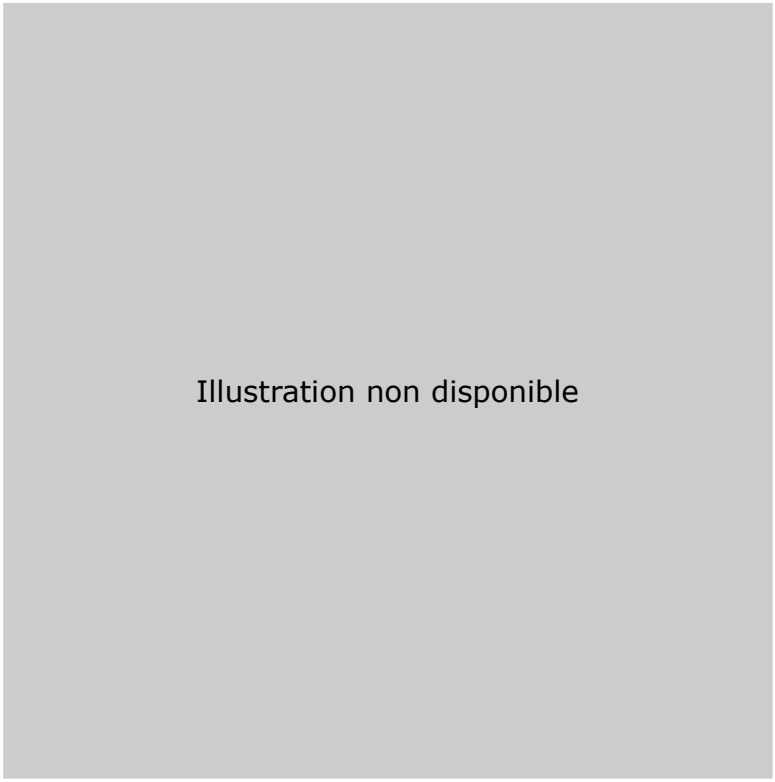
Cette ville nouvelle qui apparaît dans leur photographie n'est pas dépourvue de souci esthétique, même si leur posture reste objective face à l'appareil photographique ; la recherche à traduire par la lumière et le cadrage la plastique des formes architecturales et à accentuer leur sculpturalité imposante reste importante. Cependant, ils ne tombent jamais dans une esthétisation qui donnerait à l'image photographique une tendance à l'abstraction comme chez Lucien Hervé. En choisissant des cadrages très larges pour documenter la construction des Sarcelles et la lumière rasante du jour, ils traduisent la monumentalité et la surdimensionnalité de l'habitat dans ce quartier résidentiel. La froideur apparente est accompagnée de l'espoir engagé dans ces projets de grands ensembles où les immeubles

743 Julie Noirot, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », *op. cit.,* p. 783.

744 *Ibid.*

d'habitation s'alignent silencieusement dans un espace encore vide et inhabité.

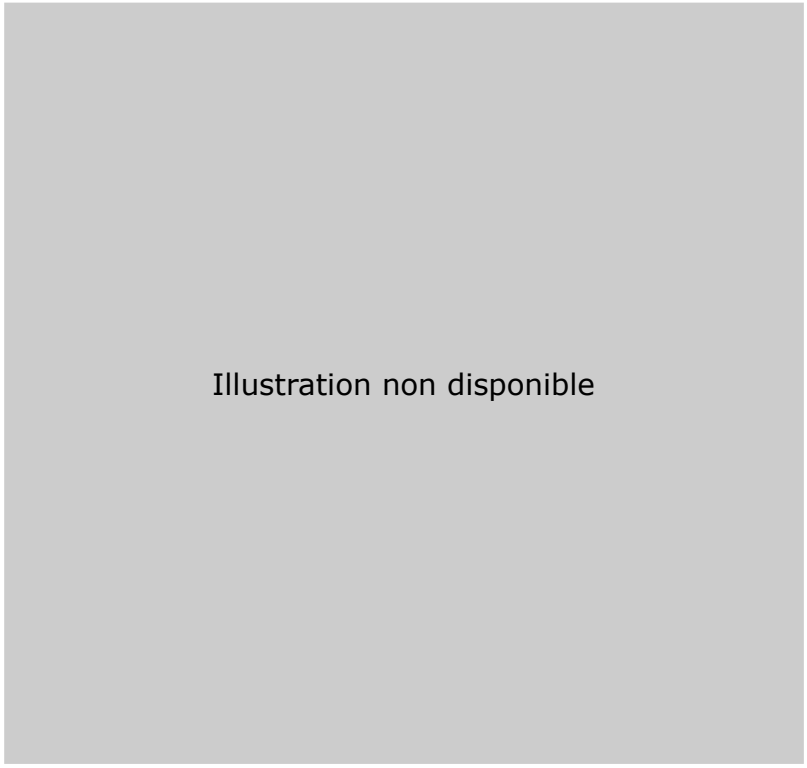
À la différence de Lucien Hervé qui poursuit l'objectif de promouvoir l'architecture de Le Corbusier, Pierre Joly et Véra Cardo photographient pour témoigner en se rapprochant au plus près du réel. La pureté graphique des bâtiments est représentée sous les angles de vue très larges et ouverts. Il n'est pas étonnant de constater un souci de représentation de la forme du bâtiment par ses contours nets, graphiques, dont les volumes s'imposent d'emblée au regard du spectateur comme des éléments sculptés. Ceci n'est pas étonnant car Véra Caro, plasticienne de formation et intéressée par la sculpture, cherche probablement à traduire et souligner ce détail important donnant aux photographie un grain esthétique.



Pierre Joly et Véra Cardo, *Sarcelles*, photographie, 1956-1976.

Ainsi, lorsque Véra Cardo écrit ses pensées dans l'ouvrage qui réunit les textes critiques de Pierre Joly, elle évoque la lumière qui est devenue « le pinceau du photographe » des début du XXème siècle comme André Kertesz. Pour Cardo et Joly, la photographie exige davantage une réflexion et non la recherche d'une beauté qui doit produire un effet car ils sont, comme elle dit, attirés par la sculpture et l'architecture qui doit se réduire aux deux dimensions. Pour ce faire, il fallait aux photographes élaborer une méthode qui « [ne pouvait] aller sans une certaine réflexion ». Ainsi, ils ont choisi « le style du reportage » qui est « une chose admise aujourd'hui » selon Véra Cardo, mais « à l'époque, c'était une révolution[745]».

745 Vera Cardo, « Introduction » *in* Pierre Joly, *L'art, l'architecture et le mouvement moderne, Textes critiques 1958-1990*, Les Éditions de la Villette, 2001, p. 8.



Pierre Joly et Vera Cardo, *Haute cours de Justice, Chandigarh, Inde,* 1972.

Cependant, leurs photographies ne sont pas dépourvues d'une liberté d'expression lorsqu'ils travaillent avec les sculpteurs et les architectes. Lors des premières séances avec le sculpteur Morice Lipsi, ils sont guidés par une inspiration qui leur permet de photographier en toute liberté son œuvre ; à tel point que le sculpteur déclare : « c'est toujours moi […] qui dictait à mon photographe : je veux tel angle et tel autre. Avec vous je dis « Voici la pièce, allez-y[746]». Cependant, en travaillant avec les architectes il était parfois plus difficile de s'imposer en tant que photographe dans sa liberté d'expression. Exigeants, ces derniers avaient pour habitude d'imposer les angles de vue de leurs bâtiments. En revanche, à la différence de Lucien Hervé qui adopte et valorise la posture de l'architecte en essayant de produire les clichés aux angles esthétiques, Joly et Cardo eux, se laissent le temps de la réflexion et développent une analyse critique du travail de l'architecte par la photographie :

Il y a « peu d'architectes médiocres qui aient résisté à l'examen clinique, à la sorte de radiographie à laquelle nous les soumettions le temps d'un reportage ». Et d'ajouter ainsi : « Un bâtiment se construit de matériaux qui ont une couleur, leur épiderme et, quand il se met à vivre dans le paysage, pour donner à voir, il y faut d'autres images, fidèles et inventives tout à la fois. C'est la succession de ces images qui va rendre compte de la continuité de la pensée[747]».

746 *Ibid.*

En dehors des photographies, Pierre Joly écrit des textes sur l'architecture qui, comme il dit : « portent un témoignage de première main sur une époque historique que la méconnaissance semble rendre, en dépit d'efforts récents, presque inintelligible. On ne négligera pas d'y joindre le témoignage de la photographie… [748]».

Nous avons vu que la photographie d'architecture se développe elle-même dans différents contextes. La vision d'architecture dépend aussi bien de l'objet représenté que de la posture du photographe envers celui-ci. En collaborant avec les architectes, la photographie fait de l'architecte un objet qui doit être médiatisé et valorisé, alors que l'esthétique du document critique, comme dans le cas de Pierre Joly et Véra Cardo, tend vers la neutralité en soustrayant l'esthétisation du bâtiment en gardant une recherche créative.

Parfois les collaborations entre les artistes contemporains et les architectes donnent des résultats fructueux. La photographie devient, dans ces échanges dynamiques et plastique, un outil de création à part entière en permettant un langage d'expression sur l'architecture.

Que ce soit une image impersonnelle, neutre ou créative, la photographie donne une certaine liberté au photographe d'interpréter le bâtiment à sa manière, qu'il collabore avec l'architecte ou essaie au contraire de le traduire pour d'autres objectifs. Cependant, aujourd'hui et de plus en plus, les architectes collaborent avec les artistes qui viennent apporter leur style ; ils interprètent les bâtiments.

C. La conceptualité : corrélations entre artistes et architectes

Dans son article Les pistes conceptuelles de la photographie d'architecture Maria Antonella Pelizzari parle des rapports complexes qui se créent entre la photographie et l'architecture et où certains artistes contemporains jouent un rôle important dans la représentation de bâtiments d'architectes. En effet, certains architectes font appel non pas aux photographes professionnels de l'architecture mais aux artistes alors amenés à exploiter leurs propres visions des bâtiments. Par exemple, Jeff Wall crée une étonnante photographie du bâtiment à peine visible en représentant au premier plan le champ des vignes. La forme circulaire de la photographie obtenue avec une lentille de 8X10, casse la perception habituelle de la photographie d'architecture qui questionne selon l'artiste « les limites de la représentation[749]».

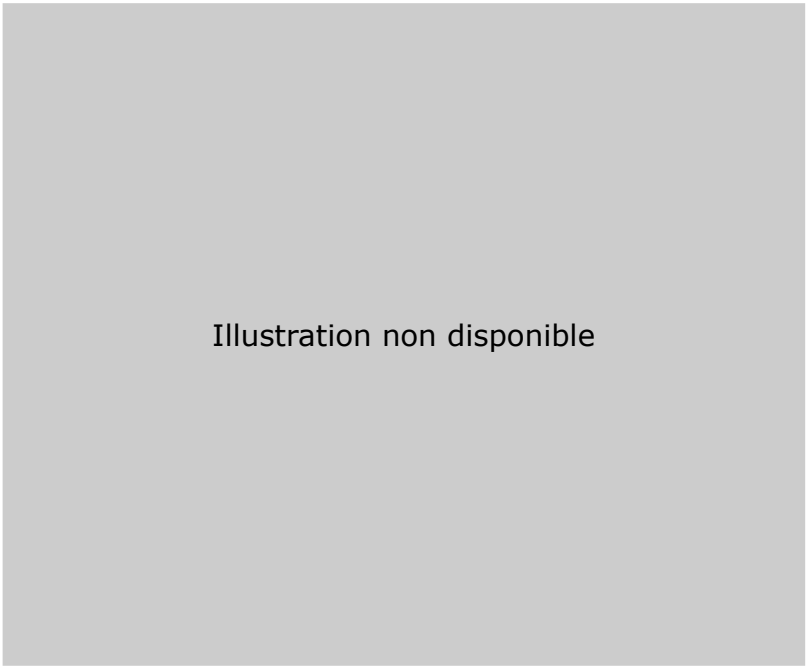
A la Biennale de l'architecture de Venise de 1991, ce sont uniquement les photographies qui servaient à représenter les œuvres d'Herzog & de Meuron. Les architectes considèrent la photographie non pas comme une simple imitation visuelle mais

747 *Ibid.*

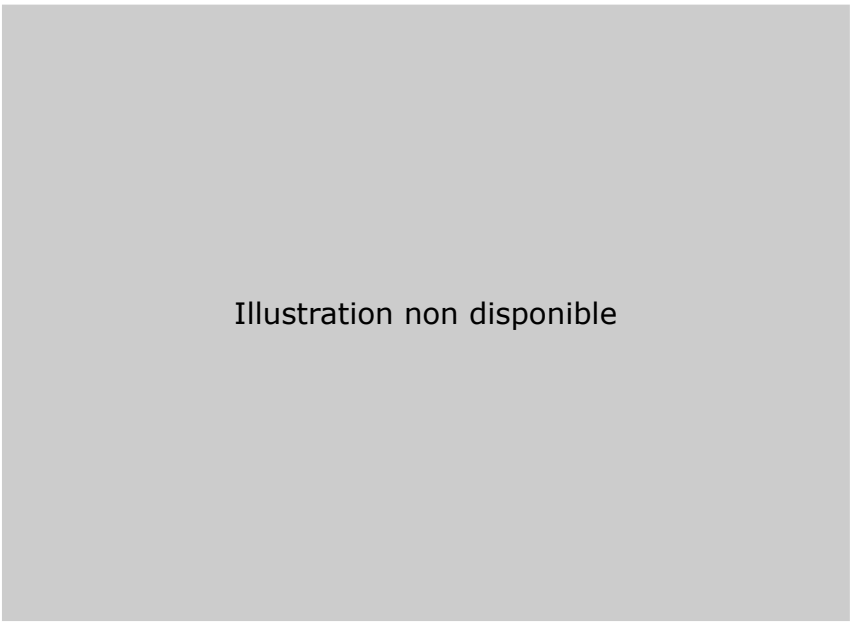
748 Pierre Joly, *L'art, l'architecture et le mouvement moderne, Textes critiques 1958-1990*, Les Éditions de la Villette, 2001, p. 16.

749 Maria Antonella Pelizzari, *op. cit.*

« une catégorie artistique à part qui, sans concerner directement leur travail, existe de manière connexe[750]». Maria Antonella Pelizzari remarque que l'approche du duo suisse envers la photographie est différente de celle de Le Corbusier car pour lui « [le] médium photographique n'est [qu'] un simple moyen de refléter et de mettre en valeur la texture matérielle et la tension dynamique de ses bâtiments[751]».



Jeff Wall ,Herzog & de Meuron, *Dominus Winery, Yountville, Napa Valley, California, United States*, 1999.



L'entrepôt *Ricola*, architectes Herzog & de Meuron, Mulhouse, France, 1993.

750 *Ibid.*

751 *Ibid.*

Herzog & de Meuron convoquent de nombreux artistes comme Thomas Ruff, Rémy Zaugg, Adrian Schiess, Balthasar Burkhard pour interpréter leurs immeubles en utilisant leur propre langage visuel.

Notamment, Thomas Ruff modifie la vision de l'entrepôt *Ricola* et combine deux négatifs en 1991. Ce procédé du photographe correspond entièrement à l'esprit des architectes qui crée un lien particulier entre l'image et l'architecture. En effet, la façade de l'entrepôt Ricola à Mulhouse est composée de panneaux en polycarbonate sur lesquels est sérigraphiée une photographie multipliée du photographe Karl Blossfeldt. Cette technique ne sert pas que le support décoratif des façades d'immeuble ; il crée « un discours conceptuel aussi fort[752] » qui sert à construire une perception nouvelle d'architecture. Ici, l'immeuble et sa façade lisse deviennent un support de lecture des œuvres d'art qui y sont associées, comme par exemple « La façade médiatisée[753] » de la Bibliothèque d'Eberswalde constituée sur le même principe que l'entrepôt *Ricola* de Mulhouse. Les architectes proposent une nouvelle façon de lire les images que composent nos environnements en cherchant de nouvelles associations entre l'art et l'architecture.

a. L'architecture sous l'emprise de l'architecte

Ainsi, dans un entretien entre l'architecte Jean Nouvel et le philosophe Jean Baudrillard développe la notion d'objet singulier caractérisant certains bâtiments. Jean Baudrillard parle des objets singuliers comme de constructions particulières qui sont capables de lui procurer une certaine sensibilité et lui rendre « le vertige de l'espace ». Pour lui, les bâtiments comme le *World Trade Center, Biosphère 2* ou *Beaubourg* sont des objets singuliers mais « [ils] ne sont pas [pour autant] les merveilles architecturales[754] ». Baudrillard n'est pas captivé par le sens architectural mais plutôt par le monde que l'architecture est capable de traduire. La question qui suit cette réflexion concernant le rôle de l'architecte est ambivalente. Où se situe l'architecte lorsqu'il conçoit le projet ? Est-il dans la réalité ou dans la fiction d'une société, dans l'illusion anticipatrice ?

Pour Jean Nouvel l'architecte se situe « dans une situation très particulière, il n'est pas un artiste au sens traditionnel, ce n'est pas quelqu'un qui médite devant sa feuille blanche, ce n'est pas quelqu'un qui travaille devant sa toile, je me compare souvent au réalisateur de cinéma parce que nous avons à peu près les mêmes contraintes, on se met dans une situation où l'on doit produire, dans un temps précis, avec un budget donné. […] On se situe dans un terrain qui est borné, limité. A partir de là, où pouvons-nous trouver un espace de liberté et un moyen de dépasser ces contraintes ?[755] »

752 Steve Fortier, Luca Fortin, Marc-Antoine Viel, Sarahlou Wagner-Lapierre, « La Pensée Constructive en Architecture », URL: https://www.arc.ulaval.ca/files/arc/HerzogdeMeuron_Dominus.pdf (Consulté le 12 décembre 2020)

753 *Ibid.*

754 Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie, Paris,* Éditions Calmann-Levy, 2000, p. 14.

Jean Nouvel nous explique également l'idée du concept, d'une « pensée préalable » en prenant comme référence les notions de « percept » et d'« affect » de Deleuze qui lui permettent de dépasser les contraintes de l'architecte. Le plus important pour lui en tant qu'architecte n'est pas tant de trouver le concept mais d'articuler ces notions qui doivent ensuite faire référence à une autre notion, celle de l'illusion. Cette tâche rapproche l'architecte de l'artiste qui articule, associe ces idées, ces concepts traduits par des couleurs, des lignes, des matériaux qu'il utilise pour concevoir son œuvre.

> « […] j'essaye de créer un espace qui n'est pas lisible, un espace qui serait le plongement mental de ce que l'on voit. Cet espace de séduction, cet espace virtuel de l'illusion, est fondé sur les stratégies prises, et sur des stratégies qui sont souvent elles-mêmes comme des détournements[756]».

Par exemple, lorsqu'il parle de la profondeur de l'espace qu'il tente de produire dans ces projets architecturaux, il se sert, dit-il, du domaine du cinéma. En jouant sur la profondeur de champ infini, il met ainsi en présence une série des filtres avec un point de fuite ne nous permettant pas de deviner s'il continue ou s'il s'arrête. Il évoque également la notion de séquence qui nous ramène à celle de déplacement, d'enchaînement, de vitesse et de mémoire que le parcours en architecture nous impose. L'idée que Jean Nouvel accorde à la notion de l'espace virtuel comme illusion de l'espace est particulièrement intéressante :

> « Au sens de la prestidigitation, c'est bien parce que l'espace de l'architecture est une chose dont on prend conscience par l'œil. Donc, on peut jouer de tout ce que l'œil peut intégrer par la vue, et on peut abuser l'œil[757] ».

Dans ce sens, la façade de la fondation Cartier est comparée à l'image virtuelle et l'image réelle pour devenir un objet ambigu, étrange et ambivalent car nous ne savons pas ce que nous regardons réellement, l'image réelle ou l'image virtuelle. En effet, la transparence de la façade confond, trouble le regard parce qu'elle est plus grande que le bâtiment mais également parce qu'elle crée un effet d'illusion par le reflet :

> « […] je ne sais pas si je vois le reflet du ciel ou le ciel en transparence… Si ensuite je regarde l'arbre à travers les trois plans vitrés, je ne sais jamais si je vois l'arbre en transparence, devant derrière, ou le reflet de l'arbre. » Pour Jean-Nouvel ces jeux entre illusion et réalité sont « des moyens pour l'architecte de créer un espace virtuel ou un espace mental, c'est une façon d'abuser les sens, et surtout une façon de conserver un territoire de déstabilisation[758] ».

Nous pouvons déduire également de cette réflexion de Jean Nouvel que le rôle de l'architecte se rapproche de celui du photographe d'architecture. Devant répondre aux contraintes de son métier, le photographe doit également suivre un protocole tout comme l'architecture ; il essaye finalement d'échapper à cette réalité par la conception de sa propre

755 *Ibid.,* p. 16.

756 *Ibid.,* p. 17.

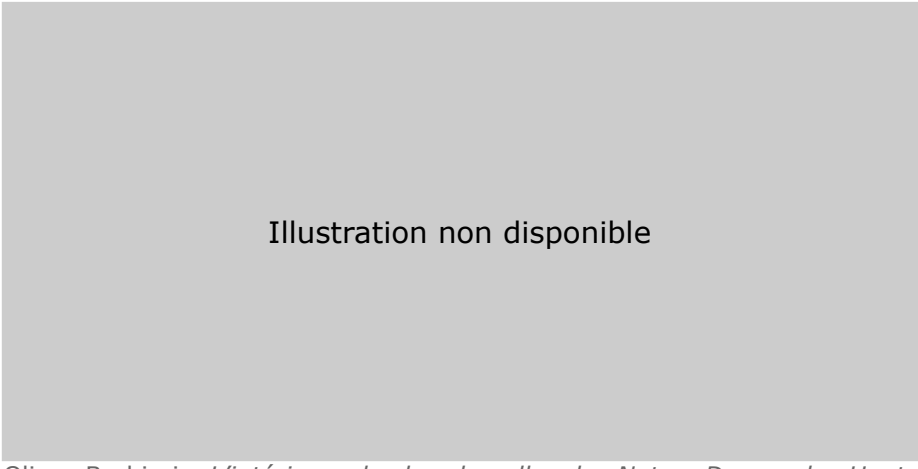
757 *Ibid.,* p. 19.

758 *Ibid., p.*20.

vision d'architecture. Il fait également de la photographie un objet singulier, un objet de séduction, un objet de réflexion. L'architecture comme un objet singulier et ambigu doit apparaître comme tel dans le travail du photographe. Interprète ou traducteur, le photographe manipule non seulement la vision de l'architecture mais également son médium à tel point que l'architecture s'éloigne du réel. Tout comme l'architecture, la photographie doit devenir « objet réussi ». Pour Jean Nouvel, un objet réussi est celui qui crée une relation duelle, une relation qui peut passer par le détournement, la contradiction, la déstabilisation, mais qui, effectivement, « met face à face la prétendue réalité d'un monde et son illusion radicale[759]». Le rôle de traducteur ou d'interprète échoue car il impose des contraintes, il réduit et borne la créativité artistique du photographe.

b. L'architecture vue par les photographes

Hormis les collaborations entre les architectes et les artistes, les immeubles sont souvent interprétés longtemps après la disparition de l'architecte. Par exemple, l'architecture du Corbusier est depuis son apparition représentée par de multiples photographes comme en témoignent des pratiques de Pierre Joly et Verra Cardo, de Diwan Manna, Olivier Barbieri, Sugimoto et d'autres. Toutes les photographies adoptent des points de vue différents, créant une multiplicité de lectures de l'architecture de Le Corbusier. Chaque photographe propose son propre regard tout en se référant à l'architecture. L'un des photographes contemporains, Olivo Barbieri, largement influencé par l'exposition de *New Topografics*, se permet quelques « écarts par rapport à la tradition[760]» en recherchant « des effets paradoxaux[761] » face à l'architecture de Le Corbusier.

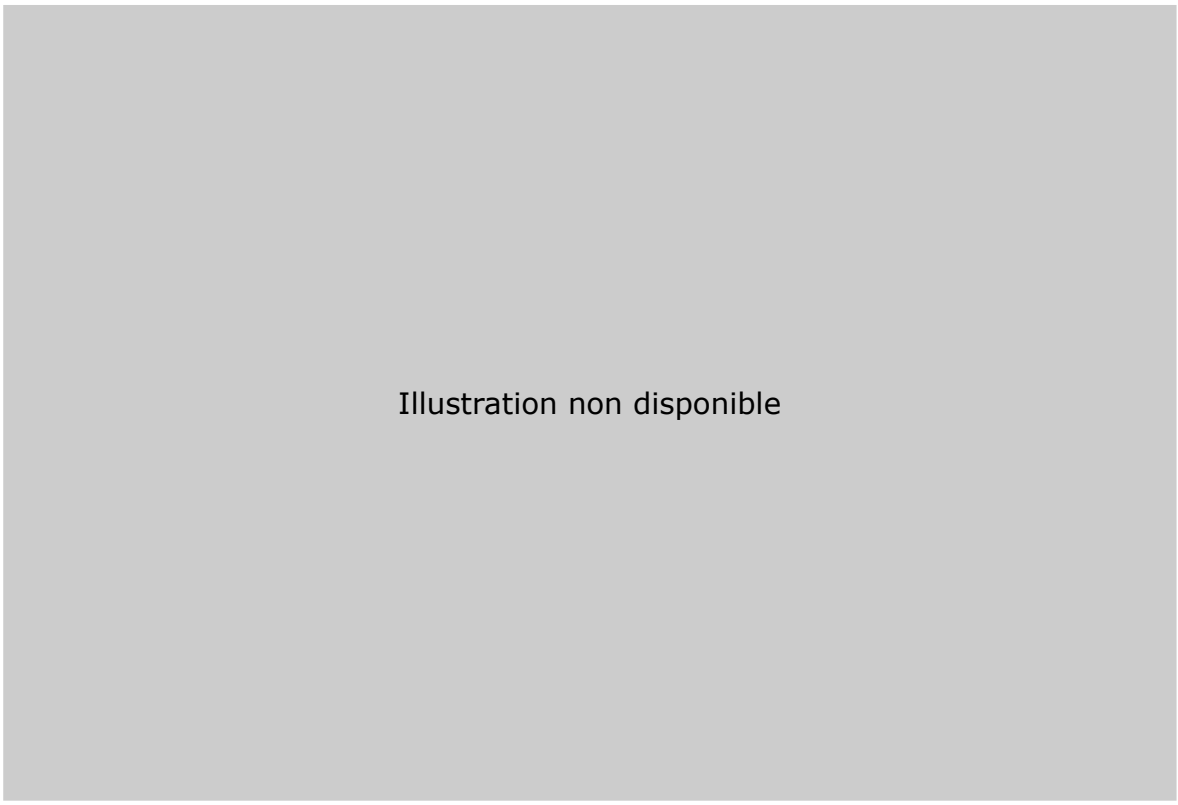


Olivo Barbieri, *L'intérieur de la chapelle de Notre Dame du Haut, Ronchamp,* photographie, France.

759 *Ibid.,* p. 22.

760 Jean-Christophe Blaser, « Le modernisme à distance, approche contemporaine, » *in Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, Éditions Textuel, 2012, p. 138.

761 *Ibid.*

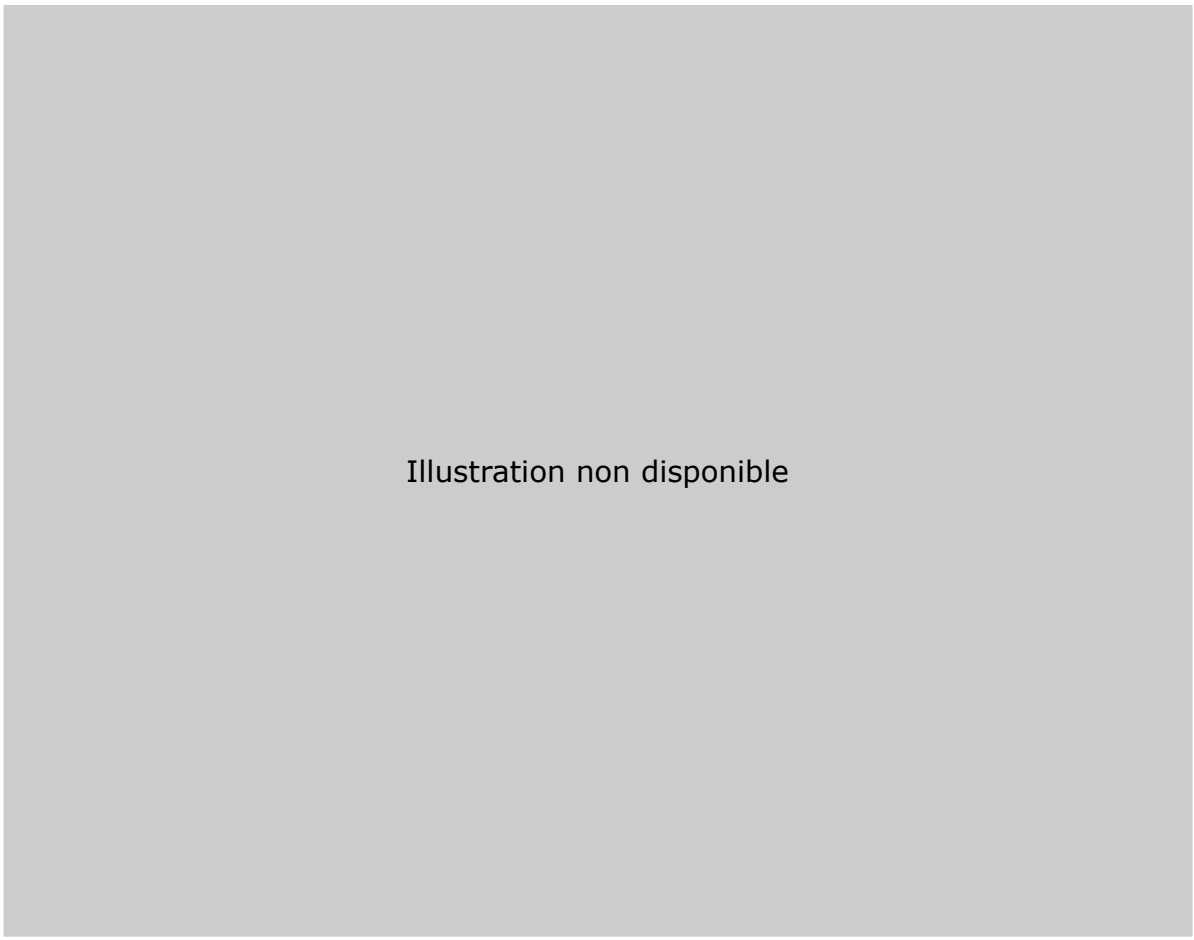


Olivo Barbieri, *Chandigarh,* Inde, photographie, 1999.

Barbieri se distingue par une utilisation de la lumière volontairement excessive. Il adapte la lumière artificielle lors des prises de visions nocturnes. À Notre-Dame-du-Haut, à Roschamps où en 1996, ses prises de vues photographiques réalisées de jour nous frappent par les nuances très claires des images et par la luminosité exagérée. La lumière en particulier retient l'attention à cause de son utilisation « contre-productive[762] ». Notamment, la lumière à contre-jour qui passe à travers les vitres semble surexposer la structure du mur qui est à peine visible. D'autres photographies comme par exemple la photographie du toit du Chandigarh en 1999, perturbe le spectateur car il semble d'emblée que nous sommes en face d'une maquette représentée et non d'une architecture.

Stéphane Couturier construit son propre espace pictural en photographiant la façade de la Haute cours de Justice à Chandigarh en Inde en 2007 ; l'artiste dématérialise en effet l'architecture en la rendant abstraite. Il exploite à travers cette représentation de la Haute cour de Justice les outils numériques qui lui permettent de superposer deux visions d'immeuble, l'intérieure et l'extérieure. Couturier photographie d'abord en argentique pour ensuite scanner et superposer deux images numérisées en un tableau monumental rendant une impression abstraite de l'image. L'artiste exprime à travers cette image la dualité de la posture de Le Corbusier, la posture d'artiste et celle d'architecte. Le motif de la tapisserie monumentale réalisée par Le Corbusier artiste se situe à l'intérieur du bâtiment, se croise dans la même photographie avec la façade extérieure de Le Corbusier architecte.

762 *Ibid.*



Stéphane Couturier, *Chandigarh Replay, Haute cour de justice, Chandigarh, Inde*, photogrraphie, 2007.

Cette méthode de superposition de deux images photographiques pourrait se rapprocher de l'agencement des objets dans les nature-mortes de Le Corbusier. L'architecte conserve partiellement la nature des objets tout en les représentant en formes aplaties et bidimensionnelles sans les soumettre à la perspective géométrique ni à une représentation exacte de leurs proportions. Lorsque les contours d'objets et de formes se croisent et se chevauchent, la vision de la composition change, elle devient plus dynamique et change la lecture de l'ensemble représenté : « Le contour d'une guitare, par exemple, étant en même temps celui d'une carafe ou encore le cercle supérieur d'une pile d'assiettes étant aussi l'œil d'une guitare […][763] ».

Avant même la conception de la villa de Garches, Le Corbusier parle avec le peintre Ozenfant de « l'agencement d'objets qui ne faisaient pas perdre à ceux-ci « les normes de leurs constitutions, c'est-à-dire leurs formes[764] ». Selon Jacques Lucan, ces préoccupations d'architecte concernant l'espace pictural se lient également avec ces visions de l'architecture moderniste. En pensant aux « conséquences d'agencements architecturaux [765]» lors de conception de la villa de Garches, Le Corbusier se pose des questions sur les espaces qui s'interpénètrent dans une construction.

763 Jacques Lucan, *op. cit.,* p. 417.

764 *Ibid.*

765 *Ibid.*

Le Corbusier, *Nature morte*, huile sur toile, 1922.

Il me semble que de nombreuses expériences de représentation d'architecture dans les pratiques des photographes sont de nouveau comparables à la notion de traduction où l'objet représenté prête à confusion. Pourquoi ne pas faire allusion au texte de Derrida *Des tours de Babel*[766] ? Le texte débute avec la signification du nom propre de Babel qui est défini par Derrida comme un idiome confus ne signifiant pas une figure parmi d'autres mais symbolisant davantage une multiplicité de traductions. Le nom propre de Babel est intraduisible tout comme le texte du mythe. À propos du texte de Derrida, Pierre Delain, l'auteur d'une thèse de doctorat consacrée à l'œuvre de Jacques Derrida, insiste sur la conviction du philosophe de l'impossibilité « d'achever quelque chose qui serait un système, une construction architecturale, un ordre cohérent, unitaire, une expression transparente ou adéquate[767]». Dès lors, la traduction pourrait être comparée à la construction, car, selon Derrida, « Construire, c'est traduire, [mais] toute traduction est inadéquate et incomplète[768]».

766 Jacques Derrida, *Psyché, Invention de l'autre (tome I),* éditions Galilée, 1998, pp. 203-235.

767 Blog scientifique de Pierre Délain, URL// https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1007010712.html (Consulté le 8 janvier 2020)

768 *Ibid.*

Si la traduction d'une langue à une autre n'est jamais achevée et adéquate, elle atteint ces limites car ce qui la rend intraduisible c'est l'insuffisance dans le récit d'origine qui incline vers une confusion. Le récit d'origine ne suffit pas lui-même pour être profondément compris et lorsque nous le traduisons dans une autre langue, il ne suffit plus de tout simplement raconter car « il faut ajouter des figures, des tropes et des métaphores, et encore, cela ne suffira pas, et même la multiplicité de toutes les langues ne suffira jamais[769] ». Lorsque nous traduisons, nous construisons ; mais selon Derrida, nous déconstruisons également une partie du sens ce qui mène à une « confusion ». Il me semble que les représentations d'architecture chez certains photographes apparaissent comme des traductions confuses menant à une confusion des sens, à une déconstruction de l'objet représenté. Ces visions ne nous permettent-elles pas une multiplicité d'interprétations de l'objet représenté qui ne sont jamais véritablement achevées ?

Je reviens constamment vers la photographie d'architecture comme un point de départ d'une expérimentation de l'espace pictural dans mon travail.

De ce fait, dans ma pratique artistique, se développe une réflexion qui concerne la photographie d'architecture : comment utiliser ce pouvoir de la photographie pour dépasser non pas le réel mais l'objet qui est photographié par le langage plastique ?

2. Parcourir un bâtiment : de la lecture à la déconstruction

A. Déconstruire la masse de l'immeuble

Concernant mon travail artistique, je me suis toujours interrogée sur la liberté qu'un photographe pourrait avoir sur un bâtiment. Suis-je véritablement libre de représenter un objet urbain ? Il me semble que derrière chaque œuvre architecturale il y a toujours l'ombre de l'architecte qui s'impose silencieusement ou directement au photographe. La même réflexion est soulevée par Claude Lemagny dans le catalogue d'exposition *Architecture comme objet, sujet et prétexte* où l'architecture est décrite comme une interprétation du photographe :

> « Tel le photographe de théâtre, de danse ou de mode, le photographe d'architecture reproduit l'œuvre de quelqu'un d'autre. Il transmet des formes, des lumières, des lignes, qui ont été élaborées, prévues par d'autres. D'emblée, il s'agira de la liberté d'interprétation. Et, en architecture plus que partout le photographe se trouve devant un objet conçu pour les différents angles du regard, pour les divers effets de lumière et d'ombre, et tous d'espace intérieur et extérieur. […] Or, nous assistons aujourd'hui à l'essor de la photographie qui se pense elle-même comme une liberté créatrice. Ce qui signifie qu'elle revendique le droit d'interpréter à sa manière, de transformer et même si elle ne déforme rien, de subordonner l'objet à l'initiative de l'auteur. Devant l'image photographique, ce n'est plus « le quoi ? », mais « le comment ?» qui importe. Elle reste bien évidemment l'image d'un objet mais nous cessons de nous interroger

769 Blog scientifique de Pierre Délain, URL// https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1007010712.html (Consulté le 8 janvier 2020)

sur la nature de cet objet, c'est elle qui nous interroge sur la nature et les limite de notre perception de ces objets, devenus des prétextes. Mérite-elle encore le nom de la photographie d'architecture ?[770] ».

Lorsque j'ai commencé à photographier les immeubles d'habitation, je me suis très rapidement posée la question du « style », du cadrage et de la plasticité qui concerne la photographie d'architecture à travers un protocole de prises de vue très défini. Comment photographier un bâtiment ? Même si photographier ne concerne que la première étape de mon travail plastique, la question du cadrage reste importante car elle impose une lecture du bâtiment, mais c'est également la question du processus photographique qui prend sens dans certaines de mes expériences. Dans ma pratique, les cadrages frontaux donnent à mes photographies une vision informative de l'architecture et laissent entrevoir une tendance à l'abstraction, à la planéité. En revanche, lors de certaines sessions photographiques, j'aborde des bâtiments comme des volumes tridimensionnels complexes que je photographie de l'intérieur et sous des angles différents. Cette démarche devient, dans mon travail, un exercice expérimental qui me permet d'aborder l'architecture comme un élément complexe que je déconstruis en fragments d'images à l'aide de l'appareil photographique et à la manière des avant-gardistes comme Lucien Hervé.

Dans l'article *Concevoir l'architecture : entre complexité et simplexité* dans le livre paru suite à un séminaire interdisciplinaire, organisé en 2012 à la fondation Hugot du Collège de France autour du concept de simplexité[771] développé par le philosophe Alain Berthoz, Jean-Pierre Couwenbergh et Jan Godyns proposent quelques réflexions pédagogiques sur la nature complexe de l'architecture afin de la « simplexifier ».

Enseignants en architecture, ils proposent aux étudiants de nombreux exercices qui se basent sur différents outils pédagogiques comme l'axonométrie, l'amalgame, le dessin déambulatoire, le chrono-photo-montage, où une autre forme de l'expérience spatiale incarne le moyen d'appréhender « la complexité de la projectation en architecture ».

En tant qu'enseignant en architecture, ils expliquent aux étudiants lors d'un atelier pratique du Projet qu'il est important de comprendre l'architecture comme une discipline complexe et multidimensionnelle. Il n'est pas inutile de rappeler que dans sa définition initiale celle de Vitruve dans son traité *De architectura*, l'architecture se situe entre l'art et la technique tout en embrassant les trois aspects importants : fonctionnels, techniques et esthétiques. Apparaissant aujourd'hui comme incomplète et modifiée notamment par les nouveaux outils de conceptions, l'architecture doit être abordée différemment :

« Pour appréhender cette complexité, l'architecte est en effet amené à faire des allers et retours incessants entre certitude et incertitude, entre l'élémentaire et le global, entre le

770 Jean-Claude Lemagny, « Architecture comme objet, sujet et prétexte », *L'Architecture : sujet, objet ou prétexte ?,* photographies contemporaines, Émotions en Aquitaine II, Catalogue d'exposition, Agen, Musée des beaux-arts, Éditions ARFA, 1993, p. 6.

771« Propriété fondamentale du vivant de pouvoir inventer des solutions simples aux problèmes que la complexité de la réelle pose pour sa survie. » - Alain Berthoz, *La Simplexité,* éditions Odile Jacob, 2009.

séparable et l'inséparable. Le processus de conception qui en résulte n'est plus strictement linéaire (input-traitement-output), mais fonctionne comme un réseau où l'ensemble des informations à intégrer au projet coévolue, se répond et se complète. Dans ce contexte, il est important que l'architecte s'intéresse d'abord aux inputs et au processus, plutôt que de tenter avant tout à définir les outputs souvent déjà prévisibles dans son esprit[772] ».

Dans ce contexte, la complexité de l'architecture est envisagée par Jean-Pierre Couwenbergh et Jan Godyns comme un processus infini venant se présenter comme un point de départ de leur enseignement lors des ateliers du Projet. Ils proposent ainsi de nombreux exercices imposés aux étudiants et d'une manière expérimentale. Dans l'exercice *L'amalgame*, les étudiants sont par exemple face à une installation formée à partir d'un assemblage d'éléments hétérogènes qu'ils dessinent selon des points de vue différents. Dans un premier temps, ils doivent circuler autour de l'installation afin de comprendre et de percevoir la complexité de la figure hétérogène.

« L'étudiant la regarde et en perçoit l'extraordinaire diversité. La comparaison des deux perceptions rend tangible l'influence de l'installation sur l'espace vécu (occupé en périphérie). […] L'exercice montre un monde instable. Il interroge nos limites de perception[773]».

Ensuite, au cours de cette déambulation, l'étudiant doit choisir un angle qui lui parait intéressant pour, ensuite, réaliser une série des dessins. En revanche l'objectif de l'exercice n'est pas de recopier le visible et le réel mais de le réinventer, d'interpréter ce qu'ils voient.

« Devant cette complexité, il doit réinventer ce qu'il voit. Il est contraint de dessiner une interprétation de ce qu'il observe, et cela en fonction de ses capacités de dessinateur, qu'il présuppose, qu'il connaît par expérience ou qu'il va expérimenter. Des mots d'ordre aident l'étudiant à penser/voir. Par exemple : ne dessiner que la périphérie de l'installation, ou encore, ne dessiner que les plans ou ce qui est perçu comme tel[774]».

Lors de cet exercice, nous remarquons que l'architecture peut être abordée de différentes manières car elle est perçue comme un élément complexe d'un monde instable. Cet exercice accompli lors de l'atelier Projet présente quelques similitudes avec ma pratique photographique en ce sens que, lorsque je regarde des bâtiments, je les perçois comme des objets complexes, difficiles à représenter. Avant même de photographier, je dois comprendre la nature du bâtiment à travers une lecture, un déchiffrement.

En utilisant le mot de lecture, je m'appuie sur la réflexion du théoricien de la littérature Michel Picard : « Le premier sens du mot lecture renvoie évidemment au déchiffrement, c'est-à-dire à la compréhension des signes écrits ». Cette formulation de déchiffrement pourrait se rapprocher de la lecture des plans d'architecture, celle qui nous dirige au plus près de l'idée initiale de l'architecture lors de la conception du bâtiment, à l'instar de

772 Jean-Pierre Couwenbergh, Jan Godyn, « Concevoir l'architecture : entre complexité et simplexité : L'exercice de la pensée, des chemins d'espace (dans une faculté d'architecture)», Disponible sur le site : URL: http://books.openedition.org/cdf/3379> (Consulté le 20 juin 2020)

773 *Ibid.*

774 *Ibid.*

l'immeuble d'Empalot. En 2019 un grand ensemble d'habitation a particulièrement attiré mon attention dans la ville de Kaliningrad construit en 1981, pendant le gouvernement de Brejnev. Lorsque je me suis retrouvée face à ce grand ensemble, je n'ai pas tout de suite appréhendé sa forme et sa disposition dans l'espace urbain. Il m'a fallu en effet voir sa vision satellite depuis Google map pour lire l'ordonnancement et la disposition des immeubles dans cet espace urbain, pour appréhender sa forme organisée à partir de nombreuses tours. Regarder le plan et la disposition des immeubles me permet en effet de mieux saisir l'objet urbain en facilitant sa perception mais également de mieux comprendre la conception des grands ensembles.

Quant à la deuxième fonction de la lecture, elle est informative : il s'agit ici de l'aspect « utilitaire de la lecture, l'appropriation des connaissances par un médium, [...] [775]». Dans ce cas, l'aspect informatif pourrait être caractérisé par l'histoire de la construction, le contexte historique social et économique qui ont influencé et impacté la perception de l'architecture.

Alessia Nizovtseva, *Monument 1*, Monument de bateau Torpédo à Kaliningrad (1974), photographie, 2019.

Par exemple, dans la photographie *Monument 1*, les tours d'habitation apparaissent derrière le monument du bateau *Torpédo* construit en 1974 et consacré aux marins de la Baltique ayant participé à la Seconde Guerre mondiale. Le bateau Torpédo nous ramène vers une vision du passé et rappelle inévitablement les événements de la guerre. Symboliquement, cette image contient deux temporalités qui ont un lien avec la mémoire de la guerre ; ici, la mémoire du passé épouse celle du présent dans « une « collision

775 Michel Picard, « *La lecture comme jeu, Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi ? », mai 1984, in Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires français,* N° 175, 1995, pp. 4-10. L'article est disponible sur le site internet URL : https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/44324-la-lecture-comme-jeu (Consulté le 26 juillet 2021)

temporelle[776] » qui fait perdre son sens à toute occultation supposée volontaire d'une époque[777]».

Dans son ouvrage *Critique de l'esthétique urbaine* Henri-Pierre Jeudi écrit que « les mégapoles deviennent souvent des territoires de la contagion des signes[778] ». Par exemple Tokyo garde toujours en mémoire la possibilité d'un éventuel séisme ou d'une catastrophe inscrite dans son présent. Cette présence est également inscrite dans son espace urbain. « La ville - et pas seulement Tokyo – contient la catastrophe de sa représentation[779]». De même, Kaliningrad garde en mémoire une autre ville, Königsberg, ville qui a été détruite pendant la Deuxième Guerre mondiale. Elle se souvient toujours de ses ruines qui ont été enfouies sous les immeubles d'habitation, érigées involontairement comme les monuments d'une « victoire ». La vision de l'immeuble d'habitation pourrait être perçue dans la photographie à travers le monument comme un signe du présent qui rappelle pourtant ce qui a eu lieu. Les blocs d'habitation de Kaliningrad ont été construits sous l'effet de la tabula rasa et revêtent une symbolique double dans le contexte de Kaliningrad : la destruction par la guerre de Königsberg et la conception d'une nouvelle ville. Il est intéressant de remarquer que la vision de la ville m'impose en tant que photographe une lecture particulière des immeubles d'habitation, immeubles qui ne peuvent pas, sous certains angles de vision, être détachés du contexte historique. Cette pratique photographique est comparable à une lecture informative qui nous ramène constamment au contexte et à la prise de connaissance par rapport à celui-ci.

En revanche, elle nous permet également de revenir sur la notion d'absurdité liée aux paysages urbains développée dans la première partie. Les barres et les tours font partie des constructions absurdes de la ville contemporaine russe, ces éléments s'imposent aux regards de tous les points de vue et représentent un fond, un décor sinistre. En ce sens la photographie me permet d'accentuer cette d'absurdité par certains cadrages en renforçant cette lecture du paysage urbain à l'instar de l'image du bâtiment du musée Les porte du roi construit au XIXème siècle et de la barre d'habitation qui forment sous un angle une vision hybride de deux éléments anachroniques, de deux villes autrefois différentes Kaliningrad et Königsberg. Dans la photographie *Monument 2*, la barre d'habitation apparaît sous un mode frontal à l'instar d'un monument. En effet, dans cette image le véritable monument est invisible car il reste hors cadre. Cependant, l'inscription « La patrie se souvient » trouble et accompagne la vision non plus du monument de bateau de Torpédo mais de la barre d'immeuble qui prend ironiquement sa place dans cette image. La photographie documentaire offre parfois une vision équivalente avec son référent et devient elle-même « un document utopique » selon Michel Poivert.

« L'utopie documentaire […] n'est aucunement un usage de l'image à des fins de

776 Henri-Pierre Jeudi*, Critique de l'esthétique urbaine,* Sens & Tonka éditeurs, Paris, p. 17.

777 *Ibid.*

778 *Ibid.,* p.16.

779 *Ibid.,* p. 17.

communication, mais la constitution de formes qui entretiennent avec leur référent une relation d'équivalence[780] ».

Cette vision neutre du bâtiment reflète la condition de l'habitant de la ville et ma propre posture du visiteur par rapport à celle-ci. Les bâtiments sont regardés de la façon neutre, ils sont à peine perçus car ils sont inscrits dans le contexte du quotidien habituel et ordinaire de la ville. « La neutralité qu'impose le document – ni information ni art – est indissociable d'une promesse qui fonde sa nature utopique[781] ». Michel Poivert compare la condition du document à l'utopie de Louis Marin où le neutre est caractérisé comme « écart de contradictoires, la contradiction même maintenue[782] ». Cette façon de photographier la ville de Kaliningrad est liée à ma posture de visiteur ordinaire qui regarde et maintient une « distance '' juste'' [783]» - entre son propre retrait par rapport aux objets photographiés et son impact visuel sur ceux-ci. Je me permets de relever par les photographies une absurdité banale de la ville par des cadrages qui la pointe et l'accentuent.

Alessia Nizovtseva, *La patrie se souvient*, photographie, 2019.

Ma pratique photographique recoupe les trois types de lecture décrites par Michel Picard car en fonction du choix de telle ou telle étape, l'approche du bâtiment change et met un accent sur sa représentation. La troisième étape devient un pur plaisir.

> « La troisième acception à laquelle le mot lecture renvoie couramment, surtout dans les médias et dans les magazines, c'est la lecture comme « aliénation », ce qui correspond à une étape totalement différente que procure la lecture d'un livre par exemple. La troisième acception sous-entend en effet une certaine évasion, une distraction, un plaisir gratuit. Michel Picard utilise le

780 Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Éditions Flammarion, 2018, p. 223.

781 *Ibid*.

782 *Ibid.*

783 *Ibid*., p. 173.

mot « aliénation » qui correspond pour lui « à une sorte d'oubli de soi et du monde, à une absorption dans le fictif dont on a oublié qu'il est fictif [784] ».

L'acte de photographier l'architecture n'est pas dépourvue de ces moments de plaisir qui font oublier l'objet urbain au profit des recherches créatives comme pour le photographe Rodchenko : ombres/lumière, angles de vue intéressants et rompus, les rendus photographiques raccourcis.

Par ailleurs, Michel Picard distingue également la quatrième étape de lecture comme un art, comme une activité esthétique et réflexive, une véritable lecture littéraire. À cette dernière, il associe la notion du « jeu ». Lorsque nous rentrons dans la lecture d'un livre, nous rentrons dans un jeu qui devient « une activité mentale » qui est « indispensable pour construire un sens[785] ». De la même manière, il me semble que le photographe lit le bâtiment et accède au sens de l'architecture par sa dite « lecture » en plusieurs niveaux : rencontre avec les architectes, étude du terrain, histoire du bâtiment et d'autres encore. Le lecteur s'approprie le texte et se construit, de même que le photographe s'approprie l'architecture qu'il photographie.

Lors de mes pratiques photographiques, notamment dans les usines désaffectées de Roumanie, j'ai ressenti une coupure, une séparation avec la vie courante de tous les jours. Les espaces désaffectés se situent en général à la marge d'une ville, dans la périphérie, sur un territoire isolé du reste de l'habiter. Éteints par le silence, ces lieux s'animent de théâtralité ; les objets, les machines, les immenses espaces sont habités par un passé brusquement figé. Lorsque je me promenais avec mon appareil photographique, je me sentais dans la peau d'un spectateur qui observe la mise en scène d'un spectacle qui n'a pourtant jamais commencé.

Par rapport aux usines désaffectées, les grands ensembles sont moins spectaculaires. Cependant, lorsque j'y viens en « touriste », je m'abandonne et le processus photographique est semblable à la lecture - il « agit comme une mise à distance qui se déroule dans un univers à part[786] ».

Le bâtiment se perçoit comme un espace mouvant avec son lot de sensations nouvelles. Dans ce jeu visuel, mon objectif photographique est exposé à des angles de vue venant interroger mon imaginaire, mon corps bouge, c'est à travers le mouvement que je procède à la lecture du bâtiment.

C'est d'abord en entrant dans la cour intérieure de l'immeuble d'habitation de Kaliningrad que je réalise les premiers cadrages en contre-plongée pour montrer la profondeur de la cour et l'étroitesse de l'espace entre les tours d'habitation. Étroite, sombre et carrée, la cour parait tel un couloir renversé vers la hauteur ; écrasante et oppressante,

784 *Ibid.*

785 Martine Marzloff écrit à propos de l'ouvrage *La lecture comme jeu* de Michel Picard, le compte rendu est disponible sur le site de l'Institut français de l'éducation, URL : http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception (Consulté le 27 juillet 2021)

786 Martine Marzloff, *ibid.*

elle me surprend par la hauteur des bâtiments et des fenêtres qui s'étirent de toute leur hauteur. C'est en levant l'objectif de mon appareil photographique que je vois le ciel qui apparaît au bout de ce couloir vertical de onze étages. Cette vision étrange du bout de ciel est vue par tous les habitants lorsqu'ils lèvent les yeux en traversant la cour quotidiennement.

Dans l'article de Jean-Pierre Couwenbergh et Jan Godyn, enseignants d'architecture, Concevoir l'architecture : entre complexité et simplexité, nous retrouvons l'exercice proposé aux étudiants qui leur permet d'aborder « la complexité » et la multidirectionnalité des bâtiments. Lors de certains exercices, comme le dessin déambulatoire et le photomontage, les étudiants abordent la complexité de l'architecture à travers le mouvement et la déambulation dans l'espace. L'objectif de cet exercice est d'enrichir son expérience spatio-temporelle de l'architecture, expérience à travers laquelle ils se posent nécessairement les questions qui les guideront afin de mieux analyser leur déambulation : « Où ai-je été le plus présent sur l'ensemble de ma déambulation ? Où ai-je perçu un caractère fort de l'espace ? Où ai-je ressenti l'importance des autres comme enrichissant le lieu, et est-ce que cela m'intéresse ?[787]» Cette exercice pourrait également se rapprocher de « la lecture informative », on fixe les points de vue intéressants, on s'arrête dans les endroits qui attire l'attention, on note, on dessine. Cette lecture informative du bâtiment peut par ailleurs passer et devenir « aliénante » en procurant du plaisir, puis elle devient un jeu pour en faire autre chose par le biais de l'imagination.

Cette expérience est d'autant plus significative dans ma pratique qu'elle permet de souligner l'importance du mouvement, la visite du bâtiment qui « éveille les sens, augmente les capacités d'analyse et de conscientisation[788] » de l'architecture. Il devient simultanément outil et réceptacle de l'expérience de l'espace parcouru. C'est à travers des séries de photographies que cet espace parcouru devient visible. La série des images réunies avec des différentes prises de vue est « la transcription de l'expérience d'une expérience de la perception spatiale. La visite d'un lieu, tous sens éveillés, augmente les capacités d'analyse et de conscientisation[789] ». Le corps en mouvement devient ainsi un réceptacle sensible de cette expérience spatiale.

> « Dans cette première intrigue, le corps est saisi, en particulier dans sa propension à être affecté – ému – par ce qui l'entoure, que ce soit par la vue ou par les différents sens dont il est doté[790] ».

787 Jean-Pierre Couwenbergh, Jan Godyn, *op. cit.*

788 *Ibid.*

789 *Ibid.*

790 *Ibid.*

Alessia Nizovtseva, fragments photographiques de l’immeuble d’habitation de Kaliningrad, 2019.

En entrant à l'intérieur d'une des tours, j'éprouve comme un début de vertige ; à chaque étage, en montant, je prends des clichés à travers une fenêtre ouverte donnant directement sur la cour intérieure. En cherchant les angles de vue « intéressants », je regarde en haut en bas et sur le mur en face sans pouvoir véritablement « capter » le bâtiment qui continue de m'échapper. Essayant de le saisir, je monte des étages pour enfin capter en plongée un bout de l'immeuble qui s'enfuit également. Si la masse du bâtiment peut être captée par l'appareil photographique d'un point de vue éloigné et extérieur et offrir ainsi une vision totale de l'immeuble, de l'intérieur, ce sont des visions en raccourci, des points de vue en plongée et en contre-plongée qui viennent traduire le caractère instable de la construction. Depuis l'intérieur, je mets en éclats la masse de l'immeuble, je la déconstruis en petits fragments qui brouillent et déstabilisent la lecture de l'ensemble.

B. La lecture du bâtiment et traduction vers la déconstruction

La notion de lecture se rapproche de celle de traduction dans le sens où elle sert également au déchiffrement de textes étrangers. D'après mon expérience personnelle, en tant qu'étrangère sur le territoire français, les toutes premières étapes de la traduction d'un texte présentent quelques ressemblances avec la déconstruction. On déconstruit le corps d'un texte mot par mot pour comprendre la signification de chaque unité afin de les lier ensemble dans une seule substance cohérente. Cependant, ce procédé conduit souvent à un échec, à une interprétation fausse et erronée du sens initial et altère la compréhension. Ainsi, pensons au terme de déconstruction de Jacques Derrida, terme au départ proposé par le théoricien pour interpréter des textes philosophiques. Souvent la notion de déconstruction de Derrida est attachée à une méthode, à une façon d'interpréter un texte d'une manière systématique et structurée. Or, pour Derrida la déconstruction n'est pas une méthode et il l'affirme à de nombreuses reprises :

> « Il n'y a ni règles ni procédures qui pourraient servir à élaborer une méthodologie de la déconstruction. On peut certes repérer certains « gestes déconstructeurs » récurrents dans l'œuvre de Jacques Derrida, mais, d'une part, ceux-ci découlent de la singularité des textes étudiés, d'autre part, rien n'assure que quelqu'un d'autre puisse appliquer ces mêmes gestes au cours d'un travail du même genre[791] ».

De même, un texte traduit d'une langue à une autre peut être comparé à un élément déstructuré et puis reconstruit par l'interprète dans une structure correspondante à celle de l'origine. Selon la philosophe Svetlana Malkina[792], le mot « déconstruction » de Derrida représente une ambivalence : il renvoie également à la dislocation, destruction de la tradition philosophique ancienne et sa restauration (« construction ») dans une toute nouvelle structure qualifiée et enrichie d'autres sens. C'est-à-dire que le terme même de «

791 Michel Lisse, « Déconstructions. », *Études françaises*, volume 38, numéro 1-2, 2002, p. 59–76, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2002-v38-n1-2-etudfr686/008391ar/ (Consulté le 14 août 2020)

792 Малкина С.М. Интерпретативные стратегии деконструкции. – Саратов, Издательство «Научная книга», 2004, p. 3. Svetlana Malkina, *Les stratégies interprétatives de déconstruction*, Saratov, édition «Научная книга», Saratov, Russie, 2004, p. 3.

déconstruction » contient en lui-même une sorte de théorie de l'interprétation des textes philosophiques : pour comprendre un texte philosophique, il faut le « déconstruire », c'est-à-dire désassembler analytiquement ("de-") et assembler ("-con-") en fonction de notre propre compréhension[793]».

Le point important du terme de déconstruction de Derrida est également dans son approche par rapport à la façon même d'interpréter un texte. La déconstruction est comparable à une action singulière qui s'adapte à un texte particulier sans une méthodologie particulière.

De même, en essayant de définir l'acte même de photographier un bâtiment, je pourrais choisir parmi de nombreux termes : traduction, interprétation, déconstruction et enfin « simplexification ». Tout nous montre qu'il existe de multiples façons d'approcher un bâtiment et de le représenter par la photographie.

En ce sens, photographier devient un processus d'expérimentation à travers différents cadrages. Il me semble que l'acte de photographier une structure complexe est comparable à la lecture en engageant un déchiffrement, une déstructuration, une déconstruction par l'appareil photographique de la masse architecturale.

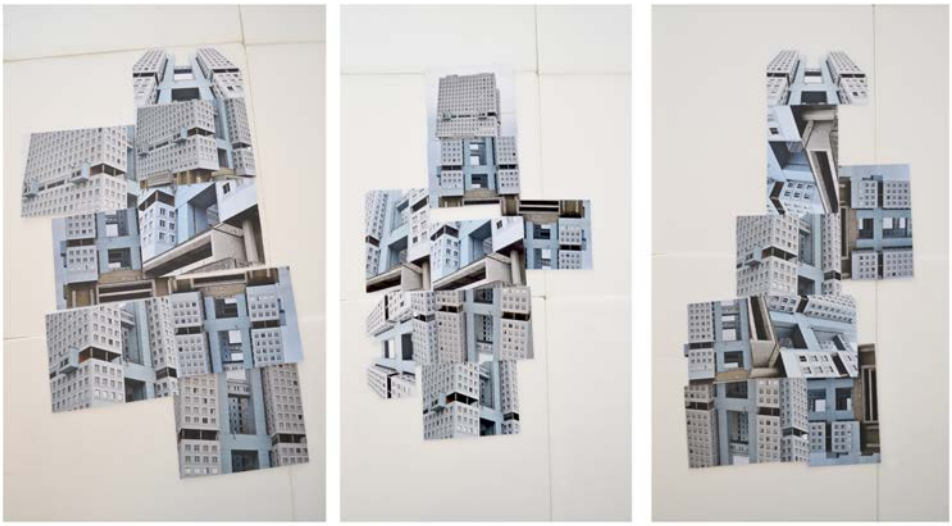
Lorsque je photographie la Maison des Soviets à partir de points de vue différents, je traduis en quelque sorte ma propre vision de cette structure considérée comme étant « morte-née ». Cet immeuble reste en état de projet inachevé, occupant un statut intermédiaire, suspendu, il se situe dans l'entre-deux, à la fois immeuble abandonné et avec un potentiel fort de rénovation. Son devenir incertain et instable, sa vision partagée entre un monument soviétique et un échec architectural rend sa perception morcelée. Difficile à définir, cette structure est photographiée comme une masse brisée, fragmentée, morcelée. Depuis l'intérieur ou l'extérieur, je la déstructure, je la décompose, je la détruis.

J'obtiens un grand nombre de fragments photographiques qui sont tels un puzzle déstructuré décomposant la masse initiale de l'immeuble. J'ai essayé de les accoler et de les assembler comme on ferait d'un puzzle pour tenter d'obtenir une forme différente de celle d'origine. Les différents fragments réunis créent une impression de mouvement, de désorientation, même si on reconnaît le bâtiment photographié sous les angles différents. La forme devient elle-même malléable et changeante en fonction des fragments assemblés. Cette expérimentation nous rappelle de nouveau les pratiques des collages et des photomontages des avant-gardes, les visions futuristes de l'architecture et de la ville qui rejettent les conceptions statiques et privilégient le mouvement. Je cherche à travers ces essais et ces exercices photographiques de nouvelles formes me permettant d'inventer un

793 Traduction personnelle et tirée de l'ouvrage de Svetlana Malkina *Les stratégies interprétatives de la déconstruction*, *Ibid,* p. 3. : « Слово «деконструкция» двойственно: оно одновременно отсылает и к разрушению («деструкции») прежней философской традиции, и к ее восстановлению («конструкции») уже в совершенно новом, обогащенном новым смыслом качестве. То есть, уже сам термин «деконструкция» содержит в себе своеобразную теорию интерпретации философских текстов: для понимания философского текста его необходимо «деконструировать», т.е. аналитически разобрать («де-») и собрать («-кон-») в уже наше собственное понимание.

nouvel espace opéré à partir du réel. Nous reprenons à ce propos la réflexion de Baqué concernant les photomontages de John Heartfield et qui fait paradoxalement écho à mon travail :

> « Le photomontage articule entre eux les morceaux d'un réel éclaté, afin de le rendre intelligible à celui qui est plongé dans le chaos du monde. En d'autres termes, le photomontage fournit la seule réponse adéquate à la dissociation et à la fragmentation qui, dorénavant caractérise la perception, les rapports aux hommes et aux choses, le réel lui-même[794] ».



Alessia Nizovtseva, fragments photographiques de la maison des Soviets réunies dans la même composition, 2019.

En revanche, je ne cherche pas tant à trouver une « réponse adéquate » à l'espace urbain éclaté ni à le rendre intelligible. Je cherche à le déstructurer, à le déconstruire, à le désassembler pour le reconfigurer dans de nouvelles formes. Il y a également dans ce travail un désir de sortir de la bidimensionnalité, de la platitude photographique, de l'illusion de la troisième dimension afin de venir vers la construction véritable d'un objet tridimensionnel. Je construis et j'assemble les fragments photographiques créant, par des perspectives différentes, une illusion de profondeur comme de volumétrie de la forme assemblée. Je vise dans cet exercice à obtenir des « résultats sculpturaux par des moyens strictement non sculpturaux [795]». A cet instant, l'architecture devient un objet malléable et plastique par le biais de la photographie et par le procédé de l'assemblage.

Ce procédé renvoie au texte de Clément Greenberg au sujet de la « sculpture-construction » qui prend ses origines dans la peinture cubiste.

794 Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 230.

795 Clément Greenberg, *Art et Culture essais critiques*, Paris, Éditions Macula, 1988, p. 82.

Avant même d'arriver aux constructions en trois dimensions, Picasso crée des toiles cubistes avec des morceaux de papiers et de tissu qu'il colle à la surface ; il matérialise ainsi celle-ci en créant des contrastes qui donnent cette illusion profondeur. Peu à peu comme l'explique Greenberg, « Picasso supprima totalement la surface du tableau pour que les éléments qu'il avait à l'origine ajoutés restent seuls et forment une "construction"[796]».

De même, dans ma pratique, je construis à même la surface des figures à l'aide de fragments photographiques que je considère comme de potentielles constructions. Elles donnent dans ce sens des configurations différentes, des perspectives dynamiques. La « nouvelle sculpture-construction » telle que décrite par Greenberg raisonne également avec cette pratique qui « n'est plus tant sculptée que construite, édifiée, assemblée et organisée.[797] » Cette démarche reste actuellement en état de projet inachevé, tel un *work in progress* ; elle accompagne néanmoins ma réflexion et nourrit ma démarche. Ce procédé d'assemblage photographique est une étape préparatoire vers la tridimensionnalité.

C. Les papiers décollés : du fragment à l'objet

Le photographe est comparable à un sculpteur capable de mettre en valeur et de souligner les formes du bâtiment photographié et ses qualités sculpturales comme plastiques. Je remarque, lorsque je regarde mes fragments de la Maisons des Soviets, qu'il y a une dimension sculpturale dans chacune des photographies, dans chaque vision morcelée de cette masse architecturale. Lorsque je photographie l'immeuble, je m'approprie, je décontextualise sa structure. Chaque morceau peut devenir en effet un objet tridimensionnel avec des aspects sculpturaux. Les fragments de l'architecture représentent des formes brisées que je manipule par la découpe et le pliage. En suivant le contour de sa forme, j'enlève en découpant si nécessaire les éléments inutiles dans la photographie, ceux qui représentent le contexte urbain : ciel, immeubles, arbres. En pliant le papier je révèle la tridimensionnalité de la forme, je supprime la platitude et la bidimensionnalité en allant tout doucement vers la construction. Dans cette démarche, la photographie devient un véritable objet en acquérant la troisième dimension que je pose littéralement à même la surface, telle une sculpture. Dans ce contexte, le statut de la photographie change car elle n'est plus suspendue au mur comme une chose bidimensionnelle et plate mais tient debout. Ici, la notion du cadre disparaît car la lecture de l'image est brouillée, la photographie tel un objet est intégré dans le contexte de l'espace d'exposition. Son statut change. Que devient-elle ?

En effet, je ne peux aucunement qualifier ces fragments découpés de sculptures même si elles montrent quelques similitudes avec celles-ci. Je préfère utiliser le terme d'« objet », qui s'avère ici plus cohérent.

L'objet apparaît d'abord dans l'art chez les cubistes de Braque et de Picasso mais c'est

796 *Ibid.,* p. 152.

797 *Ibid.*

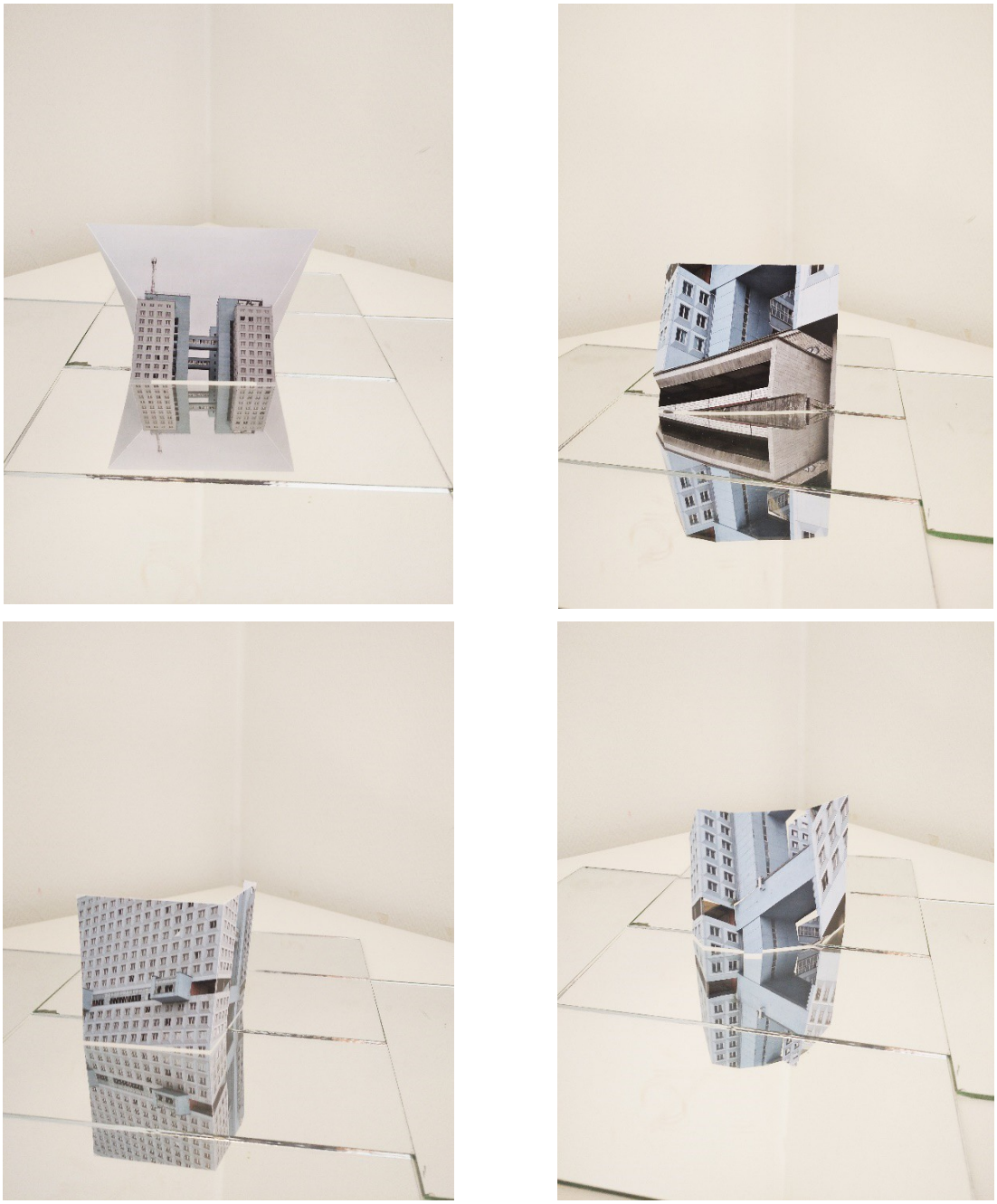
Marcel Duchamp qui donna au concept d'objet une nouvelle vision, une autre appellation. Dans sa pratique, l'objet perd sa signification habituelle et acquiert une nouvelle dénomination par une décision mentale de l'artiste. En entrant dans l'art, l'objet devient une matière, un matériau pour certains artistes, « tandis que pour Duchamp c'est un concept artistique[798]». L'art du XXème siècle s'est développé à travers « le concept de l'objet, et les artistes utilisent les choses quotidiennes à leur manière[799]». Ainsi, pour décrire l'objet et le caractériser il faudrait se rappeler des pratiques de certains mouvements artistiques apparus au début du XXème siècle. Par exemple, l'objet des surréalistes est transformé, retouché, pour questionner la réalité et l'inconscient qu'il évoque à travers des métamorphoses artistiques. Dans les pratiques des dadaïstes « où les choses quotidiennes sont présentées comme des œuvres d'art, et l'objet se développe à partir d'une nouvelle appellation donnée à une chose banale[800]». Chez les nouveaux réalistes les objets du quotidien ne sont pas exposés tel qu'ils sont, ils sont accumulés, retouchés, recomposés à l'instar de l'artiste Arman.

Alessia Nizovtseva, *Sculptures photographiques*, papier, 2021.

798 *Ibid.*

799 *Ibid.,* p. 20.

800 *Ibid.*



Alessia Nizovtseva, *Sculpture photographique*, papier, 2021.

Contrairement à ces pratiques artistiques, dans mon travail le terme d'objet n'est pas lié aux choses du quotidien mais davantage à la recherche de la tridimensionnalité, l'une des caractéristiques de la construction architecturale.

Cependant, en découpant les fragments photographiques, je n'obtiens pas des formes stables, les objets tiennent à peine debout, se penchent, basculent vers les côtés. Ces objets tridimensionnels sont caractérisés par un équilibre précaire et imparfaits. Le papier photographique tel un matériau pauvre, nous rappelle une ébauche, une chose en développement, une esquisse, le premier jet d'un projet encore inachevé.

Ces choses intermédiaires, ses structures fragiles nous renvoient au statut indéfini de

la Maison des Soviets que je traduis par ces fragments photographiques. Il me semble que ce bâtiment qualifié de « mort-né » est comparable lui-même à une ébauche dans l'espace urbain, à une maquette vide et surdimensionnée d'un projet architectural échoué, une utopie. Paradoxalement, cette structure abandonnée révèle le caractère de la ville de Kaliningrad qui se situe elle-même dans l'entre-deux, dans un espace intermédiaire : coupée du territoire russe, cette enclave géographique peut être qualifiée de fragment, c'est un îlot à part, une hétérotopie.

Cette structure abandonnée révèle également une essence utopique, un espoir échoué que j'essaye de montrer en photographiant les fragments séparément. Ces photographies découpées et pliées, ces objets en papier, sont posés sur les miroirs qui reflètent leurs formes brisées. Le double du miroir embrouille la lecture des objets ; nous ne devinons ni sa matière, ni sa taille, ni son échelle. Ils deviennent, dans ces représentations, des éléments abstraits. Le cadrage frontal enferme ces objets fragiles et forme un espace fermé tel un microcosme. Dans la représentation des villes utopiques, on retrouve cette idée d'un microcosme totalement fermé imposée par la géométrie et la planification. En revanche, dans ces mêmes photographies, l'objet est entouré du vide, d'un espace blanc sans issue qui coupe l'architecture de tout le reste et le rend totalement hermétique. De ces objets fermés sur eux-mêmes aux formes déstructurées, de ces figures autonomes représentées dans un espace vide et indéfini, se dessine de nouveau la ville de Kaliningrad construite sur le principe de *tabula rasa*.

Ainsi, si l'architecture est marquée par l'ordre et la stabilité en tant qu'objet urbain et si ces qualités proviennent de « la pureté géométrique de sa composition formelle[801] », la déconstruction de cet objet vise à mettre en déséquilibre « ces valeurs propres d'harmonie, d'unité et de la stabilité, et de proposer à la place une vision différente de la structure[802] ». Cette recherche de la mise en déséquilibre de la masse architecturale me rapproche partiellement du déconstructivisme en architecture. J'emprunte, de façon partielle, pour certaines pièces de ma pratique artistique, le même vocabulaire qui caractérise non la façon de penser l'architecture déconstructiviste mais l'esthétique, la forme de ces objets : fragmentation, formes brisées, déchiquetées, irrégulières, absence de symétrie. Les architectes déconstructivistes adoptent des postures critiques à l'égard du modernisme caractérisé par l'uniformisation et l'homogénéisation. Ils sont par ailleurs influencés par la philosophie impulsée par Jacques Derrida.

Certains artistes empruntent ce langage de « déconstruction » pour re-construire leurs installations et sculptures en papier à partir des photographies comme par exemple le

801 En parlant de l'exposition *Deconsructivst Architecture* à New-York en 1988 organisée par Johson et Mark Wigley au *Museum of Modern Art* de New-York. Jacques Lucan cite Mark Wigley où ce dernier insiste sur le lien direct de la philosophie de la déconstruction de Derrida et déconstructivisme architectural dans l'ouvrage *The Atchitecture of Deconstruction : Derrida's Haunt,* Cambridge, Éditions Mass, 1993.

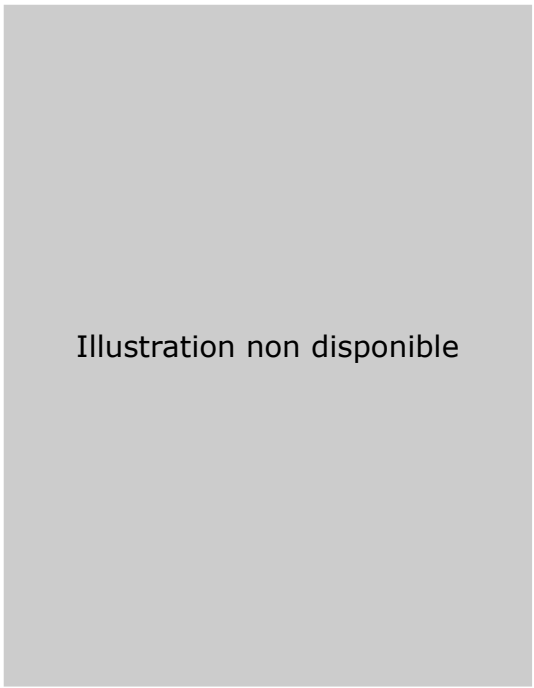
Jacques Lucan, *Composition, non-composition, architecture et théories, XIX-XXémes siècles, op. cit.,* p. 540.

802 *Ibid.*

propose l'artiste Philip Wiegard. Il crée un « pop-up [803]» de l'immeuble Berolina (*Berolinahaus*) construit en 1930 par Peter Behrens aux perspectives brisées, lasses et distordues. En découpant les images en noir et blanc, il superpose des fragments photographiques en reliefs qui créent une vision chaotique de l'immeuble représentant plusieurs couches interposées. Un autre pop-up en carton découpé représente une façade en relief déconstruite et restituée d'un immeuble en construction. Cette pièce nous renvoie à l'événement de l'insurrection ouvrière 17 juin de 1953 à Berlin-EST (RDA.)

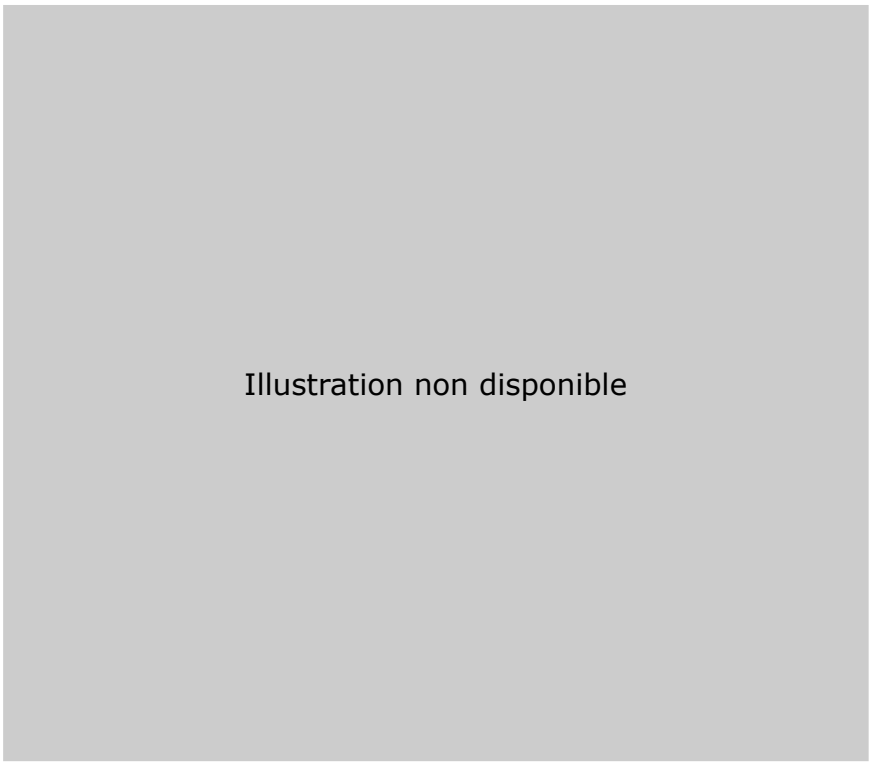
Les images des villes sont représentées en morceaux, en fragments découpés sans aucune hiérarchie et réunis comme des éléments épars, des ébauches symbolisant des visions chaotiques de villes contemporaines à l'image des pop-up Façades de Mathilde Nivet.

Nous pensons également aux installations d'Isidro Blasco qui représentent des villes contemporaines, des immeubles, des rues comme des espaces décousus, déconstruits et fragmentés à travers de panneaux en bois assemblés, nous rappelant dans le même temps, par la dynamique des formes et des fragments entremêlés, les visions des avant-gardes futuristes et cubistes mais encore celles des artistes dadaïstes et constructivistes.



Mathilde Nivet, Façades, *Building types*,papier, 2005.

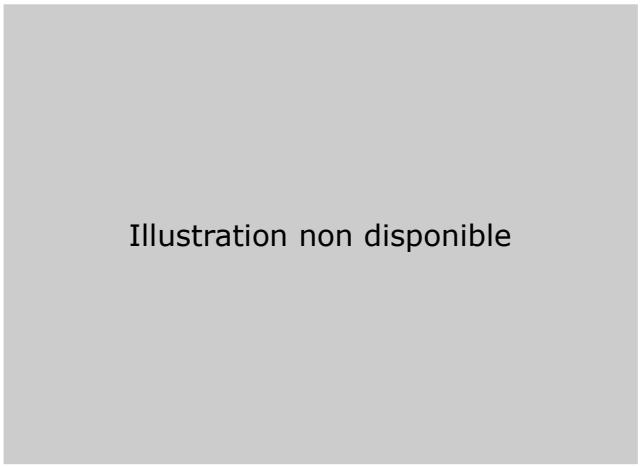
803 Voir son œuvre dans Robert Klanten et Luckas Feireiss (sous la direction de), *Villes imaginaires et constructions fictives. Quand l'art s'empare de l'architecture*, traduit de l'anglais par F. Boisivon, Éditions Thames & Hudson, p. 89



Philip Wiegard, *Berolina,* carton, collage, 2003.

Nous pensons à l'assemblage de la construction abstraite fragmentée de Merzbeau de Kurt Schwitters qui crée avec des volumes géométriques en plâtre blanc et objets récupérés une sculpture-architecture en remplissant son atelier de Hanovre. Les panneaux des immeubles assemblés sous différentes perspectives créent la diversité, les contrastes d'un espace urbain éclaté, cassé en morceaux comme dans *The plan game* de Colin Rowe et ses amis dessinant à leur tour des plans des villes variées. Les installations et les œuvres pop-up revendiquent ici, comme les photomontages avant-gardistes, « des éléments visuels souvent conflictuels, voire contradictoires[804] » qui détruisent le réel en morceaux éclatés.

Isidro Blasco, *Building*, panneaux en bois, photographies, 2009.



Isidro Blasco, *Rolling Houses*, panneaux en bois, photographies, 2018.

804 Dominique Baqué, *op. cit.,* p. 230.

3. Vers la nouvelle vision

A. Du fragment à la juxtaposition

La fragmentation que la photographie impose par son cadrage démontre bien la transformation de nos habitudes perceptives depuis son apparition. Dans son texte sur la nouvelle théorie du regard, Roland Recht décrit l'image de la Renaissance comme « un récit cohérent, autonome et fermé sur lui-même [805]» alors que le paysage moderne qui apparaît déjà, par exemple, dans les peintures de Caspard-David Friedrich sera « en quête d'une multitude de cadrages possibles […] se donne en tant que fragment[806]». Le propre de la photographie selon Recht est de mettre en scène à la fois le fini et l'infini entre les éléments hétérogènes. La photographie est un paradoxe, tel un fragment, elle joue sur l'ambivalence de la perception qui passe souvent par le cadrage puisque cadrer c'est imposer un regard, une lecture de l'objet photographié. Ainsi « la notion de cadrage est directement liée à la question du prélèvement, de la fragmentation du champ du visible : on choisit, on élimine[807] ».

Dans ma pratique artistique, la question du prélèvement par cadrage s'avère importante. A travers les prises de vue photographiques, je prélève les visions d'architecture comme autant d'échantillons pour mon travail à venir et que je collecte en séries. Prélever, c'est également sortir les immeubles de leur contexte, les déraciner.

Très souvent, les prises de vue photographiques dans les bâtiments dépendent de la lumière du jour. Par exemple, en déambulant à l'intérieur d'un immeuble d'habitation j'ai remarqué un contraste entre la lumière rasante du soleil et des ombres qui m'ont rappelé certaines photographies de Lucien Hervé. Ces visions à mi-chemin entre le réel et l'abstrait créent une plasticité du rendu du bâtiment et offrent une perception différente, quand la lumière est égale, quand elle est neutre.

En travaillant sur mes images, je remarque lors de mes recherches artistiques que la même photographie, démultipliée, donne des compositions totalement abstraites lorsque je les juxtapose. Cette technique de démultiplication et de juxtaposition a été découverte en 2012 lorsque je travaillais sur les séries des usines désaffectées. Lorsque j'ai juxtaposé plusieurs images, j'ai obtenu un motif qui m'a rappelé une vision aussi kaléidoscopique qu'abstraite. Inventé par Alfonse Giroux en 1817, ce jouet est d'abord appelé « transfigurateur » ou « lunette française » et intéressera Walter Benjamin qui décrira la

805 Roland Recht, *La lettre de Humboldt*, *Du jardin paysager au daguerréotype,* Christian Bourgois, Paris, 1989, p. 147-152.

806 « Chefs-d'œuvre ? »/Fragments, dossier pédagogique, Centre-Pompidou Metz, p.23

807 Dossier pédagogique de l'exposition *Fragment, Chefs-d'œuvre*, disponible sur le site du Centre Georges Pompidou. URL// : https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2010-11_chefs-doeuvre_fragments.pdf (Consulté le 20 avril 2020)

dialectique de l'image à travers cet objet de phénomène.

> « Le matériau visuel du kaléidoscope – à savoir ce que l'on dispose dans le tube, entre le verre dépoli et le verre intérieur – est de l'ordre du rebut et de la dissémination : bouts d'étoffes, effilochées, coquillages minuscules, […] ou poussière de tout genre. Le matériau de cette image dialectique, c'est donc la matière comme dispersion, un démontage erratique de la structure des choses[808]».

Dans ma pratique, la photographie sert de médium de juxtaposition, formant un motif visuel où le bâtiment est déconstruit, défait en fragments pour devenir « une chose démontée[809] ».

> « Le montage comme procédure, dit-il, suppose en effet le démontage, la dissociation préalable de ce qu'il construit, de ce qu'il ne fait, en somme, que de remonter, au double sens de l'anamnèse et de la recomposition structurale[810] ».

Par exemple, Walter Benjamin décrit et analyse le travail de Karl Blossfeldt que Didi-Huberman examine à son tour dans son ouvrage. Didi-Huberman prête une attention particulière sur le sens du « gros plan » et du grossissement photographique dans la démarche de Blossfeldt lorsqu'il photographie les plantes. Le gros plan, selon, Didi-Huberman, travaille le démontage visuel des choses, la déconstruction visuelle du visible tel que nous le percevons habituellement[811]. Par conséquent, ce grossissement produit un effet de démontage visuel de l'objet photographié. Le montage ne prend sens que lorsqu'il est visuellement retravaillé, reconfiguré par le remontage, et il précise, dans le montage du matériau visuel obtenu[812].

Dans le livre de Blossfeldt, les images se succèdent l'une après l'autre avec le même rapport visuel : frontalité, grossissement du plan, détails minuscules très visibles. Cela produit l'effet de succession. Il compare le procédé de succession d'images incluses dans un livre que nous feuilletons avec le remontage visuel. Cette succession d'images et des formes florales changeantes est semblable pour Benjamin à la structure du kaléidoscope. Tous ces procédés plastiques sont comparables de nouveau à la notion de dispositif plastique, celui capable de donner sens à la structure de l'œuvre d'art.

---

808 Georges Didi-Huberman*, Devant le temps,* Les Éditions du minuit, Paris, 2000, p. 134.

809 Cette expression est empruntée à George Didi-Hubermann lorsqu'il écrit sur le sens du « montage » de l'histoire à travers l'image en s'appuyant sur les textes de Walter Benjamin. *Ibid*., p. 134.

810 Georges Didi-Hubermann, *op. cit.,* p.121.

811 *Ibid.,* p.142.

812 *Ibid.,* p.143.

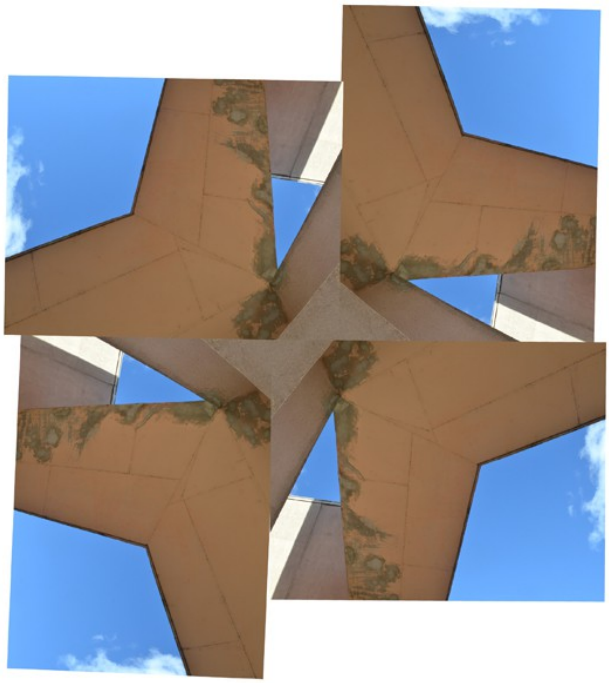
Alessia Nizovtseva, fragments photographiques assemblées, projet d'une structure imaginaire réalisé sur Photoshop.

Ainsi, Didi-Huberman déduit, concernant le travail de Blossfeldt et la structure kaléidoscopique que Benjamin y voit :

> « Les formes ne s'y suivent pour se transformer, les morphologies ne s'y montrent, ne s'y décomposent que pour se métamorphoser. Démontage et remontage toujours reconduits, où chaque métamorphose advient dans un saut (*Sprung*) de page à page […] [813] ».

Le grossissement du plan change la perception des plantes. Lorsqu'elles sont agrandies, on se rend mieux compte des motifs et des détails que nous sommes incapables de voir naturellement. De la même manière la juxtaposition et la composition de deux ou plusieurs images modifie la perception de l'architecture, au lieu de la rendre plus lisible, elle produit l'effet inverse, elle brouille la vision du spectateur. Nous pouvons de nouveau prendre comme exemple les photographies de Stéphane Couturier dont ces visions, complètement différentes de l'architecture par la fusion de deux images, perturbent plus l'œil de l'observateur qu'ils ne le guident.

813 *Ibid., p. 149.*



Alessia Nizovtseva, fragments photographiques assemblées, projet d'une structure imaginaire réalisé sur Photoshop.

À la différence du motif kaléidoscopique qui se créé d'une façon aléatoire, les images composées sont choisies pour former des motifs harmonieux, capables de compléter les fragments inachevés. Dans ce sens ajoutons que l'incomplétude d'un fragment photographique joue sur le motif et la structure de l'assemblage que forment les images. Si au départ, je n'assemblais que deux images, j'ai ensuite augmenté le nombre des photographies identiques qui, en s'assemblant, formaient une structure. Le principe de ce procédé pourrait éventuellement être comparé aux sculptures abstraites de l'artiste Sol LeWitt réalisées à partir d'un élément de cube ou de carré multiplié et formant une structure. Le fragment juxtaposé change la structure du motif produit et peut en effet continuer à l'infini. Je continue de travailler sur les images photographiques et d'expérimenter les assemblages car ce projet en cours se poursuit et alimente ma réflexion. Lorsque je crée des juxtapositions d'images, je m'aperçois que celles-ci produisent un effet miroir. J'introduis ce nouvel objet dans mes expérimentations artistiques et je compose de nouvelles associations d'images. Le miroir est notamment utilisé pour le projet photographique de la barre d'habitation de Kaliningrad.

B. La ville à travers un miroir

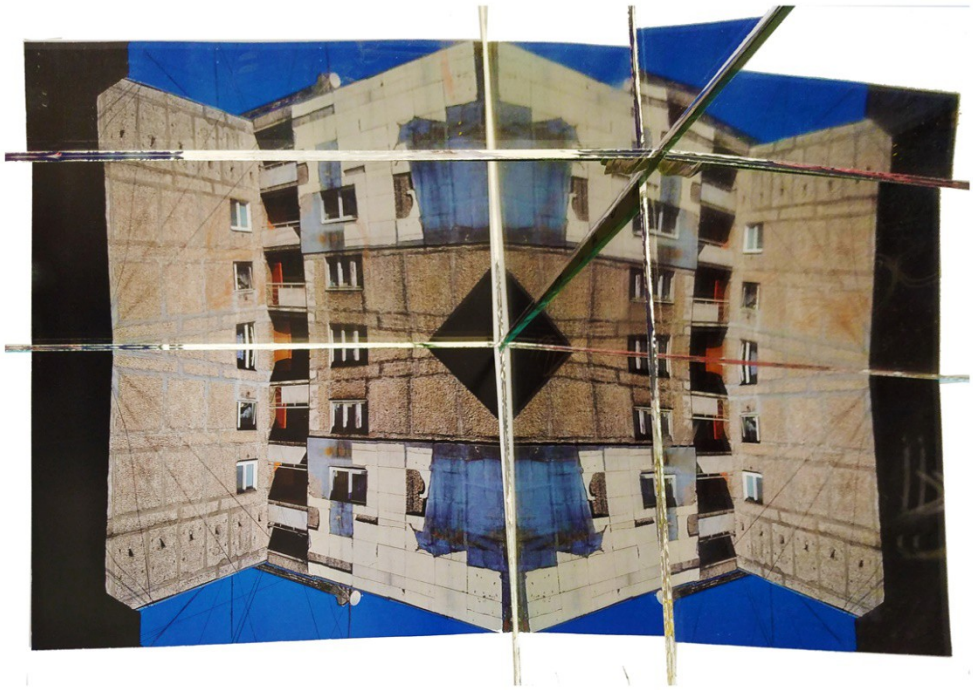
Les photographies de l'immeuble de Kaliningrad qui me servent de matériaux d'expérimentation me permettent d'obtenir un motif kaléidoscopique et abstrait. Pour , j'utilise des miroirs qui, une fois accolés, se reflètent les uns les autres, fondant l'image initiale dans

un tout. Je photographie la vision obtenue d'après cette mise en espace de l'installation pour ensuite la retravailler sur l'ordinateur. Certains outils numériques me permettent de la recadrer pour créer une vision frontale du motif obtenu. Au lieu de voir une façade de l'immeuble et le ciel, nous sommes en face d'une figure décomposée. Certains éléments de l'architecture comme balcons ou fenêtres, permettent de rappeler le réel ; d'autres au contraire deviennent plus abstraits. Par ailleurs, les couleurs sont falsifiées par le traitement numérique aussi bien que par la deuxième prise photographique de l'image.

Dans ce travail, l'image photographique n'a rien de réel, rien d'objectif, elle se rapproche davantage de la fiction. Cependant, de quelle fiction s'agit-il ici ? De quel objet ?

Le miroir devient dans cette expérimentions un dispositif qui falsifie, détourne la vision réelle du bâtiment. Même si « le miroir réfléchit l'apparence des choses, de façon symétrique et vraie, il relève du simulacre[814]». Il est également capable de déformer la vision réelle d'un objet.

Pour Susanne Muller, le reflet du miroir peut être rattaché à la notion d'inquiétante étrangeté de Freud (*Unheimlich*) qu'elle étudie dans son ouvrage en lien avec les œuvres contemporaines. Il révèle « non seulement « l'ambiguïté de l'objet » (l'ambiguïté de tout « ready-made ») mais aussi l'ambiguïté de notre position en face du miroir, cet objet-regard qui devient encore plus mystérieux quand il est multiplié[815]». Lorsque deux miroirs se regardent, ils produisent un abîme, un infini que notre regard traverse.



Alessia Nizovtseva, photographie obtenue avec les assemblages des miroirs, 2020.

814 Soko Phay-Vakalis, *Le miroir dans l'art, De Manet à Richter,* Paris. Éditions l'Harmattan, 2001, p. 165.

815 Susanne Müller, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre. Das Unheimliche et l'art contemporain*, Publications, de la Sorbonne, 2016, Paris, p. 86.

Alessia Nizovtseva, photographie obtenue avec les assemblages des miroirs, 2020.

En utilisant plusieurs miroirs j'obtiens un motif démultiplié, déconstruit, qui apparaît comme quelque chose d'informe impossible à définir. Certaines photographies confrontées aux miroirs forment des reflets qui brouillent totalement notre perception. Citons à ce propos la formule de George Bataille qui définit le terme de l'« informe » à partir de 1930 dans *Documents et* que commente Suzanne Muller :

> « Est informe ce qui ne ressemble à rien, ne s'aligne sur aucun modèle […]. L'informe apparaît comme un processus structural de déconstruction, de mise en mouvement, de la beauté à la laideur, de la séduction à l'horreur, qui introduit le vacillement, la dissemblance et le désastre dans les formes. Bataille déclasse et mord aussi les bornes de la forme pour rendre compte de cette vérité désarmante que l'art se situe au-delà du langage et des définitions. La forme demeure par sa formulation ; le mouvement de l'informe est une transgression des formes plus qu'un anti-formalisme, un « quelque chose comme » qui n'est pas rien, qui transgresse les catégories formelles, celles du langage comme de l'esthétique, et affole le savoir[816] ».

Pour Suzanne Muller, cette description de l'informe rejoint les idées sur *l'Unheimlich* de l'art : « celui-ci permet une expérience artistique que dépasse les frontières entre forme et fond, mais aussi entre art et le non-art […][817]».

Dans les recherches de Soko Phay-Valakis, le miroir devient un objet étude qui traverse l'histoire de la peinture à partir de la Renaissance jusqu'au XXème siècle. Ainsi,

816 Vincent Teixeira, *George Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*, Édition l'Harmattan, Paris, 1997, p. 41. *Cité in. Ibid.,* p. 94.

817 *Ibid.,* p. 94.

selon Soko Phay-Valakis, le miroir emblème de la peinture confirme l'ambition des peintres de la Renaissance « de rendre leurs œuvres de plus en plus fidèles à la perception visuelle de la réalité[818]». Elle donne comme exemple allant des perspectographes de Dürer à la *caméra obscura* du XVIIème siècle ; les machines à la perspective[819] sont conçues pour reproduire le réel avec la plus grande ressemblance. Avec l'apparition de la photographie, « l'histoire de la *mimesis* en peinture trouve son aboutissement. C'est à ce moment-là que le caractère référentiel de la représentation, longtemps tenu pour une évidence en Europe, s'est effondré[820]». L'art abstrait devient selon Phay-Valakis « le symptôme » de cette séparation avec les principes de la Renaissance qui ont fondé la représentation. Ce n'est plus en représentant le réel mais en le questionnant que les artistes contemporains font leurs expériences. « Le rêve de la plénitude du réel s'est effondré en particulier à l'époque contemporaine qui fait l'expérience de l'infini, de la perte des limites et des repères spatio-temporels[821] ». Le miroir perd également son statut d'«emblème de la peinture », de référence de la *mimesis* qui doit parfaitement refléter le réel, il s'ouvre à d'autres sensibilités. Ainsi, la peinture éclipsée par la photographie, car c'est cette dernière qui est capable de reproduire mécaniquement le réel, est associée elle-même au reflet du miroir. Toutefois, le rôle et la perception du miroir dans l'art change car il n'est plus attaché à « la métaphore de la *mimesis* » mais il est transformé en « médium artistique [822]» une œuvre d'art autonome un *ready-made* et utilisé par de nombreux artistes en art contemporain comme le démontre l'ouvrage de Soko Phay-Valakis *Les Vertiges du miroir* de 2016.

Dans mon travail, le miroir est utilisé davantage comme dispositif plastique de par ces expérimentations et visions de l'architecture qui troublent la vision, déstabilisent la perception.

Cependant, ces visions éclatées et instables de l'architecture poursuivent mes réflexions et mes observations sur l'espace urbain de la ville de Kaliningrad. Ce n'est pas par la *mimesis* que je souhaite construire un langage plastique mais par l'annihilation de la forme initiale. Cette recherche est attachée également à ma perception de la ville et de l'architecture[823] de Kaliningrad. Il me semble que la ville de Kaliningrad représente elle-même quelque chose d'« informe » ; pas tant par son arrangement spatial mais par son histoire et son passé. En effet, ma vision de Kaliningrad est à l'image d'un espace éclaté, tiraillé par son histoire douloureuse née d'une rupture. Cette ville est double. Elle enterre et elle contient en mémoire une autre ville. Les constructions précipitées des grands ensembles sur une large échelle territoriale ont fragmenté la ville, en laissant des petits îlots de *Königsberg* entre ces bâtiments monocordes. Paradoxalement, ces architectures des grands

818 Soko Phay-Vakalis, *op. cit.,* p. 13.

819 *Ibid.*

820 *Ibid.,* p. 15.

821 *Ibid.*

822 *Ibid.,* p. 16.

823 Il s'agit ici de l'architecture moderne, plus spécialement les immeubles d'habitation.

ensembles sont toujours moins appréciées et représentent la majorité par rapport aux anciens immeubles de *Königsberg*. Les immeubles post-soviétiques sont pour moi symboliques de cet éclat d'espace, de son caractère fragmenté et informe. Ils sont également au fondement de Kaliningrad. Le fragment photographique et le miroir participent à la conception d'une vision déformée et fragmentaire de l'architecture de ses immeubles, notamment de la barre d'habitation décrite dans un autre chapitre.

À la fin de cette expérience j'obtiens la photographie que j'ai décrite au début de cette sous-partie. Je la prends comme modèle pour la repeindre. Qu'ajoute alors la peinture à cette image photographique qui semble déjà échapper au réel ? Peindre à partir de la photographie c'est confirmer la fiction, car après tout ce n'est pas l'image d'un immeuble que je représente mais l'image de la photographie. Je ne reproduis plus les murs, les fenêtres, les ombres, mais les doubles des doubles de ces éléments. Je ne peins pas l'immeuble mais l'image photographique, je me focalise sur ses défauts, sur ses couleurs falsifiées et abîmées par le procédé d'impression, j'essaye de reproduire les couleurs de l'image de l'image. Je m'éloigne encore plus de la réalité. Dans ce sens, nous reprendrons la formulation de Phay-Valakis concernant la peinture :

> « Ainsi, à la différence de la peinture traditionnelle qui a pour objet de représenter les modèles du réel, la peinture du XXème siècle donne à voir une image qui ne peut exister que par écart, détournement et subversion de son référent sensible. Ces « manières » de déconstruire la théorie qui soutient que l'art est le miroir de la réalité témoigne cependant d'une volonté de prolonger la tradition de la peinture figurative et imitative. Le miroir n'est plus la valeur-étalon des peintres, mais ouvre le chemin à un autre imaginaire[824] ».

Alessia Nizovtseva, peinture à l'huile en cours de réalisation, 2021.

824 Soko Phay-Vakalis, *op. cit.,* p. 15.

De même, lorsque j'intègre cet objet dans ma pratique artistique, il me permet de trouver d'autres points de vision, d'autres possibilités de détournement du réel. Le miroir influence également ma propre vision de la peinture « par ses pouvoirs d'illusion et de fragmentation[825]». Si autrefois la peinture était davantage attachée à mon ambition de reproduire le réel, aujourd'hui elle me permet de m'émanciper et devient le « médium » d'expérimentation.

C. Les spectacles kaléidoscopiques

Le miroir devient un matériau privilégié pour de nombreux artistes en art contemporain comme par exemple Robert Smithson, Robert Morris, Dan Graham ou Daniel Buren. Ils utilisent le miroir dans leurs installations comme les *Cabanes éclatées* de Daniel Buren de 1975. Dans cette installation, la fonction du miroir est capable de déstabiliser le spectateur qui y pénètre dans son installation. Ce miroir crée une réalité autre, toute troublante, « étrangère à sa forme[826]». D'autres artistes, comme les Gao Brothers, créent des images de l'architecture en miroir inversé en appliquant des manipulations numériques. Les photographies manipulées de la série *The Forever Unfinished Building n° 2* (2005,) *n°3* (2005,) *et n°4* (2008,) nous rappellent par leurs conceptions éclatés, démultipliés, les apparences de kaléidoscope.

Cette démarche est une continuité des séries photographiques que nous avons analysées dans la deuxième partie de cette thèse. En créant des représentations labyrinthiques et répétitives de l'espace urbain envahi par les immeubles, les Gao Brothers se penchent ici toujours sur la même interrogation du bâtiment moderne qui, ne se terminant jamais, se répète à l'infini comme le démontre le titre des photographies.

Illustration non disponible

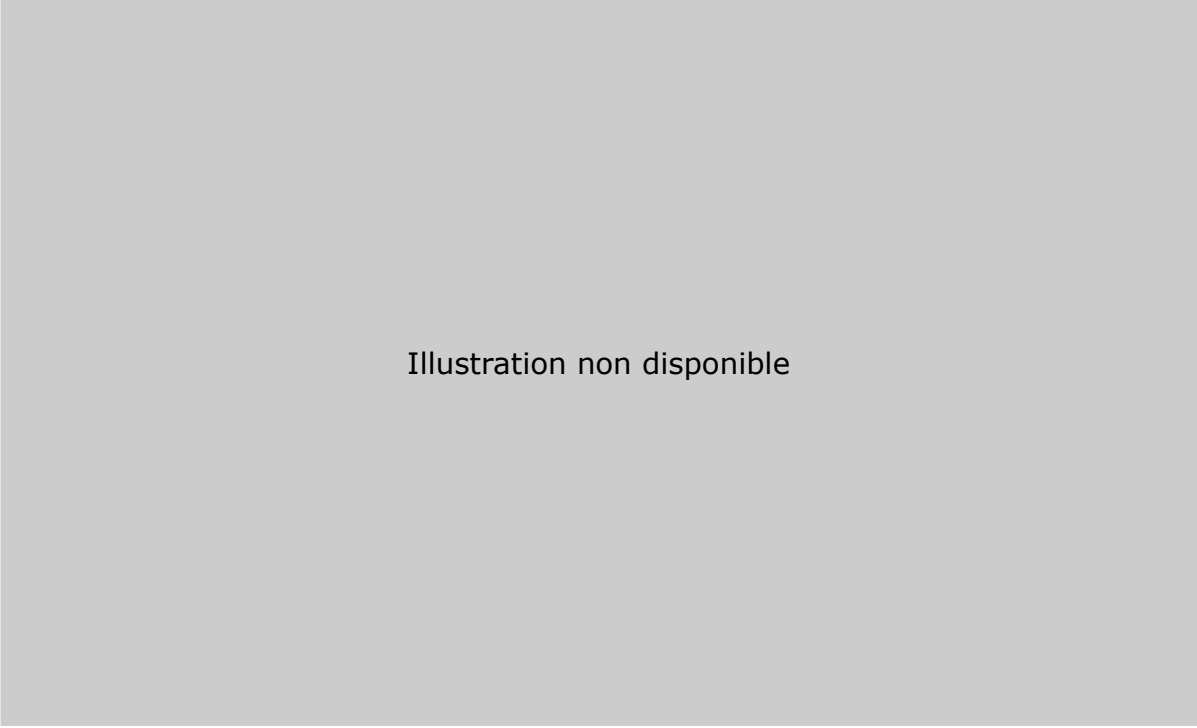
Gao Brother, *The Forever Unfinished Building n° 2*, photomontage numérique, 2005.

La perte de repère et le vertige de l'espace sont obtenus par ses éléments éclatés, répétés dans la même photographie. Les compositions abstraites des photographies *The Forever Unfinished Building n° 2* (2005,) *n°3* (2005,) à l'instar des motifs de l'artiste Victor

825 Soko Phay-Vakalis,, *op. cit.,* p. 158.

826 Daniel Buren est cité *in* Soko Phay-Vakalis, *op. cit.,* p. 161.

Vasarely, sont nourris par de nombreux détails qui rajoutent aux photographies d'autres lectures et nous ramènent au réel. Les personnages solitaires se situent dans l'espace démultiplié d'un motif kaléidoscopique de *The Forever Unfinished Building n°3* comme un reflet d'un autre monde, une version substituée d'une réalité dystopique. Ici, la solitude et l'anonymat devenus les sujets de prédilections ont mis en avant par les artistes comme étant le motif d'une critique de la ville contemporaine. Nous ne distinguons plus les immeubles qui sont devenus des figures abstraites formant des espaces labyrinthiques, prenant l'exemple de l'œuvre de l'artiste Escher auquel souvent sont comparés les Gao Brothers.

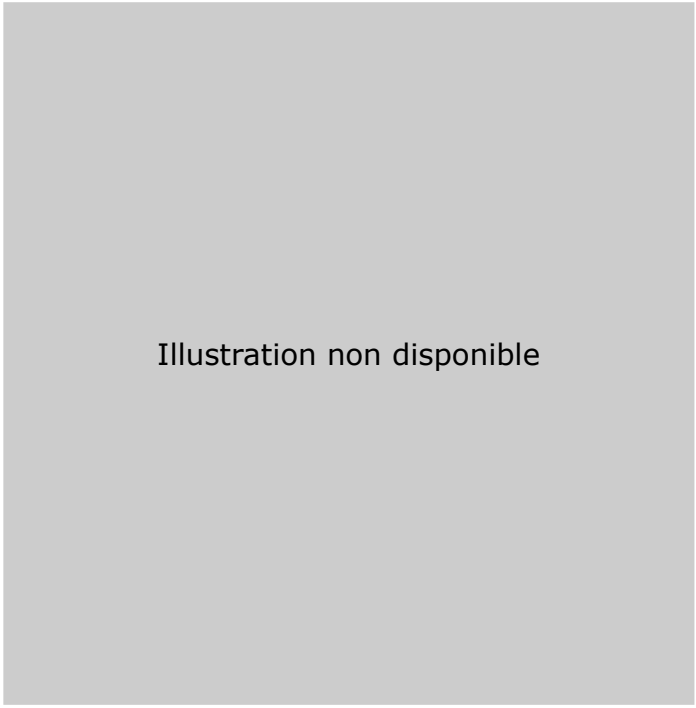


Gao Brothers, *The Forever Unfinished Building n°3*, photomontage numérique, 2005.

Les impressions schizophrènes de la ville qui étouffe et enferme telle une prison l'individu sont renforcées par les formats monumentaux des photographies. Notre regard s'y perd, notre corps peut s'y noyer et s'asphyxier jusqu'à perdre les repères physiques et psychiques. Dans cet espace qui se multiplie et se complexifie, la vision est en effet proche de la schizophrénie, une maladie qui « se caractérise par les distorsions de la pensée, des émotions, du sentiment de soi et du comportement. Le ressenti comporte souvent des hallucinations, le fait d'entendre des voix ou de voir des choses qui n'existent pas, et des délires, des convictions inébranlables ou fausses[827] ». De même, en partant des lieux réels et souvent délabrés à l'instar des chantiers ou immeubles en construction, les Gao Brothers « utilisent la distorsion, l'enchevêtrement, l'étroitesse pour accentuer l'impression d'un homme prisonnier, inapte à exprimer ses conflits intérieurs ou ses émotions, incapable à

827 Les détails de la maladie sont décrits sur le site de l'*Organisation mondial de la santé.* URL : https://www.who.int/fr (Consulté le 29 juillet 2021)

vivre son histoire personnelle et se débattant contre son destin[828] ». Les Gao Brothers ne se limitent pas aux expérimentations numériques, ils créent d'abord des performances au sein desquelles ils demandent aux amis, aux artistes, aux groupes de gens anonymes de jouer les rôles adaptés aux scénarios divers. Chaque personnage vit un moment de sa propre vie soumis à une situation particulière imposée par les artistes. Certaines mises en scènes sont paradoxales comme dans *The Forever Unfinished Building n°4* ; œuvre dans laquelle nous retrouvons un grand nombre de personnages dans un espace illusoire rappelant par sa structure un immeuble en construction et le dessin de Escher *Relativity Lattis* de 1953.



Gao Brothers, *The Forever Unfinished Building n°4*, photomontage numérique, 2005.

Dans ce lieu, tous les personnages sont enlevés de leur contexte respectif pour être comme parachutés, sans lien aucun, dans ce photomontage. Nous nous retrouvons face à un véritable spectacle conçu par de nombreuses mises en scènes totalement différentes qui vont parfois au-delà du réel car les artistes retravaillent numériquement en y ajoutant d'autres personnages comme *Spiderman* accroché au mur bétonné de l'immeuble en construction. Les Gao Brothers créent en effet un véritable photomontage qui prend source d'abord dans le réel pour se terminer dans une vision chaotique semblable à la peinture de Jérôme Bosch où de nombreux personnages grouillent dans un espace imaginaire reflétant pourtant la vie du quotidien à l'image de la toile Jardin des délices de 1500.

Il faudrait également se rappeler que ces artistes dénoncent avant tout le sentiment d'aliénation et les conditions d'enfermement que subissent les habitants des grandes mégapoles mais également l'effet de la pensée utopique sur l'urbanisme actuel. Leur réaction est d'autant plus significative lorsqu'ils réagissent à la construction frénétique et aux

828 Le texte est présenté sur le site internet de la Galerie Albert Benamou. URL : http://www.alaintruong.com/ (Consulté le 29 juillet 2021)

programmes de démolitions entrepris à Pékin. Par ailleurs, le sujet concernant les démolitions des grands ensembles ne passe pas inaperçu chez les artistes contemporains. Ils s'intéressent aux transformations des villes et des territoires urbains au sein desquels les immeubles d'habitations deviennent de véritables symboles de ces changements.

II. Les visions plurielles de l'architecture

1. Mémoire en question

A. La mémoire comme sujet sensible

Dans les années 2000, les artistes commencent à s'intéresser aux métamorphoses des quartiers résidentiels et à proposer de multiples lectures de certains territoires sous l'impulsion des programmes de rénovation urbaine. Aujourd'hui, de nombreux projets de rénovation et d'aménagement des territoires des banlieues franciliennes sont au goût du jour car, tout comme les grands ensembles, ces endroits nécessitent une amélioration. La mémoire devient un sujet sensible, une sorte d'alerte de ce qui est en train de disparaître et de ce qu'il ne faudrait pas oublier et réduire à néant. Par exemple, dans les projets culturels de la rénovation urbaine, la mémoire de l'habitant est au cœur de la problématique :

> « On assiste depuis quelques années à une évolution paradoxale de la place et du rôle des projets artistiques et culturels menés dans les quartiers visés par la politique de la ville, et à une forme d'instrumentalisation de la culture au service de la rénovation urbaine[829] ».

Il est important d'adoucir le sentiment de perte et de séparation. C'est là où l'artiste qui travaille avec des habitants des quartiers, devient un acteur, un instrument, un militant, un accompagnateur dans le travail du deuil de la population.

> « Il s'agit dans la plupart des projets artistiques d'accompagner les habitants face aux questionnements et craintes légitimes liés à l'évolution de leur quartier. En faisant intervenir les artistes sur les projets participatifs, la ville peut ainsi donner l'occasion aux habitants de parler, d'exprimer leurs doutes et leurs questions […][830] ».

Par ailleurs, « le projet artistique permet « d'occuper le terrain » pendant tout le processus : c'est donc une manière de montrer aux habitants que la municipalité est là, et s'occupe d'eux, que la mairie peut proposer des actions artistiques et non pas seulement des travaux[831] ».

La participation des habitants permet à certains de ceux-ci de sortir de leur isolement et de s'ouvrir vers la démarche artistique que propose l'artiste.

829 Frédéric Léonhardt, *Les 101 mots de la rénovation urbaine*, Archibooks, 2013, p. 86.

830 Didier Desponds, Elisabeth Auclair, Pierre Bergel et Marie-Madeleine Bertucci (sous la direction de), *Les habitants acteurs de la rénovation urbaine ?,* Presse universitaire de Rennes, 2014, p. 123.

831 *Ibid.,* p. 122.

Ces projets artistiques proposés dans le cadre de la rénovation urbaine sont en effet menés autours de l'habitant ; ils s'appuient sur la participation de la population et articulent différents domaines d'art tels que théâtre, vidéo, photographie, écriture.

Cependant, comme le montre Elizabeth Auclair, de nombreux projets artistiques tournant autour de la notion de mémoire posent problème. En effet, ce sont moins les projets d'artistes que les objectifs politiques qui importent dans les programmes de rénovation urbaine. Ce qui intéresse les politiques à travers cette démarche, ce sont les projets d'artistes qui ne font pas de vagues et sont dits « politiquement corrects » permettant ainsi de voiler certaines ambiguïtés en lien avec les grands ensembles. Par exemple, l'une des raisons de la mise en place de ces projets est la tentative de valorisation des grands ensembles et la reconnaissance de leur valeur historique. Cependant, très souvent, les responsables des villes ne sont pas eux-mêmes fiers des quartiers résidentiels dégradés et stigmatisés.

> « On mobilise ces projets mémoriels pour mettre en valeur l'histoire des quartiers, mais en fait on cherche souvent plutôt à gommer le passé, à oublier le manque d'entretien de ces cités et leur dégradation, et donc à valoriser ces quartiers tels qu'ils seront après les travaux de requalification. Selon un intervenant, ces projets mémoriels relèveraient surtout de la communication et du marketing territorial : « le travail de mémoire a tendance soit à magnifier le passé, soit à montrer un passé malheureux qui s'ouvre vers un avenir radieux ; c'est donc toujours gagnant de travailler avec la mémoire[832] ».

La mémoire devient un sujet sensible et contradictoire et place les artistes dans un contexte du travail très particulier et ambigu. La mémoire tout aussi bien que la nostalgie devient tous les deux des notions stigmatisées mais « pratiques » car ils représentent non pas des valeurs réelles mais des tendances idéologiques. Même si son aspect « pratique » permet, dans certains projets artistiques, de trouver des pistes de recherche qui facilitent les réceptions d'un point de vue idéologique, c'est parce que le rôle de l'artiste est confus lors de ces projets censés aider les habitants à passer un moment pénible.

Les pratiques artistiques contemporaines se situent dans une sorte d'interrogation autour de la mémoire qui doit être choisie avec précaution ? Comment la représenter, comment la conserver alors que l'objet de la représentation n'existera plus ? Quels éléments choisir pour la valoriser ? En effet, la mémoire devient un sujet malléable tel un morceau de cire que les artistes manipulent afin de créer leurs œuvres.

Dans la première partie du livre *De la mémoire et de la réminiscence* Ricœur s'adresse à la philosophie grecque, plus particulièrement à Platon et sa théorie de l'image (*eikôn*) et de l'empreinte (*tupos*) où l'imagination et la mémoire représentent une complexité qui permet cependant d'éclaircir la problématique « entre ces deux *topoî* rivaux et complémentaires[833] ». Pour Ricœur, il s'agit de deux procédés théoriques, l'un platonicien et l'autre aristotélicien.

832 Elizabeth Auclair, « Les ambiguïtés des projets artistiques et culturels dans le Pru, Entre la finalité sociale et finalité urbaine », *in. Les Cahier du Développement Social Urbain*, n° 54, 2011, pp. 29-30.

833 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, Éditions du Seuil,* Paris, 2003, p. 8.

Chez Platon, les problématiques de la mémoire peuvent en effet être enveloppées par l'imagination. Alors qu'Aristote est davantage « centré sur le thème de la représentation d'une chose antérieurement perçue, acquise ou apprise, plaide pour l'inclusion de la problématique de l'image dans celle du souvenir[834] ».

> « Pour Platon, le problème de *l'eikon* commence avec l'image comme une empreinte dans un morceau de cire. Mais où est cette cire ? Comment en retirons-nous l'image ? De plus, comment distinguons-nous l'image vraie de l'image fausse ou *phantasma* ? Voilà l'origine de l'idée de trace, l'une des liaisons capitales entre la mémoire et l'histoire[835]».

Si pour Platon la mémoire est associée à un morceau de cire, ne devient-elle pas une substance malléable proche dans ce sens de l'imagination car mémoire et imagination « partagent le même destin[836] » selon Ricœur ?

Il faudrait distinguer cependant la mémoire et l'imagination car ces deux entités représentent quelque chose d'absent dans la réalité. Contrairement à l'imagination, la mémoire est attachée aux souvenirs, aux événements qui ont eu lieu. Cependant, la mise en images des souvenirs est conjuguée à une reconstitution de ceux-ci.

Cette reconstitution met en question la fragilité de la mémoire et avec elle, celle de l'ensemble des souvenirs complets. La mémoire reste en effet fragmentaire et tend dans son ensemble vers l'abstrait. Cette fragilité que représente la mémoire est exposée à différentes formes d'abus.

Dans son ouvrage Ricœur questionne les formes d'abus « auquel est exposé l'exercice de la mémoire » en distinguant trois types : la mémoire empêchée, la mémoire manipulée, la mémoire obligée[837].

Nous supposons que certains artistes qui travaillent avec les projets de rénovation urbaines des quartiers résidentielles sont confrontés à ces problématiques. En ce sens si l'artiste est en quelque sorte contrarié pour créer une œuvre en lien avec la mémoire c'est parce qu'il doit reconstituer ou construire à partir du passé pour répondre à une attente, une commande où il doit valoriser l'histoire des quartiers.

En ce sens, nous pouvons parler de la mémoire manipulée, la deuxième forme d'abus, développée par Ricœur dans son analyse. Ici, l'auteur évoque l'idéologie comme instrument des manipulations de la mémoire où la mémoire est convoquée à des fins idéologiques d'un gouvernement ou d'un pouvoir : « L'idéologie est, avant tout, un effort de légitimation d'un

834 *Ibid.,* p. 8.

835 Charles Reagan, « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricœur : La Mémoire, l'histoire, l'oubli [1] », Transversalités, 2008/2 (N° 106), p. 165-176, URL : https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm (Consulté le 12 mars 2021)

836 Paul Ricœur, *op.cit.,* p. 9.

837 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, Éditions du Seuil,* Paris, 2003, pp. 82-110.

gouvernement ou d'un pouvoir, fondé sur un événement originel, des documents fondateurs et des « mémoires » communes[838] ».

Cependant, la mémoire partagée entre l'imagination de l'artiste et les souvenirs des habitants devient elle-même plastique et malléable. Le rôle de l'artiste est alors n'est pas tant de créer une vision qui doit correspondre à une exigence d'un gouvernement ou d'un pouvoir et de se plier à une attente qui suppose la valorisation de ces projets ; mais de créer une œuvre plastique capable de donner des formes multiples et riches de sens qui mobilisent et sensibilisent la mémoire. Il me semble que la mémoire et une œuvre partagent ensemble une forme de plasticité, une capacité à être malléable.

Pour la philosophe Baldine Saint-Girons le terme de la « plasticité » est attachée à une profonde ambiguïté dans langage courant « qui oscille entre un sens actif et un sens passif, une valence positive et une valence négative[839] ». En reprenant le terme du vieux français « plastit » qui est le résultat de « ce plastir », la plasticité est vue comme :

> « la donatrice et réceptrice de forme. De là vient qu'elle désigne la souplesse et la flexibilité, mais aussi l'inconstance et l'instabilité ; le talent de se créer une nouvelle apparence, mais aussi le génie de s'en défaire ; la capacité de se régénérer, mais aussi la fureur de s'autodétruire. Bref, la plasticité est la capacité métamorphique par excellence[840] ».

En effet, les rénovations urbaines soulèvent la question des démolitions des grands ensembles que certains artistes sont pressés d'immortaliser et d'interroger dans leurs pratiques artistiques. La figure de la ruine du grand ensemble devient le symbole d'une rupture historique, une figure importante de la crise de l'habitat mais également un élément plastique qui donne des visions multiformes des barres d'habitation en cours de démolition. Ce qui nous intéresse dans cette recherche est moins de remettre en cause les problématiques en lien avec la mémoire et rénovation urbaine que de montrer les multiples aspects impliqués par ces changements urbains dans les pratiques artistiques contemporaines au sein desquelles les grands ensembles deviennent symboliques.

B. Des fragments éclatés de la mémoire vers la construction

Au cours de ma recherche artistique je me suis interrogée sur le sujet de la mémoire, notamment lorsque j'ai visité l'immeuble d'habitation à Empalot, aujourd'hui préparé pour la démolition. L'immeuble démoli renvoie à la notion de la chute, de la catastrophe, du déséquilibre. Ces questions ont déjà été abordées dans mon mémoire de Master concernant

838 Charles Reagan, *op. cit.*

839 Baldine Saint-Girons, « Plasticité et Paragone », *in* Catherine Malabou (sous la direction de), *Plasticité*, Paris, Éditions Leo Sheer, p. 29.

840 *Ibid.*

les ruines modernes de la Roumanie où j'ai cité l'article Nos ruines[841] de Diane Scott évoquant la dimension de la catastrophe inévitablement rattachée à la ruine contemporaine : guerres, cataclysmes naturels, effondrements. Les implosions et les démolitions des immeubles d'habitation s'avèrent également parfois comme de véritables catastrophes car elles créent une rupture historique et la fin symbolique des grands ensembles. Elles peuvent également être mal vécues par les habitants qui se sont attachés à leurs immeubles et où ils ont passé de nombreuses années. Les implosions et les démolitions représentent symboliquement des ruptures, des déchirements, des disparitions. Les disparitions physiques des bâtiments sont accompagnées par celui des souvenirs qui s'effacent. N'ayant jamais participé à des implosions d'immeubles, j'ai vu pourtant des démolitions qui m'ont inspirée un sentiment de déséquilibre. En effet, un immeuble démoli apparaît d'abord comme une structure ouverte qui perd son équilibre, se démolit graduellement pour tendre vers une chute totale. C'est en partant de cette notion de perte d'équilibre, de chute et de démolition que j'ai procédé à mes recherches plastiques dans l'immeuble d'habitation d'Empalot. Lorsque j'ai visité l'immeuble, il était encore habité mais on annonçait déjà sa possible démolition. J'ai décidé alors de le photographier de l'intérieur. L'intérieur est pour moi symbolique de l'intimité et du sens de l'habiter, l'intérieur est perçu comme un abri, un espace qui cache du regard extérieur. En revanche, je n'ai photographié que des espaces intermédiaires de la barre d'immeuble, des espaces du passage entre les voisins et d'autres personnes qui viennent visiter l'immeuble. Habiter un lieu peut se décliner « selon différents parcours et degrés de l'intimité selon différentes enveloppes : le corps, le mobilier, l'espace intime, l'espace privé, l'espace de l'entre-deux (semi-privé/semi-public), l'espace public (la rue, le quartier, la ville)[842] ». Habiter un lieu est également en lien avec l'appropriation de celui-ci autant public que privé et implique « le statut de l'occupant[843] ». En revanche, pratiquer un lieu, le visiter, le regarder est en lien avec ma démarche artistique où je m'approprie le lieu à ma façon car habiter échappe à une unique définition de résider en un lieu. La photographie est intimement liée à la mémoire, « elle sert d'appui à la mémoire[844]. » La photographie qui échappe à un simple enregistrement est attaché au regard du photographe qui garde en soi et prolonge cette mémoire de l'immeuble, en la fixant au travers différents cadrages.

L'espace intérieur et monumental de cette masse architecturale est photographié sous le même principe de déconstruction en fragments photographiques permettant de multiples lectures visuelles de l'ensemble. De nouveau, mon appareil photographique déconstruit l'ensemble de la structure monumentale dont j'obtiens de nombreux fragments. Les visions rompues, brisées, parfois abstraites de la masse architecturale, démultipliées par les fragments photographiques représentent un corps disloqué.

841 Diane Scott, « Nos ruines », *Vacarme*, n°60, été 2012, pp. 164-198.

842 Nadège Leroux, « Qu'est-ce qu'habiter ? Les enjeux de l'habiter pour la réinsertion », VST - Vie sociale et traitements, 2008/1 (n° 97), p. 14-25, URL : https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2008-1-page-14.htm (Consulté le 20 août 2021)

843 *Ibid.*

844 Susanne Müller, *op. cit.,* p. 134.

Alessia Nizovtseva, *Fragments photographiques, Empalot,* Toulouse, 2019.

Par conséquent, la notion du fragment est étymologiquement liée à une rupture que j'associe dans cette pratique artistique au cadrage photographique.

> Pour Alain Montandon le fragment est défini « comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. […]. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango* : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le *Klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le morceau détaché par la fracture, quelque chose d'arraché, tiré violemment. Le *spasmos* vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque[845] ».

845 Alain Montandon*, Les formes brèves,* Paris, Hachette, 1992, p. 77.

Ainsi, lorsque je photographie l'immeuble à l'intérieur, je réalise des visions fragmentées de la masse architecturale que je réunis dans ma collection d'archive comme des « fragments de mémoire [846]» : c'est à travers ce parcours que la lecture de l'ensemble se déconstruit et se re-construit en se complétant dans un tout éclaté. Si comme le dit Muller, la mémoire a elle-même le caractère fragmentaire et fragmenté, composée d'éléments épars, tissée de mots, d'images, de souvenirs, c'est parce elle est « mystérieuse » ; la mémoire nous laisse dans le doute, car elle est à la fois « la restitution du passé et la constitution à partir du présent. » Elle est « collective et individuelle[847]».

La mémoire, comme sujet concernant les immeubles d'habitation, peut être abordée de différentes façons dans les pratiques artistiques contemporaines à travers les installations, les photographies, les vidéos. Les pratiques mélangeant les médiums caractérisent aujourd'hui des œuvres contemporaines à l'instar de celles de Nicolas Daubanes.

C. L'hommage à une tour

En 2012, Nicolas Daubanes a été invité à participer à une résidence artistique dans le cadre du projet engagé pour questionner la mémoire autour de la tour de La Tuilerie située à Labruguière dans le Tarn et promise à la démolition. Ce projet a été organisé par la MJC, par le collège La Montagne noire et par l'Espace Photographique Arthur Batut sous le titre revendicatif de *Collecte de mémoires* autour de la tour HLM de La Tuilerie. Lors de cette intervention artistique, Nicolas Daubanes investit un appartement du dernier étage[848] suite au relogement des habitants prévu avant la destruction.

L'artiste crée une installation photographique dans les appartements les plus élevés de l'immeuble. Il s'est intéressé au paysage que les habitants voyaient autrefois depuis leurs fenêtres. Pour ce faire, il a procédé à l'aide d'un dispositif optique, le sténopé[849], un outil provenant de *la camera obscura,* pour remplir les chambres des images captées des paysages extérieurs. En transformant ainsi les pièces d'habitation en chambres noires devenues elles-mêmes semblables à une boite noire de l'appareil photographique, l'artiste s'interroge sur « l'idée du chez-soi » qui « tient à la fois du tout proche parce qu'elle évoque ce lieu de l'intime et de l'intimité et du lointain parce que le chez-soi permet de prendre la

846 J'emprunte cette locution phraséologique à Susanne Muller qui rattache sa propre pratique artistique à la notion de la mémoire. Susanne Muller, *op. cit.,* p. 133.

847 *Ibid.*

848 Par ailleurs, remarquons que la tour La Tuilerie permettait d'avoir la vision la plus haute sur la ville de Labruguière et ses alentours.

849 « Le sténopé est un appareil photographique sans objectif. Il s'agit le plus souvent d'une boîte, faisant office de *camera obscura* (chambre noire) percée sur l'une de ses faces d'un simple trou d'aiguille. La surface sensible à la lumière placée à l'intérieur de la *camera obscura* permet d'enregistrer l'image. Le sténopé désigne à la fois le trou d'aiguille dans la paroi par lequel filtrent les rayons de lumière, le dispositif de prise de vue et l'image résultante. »

distance […] [850] » avec l'extérieur visible de sa fenêtre.

C'est exactement cette vision que l'artiste capte non pas par l'appareil photographique mais depuis l'intérieur de l'appartement plongé dans le noir pour parler de ce lointain et cet intime disparus après la démolition. Le chez-moi défini dans l'ouvrage de Salignon *Qu'est-ce qu'habiter* à travers le proche et le lointain, raisonne d'une manière juste avec cette œuvre de Daubanes :

> « De ma fenêtre, de mon balcon, de ma cour, de ma rue, le lointain m'est donné d'abord comme paysage qui vient ici se rassembler et se disperser. Tout le loin comme horizon tient à ce qu'il n'est jamais que ce qui me rapproche du chez-moi et qui me donne un chez-moi ouvert au spectacle du monde. L'horizon devient mien tout en restant anonyme et lointain[851]».

Cette installation agit comme une intériorisation du lointain que l'habitant d'autrefois avait dans sa procession intime du regard. Ainsi, paradoxalement, comme l'explique Susanne Müller, « la langue allemande connaît deux mots pour « mémoire » : *das Gedachtnis (de gedenken : penser à, commémorer) qui évoque* le côté rationnel, objectif, voir collectif et abstrait. Puis, *die Arinnerung* (plus proche du mot « souvenir ») qui, dans une traduction littérale, donne « intériorisation » et souligne ainsi l'aspect individuel et intime qui nous semble plus intime et imagé[852] ».

La projection du paysage extérieur vers l'intérieur de l'appartement devient dans cette installation un instant symbolique et éphémère à l'image de l'immeuble voué à disparaître. De même, il se crée dans cette œuvre une autre lecture, une sensation d'angoisse procurée par les pièces vides comme devenues carcérales de cette tour sans habitant. L'image du paysage devient ici l'image du double déformé, troublé et informe qui crée, comme le dit bien Susanne Muller, « le rapport paradoxal » à la réalité. Dans l'œuvre de Nicolas Daubanes, la photographie semble étrangement se rapprocher de *l'Unheimlich, inquiétante étrangeté* par son caractère de « double ». La question qui se pose ici et que tente de représenter l'artiste : quel objet souhaite-t-il saisir ? Une chambre vide, un paysage, ou peut-être un souvenir ?

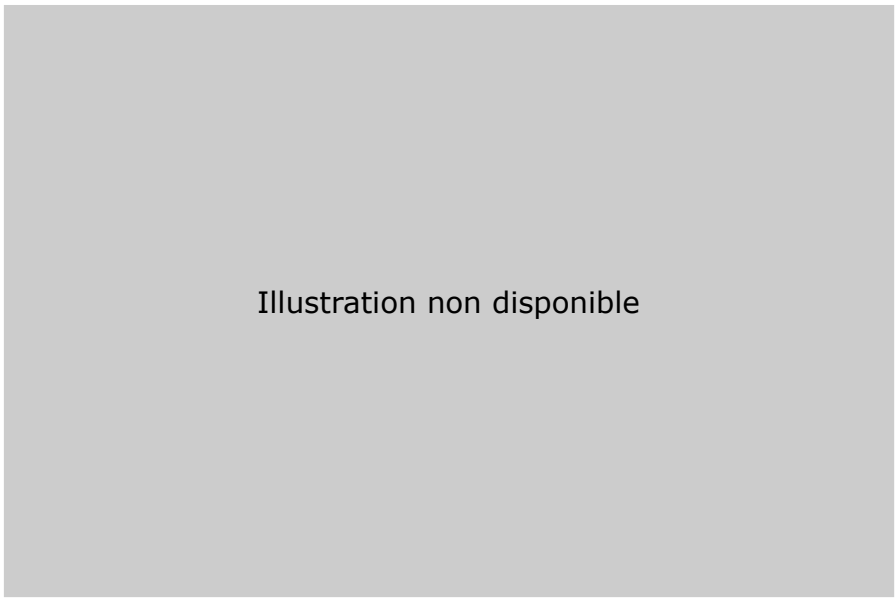
Le mystère de la photographie est dans la forme étrange que prend l'image du paysage projeté et de la chambre vide, tel un secret du lieu que l'artiste révélerait. L'artiste décide alors de photographier les images des visions d'appartement afin de les archiver comme « gardiennes de mémoire » de l'immeuble disparu. Cette image du paysage que l'artiste capte dans la chambre noire de l'habitant se rapproche également de l'idée d'enfermement dans la boite noire de l'appareil photographique.

---

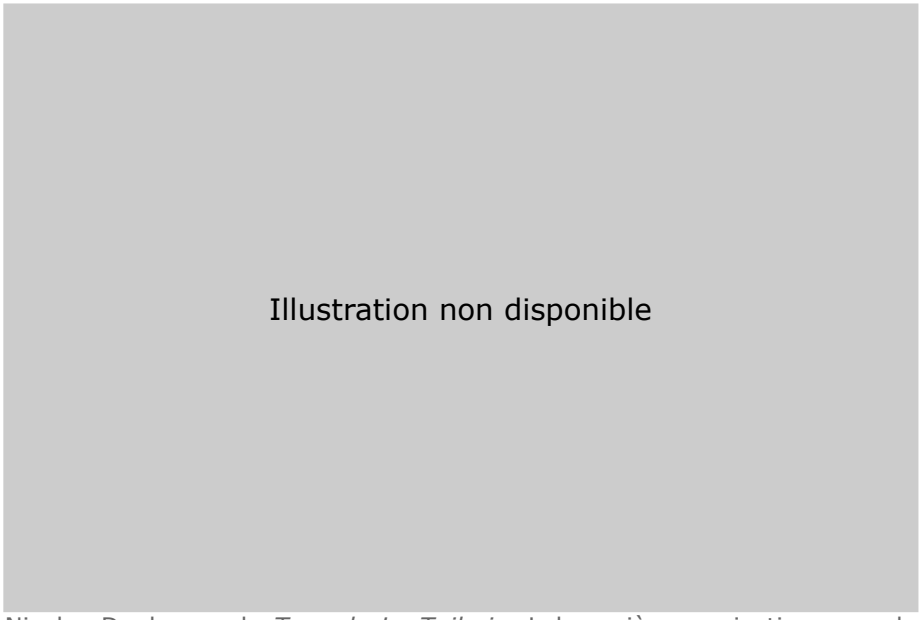
850 Bernard Salignon, *op. cit.,* p. 60.

851 *Ibid.*

852 Susanne Müller, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre, Das Unheimliche et l'art contemporain,* publications de la Sorbonne, 2016, Paris, p. 132.



Nicolas Daubanes, la *Tour de La Tuilerie*, Labruguière, projection, vue de l'installation, 2012.



Nicolas Daubanes, la *Tour de La Tuilerie*, Labruguière, projection, vue de l'installation, 2012.

Pour Serge Tisseron, « l'enfermement d'une image dans la « boite noire » du boîtier photographique n'est pas seulement réalisé avec l'espoir de sortir un jour cette image en la « développant ». Un autre espoir l'accompagne, tout aussi fort : celui de réveiller, développer et intégrer à l'occasion de la découverte de l'image, toutes les composantes de l'expérience – émotives, cénesthésiques, sensorielles…- qui s'étaient trouvées enfermées dans une « boite noire » psychique faute d'un espace et de temps où se déployer[853]».

Dans le projet de Daubanes, l'espace de la chambre noire devient le symbole de la

853 Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient,* Flammarion, Paris, 1996, p. 31.

mémoire enfermée que nous voyons depuis l'intérieur : le paysage réel ou l'illusion de la réalité se déforme lorsque l'image projetée à l'envers vient se loger dans l'appartement. Telle une caverne de Platon, l'espace intérieur devient celui de l'illusion ; ainsi le souvenir du paysage extérieur vu de la fenêtre se déforme, remplit la chambre, devient étrange, pareil à un rêve.

Selon Roland Barthes, la photographie renvoie à la mort, plus précisément « toutes les photographies y renvoient d'une manière exclusive ». Cependant, l'acte de photographier est une réponse à cette mort qui viendra probablement arracher à la vie l'objet de sa représentation. Or, selon Tisseron, la photographie participe « au refus du travail du deuil. En créant l'illusion de rendre l'objet perdu véritablement présent, elle permettrait de maintenir l'illusion d'une relation avec lui « comme s'il était toujours là[854]».

Photographier c'est construire une relation ambiguë avec « l'objet lointain et perdu[855] ». La photographie renvoie aussi bien à l'oubli, à la peur de l'oubli qui se produit lorsque l'objet représenté a disparu qu'à la mémoire. Ainsi, pour Suzanne Müller, la mémoire « dans son organisation et son fonctionnement, reste mystérieuse. Est-elle faite d'image ou de mots ? Est-elle reconstitution du passé ou construction à partir du présent ? Est-elle collective ou individuelle ? Un peu de tout sans doute[856] ».

Dans le travail d'artiste Tamara Tchipitsina ce n'est pas la photographie qui devient le médium principal pour exploiter la mémoire d'un quartier résidentiel en rénovation mais de nombreux dispositifs plastiques qui lui permettent de construire des œuvres en lien avec l'archéologie du présent et à la mémoire des souvenir intimes.

D. L'archéologie du présent

De la même manière, à Moscou, les autorités mènent des projets de réaménagement identiques qui permettent aux artistes de devenir des archéologues du présent et de relever les souvenirs des habitants des quartiers résidentiels afin de comprendre leurs modes de vie. C'est également un moyen de préparation en douceur aux grands changements que les habitants devront subir suite aux rénovations urbaines.

L'artiste Tamara Tchipitsina qui expose en 2020 dans la galerie de Moscou *Peresvetov Pereulok Art Gallery* dans le cadre de la Biennale d'art contemporain à Moscou, se consacre à une recherche du quotidien dans les quartiers résidentiels des années 1970-1980 et qui part d'une histoire personnelle ; elle deviendra typique pour toute une génération de personnes habitant ces immeubles d'habitation. Ancienne architecte, l'artiste s'interroge sur les modes de vie des habitants de ces immeubles standardisés de l'époque révolue.

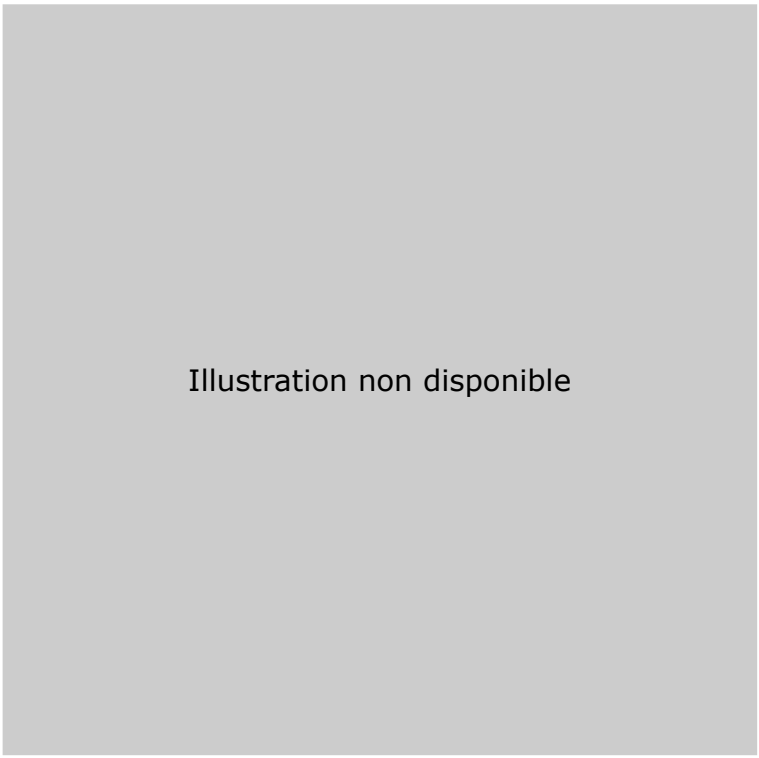
> « Des jeux dans les cours pour enfants, des toboggans en formes de fusées et d'étranges sculptures en tuyaux de métal, les premiers amis, de nouvelles découvertes - tout cela s'est

854 *Ibid.,* p. 67.

855 Susanne Müller, *op. cit.,* p. 109.

856 *Ibid.,* p. 134.

passé sur fond de maisons préfabriquées [pour toute une génération depuis les années 70.] Pour les architectes, l'expérience de la construction de logements standardisés en URSS est généralement reconnue comme un échec. Érigés en rangées à travers le pays, ces immeubles qui se ressemblent à travers toutes les villes, ces bâtiments de cinq et neuf étages sont décrits comme étant gris, ternes et sans personnalité. Pendant ce temps, les quartiers des maisons préfabriquées font partie d'un inconscient collectif d'habitat, pour moi comme pour beaucoup d'autres russes. Ils sont devenus un point de départ, une première idée de l'environnement habité pour la majorité de la population russe[857] ».



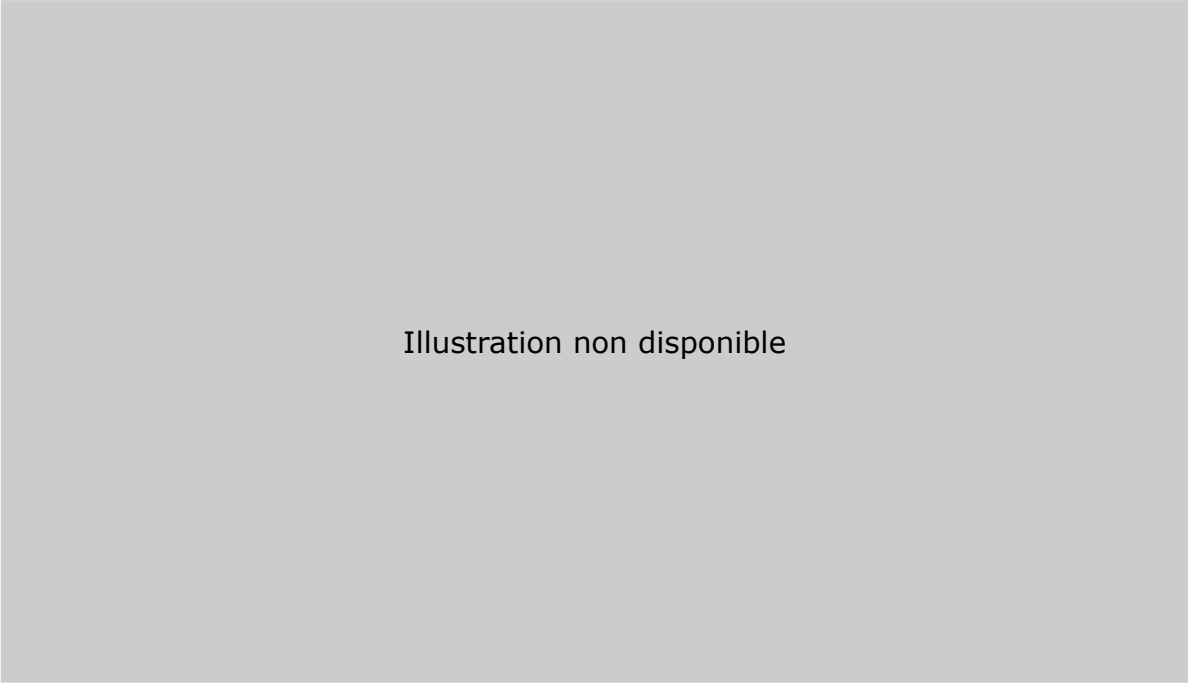
Tamara Tchipitsina, *La soirée bleue,* sérigraphie, 2020.

Pour questionner ces espaces d'habitation, l'artiste crée une véritable recherche et rencontre des habitants, interroge et enregistre leurs histoires. Par ailleurs, elle filme et photographie des espaces résidentiels pour en créer une archive documentaire. Dans l'espace d'exposition ces documents photographiques, enregistrements sonores et vidéos prennent des formes multiples : sérigraphies, photographies, installations. Tout cela pour remettre en cause la perception uniquement négative de ce phénomène architectural.

857 Traduction personnelle depuis le texte disponible sur le site de la galerie :

«Игры во дворе, детские площадки с горками-ракетами и странными скульптурами из металлических труб, первые самостоятельные походы в магазин, дружба и новые открытия — всё это происходило на фоне панельных домов. В профессиональном архитектурном сообществе эксперимент со строительством типового жилья в СССР, как правило, признается неудачным. Возведенные рядами по всей стране, похожие друг на друга в разных городах, пятиэтажки и девятиэтажки описываются как «безликие», «серые», «унылые». Между тем, панельный микрорайон стал отправной точкой, начальным представлением о среде и пространстве не только для меня, но и для множества людей, проживающих в таких кварталах».

permet à l'artiste de tourner son regard vers les notions telles que « singularité » « beauté » « diversité » qui changent et approfondissent leur image et surprennent.



Tamara Tchipitsina, *La soirée bleue*, sérigraphie, 2020.

En effet, l'espace d'exposition devient alors un terrain propice pour sensibiliser la mémoire collective à travers les images et les textes que l'artiste collecte lors de son enquête. Les visions des grands ensembles austères et gigantesques deviennent dans les images de l'artiste des signes de mémoire collective touchant au plus intime - souvenirs d'enfance en lien avec les quartiers résidentiels à l'instar du travail de Tchipitsina, visions des paysages intériorisés et poétisés dans le travail de Daubanes. Par exemple, les immeubles typiques et standardisés prennent une allure chaleureuse dans les gravures et sérigraphies de Tchipitsina. L'artiste utilise comme elle explique les signes de mémoire collective que tout le monde est capable de reconnaître et attacher à ses propres souvenirs tels que vieilles voitures typiques, façades d'immeubles d'habitation. D'autres éléments qu'elle intègre dans ses sérigraphies comme feuilles volantes appelées « hélicoptères[858] » représentent en effet un souvenir d'enfance pour l'artiste mais également pour de nombreux habitants qui ont joué avec ces plantes. Ce souvenir d'enfance adoucit la perception des quartiers résidentiels ; nous oublions en regardant ces images de sérigraphie l'austérité et la dégradation des immeubles, les problèmes de l'habitat ; tel est l'objectif de l'artiste. Dans cet exercice de la mémoire, l'habiter prend tout son sens poétique. Jean-Marc Besse décrit des lieux vers lesquels nos sens nous ramènent constamment. Ces lieux ne sont pas des endroits qui nous laissent indifférents, ils sont remplis de signes et de souvenirs, les lieux de notre mémoire.

« Ce sont les lieux de ma mémoire. Ils sont remplis des souvenirs des événements que j'y ai

858 Ces plantes ont poussé dans les cours résidentiels des immeubles collectifs et ont attiré de nombreux enfants qui se sont amusés à jouer avec les feuilles rappelant la forme d'hélice.

vécus, des images encore présentes en moi, des paysages que j'y voyais alors, des rêves que j'ai pu élever lorsque je m'y trouvais[859] ».

Pensons alors au philosophe Paul Ricœur et à son ouvrage qui procède du travail sur la phénoménologie de la mémoire et passe par une analyse complexe et laborieuse.

Dans le livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Ricœur analyse l'ouvrage de Maurice Halbwachs en intégrant la notion de la mémoire collective dans sa relation à la mémoire individuelle. Selon Maurice Halbwachs, toute mémoire est collective. Cependant, pour créer des souvenirs, il est important de nouer des liens qui servent d'intermédiaires entre les mémoires individuelle et collective. Les témoignages des habitants des quartiers résidentiels, les archives de familles deviennent dans le travail de Tchipitsina des outils intermédiaires qui permettent d'extraire des données mémorielles qui forment des souvenirs communs : « Tout souvenir se trouve mêlé au témoignage des autres. Il y a une capacité originelle pour les collectivités à préserver et rappeler des souvenirs communs[860]».

C'est pour cette raison que l'artiste trouve important d'aller vers les familles afin de restituer les mémoires en écoutant les témoignages des habitants des quartiers résidentiels. C'est une façon de sensibiliser les mémoires à travers les lieux. C'est également un moyen de dépasser l'habitat collectif pour aller vers la notion de « chez soi » qui désigne en effet quelque chose de plus intime. Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'habiter ?* Bernard Salignon analyse le sens du mot maison dans la langue allemande qu'est *Haus* et *Heim.* Le premier terme désigne la réalité matérielle de la construction, alors que le deuxième « contient l'indicible de la maison, irréductible à l'objectivation et que chacun échoue à exprimer sauf à dire : « C'est ma maison ! » pour signifier que c'est là qu'il retrouve, au-delà du gîte et du couvert, l'« intime » de lui-même[861] ».

La particularité des quartiers des grands ensembles est traduite dans le travail de Tchipitsina par l'indétermination de ce que le « chez soi » représente et qui devient dans son œuvre un lieu commun pour toutes les personnes ayant vécu dans ces immeubles collectifs. Nous retrouvons à travers ses pièces artistiques réalisées des signes communs qui nous rappellent nos souvenirs, images, rêves à la fois communs et individuels. Les quartiers résidentiels et les immeubles d'habitation deviennent des lieux particuliers : « ils traduisent de manière déformée [par l'artiste], déplacée, condensée, toute une vie inconsciente, un passé à la fois disparu et toujours là, guettant l'occasion de ressurgir[862] ».

Ce projet de Tamara Tchipitsina fait écho à celui de l'artiste française Sonia Saroya[863]

859 Jean-Marc Besse, *op. cit.,* p. 145.

860 Charles Reagan, « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricœur : La Mémoire, l'histoire, l'oubli », Transversalités, 2008/2 (N° 106), p. 165-176, URL : https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm (Consulté le 12 mars 2021)

861 Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, Paris, Éditions de la Villette, 2010, p. 14.

862 Jean-Marc Besse, *op. cit.,* p. 146.

863 Voir le projet sur le site intérnet de l'Atelier Médicis. URL : https://www.ateliersmedicis.fr (Consulté le 30 juillet 2021)

qui, sous le titre *Machine à habiter,* travaille depuis deux ans sur la cité des Bosquets. Pour cette artiste, la cité des Bosquet, construite à Montfermeil en 1965, représente le symbole d'une époque révolue, telle « une machine à habiter » elle renvoie aussi bien à la notion de l'utopie qu'à la notion de mémoire car détruite dans les années 1990. Ce projet cherche à rendre hommage aux habitants, aux souvenirs et à la mémoire qui disparaît. Il est construit autour des souvenirs racontés par les habitants qui servent de points de départ pour concevoir des archives visuelles et sonores, maquettes et autres médiums afin d'alimenter une exposition finale prévue en 2021.

Dans ce sens, les projets artistiques interrogent la mémoire de la disparition en créant différentes formes qui ont pour objectif de sensibiliser le public. Par ailleurs, on assiste depuis quelques années à une nouvelle esthétique visuelle des grands ensembles qui sont en processus de démolition ou d'implosion. Ces visions spectaculaires intéressent et attirent les artistes car tout aussi symboliques, elles permettent de nouvelles formes plastiques des immeubles en destruction.

2. L'esthétique des ruines : implosions, destructions comme figures importantes dans les œuvres artistiques

A. Incendier et détruire

La dimension de la catastrophe est inévitablement rattachée à la ruine contemporaine : guerres, cataclysmes naturels, effondrements. En effet, il me semble que la ruine industrielle de Roumanie photographiée en 2012 renvoie également à cette notion. L'effondrement, la désindustrialisation d'un système peut de la même manière être vécue comme une catastrophe, la fin violente d'une époque ; par définition, caractérise un événement soudain qui a des conséquences désastreuses.25 De même, le mot catastrophe signifie aussi cataclysme, désastre, détresse, ravage. Étymologiquement le mot catastrophe vient de *strophé* = action de tourner, évolution, et *cata-* vers le bas. Selon Lacroix : « La ruine figure de manière picturale l'idée de la catastrophe, c'est-à-dire l'événement qui bouleverse ce qui était[864] ». Le fragment de la ruine antique nous indique l'idée de la chute du haut vers le bas en nous rapprochant de la brutalité de l'événement. Dans les toiles de Robert Hubert ou de Monsù Desiderio, le spectateur se situe dans l'instant de la catastrophe, dans son déroulement, ou bien dans la détérioration brutale de l'édifice après l'événement. Par exemple, La grande galerie du Louvre en ruine de 1779 évoque parfaitement le mouvement de cette chute : on voit des bribes, des colonnes, des statues antiques, des plafonds écroulés par terre. De même, sur la toile de L'explosion dans une église de Desiderio, les colonnes se brisent en mille morceaux et annoncent la future chute fatale de ce qu'il reste. Contrairement aux ruines antiques d'Hubert et de Desiderio, dans ma toile de l'usine désaffectée de Roumanie, Usine, la catastrophe est invisible. Nous assistons plus précisément à une vision paisible d'une usine industrielle abandonnée. Ce n'est pas l'idée de chute ou d'exposition que je travaille dans cette image mais la lumière, la composition et la

864 Stéphane Lacroix, *op.cit.*

perspective ; Ce qui me semble important et m'emporte davantage dans cet exercice est la notion de profondeur de l'espace que je tâche à construire à partir de l'image documentaire de mes archives.

Cependant, cette image que j'ai peinte juste après mon voyage en Roumanie me hante. J'ai envie de l'exploiter, de la redécouvrir autrement. Elle me parait étrange, presque méditative. Je souhaite revenir vers la notion de catastrophe et ainsi rompre avec l'état statique du document. La notion de catastrophe prend toute son ampleur lorsque j'imagine à travers une photographie documentaire de la machine à pain rouillée non pas une explosion mais un incendie. En effet, j'utilise une seule image photographique de la machine à pain que je transforme avec les outils numériques en la multipliant. Je crée numériquement le feu qui détruit petit à petit la machine à pain et efface en même temps l'image en la rendant de plus en plus abstraite.

Dans la vidéo d'animation résultant de ce travail, la lente ruine naturelle de ce bâtiment abandonné se transforme en une vision catastrophique qui fait l'écho aux implosions des immeubles d'habitation. À cheval entre la peinture, la photographie et la vidéo, l'image se déconstruit et acquiert son propre langage plastique. La photographie ne devient rien d'autre qu'un dispositif, une surface à manipuler qui projette un spectacle de disparition d'un lieu de mémoire. Bizarrement, ces lieux abandonnés sont aussi des lieux de mémoire. Par exemple, les deux usines désaffectées de Cluj-Napoca contiennent des objets, des documents, des machines, des photographies, des éléments qui restent intacts. Cependant, tout nous indique la fin d'une époque : le sol délabré, les fenêtres cassées, les murs et le plafond humidifiés par les intempéries durant de longues années. Pourtant, cette architecture en perdition résiste : son squelette reste solide, ses os gardent encore la présence du disparu. Ses machines laissent place aux souvenirs du travail à la chaîne, des ouvriers qui passaient leurs journées entières dans le tumulte de la course à la production, faisant vrombir les machines puissantes de façon cadencée… des mouvements et des bruits maintenant remplacés par le silence. On les regarde comme si on regardait un trophée, un souvenir, une trace de l'humanité, tel un « musée vivant » où ces machines pourraient encore nous surprendre par leur vie, leur fonctionnement.

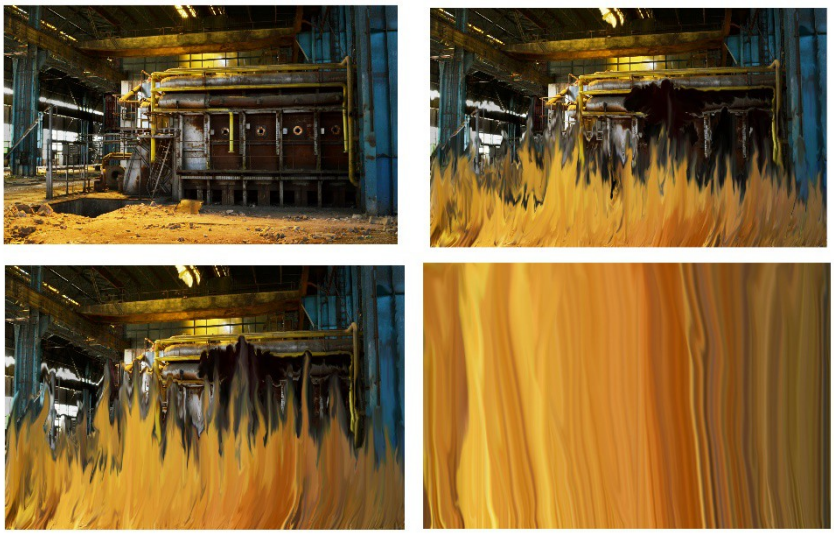
En créant un incendie, ces lieux de mémoire sont comme des barres implosées plongées dans un spectacle violent qui les rase à tout jamais. Tout comme dans la peinture de Monsu Désiderio, « nous assistons à la peinture de l'instant catastrophique, entre celle des édifices sereins et celle des ruines qui subsistent[865] ».

Ainsi, dans son ouvrage *Le rien en architecture L'architecture du rien* Joseph Nasr parle de la ruine architecturale qui est inévitablement attachée à l'acte de destruction qui symbolise selon lui à « la fois vie et mort, existence et inexistence, […] elle détruit du réel et disparaît avec ce qu'elle détruit[866] ».

865 *Ibid.,* p. 114.

866 Joseph Nasr, *Le rien en architecture L'architecture du rien*, Paris, L'Harmattan, 2010, p ; 129.

Alessia Nizovtseva, *Usine de Roumanie*, huile sur toile, 2015.



Alessia Nizovtseva, *Incendie à l'usine*, photographie numérique, 2014.

L'acte de destruction est un processus qui fait de l'architecture une chose étrange, informe et donne à celle-ci une dysharmonie. L'usine désaffectée incendiée dans mon travail plastique est une image malléable où le passé de l'usine se métamorphose en autre chose, en rien, en vision abstraite et illisible sous le signe de l'oubli. La photographie documentaire

de l'usine désaffectée devient elle-même malléable telle une surface pour une nouvelle vision totalement différente de la première, une image de la fiction qui transforme en oubli et efface l'image précédente. Cette destruction incendiée de l'usine désaffectée n'est-t-elle pas une image idéologique qui crée métaphoriquement *une tabula rasa*, une totale disparition de ce qui doit en effet être oublié ? Ne questionne-t-elle pas la mémoire du passé qui redessine ici sa propre histoire ? Par ailleurs, ce geste de destruction qui me permet de construire une nouvelle image à égale distance de l'art vidéo et de la photographie soulève des questions qui concernent moins la photographie en tant que telle que les pratiques artistiques hybrides et mixtes se développant dans l'art contemporain des années 1980. Dominique Baqué nous parle de cette mixité et hybridité des médiums qui apparaît dans les années 1980 en lien avec la photographie. C'est à ce moment-là que la photographie perd son autonomie en entrant dans l'art contemporain car elle ne peut plus être uniquement photographique et la posture du photographe change. Le photographe pur disparaît au profit du plasticien. Ainsi, en représentant la ruine, je ruine mon propre statut indéfini qui se situait entre peintre et photographe. En utilisant le médium photographique comme un outil malléable, je passe au statut de plasticien, celui qui regarde la photographie différemment, qui la transforme à sa guise pour sortir de sa condition d'autonomie en la mélangeant aux autres médiums.

Si moi-même, je n'ai jamais photographié, ni vu les implosions des immeubles d'habitation, cette forme de destruction m'a paru inévitable dans cette recherche. Les destructions des grands ensembles marquent un temps, symbolisent une rupture, une fin d'une époque historique qui amène un changement de l'espace et du territoire urbain.

Dans les œuvres de certains artistes, ce n'est plus tant leur caractère désuet des immeubles d'habitation qui apparaît mais plutôt l'aspect de leur destruction spectaculaire ; les grands ensembles deviennent à part entière des objets d'intérêt avec une plasticité jamais vue auparavant. Les images des grands ensembles implosés ou démolis attirent les artistes contemporains comme Mathieu Pernot, JR ou encore Cyprien Gaillard. Le travail de ces artistes participe à la construction et à la relecture des grands ensembles qui permet un re-questionnement et le retour vers ce sujet devenu polémique. C'est également une façon de réactiver la mémoire tout en créant de nouvelles réceptions de ces ruines contemporaines.

B. Les sculptures implosées

Certains artistes, comme par exemple Mathieu Pernot, s'intéressent aux implosions très spectaculaires des grands ensembles qu'ils photographient dans les quartiers résidentiels entre 2000 et 2006. Les clichés en noir et blanc, imprimés en très grands formats mettent en valeur la plasticité de la forme vacillante et de la chute inaccomplie, encore suspendue par l'enregistrement photographique. Il apparaît une certaine fragilité provoquée par l'effondrement de la forme austère et géométrique des bâtiments. Nous découvrons une subtilité et une beauté des grands ensembles fondus dans les nuages épais de leurs propres cendres que le photographe immortalise juste après la chute totale et l'écrasement de la masse. Paradoxalement, ces « sculptures éphémères » créées par le

mouvement de chute acquiert une certaine plasticité. C'est une raison que se donne l'artiste pour qualifier ses visions des bâtiments de « sculptures éphémères ». Le sens premier du mot sculpture est défini dans le dictionnaire CRNL par « une action de tailler une matière dure, de façonner une matière selon des techniques appropriées [867]» ; montre bien la capacité d'un sculpteur de pouvoir agir sur la forme d'une matière « afin de dégager, dans un but utilitaire ou esthétique, un objet[868]». Nous retenons notre attention sur le verbe agir qui désigne « pourvoir propre à l'homme de transformer ce qui est, de s'exprimer par les actes[869]». Le moment des implosions produit une action sur la forme initiale des immeubles d'habitation et crée un processus de destruction capable de briser et de mettre à plat les entités résistantes de l'architecture. Ainsi, l'implosion suppose un mouvement d'une destruction violente mais dirigée vers l'intérieur à la différence de l'explosion qui provoque la destruction vers l'extérieur. Dès lors, on agit littéralement sur la forme du bâtiment car il tend à se concentrer à un volume réduit et change sa forme de départ. Le processus de l'implosion caractérisé par la transformation violente de la forme intacte d'un immeuble se rapprocherait dans ce contexte du terme de « plasticité ». Selon Alain Rey, le mot « plasticité » apparut en français en 1785, désignant « l'état de ce qui est plastique, malléable [870]», pourrait être comparé avec une matière souple comme la cire capable, par modelage, de prendre la forme imposée. En revanche, la matière dure et résistante de l'architecture n'exclut pas la possibilité qu'on puisse agir sur elle par la destruction. Pour caractériser la plasticité Catherine Malabou cite Hegel qui « joue sur les deux sens du mot accident : le prédicat logique, accident d'une substance, le prédicat chronologique, l'événement[871] ».

Par exemple, le moment spectaculaire de la destruction est décrit par le philosophe Michel Onfray concernant le tableau de Monsu Desiderio *Explosion dans une église* de 1630 comme un accident provoqué par une explosion :

> « Le spectacle d'une église qui s'effondre, soufflée par une explosion, voilà qui peut sembler une vision extraordinaire, sinon extravagante tant on sait la solidité de ces édifices voulus par la chrétienté, si possible comme un symbole plusieurs fois millénaire de sa puissance[872] ».

867 Voir sur le *CRNL* . URL : https://cnrtl.fr/definition/sculpture (Consulté le 30 juillet 2021)

868 *Ibid.*

869 Voir la définition sure le site internet de CRNL. URL : https://cnrtl.fr/definition/agir (Consulté le 30 juillet 2021)

870 Baldine Saint-Girons, « Plasticité et Paragone, » *in Plasticité*, Catherine Malabou (sous la direction de), Paris, Éditions Léo Scheer, p. 35

871 Catherine Malabou « Le vœu de plasticité » *in.* o*p. cit.,* p. 10.

872 Michel Onfray, *Métaphysique des ruines,* Mollat Editions, p. 113.

Le moment de la destruction de l'église est caractérisé par une ambiguïté de la réception. Il est perçu à la fois comme un événement tout aussi spectaculaire que traumatique provoqué par l'accident de l'explosion. Il crée une rupture symbolique du sens de l'architecture. Si avant l'explosion l'architecture de l'église était considérée comme une œuvre éternelle capable de durer pendant des siècles, après l'explosion, elle se fragilise au sens physique, car sa forme est détruite de même que sa perception change.

Monsu Désidéro joue de cette ambivalence en se concentrant sur le processus de l'explosion spectaculaire ; Ce qui l'intéresse dans ce spectacle c'est le déchirement, la destruction de la matière solide de l'architecture mais également le moment de cette transformation qui doit être figée dans sa toile, non pas comme événement éphémère mais éternel, capable de durer dans le temps.

Suzanne Müller parle du regard du photographe qui « est à l'origine de l'image photographique. Elle contient l'idée d'un aller-retour entre le présent et le passé[873] ». Pour Müller la photographie entretient une relation intime avec la mémoire. Par exemple, en décomposant le mot regarder on obtient *re-* et *garder*, « le verbe regarder a eu pendant longtemps la même étymologie que « garder ». Dès lors, la photographie, telle une trace implique « un échange actif entre le présent et le passé [874] » car celui qui regarde relit et « re-/-déconstruit » l'image, redécouvre et repense son essence. Si regarder n'est pas une action passive, elle implique le retour vers le passé et interroge la mémoire et éveille la pensée. Ainsi, pour George Didi-Huberman « l'important est la pensée […], la pensée d'une mémoire comprise comme matériau, le matériau des choses elles-mêmes[875]». Ce matériau qui inclut la pensée et la mémoire a une essence « plastique » car il est « capable de toutes les métamorphoses[876] ». Dès lors la photographie comme image « pensive [877]» instaure une relation active qui s'adresse au spectateur. Nous pensons à la série des *Implosions* de Mathieu Pernot qui crée une lecture active et non pas seulement contemplative de ses propres photographies entre le passé et le présent ; il souligne également le changement de deux visions symboliques des grands ensembles.

Par conséquent, le rôle du photographe n'est pas seulement d'enregistrer l'événement marquant mais également de sensibiliser les regards par sa plasticité.

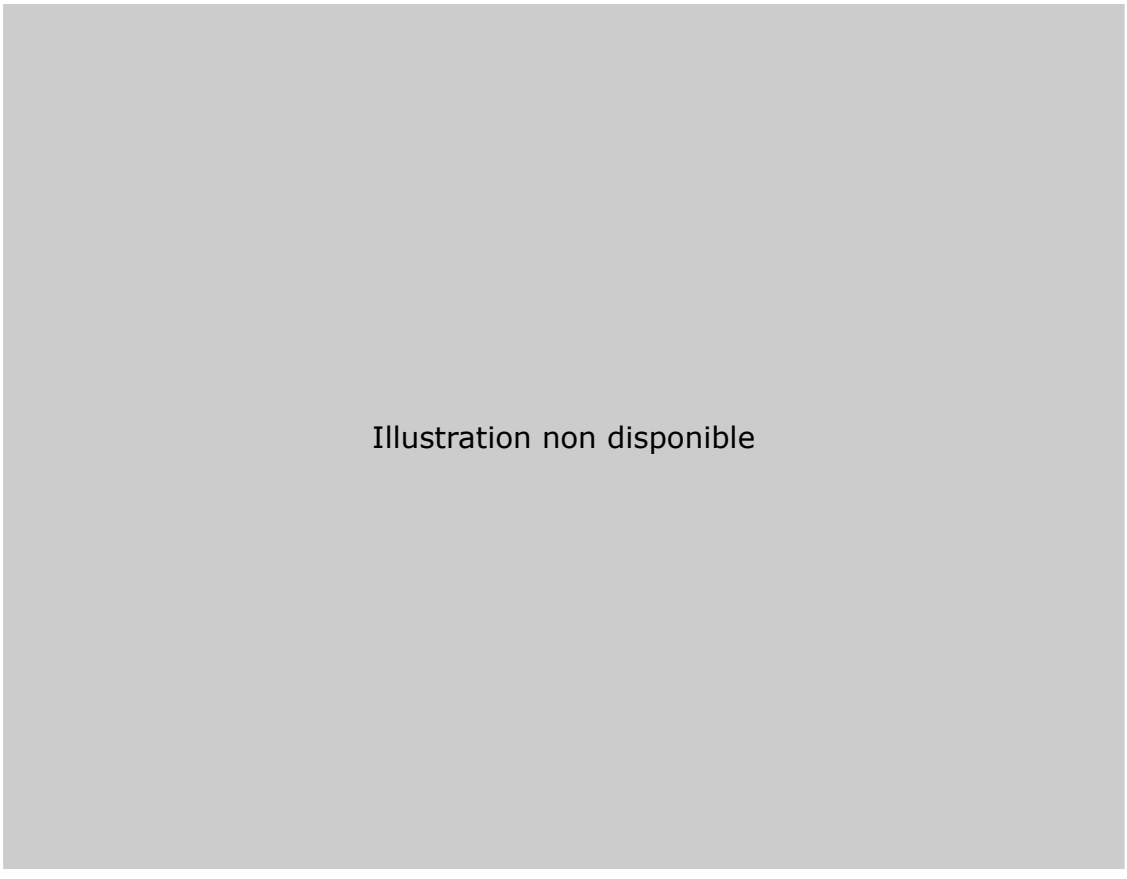
873 *Ibid.,* p. 111.

874 *Ibid.*

875 Georges Didi-Huberman, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire Warburg avec Nietzsche » *op. cit.,* p. 62.

876 *Ibid.*

877 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, Cahiers du Cinéma, 1980, p. 65.



Mathieu Pernot, *Implosions*, photographie, 2001-2008.

Lors de son entretien avec Mathieu Pernot à *la Maison du geste et de l'image en 2014*, Michel Poivert[878] compare les photographies de celui-ci avec les images de guerre où l'acte de destruction parait tout aussi violent que ces implosions spectaculaires. L'artiste explique lors de l'entretien avec Marta Gili en 2002 :

> « La destruction par explosif des barres d'immeubles dans les banlieues est devenue un spectacle visant à mettre à mort publiquement un symbole social. Les photographies prises au moment où l'immeuble vacille parlent de la vulnérabilité de la structure tout autant que de la violence faite aux gens ayant vécu dans ces logements. Les blocs de bétons s'effondrent en même temps qu'une histoire sociale part en fumée[879] ».

Cette ambivalence entre fragilité et destruction à l'instant de la chute est « une suspension, un moment arrêté » par le photographe « dans le processus […] de métamorphose, non encore totalement accompli[880] » Cette transformation désigne pour Pernot le passage d'un état à l'autre, de l'existant au néant de la disparition totale d'un élément urbain, mais il parle également de « l'indestructibilité des traces [881]» qu'impose la photographie par l'enregistrement. Ainsi, selon Catherine Malabou, « plastique » ne signifie pas « polymorphe ». « Est plastique ce qui garde la forme, comme le marbre de la statue qui, une fois configuré, ne peut retrouver sa forme initiale[882] ». L'action d'enregistrer désigne également l'opération de conservation des informations et des traces mais elle suppose également celle de saisie et de fixation du moment présent. Le photographe est comme le sculpteur qui travaille la matière dure, il n'a pas le droit à l'erreur « parce que si l'on y commet quelque faute, on ne peut plus la corriger, car le marbre ne se reprend pas, et il est nécessaire de refaire une autre figure[883] ». Il me semble qu'il est important pour un photographe de saisir le bon moment, la forme et sa plasticité mouvante qui sera capable de créer une relation active et d'instaurer une pensée entre l'objet photographié et le spectateur.

Lors de l'exposition au Jeu de Paume à Paris en 2014, les photographies de la série *Implosions* sont accompagnées des cartes postales des années 1960 des mêmes

878 Le Séminaire photographique à la Maison du geste et de l'image (MGI) est présenté conjointement par l'Ecole doctorale d'histoire de l'art (Université Paris 1) et la MGI. L'entretien est disponible à cette adresse : http://lemagazine.jeudepaume.org/2014/02/le-seminaire-photo-2014-mathieu-pernot-47/ (Consulté le 9 décembre 2020)

879 Extrait d'un entretien avec Marta Gili. « Fragilités », printemps de septembre, Actes-Sud, 2002 à voir sur le site internet de Mathieu Pernot : https://www.mathieupernot.com/ (Consulté le 9 février 2021)

880 Isabelle Alzieu, « George Rousse : plasticité des espaces déconstruits », Figures de l'art n° 13, Revue d'études artistiques,Christine Buignet, Dominique Clévenot (sous la direction de), 2007, Editeur PUPPA, p.106.

881 Georges Didi-Huberman, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire Warburg avec Nietzsche, » op*. cit.,* p. 62 ;

882 Baldine Saint-Girons, « Plasticité et Paragone » *in* o*p. cit.,* p. 35.

883 *Ibid.,* pp. 43-44.

immeubles intacts que Mathieu Pernot sort de ses archives personnelles[884]. Un contraste étonnant apparaît alors entre les photographies en noir et blanc et les cartes postales en couleur symbolisant deux visions distinctes de l'architecture. Les cartes postales très maladroitement et artificiellement coloriées en imprimerie représentent une utopie, une illusion de la société autrefois rêvée. Les couleurs utilisées sur leur surface originellement en noir et blanc confirment une posture « fantasmée et utopique de ces lieux ». Alors que les photographies en noir et blanc symbolisent la fin de l'époque des Trente Glorieuses.

C. Les portraits d'une génération

Ce ne sont pas les implosions qui apparaissent dans le travail de l'artiste contemporain de JR en 2012 mais les destructions par grues massives des immeubles d'habitations toutes aussi spectaculaires. Les démolitions des immeubles deviennent un véritable objet de spectacle que l'artiste met en scène ; il capte le regard des spectateurs par des portraits monumentaux de jeunes gens collés à l'intérieur des appartements et qui deviennent alors visibles lorsque les murs tombent.

Le projet *Les portraits d'une génération* a commencé en 2004 lorsque l'artiste JR photographie et colle sur les murs du quartier les portraits monumentaux des jeunes habitants du quartier de la cité des Bosquets, à Montfermeil. Lorsque en 2005 de nombreuses émeutes éclatent et se répandent dans de multiples cités de la France, émeutes dues à la mort de deux adolescents dans l'enceinte d'un transformateur électrique fuyant la police, JR retourne dans la cité des Bosquets avec le réalisateur Ladj Ly afin de photographier de nouveau les adolescents. Ils produisent de nombreux portraits en noir et blanc de visages grimaçants, représentant ainsi leur propre caricature en gros plan. Ces caricatures, qu'ils impriment en format monumental collées sur les murs des Bosquets et dans certains quartiers du centre de Paris, questionnent leur perception, une perception pleine d'à priori sur les jeunes gens.

Ces images collées en grands format dans les rues de Paris et de sa banlieue, ces œuvres *in situ*, rappellent sans doute les dessins réalistes d'Ernest Pignon-Ernest qui ont investi l'espace urbain depuis les années 1970. La démarche de l'artiste JR s'inscrit dans la continuité de celle des artistes qui interviennent en milieu urbain et s'entendent hors des cadres de l'institution depuis les années 60 en France. Depuis que « l'artiste sort en ville » et que l'art investit la rue, il a besoin de s'extraire « des lieux traditionnels d'exposition que sont musées et galeries » pour aller à la rencontre du public. Selon Paul Ardenne, « la notion du contexte s'avère fondamentale » car l'intervention de l'artiste « implique un principe de

884 En réunissant les cartes postales dans sa collection personnelle, elles deviennent un véritable matériau de création, une archive. D'abord il les collecte, les rassemble, les trie, les étudie, puis les expose comme des témoins d'une idée, et d'une vision utopique qui appartient à l'architecture des grands ensembles. Dans sa thèse de doctorat, Natacha Détré (Natacha Détré, *Les "relecteurs d'images" : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques.* Thèse de doctorat sous la direction de Christine Buignet, Université Toulouse Le Mirail - Toulouse II, 2014) précise que l'utilisation de l'archive en tant que matériau de création est devenu fréquent dans les pratiques artistiques actuelles. Dans l'usage des artistes contemporains tout document collecté peut éventuellement être considéré comme une archive dans leurs pratiques artistiques.

confrontation » l'art rencontre le monde réel, il ambitionne « l'agrégation, la polémique, jamais le consentement tactile ou mou ». Il se crée également à travers cet art un rapport, un lien direct avec la vie sociale. L'artiste rencontre la population qu'il sollicite, interroge, sensibilise esthétiquement « sans passer par le filtrage muséal[885] ». Paul Ardenne qualifie cet art de « contextuel » en référence à la notion d' « art contextuel [886]» inventé par l'artiste polonais Jan Swidzinski dans un manifeste « L'art comme art contextuel[887] ».

En effet, depuis les années 1960, les artistes investissent l'espace urbain par des notions qui se développent dans un contexte particulier*,* « *in situ,* dans la rue, dans les médias, dans les entreprises, dans le cadre d'échange en ligne » et qui use du contact direct, en état d'immersion concrète, de confrontation immédiate avec le public. L'art public ou « l'art contextuel se « représente » bien, en effet, comme un art se constituant dans la différence avec l'art, disons, plus traditionnel, celui qui a conservé pour s'exprimer l'habitude d'en passer par les médiums tels que le tableau, l'image, la photo ou la vidéo, la sculpture ou encore l'installation[888] ».

Dans ce contexte particulier, les photographies de JR deviennent un outil capable d'engager un public aléatoire, des passants hasardeux, des amateurs, des personnes qui ne s'intéressent pas nécessairement à l'art. Par ailleurs, il collabore littéralement avec les jeunes de la cité des Bosquets en les rendant acteurs de ses photographies. C'est un moyen pour lui de construire un lien social et de s'interroger sur l'identité de ces jeunes gens mais également de questionner le territoire de la banlieue qui change sous les impulsions de projets de rénovation urbaine.

En 2012, le *Projet de Rénovation Urbaine* (PRU) décide la destruction de certaines barres d'immeubles de la cité de Bosquets. L'artiste retourne dans le quartier pour utiliser une vingtaine de portraits réalisés en 2006 afin de créer une installation monumentale comme un hommage à une partie de la mémoire en disparition. Lorsque le Projet National de la *Rénovation Urbaine* programme la destruction de deux barres d'habitation de la cité des Bosquets, JR colle les photographies sur les cloisons intérieures des appartements pour ensuite filmer et photographier la destruction de deux tours. Ce projet est une sorte de « dialogue infini entre les habitants de la cité, l'évocation des émeutes urbaines de 2005 et la destruction des immeubles d'habitation comme réponse politique qui s'ensuivit[889] ». Les

885 Paul Ardenne, « L'art dans l'espace public : un activisme », *Les Plumes [revue.edredon],* le texte de la conférence est disponible sur le site : URL : http://edredon.uqam.ca/les-plumes-revueedredon/2011/13-lart-dans-lespace-public-un-activism.html (Consulté le 2 août 2021)

886 Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Éditions Flammarion, 2002.

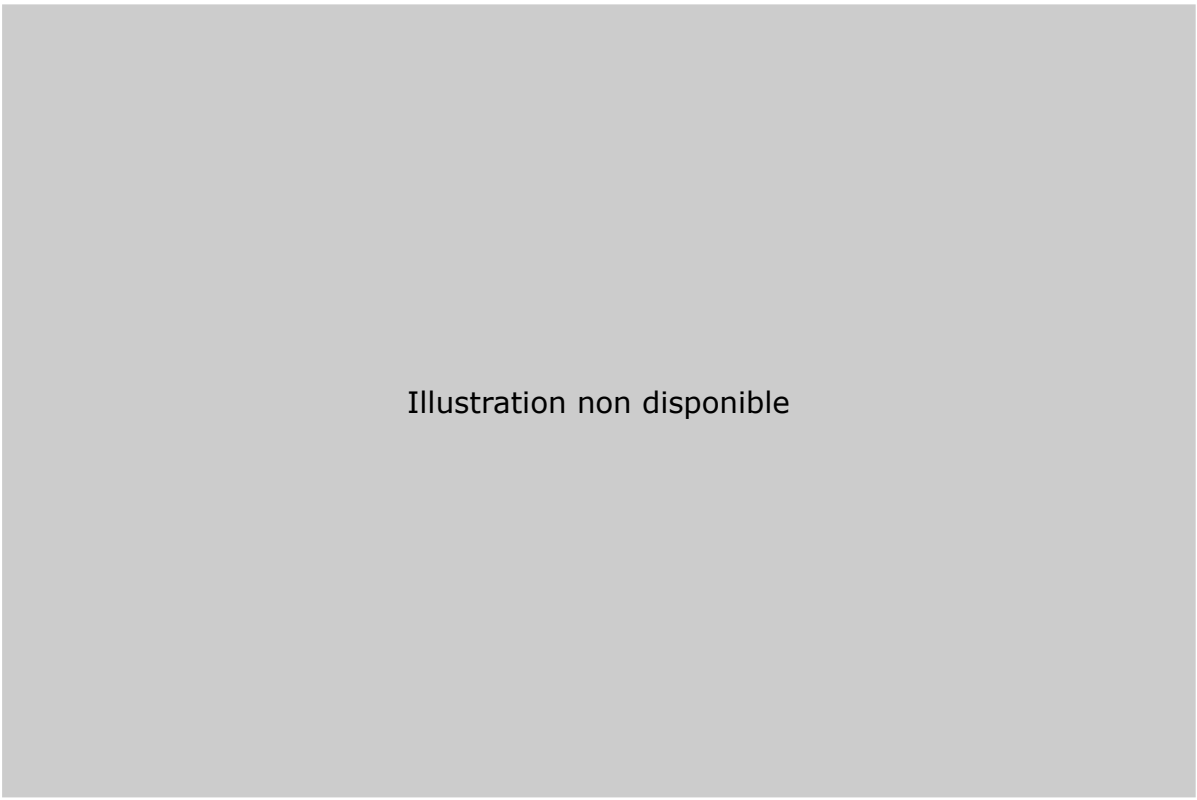
887 Jan Swidzinski, « L'art comme art contextuel », Manifeste, Varsovie, 1976. Publication accessible dans la revue canadienne *Inter,* 1991, n° 68, p. 35-50, dans le cadre d'un dossier consacré à l'artiste, coordonné par Richard Martel (renseignements donnés par Paul Ardenne). Cité *in.* D. Ruffel, « Une littérature contextuelle, » *Littérature* 2010, n°160, p. 61 à 73.

888 Paul Ardenne, « L'art dans l'espace public : un activisme » *op. cit.*

889 La citation est tirée du texte de présentation de l'exposition de JR à la Galerie Perrotin en 2011 . URL : http://www.cultures-urbaines.fr/jr-exposition-a-galerie-perrotin-a-partir-12-septembre/ (Consulté le 2 août 2021)

barres d'immeubles s'érigent en un symbole fort de mémoire d'une génération qui disparaît, comme un clin d'œil des événements de 2005.

Chez JR, les vidéos et les photographies ne sont ni nostalgiques ni mélancoliques : il ne s'agit en effet ni de déplorer « une beauté déchue, ni de fantasmer une ville originaire […][890]». Ici, les visions spectaculaires des barres d'habitation en démolition donnent « au contraire des effets d'actualisation du lieu dont l'attraction visuelle tient à l'exhibition présente de sa métamorphose[891] ». Cependant, les photographies collées donnent encore une autre dimension à la barre d'immeuble, elles engagent une lecture particulière, celle qui nous lie à la mémoire et au corps. Le processus de destruction par les grues crée une vision organique des tours.



JR, *Portrait d'une génération, B11, Destruction n°4, Montfermeil*, photographie, 2013.

Les immeubles semblables à des corps ouverts, disloqués, rongés par la machine s'exhibent aux spectateurs. Pour Nasr :

> « la ruine architecturale issue d'une destruction renvoie métaphoriquement à une ruine humaine née d'une destruction voire d'une autodestruction, comme le cas d'un corps anorexique ou plus explicitement d'un corps disséqué, d'un corps caché, d'un corps écorché, d'un corps éventré, d'un corps démembré, d'un corps érotisé, donc d'un corps « transperçable » voire intouchable (celui à qui appartient le corps est mort)[892] ».

890 Dominique Baqué analyse le travail de Stéphane Couturier en précisant que la ville apparaît dans son œuvre comme « un organisme visant », un territoire en mutation dépourvu de dimension nostalgique à l'instar des artistes du XIXème siècle. Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du regard, 1998, p.157.

891 Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.,* p. 28.

892 Joseph Nasr*, op.cit., p.* 129.

Il se dégage de ce spectacle une impression étrange de *l'Unheimlich* de Freud. Cette idée de l'étrange ne provient pas uniquement de la relation du lieu au passé, mais aussi du fait qu'il donne à voir par son architecture, par son état de délabrement, ce quelque chose qui pourrait se rapprocher du « lieu qui suscite de l'angoisse[893] ». Selon Freud, *l'Unheimlich* est « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier[894]». Cette notion également définie par Freud comme quelque chose de « refoulé » qui remonte sur la surface. Il y a une sorte d'ambiguïté entre les visages grimaçants, rigolant, criant et celle des tours en perdition, en destruction : le bâtiment semi-démoli, décortiqué crée un trouble avec ses formes asymétriques, destructurées, celui d'un corps agonisant et squelettique. Sa forme organique et démolie se rattache à la vision de la mort. Comme le rappelle Suzanne Müller, « le rôle prééminant de la mort comme quelque chose d'étrangement et d'inquiétant se rattache selon Freud à *l'Unheimlich[895].*

Paradoxalement, les portraits s'imposent et s'opposent avec force, persistance et vie au corps fragilisé du bâtiment. Cependant, eux aussi sont étranges et inquiétants. « Le visage, nous explique Tisseron, est dans toute photographie, un objet fascinant et énigmatique par lequel le spectateur se trouve envoyé à lui-même[896] » un objet qui le ramène à la notion de sa propre finitude, fragilité, intimité.

Les photographies des jeunes gens n'agissent-elles pas sur nous comme des « doubles » en nous renvoyant à notre propre existence ? Le double tel un miroir nous regarde « révèle non seulement « l'ambiguïté de l'objet » mais aussi l'ambiguïté de notre propre positon en face […] [897] » de celui-ci. Il est intéressant de noter que pour Suzanne Müller, *l'Unheimlich* trouve sa véritable place dans l'art contemporain. L'art contemporain « présente dans sa globalité un caractère *unheimlich*. Il est *unheimlich*, car il interroge ses propres limites. Il ne cesse de se réinventer, de renouveler ses formes, ses techniques et ses matériaux[898] ». C'est également la nature hybride de certaines œuvres en art contemporain qui nous rapproche de cette notion.

Les artistes mélangent, en effet, plusieurs médiums pour concevoir leurs œuvres : sculptures, photographies, peintures, vidéos. Suzanne Müller remarque également que de multiples « passages » et mélanges deviennent possibles entre les médiums dans les œuvres d'art.

Dans le travail de JR, l'architecture devient elle-même un support, un médium qui participent à la mise en place des photographies monumentales contrecollées sur les parois

893 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Les Éditions de minuit,1992, p.183.

894 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté, » in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par M. Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 163.

895 Susanne Muller, *op. cit.,* p. 92.

896 Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Les belles lettres, 1996, p. 103.

897 Susanne Muller, *op. cit.,* p. 86.

898 *Ibid.,* p. 102.

d'immeubles. En ce sens, l'immeuble d'habitation tel un objet ready-made acquiert d'autres sens et nous sensibilise à la vision de sa disparition. Cette œuvre de JR, nous la qualifions d'installation monumentale en nous appuyant sur la définition d'Itzak Goldberg.

> Selon l'historien de l'art l'installation puise sa force « des mélanges, des hybridations, des réunions, des juxtapositions, des imbrications de différentes disciplines, tout en y ajoutant des éléments extra-artistiques (matières ou objets non-transformés) qui modifient, parfois avec violence, nos habitudes visuelles. Dans la veine de l'éclatement des catégories artistiques, l'installation ne constitue pas un genre en soi, mais témoigne de l'hybridation des pratiques plastiques. L'artiste remplit un espace et le balise à l'aide de matériaux hétéroclites issus de registres para-artistiques. L'installation décloisonne les disciplines qui brouille la séparation entre cadre muséal et l'espace de la vie[899] ».

Difficile à définir, l'installation qui représente un genre à part reflète elle-même l'ambiguïté des œuvres artistiques contemporaines aujourd'hui. Dans ce sens, la photographie devient un médium, un outil théâtralisé et mis en scène au sein de l'installation de JR pour construire un sens et sensibiliser le spectateur. Cette installation éphémère vouée à la disparition, est filmée et photographiée par l'artiste pour garder les traces de cette théâtrale et spectaculaire démolition. Cependant, ces « images performées », terme emprunté à Michel Poivert, sont également difficiles à qualifier tout aussi bien que l'installation à laquelle elles participent. Par conséquent, les photographies et les vidéos enregistrées après la démolition ne peuvent pas être caractérisées comme de simples documents « d'une action préalablement effectuée, mais [font] partie intégrante du projet, de sa conceptualisation, de sa mise en œuvre et de son exposition[900] ».

Par ailleurs, ce projet est accompagné d'une mise en spectacle de ballet de New-York en 2014. Ici, JR se présente en tant que chorégraphe accompagné d'une musique de Woodkid avec la participation de quarante-deux danseurs classiques. Il met en scène les émeutes du quartier sur la scène de l'Opéra de New-York en collaboration avec New York City Ballet. Plus tard, ce spectacle donne lieu à la production d'un film accompagné des danseurs de l'Opéra National de Paris, sur les lieux mêmes du quartier des Bosquet où les émeutes ont eu lieu. Il ne s'agit pas tant pour l'artiste de documenter les événements que de créer une fiction théâtralisée qui sublime l'événement par la danse, la musique et la lumière les lieux. Les contrastes impressionnants entre l'austérité des barres d'immeuble des Bosquet, la plastique subtile des danseurs classiques, la lumière et la musique produisent un spectacle véritable. Cette œuvre dépasse une performance artistique, une vidéo, ou une représentation théâtrale. Ne devient-elle pas une « ''œuvre d'art totale'' dans le sens wagnérien, qui réunit plusieurs médiums et stimulent différents sens [901] » ?

899 Itzhak Goldberg *Installations,* Paris, CNRS Éditions, 2014, pp. 22-23.

900 Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, Un art paradoxal,* op.cit., p. 21.

901 Susanne Muller, *op. cit.,* p.105.

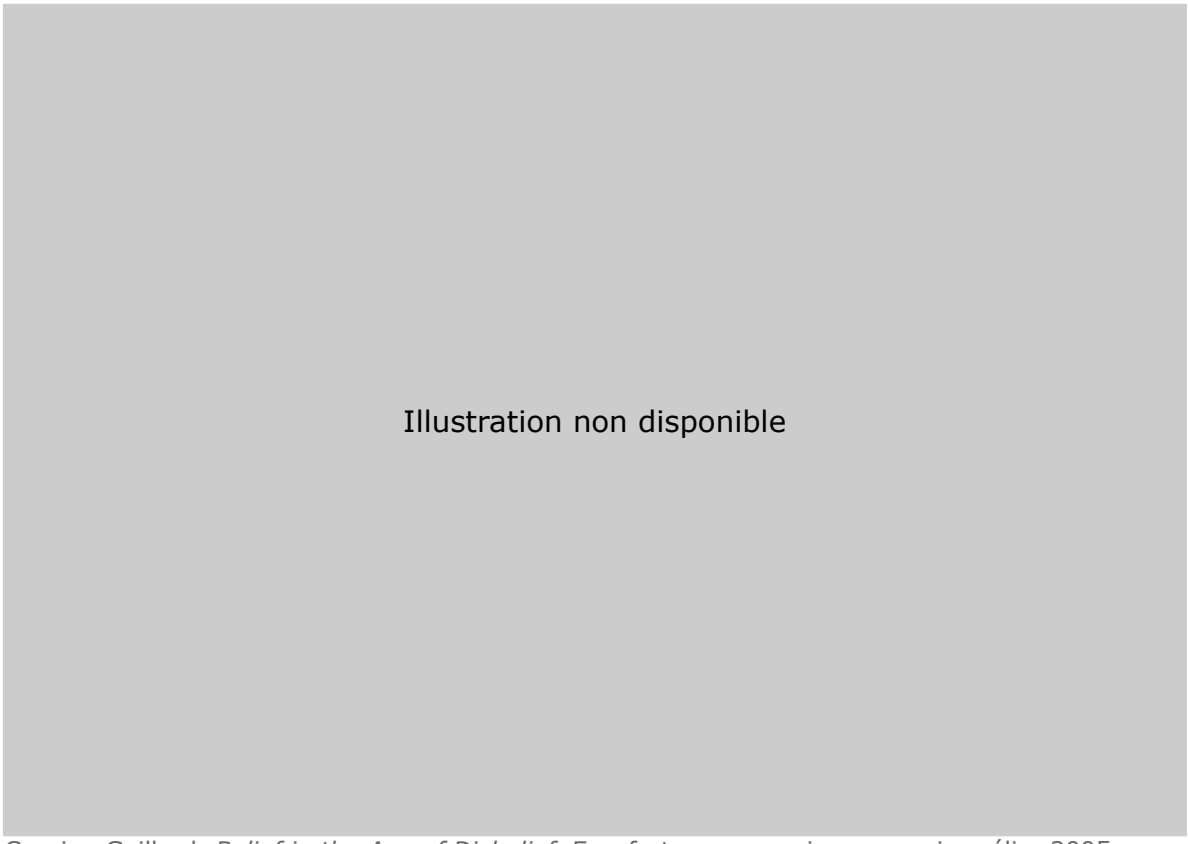
Cyprien Gaillard est un autre artiste polyvalent qui touche à de nombreux médiums, crée des œuvres multiformes en questionnant dans ces installations, sculptures, gravures et vidéos l'architecture moderne et les paysages urbains.

D. L'approche entropique de l'architecture

L'artiste français Cyprien Gaillard, qui se définit comme un « conservateur des constructions » modernes, est intéressé dans certaines de ces œuvres par la destruction des barres d'immeubles et les vestiges des architectures du vingtième siècle. Les barres et les tours d'habitation alimentent en permanence ses œuvres depuis 2005 et permettent de questionner le paysage contemporain dans lequel nous habitons. Depuis 2005, l'artiste s'interroge sur l'environnement urbain qui évolue. Lorsqu'il réalise ses premières gravures pour le projet *Belief in the Age of Disbelief*, il se sert des gravures flamandes pour transformer le paysage peint au 17ème siècle par Rembrandt, Anthonie Waterloo et Jan Hackaert. Il réinvente ces gravures comme par exemple *Paysage aux trois arbres* de Rembrandt afin d'y introduire des bâtiments modernistes qui détournent le paysage d'origine.

Chaque fois qu'il reprend une gravure, il y place une tour ou une barre d'habitation de plusieurs étages pour créer un contraste entre le paysage et l'immeuble. Dans ces lieux sans repères, la nature paisible est troublée par l'étrange apparition des blocs d'immeubles qui apportent avec eux une hostilité, une dureté à ces paysages autrefois idéalisés. Pour Cyprien Gaillard la vision du paysage dans ces gravures est une réponse à notre environnement devenu terrain de construction et place d'investissements immobiliers.

Cyprien Gaillard, *Belief in the Age of Disbelief*, Eau-forte, encre noire sur papier vélin, 2005.



Cyprien Gaillard, *Belief in the Age of Disbelief*, Eau-forte, encre noire sur papier vélin, 2005.

Ce paysage qui a perdu son essence est devenu un objet de consommation, un terrain à remplir. Pour Gaillard, l'acte même de construire ou de détruire les bâtiments est égal à un acte de vandalisme. De même, Joseph Nasr parle non pas de vandalisme mais de « crime parfait » en avançant que « le rasage de la ville, la destruction et la neutralisation des vestiges archéologiques découverts, la construction des tours futuristes et la modernité urbanistique, symbolisent l'illusion d'une prospective de la ville[902] ». La prospective d'après-guerre est devenue le prolongement voire l'aggravation du désastre de la guerre, sous des formes cette fois-ci civiles et politiques. « C'est le " crime parfait ". Un crime sans trace[903] ».

L'invention de la notion de paysage urbain, qui symbolise par son essence même la fin des villes et le début de la banlieue coupée d'un centre historique qui grandit et se remplit sans cesse, devient en effet un lieu indéterminé mais important dans les pratiques artistiques contemporaines. Selon Henri-Pierre Jeudy : « les lieux indéterminés – tels que friches industrielles, les docks…-deviennent des lieux référentiels. Le non-lieu est la garantie symbolique universelle du lieu. Il devait désigner le territoire sans nom, sans identité, il devient par excellence le fleuron du développement culturel [904]».

902 Joseph Nasr, *op. cit.,* p. 208.

903 Joseph Nasr, *op.cit.,* p. 211.

904 Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.,* p. 97.

La banlieue et les quartiers sensibles attirent moins par leurs valeurs esthétiques que leur puissance universelle qui ne séduit pas mais interroge. Par exemple, au Brésil, les bidonvilles, les favelas qui ont été considérés comme « une plaie dans la ville » « sont [aujourd'hui] des objets de convoitise pour la conservation patrimoniale, nationale et mondiale[905] ». Cette patrimonisation est motivée par la culture historique des villes au Brésil qui, comme le dit Jeudy, « s'enracine dans les favelas elles-mêmes[906] ».

Dans le travail de Cyprien Gaillard, cet objet de convoitise devient un immeuble d'habitation moderniste ou contemporain qui tombe en ruine, se métamorphose en d'autres objets ou monuments ou devient un fond pour ses vidéos qui nous laissent appréhender notre présent. Les immeubles d'habitation sont considérés par Cyprien Gaillard comme des monuments de notre époque dont le vandalisme est sanctionné au niveau de l'État. C'est pour cette raison qu'ils devraient être filmés et exposés en public dans tous les états : constructions, transformations, démolitions.

a. *Pruitt-Igoe Falls*

La vidéo *Pruitt-Igoe Falls* de 2009 renvoie directement au quartier emblématique d'habitat social construit aux États-Unis par l'architecte Minoru Yamasaki dans les années 1950. Cyprien Gaillard filme des immeubles qui font partie du programme à grande échelle de démolition des tours des années 60, à Glasgow, pour les préparatifs de l'événement sportif des Jeux du Commonwealth en 2014. Le bâtiment s'étant rapidement dégradé, sa destruction est programmée 16 ans plus tard. Dans une des interview Gaillard commente son travail :

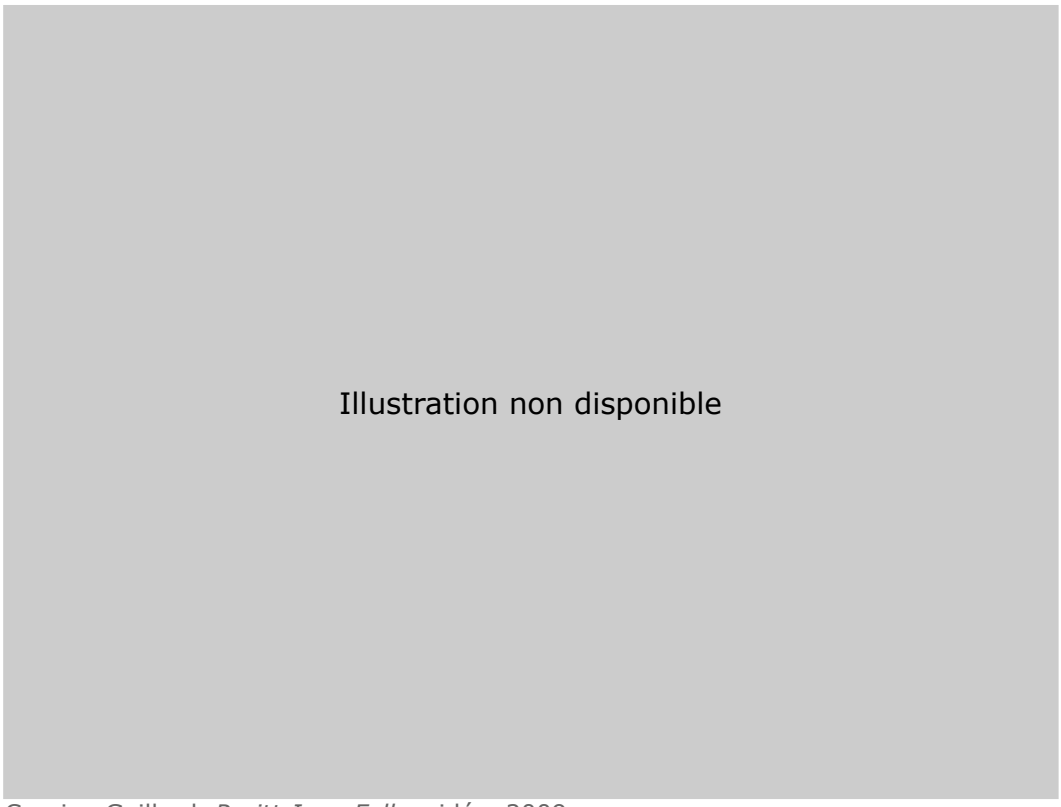
> « Partout c'est la même politique, s'emporte-t-il : on détruit des architectures sérieuses pour rénover les quartiers devenus insalubres. A Glasgow, on démolit des immeubles historiques pour construire un village olympique. On accuse les vieux bâtiments d'être désuets, mais en vérité les nouveaux immeubles sont moins durables, ils sont même obsolètes avant même d'être finis[907] ».

Pourtant, cette vidéo à part être critique et dénonciatrice prend volontairement un aspect très spectaculaire et même subliminatoire de la ruine.

905 *Ibid.,* p. 100.

906 *Ibid.*

907 Jean-Max Colard*,* « Cyprien Gaillard une bombe dans le paysage », Les Inrockuptibles, 3 novembre 2011, URL : http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/une-bombe-dans-le-paysage_a0na.pdf (Consulté le 12 mars 2021)



Cyprien Gaillard, *Pruitt-Igoe Falls*, vidéo, 2009.

Avant même les critiques citées, on est immergé dans le spectacle de la chute fatale des tours de Glasgow, qui fondent dans la noirceur du paysage nocturne, la fumée de l'explosif et les cendres de la ruine apparaissent telle une transformation en rien, en néant total. Lorsque la tour disparaît dans le noir, on ne voit plus rien. C'est l'absence qui prend la place de la violente destruction, on aperçoit de nouveau une vision étrange de la vie – les chutes de Niagara qui sont étrangement illuminées par des spots comme « un spectacle féérique » font allusion à la ville située au Canada, *Niagara Falls.* Cette destination touristique qui s'illumine le soir attire de nombreux touristes et devient un point important de la ville. Les chutes de Niagara font directement allusion directe aux démolitions des tours.

En effet, cette implosion des fameuses barres de *Pruitt-Igoe* a fait couler beaucoup d'encre, à tel point qu'on les qualifie aujourd'hui de mythiques. Les barres d'habitation sont bien évidemment devenues légendaires grâce à leur destruction (symbolique) mais également parce qu'elles témoignent d'un échec total du logement social. Charles Jencks écrit en 1977 à propos de cette chute spectaculaire : « L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 3h32 de l'après-midi[908]».

Si en 1951 le projet des immeubles avait reçu le prix du meilleur logement par la revue *Architectural Forum* c'est parce que Yamasaki s'était inspiré de certains principes de Le Corbusier et du Congrès international d'architecture moderne. Cependant, très vite, dès les années 60, comme beaucoup de logements de l'époque moderniste, ce complexe était

908 Charles Jencks, *The Language of Post Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977, 136 p.

devenu insalubre et inhabitable, transformé en ghetto dans les années 1960, il s'est confirmé comme étant le pire logement social collectif aux États-Unis.

Dans l'article *Pruitt-Igoe : réalité et mythe d'un édifice événement*, Thomas Watkin se penche sur le sujet du complexe d'habitat de Pruitt-Igoe qui devient au fil des années un véritable « objet événement » façonné aussi bien par les *mass média* que par les théoriciens d'architecture comme Charles Jencks ou encore Peter Blake. Selon Watkin, la « médiatisation aura pour effet d'annoncer la mort de l'opération pour ensuite produire sous une forme mythique la réception de sa destruction[909]».

Dans le travail de Cyprien Gaillard, il y a comme un double retour vers ce complexe d'habitat emblématique qui lui permet de questionner le présent en revenant vers le passé.

Ces ruines monumentales dans le travail de Gaillard mais également d'autres artistes comme JR, Mathieu Pernot, nous font penser au message que Paul Ricœur nous transmet à travers l'« oubli » dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli.*

L'image photographique, la sculpture et l'installation ne deviennent-elles pas ces formes de l'oubli, ces lieux du « *Ground zéro* » qui sont simultanément vides et pleins ? Ne deviennent-elles pas ce que Nasr appellent « monuments du vide » :

> « un espace étonnant et un lieu de renouveau qui donne forme à la ville – tout ce qui dépassait a été supprimé et la ville a été ramenée au niveau du sol […]. Il s'agit d'une ruine immatérielle, symbolisée non plus par des vestiges architecturaux, mais par l'intouchable[910]».

b. Les utopies échouées de Cyprien Gaillard et de Robert Smithson

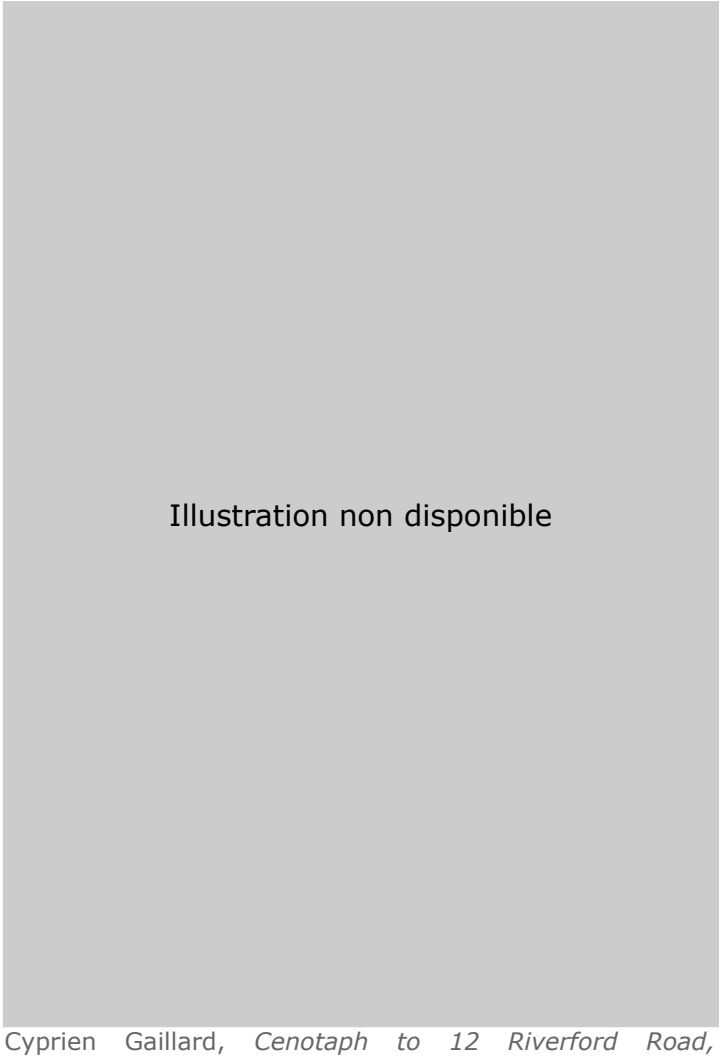
Inspiré par Robert Smithson, Cyprien Gaillard regarde les ruines post-modernes comme des « nouveaux monuments » qui nous indiquent le même devenir pour tous les édifices de notre temps. Ils sont pour lui semblables à des « ruines à l'envers », la notion que Smithson développe dans ses écrits en décrivant les nouvelles constructions à *New Jersey,* proches de l'entropie. Pour Olivier Schefer qui analyse l'œuvre de Robert Smithson dans l'article *Ruines à l'envers, Robert Smithson et quelques fantômes contemporains,* « les nouveaux monuments » que Smithson a remarqués lors de sa visite à Passaic (New Jersey) peuvent avoir quelques rapprochements avec des sculptures minimalistes de Donald Judd, de Robert Morris et de Sol LeWitt. Tout comme les sculptures minimalistes, les « nouveaux monuments » ou les nouvelles constructions sont neutres, froides et répétitives. Ainsi, « les extensions urbaines, écrit-il, et le nombre infini de complexes d'habitation d'après-guerre ont contribué à l'architecture de l'entropie[911] ». Dans l'analyse d'Olivier Schefer, les lieux « entropiques », monotones et fades que remarque Smithson lors de son passage à Passaic

909 Thomas Watkin, « Pruitt-Igoe : réalité et mythe d'un édifice événement », *in* Richard Klein et Éric Monin (sous la direction de), *L'architecture et l'événement*, *Cahiers thématiques,* n° 8, ENSAPL, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, pp. 159.

910 Joseph Nasr, *op. cit.,* p. 219.

se rapprochent des « non-lieux » de Marc Augé – lieux de passage comme aéroports, supermarchés. Dans cette perspective de l'entropie, nous retrouvons les paysages industriels mais également les immeubles d'habitation modernistes qui se situent dans un état de débris dans le travail de Cyprien Gaillard. C'est par cette mise en scène de la ruine que Cyprien Gaillard met en œuvre la pensée de Smithson où les « ruines à l'envers » sont finalement devenues de véritables ruines en se transformant en monuments.

Par exemple, pour son œuvre *Cenotaph to 12 Riverford Road*, Cyprien Gaillard utilise 15 tonnes de béton provenant de la démolition des logements sociaux modernistes d'un quartier de Glasgow, logements implosés en vue des Jeux de Commonwealth qui ont eu lieu en 2014, en transformant ce dernier en obélisque. Le monument monolithique constitué d'un seul bloc nous rappelle les temps de l'Égypte antique et est aujourd'hui le symbole de l'utopie échouée et des paysages rongés par les processus de décomposition.



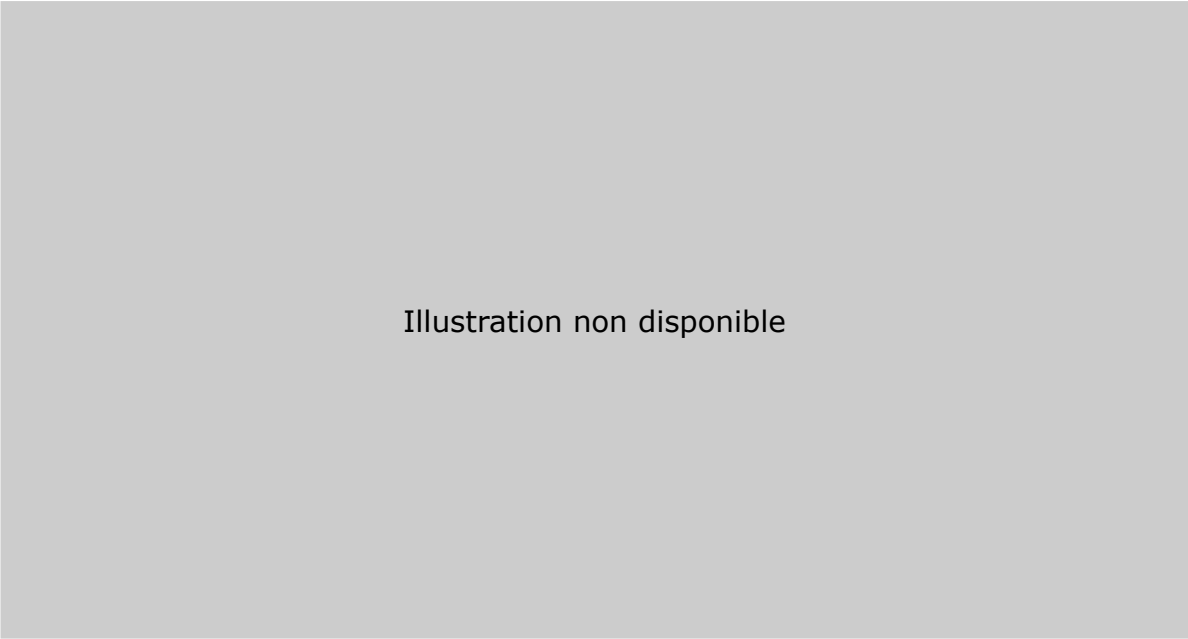
Cyprien Gaillard, *Cenotaph to 12 Riverford Road, Pollokshaw Glasgow*, béton recyclé et fragments de bâtiments de lotissements détruits, ciment, acier, 2008.

Dans la série de ses photographies *les Cairns* de 2008, qui ont été prises après la démolition de tours HLM de Glasgow, nous apercevons des tas de plaques de béton, des

911 Olivier Schefer, « Ruines à l'envers Robert Smithson et quelques fantômes contemporains, » *Esthétique des ruines Poïétique de la destruction*, sous la direction de Miguel Egaña et Oliviel Schefer, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.40.

tiges métalliques qui rappellent les amas de pierre artificiels érigés en cairns funéraires de l'âge de bronze.

C'est surtout la vision d'un cimetière de Glasgow au premier plan de l'une des photographies qui nous indique ce clin d'œil de l'artiste, cette dimension de la mort du modernisme en architecture par le truchement de ce tas de gravats incarnant le symbole d'une « utopie défunte ». L'architecture moderniste devient par excellence le lieu de l'hétérotopie qui se plie aux principes de Foucault ; les lieux autres qui ont un rapport ambigu à la réalité, les lieux qui se différencient par rapport aux espaces culturels ordinaires. Dans le quatrième principe de Foucault, les « hétérotopies » sont liées le plus souvent à des découpages du temps ; c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; « l'hétérotopie » se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel[912] ».



Cyprien Gaillard, *Cairns, Résidence Provence, Dammarie-lès-Lys, 1973,* 2008.

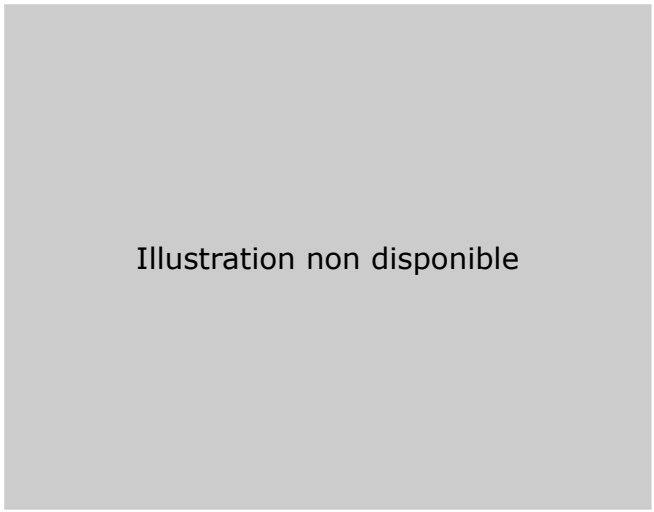
L'exemple de Foucault est le cimetière où l'effacement et la disparition coexistent avec la vie en société. De même, les ruines en perdition, en décomposition, pourraient être comparées aux cimetières où le temps ne s'écoule plus par rapport au temps traditionnel. On pourrait alors déduire que ces amas de gravats sont en attente car ils se situent entre deux espace-temps : le passé qui continue et le futur qui reste indéterminé, infini.

C'est ainsi que Friedrich peint en 1826 Le Cimetière sous la neige, la toile qui illustre clairement la symbolique ambivalente entre la vie et la mort, l'idée d'un seuil qui montre le moment insaisissable de passage que la ruine donne à voir. Cependant, nous ne méditons plus sur nos ruines contemporaines car ce qu'elles donnent à voir c'est le présent anticipé vers le futur. D'ailleurs, le cimetière au premier plan de la photographie de Cyprien Gaillard nous mène vers le tumulus de pierres et de bétons de l'immeuble implosé qui cache derrière d'autres immeubles d'habitation alignés comme des ruines anticipées.

912 Michel Foucault, « Des espaces autres». Architecture, *Mouvement, Continuité*, Numéro 5 (octobre), URL : http://desteceres.com/heterotopias.pdf (Consulté le 21 mars 2021)

Caspar David Friedrich, *Cimetière sous la neige*, huile sur toile, 1819.

Pourquoi ne pas se rappeler de la fameuse toile d'Hubert Robert *La vue imaginaire de la Galerie du Louvre en ruine* de 1796 qui représente les ruines du futur en imaginant la grande galerie du Louvre en décombres. Cette vision imaginaire est une mise en abyme des ruines antiques contenues dans le musée devenant lui-même ruine. Il apparaît quelques œuvres dans la toile de Hubert Robert ; au premier plan, on voit les sculptures de *L'Esclave mourant de Michel-Ange et de l'Appolon de Belvédère.* Nous remarquons également au centre du tableau un artiste qui copie le modèle sculpté de *L'Apollon de Belvédère,* tel une mise en scène d'une méditation mélancolique sur les restes du passé. Sophie Lacroix nous parle d'une mise en question de la réalité par son double fictionnel, de la mise en ruine de la réalité visible et référentielle où la perte du fondement permet une mise en abyme d'un bâtiment comme existant et comme inexistant[913].



Hubert Robert, Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines, huile sur toile 1796. (Musée du Louvre, Paris.)

« Cette ambiguïté essentielle est ce qui suscite l'incertitude du spectateur qui ne trouve pas de sens univoque à sa lecture, qui ne trouve pas de fond stable sur lequel s'appuyer pour

913 Sophie Lacroix, *op. cit.,* p. 74-75.

déterminer le statut de réalité de l'édifice ; le vacillement et le malaise procèdent de l'indétermination de la chose, qui navigue dans un entre-deux sans nom troublant. Le tableau de ruine qui théâtralise la perte de fondement joue le rôle de fiction puisqu'il réussit à toucher pour et par ce qui n'est pas là[914] ».

La fiction a de réels pouvoirs selon Sophie Lacroix car c'est grâce à sa capacité que l'artiste envisagea la perte de fondement et la mise en ruine d'un bâtiment réel.

Selon Olivier Schefer, la peinture de Hubert Robert a quelque chose à voir avec les ruines à l'envers de Smithson ; même si les bâtiments de Passaic ne sont pas encore devenus ruines et Smithson ne les anticipe pas comme le fait Robert Hubert, elles subiront inévitablement le même sort.

« Tout se passe comme s'il décrivait avec ce terme tout un état de la matière et du réel, ou l'émergence d'une nouvelle sensibilité, qu'il faudrait plutôt qualifier de non-sensibilité, un degré zéro de la sensibilité (le neutre, le froid, l'ordinaire), une sorte d'anti-pathos romantique là aussi. À la différence de Hubert Robert, les ruines de Smithson n'évoquent pas la perte de fondement et le délabrement mais ils sont en lien avec concept d'entropie, lequel renvoie non seulement à l'inéluctable déclin de toutes choses, propre à la seconde loi de la thermodynamique, à un degré zéro de la sensibilité, mais aussi, et peut-être avant tout, à sa conception du temps comme processus d'inversion[915] ».

De même, l'œuvre de Cyprien Gaillard suit également ce principe de l'entropie où tout déclin de la civilisation amène à la ruine ou à la création de nouveaux monuments semblables à Smithson. Tel un mouvement éternel de recommencement et de renaissance.

En 1966 Robert Smithson participe à une exposition Structures primaires (*Primary Structures*) qui a eu lieu au musée juif de New York. Cette exposition devient en effet un manifeste de la sculpture minimaliste que plus tard Smithson décrit dans son article *Entropy and the new Monuments* où il fait une distinction entre les monuments classiques qui, comme il dit, étaient édifiés pour durer pendant des siècles alors que les sculptures contemporaines sont édifiées contre les siècles. Ces monuments minimalistes annulent l'idée du temps historique car ils sont soumis à l'idée de l'entropie, à la dispersion de l'énergie et pas à sa conservation. Par ailleurs, « les nouveaux monuments » de Smithson se différencient des monuments classiques car ils n'ont pas de fonction mémorielle destinée à glorifier et rendre hommage, ils sont semblables à des structures qui peuvent se répéter partout sans une destination prédéfinie, tels des monuments entropiques.

De même, Cyprien Gaillard a créé en 2009 « Parc aux ruines, » composé de monuments dispersés dans le monde entier. Prenons par exemple sa sculpture monumentale en bronze d'un canard *Le Canard de Beaugrenelle* de 2008 ; l'installation présentée à la *Neue Nationale Galerie* de Berlin provient du quartier moderniste composé de

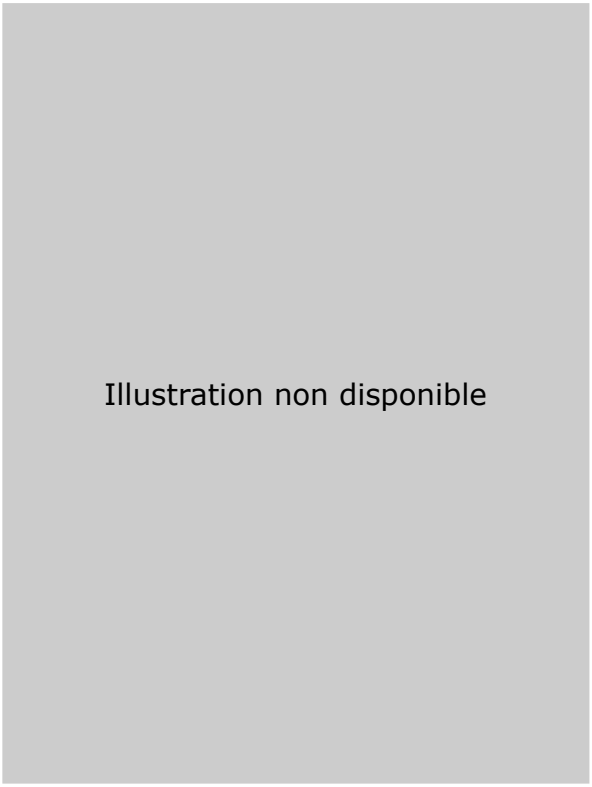
914 *Ibid.,* p. 74.

915 Olivier Schefer, « Ruines à l'envers Robert Smithson et quelques fantômes contemporains » *Esthétique des ruines Poïétique de la destruction*, sous la direction de Miguel Egaña et Oliviel Schefer, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 44.

tours et de barres d'habitation du 15 arrondissement de Paris. Elle devient dans l'œuvre de Gaillard un symbole de l'échec des projets de l'habitat social des années 1960 et 1970. Ce parc en ruine ne devient-il pas un lieu d'hétérotopie que Foucault compare aux musées et aux bibliothèques où :

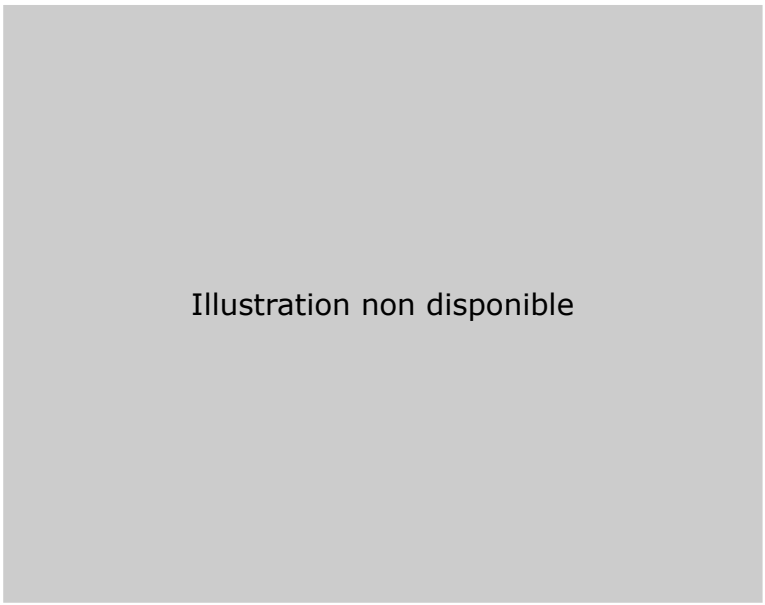
> « […] l'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, où plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, […], l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne : le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à notre culture[916]».

Une autre installation issue de son projet « parc aux ruines » est La grande allée du Château de Oiron où il a utilisé des dizaines de tonnes de gravats, béton, verre, bois plastique, provenant de la destruction d'une tour HLM d'Issy-les Moulineaux, et dispersé dans le célèbre domaine renaissant des Deux-Sèvres en mettant en place l'allée d'honneur. Importés par l'artiste dans le domaine patrimonial, les rebuts nous rappellent de nouveau les œuvres de Smithson les *Non-sites*. Ici, Smithson procède par des prélèvements des matériaux comme par exemple des minéraux assemblés dans les lieux particuliers.



Cyprien Gaillard, *Le canard de Beaugrenelle*, bronze, béton, 2008.

916 Michel Foucault, *op. cit.,* p. 30.



Cyprien Gaillard, *La grande allée du Château de Oiron*, béton concassé issu du recyclage d'une tour d'habitation d'Issy-les-Moulineaux, 2008.

Ils sont ensuite disposés dans des containers en bois ou en acier à l'esthétique très minimaliste et exposés dans les galeries d'art. Par exemple son œuvre *Non site, Site Uncertain* de 1968 fait référence au prélèvement et déplacement des roches à partir du « site » d'origine vers une galerie ou musée qui a pris la fonction d'un « non site » dans cette intervention de l'artiste. À l'intérieur des bacs, le charbon est disposé d'une façon très spontanée, sans se préoccuper d'un quelconque arrangement. Cette configuration nous amène de nouveau vers la notion de l'entropie en reflétant une lente dégradation de l'environnement.

De même, l'œuvre de Gaillard La grande allée du Château de Oiron devient une référence discrète de l'immeuble qui n'existe plus mais qui crée, tel un monument, un souvenir du lieu. Ici le temps s'est inversé car les nouveaux immeubles tombent avant même que les plus anciens se dégradent.

Pour Gaillard, la démolition des tours d'habitation est un geste qui permet d'effacer les traces d'un passé en faisant table rase et cela sous le prétexte de développer de bons projets urbanistiques. Selon Nasr, lorsque l'architecture est démolie, lorsque la ruine a disparu, il ne reste que l'absence car « une destruction complète a fait disparaître la totalité sans exception. L'absence de trace est la trace restante ; l'architecture n'est plus omniprésente. Il ne s'agit plus de remplacer l'absence mais de la mettre en présence[917] ». Tel est le geste de l'artiste qui met en présence la ruine démunie de l'immeuble d'habitation face à l'immeuble ancien du patrimoine français.

Le résultat de cette intervention de l'artiste est une photographie au cadrage frontal qui nous rappelle les Becher et *La Nouvelle Objectivité* qui donne à cette installation une apparence documentaire, froide et neutre. Cependant, cette discrétion de l'image cache en

917 Joseph Nasr, *op. cit.,* p. 217.

effet un questionnement de l'acte de vandalisme en lien avec la politique de la ville. Dans l'article de Miguel Egaña Cyprien Gaillard : principe de barbarie l'acte de destruction est décrit comme étant indissociable de la barbarie et de la destruction non-humaine, car les barbares sont ceux qui détruisent et s'attaquent aux « œuvres » créées par l'Humanité, soit les réels producteurs des ruines ; précisons que le terme vandalisme a été inventé au moment de la Révolution française par l'abbé Grégoire en 1794, personnalité essentielle à avoir plaidé pour la conservation du patrimoine comme objets d'antiquité, de vestiges archéologiques et d'autres.

> « L'intérêt de ce concept inédit de vandalisme, c'est qu'il désigne enfin ce qu'on pourrait appeler sur un mode paradoxal, acte de production des ruines, complétant ainsi la définition de la barbarie : l'anti-humanisme culturel dépasse ici son statut d'essence, pour devenir une action, un geste ; ce que le néologisme nomme, c'est l'anti-culture en acte, l'acte de production d'anti-culture[918] ».

Souvenons-nous de l'artiste russe Danila Tkachenko qui se manifeste lui-même en véritable barbare en brûlant les maisons en bois, l'action qui promeut l'art dans une indétermination entre l'acte de violence et de poïétique de la destruction.

Même si les œuvres de Gaillard sont critiques, subversives et multiformes, nous retenons de sa posture la définition de sa démarche qui nous amène vers la notion de l'archéologue du présent. Cette posture permet à l'artiste une ouverture vers des pratiques multiformes visées entre l'architecture, les vestiges, les monuments et le paysage urbain. Aujourd'hui de nombreux artistes en art contemporain se voient comme des archéologues qui fouillent non pas dans le passé mais dans le présent. Ils empruntent aux archéologues la notion de fouille et de recherche en exploitant des territoires qui se situent dans l'espace Web. Souvent à la recherche des images, ils collectent, puis ils archivent les médiums réunis pour former des archives.

3. Les formes modernes classées et exposées

A. De l'archivage numérique aux pratiques artistiques

Dans sa thèse de doctorat, Natacha Détré[919] précise que l'utilisation de l'archive[920] en tant que matériau de création est devenue fréquente dans les pratiques artistiques actuelles.

918 Miguel Egaña, « Cyprien Gaillard : principe de la barbarie, » *Esthétique des ruines Poïétique de la destruction*, Miguel Egaña et Oliviel Schefer (sous la direction de), Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.129.

919 Natacha Détré. *Les "relecteurs d'images" : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques,* Thèse de doctorat sous la direction de Christine Buignet, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014.

920 « Article L. 211-1 du code du patrimoine (Loi n° 2008-696 du 15 juillet 2008 relative aux archives) cité *in* Natacha Détré. *op. cit.*, p. 52.

« L'archive est un ensemble de documents – images, textes, graphiques, etc. – qui ne sont plus dans leur usage courant, mais sont conservés, classés et constituent une trace ou un indice sur un événement passé. En sciences humaines et sociales, l'archive a pour point de départ la préservation et le classement d'éléments administratifs collectés. »

Les artistes empruntent en quelque sorte cette démarche de collecte et de conservation pour créer leurs propres archives. Elle précise également que dans l'usage des artistes contemporains tout document collecté peut éventuellement être qualifié d'archive même s'il n'en a pas vraiment le statut car « L'utilisation de l'archive est principalement administrative, juridique, historique et patrimoniale[921] ».

Cependant, certains artistes les transforment en images d'archive de par leurs usages spécifiques dans leurs démarches plastiques ; d'abord en les collectant, rassemblant, étudiant puis en les exposant comme des témoins d'une idée, d'une vision artistique.

Dès le début de son parcours artistique, Tabuchi arpente et photographie des zones périphériques.

> « Ces paysages sont souvent vides de toute présence humaine et semblent presque appartenir aux grands espaces de l'Ouest américain. Il a photographié des skateparks de campagne, des restaurants chinois, des magasins […,] des stations-services abandonnées, des terrains vagues, des parkings, des bâtiments industriels, des églises Lorraine...[922] »

Ensuite ses photographies sont classées en séries, réunies par typologies et catégories dans sa collection privée. Lors de l'entretien avec Quentin Jouret il dit être au départ directement influencé par les typologies des Bechers et les motifs de Lewis Baltz.

Un des photographes qui influença également Tabuchi est le peintre et photographe Edward Ruscha.

Souvenons-nous qu'en 1961, ce photographe fait un voyage en Europe qui donne suite à la publication de 17 livres et de nombreuses photographies qui ont été, par ailleurs, exposées au Jeu de Paume en 2006. Ce « photographe de l'ordinaire » photographie des vitrines, des plaques d'égout, des enseignes publicitaires. Les cadrages stricts, frontaux et bien définis font preuve de sa vision objective du réel où le document brut devient de véritables œuvres d'arts. Son livre, qui nous rappelle davantage la pratique de Tabuchi, présente en 1963 une collection de 26 stations essence photographiées le long d'un voyage depuis Los Angeles jusqu'en Oklahoma. Ici, Edward Ruscha suit le principe de « l'impersonnalité » qu'Evans caractérise comme un critère essentiel de la photographie documentaire :

> « J'ai éliminé tout texte de mes livres, je veux un matériau absolument neutre. Mes images ne sont pas intéressantes, pas plus que leur sujet. Ce n'est qu'une collection de faits[923] ».

L'impact de l'esthétique neutre et objective de ces photographes est visible dans son

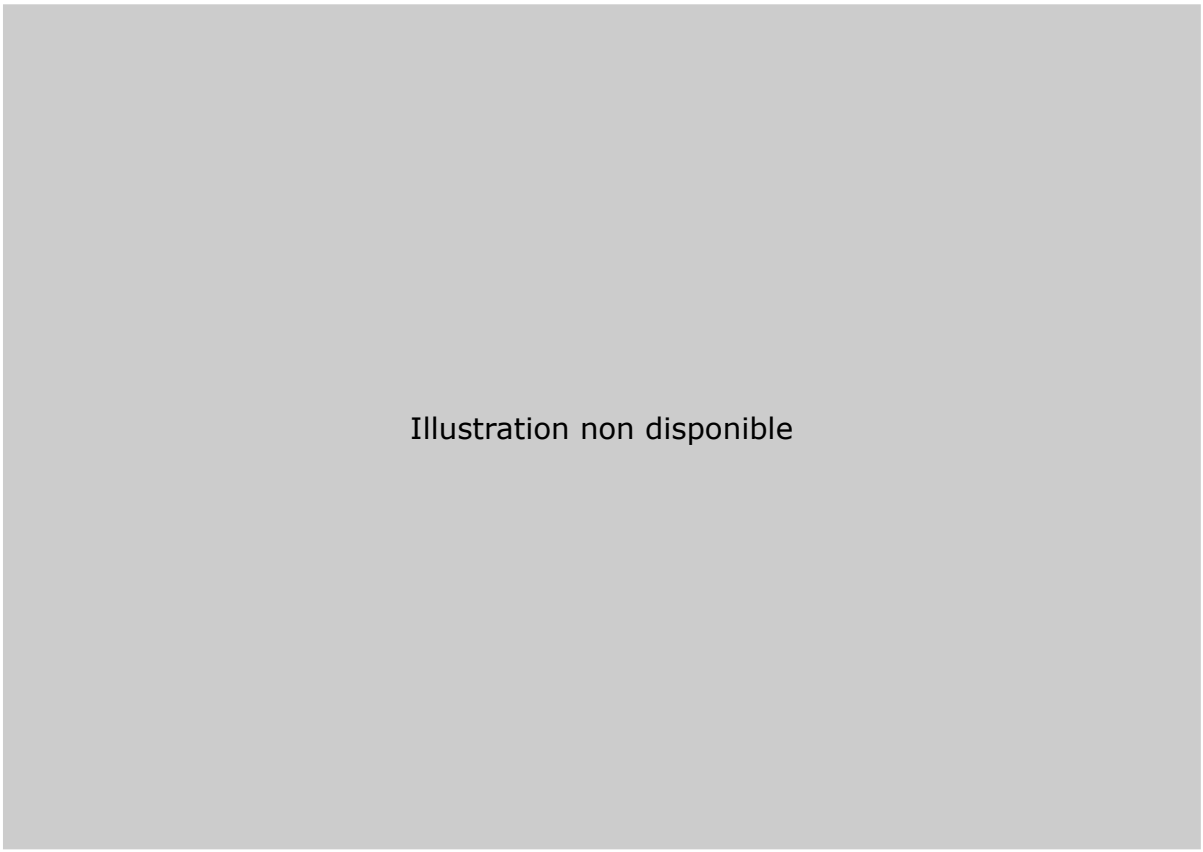
---

921 Natacha Détré. *Les "relecteurs d'images" : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques,* Thèse de doctorat sous la direction de Christine Buignet, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. p. 52.

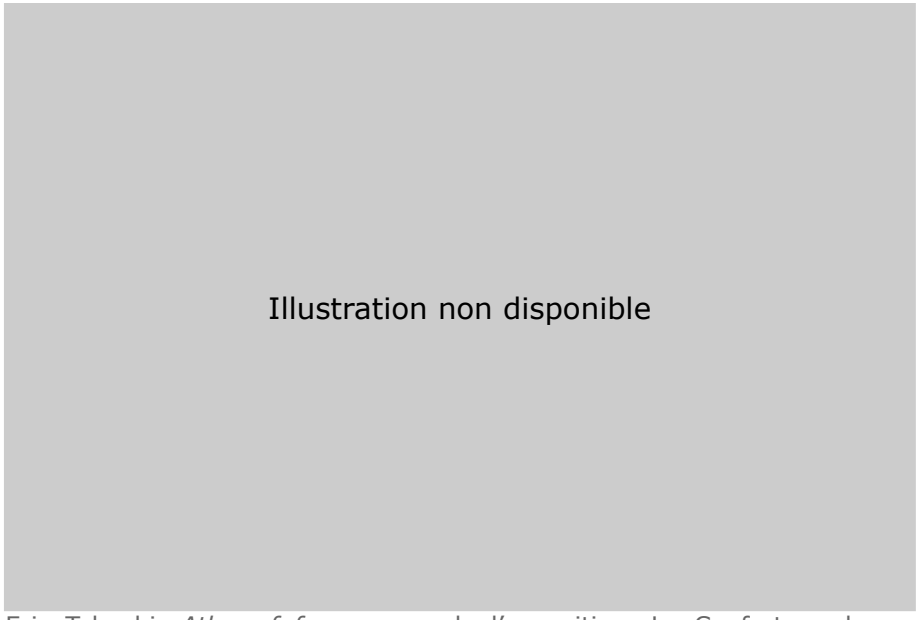
922 Eric Tabuchi, « Aucune image n'appartient à son auteur », entretien avec Quentin Jouret, revue *Blanche* n°3, Éditions Autrechose, Toulouse, 2005, p. 3.

923 Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, Alhambra, Cunningham Press, 1969, 3e édition, pp. 24-25

travail *Atlas of forms*. Cependant, son approche est particulière car l'artiste exploite l'espace Web pour réunir les images de l'architecture moderne à l'aide d'un moteur de recherche qu'il élabore avec le Studio Alvin et deux étudiants de l'école des beaux-arts de Lyon.



Eric Tabuchi, *Atlas of forms*, images collectées sur internet.



Eric Tabuchi, *Atlas of forms*, vue de l'exposition, Le Confort moderne, Poitiers, 2015.

Cet outil numérique lui permet de récolter les photographies des bâtiments sur internet qui sont ensuite sélectionnées, collectées, rassemblées, triées et archivées sur un site[924] suivant des critères morphologiques d'architecture : cercle, triangle, polygone, monolithe.

Les photographies collectées et « empruntées » sur internet « sur le mode du *ready-made* [925]» sont sans auteur car ils sont inconnus et anonymes.

> « Il faut dire que dans une grande majorité des cas, ces images n'ont pas d'auteur, elles sont trouvées sur des sites d'entreprises du bâtiment, chinois, hindous ou russe. Ce sont des images « pauvres », prises à la volée depuis l'intérieur d'une voiture, à titre purement documentaire [926]».

Les images représentent des friches, des bâtiments dont les ossatures sont ouvertes, des parcs d'attractions abandonnés, des stations essence fantômes, des barres d'habitation, des immeubles abandonnés et autres. Par ailleurs, ces images « empruntées » stockées, conservées en tant qu'archives sont également adaptées à de nouveaux contextes : expositions, livres d'artiste, d'autres sites internet.

Dans l'espace d'exposition *Confort moderne* de Poitiers de 2015, les images de l'*Atlas of forms* de Tabuchi sont projetées en format monumental et donnent une autre vision de l'architecture. Le spectateur est littéralement immergé par ces projections gigantesques, déambule dans la salle d'exposition plongée dans la pénombre. Ici, l'*Atlas of Forms* devient « un moyen de communication, d'échange et de partage [927]» que Tabuchi qualifie d' « objet sans frontière » capable de se réadapter à de nouveaux contextes.

Une autre exposition Tables et Matières de 2016 investit deux salles de la Médiathèque des Abattoirs à Toulouse. Cette opposition spatiale est volontairement réfléchie pour montrer les différences et les complémentarités de la démarche de Tabuchi en lien avec la photographie. Une salle est réservée uniquement à la collection d'images issues du moteur de recherche *Atlas of Forms* où les photographies sont projetées sur les murs en petits format ; l'autre est consacrée aux séries des photographies réalisées par l'artiste en France. Par ailleurs, l'*Atlas of Forms* est publié sous forme d'un livre d'images qui réunit 1500 photographies collectées par ce moteur de recherche.

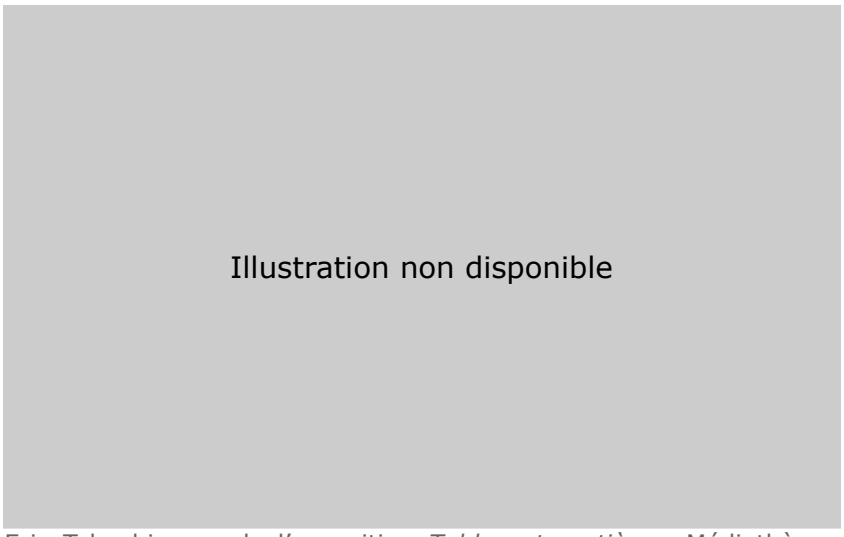
---

924 Atlas-of-forms.net

925 Michel Poivert distingue « deux grandes manières à faire avec la photographie à partir des arts dits conceptuels depuis les 1960-1970 : une importation des images sur le mode des *ready-made* (détournement, appropriation), M. Poivert, *op. cit.,* p. 188.

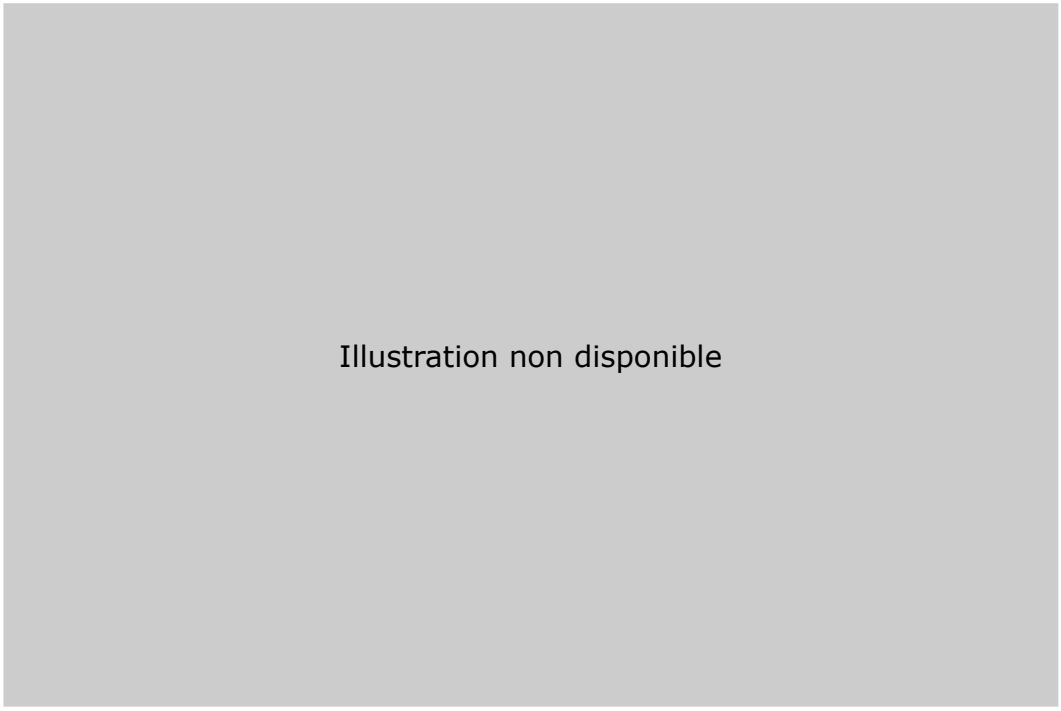
926 Eric Tabuchi, « Aucune image n'appartient à son auteur », *op. cit.,* p. 8.

927 *Ibid.,* p.13



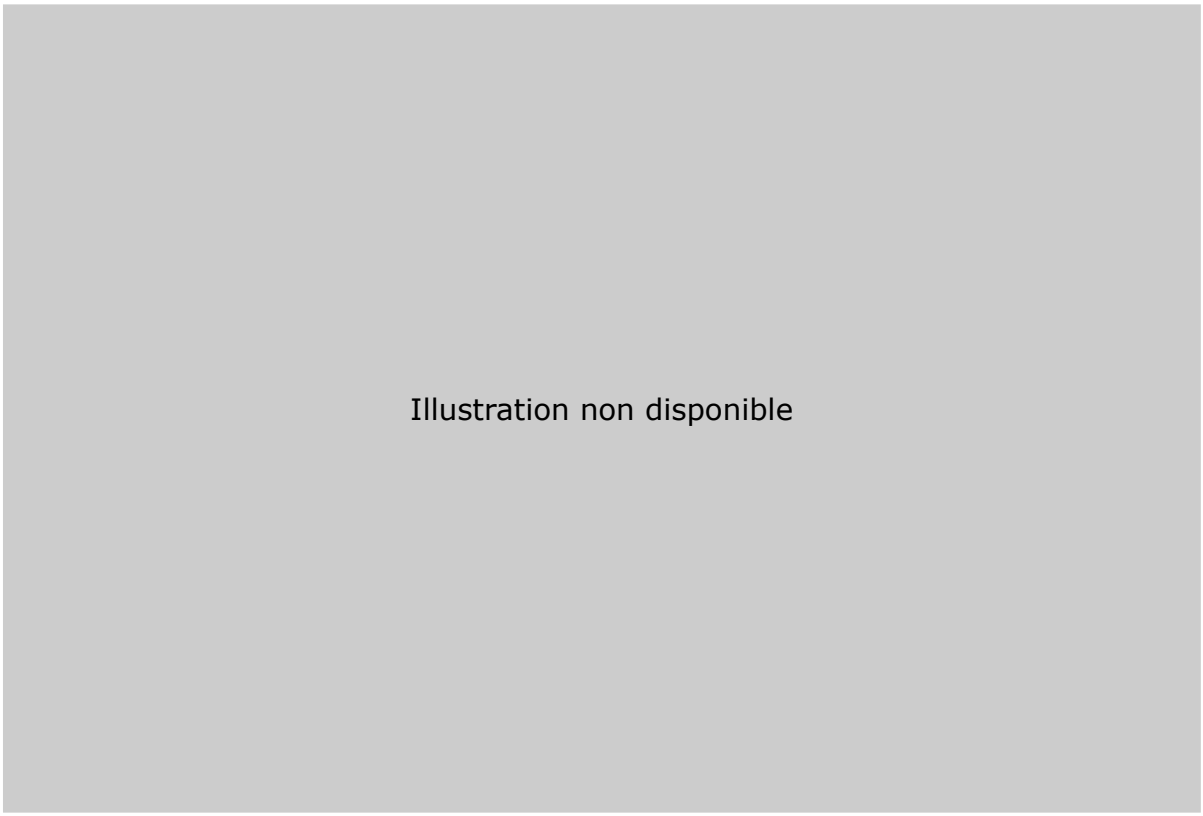
Eric Tabuchi, vue de l'exposition *Tables et matières*, Médiathèque des Abattoirs, Toulouse, 2016.

En 2015, Eric Tabuchi expose au Centre d'art Les Capucins à Embrun. Dans l'enceinte de la chapelle réhabilitée, il fabrique un paysage inspiré des territoires périurbains ; le nom de l'exposition crée d'emblée une ambiguïté car *Utopark*, néologisme de l'artiste, renvoie aussi bien à une dimension autobiographique et ses origines doubles d'un père japonais et une mère danoise, qu'aux références, comme par exemple, *Alice au pays des merveilles* ou Tchernobyl, aires de jeux, ou encore le portail du ranch de Michael Jackson, *Neverland.* C'est notamment la pièce qui devient centrale dans l'espace d'exposition, la « sculpture tautologique » qui représente le portail de *Utopark.* Ils encadrent un portail en acier dont les barreaux forment le vocable *Utopark*, placé face à l'entrée de l'espace d'exposition, portail aux escaliers coulissants qui invite le spectateur à plonger dans des ambiances naviguant entre réel et imaginaire, entre utopie rêvée et dystopie omniprésente.



Eric Tabuchi, *Embrun*, vue de l'exposition *Utopark*, Centre d'art Les Capucins, 2015.

Les dispositifs plastiques créent un dialogue et construisent un lien entre les photographies et sculptures qui se présentent sous forme de structures en bois modulable rappelant les constructions architecturales inachevées. Là, les volumes semblent « s'extraire des images » qui proviennent de la collection de l'artiste ou celles qui ont été récoltées sur internet sur les sites de l'*Atlas of Forms* et *Utopark*[928] un autre moteur de recherche qui fonctionne comme un carnet de bord rempli par l'artiste. Par exemple, un ancien plongeoir fabriqué et exposé sur un socle comme une sculpture peut être considéré comme un élément d'architecture qui renvoie directement à la photographie en format monumental représentant un immeuble en chantier.



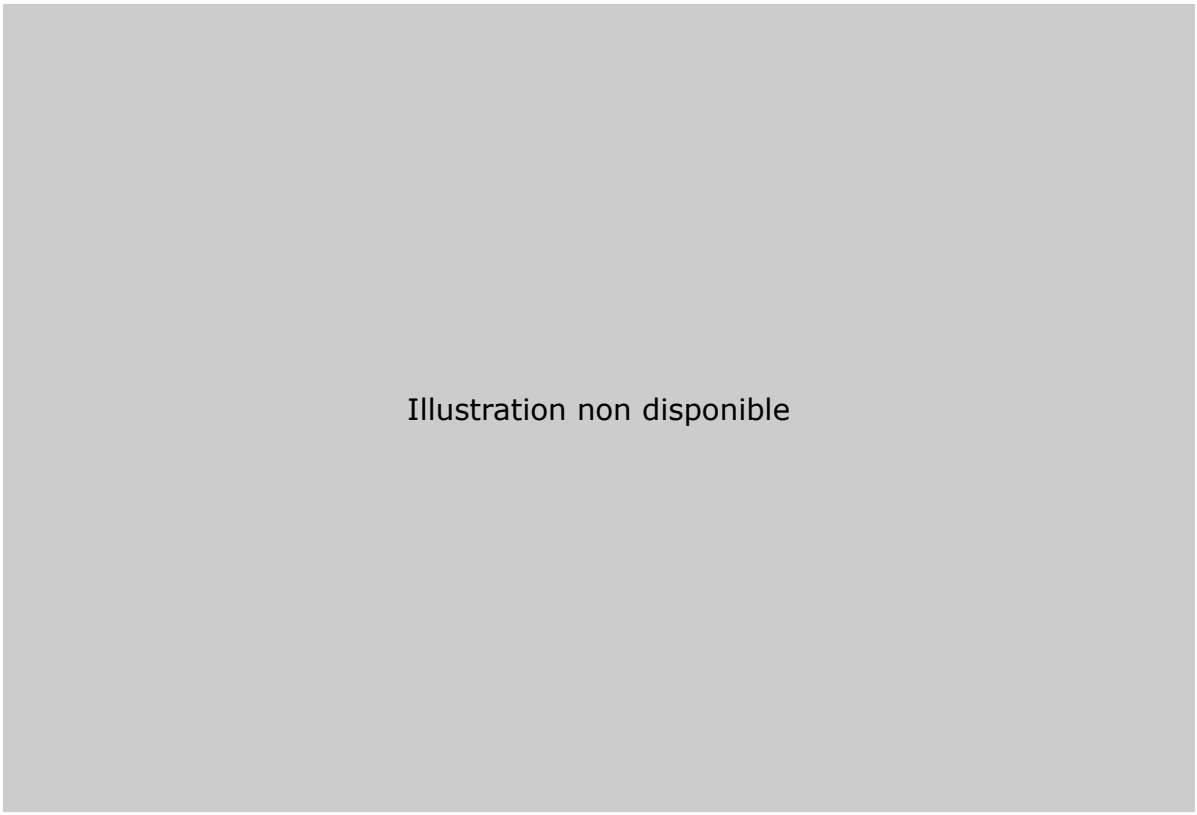
Eric Tabuchi, *Embrun*, vue de l'exposition *Utopark*, Centre d'art Les Capucins, 2015.

Il y a quelque chose dans l'œuvre de Tabuchi qui se maintient volontairement dans un équilibre entre ruine et chantier, entre fin et commencement ; comme si le spectateur devait lui-même construire dans son imaginaire son propre paysage à travers ces éléments inachevés. La place du volume en trois dimensions dans l'œuvre de Tabuchi est tout aussi importante que celle de la photographie ; elle occupe une place intermédiaire et alimente le sens de la scénographie dans l'espace d'exposition. Elle sert à la fois de dispositif, de lien, de vecteur qui traduit, renforce l'intention de l'artiste lorsqu'il construit ces « sculptures tautologiques », ces objets fermés qui ne renvoient qu'à eux-mêmes. Par

928 Utopark.net « *Utopark* est un terrain vague, un chantier dont j'ignore la forme qu'il va prendre et c'est précisément cette idée d'un lieu à bâtir, entre cité utopique et parc abandonné, qui en constitue le propos. » E. Tabuchi, op. cit., p. 13.

ailleurs, ces éléments inachevés rappellent le statut des architectures anonymes et banales collectées sur internet ou dans les zones périurbaines par l'artiste.

Il construit également une pièce en bois, semblable à l'œuvre des designers Charles & Ray Eames de *House of Cards,* jeu de cartes réalisé en 1952 et composé d'une série de cartes en carton assemblées grâce à leurs encoches pour former des structures tridimensionnelles. On retrouve ici des photographies anonymes des chantiers périurbains réunies sur internet qui sont contrecollées à cette structure. Nous reconnaissons parmi ces images, la photographie de Nicolas Moulin Faux Semblants qui est déracinée de son contexte artistique. Visiblement « empruntée » à internet, elle complète provisoirement l'installation de Tabuchi. Ainsi, l'apparition des banques d'images comme l'*Atlas of Forms* ou *Utopark.net* dans le travail de Tabuchi propulse sa démarche vers un nouveau régime photographique des images numériques partagées sur internet.



Eric Tabuchi, *Embrun*, vue de l'exposition *Utopark*, Centre d'art Les Capucins, 2015.

Les images empruntées et partagées sur internet s'inscrivent dans le régime des images numériques ou des images virtuelles ; celles-ci préoccupent aujourd'hui de nombreux chercheurs et théoriciens de l'art et de la photographie car elles alimentent et nourrissent de nombreuses pratiques artistiques contemporaines depuis une dizaine d'années. Ces photographies qualifiées et analysées par les théoriciens chercheurs sont attachées à différentes notions à l'instar d'« images immatérielles », d' « images-flux », d' « images

fluides » ou d' « image en transit [929]», elles brisent la vision de la photographie traditionnelle qui est encore associée à de la lumière, au sel et au contact physique de la matière. « Le matériau logico-langagier » de la photographie numérique crée une rupture et « brise le lien matériel entre les images et les choses qu'avait noué la photo-argentique […][930] ».

La photographie numérique crée, par ailleurs, une certaine dynamique dans ces usages sur internet par les artistes et les amateurs d'images, elle représente un « mouvement quasi incessant [931]» et instantané du partage, du recopiage, de déplacement, de réexpédition. Ainsi, comme l'explique Julie Martin, « la condition numérique de l'image n'annihile en aucun cas la nécessité d'un moyen de matérialisation[932] ». Dans les pratiques artistiques comme celles de Tabuchi, exposer les photographies qui se situaient au départ dans l'espace Web permettent de « multiples configuration physiques [933]» dans les salles d'expositions : tirages sur papier, collages, impressions sur les objets en volumes, projections, conceptions des volumes et des installations.

Cette pratique artistique engendre de multiples questionnements en lien avec la photographie et aux formes qu'elle permet de créer. Elle devient un médium malléable dans les espaces d'exposition comme le statut de l'architecture moderne se plie à la condition de l'image partagée sur internet.

B. Préfabriquer, exposer, collecter

Nous retrouvons la démarche similaire chez l'artiste Nicolas Grospierre qui s'intéresse à l'architecture moderne construite entre les années 1920 et 1989 en Europe, en Amérique du Sud et du Nord, et en Asie. Paradoxalement, tout comme Eric Tabuchi, il collecte, classe, et collectionne les architectures photographiées qu'il réunit dans sa série *Modern forms : Subjectif Atlas of 20th century architecture*[934]*.* À la différence de Tabuchi, l'artiste ne collecte pas les images trouvées sur internet mais partage d'abord cette collection sur le site *Tumblr*[935] en 2014 (*A Subjective Atlas of Modern Architecture of 20*) Ces photographies partagées ont très rapidement rencontré un succès avec plus de 25,000 *foll*owers du monde

929 Les photographies numériques et leurs usages sont analysés dans la thèse de doctorat de Julie Martin. La chercheuse tente de définir leur nature et leur usage dans les pratiques artistiques contemporaines en analysant de nombreux termes scientifiques accordés à ces images. J. Martin, *op.cit.,* pp. 31-33.

930 André Rouille, « Quand la photographie cesse d'en être », *Appareil*, 2015, mis en ligne le 27 octobre 2011, URL : http://appareil.revues.org/1336 (Consulté le 30 septembre 2020)

931 Julie Martin, *op. cit.*, p. 33.

932 *Ibid.,* p. 31.

933 *Ibid.*

934 Nicolas Grospierre, *Modern forms : Subjectif Atlas of 20th century architecture*, Éditions Pretel, 2016.

935 Tumblr qui réunit des bâtiments photographiés par l'artiste : https://www.tumblr.com/tagged/nicolas-grospierre (Consulté le 4 août 2021)

entier. Tout comme Eric Tabuchi, cet artiste s'intéresse à la notion de la typologie, de la collection et de l'archive en photographiant l'architecture. Il est intéressant de noter que l'approche de classification, de collection et de groupement d'images sur internet pose problème lorsqu'il souhaite éditer un catalogue d'image sous forme d'un livre. Visiblement, de nombreuses photographies qui sont partagées sur internet de façon aléatoire sont très différentes les unes des autres. Elles n'ont pas le même format, ni la même lumière, les immeubles photographiés proviennent des pays différents. L'artiste photographie en effet certains bâtiments de façon, selon ses mots, totalement automatique ce qui lui permet d'enregistrer le bâtiment instantanément :

> « This could almost be called automatic photography, a reflex I had that meant that each time I saw a building that was interesting to me, i pulled out my camera and took a shot[936]».

Par conséquent, il a fallu au photographe adapter sa collection d'images au format d'un livre afin de la rendre plus lisible. Il décide, donc de classer les images et de les grouper par forme, représentant des bâtiments selon une classification similaire à l'approche celle de Bernd et de Hilla Becher.

Il est intéressant de remarquer que la forme architecturale dans ce classement précis de *l'Atlas* renvoie directement à la fonction du bâtiment. Selon l'artiste, les structures aux formes similaires peuvent en effet avoir des fonctions totalement différentes. Par exemple La gare centrale de Warsovie a quelques caractéristiques identiques avec la typologie des immeubles des banques aux États Unis. Idem nous retrouvons le bâtiment administratif de *La maison des Soviets* de Kalinigrad (2011) groupé avec le parking de Dallas (2013) construit aux États-Unis (*Car Park*, Dallas, Texas, USA.), l'*Hotel Medea* (2006) abandonné en Géorgie ainsi que deux immeubles administratifs situés au Brésil et en Suisse. De même, si nous regardons l'édition *l'Atlas of Forms* de Tabuchi, nous retrouvons la maison des Soviets associée aux barres d'immeubles avec des formes analogues. Cette approche de classement par forme permet précisément de réduire l'aspect informatif en concentrant notre attention sur l'essentiel : lieu de construction, le nom de l'architecte, quelques notes sur l'histoire de l'immeuble ; comme une impression d'espace géographique concentré et rétréci : les bâtiments de périodes et pays différents se retrouvent dans le même classement. L'intérêt de cette méthode de classement de l'architecture qui ne permet pas d'accéder aux informations plus denses et plus approfondie concernant les immeubles reflète bien l'ampleur du gigantisme que ce phénomène représente dans le monde.

936 Anthony Masure, *The Monogrammist « NG »* Nicolas Grospierre est cité *in*. *Modern forms : Subjectif Atlas of 20th century architecture*, *op. cit.*, p. 9. « Cela pourrait être qualifiée de la photographie automatique, lorsqu'un bâtiment m'intéresse, je sors mon appareil photographique et l'enregistre. » (Traduction personnelle)

Nicolas Grospierre, Subjectif Atlas of 20th century architecture1.Brazilian Insurance Office Building, 2008. Antonio Carlos Gomes de Oliveira, 1958. WKS Building, 2011, Zurich, Switzerland. Architecte: Frank Geiser, 1969.House of Soviets, Kaliningrad, 2011. Architecte: Yulian L. Shavartsbreim, 1988. Car Park, Dallas, Texas, USA, 2013. T.Y. Lin & Associates, 1967.

Dans ce sens, Thiphaine Abénia, chercheuse en architecture pointe notre attention sur « un phénomène contemporain [937]» de l'urbanisme de l'architecture, celui de la Grande Structure Abandonnée (GSA). Dans sa thèse de doctorat, elle interroge des possibilités

937 Tiphaine Abénia*, Architecture potentielle de la Grande Structure Abandonnée (GSA). Catégorisation et projection, sous la direction de* Daniel Estevez, École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse, et Jean-Pierre Chupin, École d'Architecture, Faculté de l'aménagement, Université de Montréal, 2019, p. 6.

d'une catégorisation de la GSA à travers des opérations d'inventaire, de descriptions et de classements en proposant différents points de repère informatifs de ces architectures. Elle décrit ici deux méthodes pour créer des inventaires et des documentations de GSA : celui de l'ordre monographique qui concentre de nombreux documents « formant une série de recueils isolés ». Les analyses de ces documents sont généralement focalisées « sur une unique structure ou sur un nombre très limité de structures[938]». Selon Abénia, cette méthode monographique propose des analyses pointilleuses et très informatives sur les structures architecturales ; en revanche, elles limitent et restreignent les possibilités d'études sur « la diversité du corpus d'[analyse] possible et donc l'entreprise de classification[939] ». Par ailleurs, il existe une seconde tendance de collecte des données qui concerne des GSA dans le monde entier et développée sur internet ; en effet, de nombreuses plateformes d'inventaires sont très souvent attachées à des pratiques « d'exploration urbaines », elles collectent les architectures abandonnées issues de toutes sortes de repérages clandestins ou officiels. Nous avons déjà parlé dans la première partie de la plateforme consacrée à l'architecture post-soviétique.

> Il est à rappeler que « L'objectif premier n'est alors pas de documenter chaque GSA dans son individualité, mais de rendre compte de l'ampleur d'un phénomène tout en gardant une trace des structures visitées avant leur possible disparition. Les informations associées à chaque structure sont sommaires, souvent réduites à quelques photographies, à un titre évoquant la fonction originelle de la structure et à une localisation (gardée approximative pour dissuader les explorateurs trop pressés). Les modes d'organisation des données qui en découlent (filtres géographiques, fonctionnels ou chronologiques) forment avant tout des groupements de commodité permettant de faciliter la navigation au sein d'un grand nombre de structures. Condition inhérente à l'ère d'internet, l'accès à l'information à distance s'est vu croître, ouvrant la porte au *big data* [940]».

Paradoxalement, cette méthode n'est pas sans rappeler la démarche de certains photographes comme, par exemple, Bernd et Hilla Becher qui préfèrent la diversité des formes et refusent volontairement la description informative de l'architecture au profit de la forme qui évolue en série collectée d'usines désaffectées. Cette approche se confirme également chez les photographes Eric Tabuchi et Nicolas Grospierre qui partage et diffusent l'architecture issue de leurs recherches personnelles. Ces formats de diffusion ne permettent toutefois pas « la création de connaissances nouvelles » et sont étudiées et utilisées par Tiphaine Abénia pour sa propre recherche scientifique qu'elle dépasse, proposant alors sa propre méthode basée sur la description et la mise en relations des structures abandonnées. Leurs approches se situent ainsi au carrefour des nombreuses disciplines que sont l'architecture, la photographie et les recherches scientifiques en lien avec le patrimoine moderne.

938 Tiphaine Abénia, *op. cit*., p. 75.

939 *Ibid*.

940 *Ibid.,* p. 78

a. Le sens de l'Atlas

Dans ce sens, l'Atlas peut être à la fois considéré comme une œuvre plastique et comme une méthode d'un inventaire possible ouvrant vers d'autres domaines scientifiques. La notion d'Atlas n'est pas sans rappeler le travail de l'historien de l'art Aby Warburg qui élabore *L'atlas Mnémosyne* entre 1924 et 1929. Il développe une nouvelle approche de la discipline de l'histoire de l'art par l'association et correspondance d'images, opère un rapprochement des copies d'œuvres des époques éloignées, des styles différents qu'il met sur la même planche lorsqu'il développe sa recherche.

> « Son but principal était de déceler les survivances des formules du pathos (ou Pathosformeln), c'est-à-dire les représentations des émotions issues de l'art de l'Antiquité et leur résurgence pendant la Renaissance. Il nomma Atlas ce projet de cartographie mémorielle et mouvante du savoir visuel, interrompu par sa mort en 1929, mais de toute évidence inachevable dans son essence […] [941]».

Tiphaine Abénia définit *L'atlas de Mnémosyne* comme un dispositif qui ne peut être qualifié de simple outil d'archivage ou de collecte, il devient un outil d'agencement dynamique de « connaissance encourageant l'émergence de configurations nouvelles entre matériaux rassemblés[942] ». Ce qui nous capte avant tout dans cette notion, c'est son ouverture et ses possibilités infinies de modifications, de modulations, de recherche et de manipulation car « l'atlas apparaît comme étant un dispositif ouvert et modulaire. Sans début ni fin, il fait tenir ensemble une profusion d'images et de signes hétérogènes. Dynamique, il prend vie lorsqu'il est manipulé[943] ».

À travers la notion de l'Atlas, nous pouvons revenir encore une fois vers la plasticité, tel un matériau malléable, il est capable de toutes les métamorphoses et survivances comme le dit bien George Didi-Huberman en évoquant Aby Warburg. Dans l'ouvrage *L'image survivante*[944] Didi-Huberman réactualise la théorie de Aby Warburg qui donne à l'histoire des images de « sa propre théorie de l'évolution[945] ». Les images sont capables de survivre et de dépasser leur époque de production et de réapparaître en brisant toute la cohérence linéaire de l'histoire d'une façon anachronique, en s'opposant aux systèmes de chirologie établis. Il apparaît au cœur de cette dynamique le « mouvement, la métamorphose : flux refluant, propensions survivantes, retours intempestifs[946] » Dans ce sens, la définition de l'Atlas par George Didi-Huberman nous rappelle un outil doté d'un mouvement, capable d'une

941 Sébastien Morlighem, « Figures de l'Atlas », *Etapes* 220, 2014.

942 Tiphaine Abénia*, op. cit.,* p 80.

943 *Ibid.*

944 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* ,Paris, Éditions de Minuit, 2002.

945 Aby Warburg est cité par George Didi-Huberman in Georges Didi-Huberman, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire Warburg avec Nietzsche » op. cit., p. 59.

946 *Ibid.,* p.60. George Didi-Huberman cite Nietzsche.

ouverture possible, tel une forme inachevée et toujours en mouvement qui provient du fait que « son contenu est variable » :

> « [L'Atlas] n'est ni un résumé doctrinal, ni un manuel, ni un dictionnaire systématique ni une archive, ni une synthèse récapitulative ni une analyse, ni une chronique ni une explication unilatérale. Mais un essai, au sens trivial du mot – essayons de voir si cela marche ou si cela rate, si cela fait apparaître ou obnubile notre regard, et recommençons la tentative quoi qu'il en soit[947] ».

De même, lorsque je collecte des images dans mon archive personnelle, je fais une tentative de classement des bâtiments photographiés en fonction de leurs formes. En revanche, je prends conscience non pas de la diversité des formes variées dans ma collection d'images mais des formes qui prédominent : celles des barres et des tours d'habitation en rectangle. Ces formes répétitives de barres et tours d'immeubles varient de temps à autre, de ville en ville, mais ne changent jamais beaucoup.

Pour Jean Attali, « le bloc d'architecture est en lutte contre la différenciation, contre l'articulation, contre le détail[948] ». Il donne comme exemple les dessins réalisés de Hugh Ferriss qui « théorisent » selon lui « l'absence de détail par ses fusains célèbres, révéla, à travers les oppositions primitives de l'ombre et de la lumière, la signification utopique de sa Métropole du futur[949]».

À l'expression de profondeur se soumet à la fois l'idée d'une « image globale et plane », d'un bloc apparaissant d'abord, comme « une forme unitaire », pour finalement tisser un lien avec cette « double impression de la transparence et de la compacité [950]» permises par sa façade en verre. Cette esthétique apparaît dans le projet du gratte-ciel de Mies van der Rohe pour la Friedrichstraße à Berlin de 1922. Jean Attali dégage trois thèmes de son analyse de l'architecture moderne : celui d'un bloc, du monolithe qu'il qualifie comme étant « a-signifiant » puis celui de la façade qui se situe dans un double rapport organique « avec son corps » et anorganique (codifié, abstrait) avec l'extérieur. De même, lorsque je classe les images de mes archives, je procède davantage par thématique, abordant les grands ensembles par catégorie : blocs, barres ou tours d'habitations, façades comme éléments à la fois abstraits et habités de l'architecture, puis un autre thème, celui qui dépasse l'architectonique au profit des installations, des expérimentations artistiques. Ma collection d'archive a un contenu actif, il se remplit sans cesse, se métamorphose. Chaque photographie peut en effet sortir de sa collection, devenir une installation, projection, ou peinture. Cependant, il m'a fallu justifier et trouver la logique de chaque installation, peinture ou objet que je fabrique au cours de mes expérimentations ; il me semble que cette méthode de classification n'est pas suffisante de par sa nature restrictive pour ma pratique.

947 Georges Didi-Huberman, 2011, *Atlas ou le gai savoir inquiet : L'œil de l'histoire, 3*, Minuit, Paris, p. 279.

948 Jean Attali, *Le plan et le détail, Une philosophie de l'architecture et de la ville,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2001, p. 96.

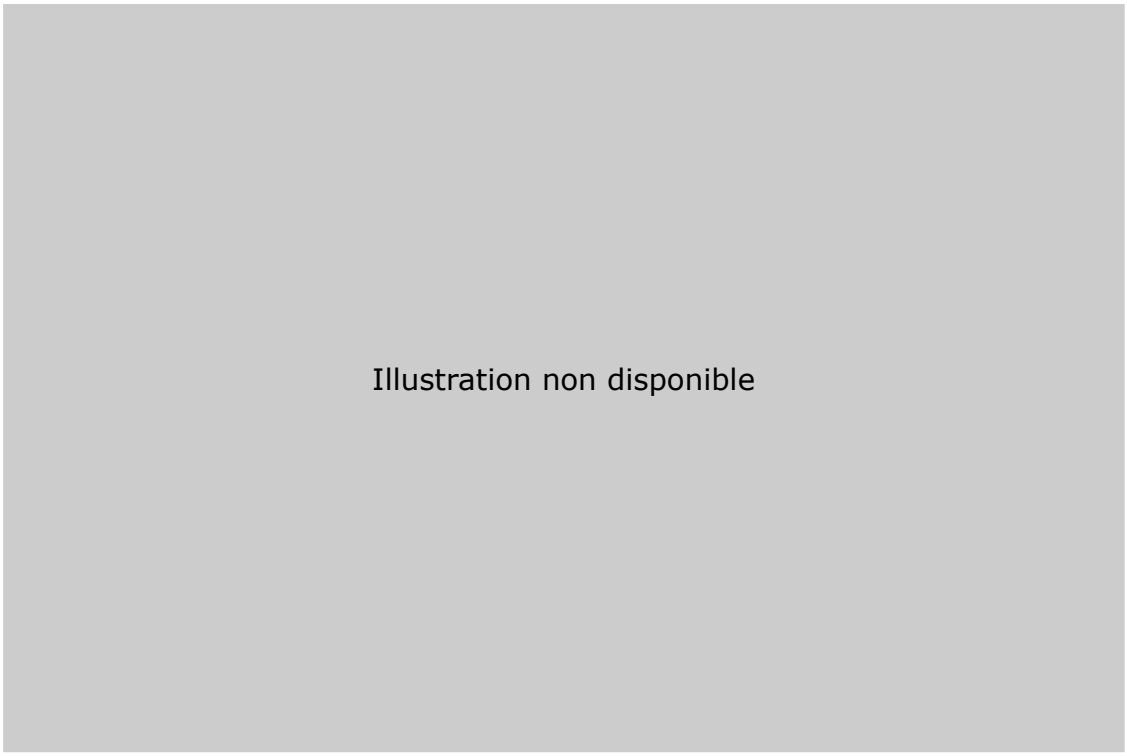
949 *Ibid.*

950 *Ibid.,* p. 60.

b. La « Ville qui n'existe pas »

La notion du projet en architecture fait partie de la démarche de certains artistes qui vont littéralement emprunter des outils, méthodes et vocabulaire de l'architecte pour concevoir leurs œuvres. Cette approche leur permet de questionner l'architecture moderne des grands ensembles et communiquer le sens des œuvres représentées. Il est intéressant de remarquer que l'artiste Nicolas Grospierre se rapproche, dans ses autres projets artistiques, de la démarche d'un architecte et utilise certaines méthodes de représentation d'architecture. Jean-Pierre Durand décrit trois fonctions essentielles des représentations architecturales se situant au cœur d'un projet d'architecture : « d'abord spatialiser des idées, des principes, des concepts ; puis tout au long du processus, donner à voir les espaces en gestation et, surtout, les confronter entre eux afin d'aider à percevoir ce qui les oppose et ce qui peut les réunir[951] ». Au-delà des aspects techniques des représentations d'un projet, elles permettent de communiquer les principes de l'architecture à venir.

Lorsqu'il expose dans la galerie *Peresvetov Pereulok* à Moscou en 2018 en présentant quatre installations sous-titrées : *Kolorobki* de 2005, *W-70* de 2007, *Zory*, *Axonocity* de 2018, Nicolas Grospierre utilise la photographie comme un médium ou dispositif plastique qui lui permet de créer sa propre vision de l'architecture. Cependant, il ne vise pas tant d'aller vers l'imaginaire ou la fiction que de remettre en question l'urbanisme des villes contemporaines des ex-pays post-socialistes.



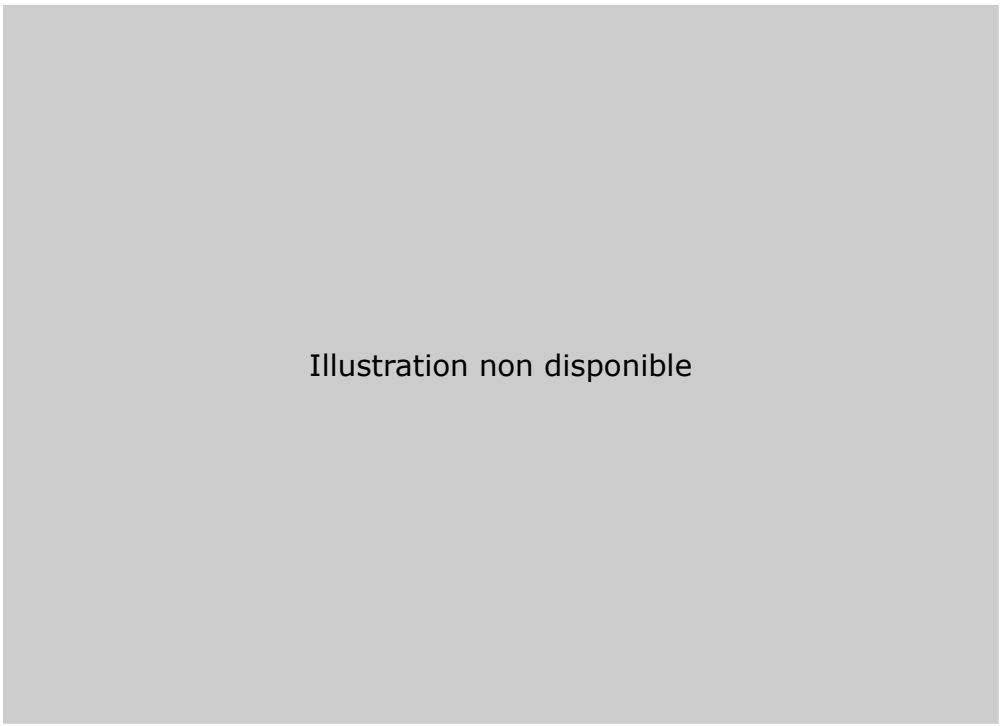
Nicolas Grospierre, *Kolorobki*, photographies, 2005.

Ces installations apportent une nouvelle vision considérée dans cette recherche

951 Jean-Pierre Durand*, La représentation du projet,* Paris*,* Éditions de la Villette, 2003, pp. 11-12.

comme étant plutôt critique, capable d'attirer le regard du spectateur vers une réalité ordinaire, une réalité vue sous un autre angle. Par exemple, pour sa série des photographies *Kolorobki*, l'artiste fabrique ses propres façades à partir des fragments photographiques qu'il transforme à l'aide d'outils numériques et photomontages.

Dans l'espace d'exposition, les photographies sont associées par couleur afin de produire un effet de dégradé et ainsi de les détourner de leur monotonie par leur répétitivité habituelle, ressentie dans l'espace urbain. Les photographies sont ici imprimées sur du verre émaillé multicolore et créent un rapport direct avec le matériau et l'architecture. Le verre émaillé est un verre synthétique et opaque apparu dans les années 1950. Très populaire dans les pays socialistes et de l'Europe de l'est dans les années 1960 et 1970, il est souvent utilisé pour couvrir les façades d'immeubles. Dans le travail de Grospierre, le verre émaillé recouvre la surface des photographies et renvoie à la notion des modules préfabriquées assemblés au cours des constructions. La photographie devient un véritable objet conçu par l'artiste, semblable à une unité préfabriquée. Construites et composées par le procédé du photomontage, ces images fabriquées à partir de réels fragments d'architecture sont retouchées. L'artiste manipule les façades pour qu'elles soient de la même taille et forment le nombre d'étages similaire. Il choisit arbitrairement la même hauteur de 5 étages et de 7 fenêtres pour chaque bâtiment de cette série, quelles que soient les proportions des structures d'origine dont ces éléments ont été prélevés. D'ailleurs, nous pouvons rapprocher l'esthétique des photographies de Grospierre des dessins des façades frontales de Walter Gropius réalisés en 1926 au *Bauhaus* pour son projet de maisons en série. Cette démarche de montage photographique rappelle naturellement la méthode des constructions modulaires héritée du *Bauhaus* à Dessau.



Nicolas Grospierre, série *Kolorobki*, photographies, 2005. Walter Gropius, dessin, 1926.

La fabrication modulaire s'adapte facilement aux questions d'urgence dans la construction des logements d'après-guerre. Cependant, c'est au départ par les architectes du *Bauhaus* que tous ces processus de constructions rapides et en série ont été abordés. Walter Gropius a travaillé notamment sur le procédé de préfabrication de certains immeubles d'habitation à partir de 1910. Il imaginait en effet différentes manières de former des combinaisons de volumes pour concevoir des maisons :

> « Six volumes rectangulaires, partiellement coudés et de la taille de plusieurs pièces habitables devaient pouvoir se combiner de différentes manières pour former des « machines à habiter ». Avec une surface habitable de deux étages comme module de base, les maisons modulaires étaient extensibles volumétriquement, toujours similaires, mais jamais identiques. Explorant depuis 1910 les possibilités de la construction industrielle, Gropius a créé le fondement d'une typologie des éléments constructifs basée sur l'usage récurrent de modules, susceptibles d'être produits en série à une échelle industrielle. Son principe constructif devait permettre de dessiner une grande variété de plans[952] ».

Si les photographies de Grospierre représentent un nombre restreint dans la salle d'exposition, c'est parce qu'elles sont limitées par les murs de la salle. Elles pourraient être étendues à un nombre illimité comme les maisons modulaires suivant toujours la même méthode de combinaison.

Dans une autre installation sous-titrée *W-70* consacrée aux immeubles préfabriqués faits de béton en Pologne, l'artiste interroge le système de fabrication des bâtiments. Dans les années 1970, l'Europe occidentale réduit le système de fabrication des bâtiments préfabriqués, alors qu'en Europe de l'Est, c'est le contraire qui se produit : on crée des immeubles d'habitation à grande échelle. Un des systèmes qui se répand dans les villes de Pologne dans les années 1970 est celui qui intéresse Grospierre dans *W-70*, il en donne le titre à son installation. L'artiste s'intéresse aux bâtiments issus de ce système de préfabrication. Il photographie d'abord les immeubles en réalisant plus de 4000 clichés sous des angles de vision différents qu'il utilise comme le point de départ de ses installations. Cette démarche rapproche de nouveau cette installation de la notion du projet, car l'artiste utilise les photographies comme des modules ou unités qui composent sa construction.

952 Le texte *Jeu de construction en grand, Habitation, Histoire, Walter Gropius,* est disponible sur le site *Modulart*. URL : https://www.modulart.ch/fr/jeu-de-construction-en-grand/ (Consulté le 22 juillet 2021)

Nicolas Grospierre, *W-70*, installation, vues de l'exposition Peresvwetov Gallery, 2005, Moscou, 2018.

Ces modules photographiques, assemblées dans une image imprimée en format monumental et contrecollée sur un mur ainsi qu'au sol, produisent l'impression d'une barre d'habitation déstructurée. Cette installation est composée de multiples balcons que l'artiste réunit comme des modules en frontal pour former une façade ; puis, il assemble et juxtapose des éléments d'architecture photographiés sous les angles volontairement rompus de perspectives déformées, tout comme le ferait un kaléidoscope. Si la figure du bâtiment parait

déformée, c'est parce qu'il faut regarder d'un point de vue unique telle une anamorphose pour que sa forme reprenne sa véritable configuration. La perspective est cet outil de l'architecte qui permet différentes configurations du bâtiment pour communiquer son projet et de le rendre plus accessible pour un tiers. Cet instrument est utilisé pour représenter la troisième dimension et ébaucher une vision réelle d'un objet. Cependant, comme l'écrit Jurgis Baltrusaitis :

> « La perspective est généralement considérée, dans l'histoire de l'art, comme un facteur de réalisme restituant la troisième dimension. C'est avant tout un artifice qui peut servir à toutes les fins. Nous en traitons ici le côté fantastique et aberrant : une perspective dépravée par une déformation logique de ses lois [953]».

Il me semble en revanche que l'objectif premier de l'artiste n'est pas tant d'instaurer l'illusion obtenue par l'anamorphose à l'instar de l'artiste George Rousse ; il souhaite avant tout interroger l'essence du projet architectural à travers ce dispositif de vision et la perception des bâtiments collectifs dans l'espace urbain aujourd'hui. Reprenons à ce propos l'extrait de l'article *Utopie d'architecture du rêve à la réalité*[954] qui se propose d'analyser le concept d'utopie sous la plume de Jean-Paul Jungmann. Dans l'ouvrage de Jean-Paul Jungmann *L'image en architecture de la représentation et son empreinte utopique* de 1996, le plasticien décrit l'utopie à travers le concept de « fonction utopique[955] ». Selon Jungmann, tout le projet architectural est par essence utopique car il souhaite atteindre un changement de la société vers le meilleur, de construire « une ville idéale ». Tels sont les projets des architectes Etienne Louis Boullée ou Claude Nicolas Ledoux rêvant la ville comme une forme expérimentale pensée au XVIIIème siècle entre réalité et fiction. N'oublions pas les projets des architectes du XXème siècle réalisés ou restés sur papier et qui sont de même considérés comme des utopies : *Le plan voisin* (1922) de Le Corbusier, *Cité industrielle* de Tony Garnier de 1901-1904 et d'autres. Les représentations architecturales peuvent elles-mêmes être considérées comme des utopies, des illusions d'une réalité possible mais qui n'est pas encore atteinte. En effet, l'objectif de l'architecte est de « rendre présente une réalité absente ou donner à voir ce qui est caché » parce que « la nature profonde des représentations est d'atteindre la ressemblance au plus près de la réalité, de telle façon que celles-ci produisent une illusion que l'objet est la devant nous […] [956]». Dans ce sens, les

953 Définition de l'anamorphose :
URL: https://www.techno-science.net/definition/2907.html (Consulté le 7 juillet 2021)

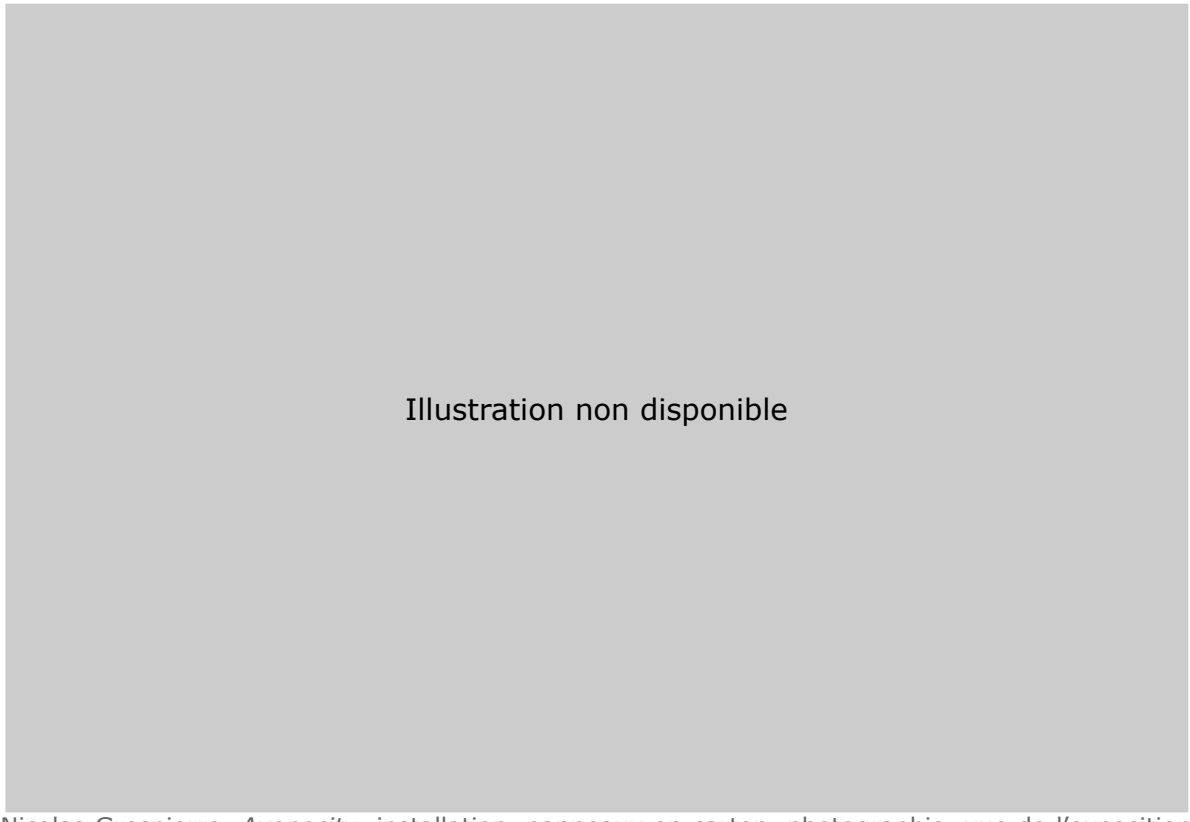
954 Ulisses Matos, Vieira Machado, Eirini Peraki, Antoine Perron, *Utopies d'architectes du rêve à la réalité*, ENSA de Paris Belleville Td de Théorie de l'architecture Cycle licence, 5ème semestre Session 2014/2015, sous la direction de Philippe Villien. Le texte est disponible sur le site internet : URL : http://th3.fr/imagesThemes/docs/Utopies_d_architectes_du_reve_a_la_realite.pdf (Consulté le 23 août 2021)

955 *Ibid.*

956 Jean-Pierre Durand*, op. cit.,* p. 13.

représentations servent de dispositifs visuels pour appuyer l'idée d'un architecte. Or, en suivant l'idée du projet de Jungmann l'architecture représentée en tant qu'illusion de la réalité est « vouée à une forme d'échec ou d'appauvrissement car « le projet, dans l'espace mental du concepteur, rencontre toujours un problème d'incompatibilité avec une forme représentée, et ce quel que soit le médium (dessin, peinture, même les maquettes à grande échelle sont toujours incomplètes, etc...)[957] ».

De même, Grospierre conçoit son propre quartier résidentiel imaginaire dans son œuvre *Axonocity*. La fausse vision aérienne des barres d'habitations - point de vue idéal pour promouvoir l'architecture moderne, nous renvoie aux projets utopiques des grands ensembles. Tous les bâtiments sont constitués à partir de multiples fragments photographiques imitant les perspectives axonométriques. Ces perspectives autorisent l'architecte à intégrer la troisième dimension de l'objet dans le dessin, avec les mêmes précisions et échelle que la perspective orthogonale pour communiquer un projet.



Nicolas Grospierre, *Axonocity*, installation, panneaux en carton, photographie, vue de l'exposition à *Peresvwetov Gallery*, 2005, Moscou, 2018.

Ce procédé donne une vision plus globale de l'objet représenté. Les panneaux photographiques sont proposés aux visiteurs comme des éléments d'un jeu disposés sur une table définissant des contours toujours possibles ou fantasmés d'un projet imaginaire de

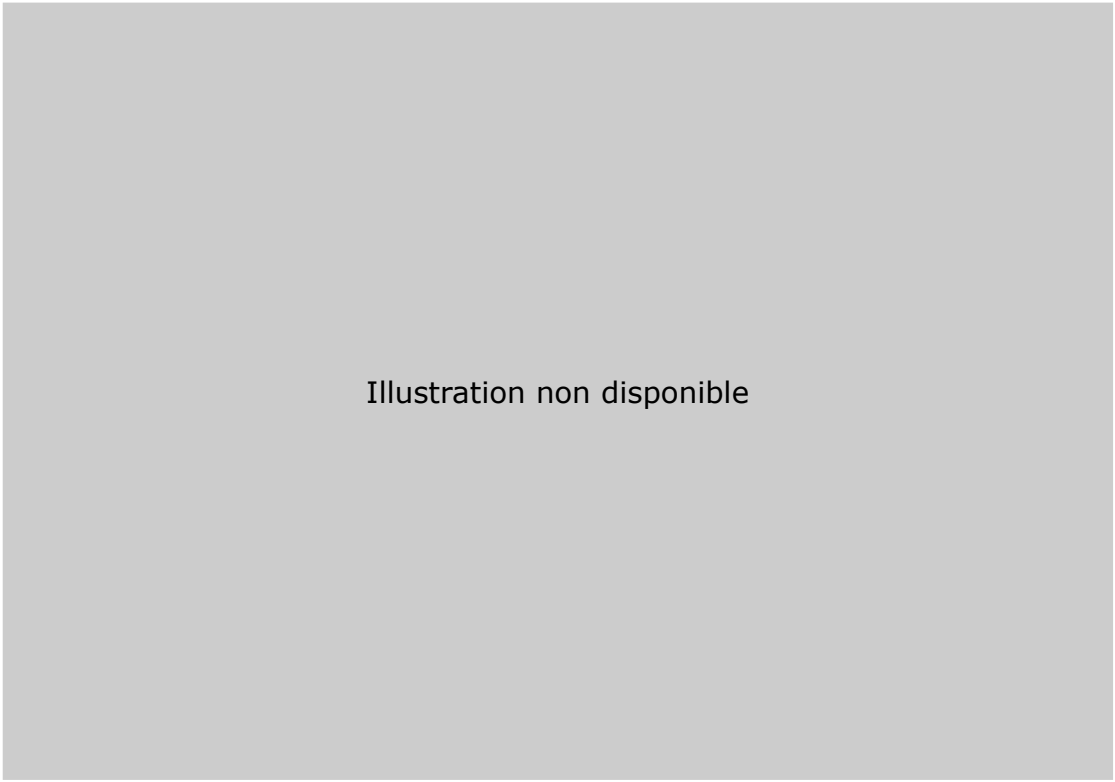
957 Ulisses Matos, Vieira Machado, Eirini Peraki, Antoine Perron, *op.cit.*

quartier résidentiel à l'image d'un architecte. Cependant, très rapidement, on se rend compte des répétitions de ces configurations restrictives de cette conception architecturale. Selon Grospierre, l'architecte est capable d'utiliser les mêmes éléments architecturaux pour concevoir les immeubles d'habitation collectifs et des quartiers entiers en distribuant, en ajoutant, ou tout simplement en procédant par répétition articulations d'unités similaires. La fausse perspective aérienne matérialise un dispositif qui permet de voir des figures répétées dans l'espace urbain.

Nicolas Grospierre, *Zory*, installation, vue de l'exposition *Peresvwetov Gallery,* 2005, Moscou, 2018.

Son installation *Zory* représente une gigantesque figure d'une barre d'habitation composée de balcons multicolores associés par ordre chromatique et conçue à partir des fragments photographiques. L'image est imprimée sous forme de papier peint et appliquée sur un volume rectangulaire en trois dimensions tel un modèle d'immeuble standardisé. Paradoxalement, cette façade gigantesque imaginaire impressionne car elle parait réaliste. Tous les balcons ont été photographiés et assemblés par Grospierre dans cette figure tridimensionnelle qui dévoile de multiples détails sur sa façade. Balcons et fenêtres diffèrent ; nous apercevons quelquefois les habitants, les objets du quotidien, les antennes paraboliques, les tapis suspendus, le linge. Tous ces détails créent leur propre récit de

l'architecture moderne qui échappe à la vision mécanique des configurations distribuées dans l'espace. Un bloc d'architecture « qui est en lutte contre la différenciation, contre l'articulation, contre le détail[958] » échoue face aux modes de vie des habitants qui investissent son espace.



Nicolas Grospierre, *Zory*, installation, 2005.

Dans ce sens, je pense au texte d'Anne Cauquelin dans l'ouvrage *Essai de philosophie urbaine* qui concerne « le lieu commun ». Pour Cauquelin, le premier sens du « vivre ensemble » est essentiel « dans la formation des villes[959] ». Si « vivre ensemble » sous-entend « du bien vivre, » il nous amène paradoxalement à la locution du « lieu commun » qui désigne au sens premier une banalité « dépourvue d'originalité, idée reçue[960] ». Cauquelin lie le mot « commun » à celui du partage et du voisinage car « la proximité linguistique des termes *okeion* et *koinon* en grec aide à définir la communauté comme « propre » et « voisine[961] ». Nous pourrions approcher le « lieu commun » au lieu

958 Jean Attali, *op.cit.,* p. 96.

959 Anne Cauquelin, *Essai de philosophie urbaine,* Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 175.

960 Le Larousse en ligne. URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/clich%C3%A9/16515 (Consulté le 9 août 2021)

961 Anne Cauquelin, *Ibid.,* p. 175.

habité qui est partagé par plusieurs individus. En ce sens, « la maison commune l'hôtel de ville ou encore la maison de Dieu, l'Église, établissent un territoire ou une religion partagée[962] ». De même, un immeuble collectif habité et approprié par ses habitants devient lui aussi « le lieu commun » partagé par un grand nombre de personnes. Les barres d'immeubles banales et ordinaires forment un lien commun malgré leur insignifiance dans l'espace urbain. Il me semble que les immeubles collectifs préfabriqués dans les pays post-soviétiques pourraient être comparés à « une langue commune » décrite par Cauquelin comme « un lien » suggéré par le « lieu commun du langage ».

« Les images et les mots dessinent un « topos langagier » sans lequel les groupes ne pourraient apparaître comme tels. Les mots communs du langage désignent cette part de tout langage hors spécialisation, qui peut être compris par tous[963] ». Par ailleurs, elle ajoute que « ces lieux communs du langage utilisés pour fonder une conversation banale et ordinaire ont une intention plus profonde de communiquer, ils représentent un « désir du lien ». Ainsi, « les lieux communs « veulent dire », mais ne disent pas. « Degré zéro du message, ils peuvent être remplis et cette forme vide est réellement commune[964] ».

Une analyse intéressante est proposée par l'architecte et doctorante Victoire Chancelle dans la notion du « degré zéro » de Roland Barthes appliquée à l'architecture. Le concept de Barthes transféré de l'écriture à l'architecture impulse une multiplicité d'interprétations. Pour Barthes, le degré zéro est « ce vers quoi doit tendre l'écriture. C'est l'écriture qui parvient à être Littérature tout en se libérant des codes et des styles qui fondaient son avatarisme, et ce sans pour autant tomber dans la parole. Le degré zéro c'est la parfaite adéquation de la réalité et de sa restitution au sein d'une œuvre littéraire[965] ». Par conséquent, d'après l'analyse de Chancelle la majorité des interprétations des théoriciens « s'attache à définir le degré zéro de l'architecture par un principe soustractif[966] ». On enlève à l'architecture quelque chose pour la rapprocher d'un degré zéro, on l'universalise, on la minimalise.

> « Il y a donc une impasse de [l'architecture], et c'est l'impasse de la société même : les [architectes] d'aujourd'hui le sentent : pour eux la recherche d'un non-style […], d'un degré zéro de [l'architecture], c'est en somme l'anticipation d'un état absolument homogène de la société. Cet état homogène, nous savons ce qu'il en est : ce n'est plus le rêve de la société sans classe, c'est le cauchemar d'un monde universellement marchand dans lequel les différences

962 *Ibid.,* p. 176.

963 *Ibid.*

964 *Ibid.,* p. 176-177.

965 Victoire Chancel, Degrés *zéro,* l'article est accessible sur le site ; https://issuu.com/victoire6/docs/__0_atlas_analyse_projet (Consulté le 9 août 2021)

966 *Ibid.*

sont devenues insensibles – ce qui veut dire, au choix, qu'elles sont indolores ou que nous sommes aveugles[967]».

Nous pensons à travers cet exemple à *La ville générique* de Rem Koolhaas une sorte d'indétermination spatiale contenant des formes génériques minimalistes qui tendent vers l'extension sans frontière. Ces villes contemporaines de degré zéro se développent sous le principe de purification de la forme géométrique, on enlève, on soustrait, on « décharge du poids de l'ornement ». « Moins c'est plus » est devenu en effet le « mot d'ordre de toute [la] génération d'architectes minimalistes […][968] ». Cependant, comme le souligne Chancelle, « les architectes minimalistes prônent que *Less is more,* c'est qu'ils s'accordent sur le fait que *less* est chargé en soit de more [969]».

En ce sens les barres et les tours d'habitations sont des degrés zéros de l'architecture. Le degré zéro supposerait ici une absence, une neutralité, un effacement de différence qui cache au fond un sens de l'habiter. L'immeuble collectif devient en ce sens « le lieu commun, double unité spatiale et symbolique, est le résultat d'une construction lente, stratifiée, dans laquelle jouent les mémoires du même et de la répétition [970]».

Paradoxalement, Nicolas Grospierre réinvente ou plus précisément restitue les mêmes immeubles qu'il voie dans l'espace urbain lors de ses promenades ; il se base toujours sur le modèle identique d'un bloc qu'il transforme à sa manière pour questionner l'architecture. En partant des images réelles, il n'évacue pas leur substance, ne neutralise pas, n'enlève pas ce qui pourrait être en trop : les détails sur les balcons, les objets du quotidien, les habitants, afin de les ramener à une dimension de forme géométrique pure. Dès lors, l'architecture de Grospierre n'est pas perçue uniquement comme un objet urbain telle une sculpture dépourvue de vie, mais comme un immeuble habité rempli de mémoire.

Tout comme l'architecture, l'art est capable également d'appliquer cette notion polyforme du degré zéro de l'architecture, de l'articuler au travers des formes variées proposées par les artistes. En ce sens, citons une autre interprétation de Chancel du degré zéro de l'architecture qui pourrait être appliquée à certaines pratiques artistiques et qui consiste non pas à soustraire quelque chose à l'architecture, mais au contraire, à ajouter :

---

967 Jean Attali, Dominique Gonzalez-Foster, « Le degré zéro de l'architecture » *in* L'Architecture aujourd'hui, n°336, 2001. Cité dans Victoire Chancel, *Degrés zéro, op., cit.*

968 Stéphane Dawans cite les architectes comme Herzog & de Meuron, Wiel Arets, Tadao Ando, Peter Zumthor et John Pawson. « Et, c'est dans cette logique que le dernier définit le minimal comme la perfection d'un objet fabriqué atteint quand il n'est pas possible de l'améliorer par soustraction. » S. Dawans, « Architecture et minimum : quel degré zéro ? » in *Interval(le)s,* n°1, 2001. Cité dans V. Chancel, *Degrés zéro, op., cit.*

969 *Ibid.*

970 Anne Cauquelin, *op.cit.,* p. 177.

« au réel construit pour révéler l'Architecture qui y est présente. […] Le degré zéro de l'architecture, c'est ce construit restitué au rang d'Architecture. À travers ce geste architectural, le réel construit cet ordinaire qui constitue la toile de fond de nos quotidiens, parvient à se transcender en degré zéro. Dans ce processus de révélation, il n'y a pas à proprement parler de transformation de l'ordinaire, mais juste un renforcement de son effet de présence[971]».

Pour faire, un architecte procède par de multiples gestes qui sont capables de « perturber » l'ordinaire afin « de rehausser son effet de présence[972]». Perturber signifie dérégler le fonctionnement normal, provoquer une modification, une rupture dans l'équilibre d'un système établi.

Certains artistes en art contemporain procèdent de la même manière. Ils cherchent dans les formes ordinaires et préétablies de nouvelles représentations qui s'opposent à l'ordinaire tout en le questionnant. Au cœur de ses recherches artistiques, nous revenons à la notion du projet au sein duquel l'artiste Filip Dujardin crée sa propre vision de l'architecture, sa propre conception qui tend vers l'imaginaire, vers la fiction.

C. Des « faux semblants »

Filip Dujardin a commencé sa pratique comme photographe en travaillant sur commande pour les architectes. Il photographie au départ des immeubles en suivant le protocole classique et strict de la photographie d'architecture documentaire qui tend vers une vision objective : cadrages frontaux, lumière égale, composition parfaite des bâtiments. Par ailleurs, tout comme Eric Tabuchi et Nicolas Grospierre, il réunit une grande collection d'images d'architecture qu'il accumule dans son archive privée car il s'intéresse aux paysages urbains de sa Belgique natale.

L'apparence plausible de ces images qui se situe entre le réel et l'imaginaire reprend les codes de la photographie documentaire d'architecture où toute notre attention est attirée par la forme du bâtiment et par le paysage épuré ; à l'image de sa série *Sheds* où il recherche des nuances géométriques dans les constructions vernaculaires photographiées dans la campagne de Flandres en 2012-2013.

Selon Dujardin, la photographie d'architecture est particulièrement importante pour la présentation du bâtiment en tant que projet qui véhicule des idées d'un architecte. Une bonne photographie d'architecture, dit-il, traduit et transmet aussi bien la singularité de l'édifice qu'il communique les intentions de son auteur. La photographie d'architecture est également celle qui est capable selon Dujardin d'adapter certains modes de représentation que l'architecte utilise pour communiquer son projet : perspectives orthogonales, parallèles, coniques, en corrigeant si nécessaire des défauts du bâtiment. Dujardin introduit une

971 Victoire Chancel, *Degrès zéro, op., cit.*

972 Ibid.

dimension supplémentaire de la représentation d'architecture dans son travail de photographe afin d'atteindre une illusion de l'objet réel : il construit véritablement des modèles en 3D, en pièces de *Lego*, qu'il transfère en les photographiant dans son ordinateur pour les modéliser. Souvenons-nous de la démarche constructive de Walter Gropius qui s'intéresse aux jeux de cubes en bois inventé par le pédagogue Friedrich Froebel en 1840 pour créer différentes configurations de structures architecturales dans les années 1920. Ce procédé de répétition d'un module unique multiplié et accumulé dans une structure intéresse Dujardin ; il utilise certaines de ses images de façades d'architecture qu'il « colle » digitalement à ses structures de *Lego*.

Il est intéressant de noter que ce sont avant tout les qualités sculpturales de l'architecture qui intéressent l'artiste de par le lien avec la volumétrie du bâtiment. Selon Dujardin, l'architecture implique toujours une vision pratique de l'architecte qui réfléchit à une fonction du bâtiment dans ses projets. « Si on enlève celle-ci, on se retrouve avec une forme qui ne se réfère plus à l'architecture et qui n'est plus de l'architecture, dit-il[973] ». Selon Dujardin, quelle que soit l'architecture, elle procède toujours des qualités sculpturales qu'il tâche de révéler dans son travail. Un artiste peut en effet évacuer la fonction l'architecture en mettant en valeur ses qualités plastiques.

L'artiste construit, comme il l'avance lors de la conférence, des visions plausibles et il compare paradoxalement son travail à celui d'un peintre classique. Il hérite alors de la photographie documentaire une vision dite objective et « neutre » d'où émane volontairement une impression de distance entre le photographe et l'objet photographié. Cependant, pour faire , il doit véritablement composer son image à partir de différents fragments : paysages, photographies d'architectures et modèles en 3D. Tout est réuni dans une seule image – le procédé est comparable selon Dujardin aux artistes classiques qui composent des paysages imaginaires afin d'obtenir une harmonie parfaite à l'image du tableau *Rome La fuite en Egypte* du peintre Paul Bril (1553-1626) ou encore celui de Giovanni Paolo Pannini *Ruines à l'Obélisque* du XVIIIème siècle. Le tableau de ce dernier est une véritable mise en scène théâtralisée montée à partir de différents éléments du réel que le peintre introduit dans l'espace pictural sous une apparence réaliste, « il réinvente en se jouant de la géographie, une Rome fictive mêlant l'architecture antique et moderne[974]».

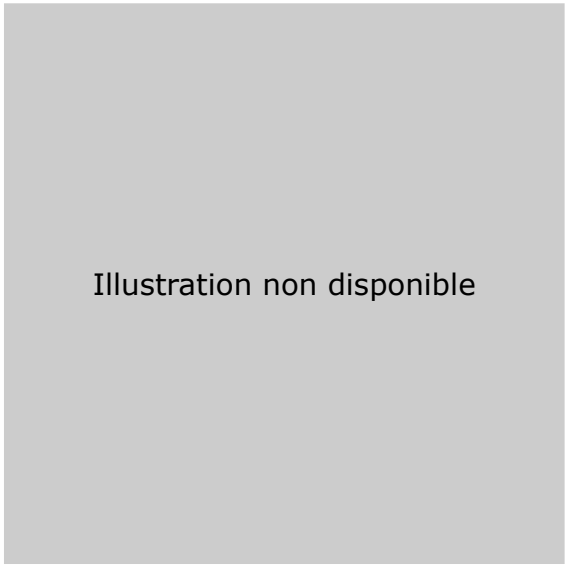
En ce sens, ses photographies deviennent de véritables hybrides faites d'assemblages et de photomontages de différents éléments d'architectures qui structurent l'espace photographique.

---

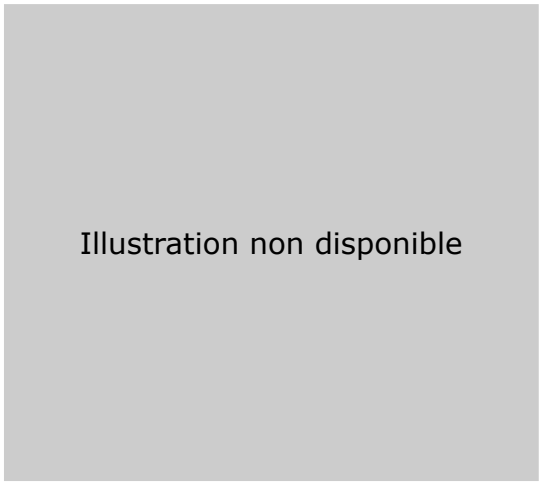
973 Stephane Devoldere, interview with F. Dujardin, « Without reality, there's no fiction, » *in. Filip Dujardin Fiction,* Hatje Cantz, p. 61. « I defunctionalize things. Architecture always involves a certain practically. If you take that away, you end up with a form that refers to architecture but no longer is architecture. Il is this sculptural quality that fascinates me, whether it is intended or not. These rear extensions fulfil the residents' needs, but they also have a sculptural nature that arises randomly. I reveal this by removing certain things related to their function. The photos I took of existing sheds in the countryside are in fact about the same thing. They are built with even less of a plan. »

974 Roland Pelletier, Laura Locatelli, *Voyages et paysages*, Dossier pédagogique du Musée de Valence, service médiation du Musée de Valence, p.21.

Cette démarche artistique du photomontage de Dujardin a quelques similitudes avec des constructivistes russes qui utilisent le montage comme instrument idéologique et projectif pour promouvoir leur architecture et leurs pratiques artistiques. Les formes des bâtiments que réalise Dujardin nous rappellent des architectures et des projets des avant-gardes russes. Par exemple, sa photographie du bâtiment avec un porte-à-faux planté au milieu d'un paysage fictif issu de la série *Fiction* de 2012 pourrait avoir quelques rapprochements avec le projet non-réalisé de Lazar Lissitzky, des gratte-ciels horizontaux *Portes-Nuages* à Moscou de 1923-1925. Ces deux immeubles traduisent les idées de Lissitsky concernant l'urbanisme de Moscou qu'il publie dans un numéro de la revue *Asnowa Izvestia* de 1926 sous forme d'un photomontage inspiré des éléments de *Proun* (1919). Selon Lissitzky, l'architecture devait devenir fonctionnelle, opérationnelle et réfléchie en tant qu'élément d'un urbanisme de futur où la forme fusionne avec celle de la fonction. Ces gratte-ciels aux formes étranges et nouvelles remettent en question l'urbanisme des grandes mégapoles comme celles de New-York où le bâtiment vertical est devenu un symbole du progrès, grandissant anarchiquement partout sans organisation. Pour Lissitzky, l'immeuble n'est rien d'autre qu'un élément d'un système urbain universel. Il préfère la notion de construction à celle de maison individuelle, un élément qui doit être évacué par le système urbain de la ville. Par ailleurs, les structures métalliques horizontales des bâtiments enveloppés de verre sont élaborées en lien avec les besoins naturels d'un être humain à se déplacer horizontalement et non verticalement à l'image des gratte-ciels classiques. Dans ce projet, le photomontage devient un dispositif démonstratif de la vision futuriste d'une société progressive, et dans le même temps un instrument critique de l'urbanisme chaotique de Moscou qui s'érigeait comme modèle d'une nouvelle vision.



Filip Dujardin, Série *Fictions, Sans titre* 2007-2014.



Lazar Lissitzky, *Le porte-nuage,* photomontage (1924-1925.)

Le projet constructiviste en architecture s'attache à l'idéologie de la société machiniste où « des bâtiments conçus comme des machines » étaient capables selon les architectes de

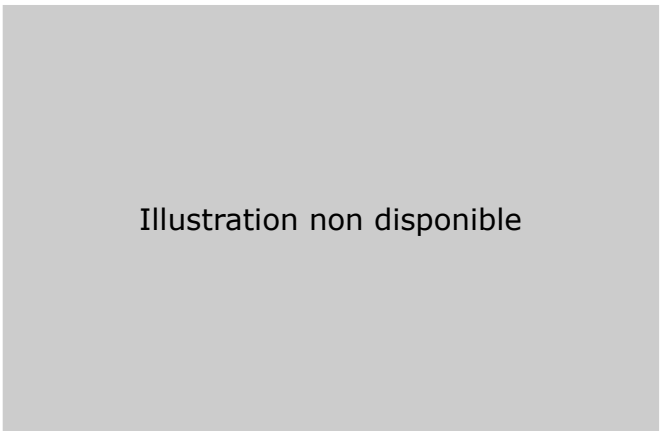
« transformer l'homme ». Les projets des constructivistes se croisaient avec des architectes modernistes en Europe et aux États-Unis où l'homme nouveau, l'universalité de l'espace urbain, devaient faire partie d'un système égalitaire de la société. Ici, l'architecture était construite pour être au service des « préoccupations sociales d'urbanisme, d'hygiène de vivre ». Les projets constructivistes aspirent à un mode de vie nouveau au sein desquels les architectes proposent des « maisons communes » ou « communes modes de vie [975] » en rejetant les fonctions individuelles et familiales au profit de la vie collective.

En ce sens, certains architectes comme Alexandre Vesnine et ses frères rejettent la tradition du classicisme russe et tentent dans leurs projets des constructions aux formes avant-gardistes en l'expression d'une nouvelle signification de l'architecture prévue pour la société de futur à l'image du Palais du Travail de Moscou de 1923, resté à l'état de projet.

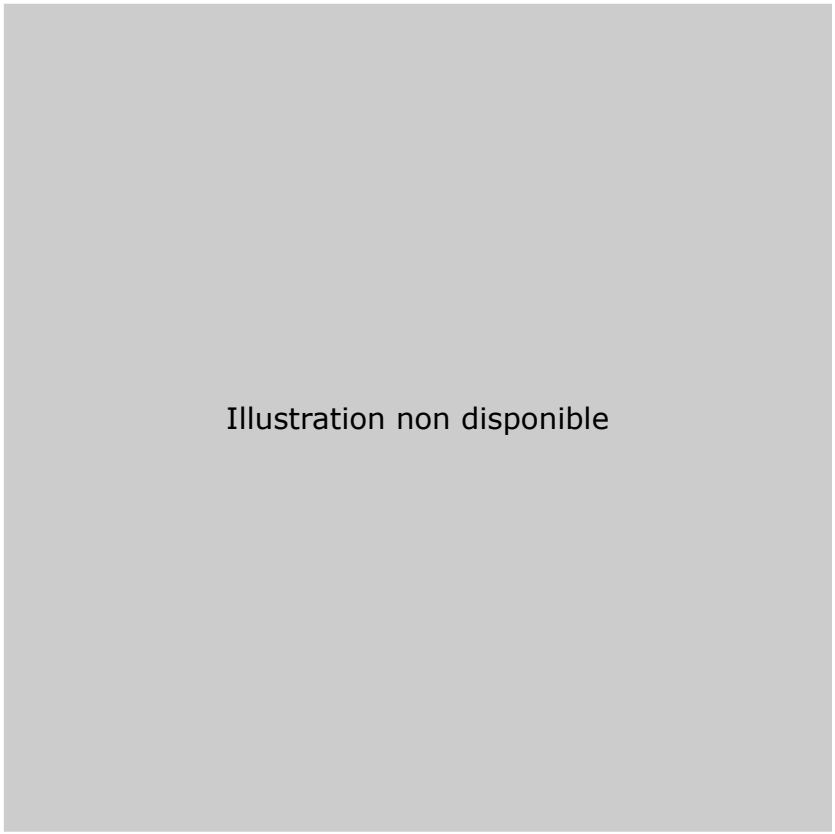
Alexandre et Vladimir Vesnine, projet du *Palais de travail* à Moscou, 1923.

En effet, nous retrouvons chez Dujardin des formes qui nous rappellent aussi certains projets non-réalisés de Konstantin Melnikov, des Frères Vesnine et d'autres encore. En revanche, dans la vision de Dujardin, il n'y a pas de possibilité de réalisation. Bien au contraire, il exagère l'absurdité des formes de ses réalisations digitales en reprenant parfois le langage de l'architecture qui aurait pu exister. Certaines réalisations de Dujardin nous rappellent les bâtiments d'architectures brutalistes qui existent réellement comme celui de Tbilissi située en Géorgie et semblable au Porte-Nuages de Lissitzky ou encore l'hôtel de Marcel Breuer de 1969 situé aux États-Unis dans le Connecticut. D'autres architectures aux formes brisées et chaotiques pourraient faire écho au style aux tendances déconstructivistes à l'instar de Frank Gehry.

975 Bernard Beck, « Moscou et l'architecture soviétique stalinienne » i*n Revue Russe* n°24, Paris, 25, 2004. pp. 25-26. URL : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2004_num_24_1_2202 (Consulté le 11 août 2021)



Konstantin Melnikov, projet du bâtiment de Leningradskaya Pravda, à Moscou, 1924.



Filip Dujardin, série *Fictions, Sans titre,* 2007-2014.

En analysant le travail de Dujardin dans l'ouvrage *Fiction* consacré au photographe, l'historien de l'art et architecte Pedro Gadanho pointe une tendance des dernières années ; celle-ci apparaît dans le domaine de l'architecture et est liée à la notion de fiction, « *architecture fiction* » qui incarne de façon convaincante la pensée architecturale aujourd'hui développée par l'écrivain de science-fiction Bruce Sterling. Cette tendance contemporaine s'est particulièrement développée auprès des architectes qui recourent à des récits fictifs pour revendiquer leurs projets. La fiction, qui est une partie incontournable de la projection architecturale dans le futur[976], peut également devenir un instrument critique de

976 Véronique Plesch, « Fiction is unavoidably part of the architectural projection into the future. »

l'architecture. Les mouvements italiens de néo-avant-garde de l'« architecture radicale » proposent une vision conceptuelle de l'architecture à travers une posture revendicative et critique de la société de consommation. Ils utilisent des méthodes et médiums variés pour représenter et conceptualiser visuellement leurs idées : photomontages, assemblages, transpositions d'échelle, collages. L'une des œuvres les plus connues des architectes florentins de *Superstudio* est leur projet *Monument Continue* de 1969. Le groupe crée une série de photomontages où une architecture monumentale s'étire telle un monument infini sur la surface de la terre, devenant elle-même « homogène du point de vue de la technique, et de tous les autres impérialismes [977]». Les structures architecturales représentées par *Superstudio* traduisent une ampleur de l'urbanisation totalement exagérée, absurde et neutralisée. L'agence représente, sous des formes ininterrompues et massives semblables à des murs continus et volumes géométriques, des éléments architecturaux qui traversent les territoires géographiques. La fiction architecturale et la science-fiction nourrissent également l'imaginaire de l'artiste français Nicolas Moulin dans ses paysages urbains au sein desquels l'architecture parait telle un monument continu et surréaliste construit sur un territoire désert.

Nicolas Moulin, série *Nouveau monde (Novomonde),*1996-2000.

La série d'images *Nouveau monde* de Nicolas Moulin est alignée à la même gamme chromatique de bleu clair et inspire une impression d'espace sans fin, une ville vidée de ses habitants. Pour obtenir ces visions, l'artiste procède de différents trucages : en réalisant certains cadrages, il se colle aux façades d'immeuble afin de les photographier en changeant le sens de lecture, puis il évacue toutes les notions d'échelle pour que les petits

977 Béatrice Lampariello, « Superstudio : discorsi per immagini » *Domus*, n° 431, décembre 1969, p. 44. Cité in. J. Lucan, *op. cit.,* p. 461.

fragments d'architecture, extraits de leurs contextes, paraissent monumentaux. A ce propos, nous citons Philippe Ortel :

> « S'il n'y a de réalité que cadrée, on peut donc supposer que tout effet de cadre, aussi conventionnel soit-il, sera susceptible de créer un effet de réalité ; autrement dit, à partir du moment où l'effet de réel, en art, et notre appréhension ordinaire de la « réalité » obéissent l'un comme l'autre à la loi du cadrage, qui transcende par conséquent les deux phénomènes, il n'y a plus dichotomie entre convention et réalisme […][978] ».

Paradoxalement, c'est à travers le cadrage que Nicolas Moulin essaie, au contraire, non pas tant d'échapper à « l'effet du réel », même si nous pouvons le croire en regardant ses photographies, mais de donner à ce réel une version différente qui l'éloigne de sa doublure en le traduisant dans ses photographies à sa façon.

Ce procédé, comme il l'explique lors de la conférence *Les secrets des fabriques de Nicolas Moulin*[979] *(2013),* sert à « désincarner » l'architecture pour retrouver la fiction empruntée au cinéma, à l'illustration de la bande dessinée ou à certains romans littéraires.

L'idée de l'artiste de réunir toutes les images afin de créer un panorama immersif prend sens dans une installation vidéo accompagnée d'une musique de l'artiste Bertrand Lamarche. Tel un film qui tourne en boucle, ces espaces hypnotiques entremêlent le « déjà vu » de villes existantes imaginées par l'artiste et ayant disparu dans le futur. Dans d'autres photographies, des séries *Faux semblants* ou *Grussaus* de 2013, des barres d'habitations obtenues par photomontages sont représentées dans les quartiers déserts. Ces fausses utopies modernistes monumentales et austères nous projettent dans un monde futur imaginé par l'artiste. Ces images truquées sont probablement inspirées de l'architecture brutaliste des grands ensembles érigées à Sheffield où l'artiste séjourne dans le Nord de l'Angleterre. La ville de l'architecture brutaliste et sa démesure monumentale contient des bâtiments impactés partiellement par la Charte d'Athènes et la vision Corbuséenne. Certains complexes d'habitats construits par les architectes Peter et Alison Smithson aujourd'hui démolis restent visibles dans certains documents photographiques. C'est ce monde des fantômes des blocs monolithiques bruts qui aurait pu faire partie du réel qui sont recomposés par Nicolas Moulin dans certaines de ses photographies.

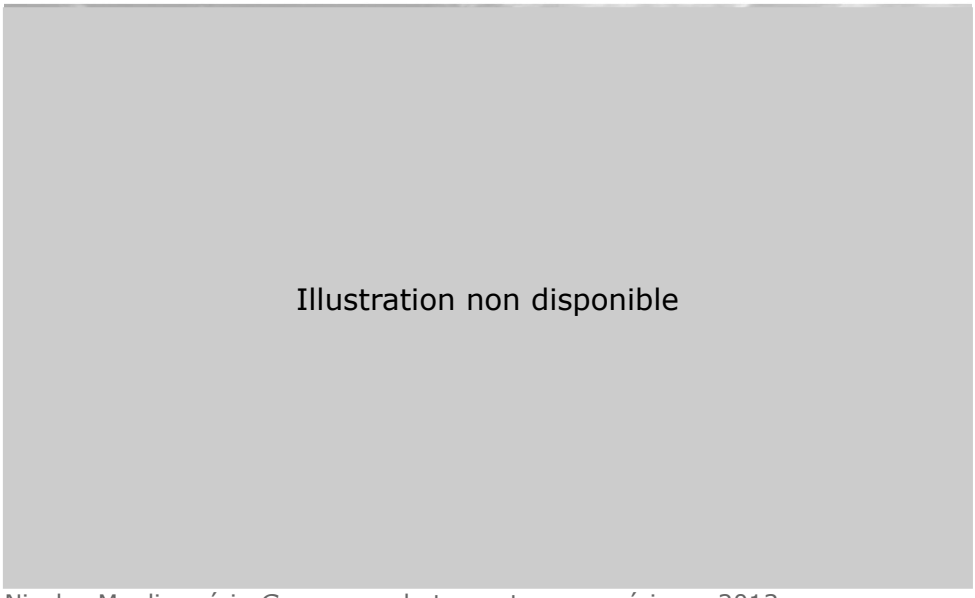
Par ailleurs, l'artiste investit des espaces d'exposition avec différentes installations qui nous rappellent des constructions inachevées, des étranges vestiges symbolisant des villes abandonnées ou des lieux intermédiaires comme *Goldbargorod*[980] de 2008.

---

978 Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 182.

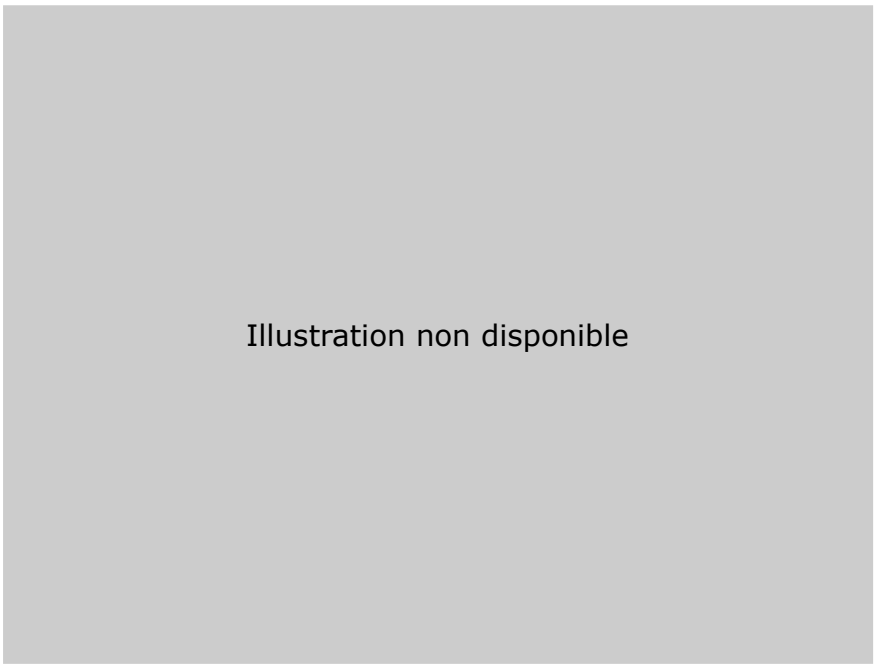
979 La vidéo de la conférence *Les secrets des fabriques de Nicolas Moulin, vidéaste et photographe est disponible sur le site de France Culture. URL : https://www.franceculture.fr*

980 La vidéo de l'exposition de l'artiste Nicolas Moulin est disponible à cette adresse : https://youtu.be/oQBn9XvITWE (Consulté le 22 juillet 2021)



Nicolas Moulin, série *Grussaus*, photomontage numérique, 2013.

Dans cette installation, l'artiste crée un clin d'œil aux constructivistes russes en intégrant dans le titre de celle-ci le mot russe *gorod* désignant ville et le nom du mathématicien Goldbar. L'installation est conçue à partir des déchets de matériel informatique accumulés, assemblés et emboités en un paysage urbain imaginaire faisant écho aux villes réelles. Ces « carcasses désossées » et squelettiques nous rappellent paradoxalement l'esthétique du courant brutaliste et les visions corbuséennes et ses volumes géométriques simples qui ont investi la salle de l'exposition du Centre national des arts plastiques à Pantin. À travers cette installation située entre le plan d'une ville et la sculpture, l'artiste questionne les visions de nos villes qui amoncellent sans cesse des formes utopiques et universelles.



Nicolas Moulin, *Goldbargorod*, installation, 2008.

Les photographies de Nicolas Moulin ou de Filip Dujardin peuvent être caractérisées comme des images « post-photographiques » car elles surgissent à l'ère numérique pour re-questionner le réel et la façon de l'aborder au travers de différents trucages numériques. Elles sont cependant ancrées dans un héritage des visions utopiques de l'architecture moderniste de certains projets, réalisés ou non, des avant-gardes constructivistes. Paradoxalement, ces dites fictions questionnent davantage le présent en traduisant absurdement les idées du modernisme architectural. Ce versant apparaît également dans ma pratique de par la tentative de créer des formes imaginaires à travers des constructions à partir des photographies que nous verrons dans la partie suivante.

III. De la construction à la maquette

1. De la sculpture vers le langage multiple de l'exposition

A. Sculpture comme ouverture des genres

Dans le chapitre *Sculpture/fragment, photographie/sculpture : un territoire incertain*, Régis Durant débute son analyse par la question qui m'interroge depuis que j'ai découvert le travail des époux Becher : Pourquoi attribue-t-on le prix de la sculpture aux photographes allemands en juin 1990 ? « Comment faut-il comprendre cette décision ? [981]»

Paradoxalement le titre *Sculptures anonymes* ne vise pas à se référencer à la sculpture et comme le dit Hilla Becher il « ne doit pas être pris au sérieux. C'était une façon d'inciter les gens à y réfléchir. L'éditeur a proposé ce titre et nous avons pensé que ce serait une jolie provocation[982] ». Pourtant, le titre introduit indirectement la série des *Sculptures anonyme* sur le terrain de la sculpture. Les bâtiments sont perçus en effet comme « des sculptures trouvées en quelque sorte[983] ».

Leur approche documentaire de l'aspect presque scientifique met en lumière la particularité des formes architecturales qui sont groupées dans une typologie faisant partie d'un ensemble ; elles sont exposées et réfléchies comme une installation à partir des photographies : « […], ce qui frappe, avec le caractère sériel de l'opération photographique, c'est la décision d'installer ces œuvres en grands ensembles, de sorte que l'épreuve indicielle y perde son caractère d'objet partiel pour devenir l'élément d'une installation, à la fois homogène et continue et discontinue, unique et multiple [984]».

Plusieurs réponses apparaissent dans l'analyse de Durant qui vont se succéder sous

981 Régis Durand, *Habiter l'image, essais sur la photographie 1990-1994,* Paris, Éditions Marval, 1994, p. 21.

982 Jean-François Chevrier, Entre les beaux et les médias : photographie et art moderne, Paris. Éditeur l'Arachnéen, 2010, p.

983 Régis Durand*, Op. cit.,* p. *24.*

984 *Ibid.*

formes d'hypothèses... Le terme sculpture n'apparaît pas dans l'analyse de Durand n'est pas comme un élément du genre artistique mais un « symptôme » qui caractérise l'ambiguïté d'une situation nouvelle qui se noue dans l'art contemporain. Le terme de sculpture devient par défaut un concept servant de « concept fourre-tout » dans les années 70, une notion malléable qui ne caractérise aucun genre et ne donne aucune définition concrète à une œuvre contemporaine. La sculpture peut être une extension de l'installation aussi bien que la photographie peut s'apparenter à la sculpture. Ce changement se caractérise également par l'instabilité des genres artistiques dans le régime contemporain.

> « C'est l'ouverture d'un nouvel espace logique dans lequel le médium ou le matériau cessent d'être des éléments déterminants. C'est la possibilité ouverte d'innombrables métissages, certes mais le métissage n'est pas une fin en soi[985] ».

Selon Durand, l'analyse des rapports entre photographie et sculpture doit être abordée avec précaution afin d'éviter de tomber dans une étude purement formelle et superficielle. Qu'en est-il de la photographie ? Quel est son rôle dans l'art contemporain ? Si la sculpture occupe une position relativement importante et stable, presque exclusive, la photographie se situe dans « une position d'extériorité radicale [986] » par rapport aux autres genres artistiques comme la sculpture ou même la peinture. En ce sens, pouvons-nous revenir au fragment photographique comme un moyen ? En tout état de cause, ceci caractérise ma pratique plastique dans ce qu'elle permet d'instaurer une approche interdisciplinaire, prenant ainsi place dans un espace *inter* : ce genre photographique ni l'un ni l'autre, sans genre évident, il glisse et se transforme dans l'entre-deux. Ce genre à part qui a eu beaucoup de difficultés pour intégrer l'art contemporain, cet outil longtemps considéré comme un simple simulacre de la réalité trouble le terrain instable de l'art contemporain et acquiert, dans les pratiques artistiques, une place particulière.

Cette question de la sculpture comme « symptôme » d'instabilité des genres dans l'art contemporain nous autorise un dépassement de la photographie pour d'autres médiums.

Même si la notion de sculpture s'impose dans l'analyse de Durand comme le curseur qui pointe et démontre l'instabilité du genre photographique dans l'art contemporain, elle devient le « symptôme » vu comme une ouverture interdisciplinaire de la photographie, une ouverture faite des va-et-vient entre les formes et les genres dans les œuvres contemporaines. Le rapport entre l'architecture et la sculpture ouvre à diverses pratiques contemporaines. Si je dois rapprocher cette notion de sculpture comme « symptôme » à mon travail plastique, il transparaît une ouverture vers une troisième dimension, vers une construction du volume tout comme vers d'autres matériaux que j'introduis dans mon travail plastique.

985 Régis Durand, *op. cit.*, p.23.

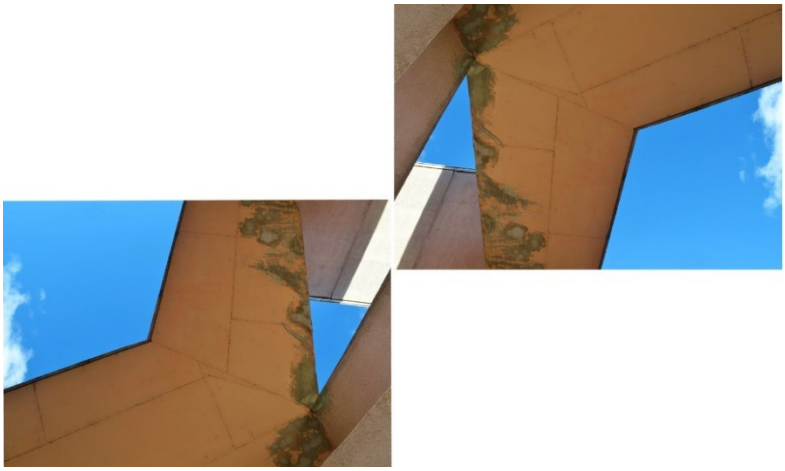
986 *Ibid.*

B. Sculpture spatiale et l'influence des avant-gardes

Il me semble que la photographie est capable de changer la perception de l'objet photographié. A travers de multiples expérimentations, hybridations des pratiques, mélanges de médiums, l'artiste est capable de jouer avec l'échelle de l'architecture, son volume tridimensionnel. L'architecture en tant qu'objet volumétrique permet de nombreuses ouvertures vers de multiples visions où le cadrage devient un outil de base et de perception qui trouble la réalité. En ce sens regardons la photographie de la barre d'habitation d'Empalot qui a attiré particulièrement mon attention par son cadrage en contre-plongée ; elle représente un bout de coursive de l'immeuble et le ciel bleu. Cependant, il faut regarder de près pour comprendre qu'il s'agit, dans cette photographie, d'un élément architectural car de loin, celui-ci ressemble davantage à un élément graphique non figuratif.

Alessia Nizovtseva, *Ciel 2*, photographie, 2016.

Dans ce cliché sous-titré *Ciel 2* nous ne voyons qu'un petit bout de l'immeuble de masse monumentale des années 60 du quartier d'Empalot et dont la démolition est déjà prévue. Ne pas photographier la façade de l'immeuble où la vue d'ensemble du bâtiment me permet de voiler cet espace et de créer un trouble par le cadrage en contre-plongée ; cette architecture qui ne peut évoquer que « le même, l'universel, l'identique » et rappeler la froideur et la stérilité de l'esthétique moderniste devient dans cet exercice un espace d'expérimentation. Lorsque je combine en juxtaposant deux, puis huit images identiques, je crée une illusion, un motif abstrait qui me permet de rompre avec une lecture habituelle de cette architecture.



Alessia Nizovtseva, *Ciel 2*, photographies juxtaposées, 2016.

Quel est le type de réception que produisent ces images composées ? Lignes abstraites ou détails d'architecture ?

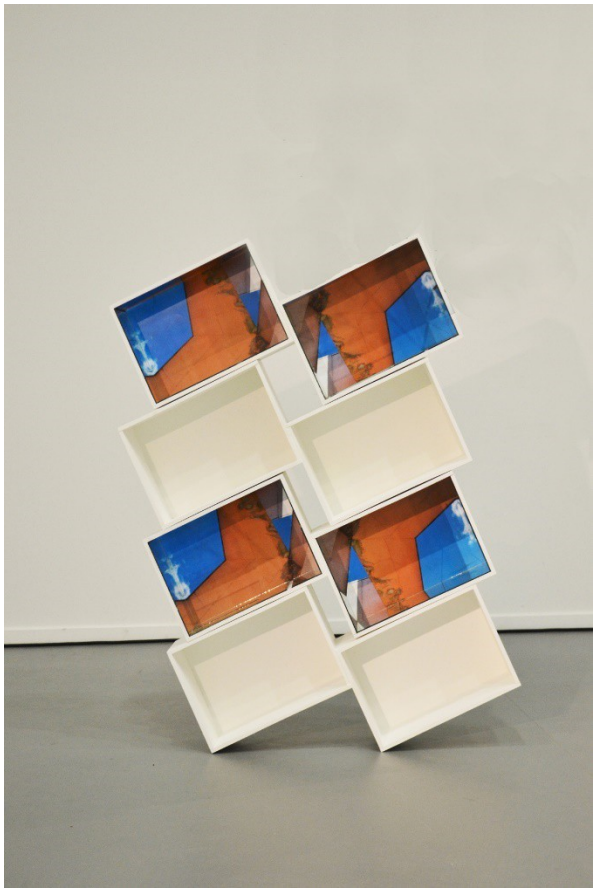
> « Les photographies commencent à nous offrir « des rectangles », des « lignes », des « compositions » plutôt que des « fenêtres », des « portes », des « tuyaux » et des « murs ». […] Une fois que tout sens d'une présence, d'un lieu, d'un contexte et d'une échelle individuelle ont été éliminés, nous nous retrouvons dans le domaine d'un dialogue formel précisément construit[987] ».

Tel un non-lieu abstrait qui apparaît devant nous, où l'illusion est accentuée par l'abstraction de la composition, nous ne distinguons plus de perspective, plus de profondeur. Nous sommes perdus dans la répétition de la même image qui sans cesse prolifère pour dessiner une figure en déséquilibre qui penche et bascule vers le côté. Rappelons également que la notion de répétition en série des mêmes unités et de leurs combinaisons nous renvoie directement à la conception des grands ensembles. Selon Audrey Courbebaisse, les habitations collectives de Toulouse sont caractérisées par la répétition en série de fenêtres, de balcons, de façades, de logements et sont conçus à travers les combinaisons différentes des éléments identiques sur les échelles variées. Cette idée de conception de l'architecture appliquée à l'œuvre se retrouve appliquée à ma proposition plastique.

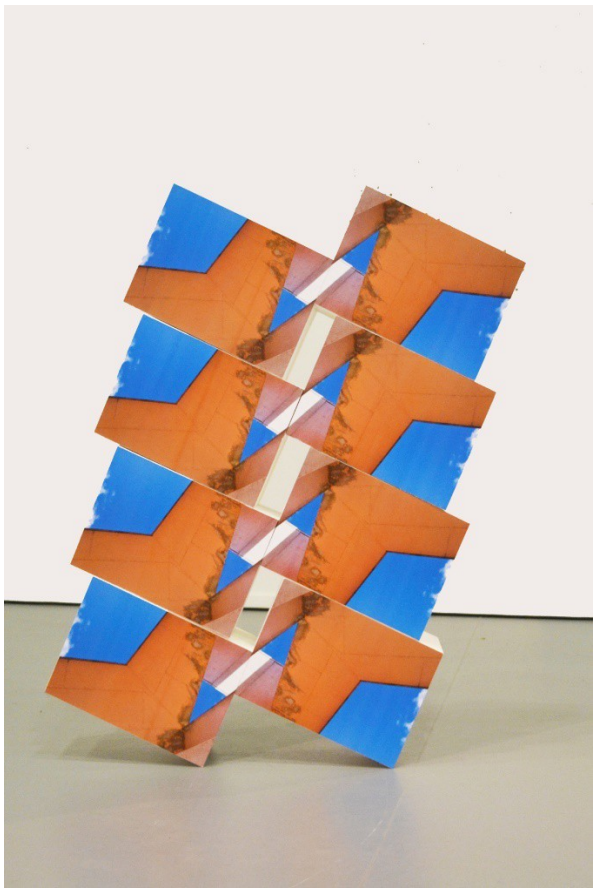
Par conséquent, l'instabilité de la sculpture et l'assemblage photographique n'évoquent plus le contexte du lieu où la photographie a été prise. La forme vacillante de la sculpture rappelle celle d'un bâtiment en devenir qui aurait subi une secousse lors d'un tremblement de terre. La sculpture n'évoque plus une maison à habiter mais une figure de déséquilibre, une ruine qui est le résultat des métamorphoses du bâtiment. Là, la structure a basculé. Pourtant elle n'est pas encore détruite et crée « […] une suspension, un moment arrêté dans

987 Éric de Chassey, *Platitudes, Une histoire de la photographie plate,* Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 159.

le processus de transformation, de métamorphose, non encore totalement accompli[988]». La sculpture *Tower* s'incline mais ne tombe pas, elle reste suspendue, les étages commencent déjà à s'effondrer mais restent pourtant intacts. La sculpture devient un objet autonome dans l'espace d'exposition qui renvoie à lui-même, à sa propre instabilité, un lieu u-topique dépourvu de topographie.



Alessia Nizovtseva, *Sculptures Towers*, cubes en bois, photographies, vue de l'exposition *Lieux et non-lieux*, 2017.



Alessia Nizovtseva, *Sculptures Towers*, cubes en bois, photographies, vue de l'exposition *Lieux et non-lieux*, 2017.

De plus, en assemblant les photographies, les volumes cubiques ascendants forment une figure géométrique semblable à un escalier tout en se référant aux mouvements de chute, de basculement vers le côté.

En effet, je construis, élève, dans une posture expérimentale de bricolage, une construction spatiale de taille humaine, une sculpture édifiée au rythme des images juxtaposées et contrecollées sur les surfaces. Cette pièce en contreplaqué peinte en blanc peut se rattacher d'une certaine manière aux avant-gardes rejetant la notion traditionnelle d'une sculpture attachée au corps humain et au monolithe. La sculpture des avant-gardes

988 Isabelle Alzieu, « George Rousse : plasticité des espaces déconstruits », Christine Buignet, Dominique Clévenot (sous la direction de), *Figures de l'art n° 13, Revue d'études artistiques,* Presses de l'université de Pau, 2007, p. 106.

est qualifiée par Clément Greenberg comme « la nouvelle sculpture » en marquant une rupture avec les matériaux traditionnels tels que la pierre, le bronze et l'argile, privilégiant des matériaux industriels : fer, acier, verres, plastiques, celluloïd… La nouvelle sculpture est davantage construite et assemblée.

> « La distinction entre la taille et le modelage perd toute pertinence : une œuvre et ses éléments peuvent être collés, forgés, découpés ou tout simplement accolés[989]».
>
> La sculpture spatiale se différencie de la sculpture classique, selon Rogers, par les aspects spatiaux[990] qui « ont pris le dessus sur les formes pleines et sont devenues l'objet principal de l'attention du sculpteur[991] ».

Telles sont les sculptures des frères Antoine Pevsner et Naum Gabo[992] où l'ouverture complète entre l'intérieur et l'extérieur reste visible grâce aux matériaux employés : verre, plexiglas, fer. Ce qui me rapproche de ces artistes, ce n'est pas l'aspect esthétique ou encore les matériaux employés, mais davantage la visibilité de la structure : *«* Nous sommes dans une époque très sensible aux structures ; nous aimons montrer l'ossature de ce que nous faisons et la laisser nue vierge de tout décor[993] ».

Si la sculpture des frères Gabo est inspirée de l'esthétique de la tour *Eiffel* selon l'analyse de Rogers, dans mon travail, la sculpture est à l'image de la structure moderne où : « La distinction autrefois rigide entre le dehors et le dedans s'est brouillée […]. L'effet séparateur des murs s'est trouvé atténué […]. On peut maintenant voir à travers les bâtiments […] Ils ne sont plus enracinés dans le sol, massifs et pesants, mais flottent au-dessus avec légèreté[994] ». A ce propos, nous pouvons également citer les futuristes et notamment Umberto Boccioni qui écrit dans le *Manifeste technique de la sculpture futuriste* en 1912 sur sa vision de la sculpture devant s'ouvrir telle une fenêtre et ainsi abolir les lignes finies au profit des lignes brisées et rompues. Dans le même esprit, le peintre Wladyslaw Strzeminski et la sculptrice Katarzyna Kobro caractérisent la sculpture comme « une composition ouverte [995] » et unie à l'espace par les formes construites et assemblées dans l'esprit de celui-ci.

---

989 Clément Greensberg*, op. cit.,* p. 109.

990 L. R. Rogers souligne que toutes les sculptures ont une dimension spatiale, mais que l'importance de celle-ci varie selon leur genre. L.R Rogers, *Comprendre la sculpture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 92.

991 L.R Rogers, *op. cit.*, p. 92.

992 Les constructivistes et en particulier les frères Antoine Pevsner et Naum Gabo lancent en quelque sorte le développement de la sculpture selon L.R. Roger*s.*

993 *Ibid.,* p. 95.

994 *Ibid.*

995 Władysław Strzemiński et Katarzyna Kobro, « La composition de l'espace. Les calculs du rythmes spatio-temporel », in W. Strzeminski et K. Kobro, L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 102.

Par exemple, dans la *Sculpture spatiale* de 1928, Katarzyna Kobro représente un agencement des formes et des lignes ouvertes en tôle d'acier peint. Les œuvres de Kobro, généralement couplées à celles de Strzeminski, sont notamment inspirées des idées des constructivistes et suprématistes russes tels que Alexandre Tatline, Alexandre Rodtchenko ou Kazimir Malevitch. Les sculptures sont pensées à travers une articulation de l'espace ouvert et rythmées d'une façon dynamique que « l'œuvre a pour fonction de structurer [996] ».

Il est intéressant de noter la remarque du sculpteur et du théoricien de Léonard. R. Rogers concernant la sculpture spatiale qui s'est développée « en parallèle avec celui de l'architecture moderne. De ce fait, beaucoup de sculptures spatiales ressemblent fortement à des maquettes d'architecture[997] ». Paradoxalement, cette ressemblance est frappante entre la sculpture spatiale de Naum Gabo de 1942 réalisée en plexiglas transparent et la maquette de Frank Gehry pour la Fondation Louis Vuitton de 2015.

Frank Gehry, Maquette de la fondation Louis Vitton, 2015.

Naum Gabo, Sculpture spatiale en plexiglas, 1942.

Il n'est cependant pas étonnant qu'il existe des liens entre les pratiques architecturales et les sculptures spatiales chez certains artistes. En effet, il existe des liens entre les œuvres des architectes déconstructivistes et les constructivistes russes qui sont visibles dans les projets d'architecture exposés lors de l'exposition *Deconstructivist Architecture* au *Museum of Modern Art (MOMA)* en1988. Cette exposition réunit sept architectes du mouvement déconstructiviste : Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind et Bernard Tschumi. A ce propos, en 2015, Farnia Shalmani Hamed tente d'établir des liens entre ces deux mouvements dans sa thèse de doctorat. En citant l'historien de l'architecture Jean-Louis Cohen qui insiste dans son ouvrage[998] sur « un retour vers les recherches des avant-gardes russes : la déformation plastique des projets constructivistes se croise avec l'héritage architectural fondé à partir du concept de la

996 Didier Ottinger, Katarzyna Kobro, Sculpture spatiale. Le texte et l'analyse de l'œuvre sont disponible sur le site du Centre George Pompidou. URL : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cgj4nX7 (Consulté le 22 août 2021)

997 L.R Rogers, *op. cit*., p. 95

déconstruction derridienne [999] ». Par ailleurs, Shalmani Hamed constate que certains procédés qui caractérisent l'architecture déconstructiviste comme par exemple « dislocation, combinaison, interruption et déstabilisation sur la forme et la structure conceptuelle [1000] » portent des similitudes avec les projets des constructivistes russes. Ainsi, la ressemblance de certains projets de l'exposition et d'autres projets des architectes déconstructivistes est incontournable selon Shalmani Hamed. Il attire notre attention sur les similitudes « qui dépassent parfois un simple emprunt plastique, ainsi que la configuration et la conception architecturale deviennent similaires[1001] ». Il atteste des ressemblances entre les rapports plastiques du projet de *Proun* de Lazar Lissitzky de 1919-1923 et de la *House X* de Peter Eisenman de 1973 où les deux projets montrent les caractéristiques des configurations plastiques chaotiques, de ces formes irrégulières non proportionnées et brisées. Il remarque également des ressemblances qu'il caractérise comme étant « purement formelles et superficielles [1002] » à l'instar du projet du *Walt Disney Concert Hall* de Frank Gerhy de 1999-2003 et du projet de *Contre-relief angulaire* de Tatlin de 1915. D'autres architectes comme Zaha Hadid témoignent être véritablement inspirés par les pratiques des constructivistes russes des années 20, plus spécialement par les œuvres du suprématiste Malevitch.

De même, dans mon travail, je retrouve des similitudes plastiques avec certaines œuvres des constructivistes russes comme par exemple le projet expérimental de *la Maison collective* de l'architecte Nicolaï Ladovsky de 1920, de ces formes assemblées et dynamiques montant en escalier vers la hauteur. Ici, l'architecte recherche une composition dynamique volumétrique et spatiale de l'immeuble d'habitation à travers les matériaux récents de son époque. Les propositions théoriques et conceptuelles de Ladovsky concernent également le domaine de l'urbanisme où il recherche de nouvelles planifications des quartiers et de la ville de Moscou. Ce qui me rapproche plastiquement du projet de La *Maison commune de Moscou* de Ladovsky est la construction irrégulière semblable à une tour ou un gratte-ciel qui s'échafaude de par ses formes assemblées.

La structure verticale est ici en relation aux projets utopiques de certains architectes donnant à la représentation d'une tour une nouvelle vision de l'habitat qui s'avère impossible et irréalisable.

Par ailleurs, la dé-construction de la figure verticale en déséquilibre fait naître une tension entre l'utopie architecturale en relation à la hauteur ; espace d'«u-topie » pensé par

998 « Il est en large partie à l'origine de l'exposition du Museum of Modern Art de New York consacrée à l'architecture « déconstructiviste » (1988), dans laquelle la référence au recherches de l'avant-garde russe, vues sous l'angle exclusif de leur « instabilité », est croisée avec le concept de déconstruction freudien utilisé par Jacques Derrida». Jean-Louis Cohen, L'architecture au futur depuis 1889, Édition Phaidon, Press Limited, 2012, p.459.

999 Hamed Farmia Shalmani, *Architecture contemporaine et théorie de la déconstruction : le processus architectural à l'épreuve de la philosophie*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Payot, Université de Strasbourg, p. 44.

1000 *Ibid.*

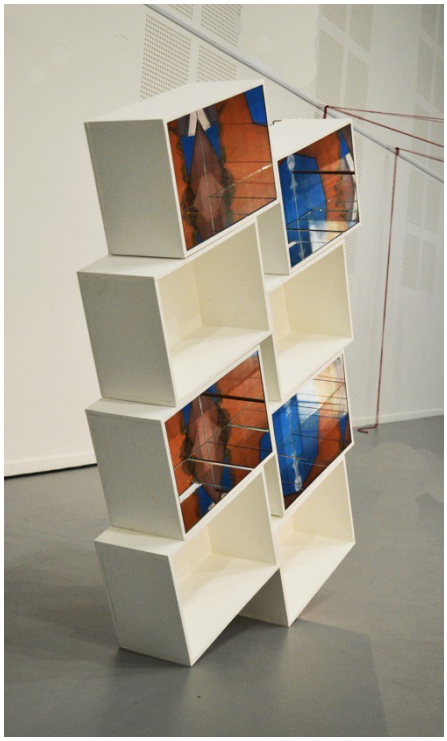
1001 *Ibid.,* p. 58.

1002 *Ibid.,* p. 59.

Xénakis comme un non-lieu. C'est ainsi que : « […] disjoindre le sol et la ville et de faire rentrer la ville en état « d'indépendance par rapport à la surface et au paysage » devient un acte créateur de « la ville cosmique » qui apporte à la pensée urbanistique une nouvelle réflexion sur « l'habiter[1003] » humain. « Autrement dit, l'opération fondamentale de la ville, l'acte qui la fonde, est un acte u-topique par définition : le non du lieu, le refus de la topographie, de la géographie, le non à l'espace étendu comme système lié de lieux dits et écrits […][1004] ». Ainsi, la représentation de la structure déséquilibrée se réfère symboliquement à l'image d'une tour qui penche et se situe dans l'entre-deux, entre ciel et terre. De même, elle devient un lieu de nulle-part qui ne se réfère pas tant à l'irréel ou l'imaginaire, mais à une indétermination du lieu où la future démolition de l'immeuble d'habitation d'Empalot met en ruine cette construction, l'anéantit, la rase complètement.

Illustration non disponible

Nicolaï Ladovsky, *Projet de la maison commune à Moscou*, 1920.



Alessia Nizovtseva, *Sculpture Tower*, cubes en bois, photographies, vue de l'exposition *Lieux et Non-Lieux*, 2016.

Pourquoi ne pas parler, à travers cette construction, du projet utopique du mouvement de l'avant-garde russe constructiviste et de *la Tour Tatline* qui n'a jamais été réalisée et reste à l'état de maquette en bois ? En effet, la *Tour Tatline*, le monument à la *IIIème Internationale*, devait être construite à Saint Pétersbourg comme symbole de ce nouvel élan vers une société progressiste car propulsée par le communisme russe. L'esthétique de la tour vient davantage alimenter cette idée d'utopie, comme, par exemple, le mouvement s'élevant en spirale pour symboliser : « […] la ligne du mouvement de l'humanité

1003 Louis Marin, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de minuit, 1973, p. 341.

1004 *Ibid.,* p. 331.

libérée […][1005] ». Il y a quelque chose de la tour de *Babel* dans la *Tour Tatline* : une l'immense construction voulue par les hommes pour atteindre le ciel. « […] car viser l'accès au ciel, c'est vouloir pénétrer tous les mystères suprêmes […][1006] ». Telle une curiosité de l'homme qui se conclut par un échec, la tour de *Babel* reste inachevée. Le ciel apparent dans mes photographies mais aussi l'idée de l'escalier qui ne mène nulle part rejoignent l'idée de l'impossibilité d'atteindre cet idéal.

Ainsi, lorsque l'on regarde derrière l'assemblage photographique de ma pièce réalisée, nous découvrons la structure apparente de la sculpture qui a été créée avec des cubes vides collés et superposés. Cette « […] mise à mort de la stabilité et de l'harmonie […][1007] », de l'ordre géométrique stable, questionne la perfection de l'architecture moderne. Cette structure nous rappelle étrangement celle de l'ossature *Domino* de Le Corbusier de 1914.

C'est ainsi que pour Le Corbusier, l'architecture est avant tout une structure, « un squelette [1008] », « une ossature[1009] », un corps « non-organique[1010] ». Elle est *une machine à habiter* que le Corbusier appelle *corps-machine*, ce *corps-machine* qui est purifié, nettoyé de tout organe inutile.

En revanche, les cubes vides et blancs de mes sculptures sont en rapport avec les contenants vides destinés à loger les corps humains sous le régime d'une incarcération où l'homme, à cet effet, est vu comme une unité, « […] une biologie inscrite dans un volume, saisie dans la boite […][1011] ». En ce sens, l'architecture est symboliquement réduite à un volume doté d'enveloppes vides, de cases, de cellules qui ne peuvent en aucun cas accueillir un corps humain et restent donc inhabitables.

Par ailleurs, de nombreux artistes en art contemporain se consacrent aux immeubles d'habitation pour les représenter à travers de multiples installations semblables à des sculptures ou maquettes dans les espaces d'expositions. Cependant, cet intérêt doit également passer à travers un retour vers les pratiques des avant-gardes comme le souligne dans son ouvrage Marjolaine Lévy. Les artistes requestionnent la période des avant-gardes historiques de la première moitié du XXème siècle à travers de nombreuses sculptures, peintures et installations et retournent vers la notion d'utopie architecturale par le biais de l'objet des barres et des tours d'habitations.

1005 Gérard Conio, *Le constructivisme russe Le constructivisme dans les arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents,* Lausanne, L'Age d'homme, 1987, p. 58

1006 Michel Onfray, *Métaphysique des ruines*, Nantes, Mollat Éditeur, 2010, p. 53.

1007 Isabelle Alzieu, « Georges Rousse : plasticité des espaces déconstruits », L'espace transfiguré à partir de l'œuvre de George Rousse, Christine Buignet, Dominique Clévenot (sous la direction de), 2007, Editeur PUPPA, p.106.

1008 Marc Perelman, *Le Corbusier*, *Une froide vision du monde*, Paris, Michalon Éditeur, 2015, p. 126.

1009 *Ibid*., p. 126.

1010 *Ibid*., p. 156.

1011 *Ibid.,* p. 128.

C. L'exposition comme lieu d'hétérotopie

On verra d'autres installations, peintures, sculptures et maquettes d'architecture où la notion d'utopie est articulée à celle des hétérotopies de Foucault lors de l'exposition portant le titre revendicatif « Hétérotopies. Les avant-gardes dans l'art contemporain ».

L'exposition fait écho aux décors du complexe de loisir de l'*Aubette* de Strasbourg réalisé en 1928 par les artistes Theo Van Doesburg, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp. L'exposition *Hétérotopies* propose de mettre en résonance les concepts fondateurs de ces avant-gardes avec les œuvres de dix artistes qui reconsidèrent l'utopie moderniste au vu des enjeux de la société contemporaine.

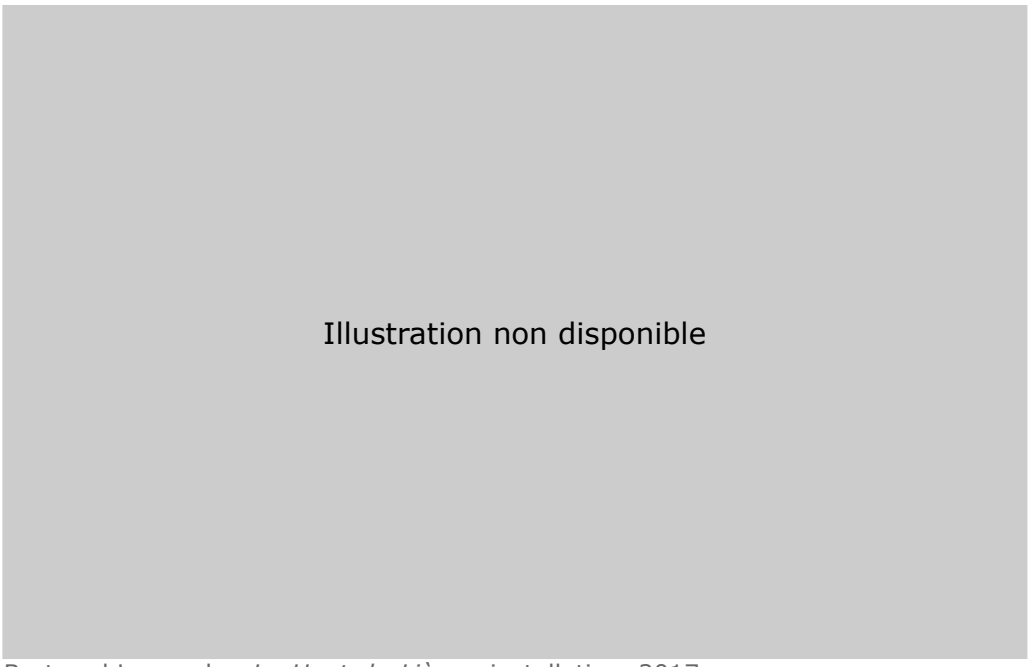
Étrangement, nous retrouvons dans cette exposition, sous forme de maquette gigantesque, une barre d'habitation de l'artiste Bertrand Lamarche qui s'intéresse en 2012 à la cité du *Haut du Lièvre* à Nancy et réalise une maquette du *Cèdre bleu*, grand ensemble conçu par l'architecte Bernard Zehrfuss en 1958. L'artiste choisit de représenter la barre d'habitation la plus longue en France pour sa taille démesurée. En 2012, ce grand ensemble *Cèdre bleu* fut raccourci afin de se rapprocher de l'habitat collectif à l'échelle plus humaine. L'artiste décide alors de restituer « le fantôme, à fabriquer sa persistance et sa mémoire [1012]».

Il fabrique alors une maquette à l'échelle H.O destinée à la modélisation des trains électriques dans l'espace d'exposition. La maquette est suspendue en plein milieu de la salle car l'artiste souhaite servir sa métaphore du vaisseau habité, l'idée étant tirée d'un film *Star Wars*. Ainsi, les multiples clignotements lumineux des fenêtres témoignent, tantôt d'une présence humaine, tantôt d'une dimension science-fictionnelle d'une machine qui s'envolerait dans le cosmos. Suspendue à des filins transparents, cette maquette rappelle également l'architecture utopique d'une *machine à habiter* de Le Corbusier qui privilégiait la construction en hauteur et la « disjonction » du sol par les poutres.

La représentation de cette métaphore dans l'espace d'exposition passe par une scénographie, une mise en espace. Rappelons que le terme « représentation » désigne aussi bien, je cite Denis Favennec, historien de l'art : « l'action de jouer des pièces de théâtre » que la mise en image d'un objet […]. Cette affinité se précise lorsque intervient une technique, la scénographie, qui a pour objet l'élaboration des décors de théâtre […]. La scénographie propose au regard du spectateur la fiction d'un lieu approprié à la représentation théâtrale [1013] ».

1012 Entretien entre Bertrand Lamarche, Camille Giertler et Estelle Pietrzyk, *Hétérotopies*, *Des avant-gardes dans l'art contemporain*, Édition des Musées de la ville de Strasbourg, 2016.

1013 Denis Favennec, *Douce perspective, une histoire de science et d'art*, ellipse Édition marketing S.A., Paris, 2007.



Bertrand Lamarche, *Le-Haut-du-Lièvre*, installation, 2017.

En ce sens, depuis les années 1980 « la pratique scénographique se diversifia pour aborder de nouveaux rivages dont celui de l'exposition[1014] ». comme l'explique la scénographe Kinga Grzech dans l'article, *La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace*. Par conséquent, selon le sociologue Jean Davallon « l'exposition devient alors elle-même un média à part entière vecteur d'une stratégie communicationnelle [1015] ». Ainsi, le lieu d'exposition pourrait être comparé à celui des hétérotopies car tout comme « le théâtre, qui est une hétérotopie, selon Foucault, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers [1016] ».

Ainsi, la maquette de l'immeuble de Bertrand Lamarche se situe à côté des peintures de l'artiste Farah Atassi *Workshop* de 2011 et 2012 qui peuvent se lire, dit l'artiste, comme une célébration des utopies. Pour construire ses peintures, l'artiste part d'abord des maquettes fabriquées qu'elle met en scène dans ses peintures comme des espaces illusionnistes représentant des lieux abstraits dépourvus de toute présence humaine, habités par des objets empruntés aux avant-gardistes. Si l'artiste se détache des espaces concrets comme des usines désaffectées ou lieux abandonnés au début de sa carrière à l'instar de ses tableaux *Abandoned Dormitory* de 2011, elle conçoit, par ailleurs, ces propres espaces illusionnistes se situant à la limite entre le réel et l'imaginaire.

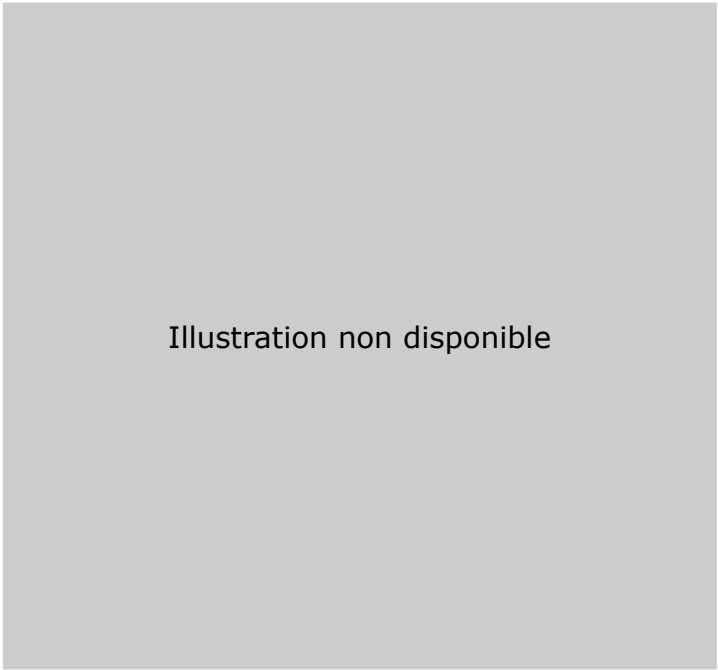
1014 Kinga Grzech, *La scénographie d'exposition médiation par l'espace*, La lettre de l'OCIM, n°96, novembre-décembre 2004, p. 5. URL : https://doc.ocim.fr/LO/LO096/LO.96(1)-pp.04-12.pdf (Consulté le 7 juillet 2021)

1015 Cité *in* Kinga Grzech, *ibid.*, p. 10

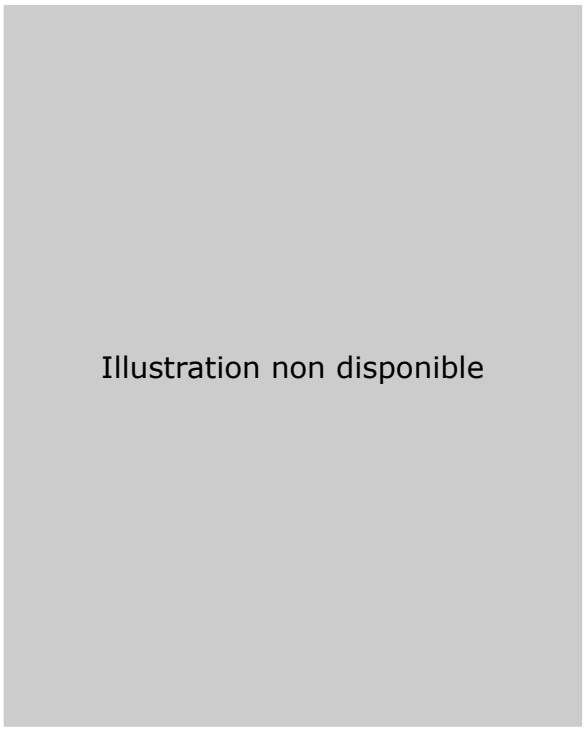
1016 Gaelle Périot-Bled, « La scénographie comme hétérotopie: de l'ailleurs à l'après », *Nouvelle revue d'esthétique,* N° 20, 2017, Presses Universitaires de France, p. 11.

Ils se détachent de l'espace architectural concret, il n'y a plus de lien avec l'ordre architectonique comme dans les études des avant-gardistes. L'artiste passe par une allusion à l'espace architectural à l'intérieur du tableau, reprenant alors les signes des peintres modernistes abstraits comme Mondrian, Ellworth Kelly, Theo van Doesburg pour créer une troisième dimension venant troubler la perception du spectateur. Dans sa peinture *Space for Objects,* les A*rchitectones* de Malevitch deviennent des objets d'exposition conçus pour ces espaces d'illusions ; décontextualisés et détachés de leur historicité, ils s'évanouissent dans un espace tout autre au décalage anachronique.

La question d'une œuvre d'art totale intéresse l'artiste comme ouverture pour la peinture contemporaine car elle permet d'établir les liens interdisciplinaires entre l'œuvre d'art, le design et l'architecture. Dans le travail d'Atassi, la peinture crée des liens multiples entre installation, photographie, architecture, design, en apparaissant comme une synthèse à l'intérieur même du tableau. Dans ces tableaux *Workshop*, les espaces totalement imaginaires nous plongent dans un univers abstrait aux carrés bleus, blancs et rouges. L'artiste place dans cet espace étrange à la fois géométrique et indéfini des jouets en bois qui reproduisent des usines, des cubes en bois du designer tchèque Ladislav Suntar de 1943 *Build Town.*



Farah Atassi, Space for Objects, huile et glycéro sur toile, 2013.



Farah Atassi, *Workshop,* huile sur toile, 2011.

Ces jouets sont, comme l'écrit dans son analyse Marjolaine Lévy, « parents des jouets du designer autrichien Josef Hoffmann réalisé vers 1920, et des projets de maisons en préfabriqués de Le Corbusier et Walter Gropius pour lesquels "les préfabriqués sont comme les jeux de cubes pour enfants à grande échelle[1017] ». Elle tient à faire une peinture figurative aux formes abstraites qui fait réapparaître le vocabulaire d'avant-garde.

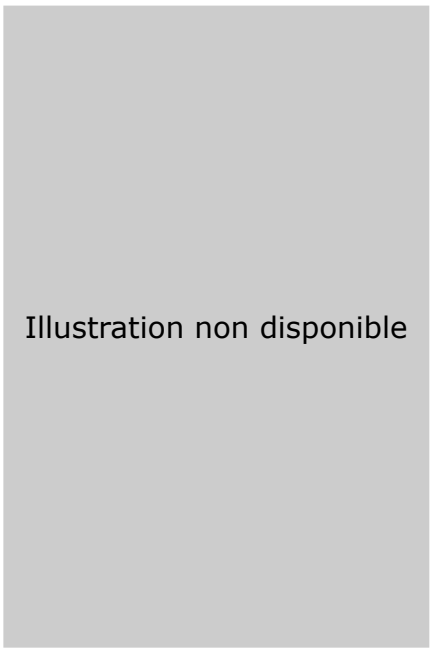
D'autres artistes vont également se référer aux constructivistes russes comme Michel Aubry qui met en scène l'installation sous la forme d'une maquette mise en musique du pavillon L'Urss de Melnikov de 1925. A cet endroit, il s'inspire directement du Pavillon de l'architecte réalisé pour l'exposition des arts décoratifs à Paris qui a reçu un grand prix d'architecture et perçu aujourd'hui comme un lieu de l'utopie constructiviste.

Les panneaux en bois *This is creative play, This involves Some Risk Taking – Auto abstraction,* de 2016, de Rayan Gander accrochés au mur s'inspirent des compositions abstraites et géométriques de Piet Mondrian ou de Théo Van Doesburg. À l'intérieur des cadres, nous remarquons des figurines colorées, dispersées dans l'espace clos des panneaux et nous rappellent à la fois des jouets Montessori créés au début du siècle, mais également des visions aériennes et utopiques des immeubles d'habitation. Les figurines disposées d'une manière aléatoire semblent flotter sur une surface lisse de contreplaqué donnant une impression d'un plan d'urbanisme élaborée sur le principe de *la tabula rasa*. Une autre série de panneaux blancs *Key Performance Inducator* IV (habitual abstraction) est élaborée à partir de la collaboration avec des élèves de l'école primaire *Knotty Ash à Liverpool en 2016* âgés de 6 à 10 ans pour produire une série d'œuvres d'art inspirées de la

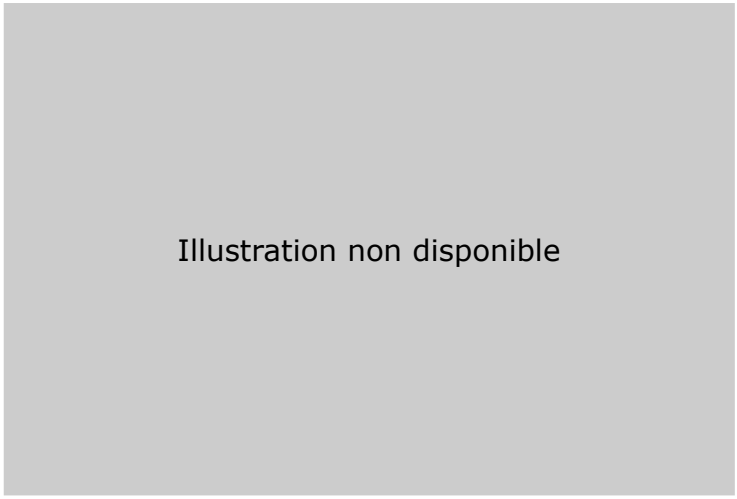
1017 Marjolaine Lévy, *op. cit.*, p. 131.

méthodologie Montessori ; une méthode d'éducation basée sur l'activité autonome de l'apprentissage pratique. Paradoxalement, ces œuvres d'art provenues de la collaboration avec des enfants nous évoquent les plans typiques de Rem Koolhaas qui se basent sur la répétition et l'indétermination de la forme architecturale. Dans ces panneaux, les figures géométriques, les points et les croix sont réduits aux signes qui rappellent, par leurs formes indéfinies, les plans d'architectures ou les tableaux abstraits. Face aux panneaux, nous retrouvons alors un objet, une sculpture assemblée avec les tables colorées qui nous rappelle par sa forme un gratte-ciel. L'empilement des tables est semblable à la superposition des étages et résume métaphoriquement le principe de la construction des bâtiments :

> « La superposition ou l'empilement, le montage et toutes les opérations qui lui sont finalement liées par la voie de conséquence directe ou indirecte, serrer, sceller, plier, jeter, coller, amalgamer, etc., définissent une économie du projet qui a trouvé une des premières expressions dans le gratte-ciel[1018] ».



Ryan Gander, Key *Performance Inducator IV,* panneau en contreplaqué, 2016.



Ryan Gander, *Samson'nudge, or Vitrail composition abstraites désaxée*, 2016.

Nous pensons, à travers cette structure, à l'immeuble emblématique qu'est celui du gratte-ciel de verre sur la *Friedrichstrasse* à Berlin de 1922 de Mies Van der Rohe et, de nouveau, aux œuvres des constructivistes russes. Cette structure de Rayen Gander assemblée à partir des matériaux de la vie du quotidien qui se situe entre un *objet ready-made* et une sculpture reste indéfinie. À la différence des avant-gardes, ce n'est plus l'utopie qui se place au cœur des œuvres contemporaines mais l'espace de l'hétérotopie ; cet

1018 Jacques Lucan, *op. cit*., p. 551.

espace ne se définit pas par une vision du monde nouveau et meilleur mais un monde anti-utopique qui conteste, par ces productions, le présent en devenant un lieu autre dans l'espace d'exposition.

Ce n'est pas un hasard si nous retrouvons dans cette salle d'exposition les vidéos de Cyprien Gaillard, *Pruitt-Igoe Falls*, de 2009 qui donne à voir « la chute des utopies modernes » par la démolition du grand ensemble à Glasgow.

En effet, comme le dit bien l'historienne d'art Marjolaine Lévy, nous pourrions probablement ajouter à la liste des hétérotopies de Foucault, qui inclut également les théâtres et les musées, « les lieux produits par les œuvres d'art. Si la représentation d'un espace soulève la question de l'hétérotopie – l'œuvre d'art pouvant se révéler comme l'un de ces espaces autres évoqué par Foucault –, le rapport d'une telle représentation avec le modernisme historique donne à cette question encore plus de force puisque l'hétérotopie y dialogue […] avec l'utopie[1019] ».

D. *Languages of dissent* de Stephen Willats

L'artiste Stephen Willats s'interroge depuis les années 1960 sur le rapport à l'art comme un domaine interdisciplinaire en construisant des liens avec la sociologie, l'analyse des systèmes, la sémiotique et la philosophie. L'environnement urbain devient important dans ses recherches depuis les années 1960. Ainsi, lors de l'exposition *Languages of dissent* en 2019 (*Migros Museum*, Zurich), l'artiste explique qu'il essaie de créer « un langage plastique et pluridisciplinaire[1020] » à travers le modernisme architectural. Pour Willats, l'immeuble moderniste de Londres devient ainsi un moyen d'expression symbolique de l'idée de l'utopie en architecture. Pour lui, le modernisme architectural est basé sur un idéal utopique en visant la normalisation et standardisation des modes de vie, évacuant la singularité au profit de l'uniformisation.

Nous remarquons dans une des parties de la salle d'exposition des sculptures et des installations mais aussi des dessins et peintures abstraites accrochés au mur. Ses dessins et peintures proviennent de sa première exposition personnelle au *Chester Beatty Research Institute* de Londres en 1964. Selon l'artiste, ces dessins ne doivent pas être observés à travers leur aspect esthétique mais plutôt être considérés comme des « données » actives qui poussent le spectateur à une réflexion. Ils sont « le résultat de la recherche et de la

1019 Marjolaine Lévy, « Des roseaux et des ruines. D'utopies en hétérotopies », Camille Giertler, Pierre-Damien Huyghe, Marjolaine Lévy, Estelle Pietrzyk, *Hétérotopies, Des avant-gardes dans l'art contemporain*, Édition des Musées de la ville de Strasbourg, 2017, p. 14.

1020 Voir la vidéo de l'exposition sur le site internet du musée *Migros Museum:* URL: https://migrosmuseum.ch/videos/dokumentation-stephen-willats-languages-of-dissent-2019 (Consulté le 6 juillet 2020)

réflexion sur l'environnement urbain [1021] ». En effet, les dessins sont semblables à des plans d'architectures qui rappellent les dispositions d'immeubles vue d'en haut. Nous reconnaissons à travers les formes géométriques l'esthétique proche de l'avant-garde et des idées des modernistes. L'artiste étudie l'uniformité et la fonctionnalité du modernisme en se penchant sur des projets de logements sociaux. Il analyse par ailleurs l'adaptation individuelle de chacun qui défie l'uniformité et la fonctionnalité des espaces. Une telle dissidence avec des paramètres normatifs est particulièrement intéressante pour Willats car c'est là que l'individualité se révèle. Dans ses séries des dessins tels que *Construction drawing n°4* ou *Demografic Surface* de 1961, la surface bidimensionnelle des dessins apparaît comme l'exemple de l'organisation d'espace urbain issue de la pensée moderniste et où l'uniformité et la fonctionnalité prédominent. Pour Willats, c'est la structure qui devient un élément de base pour tous les phénomènes naturels mais aussi pour l'espace urbain et l'architecture ; elle détermine ainsi la forme générale d'un tout et sa fonctionnalité. Pour lui, la cellule est une composante essentielle de la structure qui prédétermine la fonctionnalité de la forme générale de l'espace. Cette pensée de la structure est issue du texte *Magnifesto 2. The idea of a structure* écrit par l'artiste dans les années 1961.

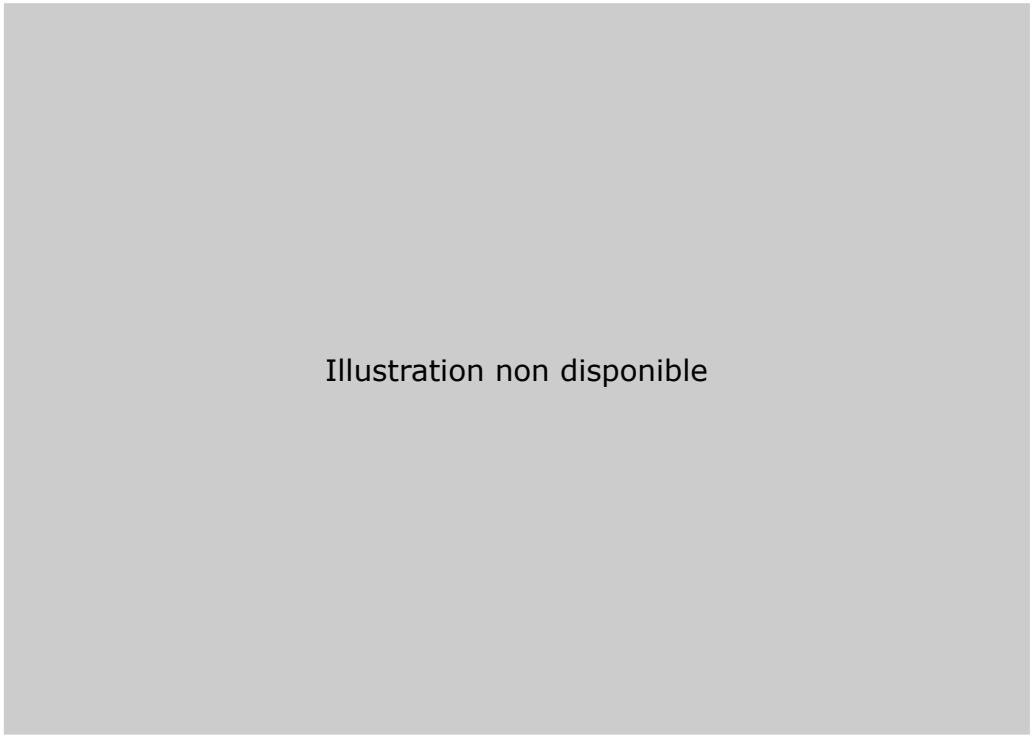
> « The idea of structure being composed of structural series of elements which determine the over-all shape and function also creating an internal environment, is the construction in all natural phenomena, an ideal example being the cell one has a number. In the cell one has a number of elements which are working towards a function and the whole. Similarly the architectural designer has a set of elements which limit the design possibility. He uses the set of elements the room, corridor, hall, etc..., each element has the function and also limiting the visual function of the whole. The architectural designer vision is conceived within the limitation of the materials and the structural elements[1022] ».

C'est ainsi que, dans les théories de la *Charte d'Athènes*, l'architecture d'habitat collectif se présente comme « le noyau initial de l'urbanisme ». En effet, pour Le Corbusier, le logement est comparé à une cellule d'habitation (un logis) qui s'insère dans un groupe formant une unité d'habitation. Par ailleurs, pour l'architecte, la cellule comme élément biologique primordial est associée au foyer, la cellule sociale. Le logement de Le Corbusier est semblable à « un corps-molécule » de l'homme, il sert de contenant imposant des fonctions simplistes dépourvues des pulsions irrationnelles des individus.

1021 Voir dans le texte d'Andrew Wilson disponible sur le site du centre d'art (Londres), Stephen Willats. *Work 1962-69,* URL: http://www.ravenrow.org/texts/54/ (Consulté le 4 juillet 2020)

1022 Traduction personnelle : « L'idée de structure étant composée de séries d'éléments structurels qui déterminent la forme générale et la fonction créant également un environnement interne, est la construction dans tous les phénomènes naturels, un exemple idéal étant la cellule comme un nombre. Dans la cellule, on a un certain nombre d'éléments qui contribuent à une fonction et le tout. De même, le concepteur architectural dispose d'un ensemble d'éléments qui limite la possibilité du design. Il utilise un ensemble d'éléments tels que pièces, couloirs, halls, etc... chaque élément ayant une fonction, limite la structure visuelle de l'ensemble. La vision des architectes est pensée à travers la limitation des matériaux et des éléments structurels. »

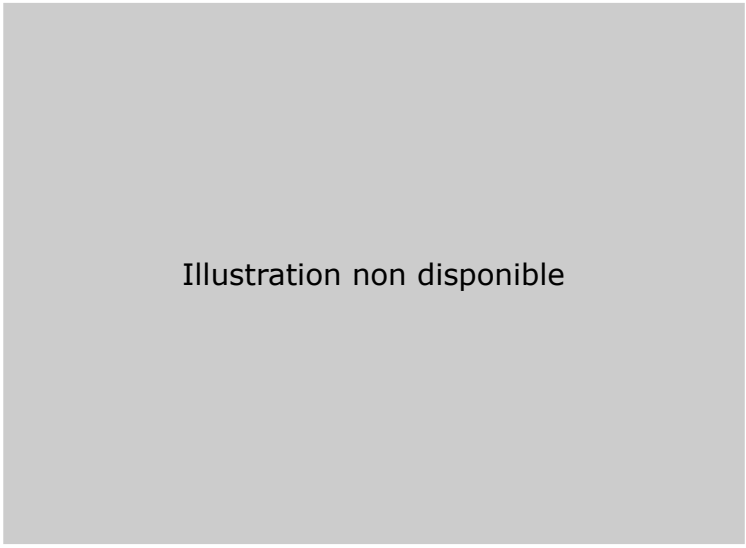
Nous reconnaissons dans les compositions colorées de Willats *(Architectural Exercise in Colour and form)* les figures de l'*Unité d'habitation* de Le Corbusier ; comme une allusion aux conceptions d'habitat impossibles et inhabitables pour l'homme, ces cellules sont destinées à créer un homme urbanisé, manipulé par les idéaux de l'architecte, « c'est-à-dire un homme qui fasse corps avec son habitation », un homme possédant un corps mécanique et standard. Ces dessins de Willats ne sont pas des exercices destinés à chercher des harmonies colorées et associations alléchantes de formes et de couleurs à l'image des peintres avant-gardistes. Les dessins de Willats sont plutôt considérés comme un langage qui exprime une vision utopique et irréelle représentée sur une surface bidimensionnelle qui contredit à une expérience réelle et volumétrique de l'architecture et de son habitat.



Stephen Willats, *Architectural Exercise in Colour and Form No. 3*, 1962.

Par conséquent, le *Manifesto of old artists* que l'artiste écrit en 1962 s'impose comme une rupture avec l'avant-garde tout en empruntant des formes avant-gardistes comme des projets de réflexions sur l'environnement urbain :

« The old artists, some working today, are still making an illusion, even Mondrian, and others, whose ideas were in a three-dimensional concept, worked on canvas constructively whose idea was on a kinetic basics. They also called for color in three dimensions but their work was physically static and the color of their material were accepted to a point. The end products of their research were a man-made environment. Life does not exist on a two-dimensional basis. When one works down a street, the sensation is not only a visual one, but a tactile and sounds experience. The artist can no longer concern himself with illusions, he must work on a realistic basis[1023] ».



Stefen Willat, *Organic Exercise N°3, Series N°2 (Tower Block Drawing)*, dessin, 1962.

Stephen Willats propose une lecture active aux spectateurs, une réflexion mais également une participation. Le spectateur décode les dessins de Willats comme un langage actif portant des messages. Dans les dessins comme L'*Exercice organique N°3* ou *5 série N°2 (Tower Block Drawing),* nous apercevons des figures semblables à des tours d'immeubles composées de cellules ou de blocs carrés.

1023 Texte du *Manifesto of old artists*. Traduction personnelle : « Les anciens artistes, certains travaillant aujourd'hui, font encore une illusion, même Mondrian, et d'autres, dont les idées étaient dans un concept tridimensionnel, ont travaillé de manière constructive sur des toiles dont l'idée reposait sur des bases cinétiques. Ils ont également appelé à la couleur en trois dimensions, mais leur travail était physiquement statique et la couleur de leur matériau a été acceptée jusqu'à un certain point. Le produit final de leur recherche était un environnement créé par l'homme. La vie n'existe pas sur une base bi-dimensionnelle.

Quand on descend dans une rue, la sensation n'est pas seulement visuelle, mais une expérience tactile et s*onore. L'artiste ne peut plus se préoccuper d'illusions, il doit travailler sur une base réaliste. »*

Ici, nous revenons de nouveau vers l'idée de la structure faite d'éléments répétitifs pouvant donner n'importe quelle forme composée à partir des variations infinies de formes géométriques. Pour Willats, toutes les formes géométriques sont disposées sans hiérarchie et ont le même statut au sein de la structure pouvant ainsi remplir toute la surface du dessin à l'instar d'*Organic Exercise N°1*. Les dessins sont exposés et créent un dialogue participatif avec des sculptures comme par exemple *Organic Exercise N°1 – Manual Construction*, un socle blanc carré avec une grille dessinée où les pièces géométriques blanches (parallélépipèdes) sont disposées. Le spectateur est libre de déplacer ces figures géométriques en créant ses propres variations.

Stefen Willats, *Organic Exercise No. 1 – Manual Variable Construction*, cubes à manipuler, installation, dessin 1962/2019.

Cet exercice permet de refléter tout aussi bien l'environnement urbain dans lequel nous évoluons à travers les dispositifs plastiques comme : parallélépipèdes blanc, grilles, socles ; mais également la personnalité de l'individu qui passe à travers l'interaction avec l'installation. Ce jeu de variations de formes géométriques est une manière de montrer

l'individu qui prend conscience de la place qu'il occupe au sein, non pas de l'environnement urbain réel, mais du projet lié à cet environnement vu comme uniforme, fonctionnel et sans identité.

En effet, de nombreux dessins se rapprochent visuellement des plans urbains d'architectes. Ce lien n'est pas créé au hasard par l'artiste. Cette association directe vise une interaction, une réflexion du spectateur qui provoque un trouble. Si le spectateur se pose la question : qu'est-ce qu'il regarde véritablement à travers ces dessins ? Un plan d'une zone urbaine ? Un projet d'architecture ? Des dessins abstraits ? Ce trouble du spectateur se fond dans une perception dichotomique entre l'urbanisme institutionnel déterministe et l'individu qui affronte, s'adapte à cet environnement.

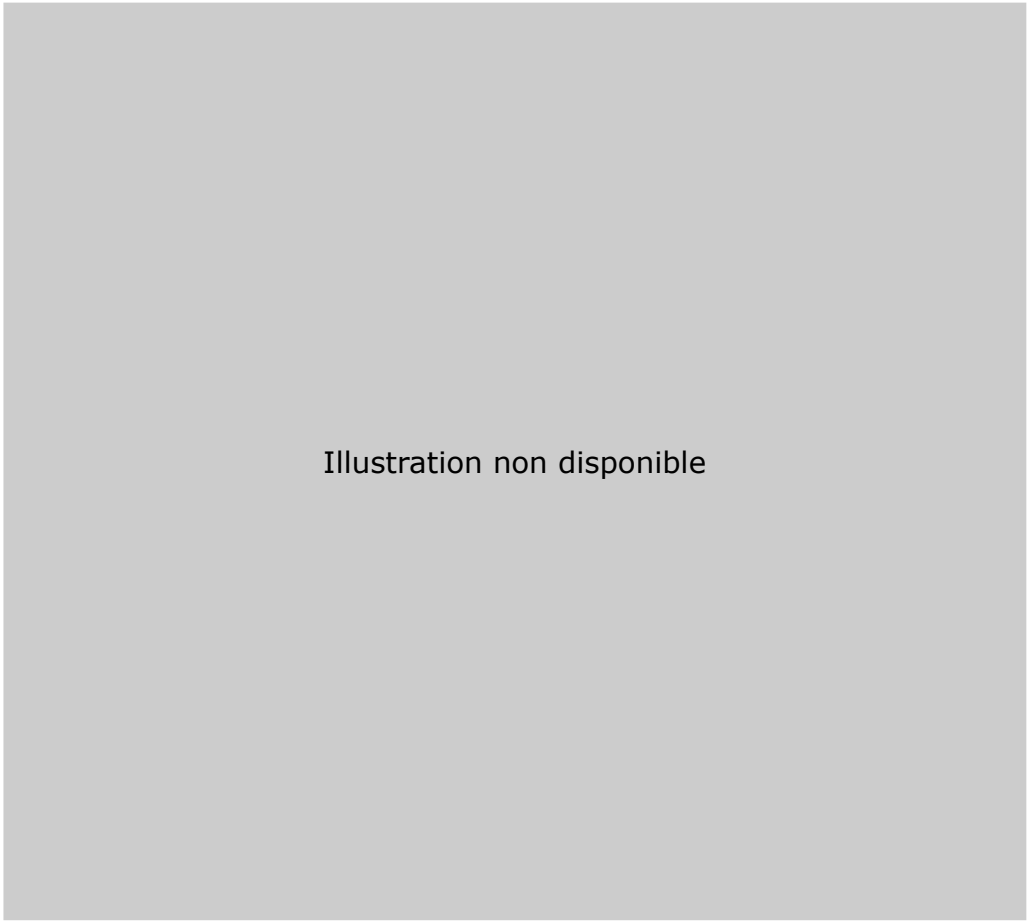
Ainsi, l'artiste transforme l'espace du musée en un environnement de dessins immersifs flottant comme des surfaces qui doivent créer des liens entre le spectateur, le monde.

Ses dessins *Drawing for a projects* de 1965 rappellent les projets avant-gardistes de Théo Van Doesburg comme par exemple les *Compositions* colorées pour le grand dancing de 1928. Pourtant ces associations sont trompeuses, ces apparences avant-gardistes ne trouvent pas de rapprochement mais marquent une différence. Dans les dessins de Willats, nous ne recherchons pas de liens entre architecture et couleur comme le faisait Van Doesburg mais nous approchons de la notion de diagramme comme représentation schématique d'une nouvelle vision de la société. Cette création spéculative de modèles et leur représentation sous forme de diagrammes s'inspirent de la forme de l'immeuble moderne qui devient symbolique telle une synthèse de toute la pensée moderniste mais également de l'apparence du monde dans lequel nous vivons.

En effet « depuis le mouvement moderne, la notion de diagramme a connu des moments de grâce et de repli au cœur du discours architectural. Au cours des dernières années, porté par la montée de l'architecture numérique et paramétrique, le diagramme a repris un rôle important au cœur de la pensée et de la pratique architecturale. Bien que divergents en de nombreux points, beaucoup des textes qui abordent le sujet du diagramme commencent par mettre en mot l'évidence ; il est difficile de penser les choses complexes sans avoir recours à une représentation simplifiée (Phillips 2006). La représentation graphique permet de fixer, d'appréhender des réalités qui échappent à l'intuition[1024] ».

De la même manière que les architectes, l'artiste utilise les diagrammes pour ses dessins afin de représenter la société par le biais de ses formes simplifiées. Son objectif n'est pas de rendre simple ce qu'il représente mais de soutenir le spectateur dans une lecture active. Au travers des diagrammes de Willats, nous pouvons émettre quelques rapprochements au concept de « simplexité » d'Alain Berthoz qui n'est pas la simplicité, bien au contraire elle est liée fondamentalement la complexité [...][1025] ».

1024 David-Alexandre Côté, *Diagrammatisation, Exploration paramétrique d'un nouvel amphithéâtre de Quebec*, Essai (Projet) soumis en vue du grade de Master en Architecture, sous la supervision de George Teyssot École d'architecture Université Laval 2012, p. 8.



Stefen Willat, *Drawings for a project*, dessin, 1965.

De même, l'architecture qui est une discipline complexe peut être définie et abordée sous de multiples angles et caractérisée différemment en embrassant à la fois des aspects techniques, fonctionnels, esthétiques et sociaux... L'architecture part du processus complexe de la conception en tant que projet puis se dirige vers une dimension sociale de l'habitat. Par conséquent, il se forme une béance entre architecture en tant que projet et architecture comme espace vécu. Toute cette complexité doit être approchée et rendue accessible aux spectateurs dans l'œuvre de Willats par les schémas déchiffrables puisque comme écrit Berthoz « la simplexité est cette complexité déchiffrable, car fondée sur une riche combinaison de règles simples[1026] ». Il reprend par ailleurs la formule de Leibniz à propos du meilleur des mondes possibles qui combine la plus grande variété des phénomènes avec la plus grande simplicité des lois, c'est une « simplicité compliquée[1027] ».

1025 Alain Berthoz, *La simplexité,* Paris, Édition Odile Jacob, 2009, p. 11.

1026 *Ibid., p. 12.*

1027 *Ibid.*

2. Maquette d'architecture dans les pratiques artistiques contemporaines

A. La maquette comme objet d'exposition

Les maquettes d'architecture moderniste, tout comme les travaux des différents artistes que nous venons d'étudier, manifestent la tension entre utopie et hétérotopie, entre réalité et fiction. Ces lieux imaginaires ou réels que les artistes créent afin de témoigner le présent nous projettent dans de multiples lectures uchroniques.

Très présente dans les pratiques artistiques depuis les avant-gardes, la maquette d'architecture devient très rapidement un objet esthétique et autonome qui s'affirme dans les mouvement modernistes – suprématisme, constructivisme, *De Stijl*. En effet, depuis les avant-gardes, la maquette prend toutes sortes de formes dans les pratiques artistiques. Les œuvres en corrélation à l'architecture font un « recours pléthorique à la maquette qui devient un élément important, un genre d'expression artistique à part entière et sert de vecteur critique de l'habiter ; son exploration dans les pratiques artistique se situe à la frontière entre le réel et l'imaginaire " au statut [très souvent] indéterminé[1028] ».

Il faudrait pouvoir remonter le temps pour comprendre le terme de la maquette qui naît pour la première fois en France en 1752 dans le contexte des beaux-arts. Elle renvoie aux dimensions techniques et désigne l'ébauche en réduction d'une sculpture ou d'un panneau décoratif peint. En 1873, dans le *Grand-Larousse de la langue française,* la maquette est pour la première fois définie comme « une reproduction à l'échelle réduite, mais fidèle dans ses proportions et son aspect, d'un décor de théâtre, d'une construction, d'un appareil[1029]» . La maquette est au départ caractérisée à travers la notion du modèle et investie par le discours sur l'architecture.

En effet, c'est effectivement « le vocable de « modèle » qui investira le discours sur l'architecture pour caractériser la maquette[1030] ». Marie-Ange Brayer cite de nombreux exemples depuis Vitruve, Platon et Aristote qui se rapportent au « Modèle » (*modellus*) dérivé du latin *modus* ou *modulus.* Pour Vitruve le *modulus* est une unité de mesure qui permet le calcul et la systématisation des plans. Par ailleurs, Leon Battista Alberti emploie dans ses ouvrages *De re oedificatoria* de 1485 les termes de *moduli* ou *exemplares* qui «-[…] renvoie […] au modèle appréhendé dans sa tridimensionnalité. L'usage privilégié de ces vocables situe toujours la maquette dans le cadre des théories de l'imitation, tout en convoquant les notions de mesure, de norme, de paradigme[1031] ».

Au XVIII siècle, on retrouve également toute une panoplie de définitions liée à la notion du modèle. Par exemple dans l'*Encyclopédie des Lumières* « le modèle » d'architecture

1028 Marie-Ange Brayer, *Entre art et architecture : La maquette comme objet d'expérimentation au XXème siècle*, Thèse de doctorat, sous la direction de Éric Michaud, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2014, p. 237.

1029 *Ibid.*, p. 20.

1030 *Ibid.*

1031 *Ibid. ,* p. 21.

signifie le « patron artificiel » réalisé en bois, plâtre ou tout autre matériau se donnant comme modèle et qui permet de diriger plus sûrement l'exécution d'un plus grand ouvrage, donne une idée de l'effet qu'il aura en grand. Ainsi, dans la définition de Diderot et d'Alembert, la maquette est une copie exécutée à partir de l'original. Dans le vocabulaire de l'architecture du XVIIIème siècle, le modèle ne désigne plus seulement une copie mais fait partie du processus constitutif d'un projet ; le rôle du modèle s'élargit vers l' « "achèvement" et la "rectification" d'un projet[1032] ». La maquette est toujours tributaire de la condition de *mimesis* depuis son apparition jusqu'au XXème siècle lorsqu'il s'agit des domaines du théâtre, des beaux-arts et de l'architecture qu'elle traverse durant des siècles, explique Marie-Ange Brayer. La maquette comme modèle est toujours en lien avec l'art de l'imitation jusqu'au XXème siècle elle est définie « dans un rapport analogique au monde ». Ainsi, « La *mimesis* indexe la représentation sur la référence : représenter, c'est prendre pour modèle, de telle sorte qu'il devient impossible de penser des représentations qui ne cherchent pas à référer[1033] ».

Or, selon les historiens d'architecture, c'est à partir des avant-gardes du début du XXème siècle que la maquette d'architecture acquiert une indépendance esthétique et s'affranchit « de l'ordre figuratif, s'affirme alors comme « construction spatiale ».

> « Il faut attendre des avant-gardes du début du XXème siècle pour qu'enfin la maquette d'architecture gagne en autonomie esthétique et s'affirme dans les mouvements modernistes – suprématisme, constructivisme, *De Stijl* – comme un objet exploratoire ». De Kasimir Malevich à Georgii Krutikov, de Naum Gabo à Theo Van Doesburg, la maquette a été l'outil logique promu par les avant-gardes historiques pour rêver les architectures idéales, des *Utopia*. Facilitée par le progrès des techniques, elle devient l'organe même de l'utopie : elle donne un embryon de forme et de la réalité à des architectures rêvées, souvent irréalisables[1034] ».

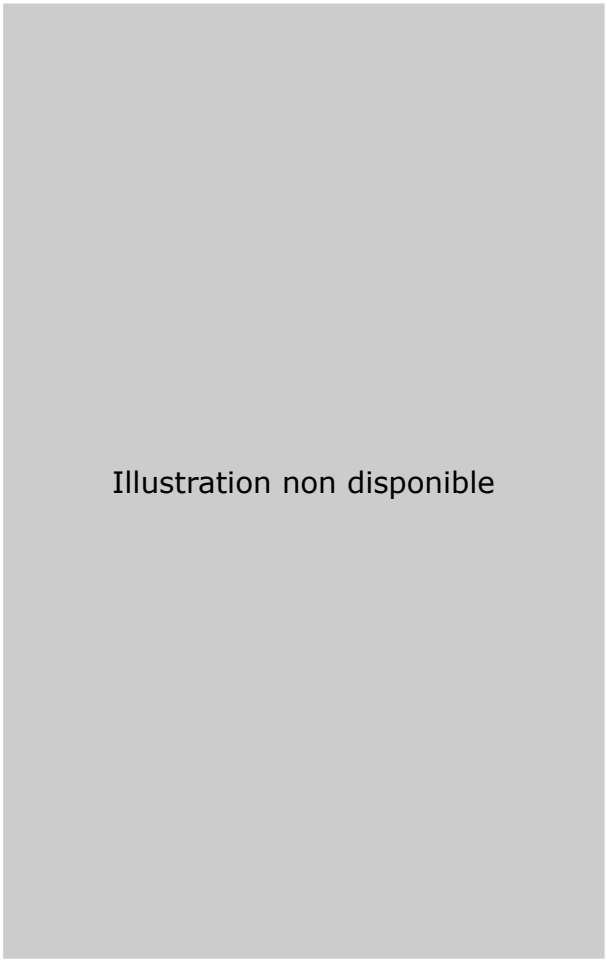
En 1923, Malevich commence à réaliser ses *Achitektones* - des modèles constitués en barres de plâtre blanc sous forme de cubes et de parallélépipèdes, fusionnant les uns aux autres sous les angles droits. C'est à ce moment là qu'il s'intéresse aux volumes et à l'architectonique comme système de trois dimensions. Ces volumes en plâtre blanc, soit étirés vers le haut, soit étalés horizontalement, sont conçus à travers des éléments assemblés et à partir de formes géométriques simples. Les constructions sont dépourvues des éléments architecturaux : fenêtres, portes, balcons, couleurs renvoient aux peintures abstraites de ses recherches suprématistes. C'est le cube qui devient l'élément initial, un volume de prédilection, blanc, sans finalité concrète, se déployant via différentes configurations dans certaines maquettes. Ces maquettes ne sont pas conçues envisageant une quelconque construction définitive mais sont élaborées comme des recherches sur l'architecture, telles un modèle théorique de l'architecture et sont qualifiées par Malevitch comme des formules donnant forme à ses constructions. Elles sont dépourvues de fonction

1032 *Ibid.*

1033 *Ibid.*

1034 Marie-Ange Brayer, « La maquette, un objet modèle ? Entre art et architecture », *L'art même n°33,* Bruxelles, 4e trimestre, 2006, p. 7.

utilitaire, une représentation pure, une architecture telle qu'elle est dépourvue de ses fonctions. Ici, la maquette s'émancipe « de l'ordre figuratif, s'affirme comme une construction spatiale [1035] » à l'image du *Monument à IIIème Internationale* d'Alexandre Tatline. La maquette prend forme d'un environnement ou installation, un « objet trivial » dans les œuvres de Kurt Schwitters tel que *Haus Merz* de 1920 composées de rebuts, d'objets et matériaux récupérés.



Kasimir Malévitch, *Gota 2-a*, plâtre, 1923 / 1978.

Dans ma pratique artistique, je me rapproche de la maquette par la construction de la sculpture spatiale qui reste ambiguë et pourrait être qualifiée comme un « objet intermédiaire ». En ce sens, dans l'article paru dans la revue *l'Art même* en 2006, Tristan Trémeau s'intéresse aux projets et réalisations des avant-gardes qu'il caractérise comme « objets intermédiaires » dont le statut est difficile à définir. Que sont-ils « au regard des catégories classiques (sculptures, études de matériaux, prototypes de machines, maquettes de monuments, machines à avoir) » ?

> « Ni œuvres au sens traditionnel – même si elles sont le plus souvent exposées, aujourd'hui, comme œuvres autonomes dans les musées – ni Œuvre au sens d'une réalisation totale des

1035 *Ibid.*

visées constructivistes d'un nouveau monde portées par les enjeux idéologiques [...], ces objets éclairent peut-être le mieux les mutations vécues par l'art depuis bientôt un siècle[1036] ».

Souvenons-nous de l'exposition des frères Vladimir Stenberg, *L'Obmokhou* avec des sculptures spatiales qui donnent des objets intermédiaires et ambigus, aux dimensions sculpturales ressemblant davantage aux structures et constructions qu'« à des maquettes d'ouvrage d'ingénierie – ponts, grues, tours - lesquels constataient les images de références de la modernité[1037] ». Une remarque intéressante qui apparaît dans l'article de Trémeau concernent les constructions spatiales des exposants de *l'Obmokhou* ; elles sont considérées comme étant ambiguës car elles évoquent toutes « des signes de la mythologie machinique » sans pour autant prétendre à devenir des constructions fonctionnelles comme par exemple des sculptures de Gabo *Projet de monument pour un institut de physique et mathématique* de 1923-1925 ou de Vladimir Stenberg *KPS6 (Construction d'un appareil spatial)* de 1921.

Illustration non disponible

Vladimir A. Stenberg, Gueorgii A. Stenberg *Appareillage spatial, KPS6* 1919.

De même, dans mon travail, la structure spatiale reste un objet indéterminé qui reprend l'idée et la plasticité d'une construction avant-gardiste tout en conservant en elle une référence à l'immeuble d'habitation existant.

Il est difficile de donner et de caractériser la maquette d'une manière précise, de la caser dans un domaine défini, que ce soit dans l'art ou l'architecture. Marie-Ange Brayer caractérise la maquette comme « un objet interstitiel » qui traverse la création artistique et architecturale en même temps. Elle précise également que la maquette est un objet insolite qui peut faire la transition vers des domaines de l'histoire de l'architecture à l'histoire de l'art et inversement. La porosité entre deux disciplines que sont l'art et l'architecture ouvre de

1036 Tristan Tremeau, « De quelques objets intermédiaires », *L'art même,* quatrième trimestre n°33, 2006, p.p. 2-6.

1037 *Ibid.*, p. 3.

nombreux questionnements et d'angles de visions sur la maquette comme un objet multidimensionnel « afférent au statut du projet architectural, du processus de création comme l'épistémologie des sciences[1038] ».

B. Les immeubles d'habitation, les quartiers, les barres et les tours sous forme de maquettes

La représentation des grands ensembles, des tours et des barres d'habitation en art contemporain n'échappe pas non plus à l'idée de la maquette que les artistes contemporains exploitent à travers différents modèles à l'instar de Bertrand Lamarche. Concernant la nature de la maquette, Marie-Ange Brayer explique qu'aujourd'hui les artistes en art contemporain utilisent les maquettes d'architecture dans leurs pratiques non pas pour remettre en question la nature du projet d'architecture comme le font les artistes des années 1960-70 à l'image de Dam Graham avec *Alteration to a suburban house* de 1978 ou Thomas Schutte et *Modelle*, mais questionnent l'image d'architecture à travers la notion du modèle. Dans les pratiques artistiques actuelles « l'architecture renvoie à sa propre représentation mimétique. Les artistes ne remettent pas en question la nature du projet architectural mais questionnent l'image de l'architecture à travers la notion du modèle [1039] ».

En effet dans les espaces d'exposition en art contemporain, ce n'est pas l'architecture mais la maquette qui devient un élément des mises en scène artistiques. La réinterprétation fait souvent partie de l'enjeu des artistes qui choisissent les maquettes des immeubles d'habitation pour questionner la réalité. Se référer à l'architecture devient un lieu commun pour les artistes en art contemporain « à travers sa dimension de « miniaturisation » ; la maquette se donne également comme manière de condenser un état de savoir. Dans sa métonymie, la maquette « vaut » pour le monde[1040] ».

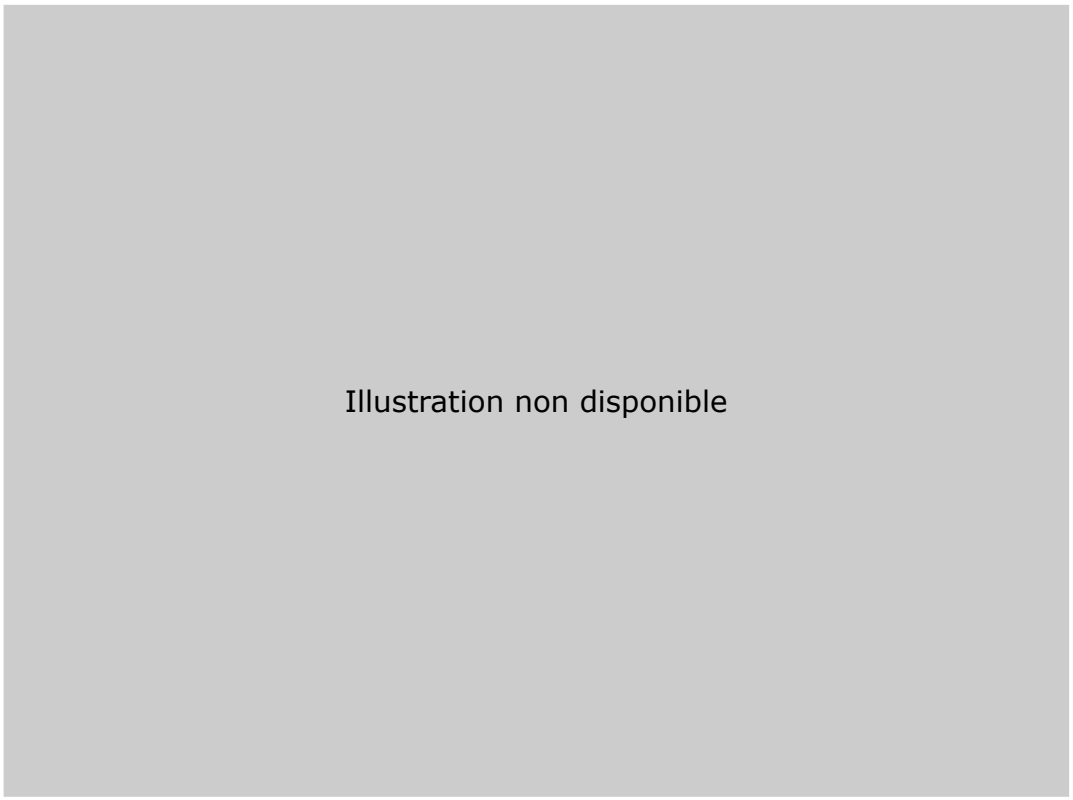
En France ou dans les pays post-soviétiques, les artistes vont revisiter les immeubles d'habitations à travers des installations rappelant des maquettes surdimensionnées qui questionnent l'utopie en architecture comme par exemple *Monde Parfait* de Martine Feipel & Jean Bechameil (2014) s'intéressant à l'architecture moderniste et utopiste des années 1950-70, et plus spécialement aux logements sociaux. Nous retrouvons de nouveau dans la salle d'exposition du Pavillon de l'Arsenal de Paris les *Tours Aillaud* de l'architecte Emile Aillaud, ou encore la *barre de La Courneuve* des architectes Clément Tambuté et Henri Delacroix mise en ruine sous forme de maquettes surdimensionnées. *Le Monde Parfait* dont le titre nous renvoie directement à la notion d'utopie architecturale comme quelque chose d'inatteignable et rêvé par les architectes, nous surprend lorsque nous regardons les formes fantomatiques de gigantesques sculptures des grands ensembles en ruine. En effet, cette exposition donne lieu à un constat, un témoignage des artistes qui découvrent, lorsqu'ils

1038 Marie-Ange Brayer, *Entre art et architecture : La maquette comme objet d'exploration au XXème siècle,* Thèse de doctorat, sous la direction d' Éric Michaud, École des Hautes Études en Science Sociales, 2014, p. 25.

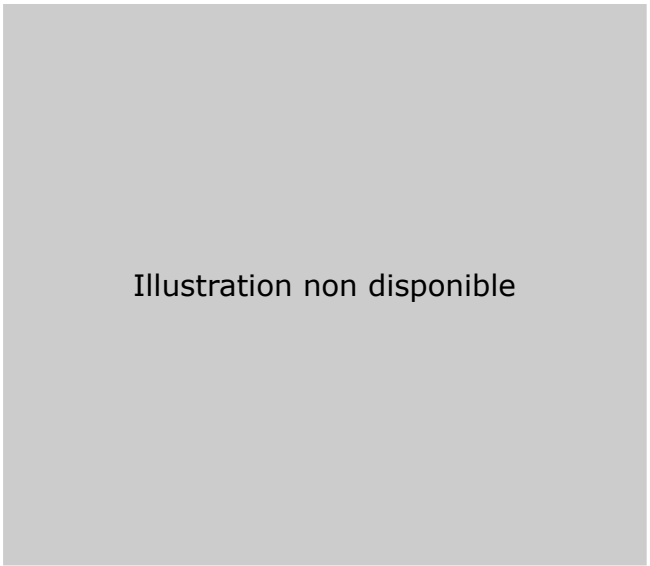
1039 *Ibid.,* p. 237.

1040 *Ibid.,* p. 25.

visitent des quartiers résidentiels, « la fin d'un rêve » que les grands ensembles construits depuis la Seconde guerre représentent aujourd'hui. Dans le même esprit, Larissa Fassler reproduit le quartier berlinois *Kottbusser Tor* dans son installation *Kotti* de 2008 sous forme d'une maquette.

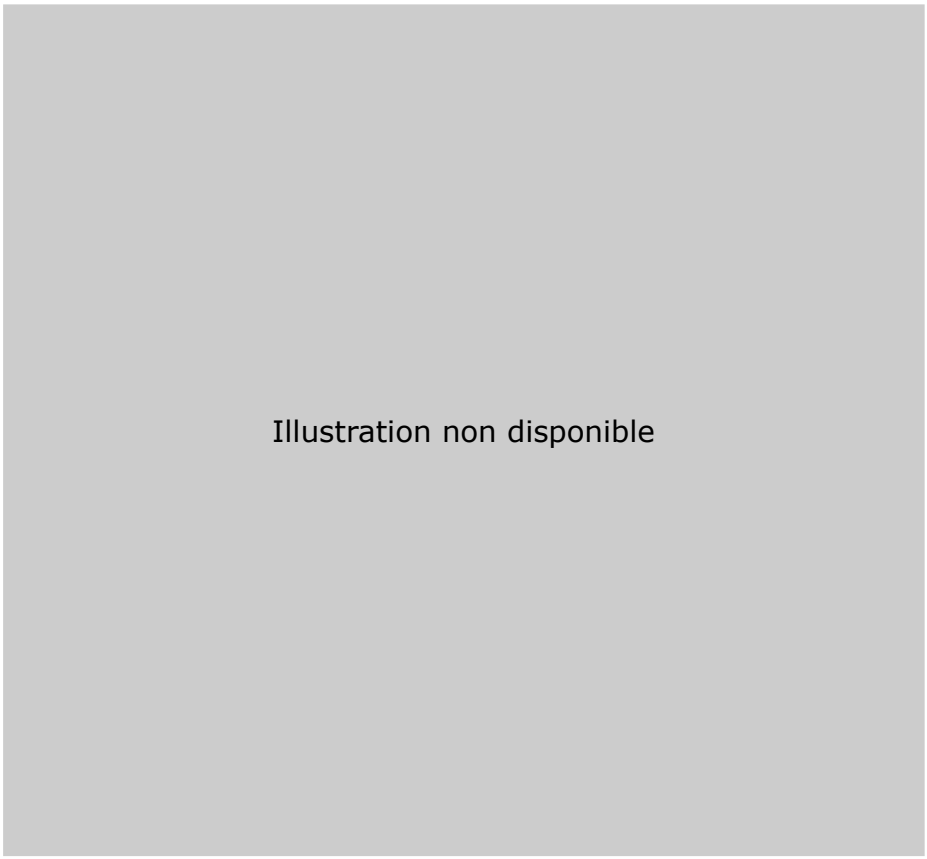


Martine Feipel & Jean Bechameil, vue de l'exposition *Monde Parfait*, 2014.



Larissa Fassler, reproduction du quartier berlinois Kottbusser Tor, Kotti, 2008.

L'artiste représente le quartier habité dans son état initial qu'elle vide totalement de tout ce qui pourrait faire allusion à la vie quotidienne. Leur apparence froide et incertaine questionne la vision de l'architecture contemporaine et la façon de concevoir les villes depuis les théories modernistes. Cette représentation du quartier berlinois de Fassler fait écho à une autre artiste Karsten Konrad et son œuvre *Dresden* qui est également conçue comme une maquette d'architecture. Cette représentation volumétrique reprend la rue passante de la ville et les immeubles typiques de l'architecture et de l'urbanisme est-allemand partiellement en cours de démolition pour une reconstitution de la ville historique de l'époque médiévale.



Karsten Konrad, *Dresden*, maquette, 2009.

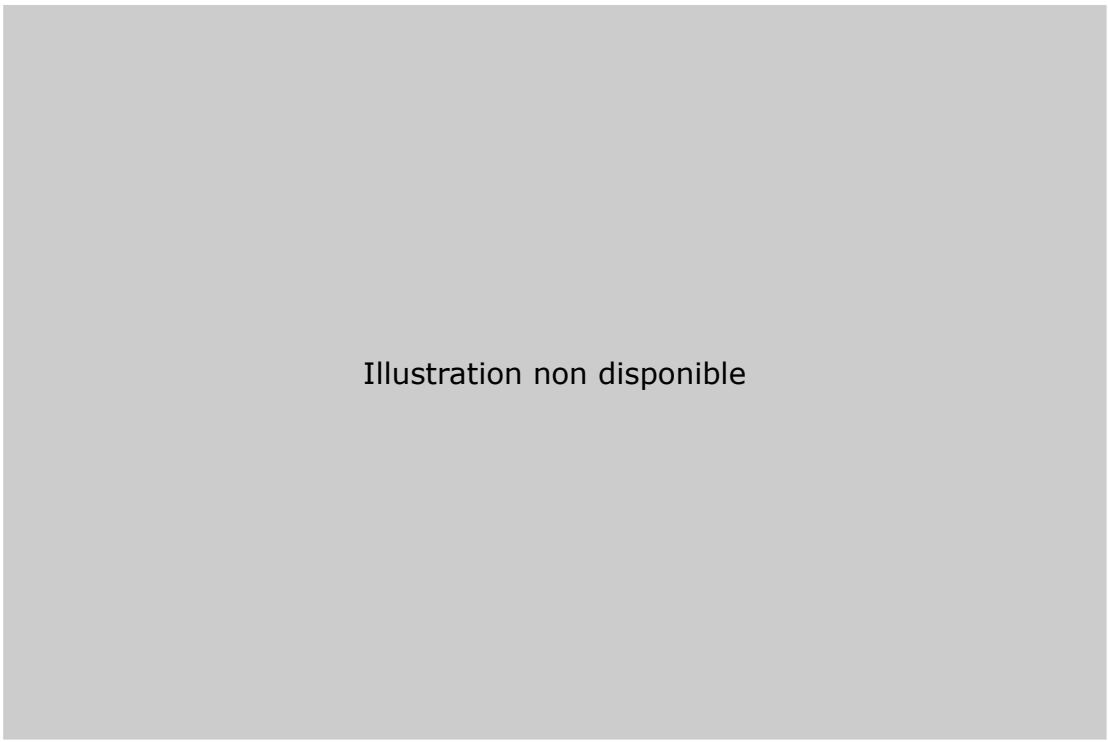
Dans le travail de Jens Reinert, *Colorful Balconies,* l'immeuble d'habitation n'a rien de particulier. Le modèle se présente en miniature, de la taille d'une maison de poupée, telle une copie de barre d'immeuble ordinaire aux façades colorées à l'image de l'unité d'habitation de Le Corbusier. L'artiste reproduit un modèle exact d'un immeuble d'habitation qu'il voit sur son chemin quotidien. Il me semble que ces pratiques contemporaines sont en lien avec certaines visions d'architecture de Dam Graham à l'instar de son œuvre *Alteration to a Suburban House* qui représente une maison pavillonnaire pour questionner les rapports entre l'espace public et l'espace privé, plaçant au cœur de ses interrogations, le sujet et son

identité fondus dans l'anonymat de l'habitat standard et répétitif. La vision de la maison se rapproche d'un standard, d'une reproduction stérile du réel qui ne devient qu'une copie de la copie, un simulacre silencieux « d'un réel fantasmé ». La maquette devient également un objet critique, un « modèle à penser » qui dépasse la notion du modèle imitatif. La copie ne devient qu'un prétexte pour interroger l'espace public comme un « modèle clos » un système hermétique ne dépassant pas sa propre représentation mais se figeant en elle.

C'est à partir des années 1980 que la maquette devient véritablement un outil critique de la société et de l'architecture dans les travaux des artistes de l'école de Dusseldorf : Reinhard Mucha, Wolfgang Luy, Thomas Schutte. Cependant, hormis la critique de l'espace urbain, les artistes contemporains utilisent la maquette pour également s'emparer de « son statut indéterminé, entre concept et réalisation, entre réel et imaginaire » pour une nouvelle scénarisation du réel à l'instar de Bertrand Lamarche et sa maquette fantasmée *Le Haut du Lièvre.*

Un autre artiste catalan, Jordi Colomer, crée une série de quatre vidéos sous le titre *Anarchiktekton* entre 2002-2004. Ce travail est développé entre plusieurs villes telles que Barcelone, Osaka, Brasilia, Bucarest. Le titre revendicatif du projet renvoie à deux composantes « *anarchi-* » et *architekton* désignant en grec « un maitre constructeur, un architecte, un charpentier ». Dans ses vidéos, Jordi improvise tel un personnage qui parcourt des villes en tenant une maquette gigantesque d'immeubles qui apparaissent de temps à autre à l'arrière-plan. Ici, la maquette devient un vecteur critique de la ville contemporaine, une sorte de « signe tautologique » renvoyant à sa propre image d'objet mal conçu, issu du système de l'urbanisme désordonné et anarchique, alimenté au départ par la pensée utopique. Dans ce scénario, les maquettes sont volontairement conçues comme des objets pauvres, réduits en échelle. Ils ne sont que des copies médiocres qui reflètent pourtant à la perfection l'idée de l'espace urbain. Semblable aux défilés des constructivistes du début du XXème siècle qui croyaient et proclamaient la maquette comme un outil de la vision idéale en architecture, Colomer fait de celle-ci un objet pauvre dépourvu de toute capacité de reconstruction.

Dans son autre installation *El orden nuevo* qui s'inspire directement des maquettes en plâtre *Architektons* de Malevitch, l'artiste propose des cubes et des objets géométriques étalés sur une table dans l'espace d'exposition. Ils forment visiblement une ville par ces configurations verticales et horizontales. Ces objets géométriques, rassemblés en vrac dans des sacs, renvoient visiblement à une vision chaotique d'un chantier et se sert métaphoriquement des éléments à l'origine d'une construction architecturale. Ces objets géométriques et parfois informes conçus en pâte à modeler rentrent ironiquement dans un processus de fabrication de l'architecture d'une grande ville.



Jordi Colomer, *Anarchitecton*, vidéo-installation (projection en DVD), 2002.

C. L'espace du jeu photographique

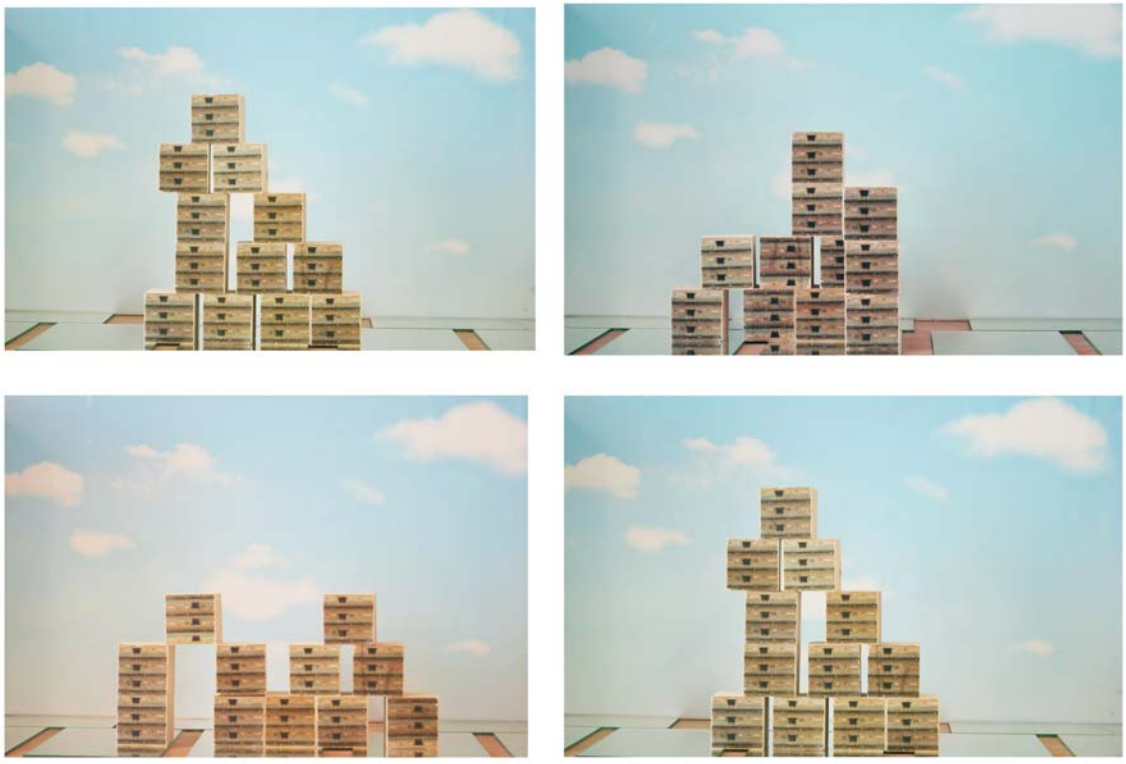
La maquette d'architecture comme approche du travail de la conception architecturale m'inspire. Cet objet complexe et volumétrique se simplifie dans mon travail jusqu'à obtenir un cube en bois. Au départ, j'utilise les cubes en bois non pas pour faire allusion aux pratiques des avant-gardes et aux jouets *Montessori* mais plutôt en lien avec la conception des grands ensembles. Ces objets triviaux, issus des pratiques des jeux d'enfants, sont capables de représenter différentes formes et configurations qui nous rappellent tantôt des modèles de barres d'habitations, tantôt des plans de quartiers entiers d'urbanisme contemporain. Alors pour donner à ces cubes une quelconque ressemblance à un immeuble d'habitation, je transfère directement, sur leurs surfaces, les photographies de la barre d'habitation d'Empalot. Cette idée reprend au départ la même recherche consacrée au montage de la façade bidimensionnelle que je construis en découpant la photographie. Cependant, en me détachant de la bidimensionnalité, je me dirige vers un volume en trois dimensions par le biais des cubes en bois. Par ailleurs, en partant de l'idée de Robin Evans qui proclame le cube comme essence de tout projet d'architecture, j'utilise cet objet trivial, ce jouet pour concevoir mon propre espace de jeu de construction.

> « All the house projects are generated from cubes, subdivided, cut and shifted in various ways[1041] ».

En partant de cette idée, ce n'est plus l'image de l'immeuble qui m'intéresse mais l'idée de la configuration de la forme architecturale à partir des éléments triviaux. Je prends donc

1041 Robin Evans, *From drawing to building*, Cambridge, The MIT Press, 1997, p. 128.

douze cubes en bois de cinq centimètres d'arête que j'utilise pour la construction de la façade d'immeuble, puis je la détruis au profit d'autres configurations et constructions qui peuvent tantôt reprendre des idées des architectes modernistes tantôt celles des formes déconstructivistes. Les figures différentes sont conçues d'une façon aléatoire, chaotique et irréfléchie sans une méthode prédéfinie. Ici, la construction devient un jeu qui permet de concevoir une vision imaginaire des bâtiments utopiques qui sont à l'origine irréalisables. Elles ne peuvent que participer d'un processus d'édification d'une utopie, tendant toujours à atteindre l'impossible.



Alessia Nizovtseva, *Jeu architectonique*, Cubes en bois, 2021.

À la recherche d'une configuration idéale de la forme architecturale, ce procédé tombe en échec car ces formules de construction avec les cubes en bois se répètent jusqu'à trop se ressembler pour devenir monotones. Par ailleurs, ces cubes en bois sont disposés dans une autre maquette représentant une scène théâtrale volontairement mal conçue que j'ai fabriquée au départ en contreplaqué pour le photomontage bidimensionnel de la façade à Empalot. Cette étrange maquette que je qualifie d'objet trivial et indéfini me sert à accentuer l'idée de l'utopie architecturale. L'image d'un ciel bleu servant de fond pour créer l'illusion d'un espace idéal, fantasmé de l'architecture, vise à prendre de la hauteur faisant ainsi allusion aux rêves d'une ville envahie par ses gratte-ciels. Cette scène « u-topique » représente alors un lieu indéfini, intermédiaire et neutre qui offre, de par sa forme inachevée, une allégorie à un espace hétérotopique, étrange, fermé sur sa propre vision idéalisée, sans possibilité d'altération.

Cette maquette me sert également de lieu pour la photographie où j'installe des cubes pour les photographier par le truchement de différentes configurations. Ici, la photographie devient ironiquement un outil, un instrument de la communication de cette fausse vision utopique, d'une conception architecturale imaginaire ne ressemblant qu'à un simple jeu d'enfant. La vision et la platitude du ciel forment le fond de cette scénographie et trouble la perception de l'échelle des objets. Nous ne nous rendons plus compte des dimensions ni leurs tailles réelles. Elles ne deviennent que des représentations illusoires associables à des photographies idéologiques de grands ensembles tels des outils de promotion architecturale ancrée à l'idée de projection.

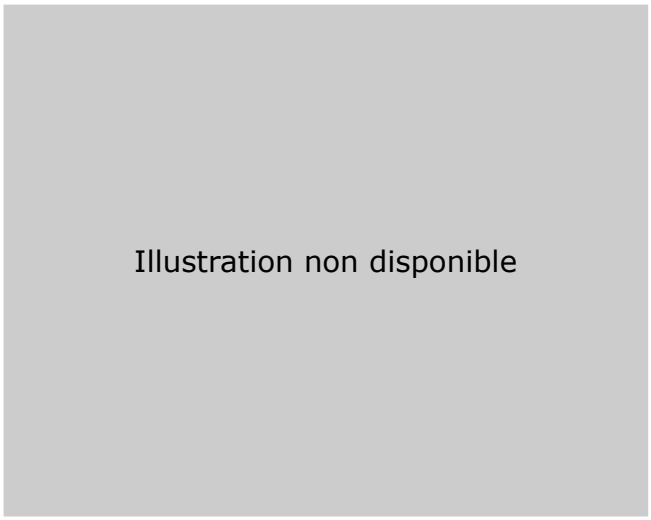
Il me semble qu'on pourrait parler également du travail de l'artiste Patrick Tosani qui utilise des maquettes d'architecture standard pour ces séries photographiques également consacrées à l'architecture. Dans certains de ses projets photographiques, l'artiste s'intéresse à l'architecture pour questionner, par le biais de la photographie, certaines de ces notions : échelle, façade, volume, maquette et projection…

Dans ces nombreuses séries, les maquettes des barres d'immeubles deviennent des « volumes photographiques » simples dédiées à différents cadrages et expérimentations. Pour révéler les formes simples des barres d'immeubles, dans sa série des photographies *Architectures et peintures* de 2009-2010, l'artiste fait couler la peinture sur les surfaces même de ces objets. Ce procédé permet de masquer les formes standardisées en les mêlant à la texture dégoulinante de la peinture, jusqu'à obtenir une certaine abstraction, notamment lorsque les coulures s'étalent à même le plan, créant une continuité sur certaines façades. La forme architecturale se mêle avec celle de la couleur et vient perturber la perception de l'objet et de sa forme rectangulaire. D'autres maquettes photographiées sur fond blanc démontrent une neutralité troublée cependant par des couleurs étalées sur les façades. Que regarde-t-on lorsque nous sommes face à ces photographies de format monumental ? Ses maquettes d'architecture, ces objets triviaux sont alors agrandis jusqu'à la taille d'une sculpture de telle manière que l'exactitude de l'enregistrement photographique de l'objet réel trouble. Ces objets photographiés sous le mode documentaire sont en effet selon Patrick Tosani des « témoignages d'une expérimentation [1042] » artistique. La précision chirurgicale de la photographie sous l'objectif de l'artiste témoigne et en effet met en lumière la texture de la peinture, les couleurs, les lumières, les formes de l'objet afin de rendre visible le processus de l'expérimentation. Là où la peinture n'est pas encore sèche, elle devient plus lumineuse à tel point que l'œil du spectateur pourra véritablement toucher sa texture, sa matière coulante.

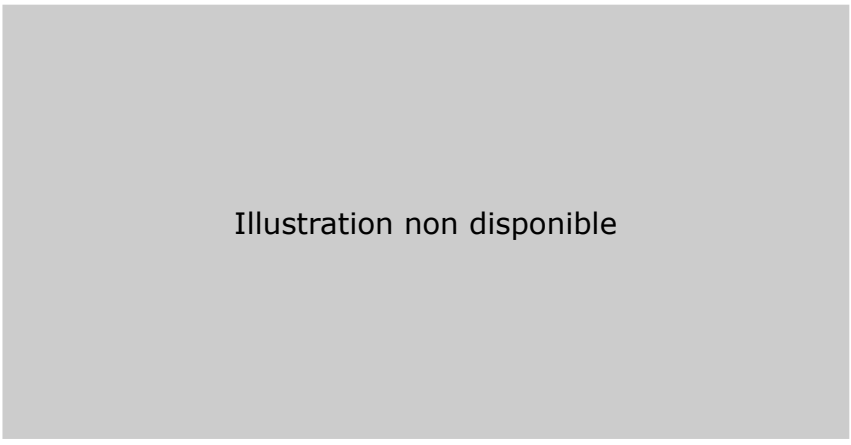
Dans d'autres séries expérimentales, c'est la projection de différentes images sur les façades des maquettes qui est photographiée sous le même principe documentaire. Pour Tosani, les projections des images sur les maquettes questionnent tout aussi bien la photographie que le bâtiment. C'est notamment la question de la façade qu'interroge l'artiste lors de ces expérimentations ; un élément de communication devenant ici une surface

1042 Entretien avec Michel Poivert, « L'amplification du monde, » *in.* G. A. Tiberghien, M. Poivert, *Patrick Tosani Les corps photographiques,* Paris,Éditions Flammarion, 1988, p. 259.

projective. « Une façade réussie, selon Tosani, est celle qui parle aussi du bâtiment [1043] ». Or, dans ces perceptions, la façade est confrontée aux images projetées qui brouillent la lecture de la réalité de la maquette en tant objet et référent d'un immeuble. Il prête en effet son corps volumétrique à une vision totalement différente imposée par le contenu de la photographie projetée. Sur certaines maquettes, Tosani projette l'image de la barre d'habitation *Corviale* qui se site au sud de Rome et construite entre 1975 et 1982. Sa taille est d'un kilomètre de long. Il apparaît dans ce jeu une différence d'échelle, aussi bien de la maquette que de l'image projetée. En effet, Patrick Tosani joue souvent de celle-ci dans d'autres séries photographiques et pas nécessairement consacrées à l'architecture. Cette question d'échelle passe également par la figure du corps humain pour interroger l'espace habité et la forme architecturale. Pour Tosani l'architecture « n'est pas un objet abstrait, c'est une forme et un espace pensé pour un usager [1044] ».



Patrick Tosani, *MP4*, photographie, 2009.

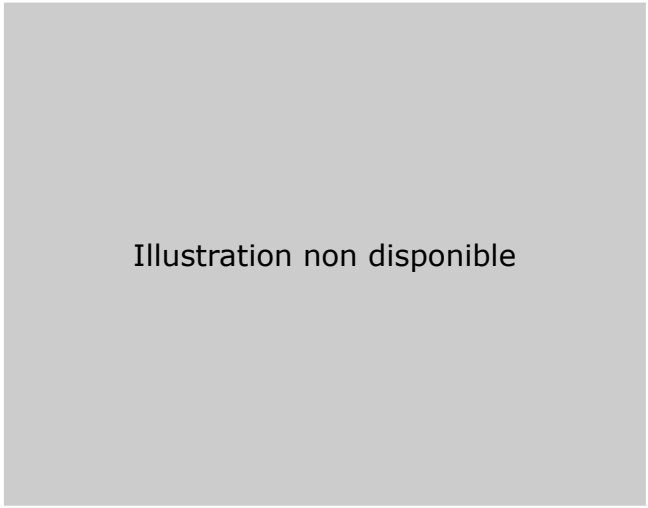


Patrick Tosani, *Frontale*, photographie, 2007.

1043 Entretien avec Guillaume Le Gall pour la revue Histoire de l'art, 2013 disponible sur le site internet de Patrick Tosani. URL : https://www.patricktosani.com/ (Consulté le 25 août 2019)

1044 *Ibid.*

Cependant, dans ces photographies de la nature scénographique, la maquette et le corps humain inversent notre perception entre le corps monumental d'un immeuble et le corps humain, jouant sur les rapports du petit et du grand. L'effet de la miniature de deux maquettes est renforcé par le gigantisme apparent de la personne qui essaie de passer sa tête entre les bâtiments. Pour Patrick Tosani, la photographie doit en effet mettre en cause le réel par sa façon même d'enregistrer celui-ci car l'enregistrement « témoigne d'un phénomène tangible, logique, d'une présence réelle, mais ou finalement la réalité est mise en cause, interrogée, déjouée et questionnée […][1045] » Par ailleurs, Tosani nous parle de « la présence de l'humour dans son travail » qui est « un élément de démesure, de perte de repères, de paradoxe, de grotesque ou d'incongruité quelquefois[1046] ». Cependant, ce n'est pas à travers « une proposition parodique et drôle du monde » que sa pratique vient alimenter l'expérimentation photographique mais à travers les capacités et les potentiels de l'image photographique qui met en « jeu », met en question le réel [1047] ».



Patrick Tosani, photographie, 2010.

En ce sens, Michel Poivert relève une dimension qui apparaît dans le travail photographique de Patrick Tosani, « celle du jeu et plus précisément celle du jouet ou du « joujou » comme disait Baudelaire [1048] » qui identifie paradoxalement un caractère ludique de son travail. Pour répondre à Poivert concernant cet aspect du jeu, le photographe révèle son « coté expérimentateur » en se comparant au physicien, au chimiste et il emprunte à ceux-ci non pas tant la dimension scientifique mais phénoménologique attachée « aux

1045 Entretien avec Michel Poivert, « L'amplification du monde, » *in.* Gilles A. Tiberghien, M. Poivert, Patrick Tosani *Les corps photographiques,* Paris, Éditions Flammarion, 1988, p. 260.

1046 *Ibid.,* p. 260.

1047 *Ibid.,* p. 260-261.

1048 *Ibid.,* p. 259.

événements visuels et spatiaux ». Ce côté expérimental apparaît déjà en 1979 lorsqu'il écrit son mémoire d'architecture sous le titre *Manipulations spatiales* :

> « Il s'agissait d'une succession d'expérimentations au cours desquelles l'espace, l'échelle, le déplacement, la lumière, le temps constituaient des phénomènes d'observation enregistrés par la photographie : en lien avec le réel, elle allait devenir un objet d'étude en soi puisqu'elle est essentiellement espace, temps et lumière[1049] ».

Ce qui pourrait me rapprocher de Tosani, c'est cette recherche ludique, le « jeu » sur l'image photographique en partant d'abord du réel et du documentaire pour se confronter à de multiples expérimentations avec l'architecture.

Il me semble intéressant dans certaines de mes expérimentations de développer la notion d'échelle que pourraient éventuellement confronter les objets photographiés tels que la façade bidimensionnelle de l'immeuble d'Empalot. Je cherche en effet à travers la photographie à instaurer le trouble entre les dimensions réelles du photomontage bidimensionnel et le rendu photographique. Ainsi, la photographie devient elle-même l'objet et le matériau de ces expérimentations en empruntant à l'architecture certaines caractéristiques : tridimensionnalité, fragmentation, échelle, frontalité, projection…

Alessia Nizovtseva, *Sculpture Tower*, photomontage, 2012.

Par ailleurs, la sculpture *Tower*, telle une maquette surdimensionnée est conçue à la hauteur de la taille humaine. Lorsque la sculpture est exposée dans une salle d'exposition, elle est regardée comme un volume tridimensionnel que le spectateur peut contourner, autour duquel il peut marcher. En photographiant ce volume, j'ai créé une photographie qui

1049 *Ibid.,* p. 260.

joue de ses dimensions et de son échelle. En intégrant la structure dans un paysage, on perd en effet toute notion de ses dimensions. En ce sens, la sculpture devient un objet manipulé qui intègre un paysage imaginaire et presque abstrait composé de deux entités : ciel et terre. Nous ne savons plus de quoi il s'agit dans cette photographie, d'une architecture ou d'un objet ? En effet, les dimensions de l'image photographique réduites ou au contraire agrandies définissent en quelque sorte le statut de l'objet photographié.

3. L'espace d'expérimentation au sein d'un projet-atelier

A. La question de l'atelier en relation au projet d'architecture

Dans la présentation de l'édition française de l'ouvrage *L'art comme expérience* de John Dewey, Richard Shusterman précise que le mot expérience désigne en anglais « à la fois un événement accompli et un processus [1050] ». C'est justement l'acte inaccompli qui m'intéresse dans la production de mon travail, le processus inachevé qui commence comme l'écrit Dewey par une « impulsion[1051] » considérée par le philosophe comme « l'étape initiale de toute expérience complète [1052] ». L'expérience n'est pas en effet toujours un procédé accompli ou achevé. Bien au contraire, elle part d'un besoin intérieur d'accomplissement et de réalisation que l'artiste inclut dans le processus de son travail.

Il y a également une idée de l'art expérimental qui s'affiche au sein des avant-gardes historiques à l'instar du constructivisme russe et du *Bauhaus*, puis développée dans les années 1930 aux États-Unis, à Black Mountain College. L'expérimentation devient une nouvelle forme de la pratique artistique sous l'impulsion de la philosophie de John Dewey, des enseignements de Josef Albers, John Cage ou Buckminster Fuller ainsi que de toute une lignée d'artistes américains[1053]. En Europe, l'art expérimental s'est développé après la guerre dans les mouvements artistiques comme *Cobra*, *Bauhaus* et d'autres. Aujourd'hui, l'expérimentation est devenue un critère obligatoire qui caractérise la pratique plastique contemporaine.

C'est notamment dans l'ouvrage *In actu. De l'expérimental dans l'art* sur l'art expérimental que Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan ont développé la notion de l'expérimentation en lien avec les pratiques artistiques contemporaines. Ici la notion de l'expérimentation est posée comme un opérateur critique autour des avant-gardes et l'art contemporain. Le concept même de l'expérimentation « n'est pas vraiment stabilisé qu'il suscite des différends et des luttes d'interprétations [1054] ».

1050 Richard Shusterman, Présentation de l'édition française, *in* John Dewey, *L'art comme expérience,* Paris, Éditions Gallimard, p. 19.

1051 John Dewey, *op.cit.,* p. 115.

1052 *Ibid.*

1053 Éllie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan*, In actu De l'expérimental dans l'art,* Paris, Les presses du réel, 2009, p. 14.

1054 *Ibid.*

Dans ma pratique plastique l'expérimentation concerne davantage une idée de processus qui n'est pas encore accompli ou achevé, une idée qui me guide à travers une action spontanée de « tâtonnement, [de] doute, [de] bricolage, [d']erreur et [de] ratage [1055] ». Cependant, l'expérimentation se rattache dans mon travail à l'idée de l'architecture, de la ville et de la conception de l'architecture, elle poursuit un objectif de questionnement qui rebondit sur l'ouverture de l'art entre les disciplines, sur la capacité de l'artiste d'interroger à travers la pratique artistique d'autres domaines. C'est ainsi que je souhaite davantage me tourner vers l'idée du projet en architecture. Il me semble que cette notion propose une dynamique incessante d'expérimentations qu'implique un projet d'un architecte. Ce procédé est par essence plastique et mouvant, composé de doutes, d'essais, d'interrogations, de tests. Le terme projet est davantage perçu en ce sens comme un procédé d'une réflexion créative, active et dynamique, une action intermédiaire que guide un architecte à l'atteindre un objectif. Cependant, dans ma pratique, je préfère ne pas m'accrocher au mot objectif, ne pas poursuivre un résultat final mais me fier au processus actif de création. Cette notion me permet également de définir ma démarche, de la placer sur un terrain d'expérimentations propulsées par l'étude des grands ensembles.

Par conséquent, les recherches de nombreux artistes en relation avec l'architecture s'intéressent également à l'essence de l'architecture, aux questionnements qui tournent autour du terme de projet. Les artistes contemporains interrogent l'architecture à travers l'idée de l'architecte que ce soit dans la photographie, dans l'installation ou dans la peinture comme viennent l'attester les pratiques de Nicolas Grospierre, d'Éric Tabuchi, de Nicolas Moulin et bien d'autres.

Il est intéressant de remarquer que la notion du projet est visée dans ces pratiques, non pas comme une forme de *mimesis* mais davantage pour situer la différence entre le réel et l'imaginaire le rapprochant alors d'une dichotomie. Il existe dans le cœur même du projet d'architecture une certaine ambiguïté voire une contradiction.

B. Les paradoxes d'un projet d'architecture

Dans le mémoire intitulé *L'édifice comme représentation du projet*[1056], l'architecte et chercheuse Victoire Chancelle part d'une distinction entre le projet et l'édifice en architecture, relevant les particularités de deux entités sémantiquement différentes.

En effet, il existe une dichotomie à la définition même de l'architecture entre le projet et l'édifice. Le projet qui est à l'origine de l'édifice est une unité différente, une unité à part ; le projet de l'architecture et le bâtiment lui-même peuvent être de nature différente.

« Le simple fait qu'il puisse y avoir projet sans qu'il y ait construction, de la même manière qu'il

1055 *Ibid.*, p. 16.

1056 Victoire Chancel, *L'édifice comme représentation du projet*, Jean-Didier Bergilez (sous la direction de), Université Libre de Bruxelles, La Chambre-Horta, 2014-2015.

peut y avoir construction sans qu'il y ait eu projet, atteste de cette dualité constitutive de la discipline architecturale[1057] ».

Par ailleurs, Robin Evans s'intéresse à cette séparation des mondes sémantiques du projet et de l'édifice en se penchant plus spécifiquement sur celle qui a lieu entre le médium qu'est le dessin, et le bâtiment. Pour illustrer le type de lien qui les unit, Evans a justement recours à une métaphore avec le langage au travers de l'opération de traduction :

> « Traduire ("To translate" dans le texte originel, terme dont l'étymologie est commune à celui français de « translater »), c'est transposer. C'est déplacer quelque chose sans l'altérer. C'est son sens originel (...) et ça l'est aussi pour la « traduction ». Cependant, le substrat au travers duquel le sens des mots est traduit d'une langue à l'autre ne semble pas avoir l'uniformité et la continuité requises ; les choses peuvent être déformées, brisées ou perdues en chemin [1058]».

Ainsi, les tentatives de « traduction » entre projet et bâtiment sont très souvent visibles dans le travail des architectes qui est mené avant toute construction des bâtiments. De nombreux essais de maquettes, de dessins et de plans que les architectes réalisent font preuve de cette idée de transposition entre le projet et le bâtiment.

Souvenons-nous du projet *Vitra Design Museum* de 1983 de l'architecte Frank Gehry construit en Allemagne. Dans le film réalisé par Sydney Pollack *Sketches of Frank Gehry* de 2006, *Les esquisses de Frank Gehry*, nous pouvons très facilement constater cette dichotomie qui existe entre le projet d'architecture et sa réalisation. L'architecte explique, qu'à sa plus grande déception, le bâtiment réalisé n'a pas su traduire l'idée qu'il a voulu réaliser dans son projet à travers les dessins de la géométrie descriptive. La plasticité des lignes courbes du bâtiment et surtout de l'escalier devaient créer l'impression de mouvement où l'immeuble devenait une construction plastique, y apportant un effet de légèreté.

Au sein de chaque projet d'architecture, il y a l'idée de communication et de finalité d'une réalisation concrète liée aux outils de représentation que l'architecte utilise au cours de son travail : maquettes, dessins, photographies, plans, perspectives, etc... Ces outils l'aident à mieux concevoir mais également portent une fonction informative du projet. Cependant, au-delà de ces fonctions informatives et descriptives, ces instruments de communication ont une autre destinée : représenter une réalité qui n'existe pas. La notion de l'illusion de la réalité accompagne chaque projet d'architecture. L'architecte tente « la ressemblance au plus près de la réalité, de telle façon que la représentation produit l'illusion que l'objet est là devant nous, comme une icône [1059] ».

Cette recherche de la ressemblance s'avère toutefois impossible car « ressembler à quelque chose pour prendre sa place est une quête […] illusoire au sens précis du

1057 *Ibid.,* p. 7.

1058 Robin Evans, « Translation from Drawing to Building », *in Translation from Drawing to Building and other essays AA documents,* London. Paperback, 1997. p. 154.

1059 Jean-Pierre Durand, *La représentation du projet*, Paris, Éditions de la Villette, 2003, p. 13.

terme[1060] ». C'est pour cette raison que le projet doit être bien communiqué à travers des outils de représentation hétérogènes.

Cependant, se pose ici la question de l'essence même du projet d'architecture qui introduit, à travers cette quête de ressemblance au plus près du réel, une ouverture vers la fiction.

Il est intéressant de souligner que le projet d'architecture subit un changement radical au XIIIème siècle. Ce bouleversement est dû à l'ouverture de la production architecturale qui s'émancipe de toute finalité. Ici, le rôle de l'architecte est remis en question car il s'impose dans sa pratique tel un créateur capable de produire ses propres éléments inspirés des pratiques artistiques. « Pour la première fois, l'architecture n'est plus assujettie au seul acte de bâtir [1061] » mais à celui de création, tel un processus d'expression artistique.

Au sein du projet d'architecture, le dessin occupe une place importante, il est considéré comme étant le seul « vecteur de la conception architecturale[1062] ». Cependant, à partir du XVIIIème siècle les dessins d'architecture imposent leurs caractères expressifs propres et se détachent de l'idée de représentation architecturale en plan, en coupe et en élévation. « Bien que le dessin ait toujours exprimé une intention architecturale, la distance entre son univers d'expression spécifique et celui du ''bâtiment réel'' n'avait jamais été un problème auparavant[1063] ». Les dessins d'architecture ne sont plus nécessairement attachés à la notion de « projettation » mais à celle de l'expression artistique à l'instar des gravures de Piranèse. Dans les gravures de Piranèse *Campo Marzio* de 1962, le projet de la ville s'est complètement écarté de « la projettation, mais ce projet n'a plus de référent il met en exergue sa propre vacuité[1064] ». Cette composition planimétrique de la ville est considérée par Manfredo Tafuri comme un assemblage fait des fragments architecturaux autonomes articulées dans une sorte de mosaïque immense d'un plan urbain.

> « We must verify our observations in the very heart of the structure the Campo Marzio. It is immediately apparent that this structure is composed of a formless heap of fragments col liding one against the other. The whole area between the Tiber, the Campidoglio, the Quirinale, and the Pincio is represented according to a method of arbitrary association (even though Piranesi accepts the suggestions of the Forma u rbis), whose principles of organization exclude any organic unity[1065] ».

Il n'est pas étonnant que l'œuvre de Piranèse soit comparée à une hétérotopie empruntée à Foucault par Tafuri tel un montage des formes discontinues. Sous le même principe de l'espace fractionné et décomposé de *Campo Marzio*, Piranèse réalise

1060 *Ibid.*

1061 Marie-Ange Brayer, p. 109.

1062 *Ibid.*

1063 L'historien de l'architecture Alberto Perez Gomez est cité par Marie-Ange Brayer pour insister sur l'idée de la rupture entre le projet et sa réalisation.

1064 *Ibid.,* p. 116.

auparavant ses gravures des *Prisons imaginaires* (1745-1761.) Tel un désastre ou tout l'espace ressemble à un corps décharné, malade et en train de s'écrouler, tout comme dans les gravures de Piranèse de la deuxième série des *Prisons imaginaires*, la noirceur inquiétante des traits de l'artiste évoque la perdition, la détérioration de la matière comme un phénomène inarrêtable dévorant tout l'espace, comme une maladie qui rognerait à petit feu le corps de sa victime. On s'y sent enfermé et on y observe une mise en scène où le rendu de l'arrêt et la suspension du temps sont renforcés par la solidité des poutres, des chaînes, des escaliers massifs, des sculptures antiques. Les *Prisons imaginaires* sont des espaces autres qui pourraient se rapprocher des « hétérotopies » du troisième principe de Foucault qui « sont capables de juxtaposer en un seul lieu plusieurs emplacements[1066] » comme une sorte d'accumulation du temps. Pour Marie-Ange Brayer, Piranèse ne cesse de remettre en question le rôle de l'architecte qui est souvent associé à un technicien capable uniquement de copier en suivant les règles de représentation. Or, l'architecte doit tout aussi bien que l'artiste manifester ses idées à travers des dessins en reprenant l'avantage sur la peinture[1067].

Marie-Ange Brayer explique également qu'il existe des influences entre les pratiques architecturales et les arts visuels dans certains contextes comme l'architecture radicale en Europe dans les années 1960. Ici, les projets de l'architecture ont le rôle d'une action critique, d'« une anticipation » sous l'influence de certains mouvements artistiques tels qu' *arte povera*, performance, *land art*. :

> « Au sein des mouvements radicaux, d'Archigram à Superstudio, de Haus-Rucker-Co à Archizoom, les outils du projet, maquettes et dessins, s'ouvrent à l'installation, l'éphémère, la performance, déclinant l'architecture à toutes les échelles, du domestique à l'urbain [1068] ».

La production architecturale s'ouvre à « une nouvelle dimension transitive » qui n'a plus pour objectif la finalité constructive. Elle s'émancipe de la « règle du modèle » alourdie par des codifications pendant des siècles. Dès lors l'architecture introduit dans son domaine une vision conceptuelle du projet. Par exemple, les maquettes d'architecture faites en sel comme *La femme de Loth* par le groupe radical *Superstudio* deviennent un outil éphémère qui disparaît aussitôt convoquant alors une vision fragile de l'architecture. Notons rapidement que la vision de la maquette d'architecture change également dans les pratiques des architectes depuis les années 1960 car celles-ci s'ouvrent à différentes démarches épistémologiques à travers des expérimentations en lien avec les processus de construction.

1065 « Nous devons vérifier nos observations au cœur même de la structure du *Campo Marzio*. On voit tout de suite que cette structure est composée d'un amas informe de fragments se heurtant les uns contre les autres. Toute la zone comprise entre le Tibre, le Campidoglio, le Quirinale et le Pincio est représentée selon une méthode d'association arbitraire (même si Piranèse accepte les suggestions de la Forma urbis), dont les principes d'organisation excluent toute unité organique. » Traduction personnelle. M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge, The MIT Press, 1987, p. 34.

1066 Michel Foucault, *Le Corps utopique, les Hétérotopies,* Paris, éditions Lignes, 2009, pp. 28-29.

1067 Marie-Ange Brayer, *op. cit.*, p. 116.

1068 Marie-Ange Brayer, « La maquette, un objet modèle ? Entre art et architecture », *L'art même,* n°33, 2006, p. 7.

Elle acquiert un mode d'expression différent qui interroge davantage le processus de conception de l'architecture et non son modèle construit. Par exemple, pour Peter Eisenmann la maquette devient un instrument de l'étude de l'espace architectural à travers sa dimension « morphogénétique » qui « brouille les frontières entre objet représenté et l'objet construit[1069] » à l'instar de son projet *House I*.

Il est intéressant de remarquer que l'exposition d'architecture engage souvent une dichotomie entre le réel et l'imaginaire d'un projet.

Les travaux des architectes connus sont souvent présentés dans les espaces d'exposition comme celle de la Fondation Cartier à Paris. L'univers de l'architecte est scénographié et mis en espace à travers les maquettes, les dessins, les photographies. Il apparaît déjà dans ces mises en scènes scénographiques une certaine dichotomie entre ce qui est réalisé et visible dans l'espace urbain et la pensée ; l'idée de l'architecte qui crée une béance entre le réel urbain et son univers onirique. Telle était l'exposition de l'architecte japonais Junia Ishigami présentée en 2018 dans l'espace de la Fondation Cartier à Paris. Dans de nombreuses critiques concernant cette exposition, nous nous confrontons souvent au terme de « contradiction » qui filtre entre la pensée de l'architecte et la mise en scène de ses projets dans la salle d'exposition. La magnifique mise en scène de l'univers onirique que l'architecte installe dans la salle d'exposition est vue par certains critiques, à l'image de l'architecte Mathias Rollot comme « […] un univers fantasmé, certes poétique, mais surtout irréel et irrationnel[1070] ».

En effet, pour Mathias Rollot, l'exposition montre une véritable contradiction entre le discours de l'architecte et la mise en scène de son univers utopique qui renvoie aux multiples références d'artistes et d'architectes non avouées. Cette exposition est une relecture voire une interprétation sous des angles différents de nombreux projets d'architectures et d'artistes : de Richard Serra à Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa (Sanaa) en passant par Mies van der Rohe, Alvaro Siza et, Junia Ishigami. Hormis cette panoplie d'artistes et d'architectes qui « inspirent » Junia Ishigami, ses projets ne sont pas écologiques, bien au contraire. Si le texte d'exposition invite à penser l'environnement par le biais de l'architecture, c'est parce qu'il cache derrière une mise en scène poétique, une vision nocive qui introduit le paysage artificiel. En réalité, les projets de l'architecte sont au contraire, selon Mathias Rollot, nocifs pour l'environnement urbain et naturel car entre grottes artificielles, une forêt déracinée au bulldozer, sans penser aux animaux, il s'agit ici de la notion du paysage artificiel que l'architecte propose d'introduire.

Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse qu'une forte dichotomie s'installe et oppose la théâtralité de l'espace d'exposition à la finalité de la construction architecturale.

Faudrait-il distinguer ici l'architecte et l'artiste qui engendrent dans le même

1069 *Ibid.*, p. 8.

1070 L'article écrit par l'architecte Mathias Rollot, « Les paradoxes Ishigami », est disponible sur le site JAPARCHI, Réseau scientifique thématique de chercheurs francophones sur l'architecture, la ville et le paysage japonais : https://japarchi.fr/les-paradoxes-ishigami-mathias-rollot/ (Consulté le 22 juillet 2021)

personnage une certaine opposition contradictoire voire même une schizophrénie ? Si l'artiste crée un véritable spectacle de son exposition, c'est parce que l'art et la fiction font bon ménage. Alors que l'architecture vise d'emblée une finalité et une concrétisation dans l'espace urbain, où se situent les limites entre les projets d'architecture réalisés et leurs idées qui ne sont pas encore ancrées dans la réalité ?

En ce sens, dans l'ouvrage *Translation from Drawing to Building* de Robin Evans considère deux façons de caractériser le travail de l'architecte comme « un moyen d'altérer l'architecture » : l'un serait de « rattacher l'architecture aux autres arts visuels en insistant sur le fait que seulement ce que les architectes manipulent de leurs mains constitue leur travail propre[1071] » ; l'autre serait d'« insister sur l'implication directe de l'architecte et de renier l'importance du dessin en lui préférant l'immédiate construction [1072] ».

Cette distinction proposée par Evans montre, par conséquent, une ambiguïté dans la définition du travail de l'architecte de par ses multiples cheminements, définitions et caractéristiques. Cependant, la face cachée de son travail qui nous intéresse tout particulièrement se situe dans son atelier où le projet de l'architecture se confronte à de nombreuses expérimentations, recherches et essais, tests et expérimentations. Ici, l'architecte devient un véritable chercheur et créateur.

Dans le film de Sydney Pollack *Sketches of Frank Gehry* de 2006, l'architecte Frank Gehry explique le processus du travail qui se déroule dans son atelier. Avant même de construire un édifice, il produit une série de maquettes, de dessins infographiques et de croquis qui lui permettent d'élaborer et de nourrir ses idées et atteindre la ressemblance du bâtiment imaginé. Il constitue de nombreuses copies de maquettes[1073] de différentes tailles, achevées ou en construction, qui lui servent pour réfléchir sur les matériaux, la lumière et la plasticité de futurs immeubles qu'il doit obtenir comme le résultat de ce travail laborieux fait d'essais et de recommencements. Pour Frank Gehry, la maquette est l'embryon d'un édifice en miniature ; elle permet de retranscrire par sa tridimensionnalité et son échelle en réduisant la représentation volumétrique du futur bâtiment.

> « L'intérêt fondamental de la maquette est de rendre possible la lecture de l'espace et des formes dans leur globalité : par la présence simultanée des trois dimensions et la possibilité pour une seule représentation d'adopter une infinité de points de vue, seule la maquette permet d'échapper au morcellement inévitable des autres modes de représentations[1074] ».

Cependant, malgré sa volumétrie et la tridimensionnalité, la maquette ne peut pas

1071 Robin Evans est cité *in* Victoire Chancel, *L'édifice comme représentation du projet, op., cit,* p. 7.

1072 *Ibid.*

1073 Par exemple, la maquette du Musée de Tolérance qui représente le Musée de Jérusalem (irréalisé) issu du projet de 2010. Le projet est finalisé mais l'architecte décide de se retirer en 2010 suite à un désaccord avec le promoteur : le Centre Simon-Wiesenthal impose de réduire l'étendue du bâtiment, situé dans le centre-ville de Jérusalem-Ouest, sur le site d'un cimetière musulman.

1074 Jean-Pierre Durand, *op. cit.,* p.61.

devenir un unique instrument de représentation car le projet exige une description hétérogène et requiert d'autres outils de projections. La maquette « n'est pas une simple réduction du réel, c'est une représentation » à l'instar des « projections géométrales, parallèles ou coniques[1075] ». Frank Gehry utilise des outils numériques, notamment le logiciel issu de l'aéronautique *Catia,* qui lui permettent de transposer les maquettes tridimensionnelles en carton et les convertir en modèles digitaux pour atteindre la vision complémentaire de l'immeuble et faciliter sa lecture et sa conception.

Par ailleurs, Frank Gehry se tourne parfois vers les sources qui ne sont pas issues du monde de l'architecture mais de l'art. Il s'inspire du tableau de Jérôme Bosch pour élaborer la composition du plan du *Musée de Tolérance* en expliquant que le tableau et le plan ne sont pas identiques mais peuvent créer des interactions pour la conception architecturale. Le tableau lui sert en effet de schéma afin de disposer des éléments architecturaux et construire une maquette complexe avec des figures assemblées. L'architecte procède comme un sculpteur qui recherche dans la forme une plasticité, une expression de la conception de l'idée ciblant une vision rapprochée de la réalisation finale de l'édifice. Par exemple, pour réaliser le hall d'accueil, il teste et crée plusieurs maquettes. D'abord, « sa forme circulaire trouve son origine dans un premier volume pyramidal à gradins, que l'architecte, de maquette en maquette, froisse et sectionne pour aboutir à deux cylindres superposés dont la structure en bandes décalées s'apparente à deux rotors[1076] ».

Ici, le projet d'architecture devient un espace d'expérimentation qui met en somme « toutes les productions visuelles[1077] » produites par l'architecte « ainsi que celles matérielles ou imaginaires qui y conduisent et lui donnent sens [1078] ».

De ce fait, l'espace d'exposition peut ainsi faire monstration du travail de l'architecte qui se déroule dans les coulisses de son atelier comme de mettre en lumière les éléments invisibles du travail d'un architecte.

> « Un bon projet peut bien sûr mener à un édifice réussi, mais cela n'attestera pas pour autant de la translation du projet à l'édifice. Le projet n'est pas l'édifice, et inversement l'édifice n'est pas le projet. Les deux sont de natures différentes[1079] ».

Pensons alors à l'exposition de Frank Gehry au Centre Georges Pompidou conçue par Frédéric Migayrou et Aurélien Lemonier en 2015. Sa scénographie est conçue comme une mise en scène de l'œuvre globale de Frank Gehry. Les 60 projets sont représentés par de nombreux dessins, maquettes d'architecture et vidéos, créant un langage plastique de l'architecture entre les édifices réalisés et les unités visuelles qui les précèdent. En effet,

1075 *Ibid.*

1076 *Frank Gehry*, catalogue d'exposition sous la direction d'Aurélien Lemonier et de Frédéric Migayrou, Paris, Édition du Centre George Pompidou, 2014.

1077 Victoire Chancel, *op. cit*., p. 19.

1078 *Ibid.*

1079 *Ibid.*

l'exposition devient un espace de double dynamique dans le travail de l'architecte, retranscrivant l'architecture comme une œuvre complexe issue de l'imaginaire de l'architecte.

C. « Les scènes de l'atelier »

Dans l'exposition *Les scènes de l'atelier* de Christian de Portzamparc qui a eu lieu en 1995 au Centre Georges Pompidou, l'architecte expose son travail proche aussi bien des arts-plastiques que de l'architecture. Nous découvrons dans les murs de l'exposition les recherches qui précèdent ces réalisations d'édifices. Bien avant que l'immeuble n'apparaisse dans l'espace urbain, il mûrit non pas sur les papiers mais dans l'imaginaire de l'architecte.

Christian de Portzamparc explique pourquoi la notion de l'atelier est importante dans sa pratique de l'architecte. En effet, s'il présente ses projets « comme s'ils étaient en train de se faire[1080] » sur les murs de la salle, c'est parce qu'il veut montrer qu'il existe une expérience invisible dans le travail de l'architecte que le bâtiment fini et réalisé ne peut aucunement traduire. Le bâtiment construit est le signe du projet abouti de l'architecte qui est déjà exposé « hors du musée[1081] ». Néanmoins, exposer l'architecture uniquement à travers les documents photographiques se réduit en effet pour De Portzamparc à un simple « commentaire photographique » qui n'est pas capable de traduire toute la richesse de la recherche lors du projet.

Avant de réaliser tous ces projets en édifices, il produit une recherche importante, car à l'origine de ses bâtiments, il existe des environnements urbains, « les villes, les paysages, les problèmes que l'époque nous posent et les programmes qui nous sont donnés pour construire [1082] ». En dehors de ces éléments de l'environnement urbain auxquels l'architecte doit s'adapter, il existe une autre dimension qui dépasse les notions concrètes de la réalisation d'un projet. Ce sont des « expériences vécues » qui touchent à l'imaginaire de l'architecte tels que des voyages, rêves ou dessins. Pour lui, ces deux mondes différents sont reliés dans son travail par la création des projets d'architecture, à travers les réalisations des croquis successifs, des dessins qui ne se lient pas directement à l'architecture mais avec son imaginaire. Ces processus de création libre et ses recherches plastiques enrichissent la deuxième étape de son travail du projet et nourrissent ses réflexions pour la conception des maquettes, des croquis en lien avec des bâtiments. Ces étapes de conceptions architecturales passent de fait par les hésitations, les erreurs, l'enchaînement erratique d'un projet à un autre.

De nombreux projets sont en effet réalisés sans donner suite aux constructions des

1080 Christian de Portzamparc, *Scènes de l'atelier, Paris,* Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996. Dans l'entretien de Christian de Portzamparc avec Richard Scoffier « Questions de formes », l'architecte explique les raisons de la mise en scène qui sont en lien avec la notion de l'atelier qui renvoie à la pratique artistique.

1081 « L'atelier : le réel, l'imaginaire, la conception, l'exposition, » *in* Christian de Portzamparc, *Scènes de l'ateliers.* Album d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

1082 *Ibid.*

bâtiments, explique De Portzamparc. Certains projets restés sur les papiers sont même plus importants que des réalisations concrètes.

En ce sens, une fois que la construction du bâtiment est achevée, les étapes du projet et des recherches importantes concernant celui-ci restent invisibles. Dès lors, le rôle de l'espace du Musée est révélé, celui de mettre en lumière cette étape d'expérimentation, du processus de création et la pensée de l'architecte.

Cette expérience double entre le réel et l'imaginaire définit également la mise en scène de l'exposition : l'architecte conçoit deux galeries latérales : celle de la réelle représentation des immeubles réalisés qui sont projetés en diapositives et celle de l'imaginaire, présentant l'architecture mais sans rapport direct avec elle.

Il est intéressant de noter que la notion de « l'atelier » de Christian de Portzamparc correspond au processus libre de création, à une expérimentation emplie du désordre, des choses accumulées, entassées comme des éléments de réflexion permettant de nourrir et de faire des associations entre des dessins et des maquettes, entre des projets en cours et ceux qui sont oubliés. Au sein de son propre atelier, la posture de l'architecte se rapproche de celle du plasticien qui recourt à de nombreux médiums, regroupant et juxtaposant des éléments architecturaux, dessins, photographies et même des installations éphémères « qui prennent un caractère poétique ». Dans certaines étapes du travail de l'atelier, l'architecte oublie la logique par le truchement des « improvisations, des impatiences, des découvertes », il se libère du poids de l'architecture au profit « des explorations spatiales ou plastiques des phénomènes tels que fragments, le grossissement, l'interaction du vide et du plein […][1083] ».

D. Atelier-Projet

Apparaît également dans mon travail, cette notion de l'atelier et du projet qui s'inspire tout aussi bien de l'architecture que du travail de l'architecte. Dans mon travail de plasticienne, la notion de l'atelier est avant tout liée au côté expérimental du projet de l'architecte, au processus indéfini et inachevé de sa création. Je me rapproche de l'architecte comme Christian de Portzamparc qui exploite son imaginaire pour construire ses propres œuvres au travers de ses nombreuses recherches improvisées, libérées de la pression réelle du projet architectural de par ses contraintes, de sa pesanteur. Dans cette recherche, j'exploite l'architecture via la photographie en ce qu'elle incarne l'outil prépondérant de mon travail plastique, une source qui m'attire d'abord par son coté documentaire. Il me semble que, dans mes projets plastiques, il apparaît un processus inverse par rapport à l'architecte : je commence mes réalisations à partir des bâtiments réels pour être ensuite guidée vers l'imaginaire à l'image de nombreux artistes que nous avons pu aborder dans cette recherche, tels que Pavel Otdelnov, Nakonechna, Dujardin, Grospierre et d'autres encore.

Les grands ensembles qui m'interpellent au départ dans les pays post-soviétiques de par leurs façades austères, monotones mais à la fois habitées et organiques se croisent

1083 *Ibid.*

avec celles des pays européens. Si au départ ces immeubles modernistes se réduisent aux documents photographiques, ils deviennent très rapidement des éléments basiques qui alimentent mon travail pour dépasser le médium photographique. En revanche, ces documents photographiques devenus très rapidement archives dans mon travail plastique démontrent et masquent à la fois un processus de recherches et de déplacements à travers des voyages, des pays, des paysages et des villes. Ils sont devenus des fragments de réflexions, d'explorations, de regards qui éveillent en moi des souvenirs. Qu'en est-il de l'espace de l'atelier où j'exploite et j'expérimente mon travail ? Comment le résumer et le mettre dans un lieu concret, dans un espace physique défini ?

Il me semble que l'atelier de l'artiste, tout comme le projet de l'architecte, est partout ; c'est au départ l'inspiration et l'émotion qui guident la création et l'imaginaire par l'impulsion et le désir de créer. En effet, la première étape de mon travail photographique est dépourvue de lieu physique concret de création, il s'étale partout : de ville en ville, de pays en pays.

> « L'atelier peut bien se déplacer partout, prendre des formes organiques et pittoresques très vastes, devenir fluctuant et suivre les mouvements de l'écrivain qui marche, prendre en filature l'artiste qui regarde et saisit quelque chose. L'atelier peut être la clairière d'un bois, l'ombre d'un arbre qui au fil des heures change de forme [1084] ».

L'atelier devient le lieu qui m'inspire, qui m'impulse une vision autre, une vision imaginaire. Si je regarde un immeuble d'habitation, c'est parce qu'il me donne une impression d'un lieu ludique que je peux exploiter et lire avec mon appareil photographique. Ces lieux concrets et réels deviennent à travers les voyages et les souvenirs des lieux d'esprits que les fragments photographiques gardent comme preuves documentaires.

En effet comme le remarque Élisabeth Orsini « l'atelier de l'artiste c'est son esprit [mais] en dehors de l'esprit, l'atelier de l'art est un lieu varié, multiple, multiforme : un lieu que tout artiste entend de manière personnelle[1085] ».

Je travaille en tant qu'artiste dans des lieux provisoires, je n'ai pas de lieu concret. En revanche, à chaque fois que je m'installe dans une pièce, je m'approprie l'espace à ma manière. Mon lieu de travail ressemble en effet à celui du laboratoire créatif que je peux décrire à travers des médiums différents : photographiques, peintures, aquarelles, dessins et parfois installations. Toutes ces recherches sont consacrées et développées à partir des bâtiments et de l'architecture. Les immeubles d'habitation, les bâtiments abandonnés ou les immeubles administratifs comme *la Maison des Soviets* deviennent eux même des objets multiformes à travers la photographie. J'essaie parfois de faire comme un architecte en empruntant à celui-ci son langage et ces notions de fragmentation, de vide et de plein, de plan, de la frontalité, de l'échelle et de la construction. A travers ces explorations spatiales et plastique, je pense irrémédiablement à l'atelier de Picasso.

Dans les premiers ateliers de Picasso, « les papiers collés » des constructions

1084 Elisabetta Orsini, *Atelier lieux de la pensée et de la création,* Paris, Éditions Mimesis, Collection Philosophie, 2012, p. 209.

1085 *Ibid.,* p. 23.

tridimensionnelles en carton et des figures africaines cohabitent dans le même espace. Il ne cherche pas à imiter et n'utilise pas comme modèles tous ces éléments. Avant tout, il veut créer un dialogue entre les objets plastiques dans l'espace de son atelier.

Par exemple, l'œuvre emblématique de Picasso *La Guitare* de 1912 qui influença tant d'artistes et d'architectes se manifeste comme une ouverture entre bi et tridimensionnalité, entre volume et surface plane. Dans les photographies de Picasso, nous remarquons déjà une approche dynamique et intermédiaire de dialogues et de déplacements incessants entre constructions, papiers collés et photographies puisque celles-ci documentent le travail en cours, le processus de création à travers différentes interventions plastiques, découpes, dessins, collages.

Mon atelier est également un espace multiforme parfois dépourvu de toute logique. Il se lie au processus de création de ses différents éléments qui semblent pourtant incompatibles en premier lieu. Mes peintures à l'huile des bâtiments abandonnés, des façades peintes en frontales des immeubles de Roumanie dans un style documentaire, peuvent cohabiter avec des aquarelles aux rendus mélancoliques et poétiques de paysages de la Russie. Dans le même, lieu, nous retrouvons également des morceaux et des bribes de fragment photographiques qui sont préparés pour être découpés, collés, pliés, accumulés, assemblés ou juxtaposés. Dans cet espace, dans la pénombre, il m'arrive également de projeter des vidéos d'animation de photographies d'usines désaffectées alors devenues des outils numériques et malléables, des matériaux d'exploration dans un espace digital.

En ce sens, mon atelier de travail est lieu u-topique par essence, se situant entre le réel et l'imaginaire, entre le concret et l'abstrait, tous les objets crées se rattachant à des visions utopiques d'architecture. En partant de l'idée que chaque projet d'architecture est pensé à travers un idéal inatteignable, mes pièces sont pensées comme des fragments inachevés incapables d'aller jusqu'à leur concrétisation. Elles restent matériellement comme métaphoriquement toujours en l'état de projet, d'un processus de recherche.

L'atelier de l'artiste est un lieu qui « n'aime pas se confondre avec la vie de tous les jours ». « L'atelier est un lieu physique qui correspond à une condition mentale, psychique, extraordinaire : le lieu de l'artiste se libère des liens de la quotidienneté, pour s'attacher à différentes structures coercitives, relevant de l'exercice de l'art [1086] ». Il reste comme étant coupé de la vie de tous les jours, il est comparable à celui de lieu de l'utopie, lieu imaginaire. Ce lieu imaginaire de l'atelier se conjugue à l'espace de jeu tel un laboratoire où j'invente, donne vie à un monde impossible à partir des bribes et des objets indéfinis. Il me semble ainsi que les rôles de l'artiste et de l'architecte se rejoignent sur le terrain du jeu. Pareil à des enfants, l'artiste et l'architecte veulent au départ dominer leur monde, ils veulent créer à leur façon et le plier à leurs visions. L'espace du jeu de l'atelier rend symboliquement ce désir de domination possible. Ce n'est pas par hasard qu'Orsini compare les œuvres artistiques à des pièces d'un jeu car les objets de la création artistique et ceux du jeu se ressemblent. Cette comparaison est prélevée dans l'exemple de *La Sagesse grecque* de Héraclite définissant

1086 *Ibid.,* p. 25.

deux extrêmes opposés dans la nature de l'homme car se situant entre enfant et dieu : « Face à la divinité l'homme apparaît enfantin, exactement comme un enfant face à l'homme [1087] ». Ainsi, « ce qui est supérieur s'amuse à manipuler ce qui est plus petit, sans qu'il existe une frontière précise ou une déclaration entre les objets vivants, les concepts intellectuels et les joujoux d'enfants[1088] ».

En ce sens, Paul Henri-David compare l'architecte à la figure d'un père qui, par la miniaturisation des bâtiments à travers ces outils de représentation que sont les maquettes, dessins et autres projections architecturales, domine métaphoriquement le monde. En effet, lorsque l'artiste ou l'architecte crée, détruit, abandonne, casse, se détache ou au contraire revient sur ses projets, c'est une caractéristique « des dieux comme des enfants » avance Elisabetta Orsini.

Par ailleurs, elle crée un lien intéressant entre l'artiste et Dionysos où ce dernier est représenté dans l'iconographie en petit garçon, toujours entouré de ses jouets comme des symboles de son pouvoir ludique. Parmi ces nombreux objets, on retrouve le miroir symbolique du reflet mimétique du monde qu'il est capable de dominer à travers son double. Pour Orsini, l'artiste est comparable à Dionysos qui joue avec ses pinceaux et ses couleurs sur les toiles via de multiples représentations de son monde imaginaire. Nous pouvons rapprocher à cette image de Dionysos celle de l'architecte qui joue en créant les bâtiments. Dans ce jeu de création, « les objets physiques », « les objets mentaux » servent à inventer de nouvelles formes et de nouvelles fonctions que l'architecte fabrique grâce à son talent pour la construction. Il me semble que le processus et la temporalité d'un projet d'architecture est semblable à un jeu où l'architecte rivalise donc avec « la nature divine [1089]» :

> « Les dieux et les enfants régissent les destins du monde, ce monde qui leur est soumis ; ils fabriquent grâce à leur talent pour construire, pour imaginer et pour tisser des relations entre les choses en les mettant en mouvement, ou bien – dans un élan soudain de violence – en les détruisant et en les ordonnant différemment[1090] ».

Daniel Estevez nous cite des exemples de métaphores architecturales dans les projets des architectes modernes comme celle de la *machine à habiter* chez Le Corbusier, « de l'organisme chez Wright, ou de la boite en verre chez Mies Van Der Rohe[1091] » qui nous rapprochent également du principe du jeu créatif et ludique. Même si la métaphore en architecture « […] ne naît pas simplement d'un amour de la couleur littéraire mais aussi d'un

1087 Elisabetta Orsini cite Héraclite dans G.Golli, *La sagesse grecque, vol. III, Héraclite*, traduction de l'italien par Patricia Farazzi, Paris, Éditions de l'éclat, 1992, p. 53. *Ibid.,* p. 193.

1088 *Ibid.,* p. 193.

1089 *Ibid.,* p.94.

1090 *Ibid.*

1091 Daniel Estevez, *Dessin d'architecture et d'infographie, l'évolution graphique*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 129.

besoin pressant d'économie[1092] », elle se présente dans le projet des architectes modernes comme une faculté créatrice de l'architecture. C'est souvent par la représentation dans les dessins et les croquis simplifiés et synthétisés des volumes tridimensionnels complexes que la métaphore se pose comme une substance de la forme architecturale. En effet, dans le dessin de Le Corbusier du projet de *Musée à croissance illimitée* apparaît une coquille d'escargot représentée avec des lignes simples, avec un « minimum d'épaisseur visible [1093] » qui désigne à la fois les forme et surface de la figure de l'animal. Cependant, cette vision, cette traduction métaphorique de l'architecture sert à comprendre en quelques traits un volume compliqué de la construction. Dans certaines pratiques, le dessin est comparable à un langage, un signe qui permet de rendre plus intelligible le monde compliqué. Le dessinateur est comparable à un interprète, un traducteur « de la réalité, d'une pensée ou d'une idée » car « aucune représentation ne peut être en tout point semblable à l'original, et s'imaginer pouvoir représenter à l'identique est un vain objectif[1094] ». C'est pour cette raison que le dessin est comparé à un langage, par l'intermédiaire des figures, des signes, des formes, des couleurs représentées. Le dessin comme langage constitue en effet selon Charles Dubout « la langue des formes » composée de signes spécifiques (lignes, points, cercles, triangles, carrés…), les perspectives, les techniques (aplats, reliefs, creux…) et les thèmes qui permettent de communiquer et traduire des idées.

Dans le texte de Christian de Portzamparc, nous retrouvons une réflexion intéressante qui concerne la complétude et incomplétude de la forme architecturale. En effet, comme l'explique l'architecte, la complétude de la forme évoque un récit fermé qui chiffre l'espace. Tandis que son incomplétude nous met en présence du monde des sensations. L'incomplétude de la forme est traduite dans son aquarelle formée de deux ou trois arcs discontinus représentant des fragments d'un cercle. Selon l'architecte, représenter un fragment inachevé d'une forme entière est plus intéressant.

Pour lui, « la coexistence du périmètre et du centre dans la même figure a un caractère fixe, fermé, qui donne l'idée d'une totalité achevée, alors qu'un fragment du cercle dont le centre est rejeté ailleurs est fascinant. En témoignant de cette perte de la centralité, de la totalité, le fragment ouvre vers un autre type de pensée[1095] ».

Cette expérience de la forme inachevée et incomplète influence également ma pratique du dessin. Je commence en effet à reproduire des formes inachevées en lien avec l'architecture dessinée à partir des photographies, des images collectées sur internet ou des images mentales qui forment mes impressions sur les bâtiments. Ce sont d'abord les lignes simples et continues qui dessinent des figures géométriques variées et dessinées d'une

1092 Nelson Goodman, *Langages de l'art,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1968, p. 111. est cité *in ibid.,* p.130.

1093 Charles Duboux, *Le dessin comme langage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaire romandes, 2009, p. 17.

1094 *Ibid.*, p.7.

1095 « La fragmentation le réseau, l'île ouverte, la trame orthogonale, la symétrie, la masse, la poétique du fragment, le grossissement » *in,* Christian de Portzamparc, *Scènes de l'atelier,* Album d'exposition, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

façon spontanée qui alimentent mes dessins. Multiplier des lignes me permet de réaliser des formes géométriques qui sont juxtaposées dans des figures architecturales déconstruites. Certains dessins rappellent par ces figures les formes déconstruites, déformées des bâtiments, du mouvement déconstructiviste ou constructiviste. En revanche, ce rendu est obtenu automatiquement d'une manière spontanée car, dans cette pratique, je me détache d'une représentation exacte d'un bâtiment concret. Il me semble que cette pratique du dessin pourrait trouver quelques rapprochements avec le dessin surréaliste qui avait pour objectif « l'enregistrement du matériau imaginaire, inconscient ou onirique, qui surgissait dans l'esprit de l'artiste, […][1096] ».

Alessia Nizovtseva, *Dessin Architectonique*, 2018.

En renonçant aux techniques traditionnelles, les artistes ont pour objectif de « désapprendre à peindre et à dessiner[1097] ». En ce sens le recours au collage, le cadavre exquis, le frottage et surtout au dessin automatique sont devenus de nouveaux moyens

1096 Clark V. Poling, « Dessiner l'image surréaliste » *in Dessins surréalistes, visions techniques,* Catalogue d'exposition, *Dessins surréaliste*, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1995, p. 7.

1097 *Ibid.*

d'expérimentation artistique. « Il s'agissait donc de processus visant à révéler et concrétiser la vision intérieure qui, affirmait Breton, constituait l'essence même de l'expression visuelle de surréalisme[1098] ».

Certaines caractéristiques de la nature de l'image surréaliste comme le hasard, « le caractère arbitraire », « les caractères abstraits et incomplets », « une dimension abstraite » se retrouvent dans les dessins d'André Masson. Certaines de ces compositions obtenues par des lignes et des traits continus ou discontinus peuvent prendre « la forme d'un contour, de quelques hachures créant un effet de volume dans l'espace, ou d'un faisceau de traits destinés à représenter certains détails anatomiques tels que les mamelons, les nombrils, les plumes ou les poils[1099] ».

Étonnamment, certains dessins surréalistes d'André Masson pourraient avoir quelques rapprochements avec les croquis de l'architecte Frank Gerhy qui exprime la forme des bâtiments à travers la fluidité des lignes et leurs mouvements saccadés. Pour Frank Gerhy, dessiner l'architecture est une manière d'exprimer « sa globalité » et « sa continuité[1100] » qui se traduit par un tracé simple et rapide de fragments et de lignes pour traduire un mouvement de la forme architecturale.

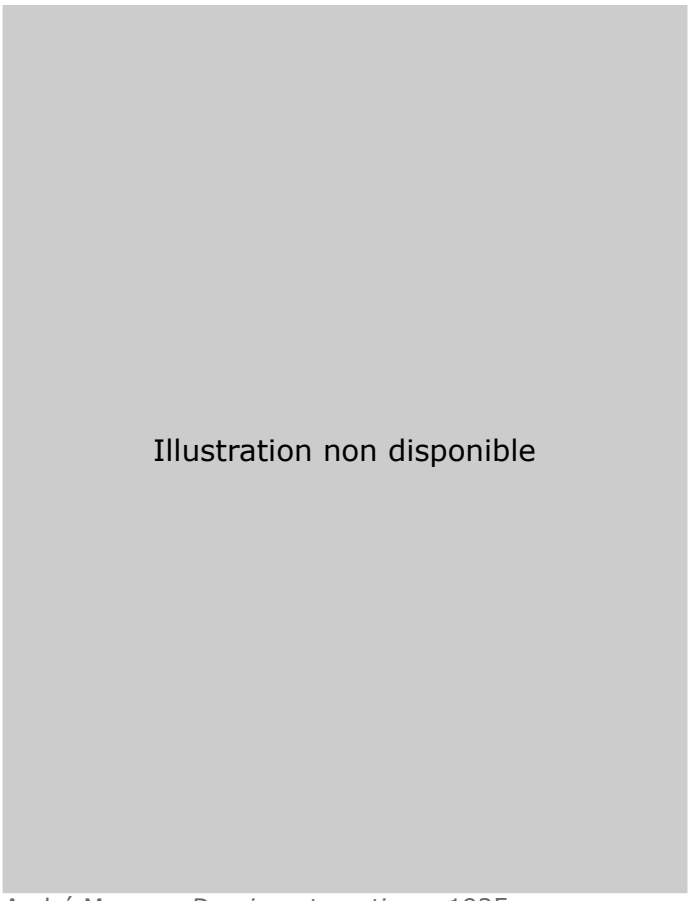
Illustration non disponible

Frank Gerhy, Croquis préliminaire du projet de la Fondation Louis Vuitton signé par Frank Gehry, avril 2006.

1098 *Ibid*.

1099 *Ibid*., p. 13.

1100 Aurélien Lemonier, Frédéric Migayrou, « Entretien avec Frank Gehry » *in* Aurélien Lemonier, Frédéric Migayrou (sous la direction de), *Frank Gehry*, Centre George Pompidou, 2014, p. 60.



André Masson, *Dessin automatique*, 1925.

Chez certains architectes comme Junia Ishigami et Christian de Portzamparc, la représentation de l'architecte pourrait avoir quelques rapprochements avec la vision du « paysage mental ».

Dans nombre de ses dessins des années soixante-dix, Christian de Portzamparc représente des formes architecturales par les traits rapides et légers qui apparaissent dans les paysages étranges entourés du vide. Les formes architecturales ne font qu'une allusion à l'architecture, elles apparaissent comme des fragments dispersés dans le paysage imaginaire. Nous pensons à travers ces visions étranges à l'artiste Yves Tanguy qui représentent dans ces toiles surréalistes divisé en deux plans entre le sol et le ciel, souvent sans ligne d'horizon des objets aux formes étranges. Les volumes dispersés ou accumulés sont représentés dans le vide du paysage mental de l'artiste. Paradoxalement, il est difficile de qualifier ces volumes étranges dans les toiles de Tanguy et dans certains dessins de De Portzamparc qui apparaissent comme des « élément figuratifs empruntés au monde extérieur, placés dans espaces souvent dénudés[1101] ». Certaines formes architecturales apparaissent dans les dessins de De Portzamparc et de Tanguy semblables à « des

1101 Rudolf Velhagen, Yves Tanguy *in « Catalogue » Dessins surréalistes, visions techniques*. Catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1995, p. 48.

sculptures abstraites[1102] », à des « entres-objets[1103] » capables d'inquiéter et de révéler notre imaginaire. Lorsque Christian de Portzamparc nous parle du fragment qu'il exploite dans son travail comme une source de création architecturale, il évoque son essence poétique. La tridimensionnalité de l'architecture met en jeu la perception des différentes parties de son volume qui se dispersent en fragments. Ces fragments peuvent « être tour à tour des mondes eux-mêmes et des éléments de la totalité que nous recréons[1104] ».

Christian de Portzamparc, *Paysages architecturaux*, aquarelle et crayon, 1976.

De même, les fragments de l'architecture apparaissent dans mon travail comme des éléments figuratifs que j'emprunte au monde extérieur en dessinant, soit à partir de mes propres photographies ou des images réunies sur internet, soit en les imaginant d'une manière spontanée. Lorsque je dessine à partir de certains fragments photographiques ou d'images d'architecture, je ne recours pas à la reproduction exacte des immeubles ou de ses parties.

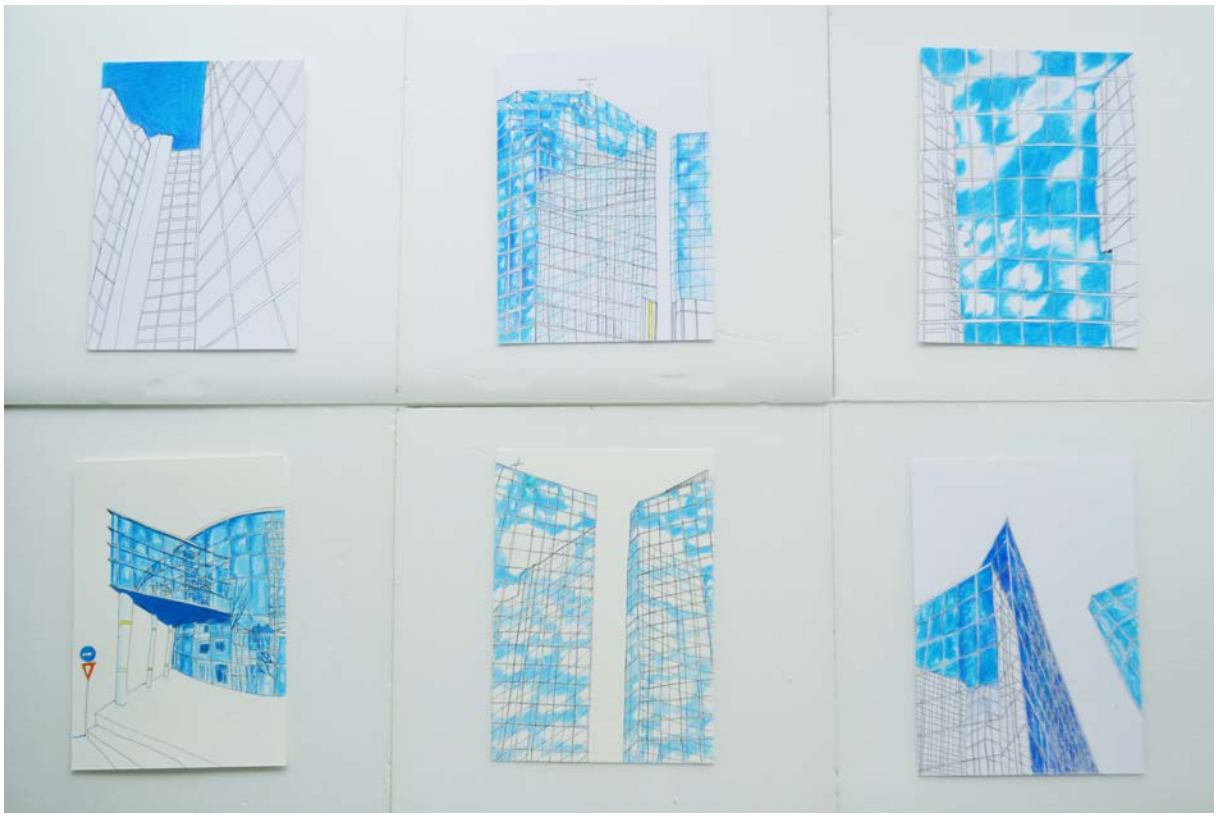
Cependant, ces morceaux et ces bribes qui apparaissent dans mes dessins ont des liens partiels avec les immeubles qui m'inspirent. Au lieu d'avoir recours à la *mimesis* et reproduire la réelle vision du bâtiment, je m'en détache pour créer une image pointant l'écart, une vision imaginaire. Lorsque je dessine les façades de verre d'un immeuble administratif de Toulouse, je renforce le reflet du ciel qui transparaît sur la surface lisse de celle-ci. Ce

1102 *Ibid.*

1103 *Ibid.*

1104 « La fragmentation le réseau, l'île ouverte, la trame orthogonale, la symétrie, la masse, la poétique du fragment, le grossissement » *in* Christian de Portzamparc, *Scènes de l'atelier,* Album de l'exposition, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

n'est pas tant l'architecture de la façade qui m'intéresse dans cette représentation mais le reflet qui devient un élément plastique ; il se rajoute à l'architecture comme le double du miroir.



Alessia Nizovtseva, *Façades de ciel*, dessins, 2019-2021.

Nous pensons à travers ces dessins au travail d'Étienne-Louis Boullée (1728-1799) qui définit l'architecture comme un « art basé simplement sur l'imagination (un art fantastique et pure invention)[1105] ». Ainsi, comme le remarque Brayer, la notion de projet prend une autre tournure dans le travail de Boullée et dépasse uniquement la représentation de la chose à construire. Pour Bouillée, il s'agit de se défaire de la finalité et de se focaliser sur la pensée qui se dégage du dessin et du projet.

> « Le projet en tant qu'idée, « image », « tableau », dans les termes de Boullée, se suffit en lui-même, et Boullée le proclame plus d'un siècle avant les avant-gardes du XXème siècle. Qui plus est, ce projet sera doté d'une effectivité semblable à celle de l'architecture en se constituant comme scénographie. En effet, le projet dessiné transcende ses limites picturales pour appeler à un espace théâtral, […]. Le projet aurait même plus d'efficace que la chose bâtie, enlisée dans sa matérialité[1106] ».

1105 Marie-Ange Brayer, *op. cit.,* p. 117.

1106 *Ibid.,* p. 118.

La pratique du dessin représente aussi une vision ludique et utopique de l'architecture imaginaire. Je crée des miniatures des immeubles sur les petits formats A5 qui flottent au milieu du vide et semblables à des îlots. Les immeubles, les éléments figuratifs tels que les escaliers, structures étranges, sont souvent logés dans un paysage imaginaire et fictif composé du ciel bleu, des montagnes et d'une pelouse verte. Ici, les bâtiments sont symboliquement transformés en jouets, en miniatures semblables à des objets plébiscités par Montessori. Pour renforcer cette idée du jouet et de la miniature, je dessine la forme de l'immeuble, ses contours de toute petite taille que j'obtiens très rapidement par quelques traits précis et spontanés. Contrairement à mes premiers dessins qui ne contiennent que des lignes pures, je rajoute à ceux-ci des couleurs qui renforcent cette impression de l'irréel par le procédé de colorisation.

Alessia Nizovtseva, *Jouets, Escalier*, crayon, aquarelle, stylo, 2019.

« L'homme manifeste son emprise sur le monde non seulement en le fragmentant mais en le miniaturisant […] En réduisant l'échelle de certains éléments, cette expérience augmente l'importance des autres en général, et du sujet en particulier, en relation avec l'espace. Au plan physique l'enfant pourra manipuler plus facilement des objets dont les dimensions seront plus accordées aux siennes, et au plan psychique qu'il sera le maître de l'univers qui lui

appartiendra […]. L'univers ainsi créé apparaît à la fois dans le monde et hors du monde. C'est par essence l'univers de l'architecture [1107] ».

Alessia Nizovtseva, *Jouets de sculptures anonymes*, dessin, aquarelle, 2019.

Dans l'une de mes images nous retrouvons des allusions à des photographies des *Sculptures anonymes* des Becher où les architectures industrielles telles que l'usine désaffectée, les fours à chaux et les châteaux d'eau se retrouvent dans le même dessin. Dessinés en miniature, ces objets urbains prennent une allure enfantine ; fascinée par l'architecture industrielle des Becher trouvée dans leurs photographies, je les manipule en dessinant comme des jouets inanimés que je scénographie à ma manière dans mes dessins. L'image idéalisée déconstruit totalement le contexte et la perception de ces objets architecturaux que les Becher traitent comme des sculptures en noir et blanc. Dans mon travail elles sont placées dans un monde idéalisé, loin de la réalité, où règne une ambiance de jeu.

1107 Paul Henri-David, *Psycho-analyse de l'architecture*, Paris, Éditions l'Harmattan, p. 105.

Alessia Nizovtseva, *Jouets de sculptures anonymes*, dessin, aquarelle, 2019.

Cette pratique du dessin se rapproche du travail de l'artiste Farah Atassi où de nombreuses références au modernisme et aux avant-gardes historiques se pensent à

travers des scénographies dans ses peintures. Elle reprend les immeubles aux formes fonctionnalistes, les jouets Montessori de Ladislav Suntar, les *architectons* de Malevitch, qu'elle place dans ces toiles de la série *Workshop*. Ces objets modernistes sont semblables à des jouets que l'artiste tend à remonter, démonter puis remonter à sa manière, « les jouets de Farah Atassi trouvent leur place après maintes constructions, destructions et reconstructions [1108] ». Sa peinture construite comme « un jeu de cubes » est comparée à l'univers d'un enfant dans le texte de Marjolaine Lévy qui cite un passage de Baudelaire tiré de l'ouvrage *Morale du joujou* paru en 1858. Dans cet univers enfantin, tous les « joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau[1109] ». De même, dans mes dessins de moins en moins réalistes et de plus en plus imaginaires comparés à ma pratique de 2012, les petites maisons sur pilotis, les gratte-ciels aux façades de verre, des structures imaginaires forment un univers utopique, tout comme dans les toiles d'Atassi, « ces villes ne sont plus que des jouets[1110] ».

Je dessine donc je m'amuse car je maîtrise à travers ces miniatures parfois étranges et exagérées mon propre univers. Je me détache donc de toute notion de l'architectonique pour me fondre complètement dans la fiction. Ici, l'unité d'habitation de Le Corbusier devient un motif stylisé, un jouet *kitch* qui ressemble à un bateau ou vaisseau spatial s'envolant dans le ciel.

Alessia Nizovtseva, *Atelier-Projet,* installation, 2021.

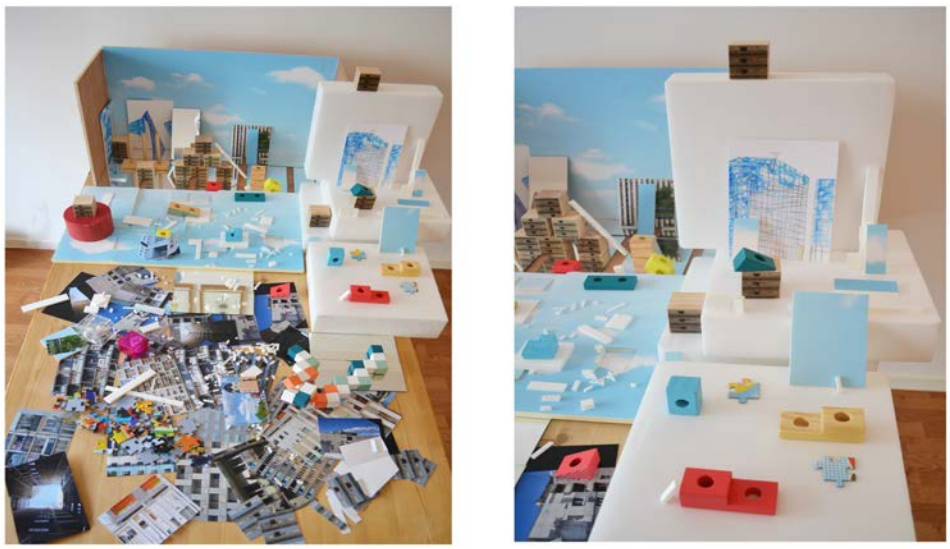
1108 Marjolaine Levy, *Les modernologues*, *op. cit.,* p. 130.

1109 Charles Baudelaire*,* « Moral du joujou », *Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, pp. 581-583.

1110 Marjolaine Levy, *Les modernologues*, *op. cit.,* p. 131.

Si je dois ici parler de l'architecture, je ne reprends que certaines notions qui me permettent de formuler mon propre univers. Le ciel apparaît souvent comme une métaphore de l'utopie, un lieu imaginaire et inatteignable de l'architecte qu'il vise dans ces projets des gratte-ciels. Cependant, dans mes petits dessins, dans ses miniatures, il est dessiné d'une façon ludique et enfantine tel une surface bleue percée de nuages blancs. Dans cet espace de jeu, le ciel « surfaciel » sert dans certains dessins de fond ou de motif abstrait maintenant l'équilibre de l'architecture survolée dans l'espace blanc. Dans ces espaces oniriques, nous retrouvons les allusions à certains univers des architectes comme Christian de Portzamparc ou Junia Ishigamie, aux artistes contemporains, aux formes de l'architecture fonctionnaliste.

Paradoxalement, dans cette pratique du dessin et notamment dans ma pratique artistique récente, je me détache de plus en plus de l'objet de la barre d'habitation et des grands ensembles qui ont pourtant impulsé cette recherche. Le sujet et l'objet des grands ensembles s'estompent au cours du temps pour s'élargir et se dissoudre, dans mon univers, des formes variées et imaginaires de l'architecture. Il se produit alors une sorte d'ouverture dans mon travail artistique ; vers un imaginaire qui me libère de cette architecture pour aller au-delà de sa représentation purement documentaire et mimétique par la photographie. Dès lors, mon espace de l'atelier devient également projet final d'une exposition qui s'élargit, se disperse tel un espace de jeu dans le lieu physique et mental de mon imaginaire. Le lieu de l'atelier est un espace mouvant, se présentant comme une forme inachevée, en cours de progression. Les limites physiques des murs servent d'enclos pour contenir mon univers mental et imaginaire, pour enfermer les objets, les photographies, les installations, les dessins dans un seul espace. Dans ce lieu, il y a beaucoup de pièces qui forment un grand répertoire de variations comparables à un espace de jeu de construction : cubes en bois, ébauches photographiques, sculptures en papiers, peintures inachevées, installations. On construit, on déconstruit, on monte, on démonte, on imbrique, le tout dans l'optique de construire un projet idéal de villes aux allures modernistes qui nous ramène vers une condition de l'architecture à l'essence utopique.



Alessia Nizovtseva, *Atelier-projet*, 2021.

Alessia Nizovtseva, *Atelier-projet*, installation, 2021.

Conclusion partielle

Depuis quelques décennies, la posture de l'artiste et de l'art devient de plus en plus multiforme. Que ce soit la photographie, la sculpture ou l'installation, tous ces médiums prennent des allures hybrides et adhèrent aux lectures polysémiques dans les pratiques artistiques contemporaines. La photographie devient elle-même l'outil de multiples expérimentations héritées des avant-gardes au sein desquelles l'architecture s'attache à une forme plastique du médium. Ainsi, depuis les avant-gardes modernistes, nous constatons une forte amplification d'œuvres d'art qui joue sur l'ouverture et les correspondances entre l'art et d'autres disciplines.

Une fois les frontières ouvertes entre ces disciplines, pourrait être étudié le concept d'intermédialité comme il s'intéresse aux multiples échanges et dialogues, rendant alors possible une vision pluriforme d'une même œuvre.

Les pratiques en évolutions constantes poussent les artistes aux expérimentations d'autres médiums. Parmi celles-ci, la maquette d'architecture, particulièrement en œuvre dans les avant-gardes du début du XXème siècle, comme un outil émancipé de « l'ordre figuratif », fait se confronter la pratique à de nouveaux enjeux en art contemporain. Tel un objet exploratoire et intermédiaire, la maquette ouvre à de nouvelles frontières, se fondant entre les champs artistiques : tantôt mise en scène, tantôt performée, elle permet néanmoins de critiquer l'architecture et de donner sens à l'espace urbain indéterminé.

De ces frontières poreuses entre l'art et l'architecture viennent les régimes des nouvelles expositions et où les projets d'architecture prennent des allures aussi spectaculaires que théâtrales. Depuis l'atelier de l'artiste ou de l'architecte, l'architecture devient cet « objet épistémique[1111] » par sa confrontation aux multiples recherches.

L'intérêt de cet objet réside précisément ce en quoi il n'est pas encore véritablement défini, ce qui appelle à manquer, toujours impalpable et fuyant, pourtant incontournable. Nous tentons ainsi de se représenter ce qui ne l'est pas encore.

En ce sens, les œuvres produites se situent dans une correspondance épistémique qui appelle à un éclatement des frontières disciplinaires.

1111 Hans-Rheinberger est cité dans Florian Dombois, « L'art comme recherche », p. 194, *in* Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan, *Elie During* (sous la direction de), *De l'expérimental dans l'art,* Paris, Les presses du réel, In Actua, 2007.

Conclusion

Il m'aura fallu trouver une approche pour aborder les grands ensembles et leur vision particulière, pour appréhender cette perception trouble qui ne permet pas de les déterminer ni les traduire dans une définition catégorique. Ces objets urbains, aux contours ambigus, sont dès le début de leur apparition soumis à une médiatisation constante et un questionnement qui variera sans cesse au cours de leur vie. Critiqués et souvent mal considérés, les grands ensembles deviennent les cibles de vives critiques, des objets tabous, néfastes au paysage urbain. Ils sont le symbole d'une rupture entre l'architecture et le sol, entre la ville et la campagne, un schisme né d'une ère nouvelle qui marque celui du nouveau mode d'habitat. Pour Augustin Berque, ce sont ses formes identiques et universelles qui se répètent partout sur la planète et qui, de leur essence fonctionnaliste issue du mouvement moderniste en architecture, posent problème :

> « Les mêmes parallélépipèdes aux quatre coins de la planète, identiques à eux-mêmes et complètement hors-sol, hors-site, puisqu'ils descendent du ciel comme la Jérusalem de l'Apocalypse[1112] ».

Ces architectures produisent une négation des lieux, créant ainsi des non-lieux, tendant toujours et davantage vers une universalisation de la forme architecturale. Néanmoins, cette affirmation d'Augustin Berque se veut abordée autrement par Michel Lussault. Selon lui, l'urbanisation intense de nos territoires, qui change et bouleverse nos modes d'habitat, conduit à une mondialisation globale de la planète générant par ceci des tensions entre les analyses des différents théoriciens. D'un côté, elle est critiquée par de nombreux experts qui « infèrent de tous ces constats que la mondialisation provoquerait imparablement une homogénéisation et une indifférenciation croissantes des différentes parties du Monde, toutes confrontées aux mêmes constantes d'évolutions tendancielles [1113] ». D'un autre côté, une version plus optimiste voit en ce processus d'urbanisation intense et globale une tendance bénéfique car créant « un monde riche de valeurs positives : mise en commun des biens et des connaissances, créativité nécessaire pour faire face aux défis actuels et émancipation des tradition culturelles plus anciennes, trop fermées, trop repliées sur elles-mêmes [1114] ».

Toujours selon Michel Lussault, toutes ces tensions qui concernent ce phénomène de mondialisation et où s'inscrivent les grands ensembles, échappent aux questionnements essentiels voire basiques en rapport à « la condition humaine ». Cette condition humaine nous rattache inévitablement à « l'expérience élémentaire que chacun fait de l'existence : de

1112 Augustin Berque, *Le lien au lieu, Actes de la chaire de Mésologie de l'Université de Corse,* Éditions éoliennes, 2014, p. 37.

1113 Michel Lussault, *Hyper-Lieux, Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 35.

1114 *Ibid.*

même que l'être humain vit en permanence avec le temps, il a toujours à faire avec l'espace [1115] » qu'il habite. Habiter l'espace est l'acceptation d'une épreuve spatiale et semble faire écho à de nombreuses pratiques contemporaines qui traitent l'espace comme une entité multiforme. Il n'est, de fait, pas surprenant que les formes architecturales modernistes interrogent ou créent une multitude de représentations dans les pratiques artistiques contemporaines. Si le territoire et le paysage urbain sont souvent critiqués, ils sont par ailleurs tout aussi considérés. Parfois péjoratifs, parfois élogieux, les artistes portent en effet un regard pluriel sur l'architecture car elle offre, à travers ses médiums variés, autant de visages que de lectures donc d'interprétations de celle-ci.

Le sens du paysage

Il n'est pas plus étonnant que l'architecture apparaisse dans les œuvres artistiques attachée au paysage ou plus précisément à la représentation du territoire et des lieux indéterminés tels que périphéries, zones périurbaines, terrains vagues, quartiers industriels. Lors de la Mission DATAR des années 1980, les photographes s'emparent du territoire français par le constat qu'ils font de sa transformation. Ces photographies, qui sont partagées entre le document et l'art, ont pour ambition de créer une certaine sensibilité envers le territoire, appelant alors à [re]considérer celui-ci. Ici, les grands ensembles font partie du paysage comme un territoire en mutation, un espace en perpétuelle évolution. La subjectivité des photographies est ainsi celle qui tendra à affirmer la neutralité dans ses prises de vue du dispositif.

Néanmoins, il est devenu plus rare que les artistes se consacrent entièrement et uniquement à la représentation des grands ensembles ou qu'ils prennent ces immeubles d'habitation comme sujets de prédilection. Les grands ensembles sont souvent perçus comme des signes qui s'imposent, qui peuplent et pointent, par leur présence, un territoire ; ils sont davantage attachés à la vision du territoire en « une géographie concrète[1116] », un marqueur de pays, une vision de banlieue. La pratique de l'artiste Yves Bélorgey dévoile son engouement envers les grands ensembles, occupant presque totalement son œuvre picturale. Depuis quelques années, pourtant souvent contestés et accusés pour leurs formes monotones et austères ou encore parce-que leurs rapides dégradations, l'apparition de ces immeubles dans un travail comme celui de Bélorgey dans les années 1990 les fait se hisser au rang d'œuvres d'art. L'artiste va en effet détourner le regard de ces accusations en incitant à reconsidérer le contexte et donc reconsidérer ces bâtiments, ceci sans pour autant jamais vouloir sublimer leur représentation. Sa peinture « documentaire » héritée de certains photographes comme d'Eugène Atget, de Walker Evans ou des Bechers, commente et interpelle sur ce qui reste aujourd'hui de ces utopies réalisées encore érigées dans nos villes.

1115 *Ibid.,* p. 38.

1116 Jean-Marc Besse, *La nécessité du paysage*, Marseille, Éditions parenthèse, 2019, p. 17.

Depuis quelques années, nous retrouvons un certain nombre de peintres qui suivent une démarche similaire semblable à la posture documentaire de Bélorgey, décrivant picturalement les quartiers résidentiels et les zones périurbaines des villes post-soviétiques. Parmi eux, Serban Savu et Pavel Otdelnov peignent et s'attachent à ce style documentaire pour les territoires urbains. Le retour de la peinture dans les pratiques artistiques contemporaines inspirées du document photographique ne semble pas plus étonnant, ni paradoxal dans les pays de l'Est, pays de mes origines. Dans certaines écoles ou universités de Russie comme de Roumanie (Universitatea de Artă și Design), la peinture puise et montre encore toute sa force dans son académisme pictural. Notre regard dévoyé par le contexte, nous permettrait-il alors d'appréhender autrement ce médium, médium aussi ancien qu'il reste encore considéré, dans ces pays, comme l'instrument qui revendique pleinement une posture contemporaine de l'art.

Attachée à mes racines et donc moi-même dans ce médium, j'ai initié mon travail par la photographie. Je voulais d'abord commencer à travailler à partir de clichés, m'amenant de fil en aiguille, à travers cette pratique « initiatique », à développer une grande série de photographies. C'est par ce chemin de construction que la question des séries et fragments, inspiré par cet état des lieux, va entrer dans cette recherche. Au fil des ans, cette série de clichés et ma collection toujours grandissante semble inexorablement tendre vers une vision « non-finalisée », le projet d'une œuvre toujours inachevée car toujours en mouvement, une mémoire incomplète, éclatée en milliers de nouveaux fragments prélevés dans les « aires » du temps. Cette collection morcelée entre alors en résonance avec ma peinture, déterminant systématiquement le modèle à représenter. Peindre le territoire et les immeubles d'habitation fut ainsi pour moi une façon de reconsidérer ces architectures. D'abord en les intériorisant pour ensuite les mettre à distance de moi-même via ma peinture, j'affranchis ma sensibilité d'un sentiment de nostalgie, désamorce, neutralise mon désir initial de catharsis.

La notion d'habiter de Matis Stock est l'une des premières qui m'ait interpellée. Elle caractérise une relation dynamique avec un lieu. De mon histoire et expérience de la mobilité géographique, une distance psychique et géographique s'est instaurée dans mon rapport au monde et, de fait, traverse et se [re]ssent dans mon travail artistique. Le paysage est comme une nécessité spatiale, un vœu de mise à distance ; la condition nécessaire de l'habiter me tourne vers une expérience tant esthétique que spirituelle.

> « Les relations humaines au paysage se déploient en une large gamme d'attitudes. Ainsi, sur le plan de la perception, des usages et des affects : la contemplation esthétique et/ou spirituelle, l'observation attentive, l'éducation au regard, la vue distraite, la présence affairée ou de simple loisir, la promenade qui fait de l'expérience du paysage une jouissance désintéressée. Ou encore, sur le plan de la pratique et de l'action : l'intervention, l'aménagement, l'entretien, la réparation, la fabrication[1117] ».

Aussi, nous avons vu que le paysage prend le visage d'une entité perpétuellement transformée par l'activité humaine. L'architecture moderniste, par son urbanisation intense, affecte également le sens du paysage contemporain. L'artiste dédié au paysage urbain est

1117 Jean-Marc Besse, *op.cit*, p. 37.

par conséquent perçu comme « homme pluriel », capable de tisser des liens envers l'architecture et le paysage, s'autorisant à les retranscrire à sa manière subjective. Cette subjectivité chez certains photographes russes promeut une vision spectaculaire de l'architecture ; pensant ici à Chernyshova ou Tkachenko qui romantisent chacune de leur représentation, elle semble en effet comme inscrite dans une lecture théâtrale de l'espace. La subjectivité, telle un filtre, permet dans le même temps, de se départir de l'ordinaire, de rendre au photographe sa sensibilité.

Il y a toujours chez ces photographes russes une préoccupation esthétique, une exigence pour le ressenti du spectateur. Faire ressentir a moins pour objectif d'impressionner que de créer un rapport « pathique » au monde, lui faisant éprouver l'atmosphère qui règne dans la photographie. De même, certaines « images performées » questionnent la réalité de l'espace urbain et donnent à voir « un analogon du réel » par la théâtralisation subversive. L'artiste agit ici lui-même sur le paysage en le transformant, en l'utilisant dans sa pratique artistique comme « l'expression d'une volonté [1118] ». Par son action artistique, il attire l'attention, provoque un questionnement envers des territoires délaissés.

> « La dimension territoriale est présente dans le paysage, quand il s'y joue et se manifeste une volonté de transformer l'étendue extérieure du monde en un lieu d'intériorité, en une sorte de maison où il est possible de demeurer en paix. Le paysage traduit une volonté d'habiter[1119] ».

La représentation de l'architecture et du paysage urbain s'inscrit dans mon expérience du voyage, à la découverte des villes. Cette pratique de l'espace développe une approche multiple mais d'abord c'est celle du regard et de la vue : « Regarder n'est pas un acte indifférent et neutre c'est un engagement dans le monde, une émotion mais aussi une prise de position[1120] ». Mon expérience de l'architecture passe d'abord par l'expérience de la ville qui est comme celle du paysage décrite par Besse, attachée à plusieurs registres sensoriels, comme une expérience corporelle. Par conséquent, « l'appréciation de l'espace ne se construit pas indépendamment des manières de le parcourir [1121] ». En se penchant sur l'histoire du voyage, Jean Le brun décrit le voyageur classique, romantique et pittoresque comme il développe plusieurs manières de voir l'espace d'une ville et du paysage.

> « De nos jours, le touriste se fait, tour à tour, voyageur classique, voyageur pittoresque, voyageur romantique. Lorsque vous visitez Rome, vous êtes généralement, à la manière d'un voyageur du « grand tour », fasciné par les monuments mais, dans le même temps, vous pouvez, au fil de vos promenades, vous abandonner aux impressions à la manière d'un Stendhal [1122] ».

1118 *Ibid.*, p. 37.

1119 *Ibid.,* p. 18.

1120 *Ibid.,* p. 25

1121 Alain Corbin, *L'homme dans le paysage: L'entretien avec Jean Lebrun,* Éditions, Textuel, 2001, p. 101.

1122 *Ibid*., p.106.

A travers mes voyages, il se forme une série des photographies qui, une fois les unes confrontées aux autres, donne à voir comme « une composition d'ensemble ».

> « L'intérêt de la série, au-delà de chacune des images prises isolément, réside donc dans ce qu'elle compose, dans ce qu'elle met en évidence et ce qu'elle délaisse dans le compte-rendu d'une réalité qu'elle donne à voir [1123] ».

Lors de mes voyages, je me suis toujours intéressée aux barres et les tours qui s'imposent dans l'espace urbain par leur quantité, par leur omniprésence. Ce sont les éléments qui ne peuvent se dérober au regard d'un touriste parcourant les villes d'aujourd'hui.

Les monuments

Les barres et les tours apparaissent souvent et dans de nombreuses œuvres contemporaines comme fond du paysage urbain, l'élément caractéristique qui marque, par sa seule présence, les territoires des pays post-soviétiques. Il n'est pas étonnant que ces immeubles attirent inévitablement les regards des artistes en tant que symboles de la nouvelle ère de l'habitat du XXème siècle. Leur esthétique ambiguë, leurs formes monumentales les caractérisent et les rapprochent aujourd'hui des monuments dans cette volonté de patrimonialisation provoquée par une alerte, le sentiment d'une disparition d'« objets précieux ». Parmi les dix-sept réalisations de Le Corbusier inscrites sur la Liste du patrimoine mondial le 17 juillet 2016 figure l'Unité d'habitation de Marseille. Cette reconnaissance de l'œuvre de l'architecte souligne une intention de valorisation du patrimoine récent, ayant moins de cent ans, notamment de constructions issues du mouvement moderne.

La notion du monument est abordée dans ma recherche plastique à travers la représentation de la Maison des Soviets, une grande structure abandonnée qui se situe à Kaliningrad. Confus, ambigu, ce bâtiment au statut incertain qui se situe entre le monumental et désuet, est menacé de destruction. En effet, les architectures modernistes, attachées à la notion de « monuments intentionnels » empruntée à Alois Riegl, sont « édifiés dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée[1124] ».

Cependant, à la différence de nombreuses grandes structures abandonnées, les grands ensembles soulèvent quant à eux la conjugaison de la notion d'habiter et simultanément de leur état de ruine. La particularité de ces architectures se situe dans leur ambiguïté car elles sont comme partagées entre plusieurs problématiques. La question du patrimoine et de la « ruinification » inscrit les grands ensembles disparus dans la catégorie

1123 Bernard Debarbieux, « Territorialités étatiques et politiques d'enregistrement », *in La mission photographique de DATAR, Nouvelles perspectives critiques*, Paris, Édition de la Dila, 2014, p. 40.

1124 Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984, p. 43.

qui les attache à la ruine moderne et aux objets non-fonctionnels, pendant que certains immeubles sont encore habités mais déjà traités comme des ruines en devenir. Ces ruines modernes, qui n'ont plus de fonction et ne sont plus habitées, ouvrent à un autre regard, une autre lecture, se confondant avec celle de la ruine esthétique, celle d'un objet à contempler. Les grands ensembles, qui entrent à la fois dans ces deux modes de fonctionnement, ruines et architectures habitées, développent des relations différentes en lien avec la nature même de l'objet. De la même manière que l'on peut percevoir la juste nuance qui se place entre le fait d'apprécier ou d'appréhender la nature d'un objet, nous pouvons percevoir ce que l'architecture et la ruine portent en elles de différent.

En revanche, remarquons également que les représentations des ruines en art contemporain ne soulèvent pas uniquement des questions quant à la nature d'un objet, un élément purement esthétique et où les traces du temps comme de l'usure produisent une sensibilité contemplative.

La mémoire

Bien au contraire, les grands ensembles en tant que ruines touchent à d'autres problématiques chez les artistes contemporains. Ceux-ci s'intéressent davantage aux démolitions et aux implosions des formes monumentales, soit pour son fort degré de contemplation, soit pour la plasticité de sa forme démolie mais qui marquent, l'un comme l'autre, l'importance historique de ces objets devenus symboles de la fin de l'époque moderniste. Telles sont les œuvres de Matthieu Pernot, de Cyprien Gaillard et de JR au sein desquelles, des événements spectaculaires pour des destructions, des moments chargés d'émotion, de sensibilité mais également de violence, font preuve d'une rupture brusque de la forme, de la fonction du bâtiment et marque emblématiquement la fin d'un mythe, celui de l'architecture moderne.

Toutes ces questions nous rapprochent, dans notre recherche, des préoccupations des théoriciens quant à la notion de mémoire, faisant suite à la rénovation des quartiers résidentiels. Lors de ces programmes urbains, les artistes qui participent à ces projets s'interrogent sur la mémoire en disparition à travers toutes sortes de médiums artistiques tels que photographies, sérigraphies, vidéos et installations. De la même manière, photographier la barre d'habitation d'Empalot depuis son intérieur est pour moi devenu un acte proche de la notion de « l'habiter », où l'artiste comme le visiteur vont pratiquer les lieux. L'action du photographe qui immortalise la structure intérieure de l'architecture est intrinsèquement liée, dans ce travail, à la mémorisation des lieux qui seront prochainement démolis. Ces lieux, qui sont encore habités, sont vus à travers un parcours physique, traversés par le mouvement de mon corps, se rapprochant de la « promenade architecturale » que propose Le Corbusier pour lire ces édifices utopiques. Parcourir le corps de l'immeuble et le photographier dans ses multiples fragments, c'est donner à l'architecture une vision symboliquement proche d'un objet qui se vide de sa substance, qui devient bancal.

En nous appuyant sur l'ouvrage de Paul Ricœur, *De la mémoire et de la réminiscence,* nous avons déduit que la mémoire devient sujet malléable et multiforme dans les œuvres d'artistes, reflétant aussi bien l'ambiguïté que l'indéfinition, parlant d'ailleurs autant de l'art contemporain que du sujet représenté.

Les Villes génériques et les façades

Par ailleurs, les grands ensembles continuent de proliférer dans de nombreux pays du monde, tels que la Chine, La Corée du sud, la Russie, la Pologne, la Roumanie et d'autres encore. Dans ces pays, ce type d'habitat reste encore majoritaire pour une grande partie de la population. Les barres et les tours deviennent les symboles des grandes villes comme l'attestent les nombreuses photographies de Michel Wolf, de Stéphane Couturier, de Gao Brothers. Les villes contemporaines sont littéralement envahies par les tours d'habitation de plusieurs étages, se propagent et prolifèrent sans cesse sur leurs territoires. Les mégapoles sont à l'image des « villes génériques » de Rem Koolhaas, devenues des organismes vivants parfois invivables, aux images déshumanisées. Elles interpellent et interrogent autant les photographes que les théoriciens. À travers ces photographies, nous pouvons avancer ce phénomène de « l'urbanisation généralisée[1125] » décrit par Michel Lussault. L'urbanisation crée « un autre Monde » qui « constitue l'état historique contemporain, différent de tout ce qui a précédé, de l'écoumène terrestre – l'écoumène étant un concept essentiel de la géographie, qui désigne l'espace de vie construit et habité par les êtres, à quelque échelle qu'on le considère[1126] ».

La modernité en architecture participe partiellement à la « mort du paysage », en concevant ces objets géométriques et sans identité, ces formes rompent un lieu avec l'espace historique de la ville. Les barres et les tours sont souvent associées aux « machines à habiter [1127] » pensées par le Corbusier renvoyant à une rupture importante, non seulement avec la morphologie de la ville, mais également en métamorphosant profondément le sens de l'habiter sur l'étendue terrestre. Habiter la hauteur, entre ciel et terre, devient l'une des conditions de la ville contemporaine « u-topique [1128] » fondée par le modernisme en architecture qui déborde sur le gigantisme des mégapoles. La hauteur, tel un non-lieu, rompt avec l'étendue terrestre pour se disjoindre du sol et s'élever au-dessus de celle-ci.

En ce sens, l'habitat monumental change profondément les façons de l'habiter. Il change notre rapport à l'espace, à la perception de l'habitat. La quête des villes et des banlieues prend le pas chez les photographes contemporains. Ces lieux sont à la fois attachés aux hétérotopies de Foucault, caractérisés comme des lieux coupés se situant en

1125 Michel Lussault, *op. cit.,* pp. 22-23.

1126 *Ibid.,* p. 23.

1127 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995, p. 200.

1128 Louis Marin, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, les Éditions de minuit, 1973, p. 330.

périphéries ; mais également comme des lieux ordinaires où le quotidien déroule ses vies habituelles.

Ainsi, les façades photographiées sous le mode frontal deviennent elles-mêmes « emblème[s] de cet « urbain » - ce mot qui, on le souligne trop peu, dénote à la fois l'habitant et son habitat – généralisé[1129] ».

Dans certaines séries de photographies, l'image de la ville contemporaine est comparée à celle d'une grille bidimensionnelle structurant la façade. En partant d'Andreas Gursky, Stéphane Couturier ou Michel Wolf, la grille n'est pas uniquement un moyen plastique ; il est un dispositif qui donne un sens à l'objet représenté. La grille qui organise la façade moderniste reflète symboliquement le principe qui constitue l'architecture moderniste :

> « Ce que nous désignons par grille, c'est d'abord et avant tout, avec l'avènement des squelettes métalliques puis du béton armé, la figure de la structure porteuse, celle du système poteau-poutre, sur lequel repose désormais le plus grand nombre d'édifices construits du XX^{ème} siècle. On se libère alors du dispositif traditionnel des murs porteurs au profit des points porteurs — piliers —, et partant, de la façade. […] Visible ou invisible, ce quadrillage tridimensionnel est le signe plastique majeur de l'architecture des buildings et barres d'habitation des grands ensembles[1130] ».

La grille devient cette figure symbolique qui nous lie aux contextes pluridisciplinaires et sert d'alliage entre l'art et l'architecture. Elle permet également une ouverture, tant vers l'art abstrait que vers le questionnement autour du document photographique et de son objectivité chez les photographes contemporains comme Michael Wolf et Stéphane Couturier. D'un côté, tel un document brut et « sans style » hérité des pratiques des photographes de *New Topographics* de 1975 de Lewis Baltz, Ed Ruscha, Bernd et Hilla Becher, les modes frontal et bidimensionnel s'imposent comme des moyens de représenter l'ordinaire urbain. De l'autre, il apparaît comme un dispositif d'expérimentations qui permet, par les cadrages serrés, de fondre le réel dans de l'abstrait et se départir du réel.

Dans mon travail, les façades d'architecture post-soviétiques de la Roumanie et de la Russie, réunies dans la collection d'archives, se distinguent de nombreuses photographies réalisées en France par leurs aspects très habités. Elles sont perçues comme des interfaces poreuses mettant en rapport l'intérieur et l'extérieur, des surfaces tendues comme une peau, pensant ici au concept de Didier Anzieu. Les façades deviennent alors un signe culturel, des espaces appropriés aux habitats en Bulgarie, Roumanie, Russie ou Algérie. En effet, nous comparons ces façons d'approprier l'espace en nous appuyant sur le texte de philosophe allemand Martin Heidegger où la notion de *bâtir* évoque une action et se lie avec la notion de l'habiter, ce qui revient dans ses origines étymologiques à celle de cultiver et prendre soin. Dès lors, approprier l'espace se lie à cette action de *l'habiter* qui désigne aussi bien de

1129 *Ibid.,* p. 89.

1130 Isabelle Alzieu, « Front, face, façade » in Revue *Incertains Regards*, n°11, *La frontalité ou l'effet Méduse* , Presses Universitaires de Provence, 2021, p. 4.

résider que de prendre soin du lieu, de le cultiver et le bâtir pour le rendre mieux.

Habiter l'architecture devient également une forme conditionnement par ce qui nous rattache aux contextes particuliers, tant d'un point de vue géographique, social, économique que psychique :

> « On voit très bien quelle définition de l'architecture et de son travail découle de cette conception. L'architecture aménage des lieux pour l'habitation des hommes. Elle rend habitable l'espace indifférent et contribue, en ce sens, à l'établissement du monde. […] l'architecture, […], est pour nous la condition d'une venue au monde. Elle nous précède au moment de la naissance et ne nous lâche plus[1131] ».

En ce sens dans mon travail, l'architecture moderniste, plus précisément la vision de la barre d'habitation d'Oulan-Oudé en Russie, est attachée à la notion de maison natale qui n'est plus un lieu habité mais est symboliquement intériorisé.

L'introduction de la façade dans cette pratique photographiée frontalement interroge non seulement les modes de vie qui se créent dans les grands ensembles mais également la plasticité de celle-ci comme un motif persistant dans l'espace urbain.

La plasticité de la façade

En effet, dans la pratique de certains artistes contemporains comme par exemple Stéphane Couturier, Andreas Gursky, Olivier Barbieri ou Markus Brunneti, la photographie documentaire ne se plie pas à la condition mimétique qui représente le réel mais le retranscrit à travers de multiples expérimentations.

Rappelons que toutes sortes d'expérimentations avec la photographie sont ancrées dans les pratiques des avant-gardes de Rodtchenko, de Lazslo Moholy-Nagy, de Moï Ver ou encore de Lucien Hervé. Ces photographes proposent à travers des cadrages inédits en plongée ou en contre-plongée ou encore à travers des photomontages, des collages, une nouvelle vision du monde. Dans les pratiques contemporaines, la notion même de document devient malléable, elle échappe à sa propre condition de preuve, de témoignage, d'enregistrement. La forme documentaire des œuvres contemporaines déborde le document photographique ; elle apparaît également sous formes de bas-reliefs faits à partir de collages chez Lucy Williams reproduisant minutieusement certaines façades des barres d'habitations emblématiques en Angleterre.

En utilisant moi-même la photographie comme un médium de création capable de se plier à de multiples expérimentations, j'introduis dans ma pratique une juxtaposition d'images photographiques, le découpage et le photomontage, une pratique héritée des avant-gardes. En effet, comme l'explique Olivier Lugon en parlant des juxtapositions d'images :

1131 Benoît Goetz, La *dislocation, Architecture et philosophie*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2018, p. 42.

> « La juxtaposition d'image s'impose comme un genre à part entière » tel « un substitut du photomontage proprement dit (contrairement à celui-ci, la juxtaposition ne cherche pas l'unité organique), tout comme elle l'oppose au reportage et à la série journalistique (la juxtaposition n'est pas narrative). Cette technique se situerait plutôt à la croisée de deux et se définirait comme "une forme directe d'organisation des images *[picturing editing]*[1132] ».

Dans mon travail, cette technique de juxtaposition me permet en effet, non pas tant d'organiser des images et former une collection, mais d'expérimenter en créant des formes variées de l'architecture telles un motif kaléidoscopique. Les visions photographiques obtenues à travers ces juxtapositions retranscrivent l'espace urbain éclaté et fragmenté.

L'esthétique documentaire est revisitée par les artistes pour concevoir des architectures imaginaires à partir du réel, tout en questionnant la photographie numérique et le paysage urbain qui évolue à travers une mondialisation accélérée ; une pluralité de formes architecturales l'attestent comme les pratiques de Filip Dujardin, de Victor Enrich et de Paul Hollingworth par exemple. La périphérie des villes intrigue de nombreux artistes par la pluralité des constructions monumentales inachevées : des immeubles laissés à l'abandon, des architectures anonymes, des immeubles d'habitation ou administratifs sont réunis dans des archives numériques et partagés sur internet comme pour Eric Tabuchi et Nicolas Grospierre. Dorénavant, la photographie est inscrite dans un nouveau mode de représentation lié au partage numérique. Dans certains pratiques, ce n'est pas représenter l'architecture qui intéresse les photographes mais collecter les images numériques en corrélation à celle-ci. Les photographies collectées et anonymes sont par ailleurs diffusées dans différents contextes, archivées dans l'espace Web, partagées sur les réseaux sociaux et exposées. Les immeubles collectifs s'inscrivent dans ces pratiques artistiques contemporaines et deviennent des témoins anonymes peuplant les périphéries des villes et les zones périurbaines sous la forme d'un inventaire du présent.

Par ailleurs, les barres et les tours apparaissent dans les œuvres d'artistes sous forme d'installations monumentales, maquettes, photographies et vidéos qui proposent des lectures polysémiques de ces objets urbains. Les grands ensembles sont associés dans certaines expositions aux utopies échouées de l'époque des Trente Glorieuses et sont véritablement mis en scène comme des formes à penser. Les immeubles d'habitations, sous formes de maquettes et de vidéos à l'instar de *Haut du Lièvre* de Bernard Lamarche et de *Pruitt-Igoe* de Cyprien Gaillard, sont exposés à côté des œuvres qui revisitent les avant-gardes historiques des années 1920. Les installations, les peintures, les sculptures et les constructions sont pensées à travers les œuvres des constructivistes russes, des compositions néoplastiques du mouvement *De Stijl*, des objets constructifs Montessori, des projets emblématiques inachevés à l'image de la *Tour Tatline*. Les immeubles d'habitation s'inscrivent dans cette époque aujourd'hui constamment revisitée par de nombreux artistes, commissaires d'expositions et chercheurs. De nombreuses relectures sont proposées dans l'ouvrage *L'esthétique des Trente glorieuses* qui fait suite au colloque de Cerisy en 2019, revisitant des années d'abondance tant économique que culturelle et historique.

1132 Olivier Lugon., *op. cit.,* P. 276.

« Pour saisir la signification des « Trente glorieuses » et leur importance dans notre mémoire collective, il faut probablement quitter le terrain des chiffres et des courbes, pour celui des images témoins de notre vie sensible. Urbanistes, architectes, décorateurs, mais aussi peintres, sculpteurs ou photographes sont ici, plus que les ingénieurs et les économistes, les acteurs à convoquer. Que nous disent-il de cette époque ? Quelles traces ont-ils laissées qui nous parlent encore ?[1133] »

Les maquettes

Cette relecture des Trente glorieuses se croise avec le questionnement de l'architecture des grands ensembles : que reste-il des grands ensembles dans le présent après avoir été des objets de l'espoir et du progrès ? Il n'est pas surprenant que les tours et les barres d'habitation soient souvent représentées comme des maquettes chez de nombreux artistes contemporains qui s'intéressent à la notion de projet architectural comme « embryon de l'utopie ». Tel un instrument critique, certaines maquettes en miniature reproduisent des immeubles d'habitation en construisant des rapports d'analogie au monde. La maquette s'attache à la notion du « modèle » qui présente l'architecture dans sa pratique devenant un outil communicationnel. Cependant, chez les artistes, elle devient « une œuvre en tant que telle et un projet en soi [1134] ». Entre réel et imaginaire, la maquette se glisse dans les espaces d'exposition ; théâtralisée, performée et mise en scène, elle renvoie tantôt à son référent, tantôt elle s'en éloigne pour devenir un instrument « d'expressivité individuelle[1135] ». C'est déjà à partir des avant-gardes que la maquette d'architecture devient un objet autonome et plastique, un outil d'expérimentation. En effet, c'est déjà dans les années 1930 que Henry-Russell Hitchcock compare l'architecture à une « sculpture abstraite [1136] ». Les rapprochements entre la sculpture et la maquette sont relevés dans la thèse de Marie-Ange Brayer[1137] qui qualifie la maquette comme un objet d'expérimentation et de recherche plastique, une œuvre d'art à part entière dans les pratiques artistiques de l'après-guerre.

« Cette nouvelle « autoréférentialité du langage » plastique instaure la maquette d'architecture comme paradigme de la modernité. Les artistes en feront un outil libératoire dans leur

1133 François Vatin, Une relecture des « Trente glorieuse, » Gwenaël Rot, François Vatin (sous la direction de), *L'esthétique des « Trente glorieuses, » De la Reconstruction à la croissance industrielle,* Librairie des Musée, Actes du colloque de Cerisy-La-salle, juin, 2019, p. 7.

1134 Marie-Ange Brayer, op. cit., p. 23.

1135 *Ibid.,* p. 152.

1136 Voir Henri-Russel Hitchcock, *Moderne architecture : Romanticism and Reinteggration*, New-York, 1992 (1929) cité in Marie-Ange Brayer, *op. cit.*, p. 152.

1137 La notion de la sculpture et de la maquette font sillage : dans les années 1960 les maquettes sont comparées par Arthur Dexler, directeur du MoMA de New-york aux sculptures. L'architecture est par sa forme comparée à une sculpture dans l'ouvrage de Siegfried Giedion, *Espace, temps et architecture.*

exploration de l'espace. La maquette d'architecture s'inscrit également dans un processus hétérogène de création. […] Hétérogène à travers ses constituants, hétérotopique à l'ère de la mécanisation, la maquette d'architecture remet alors en question la notion de projet architectural [1138] ».

Par conséquent, la notion d'expérimentation est attachée à celle du projet d'architecture et crée une ouverture pour être considérée comme « une production discursive autonome, un processus de pensée, un moyen d'expression artistique[1139] ». L'architecture n'est plus attachée au seul acte de construire mais à un processus constant de recherches et de créations. Ici, l'architecture devient le lieu d'alliage de diverses pratiques artistiques où le rôle de l'architecte est apparenté à celui de l'artiste.

Avant même de se lancer dans un projet, l'architecture se pense, se rêve et se vit par l'architecte, constitue une part invisible qu'un bâtiment n'est pas capable de retranscrire dans l'espace urbain. Le projet s'affranchit de toute finalité, se rapproche d'une recherche plastique des formes, des éléments multiples qui constituent un tout. L'espace de l'architecte, pareil à l'atelier de l'artiste, est en constant mouvement au sein duquel les éléments hétérogènes ne nouent dans un dialogue.

L'atelier-Projet

« L'atelier est donc une architecture de la réalisation d'un projet, un coin de méditation conçue pour penser : un objet propulseur. Dans le labyrinthe mental, la raison créatrice prépare des conditions de travail : un état de désordre dynamique, ou bien une concentration intime, silencieuse, ou, encore, une désolation algébrique, fonctionnelle, théorique, et ainsi de suite[1140] ».

C'est en effet l'espace d'exposition, sous forme d'atelier, qui permet de revoir et de dévoiler toutes ces formes de créations invisibles dans ce lieu de recherches plastiques. C'est notamment le dessin qui apparaît dans mon travail artistique, vecteur de la liberté imaginative m'éloignant des barres et des tours au profit de la fiction.

L'espace de l'atelier, un lieu du projet, est pensé à travers une scénographie, la notion qui est depuis longtemps ancrée dans les pratiques théâtrales et artistiques. Exposer un projet, une architecture, est également pensé à travers une scénographie de l'espace comme un lieu de médiation spatiale, un lieu de communication. Par conséquent, l'atelier d'artiste ouvert au public devient ce lieu de réception et de communication où la place de la scénographie prend force pour créer une forme de communication spatiale.

1138 *Ibid.,* p. 32.

1139 Marie-Ange Brayer*, op.cit.,* p. 109.

1140 Elisabetta Orsini, *Atelier, Lieux de la pensée et de la création*, Éditions Mimesis, 2012, p. 24.

> « Telle une forme de médiation spatiale, un moyen de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion, à l'interface entre l'émetteur-objet et le récepteur-public. Son vecteur n'est pas le verbe mais l'espace tridimensionnel dans lequel elle prend la forme de langages multiples[1141] ».

Ce qui réunit l'œuvre d'art et le projet d'un architecte est leur réception. L'espace d'exposition devient un lieu de communication, fait de dialogues entre les éléments exposés, « une création spatiale sensible[1142] ». Ainsi, l'exposition d'architecture devient un espace qui s'entrelace avec d'autres dispositifs de réception et de communication, dépassant le projet même de l'architecture par sa scénographie.

« L'exposition devient alors « une œuvre » particulière [1143] », qu'elle soit produite par un architecte ou un artiste. Dans mon travail, cette approche du projet que devient le lieu de l'atelier ouvert au public « consiste alors à mettre l'accent sur l'imaginaire architectural à travers sa représentation [1144] » et sa réception spatiale.

1141 Kinga Grzech, *La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace,* 2004, p. 5. L'article est disponible à cette adresse: http://doc.ocim.fr/LO/LO096/LO.96(1)-pp.04-12.pdf (Consulté le 16 septembre 2021)

1142 *Ibid.,* p. 5.

1143 *Ibid.,* p. 9.

1144 Marie-Ange Brayer*, op.cit.,* p. 146.

Index

Abénia, Thiphaine 50, 166, 463, 464, 455, 474
Adéline, Jules
Albers, Josef 521, 332, 333, 359
Alberti, Leon Battista 37, 265, 507
Allain, Rémy 27, 28, 144
Alzieu, Isabelle 355, 437, 489, 494, 556
Amestoy, Isabelle 31
Amy, Sandrine 244, 335
Andō, Tadao 79, 80, 359
Arcadi (Frères) 115, 174
Archigram 525
Archizoom 525, 336
Ardenne, Paul 74, 80, 438, 439
Arfara, Katia 209, 210
Arrault, Valérie 171
Atassi, Farah 496, 497, 498, 543
Attali, Jean 131, 143, 466, 474, 476

Bachelard, Gaston 94, 185
Baltz, Lewis 145,146, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 555, 556
Baque, Dominique 15, 55, 276, 278, 399, 405, 433, 440, 442
Barbieri, Olivo 11, 384, 385, 557
Barthes, Roland 37, 53, 54,112, 274, 275, 426, 435, 475
Baudelaire, Charles 361, 519, 543
Baudelaire, Eric 134, 135
Baudrillard, Jean 314, 382
Bayard, Hippolyte 208, 252, 269
Bechameil, Jean 511, 512
Becher, Bernd et Hilla 52, 58, 66, 81, 175, 211, 246, 248, 256, 257, 284, 289, 290, 291, 453, 455, 462, 464, 485, 451, 450, 456
Bélorgey, Yves 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 138, 141, 142, 144, 156, 179, 204, 205, 297, 322, 323, 324, 328, 350, 351, 550, 551
Benjamin, Walter 49, 53, 189, 406, 408
Berque, Augustin 24, 26, 27, 74, 75, 76, 77, 83, 98, 109, 307, 308, 338, 549
Bertho, Raphaële 11, 33, 34, 36, 37, 38, 56, 273
Besse, Jean-Marc 93, 110, 183, 184 , 185 , 213, 217, 308, 428, 429, 550, 551, 552
Blasco, Isidro 404, 405
Blaser, Jean-Christophe 384
Blay, Michel 361
Boccioni, Umberto 360, 361, 366, 490
Bofill, Ricardo 27, 28, 145, 227, 263
Bondaty. Alice 305
Bonicco-Donato, Céline 94, 95, 360
Bonnet, Eric 188, 189, 190
Bouchon, François 322
Brayer, Marie-Ange 17, 18, 38, 507, 508, 509, 510, 511, 524, 525, 539, 559, 560, 561
Brecht, Bertolt 278
Brunetti, Markus 255, 256, 257
Bulatov, Eric 151, 152
Bustamante, Jean-Marc 284, 56, 102, 110, 150,
Berthoz, Alain 389, 505, 506

Candilis 336
Canteux, Camille 22, 23, 24, 25, 30, 31, 34, 263
Cardo, Vera 47, 369, 377, 378, 379, 384
Carpo, Mario 37
Castaing, Fabien 239, 243, 244, 249, 267
Cattant, Julie 372, 373
Cauquelin, Anne 474, 475, 476
Chancel, Philippe 111, 112
Chancel, Victoire 257, 475, 476, 477, 522, 527, 528
Charbonnier, Louise 190, 194, 195
Chaubin, Frédéric 60, 61, 167, 177
Chernyshova, Elena 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 552
Chevrier, Jean-François 24, 55, 59, 82, 83, 85, 89, 209, 210, 289, 323, 324, 485
Chini, Jean-Christophe 239, 244, 249, 268
Choay, Françoise 27, 31, 76, 77, 172, 335
Ciccarelli, Alessandra 128
Ciccone, Albert 192
Citroen, Paul 289, 366
Colomer, Jordi 514, 515
Conio, Gérard 494
Cornus, Cyrus 234, 235
Coudroy De Lille, Lydia 31
Courbebaisse, Audrey 28, 41, 212, 241, 266, 267, 268, 488
Couturier, Stéphane 200, 201, 203, 220, 258, 259, 262, 297, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 365, 366, 385, 408, 440, 555, 556, 557, 575
Criqui, Jean-Pierre 52, 102, 150

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 250
Damisch, Hubert 86, 87, 89, 92, 326, 526
Daubanes, Nicolas 423, 424, 425, 428
David, Paul-Henri 185, 188, 189, 202, 220
Davoine, Gilles 340

De Chassey, Eric 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 309,321, 322, 324, 325, 326, 331, 498
De Portzamparc, Christian 27, 28, 29, 337,338, 339, 340, 342, 344, 494
Delain, Pierre (Derridex) 89,387,388
Delaunay, Robert 317, 318
Détré. Natacha 438,454,455
Dewey, John 14, 521
Di Giorgio, Francesco 342
Diderot, Denis 209, 265, 508
Didi-Huberman, Georges 407,408, 435, 437, 441, 465, 466
Doisneau, Robert 12, 41, 47, 48, 49, 194
Duboux, Charles 354
Dufaux, Frédéric 21, 29, 31, 46
Dujardin, Filip 204, 205, 477, 478, 479, 480, 481, 485, 530, 558
Durand, Jean-Pierre 467, 471, 523, 527
Durand, Régis 301, 303, 304, 309, 313, 485, 486

Egaña, Miguel 448, 451, 454
Estevez, Daniel 50, 166, 245, 463, 533
Evans, Robin 37, 246, 515, 223, 226
Evans, Walker 15, 198, 250, 263, 278, 284, 285, 286, 288, 289, 293, 365, 455, 550

Fabrizion, Leo 202, 203
Fannelli, Giovanni 253
Fassler, Larissa 512, 513
Faure, Anne 373, 374, 375
Favennec, Denis 271, 272, 274, 495
Feierabend, Peter 219, 332
Feipel, Martine 511
Feriss, Hugh 232, 233
Fiedler, Jeannine 219, 332
Flusser, Vilem 183,193, 194
Fortin, Jean-Patrick 382
Frampton, Kenneth 349
François, Arnaud 247, 248
Frangne, Perre-Henry 96, 109, 110, 475
Freud, Sigmund 93,441
Fried, Michael 208, 209, 224
Friedrich, Caspard David 224, 406, 449, 450, 594
Frizot, Michel 83, 250, 251, 253

Gabo, Naum 346, 490, 491, 508, 510
Gaillard, Cyprien 433, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 500, 554, 558
Gao Brothers 218, 215, 220, 221, 222, 223, 315, 414, 415, 416, 278, 314, 315, 326, 455
Gaudrillot-Roy , Zacharie 276, 277, 278, 279, 281, 283
Gervais, Thierry 40
Goetz, Benoît 75, 76, 80, 92, 94, 95, 166, 167, 187, 557
Godyns, Jean-Pierre 389, 390
Goldberg, Itzhak 442
Golding, John 332, 323
Graham, Dan 278, 292, 307, 390, 414, 511, 514
Greensberg, Clément 275,490
Gronsky, Alexandre 227, 228
Grospierre, Nicolas 17, 461, 462,463, 464, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 476, 477, 522, 530, 558
Grout, Catherine 96
Grzech, Kinga 461, 496
Gunthert, André 38, 56
Gursky, Andreas 258, 259, 260, 261, 262, 301, 352, 556, 557

Hadid, Zaha 491, 492
Häger, Nadja Ellen 310, 311,312, 313, 314, 315, 316
Hammershøi, Vilhelm 106
Heidegger, Martin 73,74, 94, 95, 556
Heinich, Nathalie 195
Herfor, Frank 61
Hervé, Lucien 32, 40, 79, 362, 369, 370, 371, 375, 377, 378, 379, 389, 406, 557
Herwig, Christopher 61,62
Herzog & De Meuron 144, 335, 380, 381, 382, 476
Hoffman, Josef 70, 79, 498
Hopper, Edward 129,130, 145, 286, 287, 288
Huitorel, Jean-Marc 82, 84, 86, 324
Husserl, Edmund 348

Ikonnikov, Andreï 21, 29, 30, 31
Iofan, Boris 165, 176

Jacquet, Benoît 173
Jeanneret, Pierre 370
Jencks, Charles 446, 447
Joly, Pierre 369, 377, 378, 379, 380, 384
Jouve, Valérie 203, 236, 237, 238
JR 433, 438, 439, 440, 441, 442, 447, 454
Jungmann, Jean-Paul 471, 474
Jurado Barosso, Pauline 50, 79, 171,

Kadan, Nikita 81, 156, 157, 160, 161, 162, 180
Kelly, Ellsworth 294, 295
Koetter, Fred 342, 343
Kokoreff, Michel 46
Konrad, Karsten 513
Koolhaas, Rem 75, 159, 308, 316, 328, 373, 375, 376, 491, 499, 455
Korotkov, Pietre 103
Korotkova, Taisia 103
Kotov, Arseniy 62, 63
Kourniati, Marilena 67
Krauss, Rosalind 42, 316, 323
Kronental, Laurent 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237
Kubova, Alena 372
Kulik, Irina 105, 229

Ladovsky, Nicolaï 492, 493
Lam, Banny 218
Lamarche, Bertrand 483, 495, 496, 511, 558
Langman, Eléazar 362
Lavaud, Laurent 53
Le Corbusier 16, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30,38, 42, 49, 69, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 95, 145, 166, 168, 173, 215, 220, 221, 223, 230, 231, 232, 242, 244, 245, 266, 270 ; 271, 272, 275, 299, 301, 302, 303, 308, 314, 316, 328, 334, 335, 348, 349, 350, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 378, 384, 385, 386, 387, 470, 471, 484, 485, 498, 501, 502, 533, 534, 543, 553, 554, 557
Le Gall, Guillaume 518
Le Grand, Ronan 306, 366
Le Secq, Henri 253, 254
Leiris, Michel 159
Lejeune, Caroline 193
Lemagny, Claude 15, 388, 389
Leroux, Nadège 199, 421
Lesaffre, Gaëlle 337
Lévy, Marjolaine 288, 314, 344, 345, 349, 353, 354, 382, 494, 498, 500, 518, 543
Limido, Patricia 96, 109, 110
Lisse, Michel 549
Lissitzky, Lazar 347, 479, 480, 492
Lochmann, Blanche 212, 213
Lods, Marcel 232
Loyer, François 38, 39
Lucan, Jacques 159, 265, 266, 270, 304, 327, 328, 331, 336, 338, 341, 342, 360, 386, 403, 482, 499
Lugon, Olivier 270, 271, 285, 557, 558
Lukianov, Dmitri 106, 105, 108
Lussault, Michel, 145, 549, 555

Maffesoli, Michel 128
Makarius, Michel 281, 291
Malévitch, Kasimir 304,359, 352, 491, 492, 497, 509, 514, 543
Malkina, Svetlana 397, 398
Marchand, Yves 50, 52, 55, 285, 475
Marin, Louis 26, 89, 140, 174, 231
Martin, Agnès 319, 328
Martin, Julie 59, 60
Martin, Mary 346, 347
Martin, Leslie 349
Masson, André 536, 537

Meffre, Romain 50, 52, 55, 526
Melnikov, Konstantin 68, 480, 498
Melot, Michel 170
Merleau-Ponty, Maurice 191
Mihailov, Ivan 90, 91
Moholy-Nagy, László 363, 366, 369, 557
Mondrian, Piet 259, 260, 316, 318, 320, 321, 322,324, 325, 326, 347, 351, 497, 498, 503
Monnier, Gérard 171, 172
Montandon, Alain 422
Moras, Gilles 285
Morris, Sarah 30, 329, 330, 414, 447
Moulin, Nicolas 229,230, 239, 460, 482, 483, 484, 485, 522
Müller, Susanne, 410, 411, 421, 423, 424, 426, 435, 441, 442

Nadar, 40, 41
Nakonechna, Lada 81, 156, 157, 158, 159, 160, 530
Nasr, Joseph 431, 440, 444, 447, 453
Nicholson, Ben 345, 346, 347
Nivet, Mathilde 404
Noirot, Julie 368,369, 377
Nouvel, Jean 382, 383, 384

Orsini, Elisabetta 531, 532, 533, 560
Ortel, Philippe 137, 193, 483
Otdelnov, Pavel 14, 81, 100, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 165, 180, 297, 530, 551
Ozdoba, Marie-Madelaine 34, 35, 37, 45, 56, 59

Pannini, Giovanni Paolo 281, 282, 478
Panofsky, Erwin 86, 87
Pape, Lygia 70, 71
Pare, Richard 174
Paterson, Toby 347
Paulhan, Jean 341
Paviol, Sophie 372
Pelizzari, Maria Antonella 369, 380, 381
Pelletier, Roland 478, 281
Perec, Georges 196, 212, 214
Perelman, Marc 23, 24, 215, 220, 223, 242, 270, 271, 272, 303, 308, 314, 494
Périot-Bled, Gaelle 496
Pernot, Mathieu 16, 433, 435, 436, 437, 438, 447, 554
Perrin, claude Stéphane 275
Phay-Vakalis, Soko 410, 411, 412, 413, 414
Picard, Michel 390, 391, 393, 394
Picasso, Pablo 275, 318, 324, 328, 340, 341, 342, 400, 531, 532
Piguet, Philippe 302, 303
Pinson, Daniel 77
Poivert, Michel 112, 134, 207, 237, 237, 249, 250, 251, 253, 254, 274, 392, 393, 437, 442, 457, 517, 519
Pollock, Jackson 304, 322, 338
Prieur, François-Thérèse 269
Prost, François 56, 57, 58, 60, 66, 73

Radkowski, Georges Hubert 154
Ragon, Michel 370
Reagan, Charles 419, 420, 429
Recht, Roland 114, 406
Reuzé, Emmanuel 269
Richter, Gerhard 43, 44, 150, 196, 410
Ricœur, Paul 418, 419, 429, 447, 555
Riegl, Aloïs 169, 172, 553
Robert, Hubert 50, 133, 450, 451
Rodtchenko, Alexandre 278, 362, 363, 364, 365, 369, 491, 557
Rogers, L.R 490, 491
Rollot, Mathias 526
Roseau, Nathalie 231, 232, 500
Rot, Gwenaël 78
Rotival, Maurice 25, 34, 39, 42
Rougier-Blanc, Sylivie 186, 187
Rouille, André 55, 461
Rowe, Colin 328, 342, 343, 405
Ruscha, Ed 100, 102, 141, 150, 151, 153, 156, 278, 455, 556

Sailer, Gregor 280, 281
Saint-Girons, Baldine 420, 434, 437
Salignon, Bernard 46, 47, 186, 199, 200, 202, 206, 207, 211, 220, 423, 424, 429
Savu, Serban 14, 81,125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 144, 156, 173, 180
Schefer, Olivier 447, 448, 451, 454
Schmidt, Kurt 331, 332
Scott, Diane 12, 51, 53, 72, 119, 133, 134, 171, 225, 421
Serra, Richard 304, 316, 526
Simonnet, Cyril 78, 79, 80
Soichet, Hortense 206, 210, 211, 213
Sontag, Susan 54, 66, 122
Sorman, Joy 217
Soulages, François 188
Stella, Frank 143, 295, 296, 361
Stenberg, Vladimir A. 510
Stenberg, Gueorgii A. 510
Stierlin, Henri 252
Stock, Mathis 14, 73, 74, 90, 123, 139, 145, 183, 184, 354, 551
Straus, Erwin 93, 96,187, 373
Strougatski. Boris 115, 174
Sudreau, Pierre 45
Sukoian, Veronika 104
Suntar, Ladislas 69, 497, 593
Superstudio 525, 482

Tabuchi, Eric 167, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 464, 477, 522, 528
Tarkovski, Andreï 115, 119, 174, 176
Tchipitsina, Tamara 426, 427, 428, 429,
Tisseron, Serge 425, 426, 441
Tkachenko, Danila 14, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 151, 278, 454, 552
Tosani, Patrick 517, 518, 519, 520

Undgers, Mathias, Oswald 305

Vacher, Marie 112, 114
Valade, Aurore 206, 207, 208, 209, 210, 211, 278
Van Doesburg, Théo 327, 495, 497, 498, 505, 508
Vanderbilt, Tom 307
Vasiliev, Fedor 149, 150
Vatin, François 78, 559
Vayssiere, Bruno 46

Ver, Moï 367, 557
Veron, Nicolas 27, 28, 145, 263, 481
Vesnine, Alexandre et Vladimir 480
Vieillard-Baron, Hervé 15, 24, 25, 26

Wall, Jeff 208, 209, 210, 295, 380, 381
Watkin, Thomas 447
Wiegard, Philip 404, 405
Willats, Stephen 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506
Williams, Lucy 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 357
Willink, Carel 281, 282
Wolf, Michael 214, 215, 216,217, 218, 219, 297, 301, 302, 307, 308, 309, 310, 315, 316, 326, 555, 556

Zupagrafika, 13, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 167

Bibliographie

Ouvrages

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

ADÉLINE, Jules, *Lexique des termes d'art,* Paris, Éditions Maxtor, 2015.

ALLAIN, Rémy, *Morphologie urbaine, Géographie, aménagement et architecture de la ville*, Paris, Édition Armand Colin, 2004.

ALBERTI, Leon Battista, *La Peinture,* (1436), texte latin, traduction française, version italienne, Édition de Thomas Golsenne & Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Éditions Le Seuil, Collection Sources du savoir, 2004.

ANDŌ, Tadao, *Pensées sur l'architecture et le paysage,* Textes et entretiens, Textes traduits par Carine Cheval et Yann Nussaume, Paris, Éditions Arléa, 2014.

ARRAULT, Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010

ATTALI, Jean, *Le plan et le détail, Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2001.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Éditions Quadrige, Paris, 2012.

BAQUE*,* Dominique, *Photographie plasticienne, un art paradoxal,* Paris, Éditions du regard, 1998.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Les Cahiers du Cinéma-Gaillard-Éditions Le Seuil, 1980, p. 133.

BAUDRILLARD, Jean, NOUVEL, Jean, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie,* Paris, Éditions Calmann-Levy, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971.

BENJAMIN, Walter, Sur la photographie, Arles, Éditions Photosynthèses, 2012.

BERQUE, Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse,* Nantes, Hazan Éditions*,* 1995.

BERQUE, Augustin, *Être humain sur la Terre,* Paris, Éditions Gallimard, 1996.

BERQUE, Augustin, *Le lien au lieu*, *Actes de la chaire de Mésologie de l'Université de Corse*, Éditions éoliennes, 2014.

BESSE, Jean-Marc, *Habiter : un monde à mon image,* Paris, Flammarion, 2013.

BESSE, Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, Marseille, Éditions Parenthèse, 2019.

BOCCIONI, Umberto, *Dynamisme plastique. Peinture et sculpture futuristes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.

BOFILL, Ricardo, VERON, Nicolas (sous la direction de), *L'architecture des villes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1995.

BONICCO-DONATO, Céline, *Heidegger et la question de l'habiter, Une philosophie de l'architecture*, Paris, Édition Parenthèses, 2019.

BONICO, Jean-Lucien, MASSU, Claude, PINSSON, Daniel (sous la direction de), *La modernité critique, autour du CIAM 9 d'Aix-en- Provence -1953*, Marseille, Éditions Imbernon, 2006.

CANTEUX, Camille, *Filmer les grands ensembles*, Grane, Éditions Créaphis, 2014.

CAUQUELIN, Anne, *Essai de philosophie urbaine,* Paris, Presses universitaires de France, 1982.

CHARBONNIER, Louise, *Cadre et regard, Généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CHOAY, Françoise, *Pour une anthropologie de l'espace,* Paris, Éditions du Seuil, 2006.

CONIO, Gérard, *Le constructivisme russe Le constructivisme dans les arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents,* Lausanne, L'Age d'homme, 1987.

CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage: L'entretien avec Jean Lebrun*, Éditions, Textuel, 2001.

DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective,* Paris, Flammarion, 2012.

DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Éditions Le Seuil, 1984.

DAVID, Paul-Henri, *Psycho-analyse de l'architecture,* Paris, Éditions l'Harmattan, 2001.

DE CHASSEY, Eric, *Platitudes, une histoire de la photographie plate,* Paris, Éditions Gallimard, 2006.

DE CHASSEY, Eric, *L'abstraction avec ou sans raison,* Paris, Éditions Gallimard, 2017.

DELPIRE, Robert, FRIZOT, Michel, *Histoire de voir, Une histoire de la photo,* Centre National de la Photographie, Collection Photo Poche, 1990.

DEWEY, John, *L'art comme expérience,* Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, 2010.

DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann éditeur, Collection Savoir Lettres, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Paris, Les Éditions de minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps,* Paris, Les Éditions de minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet : L'œil de l'histoire, 3*, Minuit, Paris, 2011.

DUBOUX, Charles, *Le dessin comme langage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaire romandes, 2009.

DURAND, Jean-Pierre, *La représentation du projet,* Paris, Éditions de la Villette, 2003.

DURAND, Régis, *Habiter l'image, essais sur la photographie 1990-1994,* Paris, Éditions Marval, 1994

EVANS, Robin, *From drawing to building*, Cambridge, The MIT Press, 1997.

ESTEVEZ, Daniel, *Dessin d'architecture et d'infographie, l'évolution contemporaine des pratiques graphiques,* CNRS Éditions, Paris, 2001.

FANNELLI, Giovanni, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Édition PPUR, 2009.

FAVENNEC, Denis, RIBOULET-DEYRIS, Emmanuel, *Douce Perspective, Une histoire de science et art,* Paris, Ellipse Édition Marketing S.A., 2007.

FERISS, Hugh, *Power in buildings: an artist's view of contemporary architecture*, New York, Columbia University Press, 1953.

FIEDLER, Jeannine, FEIERABEND, Peter, *Bauhaus,* Éditions Könemann, 2000.

FLUSSER, Vilem, *Pour une Philosophie de la photographie*, Saulxures, Circé, 1996,

FLUSSER, Vilem, *Post-History,* Minneapolis, Univocal Publishing, 2013.

FRANGNE, Perre-Henry et LIMIDO, Patricia (sous la direction de), *Les inventions photographiques du paysage,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation,* trad. Ch. Et J. Odier, Paris, PUF, 1971.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine,* Paris, Gallimard, 2007.

FRIZOT, Michel, *Histoire de voir,* Éditeur Centre National de la Photographie, 2001.

GOETZ, Benoît, *La dislocation : architecture et philosophie*, Lagrasse, Éditions Verdier, Collection Poche, 2018.

GOLDBERG, Itzhak, *Installations,* Paris, CNRS Éditions, 2014.

GOLDING, John, *Le Cubisme*, Paris, Julliard, 1962.

GREENSBERG, Clément, *Art et Culture, essais critiques,* Paris, Éditions Macula, 1988.

HEIDEGGER, Martin, *Essai et conférences (1958)*, Paris, Gallimard , 2014.

HUSSERL, Edmund, *Expérience et Jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique,* traduction de Denise Souche-Dagues, Paris, PUF, 1970.

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes,* traduction de *Gabrielle Peiffer et Emmanuel Lévinas,* Paris, Armand Colin, 1931.

IKONNIKOV, Andreï, *L'architecture russe de la période soviétique,* Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1990.

JENCKS, Charles, *The Language of Post Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

JOLY, Pierre, *L'art, l'architecture et le mouvement moderne, Textes critiques 1958-1990*, Paris, Les Éditions de la Villette, 2001.

KLANTEN, Robert, FEIREISS, Luckas*, Villes imaginaires et constructions fictives. Quand l'art s'empare de l'architecture*, traduit de l'angais par F. Boisivon, Éditions Thames & Hudson, 2009.
KRAUSS, Rosalind, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Édition Macula, 1990.

KOKOREFF, Michel, *La force des quartiers. De la délinquance à l'engagement politique,* Paris, Éditions Payot, 2003.

KOOLHAAS, Rem, *Junkspace,* Paris, Éditions Payot, Collection Rivages, 2011.

KOOLHAAS, Rem *New York délire : un manifeste rétroactif pour manhattan*, Paris, Editions Parenthèses, 1978.

LANGMAN, Eléazar, *Photographe Rodtchenko la révolution dans l'œil*, Éditions Parenthèses, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2007.

LAVAUD, Laurent, *L'image,* Flammarion, Paris, 1999.

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète de 1929-1974*, Zurich, Éditions Willy Boesiger, Édition d'architecture, 1964.

LE CORBUSIER, *Urbanisme,* Paris, Éditions Flammarion, 1980.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, 2008.

LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches, Voyage au pays des timides*, Paris, Éditions Bartillat, 2012.

LEIRIS, Michel, *Langage Tagage ou ce que les mots me disent,* Paris, Gallimard, 1985.

LÉVY, Marjolaine *Les modernologues,* Génève, Éditions MAMCO, 2017.

LUCAN, Jacques *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXéme-XXème siècles,* Lausanne, PPUR, 2009.

LUGON, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Éditions Macula, 2001.

LUSSAULT, Michel, *Hyper-Lieux, Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

MAKARIUS, Michel *Ruines Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours,* Paris, Éditions Flammarion, 2011.

MAFFESOLI, Michel, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 1979.

MALKINA, Svetlana, *Les stratégies interprétatives de déconstruction*, Saratov, Édition «Научная книга», 2004.

MARFAING, Jean-Loup (sous la direction de), *Toulouse 45-47 la ville mise à jour*, Portet-sur-Garonne, Nouvelles Éditions Loubatières, 2009.

MARIN, Louis, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

MERLEAU-PONTY, *Maurice, L'œil et l'esprit, Paris, Éditions Gallimard, 2006.*

MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (1927), Paris, Gallimard, Folio-essais, 2008.

MONTANDON, Alain, *Les formes brèves,* Paris, Hachette, 1992.

MÜLLER, Susanne, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre. Das Unheimliche et l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016.

NASR, Joseph, *Le rien en architecture L'architecture du rien*, Paris, L'Harmattan, 2010.

ORSINI, Elisabetta, *Atelier lieux de la pensée et de la création,* Paris, Éditions Mimesis, Collection Philosophie, 2012.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible.,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

ORTEL, Philippe, Philippe Ortel (réunis par), *Discours, Image, Dispositif : Penser La Représentation.* T. 2 Paris, L'Harmattan, 2008.

PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1976.

ПАНОФСКИЙ, Эрвин Перспектива как « символическая форма »*, Перевод И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной*, Азбука-классика, Санкт-Петербург, Перевод сделан по изданиям: Panofsky E. Die Perspektive als « symbolische Form », Vortrage der Bibliothek Warburg. 1924-1925, 2014. (Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais,* traduit en russe par Elena. Kosina, I. V. Khmelevskih, Azbuka-classika, Saint-Petersbourg, les traductions sont réalisées à partir de l'ouvrage de Panofsky E. Die Perspektive als « symbolische Form », Vortrage der Bibliothek Warburg. 1924-1925).

PAULHAN, Jean, *La peinture cubiste,* Paris, Éditions Folio, 1990.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces,* Paris, Éditions Galilée, 1972.

PERRIN, Claude Stéphane, *Le neutre et la pensée*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2009.

PERELMAN, Marc, *Le Corbusier. Une froide vision du monde*, Éditions Michalon, Paris, 2015.

PERELMAN, Marc, *Construction du corps. Fabrique de l'architecture,* Paris, Les Éditions de la passion, 1994.

PHAY-VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, De Manet à Richter,* Paris, Éditions l'Harmattan, 2001.

POIVERT*,* Michel*, Brève histoire de la photographie, Paris, Hazan, 2015.*

POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Editions Flammarion, 2018.

RADKOWSKI, Georges Hubert, *Les jeux du désir (1980), PUF, Collection Quadrige, Paris, 1980.*

REUZÉ, Emmanuel, *L'architecture de l'imaginaire, Jean-François-Thérèse Prieur,* Trézélan, Éditions Filigranes, 2008.

RECHT, Roland, *La lettre de Humboldt*, *Du jardin paysager au daguerréotype,* Paris, Christian Bourgois, 1989.

RICHTER, Gerhard, *Textes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Éditions du Seuil, 2003.

RIEGL, Aloïs, *Le Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

ROGERS, L.R*, Comprendre la sculpture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

ROT, Gwenaël et VATIN, François (sous la direction de), *L'esthétique des Trente glorieuses,* Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, 2019, Éditions Adagp, 2019.

ROUILLE, André, *La photographie,* Paris, Gallimard, 2005.

ROWE, Colin, KOETTER, Fred, *Collage City*, Crausaz, Infolio Éditions, 2002.

SALIGNON Bernard, *La cité n'appartient à personne*, *Architecture Esthétique de la forme Éthique de la conception,* Théétète Édition, 1997.

SALIGNON, Bernard*, Qu'est-ce qu'habiter, Paris, Éditions de la Villette, 2010.*

SERRA, Richard, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1990.

SONTAG, Suzanne, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2000.

SORMAN, Joy, *L'inhabitable,* Paris, Édition Gallimard, 2016.

STIERLIN, Henri, *La Vision photographique en architecture,* Paris, Édition Infolio, 2005.

STRAUS, Erwin, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Éditions Jérome Milon, 2000.

SCOTT, Diane, *Ruines Invention d'un critique,* Paris, Éditions Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2019.

SIMONNET, Cyrille, *Le Béton, histoire d'un matériau*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2005.

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient,* Flammarion, Paris, 2008.

VAYSSIERE, Bruno, *Reconstruction, déconstruction : le hard french ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, 1988.

Chapitres d'ouvrages

AMESTOY, Isabelle, « Les grands ensembles en Russie, de l'adoption d'un modèle à la désaffectation. Le cas de l'habitat krouchtchévien », sous la direction de Frédéric Dufaux et Annie Fourcaut, *Le monde des grands ensembles*, Paris, Éditions Créaphis, 2004.

BAUDELAIRE*,* Charles, *«* Moral du joujou », *in Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

BERQUE, Augustin, « Peut-on dépasser l'acosmie de la modernité? », *in* Augustin Berque, Marie-Antoinette Maupertuis, Vannina Bernard-Leoni (sous la direction de)*, Le lien au lieu*, Actes de la chaire de mésologie de l'Université de Corse, Bastia, Éditions Éolienne, 2014.

BLASER, Jean-Christophe, « Le modernisme à distance, approche contemporaine » *in* Nathalie Herschdorfer et Lada Umstätter (sous la direction de), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, Paris, Éditions Textuel, 2012.

BONNET, Eric, LUBAC, Céline*,* « Introduction » *in* Céline Lubac, Marcel Lubac, Éric Bonnet (sous la direction de), *Archives rêvées, mémoires de peintres, Presses universitaires de Vincennes, 2019.*

CARPO, Mario, « Les problèmes de la traduction du *De re aedificatoria* d'Alberti, 1553 », *in* Jean Martin, *Un traducteur au temps de François Ier et de Henri II, Cahiers V. L. Saulnier*, 16, Paris, PENS, 1999.

CHEVRIER, Jean-François, « Le grand écart », *in* Jean-François Chevrier, Jean-Marc Huitorel, *Yves Bélorgey*, *Anthropologie dans l'espace*, Genève, 2012.

COUDROY DE LILLE, Lydia, « Une idéologie du pré-fabriqué ? » *in* Frédéric Dufaux et Annie Fourcaut (sous la direction de), *Le monde des grands ensembles,* Paris, Éditions Creaphis, 2004.

DEBARBIEUX, Bernard, « Territorialités étatiques et politiques d'enregistrement », *in La mission photographique de DATAR, Nouvelles perspectives critiques*, Paris, Édition de la Dila, 2014.

DUFAUX, Frédéric, FOURCAUX, Annie, « Le cas français à l'épreuve du comparatisme *» in Le monde des grands ensembles,* Éditions Creaphis, Paris, 2004.

EGAÑA, Miguel, « Cyprien Gaillard : principe de la barbarie, » *in* Miguel Egaña et Olivier Schefer (sous la direction de), *Esthétique des ruines Poïétique de la destruction*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

EVANS, Robin, « Translation from Drawing to Building », *in Translation from Drawing to Building and other essays AA documents,* London, Paperback,1997.

FAURE, Anne, « Le cadrage comme outil de perception : la villa Lemoîne de Rem Koolhaas. » *in* Biserna, Elena et Brown, Precious (sous la direction de), *Cinéma, architecture, dispositif*, Campanotto Editore, 2011.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté, » *in Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par M. Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Éditions Gallimard,1971.

GILI, Marta, « Préface », *in* Zaha Hadid, Michel Ragon, *Lucien Hervé, Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume /Liénart Éditions, 2017
HUITOREL, Jean-Marc, « L'immeuble comme tableau », *in* Jean-François Chevrier, Jean-Marc Huitorel (sous la direction de), *Yves Bélorgey*, *Anthropologie dans l'espace*, Genève, 2012.

KOURNIATI, Marilena, « L'auto-dissolution des CIAM » *in* Jean-Lucien, Bonico, Claude Massu, Daniel Pinson (sous la direction de), *La modernité critique, autour du CIAM 9 d'Aix-en- Provence -1953*, Marseille, Éditions Imbernon, 2006.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, « Le désastre du sujet », in *Écrits sur l'art*, Paris, Macula, 2011.

LÉVY, Marjolaine, « Des roseaux et des ruines. D'utopies en hétérotopies », *in* Camille Giertler, Pierre-Damien Huyghe, Marjolaine Lévy, Estelle Pietrzyk, *Hétérotopies, Des avant-gardes dans l'art contemporain,* Édition des Musées de la ville de Strasbourg, 2017.

SAINT-GIRONS, Baldine, « Plasticité et Paragone », *in* Catherine Malabou (sous la direction de), *Plasticité*, Paris, Éditions Leo Sheer, 2000.

SCHEFER, Olivier, « Ruines à l'envers Robert Smithson et quelques fantômes contemporains » *in* Miguel Egaña et Oliviel Schefer (sous la direction de), *Esthétique des ruines Poïétique de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

SOULAGES, François, « L'archive rêvée en peinture, de l'archaïque au transfert » *in* Céline Lubac, Marcel Lubac, Éric Bonnet (sous la direction de), *Archives rêvées, mémoires de peintres*, Presses universitaires de Vincennes, 2019.

STOCK, Mathis, « Théorie de l'habiter. Questionnements » in Thierry Paquot, Michel Lussault Chris Younès (sous la direction de), *Habiter, le propre de l'humain villes, territoires, philosophies*, Paris, La Découverte, 2007.

VACHER, Marie, « Patrimoine et Nostalgies, L'héritage artistique soviétique dans l'art contemporain des États post-soviétiques »*, in* Taline Ter Minassian (sous la direction de), *Patrimoine & architecture dans les États post-soviétiques,* Presses universitaires de Rennes, 2013.

VATIN, François, « Une relecture culturelle des Trente glorieuses, » *in* Gwenaël Rot, François Vatin, (sous la direction de), *L'esthétique des Trente glorieuses,* Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Édition Adagp, 2019.

VIEILLARD-BARON, Hervé, « Sur l'origine des grands ensembles » *in* Frédéric Dufaux et Annie Fourcaut (sous la direction de), *Le monde des grands ensembles,* Paris, Éditions Créaphis, Paris, 2004.

WATKIN, Thomas, « Pruitt-Igoe : réalité et mythe d'un édifice événement », *in* Richard Klein et Éric Monin (sous la direction de), *L'architecture et l'événement*, *Cahiers thématiques,* n° 8, ENSAPL, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

Articles

ALZIEU, Isabelle, « Front, face, façade », Revue *Incertains Regards*, N°11, *La frontalité ou l'effet Méduse*, Presses Universitaires de Provence, 2021.

ALZIEU, Isabelle, « George Rousse : plasticité des espaces déconstruits »*, Figures de l'art n° 13, L'espace transfiguré à partir de l'œuvre de George Rousse,* Revue d'études artistiques*,* Christine Buignet, Dominique Clévenot (sous la direction de), Presses de l'université de Pau, 2007.

AMY, Sandrine « Les nouvelles façades de l'architecture », *Appareil, Numéro spécial | 2008,* mis en ligne le 30 juin 2008. [En ligne], http://journals.openedition.org/ appareil/287

ARDENNE, Paul, « L'art dans l'espace public : un activisme », *Les Plumes (Revue Edredon),* Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011, [En ligne], https://www.echelleinconnue.net/revuedepresse/2011/2011_edredon.pdf

ARDENNE, Paul, « L'implication de l'artiste dans l'espace public, » *Observatoire,* n°36, 2010, pp. 3-10. Mise en ligne le 01/01/2017, [En ligne], https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-1-page-3.htm

ARFARA, Katia, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », *Perspective,* 2007, mis en ligne le 05 avril 2018, [En ligne], http://journals.openedition.org/perspective/3676

BECK, Bernard, « Moscou et l'architecture soviétique stalinienne », *Revue Russe n°24,* 2004.

BENJAMIN, Walter , « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques, 1, novembre 1996*, mis en ligne le 18 novembre 2002, [Edition originale : « Kleine Geschichte der Photographie », *Die Literarische Welt*, 38, 1931, p. 3-4 ; 39, 25 septembre, p. 3-4 ; 40, 2 octobre 1931, p. 7-8], http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html

BERTHO, Raphaële, « Les grands ensembles », *Études photographiques,* 31, 2014, mis en ligne le 08 avril 2014, [En ligne], http://journals.openedition.org/ etudesphotographiques/3383

BRUNET, François, « Eric de Chassey, Platitudes. Une histoire de la photographie plate », *Études photographiques* , 20 Juin 2007, mis en ligne le 21 septembre 2008, URL: http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1793

CANDILIS, JOSIC & WOODS, *Le Carré bleu,* n° *3,* 1964.

CATTANT, Julie, « L'horizon comme matière d'architecture »*, Le Journal Spéciale'Z, Ecole Spéciale d'Architecture,* n°2, 2011.

CICCARELLI, Alessandra, « Les sociologies du quotidien et la mélancolie » *Sociétés,* 2004/4, n° 86.

CICCONE, Albert, « L'archaïque et l'infantile », *Spirale, 2008, n° 45,* [En ligne], https://www.cairn.info/revue-spirale-2008-1-page-133.htm

FORTIN, Jean-Patrick « Des tours et des barres... Une histoire du grand ensemble relue par un architecte », *Information sociale,* 2005, n° 123.

FRAMPTON, Kenneth, « Notes sur la réception critique de le Corbusier en Grande-Bretagne, 1946-1972, » *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 24/25, 2009, [En ligne], http://journals.openedition.org/crau/292.

FRANÇOIS, Arnaud, « L'émergence de l'esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin »*, Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère,* 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, [En ligne], http://journals.openedition.org/craup/2258

GERVAIS, Thierry, « Un basculement du regard », *Études photographiques, 2001,* mis en ligne le 10 septembre 2008, [En ligne], http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/916

GUILLERM, Alain. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993 », *in* L'Homme et la société, N. 111-112, Générations et mémoires, 1994.

GRZECH, Kinga, « La scénographie d'exposition médiation par l'espace », *La lettre de l'OCIM*, n°96, novembre-décembre 2004, [En ligne], https://doc.ocim.fr/LO/LO096/LO.96(1)-pp.04-12.pdf

HEINICH, Nathalie, « La perspective académique. Peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au XVIIème siècle », Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 49, 1983.

KOOLHAAS, Rem, « Miestakese », in *New Materialty I*, Vitoria-Gasteiz, a+t Architecture, 2000.

KRAUSS, Rosalind, « Grilles », *Communications*, 34, 1981.

LACOSTE, Yves, « Un problème complexe et débattu : les grands ensembles », *Bulletin de l'Association des géographes français*, 1963.

LE GOFF, Jean-Pierre, « De la représentation perspective à une idée certaine de l'infini actuel », *Journal français de psychiatrie*, n°16, 2002, [En ligne] https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2002-2-page-11.htm

LEJEUNE, Caroline, « La peinture est un objet magique » *Ligeia,* 2006, n° 65-68, [En ligne], https://www.cairn.info/revue-ligeia-2006-1-page-87.htm

LEROUX, Nadège, « Qu'est-ce qu'habiter ? Les enjeux de l'habiter pour la réinsertion », *VST - Vie sociale et traitements,* 2008, n° 97, [En ligne], https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2008-1-page-14.htm

LESAFFRE, Gaëlle, « Philippe Ortel (réunis par), Discours, Image, Dispositif : Penser La Représentation. T. 2 2008, L'Harmattan, Paris », *Communication & langages,* 2009/4, 2009.

LISSE, Michel, « Déconstructions », *Études françaises*, Volume 38, Numéro 1-2, 2002, p. 59–76, [En ligne], https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2002-v38-n1-2-etudfr686/008391ar/

LODS, Marcel « Retours d'Amérique », *Arts, lettres, spectacle, musique*, n° 863, 4-10 avril, 1962.

LOCHMANN, Blanche « Mémoire des lieux, Lieux de mémoire dans « La Comédie Humaine ». De l'histoire nationale à la conscience individuelle », *L'Année balzacienne*, 2007/1 n°8, 2007.

LOYER, François, « Pour bien lire une maquette d'architecture : le relatoscope » *Communication et langages*, n°23, 1974. pp. 56-75, [En ligne], www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1974_num_23_1_4130

MELOT, Michel, « Le monument à l'épreuve du patrimoine », *Les cahiers de médiologie,* 1999, n° 7, 1999.

MONNIER, Gérard, « L'architecture monumentale contemporaine, une question d'histoire ? », *Histoire de l'art*, n°27, 1994, [En ligne], www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_1994_num_27_1_2614

NOIROT, Julie, « La photographie d'architecture, un art de la traduction ? », *Revue Meta, De la localisation à la délocalisation – le facteur local en traduction*, Volume 55, n° 4, Décembre 2010.

OZDOBA, Marie-Madelaine, « L'Image dans ses usages projectifs, réflexions de synthèse », *Picturing Architecture,* mis en ligne le 3 septembre 2013, [En ligne], https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/09/03/limage-dans-ses-usages-projectifs-reflexions-de-synthese/

PAQUET, Suzanne, « Une nouvelle topographie, ou l'art de la périphérie », *Déplacement, Nouvelle revue d'esthétique* n° 1, Presses universitaires de France, 2008.

PAQUOT, Thierry, « Habitat, habitation, habiter. Ce que parler veut dire »*, Informations sociales,* 2005/3, n° 123, 2005.

PELIZZARI, Maria Antonella, « Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture », *Perspective,* 2009, mis en ligne le 7 août 2014, [En ligne], http://journals.openedition.org/perspective/1275

PÉRIOT-BLED, Gaelle, « La scénographie comme hétérotopie: de l'ailleurs à l'après », *Nouvelle revue d'esthétique,* n° 20, Presses Universitaires de France, 2017.

PICARD, Michel, « La lecture comme jeu, Causerie introductive au congrès de l'ABF, Qui lit quoi ? », mai 1984, *Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires français,* n° 175, 1995, pp. 4-10. [En ligne], merique/notices/44324-la-lecture-comme-jeu

REAGAN, Charles, « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricœur : La Mémoire, l'histoire, l'oubli [1] », *Transversalités,* 2008, n° 106, p. 165-176, [En ligne], https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm

ROLLOT, Mathias, « Les paradoxes Ishigami », *JAPARCHI*, Réseau scientifique thématique de chercheurs francophones sur l'architecture, la ville et le paysage japonais [En ligne], https://japarchi.fr/les-paradoxes-ishigami-mathias-rollot/

ROUGIER-BLANC, Sylvie, « Le regard des poètes sur l'architecture domestique dans la poésie grecque d'Homère à Apollonios de Rhodes : remarques sur une " poétique de la maison "», *Pallas* [En ligne], 92 | 2013, mis en ligne le 29 novembre 2013, 2021, URL : http://journals.openedition.org/pallas/141

ROUILLE, André, « Quand la photographie cesse d'en être », *Appareil,* 2015, mis en ligne le 27 octobre 2011, [En ligne], http://appareil.revues.org/1336

ROSEAU, Nathalie, « La ville verticale, abstraction concrète », *Géographie et cultures,* 102 | 2017, mis en ligne le 24 septembre 2018, [En ligne], http://journals.openedition.org/gc/5195

SCOTT, Diane, « Retours des ruines », *Revue Vacarme*, n°70, Cahier, 22 janvier 2015 *[En ligne]* http://www.vacarme.org/article2717.html

SCOTT, Diane, « Nos ruines », *Vacarme,* n°60, été 2012.

SIMONNET, Cyrille, *Le béton éclatant. Splendeurs et ruines*, Sartoniana (Sarton chair of the History of Sciences, University of Ghent, Belgium), Volume 20, 2007.

STOCK, Mathis, « Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique, » *Annales de géographie*, 2015, n° 704, [En ligne], https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2015-4-page-424.htm

VALLET, Odon, « Les mots du monument », *Les cahiers de médiologie* n°17, 1999, n° 7, p. 21-23. Mis en ligne le 13 mars 2013, URL : https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-1-page-21.htm.

VANDERBILT, Tom, « L'homme est-il fait pour vivre dans le ciel ? », *Ulyces,* [En ligne], https://www.ulyces.co/longs-formats/lhomme-est-il-fait-pour-vivre-dans-le-ciel/.

Articles de presse et de revues

CHEVRIER, Jean-François, « Le Grand écart », *D'architecture*, n° 216, 2013, URL : https://www.darchitectures.com/le-grand-ecart-a1154.html

CHOAY, Françoise, *Cité-jardins ou cages à lapins, France-Observateur,* n°474, 4 juin 1959.

CHOAY, Françoise, « La ville a-t-elle besoin d'un prince pour être belle ? »*,* Dossier « Les Français sous Mitterrand », Libération, avril 1991.

COLARD, Jean-Max, « Cyprien Gaillard une bombe dans le paysage », *Les Inrockuptibles,* 3 novembre 2011, [En ligne] http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/une-bombe-dans-le-paysage_a0na.pdf

NAMIAS, Olivier, *«* Cécile Septet, l'éthique et l'artistique *», D'Architectures,* Mis en ligne le 6 mai 2015, [En ligne], https://www.d'architectures.com/cecile-septet-ethique-et-artistique-a2421.html

ROTIVAL, Maurice, *«* Les grands ensembles *», L'Architecture d'Aujourd'hui, vol. 1,* n° 6, juin 1935, p. 57-72.

ROBERT, Jean-Paul, « Robert Doisneau, le noir et blanc en couleur », *D'architectures*, n°259, 2017.

SUDREAU, Pierre, « Sarcelles », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 95, 1961, p. 6-9.

Thèses et mémoires

ABÉNIA, Thiphaine, *Architecture potentielle de la Grande Structure Abandonnée (G.S.A) : catégorisation et projection*, Thèse de doctorat, sous la direction de Daniel Estevez, ENSA Toulouse, 2019.

ANGELIER, Toscane, *Walker Evans au prisme du style documentaire et de l'art contemporain*, Mémoire de recherche, Art et histoire de l'art, sous la direction de Didier Schulmann, École du Louvre, 2014.

BRAYER, Marie-Ange, *Entre art et architecture : la maquette comme objet d'expérimentation au XXe siècle,* Thèse de doctorat, sous la direction d'Éric Michaud*,* École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2016.

BONDATY. Alice, *Vers une non-architecture : la possibilité d'un neutre en architecture. Architecture, aménagement de l'espace,* Thèse sous la direction de Paolo Amaldi et Philippe Potié, École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, 2017

CHANCEL, Victoire, *L'édifice comme représentation du projet*, Mémoire de Master, sous la Direction de Jean-Didier Bergilez, Université Libre de Bruxelles, Faculté d'architecture La Chambre-Horta, 2015.

BOUCHON, François, *Grilles et complexité. Analyse de l'entrecroisement régulier de lignes dans l'histoire de l'art,* Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Mourey, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2011.

COURBEBAISSE, Audrey, *La répétition dans le projet de l'habitation collective, les grands ensembles de Toulouse II,* Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Rémi Papillault, Université Toulouse- Jean Jaurès avec l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse, 2015.

DÉTRÉ. Natacha, *Les « relecteurs d'images »: une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques,* Thèse de doctorat sous la direction de Christine Buignet, Université Toulouse Le Mirail - Toulouse II, 2014.

MARTIN*,* Julie, *Documenter le monde à l'ère des images fluides : stratégies artistiques,* Thèse de doctorat, sous la direction de Buignet Christine, Université Toulouse Jean Jaurès, Toulouse, 2019.

JACQUET, Benoît, *Les principes de monumentalité dans l'architecture moderne : Analyse du discours architectural dans les premières œuvres de Tange Kenzō* (1936-1962), Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Cohen et Nicolas Fiévé. Paris-8, 2007.

JURADO BAROSSO, Pauline, *Photographier les ruines modernes en témoin d'une histoire de l'urbanisme récent*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Méaux, Université de Lyon, 2016.

GROUT, Catherine « Le paysage : une certaine manière de voir photographique »*, Les inventions photographiques du paysage,* sous la direction de Perre-Henry Frangne et Patricia Limido, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Monographies d'artistes

CHEVRIER, Jean-François, Jean-Marc HUITOREL, *Yves Bélorgey, Anthropologie dans l'espace,* Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève, 2012.

HADID, Zaha, RAGON, Michel, *Lucien Hervé, Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume /Liénart Éditions, 2017.

TIBERGHIEN, Gilles A., POIVERT, Michel, *Patrick Tosani Les corps photographiques,* Paris, Éditions Flammarion, 1988.

Publication d'artistes

BAUDELAIRE, Eric, *États imaginés*, Paris, Actes Sud, Collection Arts, Fondation HSBC pour la photographie, 2005.

DE PORTZAMPARC, Christian, *Scènes de l'atelier,* Album d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

GROSPIERRE, Nicolas, *Modern forms : Subjectif Atlas of 20th century architecture*, Éditions Pretel, 2016.

RUSCHA, Ed, *Twentysix Gasoline Stations* (1963), Alhambra, Cunningham Press, 3e édition, 1969.

TABUCHI Eric, *Atlas of Forms,* Poursuite, Arles, 2018.

Catalogues d'expositions

BARR, Alfred H., *Cubism and Abstract Art, 1936*, Boston, New York Graphic Society, MA, 1974.

COLLECTIF, Architecture *comme objet, sujet et prétexte ?* : photographies contemporaines : émotions en Aquitaine II, Direction Régionale des Affaires Culturelles pour l'Aquitaine, 1983.

CRIQUI, Jean-Pierre, (sous la direction de), *Ed Ruscha Jean-Marc Bustamante*, L'horizon chimérique, Éditions Cent Pages, Paris, 2007.

HÄGER, Nadja Ellen, *Les souvenirs du lendemain*, Édition Auflage, traduit de l'allemand par Ina Brandi, Jean-Christophe Meillan, 2004.

HUYGHE, Pierre-Damien, LÉVY, Marjolaine, *Hétérotopies, Des avant-gardes dans l'art contemporain*, Édition des Musées de la ville de Strasbourg, 2017.

JENKINS, William, (sous la direction de), *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography, 1975.

LANKO, Maria, NAKONECHNA, Lada, (sous la direction de), *Project,* [en ligne], https://issuu.com/kadygrob_taylor/docs/project

LEMONIER, Aurélien et MIGAYROU, Frédéric (sous la direction de), *Frank Gehry*, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 2014.

RENNER, Rolf Gunter, *Edward Hopper 1882-1967, Métamorphoses du réel*, Édition Taschen, 1992.

ROWELL, Margit, (sous la direction de), *Ed Ruscha photographe*, Paris, Coédition Steidl / Whitney Museum / Jeu de Paume, 2006,

RUGOFF, Ralph, SCHRÖDER, Gerald, SHOLIS, Brian, WALL, Jeff GURSKY, Andreas, *Andreas Gursky*, London, Hayward Gallery Publishing, 2018.

SALMON, Béatrice, TARENNE, Vivianne, VELHAGEN, Rudolf, *Dessins surréalistes, visions et techniques,* Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1995.

Entretiens

DAVOINE, Gilles, « Christian de Portzamparc, créateur de formes urbaines », entretien avec Christian de Portzamparc, Le Moniteur, mis en ligne le 15 juin 2001, [En ligne], https://www.lemoniteur.fr/article/christian-de-portzamparc-createur-de-formes-urbaines.185669

GROSHENS, Florence, et BIROLEAU, Anne, « Stéphane Couturier : regard sur les mutations urbaines », entretien avec Stéphane Couturier dans le cadre de l'exposition Mutations, à la BNF, [En ligne], http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2004/numero_courant/expositions/couturier.htm

HATT, Étienne, « Stéphane Couturier, Manière de dire la ville », entretien avec Stéphane Couturier, Art press N°412, juin 2014, pp.45-47.

LE GALL, Guillaume, « Entretien avec Patrick Tosani », Revue Histoire de l'art, 2013, [En ligne], https://www.patricktosani.com/infos/Textes/entretien-avec-guillaume-le-gall

LE GRAND, Ronan, « Rencontre avec Stéphane Couturier », dans le cadre de l'exposition de Stéphane Couturier, Auditorium de la MEP, 2015, [En ligne], https://www.mep-fr.org/2015/12/03/re/

JOURET Quentin, « Aucune image n'appartient à son auteur », entretien avec Eric Tabuchi, Blanche, Publication d'artiste périodique, N°3 nov, 2015 [En ligne], http://editions-autrechose.com/wp-content/uploads/2015/11/BLANCHE-N%C2%B03-ERIC-TABUCHI-Revue.pdf

Conférences

ALZIEU, Isabelle, « L'art en barre », Communication au Colloque international *Suburbia – an archéology of the moment*, Laboratoire CAS, Université Toulouse Jean Jaurès, Toulouse, 16-17 novembre, 2017.

BOREL, Julien, *Autour de Jean-Marc Bustamante*. Cité de l'architecture et du patrimoine, 8 octobre 2014, [En ligne] https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/autour-de-jean-marc-bustamante

MORAS, Gilles, *Autour de Walker Evans,* Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris [En ligne] https://www.citedelarchitecture.fr/fr/videos/collection/570/personne/1789?solrsort=itm_field_video_dailymotion_nb_v%2520asc

PLATEL, Hervé, « Neurosciences et musique, comment la musique modifie notre cerveau ? », *Journée sciences et musique*, Le Diapason à Rennes, 11 octobre 2014, [En ligne] https://www.lairedu.fr/media/video/conference/3-neuroscience s-musique-comment-musique-modifie-notre-cerveau/

KULIK, Irina, *Conférence consacrée à Andreas Gursky et Jeff Wall*, Garage, Museum of Contemporary Art, [En ligne], https://www.youtube.com/watch?v=N8g_P4iPNHw

DE CHASSEY, Éric, « Lewis Baltz et la scène américaine », Soirée *autour de Lewis Balttz 1/2,* Le Bal LAB, 26 juin 2014, [En ligne] https://vimeo.com/122043552

PIGUET, Philippe, « Stéphane Couturier, Entre l'anonymat et le monumental, L'Anonyme », *Rencontres internationales de la photographie XXXIIes*, Arles, Actes Sud, 2001.

MOULIN, Nicolas, « Les secrets des fabriques de Nicolas Moulin, vidéaste et photographe », *Secrets de Fabriques*, Cycle de conférences publiques, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine inaugure, 2013, [En ligne], https://www.franceculture.fr/conferences/les-secrets-de-fabriques-de-nicolas-moulin-videaste-et-photographe

Sites internet, blogs

Blog d'André Gunthert, L'Atelier des icônes, Carnet de recherches d'André Gunthert (archive) : https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/

Site web du Jeu de Paume : https://jeudepaume.org/

Blog de Pierre Delain, Derridex, Lire Derrida, L'oeuvre à venir : https://www.idixa.net/

Site internet du Château d'Eau de Toulouse : http://www.galeriechateaudeau.org/wp/

Site internet de l'Atelier Médicis : https://www.ateliersmedicis.fr

Site des Rencontres de la photographie d'Arles : https://www.rencontres-arles.com

Carnet de recherches visuel de Marie-Madelaine Ozdoba : https://picturingarchitecture.wordpress.com/

Site internet de l'artiste Cyprien Gaillard: http://www.bugadacargnel.com/fr/artists/6564-cyprien-gaillard

Site de l’artiste Zacharie Gaudrillot-Roy : http://zachariegaudrillot-roy.com/

Site internet de l'artiste Pavel Otdelnov : https://otdelnov.com/

Site internet d'Hortense Soichet : http://www.hortensesoichet.com/

Site internet de l'artiste Danila Tchachenko : https://danilatkachenko.com/

Films

TARKOVSKI, Andreï, *Stalker : pique-nique au bord du chemin, Production Mosfilm,* 1972.

MENJOULET, Jeanne, *Filmer les grands ensembles*, Centre d'Histoire Sociale, 2016.

Ressources documentaires et pédagogiques

BLAY, Michel, « Futurisme : le rêve d'un monde technique », Ressources documentaires du Centre Georges Pompidou, Centre Georges Pompidou, [En ligne], http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/ENS-futurisme2008-11-ressources.html#futurisme

CÔTÉ, David-Alexandre, Diagrammatisation, Exploration paramétrique d'un nouvel amphithéâtre de Quebec, Essai (Projet) soumis en vue du grade de M. Arch., sous la supervision de George Teyssot, École d'architecture Université Laval, 2012.

DOS, SANTOS, Anna, *Şerban Savu, En Dérive*, Centre d’art le Lait d’Albi, [En ligne], URL : https://www.centredartlelait.com/IMG/pdf/-66.pdf

FORTIER, Steve, FORTIN, Luca, VIEL, Marc-Antoine, WAGNER-LAPIERRE, Sarahlou, « La Pensée Constructive en Architecture », Faculté d’aménagement, d’architecture, d’art et de design-École d'architecture, Université de Laval, ARC-6021 - *La pensée constructive en architecture*, Semestre A, 2014, [En ligne], URL: https://www.arc.ulaval.ca/files/arc/HerzogdeMeuron_Dominus.pdf

MATOS, Ulisses, MACHADO, Vieira, PERAKI, Eirini, PERRON, Antoine, « Utopies d’architectes du rêve à la réalité », ENSA de Paris Belleville, TD de Théorie de l’architecture Cycle licence, 5ème semestre, Session 2014/2015, sous la direction de Philippe Villien, [En ligne] http://th3.fr/imagesThemes/docs/Utopies_d_architectes_du_reve_a_la_realite.pdf

PAVIOL, Sophie, KUBOVA, Alena, *Vidéo/Architecture. L’image en mouvement comme processus de projet. Bratislava,* (Rapport de recherche) AAP-2004-PAV, Ministère de la culture et de la communication / Bureau de la recherche (BRAUP); Institut national d’histoire de l’art (INHA); Ecole Nationale Supérieure d’Architecture de Grenoble; Laboratoire des Métiers de l’Histoire de l’Architecture (MHA). 2007, [En ligne], https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01794277/document

PELLETIER, Roland, LOCATELLI, Laura , *Voyage et paysage*, Dossier pédagogique, Musée de Valence, Art et Archéologie, [En ligne], https://www.museedevalence.fr/sites/default/files/medias/pdf/dossier_pedagogique_voyagespaysages.pdf

« Fragment, Chefs-d’œuvre », Dossier pédagogique, Centre Georges Pompidou de Metz, 2011, [En ligne] https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2010-11_chefs-doeuvre_fragments. pdf

Dictionnaires et encyclopédies en ligne :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr/

Le Larousse en ligne, http://www.larousse.fr/dictionnaires/

Le Trésor de la Langue Française Informatisé : http://atilf.atilf.fr/

Table des illustrations

Alessia Nizovtseva. *Cluj-Napoka*, photographie, Roumanie, 2012....33
Cité de Drancy....35
H. Salesse, Paris, Grand Palais, *Salon des Arts ménagers*, mars 1955 36
Cité de la Muette à Drancy., ...39
Nadar, *vue aérienne du quartier de l'Etoile,* 16 juillet 1868....41
Vision aérienne Google Map, Kaliningrad, 2019....41
Gerhard Richter, *Paris,* huile sur toile, 1968....44
Gerhard Richter, *Stradtbild Madrid, vue de la ville de Madrid,* huile sur toile, 1968. 44
Sarcelle, 'Architecture d'Aujourd'hui, n° 95 , 1961....46
Robert Doisneau, *Mission DATAR*, photographie, banlieue de Paris , 1985....48
Alessia Nizovtseva, *Usine industrielle désaffectée de Roumanie*, photographie, 2012....51
Yves Marchand et Romain Meffre, *Ruines de Détroit,* photographie, 2010. 52
François Prost, *Faubourg,* photographie, 2019....57
François Prost, *Faubourg,* photographie, 2019 58
Frédéric Chaubin, *Kaliningrad, Russie, Maison des Soviets*, photographie, 2014....61
Frank Herfort, Ministry *Buildings, Astana*, photographie, 2012. 62
Christopher Herwig, *Bus stop*, photographie, 2019....62
Arseniy Kotov, *Soviet cities*, photographie, 2020. 63
Zupagrafika, *Concrete Siberia*, photographie, 2020....64
Zupagrafika, *Concrete Siberia*, photographie, 2020....65
Zupagrafika, *Concrete Siberia*, photographie, 2020....65
Zupagrafika, *Brutal Britain 2018, Croydon, tours d'habitation*, Londres, photographie, 1962....67
Zupagrafika, *Modèles d'immeubles d'habitations à réaliser en papier,* Brutal Britain 2018. 68
Zupagrafika, *Hidden cities,* 2018....68
Zupagrafika, *Tours d'habitations à réaliser d'après modèles prédécoupés,* Bolokoshka, 2017....69
Zupagrafika, *Tours d'habitations à réaliser d'après modèles prédécoupés,* Bolokoshka, 2017....69
Ladislas Suntar, *Factory Town,* 1922. 69
Josef Hoffman, *Fabrik,* jouets en bois, 1920. 69
Lygia Pape, *Livro da arquitectura*, 1959–60, tempera sur papier cartonné, 12 éléments....70
Lygia Pape, *Livro do Tempo*, 1961–63, vue de l'exposition Serpentin Gallery, 2011....71
Lygia Pape, *Livre de création*, 1961–63, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011....71
Yves Bélorgey, *Le Chardonnet*, huile sur toile, 1993....84
Yves Bélorgey, *Les Olympiades*, huile sur toile, 1996....85
Della Francesca ou Luciano Laurano ou Francesco Di Giorgio ou Melozzo de Forlie 87
Yves Bélorgey, Yassénévo, huile sur toile, 1997....88
Eugène Atget, Coin des rues de Seine et de l'Échaudé, Paris VIè, photographie, 1924....89
Ivan Mihailov, Playground, photographie, 2011....91
Alessia Nizovtseva, *Roumanie, Cluj-Napoka*, photographie, 2012....91
Alessia Nizovtseva, Vue de l'immeuble *Mur chinois*, Oulan-Oudé, Russie, photographie, 2012....92
Alessia Nizovtseva, *Roumanie, Cluj-Napoka*, photographie, 2012....96
Alessia Nizovtseva, *L'immeuble d'habitation*, huile sur toile, Cluj-Napoka, 2012....97
Alessia Nizovtseva, *L'immeuble d'habitation* (détail), huile sur toile, Cluj-Napoka. 2012....98
Alessia Nizovtseva, *Territoires transitoires*, aquarelle, 2012. 99

Alessia Nizovtseva, *Russie et Roumanie*, photographies, 2012.....100
Alessia Nizovtseva, *Vue du pallier de l'immeuble du Mur chinois en Russie et en Roumanie,* 2012.....101
Alessia Nizovtseva, *Quartiers résidentiels de la Roumanie et de la banlieue à Oulan-Oudé*, 2012.....101
Alessia Nizovtseva, *Villes d'Oulan-Oudé et de Cluj-Napoka*, photographies, 2012.....101
Alessia Nizovtseva, *Baikal,* photographie, 2012.....102
Pietre Korotkov, *Façades,* huile sur toile, 2010.....103
Taisia Korotkova, *Mon grand-père*, huile sur toile, 2005.....104
Veronika Sukoian, *Belyaevo en été de 1985*, huile sur toile, 2019.....104
Dmitri Lukianov, *Instant of tomorrow*, photographie, 2018.....106
Vilhelm Hammershøi, *Tall windows*, l'huile sur toile, 1913. 106
Dmitri Lukianov, *Instant of tomorrow,* photographie, 2018.....107
Dmitri Lukianov, *Instant of tomorrow*, photographie, 2018.....108
Danila Tkachenko, *Le champs expérimental*, photographies, 2017.....113
Danila Tkachenko, *Chelyabinsk-40,* photographie, 2013.....114
Danila Tkachenko, *Motherland,* photographie, 2012. 116
Elena Chernyshova, *Usine, Norilsk, Jours de nuit, Nuits de jour,* photographie, 2016.....117
Elena Chernyshova, *Norilsk, Jours de nuit, Nuits de jour,* photographie, 2016.....118
Elena Chernyshova, *Norilsk, Jours de nuit, Nuits de jour,* photographie, 2016.....118
Elena Chernyshova, *Norilsk, Jours de nuit, Nuits de jour,* photographie, 2016.....120
Elena Chernyshova, *Norilsk, Jours de nuit, Nuits de jour,* photographie, 2016.. 120
Elena Chernyshova, *Norilsk, Jours de nuit, Nuits de jour,* photographie, 2016.....121
Caspard David Friedrich, *Cimetière d'un cloître sous la neige*, huile sur toile, 1819. 121
Elena Chernyshova, *Norilsk, Jours de nuit, Nuits de jour,* photographie, 2016.....123
Serban Savu, *Painters*, huile sur toile, 2011.....126
Serban Savu, *Unimportant Stories*, huile sur toile, 2010.....127
Serban Savu, *Blocks and gardens*, huile sur toile, 2012.....127
Serban Savu, *Old roof*, huile sur toile, 2009.....129
Serban Savu, *In the Shadow of the Dam*, huile sur toile, 2008.....130
Serban Savu, *Réunis par hasar*d, 2014.....131
Serban Savu, *Tower of Babel*, huile sur toile, 2015.....131
Serban Savu, *Flora,* huile sur toile, 2018. 133
Serban Savu, *Satyr and Nymph at Schlachtensee*, huile sur toile, 2016.....135
Pavel Otdelnov, *Désert,* huile sur toile, 2010.....139
Pavel Otdelnov, *Sentinel,* huile sur toile, 2013.....140
Pavel Otdelnov, *Jeu,* huile sur toile, 2013. 141
Pavel Otdelnov, *P44,* huile sur toile, 2013.....142
Pavel Otdelnov, *Stonehenge,* 2013.....143
Pavel Otdelnov, série *Services automobile et Arche*, huile sur, toile, 2013.....146
Lewis Baltz, *Mur est, Western Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin*, 1974.....146
Pavel Otdelnov, *Nowhere. Blockhouses*, huile sur toile, 2020.....147
Pavel Otdelnov, *Tire Fitting*, huile sur toile, 2013.....147
Pavel Otdelnov, *Centres commerciaux*, huile sur toile, 2016.....148
Pavel Otdelnov, *Suburb,* huile sur toile, 2013.....149
Fedor Vasiliev, *Le dégel*, huile sur toile, 1871.....150
Pavel Otdelnov, *Nowhere. Enthusiasts street*, huile sur toile, 2020.....151
Pavel Otdelnov, huile sur toile, 2014. 151

Pavel Otdelnov. *Landscape with the yellow fence*, huile sur toile, 2016....152
Eric Bulatov, *Horizon,* huile sur toile,1972....152
Pavel Otdelnov, *Mall. Lego*, huile sur toile, 2015....152
Pavel Otdelnov, *Centre commercial*, huile sur toile, 2014. 153
Pavel Otdelnov, *ТЦ #1,2*, huile sur toile, 2015....155
Pavel Otdelnov, *ТЦ #9*, huile sur toile, 2015....155
Lana Nakonechna, *Expérimentation 1*, installation, 2012....158
Lada Nakonechna, *Expérimentation 3*, installation, 2012....158
Lada Nakonechna, *Lvivska square*, huile sur toile, impression, 2012....159
Cyprien Gaillard, *Geographical Analogies*, installation, 2006-2011....161
Nikita Kadan, *Maquettes,* huile sur toile, 2012. 162
Nikita Kadan, *Les Vénales,* aquarelle, 2012....162
Alessia Nizovtseva, *Kaliningrad*, 2019....164
Alessia Nizovtseva, *Kaliningrad, Maison des Soviets,* photographie, 2019....166
Alessia Nizovtseva, *Maison des Soviets, vue d'en haut*, photographie, 2019....168
Alessia Nizovtseva, *Maison des Soviets à l'intérieur*, photographie, 2019....169
Richard Pare, série *The Lost Vanguard, Immeuble soviétique à Baku*, 1992-2000....174
Boris Iofan, *Projet du Palais des Soviets*, 1930....176
Alessia Nizovtseva, *Monument 1, Maison des Soviets*, photographie, 2019....177
Alessia Nizovtseva, *Monument 2, Maison des Soviets*, photographie, 2019....178
Alessia Nizovtseva, *Maison des soviets*, photographie, 2019....179
Alessia Nizovtseva, *Dom,* Roumanie, photographie, 2012....187
Alessia Nizovtseva, *Dom,* Roumanie, huile sur toile, 2012....190
Alessia Nizovtseva, huile sur toile, 15X25 cm, 2012....191
Alessia Nizovtseva, *Dom,* huile sur toile, 2012....195
Alessia Nizovtseva, *Roumanie, Dom 02*, photographie, 2012....198
Alessia Nizovtseva, *Roumanie, Dom 03*, photographie, 2012....199
Stéphane Couturier, *Alger - Cité Climat de France, Façade n°4*, photographie, 2012-2013....200
Stéphane Couturier, *Alger - Cité Climat de France,Façade n°2,* photographie, 2012-2013....201
Leo Fabrizion, *Alger, Diar-es-Saâda*, photographie, 2018....203
Valérie Jouve, *Sans titre n°10*, photographie, 1993....203
Filip Dujardin, *Immeuble d'habitation*, Gand....205
Yves Bélorgey, *Tour de Carouge, 2015*....205
Alessia Nizovtseva, *Immeuble d'habitation, Roumanie*, photographie, 2012....206
Aurore Valade, *Plein air,* photographie, Beauvais, 2008....207
Aurore Valade, *Figures avec habitants*, 2004-2008....208
Hortense Soichet, *photographie d'un intérieur*, 2011-2013....210
Michael Wolf, *Kwun Tong, Hong Kong, photographie*, 2006....215
Michael Wolf, *Kwun Tong, Hong Kong, photographie*, 2006....216
Michael Wolf, *Kwun Tong, Hong Kong, photographie*, 2006....216
Banny Lam, *Trapped,* photographie, 2012-2015....218
Gao Brothers, *The sense of space,* photographie, 2000....219
Gao Brothers, *The utopia of construction*, photomontage numérique, 2014....221
Gao Brothers, *Outer Space, Map of China*, photomontage numérique, 2008....222
Laurent Kronental, *Jacques, 82 ans*, photographie, 2015. 225
Laurent Kronental, *Puteau la Défense*, photographie, 2015....226

Laurent Kronental, *Montigny-le-Bretonneux, Les Espaces d'Abraxas*, photographie, 2015.....226
Laurent Kronental, *Noisy-le-Grand*, photographie, 2015.....227
Laurent Kronental, *Les Espaces d'Abraxas, Noisy-le-Grand*, photographie, 2015.....227
Alexandre Gronsky, *Différence 03*, 2017.....228
Laurent Kronental, *Pavé Neuf, Noisy-le-Grand, Seine-Saint-Denis*, 2015.....228
Nicolas Moulin, *Vider Paris,* photographies retouchées, 1999.....229
Nicolas Moulin, *Faux semblants,* montage numérique, 2015.....230
Laurent Kronental, *Tours Aillaud,* photographie, 2015.....231
Laurent Kronental, *Les yeux des tours*, photographie, 2015.....233
Laurent Kronental, *Les yeux des tours*, photographie, 2015.....234
Cyrus Cornus, *Tours Aillaud,* photographie, 2006.....235
Cyrus Cornus, *Les Choux, Créteil,* photographie, 2009.....235
Cyrus Cornus, *Cité Champagne, Argenteuil*, photographie, 2010.....236
Valérie Jouve, *Saint-Étienne, Sans titre*, photographie, 1992. 237
Valérie Jouve, *Sans titre n°6*, photographie, 1994.....237
Alessia Nizovtseva, *Villes*, 2017-2020. 238
Alessia Nizovtseva, *Façades,* photographies, 2019.....240
Alessia Nizovtseva, *Bellefontaine,* photographie, 2019.....240
Fabien Castaing, Jean-Christophe Chini, Jean Montier, Empalot, Barres d'habitation, 1956.....243
Prises de vue à partir de Google Map.....243
Fabien Castaing, Jean-Christophe Chini, Jean Montier, Plan de la façade, Barres d'habitation. 1956.....244
Alessia Nizovtseva, *Façade d'habitation*, photographie, 1956.....249
Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Le boulevard du Temple*, Paris, photographie, 1836.....251
Hippolyte Bayard, *La Madeleine à Paris,* photographie, 1845.....252
Henri Le Secq, *Tour de Rois à Reims,* photographie, 1882.....254
Markus Brunetti, *Cathédrale de Strasbourg*, photographie, 2005.....256
Isaac Brunn , *Cathédrale de Strasbourg*, gravure, 1615.....256
Stéphane Couturier, *Cité Climat de France,* photographie, Alger, 2011-2012.....258
Andreas Gursky, *Paris, Montparnasse*, photographie, 1993.....259
Andreas Gursky, *Avenue of the Americas*, New-York, photographie, 2001.....260
Andreas Gursky, *Le Parlement*, photographie, 1998.....261
Andreas Gursky, *May day V,* Westfalenhalle, photographie, 1998.....262
Alessia Nizovtseva, photomotage de la façade de l'immeuble d'Empalot.....268
Fabien Castaing, Jean-Christophe Chini, Jean Montier, Plan de la façade, Barres d'habitation. 1956.....268
François-Thérèse Prieur, *Muraille,* photomontage, 1852. 269
Exemple de la boite en contreplaqué inachevée. Work in progress, 2021. 273
La photographie du volume fabriqué. Un essai de prise de vue, 2020.....274
Zacharie Gaudrillot-Roy, *Façades,* photomontage numérique, 2014.....277
Zacharie Gaudrillot-Roy, *Façades,* photomontage numérique, 2014.....277
Zacharie Gaudrillot-Roy, *Façades,* photomontage numérique, 2014.....279
Gregor Sailer, série *Le village Potemkine, Carson City VI/ Vårgårda,* Suède, photographie, 2017.....280
Giovanni Paolo Pannini, *Ruines à l'Obélisque de 1745*, huile sur toile.....282
Carel Willink, *Les derniers Visiteurs de Pompéi*, huile sur toile, de 1931.....282
Walker Evans, *Second Empire Row, Houses on Cedrar Street*, photographie, 1930.....286
Edward Hopper, *Le Toit Mansardé*, crayons et aquarelle sur papier, 1923.....287
Walker Evans, *Folk Victorian Houses, Ocean Grove*, New Jersey, photographie, 1931-33.....288

Walker Evans, *Rural Church, Beaufort, South Carolina*, photographie, 1936....289
Bernd et Hilla Becher, *Sculptures Anonymes*, photographies, 1970....290
Dan Graham, *Homes for America*, photographie, 1960....292
Dan Graham, *New House, Staten Island, New York, Side Views*, photographie, 1966-78....292
Lewis Baltz, *Prototypes works,* 1967-1976....293
Lewis Baltz, *Tract House*, 1971....293
Lewis Baltz, *Sausalito*, photographie, 1968....294
Ellsworth Kelly, *Window,* peinture sur bois, 1949....295
Lewis Baltz, *New industriel parc n° 32*, photographie, 1974....296
Frank Stella, *Moultonboro III*, alkyde et époxy sur toile, 1966....296
Lewis Baltz, *East Wall,* photographie, 1974....297
Alessia Nizovtseva, *Bellefontaine, Toulouse,* photographie, 2019....298
Alessia Nizovtseva, *Bellefontaine, Toulouse,* photographie, 2019....299
Alessia Nizovtseva, *Borderouge, Toulouse,* photographie, 2019....300
Stéphane Couturier, *Monuments,* photographie, 2000....302
Stéphane Couturier, *Monuments,* photographie, 2000....303
Oswald Mathias Ungers, *Haus ohne Eigenschaften*, 1995....305
Stéphane Couturier, *Monuments,* photographie, 2000....306
Michael Wolf, *Architecture of density*, photographie, 2005-2009....309
Michel Wolf, Vue de l'exposition *La vie dans les villes, Les Rencontres de la photographie d'Arles*, 2017. 310
Nadja Ellen Häger, vue du catalogue de l'Exposition *Souvenirs du lendemain*, 2005....311
Nadja Ellen Häger, *Homophobie,* photomontage, 2005....311
Nadja Ellen Häger, *Modul 056,* photomontage, 2005....312
Nadja Ellen Häger, *Homophobie 3,* installation, 2005....312
Nadja Ellen Häger, *Sie kommt, doch*, photomontage, 2005....313
Gao Brothers, *Between the walls of utopia*, photomontage, 2014....315
Robert Delaunay, *La Ville n° 2*, huile sur toile, 1910. 317
Stéphane Couturier, *Salvador de Bahia, Bairro Iguatemi*, photographie, 2011-2013....318
Stéphane Couturier, *Brasilia Axe Monumentale n°1,* photographie, 2007-2010. 319
Stéphane Couturier, *Palais Itamarati - Brasilia*, photographie, 2007-2008....321
Yves Bélorgey, *Hercules Hochhaus*, huile sur toile, 1997. 323
Piet Mondrian, *Composition n°VII,* huile sur toile, 1900-1945. 325
Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu*, huile sur toile, 1920....325
Théo Van Doesburg, *Rythme d'une danse russe*, 1918 327
Mies van der Rohe, *Projet de maison campagne en briques*, plan, 1922....327
Sarah Morris, vue de l'exposition du Palais de Tokyo, Paris, 2008....329
Sarah Morris, *Midtown,* 1999....330
Sarah Morris, *Midtown,* acrylique, 1999....330
Alessia Nizovtseva, Photographie de la façade du Centre Social du quartier de la Reynerie, Toulouse, 2019....331
Kurt Schmidt, *Constructif Relief,* volume en bois, 1923....331
Josef Albers, *Yellow composition,* 1973....333
Josef Albers, *Formulation* : *Articulation,* 1972. 333
Alessia Nizovtseva, Façade du Centre Social du quartier de la Reynerie de Toulouse, 2020....334
Alessia Nizovtseva, Façades du Centre Social du quartier de la Reynerie de Toulouse, 2020....334
Alessia Nizovtseva, L'immeuble du Centre Social du quartier de la Reynerie de Toulouse, 2019....337
Christian de Portzamparc, *Nantes, Atlanpôle*, Etudes d'îlots libres, 1988. 339

Christian de Portzamparc, *Nantes, Atlanpôle*, Etudes d'îlots libres, 1988. 339
Alessia Nizovtseva,Projet d'une ville imaginaire 344
Ben Nicholson, *Bas relief*, 1934.....345
Mary Martin, *Perspex Group on Red*, 1969. 346
Mary Martin, *Columbarium,* plâtre peint, 1951.....347
Toby Paterson, *Messedamm,* Acrylique sur toile et aluminium, 2020.....347
Lucy Williams, *The Glass-Walled House in Summer*, techniques mixtes, 2005.....348
Lucy Williams, *Great Arthur House*, plexiglas, bois, papiers, colle, 2014.....348
Lucy Williams, *Howard house*, plexiglas, papiers, cartons, colle, 2014.....350
Yves Bélorgey, *Alton West Estate* huile sur toile, 2005.....350
Lucy Williams, *Estate West*, techniques mixtes, 2006.....351
Lucy Williams, *Stanley Cohen House*, plexiglas, bois, colle, papier, acrylique, 2012.....351
Lucy Williams, *Crescent House*, plexiglas, bois, colle, papier, acrylique, 2015.....352
Lucy Williams, *Maine-Montparnasse, Le Bloc des appartements*.....352
Lucy Williams, *Diving Pool*, plexiglas, bois, colle, papier, acrylique, 2004.....353
Alexandre Rodtchenko, *Les balcons*, photographie,1925. 363
Lazslo Moholy-Nagy, *Les balcons,* photographie,1926.....363
Alexandre Rodtchenko, *La tour Shukov*, photographie, 1929.....364
Stéphane Couturier, *Melting Point,* Barcelone, photographie, 2008. 365
Paul Citroen, *Metropolis,* techniques mixtes, collages, 1923.....366
Moï Ver, *Paris*, photographie, 1929-1931. 367
Lucien Hervé, *Unité d'habitation à Marseille,* photographie, 1949-1952. 370
Alessia Nizovtseva, *Empalot*, fragments photographiques, Toulouse, 2018-2019.....376
Pierre Joly et Véra Cardo, Sarcelles*,* photographie, 1956-1976.....378
Pierre Joly et Vera Cardo, *Haute cours de Justice, Chandigar*h, Inde, 1972.....379
Jeff Wall ,Herzog & de Meuron, *Dominus Winery, Yountville, Napa Valley, California, United States*, 1999.....381
L'entrepôt Ricola, architectes Herzog & de Meuron, Milhouse, France, 1993. 381
Olivo Barbieri, *L'intérieur de la chapelle de Notre Dame du Haut, Ronchamp*, photographie, France.....384
Olivo Barbieri, *Chandigarh, Inde*, photographie, 1999.....385
Stéphane Couturier, *Chandigarh Replay, Haute cour de justice, Chandigarh, Inde*, photographie, 2007. 386
Le Corbusier, *Nature morte*, l'huile sur toile, 1922.....387
Alessia Nizovtseva, *Monument 1, Monument de bateau Torpédo à Kaliningrad (1974)*, photographie, 2019.….391
Alessia Nizovtseva, *La patrie se souvient*, photographie, 2019.....393
Alessia Nizovtseva, *Fragments photographiques de l'immeuble d'habitation de Kaliningrad*, 2019.....396
Alessia Nizovtseva, *Fragments photographiques de la maison des Soviets*, 2019.....399
Alessia Nizovtseva, *Sculpture photographique*, papier, 2021.....401
Alessia Nizovtseva, *Sculpture photographique*, papier, 2021.....402
Mathilde Nivet, *Façades, Building types*, papier, 2005.....404
Philip Wiegard, *Berolina,* carton, collage, 2003.....405
Isidro Blasco, *Building,* panneaux en bois, photographies, 2009.....405
Isidro Blasco, *Rolling Houses,* panneaux en bois, photographies, 2018.....405
Alessia Nizovtseva, *Fragments photographiques assemblées*, projet 408
Alessia Nizovtseva, *Fragments photographiques assemblées*, projet 409
Alessia Nizovtseva, photographie obtenue avec les assemblages des miroirs, 2020. 410
Alessia Nizovtseva, photographie obtenue avec les assemblages des miroirs, 2020. 410
Alessia Nizovtseva, peinture à l'huile en cours de réalisation, 2021.....413

Gao Brother, *The Forever Unfinished Building n° 2*, photomontage numérique, 2005.....414
Gao Brothers, *The Forever Unfinished Building n°3,* 2005.....415
Gao Brothers, *The Forever Unfinished Building n°4,* photomontage numérique, 2005.....416
Alessia Nizovtseva, *Fragments photographiques, Empalot,* Toulouse, 2019.....422
Nicolas Daubanes, Projection, vue de l'installation, *la tour de La Tuilerie, Labruguière*, 2012.....425
Nicolas Daubanes, Projection, vue de l'installation, *la tour de La Tuilerie, Labruguière*, 2012.....425
Tamara Tchipitsina, *La soirée bleue*, sérigraphie, 2020.....427
Tamara Tchipitsina, *La soirée bleue*, sérigraphie, 2020.....428
Alessia Nizovtseva, *Usine de Roumanie,* huile sur toile, 2015.....432
Alessia Nizovtseva, *Incendie à l'usine*, photographie numérique, 2014. 432
Mathieu Pernot, *Implosions,* photographie, 2001-2008.....436
Mathieu Pernot, *Implosions,* photographie, 2001-2008.....436
JR, *Portrait d'une génération, B11, Destruction n°4, Montfermeil,* 2013.....440
Cyprien Gaillard, *Belief in the Age of Disbelief*, Eau-forte, encre noire sur papier vélin, 2005.....443
Cyprien Gaillard, *Belief in the Age of Disbelief,* Eau-forte, encre noire sur papier vélin.....444
Cyprien Gaillard, *Pruitt-Igoe Falls*, 2009.....446
Cyprien Gaillard, *Cenotaph to 12 Riverford Road, Pollokshaw Glasgow,* béton recyclé , ciment, acier, 2008.....448
Cyprien Gaillard, *Cairns,* (Résidence Provence, Dammarie-lès-Lys, 1973, 2008.....449
Caspar David Friedrich, *Cimetière sous la neige*, huile sur toile, 1819.....450
Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, huile sur toile 1796.....450
Cyprien Gaillard, *Le canard de Beaugrenelle*, bronze, béton, 2008.....452
Cyprien Gaillard, *La grande allée du Château de Oiron*, béton concassé, 2008.....453
Eric Tabuchi, *Atlas of forms*, images collectées sur internet.....456
Eric Tabuchi, *Atlas of forms,* vue de l'exposition, Le Confort moderne, Poitiers, 2015.....456
Eric Tabuchi, vue de l'exposition *Tables et matières*, Médiathèque des Abattoirs, Toulouse, 2016. 458
Eric Tabuchi, *Embrun,* vue de l'exposition *Utopark,* Centre d'art Les Capucins, 2015. 458
Eric Tabuchi, *Embrun,* vue de l'exposition *Utopark,* Centre d'art Les Capucins, 2015.....459
Eric Tabuchi, *Embrun,* vue de l'exposition *Utopark,* Centre d'art Les Capucins, 2015.....460
Nicolas Grospierre, *Subjectif Atlas of 20th century* 463
Nicolas Grospierre, *Kolorobki*, photographies, 2005.....467
Nicolas Grospierre, série *Kolorobki*, photographies, 2005.....468
Walter Gropius, dessin, 1926.....468
Nicolas Grospierre, *W-70*, installation, vue de l'exposition Peresvwetov Gallery, 2005, Moscou, 2018.....470
Nicolas Grospierre, *Axonocity,* installation, panneaux en carton, photographie, 2005.....472
Nicolas Grospierre, *Zory,* installation, vue de l'exposition Peresvwetov Gallery, 2005, Moscou, 2018.....473
Nicolas Grospierre, *Zory,* installation, 2005.....474
Filip Dujardin, Série *Fictions,* Sans titre (2007-2014).....479
Lazar Lissitzky, *Le porte-nuage*, photomontage (1924-1925.).....479
Alexandre et Vladimir Vesnine, projet du Palais de travail à Moscou, 1923.....480
Konstantin Melnikov, projet du bâtiment de Leningradskaya Pravda, à Moscou, 1924. 481
Filip Dujardin, série *Fictions, Sans titre* (2007-2014.).....481
Nicolas Moulin, série *Nouveau monde (Novomonde),*1996-2000. 482
Nicolas Moulin, série *Grussaus,* photomontage numérique, 2013.....484
Nicolas Moulin, *Goldbargorod,* installation, 2008.....484
Alessia Nizovtseva, *Ciel 2*, photographie, 2016.....487
Alessia Nizovtseva, *Ciel 2*, photographies juxtaposées, 2016.....488

Alessia Nizovtseva, *Sculptures Towers*, vue de l'expsotion Lieux et non-lieux, 2017.....489
Alessia Nizovtseva, *Sculptures Towers*, vue de l'expsotion Lieux et non-lieux, 2017.....489
Frank Gehry, Maquette de la fondation Louis Vuitton, 2015.....491
Naum Gabo, Sculpture spatiale en plexiglas, 1942.....491
Nicolaï Ladovsky, Projet de la maison commune à Moscou, 1920. 493
Alessia Nizovtseva, *Sculpture Tower*, vue de l'exposition *Lieux et Non-Lieux*, 2016.....493
Bertrand Lamarche, *Le-Haut-du-Lièvre*, installation, 2017.....496
Farah Atassi, *Space for Objects*, huile et glycéro sur toile, 2013.....497
Farah Atassi, *Workshop,* huile sur toile, 200x160, 2011.....498
Ryan Gander, Key *Performance Inducator IV*, panneau en contreplaqué, 2016.....499
Ryan Gander, *Samson'nudge, or Vitrail composition abstraites désaxée*, 2016.....499
Stephen Willats, *Architectural Exercise in Colour and Form No. 3*, 1962.....502
Stefen Willat, *Organic Exercise No.3, Series No.2 (Tower Block Drawing)*, dessin, 1962.....503
Stefen Willats, *Organic Exercise No. 1 – Manual Variable Construction*,1962/2019.....504
Stefen Willat, *Drawings for a project*, dessin, 1965.....506
Kasimir Malévitch, *Gota 2-a*, plâtre, 1923 / 1978.....509
Vladimir A. Stenberg, Gueorgii A. Stenberg, *Appareillage spatial, KPS6,* 1919.....510
Martine Feipel & Jean Bechameil, vue de l'exposition *Monde Parfait*, 2014.....512
Larissa Fassler, reproduction du quartier berlinois Kottbusser Tor, Kotti, 2008.....512
Karsten Konrad, *Dresden,* maquette, 2009.....513
Jordi Colomer, *Anarchitecton,* vidéo-installation (projection en DVD), 2002.....515
Alessia Nizovtseva, *Jeu architectonique*, Cubes en bois, 2021.....516
Patrick Tosani, *MP4,* photographie, 2009.....518
Patrick Tosani, *Frontale,* photographie, 2007.....518
Patrick Tosani, photographie, 2010.....519
Alessia Nizovtseva, *Sculpture Tower*, photomontage, 2012. 520
Alessia Nizovtseva, *Dessin Architectonique*, 2018.....535
Frank Gerhy, Croquis préliminaire du projet de la Fondation Louis Vuitton signé par Frank Gehry, avrill 2006....536
André Masson, *Dessin automatique,* 1925.....537
Christian de Portzamparc, *Paysages architecturaux*, aquarelle et crayon, 1976.....538
Alessia Nizovtseva, *Façades de ciel*, dessin, 2019-2021.....539
Alessia Nizovtseva, *Jouets, escalier,* crayon, aquarelle, stylo, 2019.....540
Alessia Nizovtseva, *Jouets de sculptures anonymes, dessin, aquarelle, 2019*.....541
Alessia Nizovtseva, *Jouets de sculptures anonymes*, dessin, aquarelle, 2019.....542
Alessia Nizovtseva, *Atelier-Projet*, installation, 2021. 543
Alessia Nizovtseva, *Atelier-projet*, 2021.....544
Alessia Nizovtseva, *Atelier-projet*, installation, 2021. 545

Tables des Matières

Résumé.....5

Abstract.....7

Remerciements.....9

Introduction.....11

Partie 1. De l'histoire et médiatisation des grands ensembles vers les pratiques artistiques contemporaines.....19

I. Qu'est-ce les grands ensembles ?.....21

1. Histoire des grands ensembles.....21

A. Au début c'était un espoir.....21

B. Le Corbusier : accusé ou excusé ?.....22

C. La notion de « grands ensembles » : critique et ambiguë.....25

D. La différence entre Russie et France.....29

2. Le régime projectif de diffusion des grands ensembles : de la haine à la valorisation 32

A. De l'image projective à la construction d'un mythe.....32

B. La projection en architecture. Multiples lectures de la vision aérienne.....37

C. La fin des grands ensembles et le début du patrimoine.....44

3. Les grands ensembles aujourd'hui 49

A. Nouvelle esthétique du patrimoine en disparition 49

B. L'architecture moderniste entre le document et la sublimation.....53

C. Les immeubles d'habitations comme objets précieux 60

a. Les immeubles d'habitations comme objets du design.....63

b. Valoriser le patrimoine en disparition.....72

II. La ville comme le territoire de la conquête artistique.....73

1. L'artiste comme pratiquant de l'espace urbain.....73

A. La problématique de l'habiter à la représentation de la ville contemporaine ……73

a. De la ville vers le paysage urbain.....74

b. L'impact du béton sur les villes.....78

c. La ville comme espace épars.....80

B. La peinture comme une nouvelle forme du document dans le travail d'Yves Bélorgey.....81

2. Du paysage à la ville post-soviétique.....90

A. La photographie comme outil et moyen de recherche artistique.....90

B. Le statut transitoire de la photographie.....98

C. Questionner les quartiers résidentiels de Moscou à travers l'exposition *Faces of Landscape*.....102

3. De la « nostalgie progressive » à l'inhabitable comme rapprochement à l'art post-soviétique.....109

A. Tentative de définition du paysage post-soviétique dans les pratiques artistiques contemporaines 109

B. La nostalgie comme instrument subversif dans les pratiques artistiques 111

C. Habiter l'inhabitable : la ville de Norilsk 117

III. La place de la peinture et l'usage de la photographie chez les artistes des pays post-soviétiques.....125

1. La peinture comme instrument d'analyse et de représentation des paysage urbains.....125

A. Les territoires périurbains dans les peintures de Serban Savu : entre fiction et réalité 125

B. Le quartier résidentiel Vnutrennee Digunino comme espace interne de l'artiste Pavel Otdelnov.....138

a. L'horizon comme espace indéfini 147

b. Les absurdités architecturales.....154

2. Critique de la ville contemporaine dans l'espace post-soviétique.....156

A. La ville de Kiev sous le regard critique de Nikita Kadan et de Lada Nakonechna 156

B. L'esthétique du contradictoire de Kaliningrad 163

3. Du monumental au monument 165

A. La maison des soviets - le monument par défaut 165

B. Dimension monumentale de la Maison des Soviets 169

C. Parcourir la ville pour représenter le monumental 175

Conclusion partielle.....179

Partie 2. L'esthétique des façades modernistes : vers une vision bidimensionnelle.....181

I. Les façades comme espaces habités 183

1. La lecture de l'habitat collectif.....183

A. La maison qui me hante.....183

B. Le sens de la peinture dans la série *Dom* 188

C. La photographie comme « une archive rêvée » 193

2. L'esthétique des interfaces habitées : entre intérieur et extérieur 196

A. L'architecture appropriée et transformée par les habitants.....196

B. Les mises en scènes domestiques.....206

3. L'habitat contemporain : vers une vision déshumanisée et utopique.214

A. La vie dans les villes.....214

B. Les univers carcéraux de l'habitat 218

C. Les documents nostalgiques 223

II. L'architecture manipulée dans les pratiques photographiques.....238

1.Composer l'image : du cadrage au photomontage 238

A. La lecture de l'immeuble : la barre d'habitation d'Empalot 238

B. Fabriquer l'image : découpe, construction, recomposition 245

2. Les manipulations photographiques : de la retouche vers les trucages.....250

A. Le paradoxe du document d'architecture du XIXème siècle.....250

B. Les photomontages documentaires de Markus Brunetti.....255

C. Au-delà du cadrage.....258

3. Au seuil de la construction 265

A. De la composition à la répétition.....265

B. La recherche d'une dimension utopique.....271

C. Une ville des façades.....276

III. La frontalité : la photographie sans profondeur et l'espace aplati.....283

1. La frontalité et la bidimensionnalité comme moyen de création dans les pratiques photographiques du XXème siècle.....283

A. Walker Evans : de la platitude à l'abstraction.....283

B. Les *Sculptures Anonymes* de Bernd et Hilla Becher.....289

C. *New Topographics* et l'abstraction picturale.....291

2. La bidimensionnalité comme moyen d'expression dans les pratiques artistique des photographes.....297

A. La collection des façades.....297

B. Le « monumondial »: la lecture des villes dans les photographies de Stéphane Couturier.....302

C. L'architecture de la densité de Hong Kong.....307

D. *Souvenirs de lendemain*.....310

3. Les grilles comme motif visuel 315

A. La naissance de la grille dans la peinture 315

B. Les grilles abstraites définies par Éric de Chassey.....321

a. Les grilles utopiques de Mondrian.....324

b. Le sens de la grille dans l'architecture.....327

4. De la frontalité vers la découpe.....331

A. Vers un plan imaginaire.....331

a. Une vision de l'ornement ?....335
b. La pensée de Christian de Portzamparc....337
c. Le collage au service de l'architecte....340
B. Les collages documentaires....345
Conclusion partielle....354

Partie 3. Les pratiques mixtes, la photographie comme matériau de création....357

I. Les visions expérimentales d'architecture....359
1. Le retour vers les pratiques des avant-gardes....359
A. La nouvelle vision de l'espace urbain....359
B. La traduction et l'interprétation : statut du photographe....368
a. Du cadrage à l'horizon....372
b. L'immeuble comme « dispositif de vision »....374
c. La vision de l'architecture de Pierre Joly et Véra Cardo....377
C. La conceptualité : corrélations entre artistes et architectes....380
a. L'architecture sous l'emprise de l'architecte....382
b. L'architecture vue par les photographes....384
2. Parcourir un bâtiment : de la lecture à la déconstruction....388
A. Déconstruire la masse de l'immeuble....388
B. La lecture du bâtiment et traduction vers la déconstruction....397
C. Les papiers décollés : du fragment à l'objet....400
3. Vers la nouvelle vision....406
A. Du fragment à la juxtaposition....406
B. La ville à travers un miroir....409
C. Les spectacles kaléidoscopiques....414

II. Les visions plurielles de l'architecture....417
1. Mémoire en question....417
A. La mémoire comme sujet sensible....417
B. Des fragments éclatés de la mémoire vers la construction....420
C. L'hommage à une tour....423
D. L'archéologie du présent....426
2. L'esthétique des ruines : implosions, destructions comme figures importantes dans les œuvres artistiques....430
A. Incendier et détruire....430
B. Les sculptures implosées....433
C. Les portraits d'une génération....438

D. L'approche entropique de l'architecture....443
a. *Pruitt-Igoe Falls*....445
b. Les utopies échouées de Cyprien Gaillard et de Robert Smithson....447

3. Les formes modernes classées et exposées....454

A. De l'archivage numérique aux pratiques artistiques....454
B. Préfabriquer, exposer, collecter....461
a. Le sens de l'Atlas....465
b. La « Ville qui n'existe pas »....467
C. Des « faux semblants »....477

III. De la construction à la maquette....485

1. De la sculpture vers le langage multiple de l'exposition....485

A. Sculpture comme ouverture des genres....485
B. Sculpture spatiale et l'influence des avant-gardes....487
C. L'exposition comme lieu d'hétérotopie....495
D. *Languages of dissent* de Stephen Willats....500

2. Maquette d'architecture dans les pratiques artistiques contemporaines....507

A. La maquette comme objet d'exposition....507
B. Les immeubles d'habitation, les quartiers, les barres et les tours sous forme de maquettes....511
C. L'espace du jeu photographique....515

3. L'espace d'expérimentation au sein d'un projet-atelier....521

A. La question de l'atelier en relation au projet d'architecture....521
B. Les paradoxes d'un projet d'architecture....522
C. « Les scènes de l'atelier »....529
D. Atelier-Projet....530
Conclusion partielle....545

Conclusion....547

Index....563

Bibliographie....569

Table des illustrations....585