

COÏNCIDENCE

ESSAI SUR

LA MISE EN TENSION DE LA RÉALITÉ VUE

REMERCIEMENTS

Je remercie les enseignants de l'ENSA Lyon, en particulier : Sandra Fiori pour m'avoir donné l'occasion de travailler à nouveau sur le sujet des images et pour avoir continué à suivre mon travail ; Hervé Lequay pour ses encouragements, son enthousiasme et son point de vue de chercheur ; Florent Ottello pour ses corrections et sa rigueur scientifique ; Serge Monnot pour son intérêt porté au sujet et son apport de connaissances ; le responsable du domaine d'études ALT : Gilles Desèvedavy et mon directeur d'études : William Vassal qui tous deux m'ont accordé leur confiance. Enfin, je remercie Fabian Servagnat et Baptiste Zanchi, deux amis rencontrés à l'ENSA Nancy lors de ma première formation, pour les corrections qu'ils ont apportés ainsi que pour leur regard critique.

SOMMAIRE

11	AVANT-PROPOS À LA RECHERCHE D'UN LANGAGE DES IMAGES	2	75
13	INTRODUCTION	2.1	77
25	1 LA MISE EN TENSION COMME PRINCIPE CONCEPTUEL	HÉGÉMONIE DE LA VISION AFFIRMATION DU SENS DE LA VUE REMISE EN CAUSE CRITIQUE	
27	1.1 LIEUX DE RENCONTRE RÉALITÉ(S) RÉALITÉ PHYSIQUE RÉALITÉ DE L'ESPACE ARCHITECTURAL IRRÉALITÉS RÉALITÉ VIRTUELLE	2.2 MISE EN TENSION VISUELLE FORCES ET LIMITES DU SENS DE LA VUE JEUX DE PERSPECTIVE ANAMORPHOSE	85
47	1.2 LES OUTILS DE LA MISE EN TENSION DU CONCEPT À L'ART ABSTRACTION ET SIMPLICITÉ DUALITÉ	2.3 AMBIGUÏTÉ PHOTOGRAPHIQUE SENTIMENT DE VIRTUALITÉ DE L'OUTIL AU MATÉRIAU SYMÉTRIE, ASYMÉTRIE	109
59	1.3 AMBIGUÏTÉ AMBIGUÏTÉ DONC TENSION TENSION DONC ATTENTION AMBIGUÏTÉ ET ARCHITECTURE PRESTIDIGITATION ARCHITECTURALE	2.4 RETOUR AU CORPUS CONCLUSION	119 149
		BIBLIOGRAPHIE	154

COÏNCIDENCE

A. – [Dans l'espace]

Identité de forme et de dimension
qui les fait s'ajuster point par point,
se confondre exactement.

B. – [Dans le temps]

Fait de coïncider,
d'avoir lieu en même temps,
d'être identique en date ou en durée.

– Spéc. Simultanéité fortuite
(de deux ou plusieurs événements
ou circonstances).

AVANT-PROPOS

À LA RECHERCHE D'UN LANGAGE DES IMAGES

L'objet de ce mémoire a mûri au long d'un parcours personnel. En effet, ma première formation en école d'architecture a eu lieu à Nancy, à la fin des années 90. Si je n'ai pas terminé cette formation, elle m'a fait prendre conscience qu'une dimension intellectuelle et artistique était capable de donner du sens à la vie. Elle m'a aussi fait prendre conscience de l'importance de la dimension visuelle dans la communication des idées. J'ai quitté l'école, en quelque sorte « sans dieu ni maître », mais résolument tourné vers le futur. Je me suis alors lancé tel un forcené à la recherche d'un langage architectural et graphique. À cette époque précédant Internet, l'image est diffusée à travers la télévision, le cinéma, et la publicité très présente dans l'environnement urbain. Pour moi et c'est par le biais de la collection et du classement d'images papier, issues de la presse magazine, que j'ai nourri ma curiosité, d'autant que celle-ci était facilement accessible y compris dans les containers de recyclage installés dans les villes. Au fur à mesure du développement de cette collection, la classification s'est affinée jusqu'à un ultime dossier intitulé « composition/simultanéité/combinaison ». Ma fascination portait alors sur des images devenant multiples à l'intérieur d'elles-mêmes par des jeux de transparence, reflets, projection d'ombres, et autres, le tout se combinant pour former un tout cohérent. La réalisation de ces coïncidences ajoute un niveau de lecture, enrichi le sujet principal et donne une valeur artistique.

INTRODUCTION

Coïncidence est un terme ambigu dans le sens où il traduit le fait de coïncider, de s'accorder, d'aller bien ensemble, de se combiner ou de se compléter parfaitement. Par exemple, notre métier d'architecte oblige à faire coïncider entre eux les éléments graphiques d'un même projet, les surfaces aux programmes, les estimatifs aux devis, les plannings aux avancements, ou encore les plans à la réalité du chantier. Mais ce terme sous-entend aussi, une rencontre fortuite, imprévue, liée au hasard, pouvant être heureuse ou malheureuse. La coïncidence fortuite est source d'étonnement, on parle alors de coïncidence troublante, de concours de circonstances, de fruits du hasard. Ces situations émergent au milieu du cours normal des choses et nous interrogent. Lorsqu'elles sont heureuses, nous pouvons être amenés à les souhaiter, à les favoriser, si ce n'est à les provoquer. C'est ce que désigne la sérendipité : l'aptitude à mettre à profit les coïncidences fortuites, certaines pouvant être à l'origine de découvertes fructueuses, notamment scientifiques. Par exemple, Louis Daguerre (1787-1851), associé à Nicéphore Niepce (1765-1833), rangea une plaque d'exposition dans un placard et se rendit compte que l'intensification d'une image sur la plaque avait été causée par la présence de traces de mercure sur l'étagère. Cette coïncidence conduira à la présentation du daguerréotype en 1839. Ou encore, Henri Becquerel découvrit aussi la radioactivité en 1896 après avoir rangé dans un tiroir des sels d'uranium avec une plaque photographique. Coïncidence, ces deux exemples sont liés à la découverte de la photographie et sont analogues dans leurs circonstances.

Favoriser l'événement rappelle la volonté du mouvement situationniste dans les années 1960 de dépasser l'art en l'intégrant à la vie quotidienne. Le philosophe, Jean Baudrillard (1929-2007), inspiré par les situationnistes, envisage « la déstabilisation de la perception » comme un moyen « de créer un espace mental et d'instaurer une

scène, un espace scénique sans lequel les édifices ne seraient que des constructions, et la ville elle-même une agglomération »¹.

De son côté, relevant l'ambiguïté contenue dans le terme coïncidence, le philosophe François Jullien (1951 -) forge le terme de dé-coïncidence². Par ce terme, il propose de comprendre comment un commencement est possible à la fois dans l'art et dans l'existence. Au quotidien et professionnellement, nous passons notre temps à faire coïncider les choses entre elles. Pour Julien, coïncider traduit un accomplissement, une perfection, ou plus rien de plus ne peut arriver. Rompre la coïncidence serait alors la seule manière de créer de la nouveauté, de rendre un commencement possible.

Tentant de faire coïncider la réflexion de François Jullien et celle de Jean Baudrillard, la recherche qui suit explore cette tension entre ces deux nécessités : coïncidence et dé-coïncidence. C'est par le trouble perceptif, fût-il ici, principalement visuel que cette contradiction sera étudiée afin d'envisager une architecture offrant place à l'imaginaire, à la contemplation, et donc aussi à la réflexion.

Par ailleurs, ce mémoire m'offre l'opportunité de poursuivre mon enquête au sujet des images photographiques évoquées dans l'avant-propos. En effet, la photographie, plus qu'un point de vue fixe, intègre un travail de mise en scène, de distorsion de la perception (les verticales, les grandeurs, etc.). Pour cette étude, j'ai fondé le point de départ de ma recherche sur une sélection de quatre photos d'architecture (Fig. 55, 60, 65, 70), que je considère comme des images relativement rares et que , me permettaient de cerner précisément mon propos. Ce petit nombre permet enfin de commencer à les considérer comme un groupe susceptible d'être étudié et non plus comme de simples anecdotes individuelles.

Ce sont des images qui se sont imposées par la fascination

1 J. Baudrillard, *Vérité ou radicalité de l'architecture*, Sens & Tonka, 2013, p. 20
2 François Jullien, *Dé-coïncidence*, Grasset, 2017

esthétique et la réflexion qu'elles suscitent chez moi. Autrement dit, une forme de séduction. D'après Jean Baudrillard, « La séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel. »³, la force symbolique venant supplanter l'univers réel.

L'analyse commence ici : il s'agit de photos produites par des photographes d'architecture représentant des espaces intérieurs de bâtiments publics construits récemment (entre 1999 et 2017) en Europe occidentale : musée, centre de visite, maison de retraite et théâtre. Ces lieux photographiés se situent dans les espaces de ces bâtiments offerts au public : halls, salle commune ou départ d'escalier. Ce type de lieux peut offrir une opportunité pour exprimer une certaine créativité. L'échelle ne semble pas démesurée, certaines limites sont clairement identifiables et semblent relativement proches de l'observateur. Le mouvement humain, s'y trouve en quelque sorte enveloppé.

D'un point de vue méthodologique, une visite de chacun des lieux serait pertinente pour compléter l'analyse et confronter les photographies en question avec la perception de la réalité. Cela n'a malheureusement pas été possible, mais serait nécessaire pour la poursuite de ce travail. L'expérience vécue dans un espace est nécessairement différente de celle de visualiser une photographie. La vision binoculaire humaine offre un champ de vision plus large (proche de 180°). Elle permet de détecter des objets émettant des rayons lumineux très faibles grâce à la sommation binoculaire et enfin d'avoir une vision stéréoscopique. Ce mode de vision donne à l'individu la capacité de percevoir la profondeur et d'évaluer les distances⁴. Les autres sens participent aussi de la perception de l'espace, dont l'ouïe qui permet un point de repère spatial.

Au-delà des points communs évoqués, quelque chose d'autre

3 J. Baudrillard, *De la séduction*, Gallimard, Paris, 1988, p. 19
4 https://fr.wikipedia.org/wiki/Vision_binoculaire

unit les photographies que j'ai choisies : un sentiment d'étrangeté et de mystère. C'est ce sentiment qui est interrogé dans ce mémoire. En effet, ces images semblent faire apparaître un moment suspendu situé au point d'inflexion entre deux espaces. Existerait-il un interstice où notre imaginaire peut se glisser, une brèche dans le réel de notre condition humaine ouvrant à l'avènement de l'inconnu, offrant une liberté de choix, un espoir ? La mise en évidence par la photographie d'architecture de ce point de bascule entre « deux mondes » rejoint alors la volonté de Jean Baudrillard de s'appuyer sur le trouble perceptif pour offrir un espace à la fois scénique et mental. L'espace architectural, dans une unité de temps, de lieu et d'action devenant subrepticement un espace à caractère théâtral.

La vision poétique de l'architecture, sous-entendue ici, évoque un dépassement du rôle utilitaire et des nécessités fonctionnelles des constructions. De nombreux penseurs se sont penchés sur la relation entre poésie et architecture. Par exemple, le philosophe Martin Heidegger (1889-1976) a appelé une de ses conférences de 1951 « l'homme habite en poète⁵ » en référence à un poème de Friedrich Hölderlin (1770-1843). Si Hölderlin entend le verbe habiter dans un sens symbolique qui va au-delà du sens usuel, pour Heidegger, la poésie n'est pas seulement une affaire culturelle, car elle « mettrait en jeu l'existence même de l'homme »⁶ de la même manière que François Jullien fait de la notion de « dé-coïncidence » une nécessité vitale afin de nourrir notre vie et d'éviter la stagnation ou l'enfermement dans des schémas répétitifs.

La poétique et l'architecture peuvent être considérées comme des formes d'expression qui sont toutes deux enracinées dans l'expérience humaine. Pour sa part, l'approche philosophique de la phénoménologie se concentre sur l'expérience subjective des individus et la manière dont

5 M. Heidegger. Essais et conférences. Gallimard, 2001. p.224
6 F. Fédier et al., Le Dictionnaire Martin Heidegger, Les Éditions du Cerf, 2014. p. 1050

elle est vécue et perçue. En phénoménologie, la poétique et l'architecture peuvent être considérées comme des domaines qui partagent des caractéristiques communes, par leur capacité à inspirer et à émouvoir les individus, sans être nécessairement associées de manière inhérente.

Si le terme « phénoménologie » remonte au XVIIIe siècle, Edmund Husserl (1859-1938) est considéré comme le fondateur de ce courant. Dès son premier ouvrage majeur, *Recherches logiques* (1900-1901), il fonde la phénoménologie comme une science destinée à donner un fondement aux sciences de la nature. Pour sa part, Heidegger rappelle l'étymologie du terme associant deux mots grecs « phénomène » et « logos » et propose de dépasser les apparences en faisant une place à l'intuition et à la sensibilité en abandonnant l'idée de fonder cette discipline de manière scientifique⁷. Lorsque l'architecture recherche l'émotion poétique, voire même quelque chose qui s'apparente au sublime, l'émotion ne passe pas par l'intellect, mais par les sens. L'émotion poétique peut toucher chacun de nous indépendamment de son passé, de ses connaissances, ou de sa culture. Dans son célèbre ouvrage *La Poétique de l'espace*⁸, Gaston Bachelard (1884-1962) nous invite à explorer la dimension imaginaire de notre relation au monde et à cultiver par la rêverie notre « joie d'habiter ». S'adressant à ceux que la poésie des lieux interpelle, il réinscrit l'imagination au cœur de l'expérience la plus quotidienne. C'est donc précisément une phénoménologie de l'imagination que Bachelard nous invite à pratiquer. Il se réfère au psychiatre Eugène Minkowski (1885-1972) pour qui l'image poétique est l'inverse de la causalité : elle est un éclat⁹, le moment où : « l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité. »¹⁰. Par ses propos, Bachelard associe « poétique de l'espace »

7 M. Heidegger. Être et temps (1927). Gallimard, 1987. § 7
8 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 1961, p. 2.
9 Ibid., p.8
10 Ibid., p.9

et « image poétique ». Pour sa part, le mémoire qui suit interroge des images photographiques d'architecture considérées comme poétiques. Sans doute, images imaginaires et images photographiques peuvent-elles se rejoindre, justement par leurs valeurs poétiques communes. Simplement, les images imaginaires nécessitent une transposition écrite, orale ou graphique avant d'être partageables comme peuvent l'être les images photographiques.

Cette démarche n'est pas étrangère à la volonté de réunir les arts qui apparaît de manière récurrente dans l'histoire. La Grèce antique avait une vision holistique de l'art, considérant que la musique, la danse, la poésie, le théâtre et la sculpture devaient être unis pour atteindre une véritable beauté. Cette vision a été réintroduite à la Renaissance où les artistes et les penseurs ont cherché à intégrer les différentes disciplines artistiques pour créer des œuvres d'art plus complexes et plus riches de sens. Léonard de Vinci cherchait à combiner les différents arts, en alliant peinture, sculpture, architecture et ingénierie. Au XIXe siècle, la notion d'art total apparaît avec Richard Wagner à l'opéra de Bayreuth. Enfin, cette même volonté conduira à l'émergence de mouvements artistiques de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle tel que l'Art Nouveau et le Bauhaus. Aujourd'hui, cette volonté persiste encore parfois à travers diverses collaborations artistiques y compris entre architectes et artistes.

Si un point d'inflexion peut exister entre réel et imaginaire dans la représentation photographique de l'espace architectural, et mettre à l'épreuve notre cognition, il reste à en comprendre les modalités. Du point de vue de la méthodologie, le corpus des 4 images initiales accompagnera cette étude par l'analyse de leurs caractéristiques communes ou divergentes. Ce corpus restreint sera enrichi par des références illustrées issues de l'histoire de l'architecture et de l'histoire de l'art. En particulier, le surréalisme pourra être évoqué pour son appel à l'imaginaire onirique, mais aussi, l'art conceptuel comme mouvement mettant en valeur les idées au service d'un questionnement de la réalité.

D'autre part, tout au long du mémoire, le principe de dualité entre des concepts opposés sera convoqué comme outil de mise en évidence, d'invention, de création, des multiples tensions potentiellement génératrices d'ambiguïtés.

Pour étudier l'image photographique comme ouvrant l'espace architectural à l'imaginaire, il s'agira dans un premier temps d'identifier les éléments pouvant favoriser cette situation. Parmi ces éléments il y a le lieu de la coïncidence qui peut appartenir, nous le verrons, à des réalités multiples, à commencer par la réalité physique matérielle avec laquelle l'architecture se construit et où nous évoluons. Par ailleurs, si un sentiment de bascule apparaît au sein de l'espace architectural, cela sous-entend la présence de tensions entre des forces contradictoires qui ne sont pas nécessairement de nature constructive où, des proportions, des dimensionnements spectaculaires de porte-à-faux, de vides ou de hauteurs répondraient à la problématique. Nous verrons par la suite que la tension peut, par exemple, être créée par un simple jeu chromatique. Par ailleurs, parmi les éléments à disposition, une attention sera portée aux outils conceptuels contenus dans le langage.

Dans un second temps, revenant au corpus initiateur (Fig. 55, 60, 65, 70), la perception visuelle sera interrogée. Bien sûr, celle-ci peut entrer en jeu selon des modalités différentes. Par exemple, lors d'un parcours. Auguste Choisy (1841-1909) étudia la relation entre le parcours du visiteur et la disposition pittoresque des édifices de l'acropole d'Athènes¹¹. Le Corbusier développera la notion de *promenade architecturale*¹² pour parler du cheminement qu'il propose à l'intérieur de ses maisons, dont la plus emblématique à ce sujet est la villa Savoye. Une autre modalité possible de la perception visuelle est la perception immersive à l'intérieur d'un espace rendu homogène favorisant la perte des repères. Dans ce type d'espace, il n'y a plus de

11 A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899, Bibliothèque de l'image, 1996.

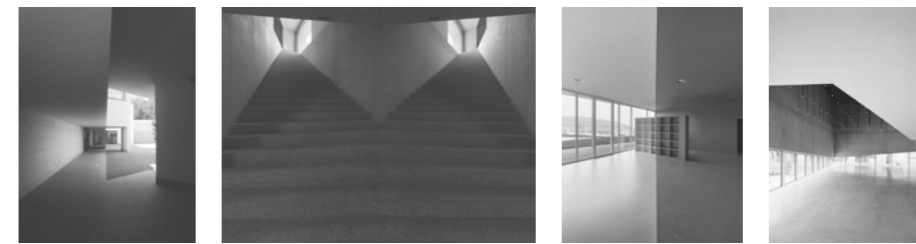
12 Le Corbusier, *Œuvre complète, 1910-1929*, édition Girsberger, Zürich, 1930.

point de vue privilégié, tous les points de vue se valent. Cette expérience sensorielle a été explorée par des artistes comme James Turrell (1943 -), Jesús-Rafael Soto (1923-2005), ou encore Ann-Veronica-Janssens (1956 -) à travers leurs installations. Une volonté similaire a aussi été mise en œuvre en architecture comme le montre les projets des architectes japonais Kazuyo Sejima (1956 -) et Ryue Nishizawa (1966 -) de l'agence SANAA où les limites de la construction tendent à disparaître, ou du moins, à se faire oublier. Citons à ce propos le Rolex Learning Center de Lausanne (2010), parfois qualifié d'architecture paysage, ou le musée Louvre Lens (2012).

Si les différents sens entrent en jeu dans la perception de l'espace, l'étude se concentrera spécifiquement sur le mode de perception visuel à partir d'un point de vue fixe, qui est aussi celui du photographe et de la perspective linéaire. Le point de vue fixe peut en effet être considéré comme le pivot perceptif offrant la possibilité d'une bascule entre la réalité et son questionnement. Afin de boucler la boucle, l'étude se terminera par l'examen de quelques exemples, incluant les quatre images du corpus iconographique initiateur (Fig. 55, 60, 65, 70) et pour chacun d'entre eux avec un triptyque : photographies du projet, architecte et photographe.

Cette étude se présente comme un travail exploratoire empruntant aussi bien aux disciplines philosophiques, artistiques et architecturales. Elle suggère une voie de recherche en architecture tout en identifiant quelques outils pour passer de la théorie à la pratique.

. (1) Miniatures du corpus
iconographique initiateur
(Fig. 55, 60, 65, 70)



1

LA MISE EN TENSION
COMME PRINCIPE CONCEPTUEL

*« Beau comme la rencontre fortuite sur une table de
dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. »*

Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Chant VI, strophe 1 (1869)

1.1
LIEUX DE RENCONTRE

RÉALITÉ(S)

Si la mise en tension visuelle résulte d'une coïncidence entre notre capacité de perception et des éléments extérieurs, elle a d'abord besoin d'un lieu où la rencontre puisse exister. À priori, ce lieu est l'espace physique qui peut aussi être architectural. Pour autant, la mise en tension visuelle n'entre-t-elle pas aussi en résonance avec d'autres types de « réalités » spatiales si seraient de l'ordre de l'irréel ou du virtuel ?

En fonction de l'acception, le sens du mot « réalité » peut prendre des sens assez variés comme l'aspect physique des choses ou la manifestation concrète d'un processus, d'un événement. Au sens philosophique, « réalité » renvoie à ce qui existe indépendamment du sujet, ce qui n'est pas le produit de la pensée¹³.

Dans tous les cas, « réalité » renvoie à quelque chose qui « existe ». Pour sa part, « exister » s'entend couramment comme être dans la réalité, être au monde¹⁴. « Exister », du latin ex(s)istere, « sortir de, se manifester, se montrer »¹⁵. Martin Heidegger s'appuie sur cette étymologie pour considérer le verbe « exister »¹⁶ comme « être hors de soi ». De ce point de vue, pour exister, nous devons être dans la réalité tout en étant hors de nous-même...

Dans *Galerie de gravures* (Fig. 2) l'artiste néerlandais Maurits Cornelis Escher (1898-1972) représente un jeune homme qui regarde une estampe dans une galerie d'art. Cependant, on se rend compte que la galerie fait partie de l'estampe observée... Par ailleurs, le centre de l'œuvre est laissé vide et l'auteur y a apposé sa signature. Pour expliquer le centre de la spirale inachevée, deux théories s'opposent : pour Douglas Hofstadter, le tableau trouve sa résolution dans son incomplétude, « le centre est, et doit être, incomplet. »¹⁷. D'un point de vue mathématique,

13 www.cnrtl.fr/definition/réauté

14 www.cnrtl.fr/definition/exister

15 www.cnrtl.fr/etymologie/exister

16 M. Heidegger (trad. Vezin), *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986

17 D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach : Les Brins d'une Guirlande Éternelle*,

ICI / LÀ
. (2) *Galerie de gravures,*
M.C. Escher, 1956,
lithographie



il s'agit de surfaces de Riemann. Aussi, pour le mathématicien Hendrik Lenstra de l'université de Leyde aux Pays-Bas, il existe une solution mathématique au tableau qui peut se traduire graphiquement¹⁸. Dans ce cas, Escher aurait pu être confronté aux limites des moyens techniques de son époque. Bien que la solution mathématique existe, l'explication de Douglas Hofstadter trouve sa validité d'un point de vue philosophique : le centre vide de la lithographie recueillant la signature signifierait que l'individu se trouve au centre de la réalité qui l'entoure, mais sans y adhérer totalement. De ce point de vue, « exister » nécessite de ne pas adhérer qu'à une seule représentation du monde.

De leur côté, la phénoménologie et l'existentialisme nous invitent à « être » sur le mode de la conscience individuelle et particulière, libre et situé dans le monde¹⁹. En résumé, « exister » inclut la conscience de

la réalité environnante et la liberté d'action vis-à-vis d'elle. Cette liberté est limitée, car comme le dit le psychiatre et psychanalyste Jacques Lacan (1901-1981) : « Le réel, c'est quand on se cogne »²⁰. Ainsi, la réalité se manifeste pleinement lorsque nous sommes confrontés à une expérience physique ou émotionnelle brutale et inattendue qui nous met face à notre finitude et à l'impossibilité de tout contrôler uniquement par la pensée ou la volonté.

L'acception philosophique exclut de la réalité ce qui est produit par la pensée. Pour autant, il existe d'autres acceptions où la réalité peut aussi désigner un champ de connaissance, l'objet d'une science ou d'une discipline, comme la réalité économique, par exemple. Ceci nous invite à une vision plus large en considérant les autres formes de réalités, dont la réalité psychologique propre à chaque individu tributaire de

Dudod, 2021, p. 808

¹⁸ www.universiteitleiden.nl/en/news/2020/04/how-mathematician-hendrik-lenstra-completed-an-unfinished-artwork-by-escher

¹⁹ Op. cit. cnrtl

²⁰ Citation originelle : « Il n'y a pas d'autre définition possible du réel que : c'est l'impossible quand quelque chose se trouve caractérisé de l'impossible, c'est là seulement le réel ; quand on se cogne, le réel, c'est l'impossible à pénétrer. »
Conférence au Massachusetts Institute of Technology (02/12/1975), parue dans *Scilicet*, 1975, n° 6-7, pp. 53-63

sa culture, de son histoire ; la réalité sociale fonction des interactions entre les individus ; la réalité spirituelle liée aux croyances religieuses et mystiques. Évidemment, c'est la réalité physique qui concerne en premier l'architecture, les autres formes de réalités évoquées interagissant avec cette dernière. Par ailleurs, si le lieu de la coïncidence qui nous intéresse ici est celui de l'espace architectural, il semble utile de rappeler comment ce dernier est lui-même devenu réalité. L'imaginaire, emprunte des chemins variés tels que l'analogie, l'observation, le mimétisme, etc. L'imaginaire est source de créativité, ou pour reprendre les propos de François Jullien il nous met en capacité de dé-coïncider, et donc de faire que nous existons.

À ces différentes réalités viennent s'ajouter de nouvelles réalités inventées par l'homme, comme la réalité virtuelle qui nous invite à regarder à travers des écrans, ou encore, la réalité augmentée qui superpose des éléments virtuels sur le monde réel. La réalité virtuelle concerne l'architecture en intervenant dans le processus de conception par la production d'images de synthèse. On peut aussi penser que réduire l'expérience du monde à une série de données numériques entraîne une perte d'informations et conditionne notre manière de penser. Par ailleurs, la réalité virtuelle ne peut pas être négligée de par l'importante qu'elle prend dans la société. Pour sa part, la réalité augmentée reste encore quelque peu marginale, elle pourra être incluse dans la catégorie de la réalité virtuelle, avant peut-être de venir la supplanter.

RÉALITÉ PHYSIQUE

La réalité physique est composée d'éléments existants dans trois états possibles : solide, liquide ou gazeux. Ces éléments sont soumis à de multiples paramètres : température, pression, gravité, lumière, bruit, etc. Les éléments et les paramètres physiques sont les matériaux de l'architecture. Ils conditionnent nos perceptions sensorielles. Passant par de nombreux filtres, à commencer par les limites de nos capacités sensorielles, la réalité physique perçue est parcellaire. Les autres filtres incluent ce qui a été précédemment qualifié de « réalités » comme notre état psychologique qui nous rend plus ou moins sensible aux émotions en fonction de notre sensibilité ou de nos expériences passées, ou notre conditionnement socio-culturel porteur de préjugés et de croyances. Évidemment, les troubles mentaux ou physiques peuvent affecter la capacité de percevoir ou de comprendre la réalité. Tous ces filtres orientent la perception de la réalité en fonction des objectifs, des motivations, des intérêts ou encore des valeurs de chacun.

Si les sens fournissent la matière première de notre perception du monde, le philosophe René Descartes (1596-1650) considère qu'ils sont très limités et peu fiables, par conséquent, nous sommes en droit de douter des nombreuses certitudes qu'ils semblent nous fournir. Pour lui, les sens nous trompent et douter de nos sens est la première démarche qu'il fait dans les *Méditations métaphysiques* (1641). Il propose alors d'éliminer tout ce que nous connaissons par les sens. Autrement dit, le monde extérieur. « Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai et assuré, je l'ai appris des sens, ou par les sens : or, j'ai quelquefois éprouvé que ces sens étaient trompeurs et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompés. »²¹

Pour Emmanuel Kant (1724-1804), le monde nous est donné à travers la grille de lecture de notre perception et l'espace et le temps

21 R. Descartes, *Méditations métaphysiques* (1641), Gallimard, 2004, in première méditation.



PLEIN / VIDE
 . (3, 4) *Conical Intersect*,
 Gordon Matta-Clark,
 1975, 27-29,
 rue Beaubourg, Paris
 Photo: Harry Gruyaert
 Photomontage: G. Matta-Clark



ne sont pas des réalités extérieures à l'homme, mais sont des formes a priori de notre sensibilité et nous ne pouvons rien percevoir en dehors de ce cadre. L'espace est la forme de sensibilité externe qui nous permet de percevoir les objets dans leur disposition spatiale. Pour sa part, le temps est la forme a priori de la sensibilité interne, qui nous permet de percevoir les événements dans leur succession temporelle. Ainsi, selon Kant, l'espace et le temps sont des constructions de l'esprit humain qui permettent de rendre intelligible notre expérience sensible du monde²². Cette idée influencera la philosophie et la physique jusqu'à la théorie de la relativité restreinte d'Einstein.

La réalité physique a été explorée par l'humanité au cours de son histoire et continue toujours à l'être. Il s'agit de chercher à comprendre, le réel tel qu'il peut être perçu par les sens et bien au-delà. Cette volonté s'est déployée sur terre, comme sur mer, de la cime des montagnes à la profondeur des océans, mais aussi au-delà du spectre perçu par les sens,

22 E. Kant, *Critique de la raison pure* (1781), Puf, 2012

de l'infiniment petit (nucléaire, biologie, étude des nanoparticules, etc.) à l'infiniment grand (astronomie, conquête de l'espace). Par ailleurs, cette volonté s'accompagne d'une volonté de contrôle et de domination de la nature. Elle se déploie dans les différents champs de la recherche scientifique et se double d'une quête de sens, de manière intellectuelle, par la réflexion spéculative (philosophie, métaphysique). Les questions existentielles ont d'abord trouvé leurs réponses dans l'intuition d'un monde second, supérieur et extérieur à nous. Ainsi, les religions ont permis de donner des réponses surnaturelles aux événements les plus tragiques, comme la mort à laquelle le courant transhumaniste propose désormais d'y opposer des moyens technologiques. Cette soif d'explications et de prise sur le réel correspond aux préoccupations de survie de l'humanité. Ainsi, la vie s'accompagne de craintes qui trouvent à se résoudre par des voies rationnelles et irrationnelles.

RÉALITÉ DE L'ESPACE ARCHITECTURAL

À l'origine, le terme espace est assimilé à une vaste étendue indéfinie. L'usage du terme « espace » dans le cadre de l'architecture est récent. Les historiens d'art de langue allemande (parmi lesquels Aloïs Riegl, August von Schmarsow ou Sigfried Giedion) ont été les premiers à rapprocher ce terme de considération esthétique à la fin du XIXe siècle avec les travaux sur la psychologie de la forme (Gestalt theorie). C'est le mouvement moderne, avec en particulier le Corbusier, qui a généralisé l'emploi du terme « espace architectural » dans les années 1920. Les architectes veulent alors s'approprier la multiplicité des points de vue proposés par le cubisme. Il s'agit de proposer une expérience dynamique de l'espace qui prend en compte la dimension du temps et permet de multiplier les relations potentielles au sein de l'espace édifié. La notion de parcours est introduite à travers des bâtiments manifestes (villa Savoye de le Corbusier ; musée Guggenheim de Wright à New-York).

Le mouvement moderne promeut alors une architecture comme discipline autonome qui va puiser ses références aussi bien du côté de la Grèce antique, de l'architecture du bassin méditerranéen (volumes simples et cubiques) que de l'architecture traditionnelle japonaise (espaces intérieurs modulables). Une synthèse entre l'intérieur et l'extérieur est opérée, le plan se libère des éléments porteurs. Les bâtiments se libèrent de l'ancien espace urbain, leurs configurations d'ensemble ne deviennent perceptibles qu'à vol d'oiseau (bâtiment du Bauhaus de Dessau (1926) par Walter Gropius (1883 - 1969)).

Ce n'est enfin qu'après les années 1940 que « l'art de l'espace » n'est plus assimilé à « l'art du dessin »²³ consacré par Giorgio Vasari (1511 - 1574). Ainsi, pour l'historien de l'art Henry Focillon (1881 - 1943) « l'espace est le lieu de l'œuvre d'art »²⁴. Pour lui, en

23 G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 2nd éd. 1558.

24 H. Focillon, *Vie des formes*, 1943. Éditions Puf, 2013

architecture, les trois dimensions constituent à la fois son lieu mais aussi sa matière intégrant la pesanteur et l'équilibre, « c'est dans l'espace vrai que s'exerce cet art, celui où se meut notre marche et qu'occupe l'activité de notre corps »²⁵. La dimension esthétique de l'architecture s'éprouve donc à travers l'expérience de l'espace construit dans ses trois dimensions à la fois dans ses relations avec le milieu extérieur et selon la manière dont est modelé un milieu interne. En 1975, l'artiste américain Gordon Matta-Clark (1943 - 1978) investit un immeuble voué à la démolition à côté du chantier du Centre Pompidou à Paris. L'œuvre consiste en un geste spectaculaire : il s'agit de soustraire, au tissu construit architectural et urbain, un volume abstrait conique (Fig. 3, 4). Cette dissection donne à voir une double réalité : celle du mode constructif de l'immeuble et celle de sa matérialité ainsi que le paysage urbain devenu visible à travers elle.

IRRÉALITÉS

François Jullien nous invite à une sortie de l'adéquation, de la coïncidence, pour que quelque chose de nouveau puisse advenir. Cela implique une capacité à interroger la réalité. Diverses façons d'interroger la réalité peuvent exister. Le terme « irréalité » est alors utilisé ici pour décrire des phénomènes qui n'existent pas dans le monde physique. Par exemple, le monde des rêves et l'imaginaire peuvent être considérés comme des « irréalités », car ils sont des constructions mentales qui ne sont pas basées sur des perceptions directes de la réalité physique. Dans le rêve, nous pouvons voir, entendre et ressentir des choses qui n'existent pas dans le monde physique, tandis que dans l'imaginaire, nous pouvons créer des mondes entièrement nouveaux qui n'ont pas d'existence concrète. L'architecture peut en constituer l'objet et alors dépasser les limites des conventions établies. Cela peut donner naissance à des œuvres de fiction littéraires telles que *Les villes*

25 Ibid.

INSTANT / DURÉE
.(5) Dali-Atomicus
Photo : Philippe-Halsman, 1948



*invisibles*²⁶ d'Italo Calvino (1923 - 1985). Ainsi, en architecture comme dans d'autres domaines, rationalité et irrationalité sont amenées à se côtoyer.

Le rêve est à la portée de l'homme au repos, endormi ou éveillé et donc conscient ou inconscient, libre ou prisonnier, quelle que soit sa condition, l'être humain a la possibilité de s'inventer une autre réalité que celle du monde qui l'entoure, ne serait-ce qu'un instant. D'ailleurs, peut-on encore parler de réalité lorsque l'on parle d'imaginaire ? Le monde onirique intérieur est l'ultime espace de liberté ou tout est possible et c'est dans sa confusion avec la réalité que cet oxymore peut prendre son sens. Le rêve est généralement associé au sommeil, il a un rôle salvateur en participant à la régénération du corps et de l'esprit, comme une activité de divertissement peut le faire fournir une pause bénéfique après une activité stressante. Le rêve, la rêverie, peut également servir à échapper à des problèmes plus profonds, comme la dépression ou

26 I. Calvino, *Les villes invisibles*, 1972. Gallimard, 2020

l'isolement social. Il peut être un moyen de prendre de la hauteur afin d'acquérir une meilleure compréhension de nous-mêmes et du monde qui nous entoure et ainsi permettre de se libérer des idées préconçues ou des croyances limitantes. C'est l'une des pistes que les avant-gardes du début du XXe siècle ont cherché à explorer après le traumatisme de la 1re Guerre Mondiale, en particulier, le mouvement Dada, expression d'une révolte, puis le surréalisme qui se diffuse dans toutes les formes de création et d'expression artistique. Il s'agit alors d'explorer tous les états de la conscience pour libérer l'esprit, le décloisonner en utilisant le rêve, mais aussi l'inconscient. L'inconscient, ce qui est en dehors de la connaissance réelle de soi, est un concept central de la psychanalyse. Une œuvre surréaliste se compose généralement d'éléments inattendus, qui n'ont pas forcément de lien entre eux, jouant du hasard et utilisant des techniques comme le collage, l'écriture ou le dessin automatiques. Man Ray (1890-1976) renouvelle la photographie où, désormais, réalité et imaginaire se confondent. Compositions, recadrages, jeux d'ombres

RÉALITÉ / FICTION

. (6, 7) *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Lewis Carroll, 1871, Macmillan & Co, Londres, Illustrations : John Tenniel



et de lumières, solarisations, colorisations et autres expérimentations techniques contribuent à la création d'images oniriques. L'artiste Salvador Dalí (1904-1989) nous invite à remettre en question le réel en utilisant la méthode paranoïaque critique, qu'il définit de la manière suivante : « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes »²⁷. Elle consiste à produire une « image double, c'est-à-dire la représentation d'un objet, qui, sans la moindre signification figurative ou anatomique soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent »²⁸. Cette idée consistant à « faire valoir l'idée obsédante » et à « contribuer au discrédit total du monde de la réalité »²⁹ fut reprise par Jacques Lacan³⁰. (Fig. 5).

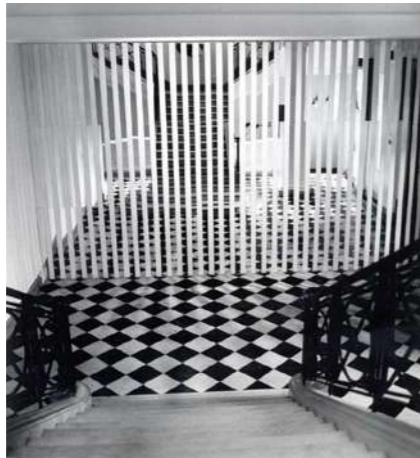
27 S. Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, p. 16, Éditions surréalistes, Paris, 1935

28 S. Dalí, « *L'âne pourri* », *le surréalisme au service de la révolution* n°1, 1930, p. 9-12

29 S. Dalí, *La Femme visible*, 1930

30 J. Lacan, « *le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience* », *minotaure* n° 1, 1933

La réalité peut aussi être inventée à travers la fiction. Le rêve et la fiction partagent certaines caractéristiques communes, telles que la capacité à créer des mondes imaginaires, des personnages fictifs, ou à inventer des situations et des événements qui ne sont pas réels. Le rêve est généralement considéré comme un processus involontaire et souvent inexplicable qui se produit dans l'esprit humain pendant le sommeil. En revanche, la fiction est créée de manière délibérée et intentionnelle par un auteur qui choisit consciemment de raconter une histoire. Rêve et fiction peuvent se mélanger, on peut rêver d'une fiction ou une fiction peut raconter un rêve. Dans *De l'autre côté du miroir* (1871) (Fig. 6 et 7), un roman de Lewis Carroll (1832-1898) qui fait suite à *Alice au pays des merveilles* (1865), Alice en s'endormant rêve qu'elle passe de l'autre côté du miroir du salon. Le monde du miroir se présente comme un monde inversé ou le non-sens domine. Ainsi, Alice doit d'abord s'éloigner du jardin pour pouvoir l'atteindre, de même qu'il lui faut, dans cet univers étrange, courir très vite pour rester sur

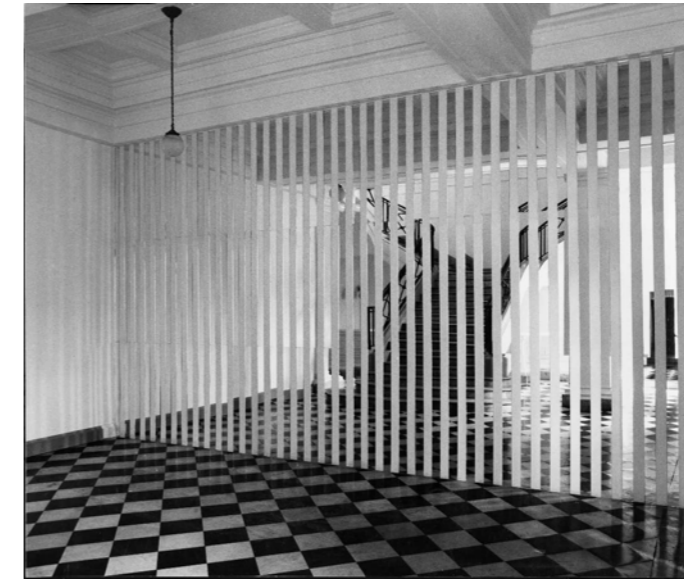


SIMPLE / DOUBLE
 . (8, 9) *L'Espace dédoublé*,
 Daniel Buren,
 University College, Earlsfort Terrace,
 Dublin, 1980
 Photo : Nanda Lanfranco

place. L'espace y est mis à mal et le temps tout autant, telle la Reine Blanche se souvenant du futur.

RÉALITÉ VIRTUELLE

La réalité virtuelle est associée à la technologie numérique, aux écrans ainsi qu'aux performances sans cesse plus spectaculaires qu'elle exprime à travers les effets spéciaux, hologrammes, et autres simulations. Si on peut faire remonter son origine au XIXe siècle ou la stéréoscopie permettait déjà la création d'images 3D, elle est véritablement apparue dans les années 1980 avec les premières simulations informatiques — Pour cette œuvre, l'artiste Daniel Buren (1938 -) utilise son motif de bandes de 8,7 cm pour réaliser un écran, un filtre, alternant les pleins et les vides. Il est placé dans l'axe d'un hall symétrique et les vides se transforment en miroir virtuel (Fig. 8, 9) — Elle consiste alors en la transformation d'éléments du monde réel en éléments virtuels, c'est-à-dire leur représentation numérique par l'intermédiaire de programmes



et de codes informatiques. Cette technologie s'est popularisée à travers le cinéma ou les jeux vidéo. Elle intervient dans la représentation des projets d'architecture par la production d'images de synthèse.

Elle est un élément de la révolution numérique actuelle. Si cette technologie permet de créer des mondes virtuels immersifs qui peuvent se substituer, du moins en partie, à la réalité physique, elle participe d'un mouvement de virtualisation plus large permettant de vivre des expériences qui sont en partie ou totalement déconnectées de la réalité matérielle. Cette virtualisation entraîne la dématérialisation croissante des relations sociales, économiques et culturelles, et s'accompagne d'une dépendance aux technologies numériques. Ce phénomène majeur en cours a été accéléré par la survenue d'une crise sanitaire, en l'occurrence la pandémie de la Covid-19 qui a encouragé la distance entre les individus à travers le développement du télétravail ou les visioconférences. Mondes virtuels, avatars, plateformes, algorithmes sont les instruments de cette transformation de notre société. Aussi, la

virtualisation peut avoir des conséquences sur la perception de la réalité, en brouillant les frontières entre le monde réel et le monde virtuel. Elle peut également soulever des questions éthiques et sociales, notamment en ce qui concerne la confidentialité, la sécurité, ou la responsabilité. On peut voir ici une résonance avec la remise en cause de la vérité infusant sur les réseaux sociaux et se diffusant jusque dans les discours de certains dirigeants politiques chez qui leurs désirs semblent plus importants que la réalité.

Toute production culturelle est à l'image de la société qui la produit, illustrant ses valeurs, sa maîtrise technique, sa puissance économique et politique. L'architecture en est souvent le principal témoignage. Celle-ci n'est pas seulement une enveloppe protectrice, elle participe, conditionne et détermine une façon de penser et de vivre. Dans ces conditions, il semble essentiel de se demander quelles sont les conséquences du phénomène de virtualisation sur la production architecturale.

À la manière d'une opposition entre les anciens et les modernes, une critique est apparue pour dénoncer le fait que certains architectes contemporains sont fascinés par le flux de la communication et de la virtualité. Pour l'historienne de l'architecture Françoise Choay, les « stars » de l'architecture contemporaine (Rem Koolhaas, Jean Nouvel, etc...) « sacrifient la valeur d'usage de la commande à sa valeur formelle »³¹. Elle dénonce ainsi le fait que l'architecture tendrait à se rapprocher de l'art contemporain qui s'exprime à travers des « installations » et des performances et événements plutôt qu'en œuvres matérielles. Le passage à l'édification deviendrait alors, à la limite, accessoire et ne constitue plus l'enjeu premier. Pourtant, le passage à l'édification reste et demeure incontournable. L'architecte ne peut échapper à un rapport étroit avec le monde matériel. L'enjeu serait donc pour l'architecte de traduire un monde sensible dans une matérialité, ce qui renvoie au *Mythe*

31 F. Choay, « Les ressorts de l'urbanisme européen », Entretien accordé à la Revue Esprit, oct. 2005

de la caverne de Platon³². Afin de répondre à cette problématique, certains, comme le physiologue Alain Berthoz, proposent de réhabiliter la figure de l'« homme sensible » ou encore, les promoteurs de la phénoménologie prônent un retour aux choses et aux sensations.

32 Platon, *La République*, Livre VII, IVe s. av. J.-C.

« *Au commencement était le verbe* »

Évangile selon Saint Jean (1:1) (90-110)

1.2

LES OUTILS DE LA MISE EN TENSION

DU CONCEPT À L'ART

L'environnement est perçu à travers les sens, celui-ci est aussi soumis à l'observation, à la réflexion et à l'expérience. L'être humain regroupe ces perceptions en catégories mentales à travers le langage sous forme de concepts transposés en symboles linguistiques que sont les mots. Le langage a pour fonction la communication et l'expression, il est le vecteur de l'interaction sociale, et aussi l'instrument de la pensée et de la réflexion.

Un concept peut se définir comme une représentation mentale abstraite et générale, objective, stable, munie d'un support verbal³³.

Dans les années 1960, certains artistes se sont emparés du langage et constituent le mouvement de l'art conceptuel. Les origines de ce mouvement remontent aux *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) au début du XXe siècle. Il concerne plutôt des artistes qui cherchent à analyser ce qui permet à l'art d'être art, à travers deux grandes orientations :

Certains artistes comme Sol LeWitt (1928-2007) ou Dan Graham (1942-2022) affirment la primauté de l'idée sur la réalisation, ce qui inclut les artistes de la Renaissance pour qui, à l'instar de Léonard de Vinci (1452-1519), l'art est "cosa mentale". Pour autant, contrairement aux artistes de la Renaissance, l'art conceptuel prétend ignorer la beauté et l'esthétique pour valoriser l'idée, le concept. Pour Sol LeWitt, seule la démarche compte, l'attention ne doit pas être attirée par l'aspect physique de l'œuvre ce qui nuirait à sa compréhension.

Pour d'autres artistes comme Joseph Kosuth (1945-) ou le collectif britannique Art & Language (1968), l'art est considéré comme étant de nature philosophique et linguistique, le travail de l'artiste doit se limiter à se demander de manière tautologique « Qu'est-ce que l'art ? »³⁴ en utilisant les moyens de la logique. Il s'agit de rester dans une démarche objective — Pour Joseph Kosuth, l'art traite du rapport du langage

33 www.cnrtl.fr/definition/concept

34 J. Kosuth, *Art after Philosophy*, 1969

SIGNIFIÉ / SIGNIFIANT / RÉFÉRENT

. (10) *One and three chairs*,
Joseph Kosuth, 1965

avec les choses. Avec *One and three chair*, (Fig. 10) en présentant une définition du mot « chaise » tirée du dictionnaire (signifiant) placée à côté d'une photo de la chaise (signifié) et d'une chaise (réfèrent), il présente trois degrés distincts de la réalité de l'objet qui se répondent l'un l'autre faisant apparaître un quatrième niveau, le concept de chaise — Entre ces deux orientations, se joue le choix entre l'infini (l'idée) et le fini (la tautologie).³⁵

ABSTRACTION ET SIMPLICITÉ

L'idée d'abstraction en architecture est présente dès l'Antiquité. Par exemple, la complexité intérieure et le mystère constructif des pyramides égyptiennes disparaissent sous l'apparence de volumes purs pointés vers le ciel, traduisant la volonté d'atteindre ce dernier. Elle se retrouve aussi dans la Grèce antique, où les trois ordres ordre dorique, ionique et corinthien sont associés à des significations respectivement

35 D'après centrepompidou.fr



force et virilité, délicatesse et féminité, prospérité et opulence. Par ailleurs, on peut voir dans la phrase « le rôle de l'architecte est de mettre de l'ordre »³⁶, une volonté simplification.

Si, en architecture l'abstraction est associée à la simplicité, celle-ci apparaît au cours de l'histoire de diverses manières. Par exemple, l'usage extrêmement répandu de la symétrie comme principe élémentaire structurant, offre un équilibre, génère des formes et des espaces facilement appréhendés par l'œil et par l'esprit, capables de produire un fort impact émotionnel particulièrement recherché dans l'architecture religieuse. La simplicité s'exprime aussi par l'usage de la trame constructive, tout en permettant une rationalisation de la mise en œuvre. Elle peut favoriser la préfabrication, allant de la fabrication en série de la brique de terre crue, à la structure tridimensionnelle, en passant par le bungalow tout équipé. Par ailleurs, la simplicité est

36 Citation attribuée par Platon dans *La République* à Hippiamos de Milet (Ve siècle avant J.-C.)

généralement considérée comme une source d'économie de moyens, et aussi comme un gage d'efficacité et de pérennité.

Dès le début du XXe siècle, depuis *Ornement et crime* (1908) d'Adolphe Loos (1870-1933), puis l'avènement du Mouvement moderne, l'abstraction est légitimée comme volonté de simplification de la forme architecturale. Elle permet de mettre en avant les aspects les plus importants, les plus essentiels, de la conception et ainsi d'en accroître leur expressivité formelle. Cette volonté peut s'entendre dans la célèbre formule de Le Corbusier « l'architecture c'est le jeu savant et magnifique des volumes sous la lumière »³⁷, ce qui n'enlève rien à la volupté et à la matérialité.

Pour le mouvement moderne, la simplicité s'exprimait aussi dans les idées conceptuelles qui se traduisaient dans les formes et aussi dans les usages comme le suggère la flexibilité du plan libre corbuséen où le cloisonnement est libéré des éléments porteurs ponctuels voir même par l'usage de grandes portées libérant de grands plateaux. Mies van der Rohe (1886-1969) a conçu des projets visant à créer un espace universel (le théâtre de Mannheim en 1952 ou le Convention Hall de Chicago en 1953) et permettant une liberté d'usage maximale. Pour autant, l'esthétique structurelle y est tout aussi importante que dans ses autres projets. Il cherche à sublimer l'art de l'ingénieur en mettant en valeur la construction et la matérialité (quitte parfois à tricher quelque peu.).

Il reste à distinguer simplicité et simplisme. Une haute exigence de simplicité conceptuelle conduit souvent à la plus haute technicité et sophistication cachée : « il est compliqué de faire simple » est une autre maxime employée par les architectes. Afin d'allier concept clair et simplicité opératoire, l'architecte Georges-Henri Pingusson (1894-1978), héritier du Mouvement moderne, parle de clé de conception³⁸.

37 Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923

38 G-H. Pingusson, *L'espace et l'architecture - Cours de gestion de l'espace 1973-1974*, éditions du Linteau, 2010

Pour lui, un même principe élémentaire doit alimenter tout le projet afin de lui donner son unité et sa cohérence. Par exemple, une clé de proportion (nombre d'or, etc.), ou une clé de forme (carré, triangle, hexagone, pan coupé, etc.). Pour lui, l'histoire de l'architecture alterne les périodes ou des courants naissent à partir d'intentions claires avant de se perdre dans une surenchère de virtuosité et de décoration jusqu'à en perdre son sens. Il cite l'exemple du gothique qui, succédant au roman, évolue d'un gothique classique, vers un gothique flamboyant avant de décliner.

Le concept de simplicité, au service d'objectifs d'expressivité esthétique, s'exprime aujourd'hui dans l'architecture dite minimaliste, représentée par des architectes comme Alberto Campo Baeza (1946 -) ou David Chipperfield (1953 -).

L'abstraction peut aussi porter des idées extérieures à la discipline. Si, l'histoire de l'architecture est jalonnée de courants qui entrent en réaction avec ceux qui les ont précédés, certains peuvent être porteurs d'une contestation politique. Ainsi, le mouvement de l'architecture radicale, né en Italie dans les années 1960-1970, accusait l'architecture d'être le lieu d'enfermement de l'être humain asservi à la société de consommation capitaliste. Leur projet consistait alors à libérer l'être humain des paramètres formels et moraux afin que l'individu puisse se réaliser pleinement. Cela devait passer par une forme de « disparition » de l'architecture. Ainsi, l'agence Superstudio présente en 1969 le projet *Il Monumento Continuo*, (le monument continu). L'architecture se trouve alors contenue dans un volume monumental, parallélépipédique et abstrait, s'affranchissant des contraintes géographiques. Toutes les fonctions nécessaires y seraient regroupées et fonctionneraient de manière autonome. La vie humaine, ainsi libérée pourrait alors se déployer à sa surface et se consacrer à ses actes fondamentaux. Notons que le principe de la trame carrée de la surface plane et lisse, comme matrice d'une urbanisation globale, et



PARASITE / HYBRIDE

. (11) Parasite Las Palmas,
Korteknie Stuhlmacher
Architekten,
Rotterdam, 2001

. (12) Tennis-Halfpipe,
Frank-Kunert, 2011



à laquelle se réduit l'architecture de Superstudio, sera le même chez leurs confrères d'Archizoom dans *No-Stop City* (1969) comme dans l'un des premiers films de science-fiction consacré à la réalité virtuelle : *Tron*³⁹.

Le sujet de l'abstraction est ici principalement consacré à l'architecture mais il peut l'être tout autant pour la photographie où la recherche d'expressivité se traduit parfois par l'emploi du noir et blanc associé parfois à de forts contrastes lumineux entraînant l'effacement des détails. Citons simplement à cet endroit, le travail de Lucien Hervé (1910-2007), célèbre photographe du Mouvement moderne, ou plus récemment celui d'Erieta Attali (1966-), tous deux portant la volonté de faire œuvre de leur travail.

DUALITÉ

Le concept de dualité est une tradition en art et en littérature où

39 S. Lisberger, *Tron*, 1982

le jeu de tension entre les contraires y est continuellement recherché. Présent dans de nombreuses civilisations, le concept de dualité permet d'analyser la réalité à travers des couples d'opposés. Ainsi, Aristote, dans sa présentation de la doctrine pythagoricienne, explique que le monde dépend de l'interaction entre les contraires. Il évoque, une série de dix couples de principes : limité et illimité, impair et pair, un et multiple, droit et gauche, mâle et femelle, en repos et en mouvement, rectiligne et courbe, lumière et obscurité, bon et mauvais, carré et oblong (*Métaphysique*, a 5, 986, 15)⁴⁰.

La nature illustre cette opposition entre deux principes contraires en particulier à travers son activité rythmique, telle l'alternance du jour et de la nuit. L'analogie se retrouve au niveau de l'activité biologique avec l'alternance des battements cardiaques ou de la respiration. Le trouble de ces rythmes est source de maladies et leur cessation est synonyme de

40 N.-I. Boussoulas. *La structure du mélange dans la pensée antique*. In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité, n°19, décembre 1960. p. 487

mort. C'est sur l'alternance entre deux opposés que repose le principe de la vie.

La philosophie chinoise illustre bien ce phénomène avec le yin et le yang figure de la dualité, au sein d'un système unitaire, le dao (ou tao), principe à la base de tout ce qui existe. Le yin et le yang illustrent l'unité dans la dualité en représentant ce qui à la fois s'opposent et se complètent. Cette paire de concepts propose une manière simple d'analyser les phénomènes de la vie et du cosmos en les considérant sous forme de dualités. De ce point de vue, tout concept n'existe pas sans son contraire, le bien sans le mal, la vie sans la mort, etc. La dualité peut être considérée comme jeu des contraires, dualité d'opposés, mais aussi comme concept de pair, ou dualité juxtaposée qui inclut le concept d'opposition⁴¹. La dualité en architecture concerne les éléments tangibles comme des aspects plus abstraits. Par exemple : plein-vide, lumière-obscurité, ouvert-fermé ou intérieur-extérieur. Une modeste construction faisant irruption dans un contexte particulier peut devenir un signal dans le paysage (Fig. 11). Cette dé-coïncidence perçue dans l'environnement résulte cependant d'une nécessaire coïncidence entre l'ancien et le nouveau, combinant de multiples contraintes, impliquant entre autres, les usages ou les contraintes structurelles. Une mixité des programmes peut aussi offrir des possibilités de créativité inattendues à moins que ceux-ci soient totalement extravagants (Fig. 12).

41 www.universalis.fr/encyclopedie/concept-d-opposition/

« *On ne sort de l'ambiguïté qu'à ses dépens.* »

Jean-François Paul de Gondi, cardinal de Retz, *Mémoires* (1717)

1.3
AMBIGUÏTÉ

AMBIGUÏTÉ DONC TENSION

Dans mon premier travail de recherche iconographique évoqué dans l'avant-propos, le concept d'ambiguïté n'apparaissait pas. Pourtant, la mise au jour d'une structure graphique, intentionnelle ou fortuite, dans l'image sous-entend une ambiguïté quant à l'indépendance de cette structure avec le sujet représenté dans l'image.

Aujourd'hui, à travers les quatre images constituant le corpus initiateur (Fig. 55, 60, 65, 70) de ce mémoire, c'est ce point d'équilibre instable, cette ambiguïté, dans l'espace architectural que j'ai décidé de questionner et d'explorer ici. Instabilité identifiée par la perception sensible d'un regardeur mis face à des images représentant des espaces architecturaux. Tous les acteurs sont rassemblés : regardeur, perception sensible, images, espace architectural. Ils sont réunis autour d'un thème : l'ambiguïté perceptive. En effet, les tensions ressenties par la perception sont la source du sentiment d'ambiguïté. Ici, l'ambiguïté réside dans la perception de ce que l'on voit. Aussi, pour qu'un équilibre soit instable, il doit être soumis à des forces contradictoires et de valeurs équivalentes. L'espace photographié est identifié, localisé, c'est bien celui d'un espace réel, il n'y a pas de doute. Et pourtant, quelque chose semble prêt à basculer.

L'ambiguïté est souvent désignée pour caractériser une hésitation, un trouble, un malentendu entre deux choses de même nature, se ressemblant. Par exemple, entre deux personnes humaines, entre deux jumeaux, il peut y avoir ambiguïté d'identité. De la même façon, il peut exister une ambiguïté de genre, une ambiguïté due à une homonymie, une orientation politique, ou autre. L'ambiguïté suscite alors la curiosité, l'interrogation, la réflexion et l'imagination. Ainsi, elle peut permettre de remettre en question des idées, des valeurs, des croyances ou des conventions. L'ambiguïté se lit à travers une complexité, une richesse, une profondeur subtile. Elle se situe donc dans l'apparence, que Jean Baudrillard analyse comme étant le lieu de la séduction. En effet, dans

OBJET DOMESTIQUE / ŒUVRE D'ART

. (13) *Pilgrim*,
Robert Rauschenberg, 1960



son livre *De la séduction*⁴², il analyse la notion de séduction dans les différents domaines de la culture et de la société. Il se concentre sur l'idée selon laquelle les relations sociales et les interactions humaines ne se basent plus sur la réalité, mais sur des simulations. Il définit la séduction comme un processus de manipulation de l'apparence — Robert Rauschenberg (1925-2008) n'est pas considéré comme un artiste conceptuel, mais d'avantage un artiste contemporain Néo-Dada ou Pop Art. Pour autant, sa démarche a influencé le développement de l'art conceptuel. Avec *Pilgrim* (Fig. 13), il interroge l'ambiguïté de la frontière entre l'art et la vie, il pose la question de la différence entre les objets d'art et les objets de la vie quotidienne, dans la lignée de Marcel Duchamp (1887-1968) et de son œuvre, *Fontaine* (1917). Intégrant à la fois des objets trouvés, mais aussi des photographies par le biais de la sérigraphie à la manière d'un Andy Warhol (1928-1987) dont il est contemporain — Les vertus attribuées à l'ambiguïté viennent

42 J. Baudrillard, *De la séduction*, Denoël, 1982.

apporter une qualité et renforcer la beauté et le sens attribué à une œuvre. Dans les arts tels que la littérature ou le cinéma, l'ambiguïté est souvent utilisée pour générer une tension narrative, en laissant certains éléments de l'intrigue non résolus, ou en présentant des informations qui peuvent être interprétées de différentes manières. Cela permet de susciter la curiosité et l'incertitude chez le lecteur ou le spectateur. Une fin non résolue incitera le public à suivre les prochains épisodes. Il est également possible d'utiliser l'ambiguïté pour créer des personnages complexes et nuancés qui ne sont pas facilement classables comme "bons" ou "méchants", ajoutant ainsi également de la tension à l'histoire.

Parmi les nombreux films construits sur ce principe d'ambiguïté, citons par exemple, *Morituri*⁴³, histoire se déroulant pendant la Seconde Guerre mondiale. Un Allemand déserteur est recruté par les services britanniques pour accompagner l'équipage d'un bateau de marchandise allemand convoité par les alliés et ainsi faciliter son arraisonnement.

43 B. Wicki, *Morituri*, 1965

Autre film se déroulant pendant la seconde guerre mondiale et jouant lui aussi de l'usurpation d'identité, *Monsieur Klein*⁴⁴ raconte l'histoire d'un marchand d'art. Celui-ci vend les œuvres d'art volées aux Juifs avant d'être lui-même victime d'une usurpation d'identité qui le fait passer pour juif.

La vocation de l'ambiguïté est donc d'ouvrir des perspectives qui dépassent les limites de la réalité immédiate, de la réalité établie. Elle peut donc permettre une expérience transcendante, esthétique et poétique. Une expérience de la complexité. Elle ne doit pas être confondue avec la confusion. Elle demande à être maîtrisée, réfléchie, utilisée de manière consciente, à moins qu'involontaire ou inconsciente au départ, elle finisse par être révélée par d'autres... L'ambiguïté devenant elle-même ambiguë par son caractère volontaire ou involontaire.

TENSION DONC ATTENTION

Il y a attention lorsqu'il y a tension. L'attention se définit par le psychologue et philosophe William James de la manière suivante : « L'attention est la prise de possession par l'esprit, sous une forme claire et vive, d'un objet ou d'une suite de pensées parmi plusieurs qui sont présents simultanément [...]. Elle implique le retrait de certains objets afin de traiter plus efficacement les autres [...] »⁴⁵. Autrement dit, notre attention se trouve mise en éveil par l'apparition d'un signal, d'un événement au sein de notre environnement. Aujourd'hui, l'attention est un bien recherché dans le système économique capitaliste, à tel point que l'on parle désormais d'une « économie de l'attention ». Ainsi, les acteurs médiatiques, et souvent les individus eux-mêmes, élaborent des stratégies pour la capter. Quelque chose doit émerger, se détacher, sortir du lot pour être remarqué à l'intérieur d'une réalité perçue.

44 J. Losey, *Monsieur Klein*, 1976

45 W. James *The Principles of Psychology*, 1890.

AMBIGUÏTÉ ET ARCHITECTURE

Dans le contexte d'un projet architectural, sans même que cela ne soit un élément donné au programme, faire apparaître à notre perception, au hasard d'un parcours, un lieu qui devienne un point de bascule entre réel et imaginaire, nécessite de créer un environnement singulier. Pour qu'une brèche, un décalage apparaisse dans la réalité faisant passer du familier à l'inconnu, divers leviers sensoriels peuvent être mis à contribution : matériaux, formes, couleurs, textures, lumières, sons, odeurs, températures, etc. Ainsi, un espace au caractère confortable et familier pourrait être conçu pour avoir par ailleurs une qualité surréaliste, générant une illusion, une surprise, un sentiment de désorientation et de confusion. La mise en œuvre d'une géométrie particulière, de perspectives déformées ou d'un éclairage inhabituel pourront entraîner un trouble de la perception, susciter une réaction émotionnelle, voire une réflexion sur des sujets plus abstraits. D'autres éléments encore comme des motifs, des formes et des symboles peuvent créer des références à des mondes imaginaires ou suggérer des associations mentales.

Robert Venturi publie en 1966 *Complexity and Contradiction in architecture* (Fig. 14) (*De l'ambiguïté en architecture*, Bordas, 1976 pour la 1^{re} édition française). Il s'agit d'une réaction à l'architecture dite de style international. Dans ce livre, Robert Venturi reproche à cette production architecturale un appauvrissement du contenu sémantique des bâtiments et une pratique qui procède par exclusion de parties et simplification excessive plutôt que par inclusion, conjonction et complexification.

Venturi fonde sa théorie sur une terminologie de « l'un et l'autre et ou l'un ou l'autre »⁴⁶. Il oppose alors « l'un ou l'autre », la simplicité au profit de « l'un et l'autre », la complexité. Robert Venturi cite l'auteur américain August Heckcher (1913-1997) pour qui « au milieu de la

46 R. Venturi, *De l'ambiguïté en Architecture*, Dunod, 2020, p. 23

MODERNITÉ / POST-MODERNITÉ

. (14) *Complexity and contradiction in architecture*,
Robert Venturi
1ère édition, MoMa,
New-York, 1966

simplicité et de l'ordre, le rationalisme est né, mais le rationalisme s'avère inadéquat dans toute période de bouleversement. Alors, l'équilibre doit être créé à partir des contraires. »⁴⁷. Pour Heckscher, le paradoxe et l'incongruité entre les choses suggèrent une sorte de vérité. Venturi identifie la dualité en architecture dans la juxtaposition d'éléments contraires dans de nombreux exemples historiques « de portails gothiques et fenêtres Renaissance aux façades maniéristes du XVIe siècle et pavillons complexes de Wren à l'hôpital de Greenwich »⁴⁸.

PRESTIDIGITATION ARCHITECTURALE

L'architecture est inscrite dans le réel, elle est faite de matière, de structures traversées par des champs de forces (à commencer par la gravité), mais aussi d'éléments non-matériels tout aussi réels (bruit, lumière, chaleur, qualité de l'air, odeurs). Les contraintes physiques que

47 Ibid. p. 24

48 Ibid. p. 91



COMPLEXITY AND CONTRADICTION IN ARCHITECTURE

ROBERT VENTURI

sont la masse, l'épaisseur, les capacités de franchissement, d'isolation et autres, sont toutes l'objet de recherches architecturales et de réalisations cherchant à les remettre en cause et à les dépasser.

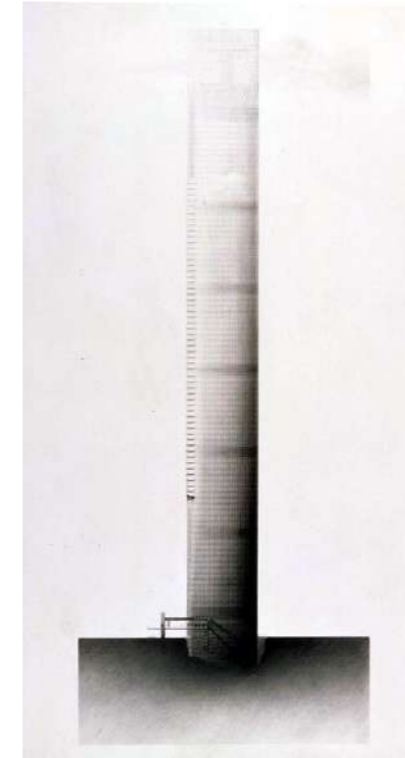
Aussi, la perception visuelle stimule l'intellect à travers la compréhension de la géométrie, de la masse, ou bien encore de la compréhension constructive. À ce sujet, nous remarquerons que, sans doute en réaction à la virtualisation du monde, la tectonique, comme art de l'assemblage, de la charpente, mettant en valeur les éléments constructifs, est très en vogue dans la production architecturale récente. À contrario, d'autres comme l'agence portugaise Aires Mateus, qui à travers une architecture soustractive a fait du vide sa matière favorite, semble ignorer les lois de la tectonique.

Si l'architecture est tout sauf de la magie, la perception d'une mise en tension spatiale passe par la mise en scène de la disparition des contraintes les plus élémentaires. Ainsi, l'architecte brésilien Paulo Mendes da Rocha (1928 - 2021) a fait de l'illusion de la lévitation des

FINI / INFINI
. (15) Tour Sans Fins,
Courbevoie,
Jean Nouvel,
concours, 1989-1992

masses construites l'une des caractéristiques majeures de ses réalisations. Cette même intention se retrouve aussi chez d'autres architectes, comme par exemple, à la Caixa Forum Madrid (2008) de Herzog et de Meuron, en démolissant les murs extérieurs du rez-de-chaussée d'une ancienne centrale électrique en briques réhabilitée. L'abstraction de la gravité se joue aussi dans la conquête de la hauteur : de la construction des cathédrales, aux buildings de grande hauteur en passant par la tour Eiffel (1889). Enfin, une inclinaison improbable, comme, par exemple, celle de la tour de Pise construite entre 1173 et 1373, suscite intérêt et interrogation.

L'abstraction constructive passe aussi par la suppression des points porteurs intérieurs en les rejetant à la périphérie au bénéfice d'un espace universel, comme nous l'avons déjà évoqué chez Mies van der Rohe. Espace universel que l'on retrouve aussi bien réalisé au musée d'Art moderne de São Paulo (1968) de Lina Bo Bardi (1914 - 1992) qu'au Centre Pompidou (1977) des architectes Renzo Piano (1937 -),



Richard Rogers (1933 - 2021) et Gianfranco Franchini (1938 - 2009). D'autres manières de faire « disparaître » les points porteurs ont aussi été expérimentées. Ils peuvent être transformés en sculpture spatiale à la médiathèque de Sendai (2001) par Toyo Ito (1941) ou bien encore, multipliés ce qui permet de diminuer la section jusqu'à en faire oublier leur rôle structurel, produisant une transparence virtuelle comme au Rolex Learning Center (2010) de l'agence japonaise SANAA. Dans ces deux exemples, les architectes considèrent l'espace comme un milieu qui ressemblerait à un parc public. En plus de l'effacement des points porteurs évoqué précédemment, ces mêmes architectes japonais cherchent aussi à faire oublier les limites de leurs bâtiments.

Jean Baudrillard⁴⁹ relève que l'ambiguïté de la limite a été entre autres explorée, par Jean Nouvel (1945 -). Pour Jean Nouvel, la tour est un objet métaphysique qui met en question les limites. Le projet de Tour sans fins devait culminer à 425 m et ainsi figurer parmi les plus

49 Op. cit. J. Baudrillard, *Vérité ou radicalité en architecture*

**REFLET /
TRANSPARENCE**
. (16) Fondation Cartier,
Paris,
Jean Nouvel, 1994
Photo : wsifrancis (flickr), 2013

hautes tours du monde à l'époque. Il imagine alors un immeuble qui allie élancement vertical et trouble perceptif à travers son apparente disparition dans le ciel. Si, paradoxalement, la structure est entièrement en béton, c'est la mise en œuvre d'un verre particulièrement sombre et devenant de plus en plus clair et transparent en haut qui était censé permettre de réaliser cet effet (Fig. 15). À la Fondation Cartier, une paroi de verre de 8 mètres de hauteur assure à la fois la clôture et l'alignement urbain. Le bâtiment, lui-même clos par une façade vitrée, est en retrait. Entre la paroi de verre et le bâtiment, un jardin est planté d'arbres. Depuis le trottoir, les arbres de la rue se reflètent et ceux du jardin sont vus par transparence. Reflets et transparence se mélangent créant une confusion entre intérieur et extérieur (Fig. 16).

Une autre mise en tension possible dans l'espace architectural concerne la mise en scène d'une ambiguïté de l'orientation. Celle-ci peut, entre autres, passer par une non-hiérarchisation entre l'horizontal et le vertical, à travers la continuité des matériaux de revêtements, tel



que l'on peut le voir au centre de bus de la RATP (2007) de l'agence ECDM. Ce même projet met d'ailleurs en scène une autre abstraction : celle de l'épaisseur des parois. Les ensembles vitrés venant jusqu'aux bords latéraux, ainsi que haut et bas. De manière plus générale, l'emploi d'un matériau unique appliqué en sols, murs et plafonds participe de l'abstraction et de la perte de repères.

La perte des repères indiquant l'orientation est aussi utilisée pour égarer le visiteur par la création d'un labyrinthe comme dispositif immersif. Les gravures de Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778, dit Piranèse) montrent des labyrinthes à la fois horizontaux et verticaux. Ce même principe est utilisé aujourd'hui dans certains centres commerciaux, comme les magasins Ikea. Pour clore cette liste : une des photographies ayant servi au corpus initiateur a été réalisée au centre culturel de Zerne (Fig. 60) de Valerio Olgiati (1958 -), projet qui lui aussi exploite ce principe.

Une autre ambiguïté servant la qualité d'une architecture peut

être liée à sa fonction. Ainsi, de nombreux palais et hôtels particuliers ont changé d'affectation au cours de l'histoire. Le Palazzo Pitti (1458 - 1464) à Florence en est un exemple célèbre. Tour à tour résidence privée, caserne, résidence royale et aujourd'hui musée national. Actuellement, cette qualité est explorée dans la conception architecturale par des agences comme OFFICE Kersten Geers David Van Severen en Belgique, qui parle d'« architecture sans contenu⁵⁰ », ou encore LAN en France vantant les mérites des immeubles haussmanniens pour leur capacité à accueillir aussi bien des commerces que des logements ou des bureaux⁵¹.

50 OFFICE versus Éric Lapiere Experience, soirée-débat à la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 24/01/2019

51 Form follows Form follows Form..., conférence à la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 09/01/2019

2

MISE EN TENSION À TRAVERS
LE POINT DE VUE FIXE

« *Les yeux sont aveugles, il faut chercher avec le cœur.* »

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (1943)

2.1

HÉGÉMONIE DE LA VISION

AFFIRMATION DU SENS DE LA VUE

C'est le sens de la vue qui est en mesure d'appréhender un corpus photographique. Les photographies du corpus initiateur (Fig. 55, 60, 65, 70) renvoient à un sentiment qui questionne le réel. L'immobilité photographique s'associe au sentiment d'équilibre précaire qui s'en dégage, ce sont donc des phénomènes perceptifs visuels qui sont à l'origine de ce sentiment.

Il semble alors nécessaire de rappeler brièvement l'importance du sens de la vue, de manière générale, et dans la culture occidentale en particulier. Le sens de la vue est un sens très développé chez les humains, capables de percevoir une grande variété de couleurs, de formes et de textures, ainsi que des mouvements, des distances et des profondeurs. Par ailleurs, la culture visuelle est très développée dans nos sociétés, nourrie par les images véhiculées par les médias, les industries culturelles, les arts, les sciences, et même désormais les particuliers eux-mêmes par les réseaux sociaux. Toutes ces images façonnent les référents esthétiques, les codes, les valeurs, qui structurent les pratiques et les discours architecturaux.

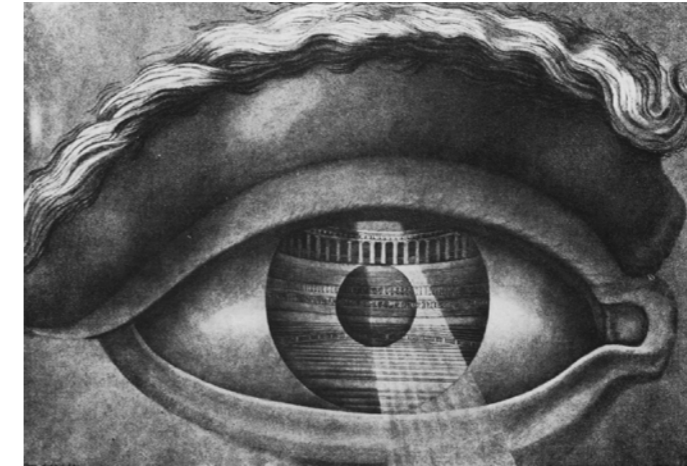
En ce qui concerne l'architecture, le sens de la vue est directement lié à la perception de l'espace. Il permet de se représenter mentalement les relations spatiales entre les objets et les personnes, ainsi que les vues telles que les perspectives. Perception à laquelle l'ouïe joue aussi un rôle important dans l'appréciation des distances, des volumes, de la nature des matériaux. Le sens de la vue a parfois fait l'objet d'une conquête sociale mettant à contribution l'architecture. Par exemple, le théâtre de Besançon, construit entre 1778 et 1784 par Claude Nicolas Ledoux, est une œuvre pré-révolutionnaire. Il rompt avec la tradition du théâtre à l'italienne et devient le modèle de la salle de théâtre « moderne ». Le projet consiste à supprimer les loges cloisonnées et à placer l'orchestre dans une fosse en avant de la scène. Une bonne visibilité est offerte à tous. Les spectateurs sont alors égaux devant le spectacle. (Fig. 17).

SPECTATEUR / SPECTACLE

. (17) Théâtre de Besançon,
*L'architecture considérée sous le rapport
des arts, des mœurs et de la législation*,
Gravure, planche n° 113,
Claude-Nicolas Ledoux, 1804

L'évaluation de l'architecture passe elle-même par le sens de la vue à commencer au stade du projet. Les projets sont d'abord critiqués, appréciés et validés à travers la production de documents principalement graphiques et quelques fois de maquettes ou de prototypes. Pourtant, cette appréciation visuelle ne sera jamais suffisante pour rendre compte du futur état construit et réellement vécu. Ensuite, l'appréciation d'un bâtiment construit passe d'abord par un jugement esthétique visuel et le plus souvent extérieur à l'ouvrage. La médiatisation de l'architecture est elle aussi principalement visuelle. Nous ne connaissons jamais autant de bâtiments que ceux que nous avons vu en images dans les livres, les revues et aujourd'hui les écrans.

Pourtant, l'architecture ne se limite pas à la perception visuelle, mais qu'elle concerne aussi les autres sens, tels que l'ouïe, le toucher et l'odorat (le goût paraît moins évident, mais pourquoi pas ?). Ces autres sens peuvent être utilisés pour créer des espaces qui sont plus immersifs, intuitifs, expressifs et adaptés aux besoins des utilisateurs.



REMISE EN CAUSE CRITIQUE

Pour Saint-Thomas d'Aquin (1225 ou 1226 - 1274) « Le jugement de l'esprit ne peut être déterminé que par les sens » (En latin : *Sensus autem possunt iudicare de sensibilibus solum*)⁵². Cette citation est ensuite passée dans le langage populaire, réduite au sens de la vue, sous la forme de l'assertion : « Je ne crois que ce que je vois ». Chacun peut observer quotidiennement que l'image est convoquée comme preuve de vérité dans les différentes sphères de la société qu'elles soient médiatiques, politiques et aussi parfois judiciaires et scientifiques. Pourtant, il arrive qu'elles soient sujettes à interprétation voire à falsification, et de nombreux auteurs nous ont appris à interroger nos perceptions. Photomontages, trucages étaient présents dès la naissance de la photographie. Les outils numériques de retouche d'image, et aujourd'hui l'intelligence artificielle, démultiplie les possibilités de manipulation.

⁵² St-T d'Aquin, *Somme théologique*, 1265 - 1274

En ce qui concerne l'architecture, l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa (1936 -) dénonce, dans son livre *Le regard des sens*⁵³, l'hégémonie de la vision au détriment des autres sens, en particulier du sens haptique qu'il considère comme étant le premier des sens, particulièrement dans la civilisation occidentale, technicienne et consumériste. Tous les sens, vue comprise, seraient, selon lui, des extensions du sens tactile par spécialisation des tissus de la peau et sont interdépendants. Il évoque une architecture du silence où la sensation de l'espace, la sonorité et le parfum de ces lieux pèsent autant que leur aspect. Il fait le constat que par sa rapidité de fonctionnement, la vue est le sens le plus adapté à la vitesse croissante du monde technologique actuel, les informations qu'elle nous rapporte sont de moins en moins denses et significatives à mesure que leur nombre et leur rythme augmentent. Pallasmaa retrace à travers l'histoire, les raisons qui ont conduit à ce centrisme oculaire, en particulier le développement de la représentation perspective à la Renaissance.

Pour autant, selon lui, privilégier la vue ne signifie pas nécessairement le rejet des autres sens. L'œil invite et stimule les sensations musculaires et tactiles. Pour Pallasmaa, cette analyse de l'épistémologie des sens permet de mieux comprendre certains aspects de l'architecture actuelle dépourvue de toute logique tectonique et de tout sens de la matérialité et de l'empathie. D'autre part, il remarque la même critique du centrisme oculaire chez des auteurs comme Descartes, Nietzsche (1844 - 1900) et Max Sheler (1874 - 1928), mais aussi chez les auteurs français tels que Jean-Paul Sartre (1905 - 1980) et Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Enfin, Pallasmaa, relève l'importance de la vue chez les modernes. Parmi les nombreuses assertions de Le Corbusier, il relève : « je n'existe dans la vie qu'à condition de voir », « Il faut voir pour apprécier », « L'architecture est chose de plastique. La plastique, c'est

53 J. Pallasmaa, *Le regard des sens*, éditions du Linteau, 2010

ce qu'on voit et ce qu'on mesure par les yeux », « [...] le regard à 1.60 m de hauteur » et bien sûr « l'architecture, c'est le jeu savant et magnifique des volumes sous la lumière »⁵⁴. Pour autant, si Le Corbusier prône une architecture de l'œil, Pallasmaa reconnaît tout autant le talent de Le Corbusier dans sa capacité à modeler, son sens fabuleux de la matérialité, de la plasticité et de la pesanteur, de sa sensibilité haptique. Enfin, il retrouve ce même genre d'affirmations chez Walter Gropius (1883 - 1969) ou chez Laszlo Moholy-Nagy (1895 - 1946).

Pour Pallasmaa, la vue nous sépare du monde alors que les autres sens nous unissent à lui. Le monde devient un parcours visuel hédoniste dénué de sens. La perversité de la profusion d'images engendre autant le nihilisme que le narcissique. Pour lui, au lieu d'être une expérience essentielle plastique et spatiale, l'architecture a adopté la stratégie psychologique de la publicité et de la persuasion instantanée.

Il s'agit donc de « re-sensibiliser l'architecture en renforçant la matérialité, l'hapticit , la texture et le poids, la densification de l'espace et la matière lumineuse »⁵⁵. Pallasmaa soutient l'importance de l'atmosphère dans la création architecturale, et prône une approche plus périphérique que centrale. Selon lui, la vision périphérique nous intègre à l'espace, alors que la vision ciblée nous pousse dehors, nous transformant en simples spectateurs⁵⁶.

54 Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923

55 Op. cit. p.42

56 J. Pallasmaa, *Percevoir et ressentir les atmosphères. L'expérience des espaces et des lieux*, Phantasia, 2017, p. 120-121

« *La réalité n'est qu'un point de vue.* »

Philip K. Dick, *Ubik*, 1969

2.2

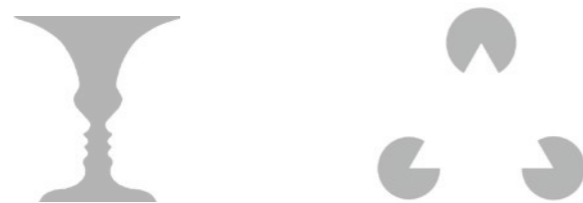
MISE EN TENSION VISUELLE

FORCES ET LIMITES DU SENS DE LA VUE

La perception visuelle est un processus complexe qui implique l'ensemble de notre système visuel, du fonctionnement de l'œil à la transmission de l'information visuelle au cerveau. D'un point de vue physiologique, la mise en tension de la perception visuelle est liée à l'activation des neurones dans les zones visuelles du cerveau, qui répondent à des stimuli visuels spécifiques. Elle se traduit par une augmentation de la vigilance, de l'attention accordée à la chose vue. D'un point de vue comportemental, la mise en tension de la perception visuelle peut être activée de manière involontaire par l'apparition dans le champ de vision d'un élément particulier ou volontaire, afin de répondre à une tâche visuelle spécifique comme la recherche d'un objet perdu, ou un travail spécifique.

Dans l'espace architectural cette mise en tension peut se définir comme le résultat d'une combinaison de contrastes et de dynamismes visuels dans un environnement bâti et pouvant mettre en œuvre les éléments traditionnels de l'architecture tels que la ligne, la forme, la texture, la couleur, la lumière et l'ombre. Jeux de répétition, de proportion, d'effacement des repères sont autant de moyens pour générer des effets spatiaux intéressants, tels que la création d'une illusion de profondeur, la mise en évidence de zones particulières, de points de vue importants, ou encore la création du sentiment d'un mouvement directionnel.

Si la perception visuelle peut-être mise en tension, c'est aussi à travers ses limites et son mode de fonctionnement. La théorie de la Gestalt, ou psychologie de la forme, est une théorie psychologique et philosophique née à la fin du XIXe siècle et a été développée au début du XXe siècle par des penseurs tels que le philosophe allemand Edmund Husserl et le théoricien de l'art autrichien Alois Riegl. Selon cette théorie, la forme d'une œuvre d'art est l'ensemble de ses propriétés perceptuelles, telles que la couleur, la ligne, la texture, la composition et la proportion, qui sont organisées de manière à créer une impression



FOND / FORME

. (18, 19)

POSSIBLE / IMPOSSIBLE

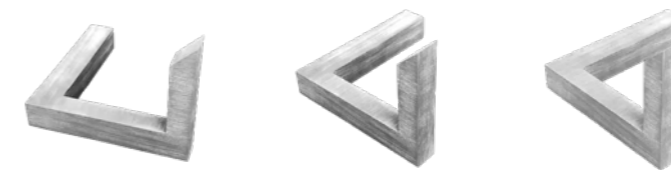
. (20, 21, 22) Triangle de Penrose, Roger Penrose, .ca 1950

globale. Elle stipule que notre cerveau cherche à donner un sens aux formes qui se présentent à notre vision par un processus de perception et de représentation mentale qui traite les informations comme des formes globales plutôt que comme l'addition ou la juxtaposition d'éléments simples (Fig. 18, 19).

Les figures impossibles sont des dessins ou des illustrations qui semblent représenter des objets ou des scènes qui ne peuvent pas exister dans le monde réel. Ces figures défient notre perception de la réalité et illustrent comment la forme peut influencer notre perception visuelle.

La théorie de la forme peut aider à expliquer pourquoi les figures dites impossibles sont si intrigantes et apparemment paradoxales (Fig. 20, 21, 22). Le psychologue de la perception suédois Gunnar Jansson (1911 - 1998) a étudié les figures impossibles et leur impact sur la perception visuelle⁵⁷. Il a montré que les figures impossibles peuvent être perçues de différentes manières en fonction de la façon

⁵⁷ G.Jansson, *Perceiving Events and Objects*, Routledge, 2015



dont les éléments de forme sont organisés et présentés. Une figure dite impossible (en deux dimensions) use d'illusions d'optique et de fausses logiques pour représenter un objet impossible à réaliser concrètement (en 3 dimensions). Ainsi, le triangle de Penrose mène à un paradoxe. Pourtant, il peut être photographié depuis un certain point de vue permettant de faire coïncider les extrémités d'une forme ouverte.

JEUX DE PERSPECTIVE

La culture occidentale est héritière de la Renaissance, période marquée par un regain d'intérêt pour les sciences ainsi que par la redécouverte de l'Antiquité gréco-romaine. À l'époque antique grecque, les préoccupations optiques étaient déjà très présentes, comme l'a montré Auguste Choisy en révélant les corrections géométriques qui avaient été opérées sur le Parthénon afin d'apporter des corrections optiques, et ainsi approcher une perfection dans la perception visuelle.

À la Renaissance, avec l'humanisme, l'homme est placé au

SUJET / OBSERVATEUR

. (23) « *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* », imprimé en 1525

(*Instruction sur la manière de mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*, Albrecht Dürer (1471-1528), tr. Peiffer J., Géométrie, Seuil, 1995)



centre des préoccupations. On cherche alors à représenter le monde qui l'entoure de manière rationnelle et objective. Filippo Brunelleschi (1377-1446) en 1415 fait son expérience de la « tavoletta » sur la place San Giovanni à Florence et démontre la possibilité de représenter une chose réelle à l'identique à partir d'un point de vue unique. Un autre acteur majeur du Quattrocento italien, Leon Battista Alberti (1404-1472) propose en 1435, dans son traité *De Pictura* (1435), une méthode géométrique et mathématique de production de la perspective (*la costruzione legittima*). Le dessin en perspective privilégie alors la perception visuelle, l'harmonie et la proportion. Il parle alors d'« ontologie frontale » pour décrire la vision frontale, fixe et ciblée qui prévaut. La vision cartésienne du monde l'emporte. La perspective est alors considérée comme un moyen de maîtriser l'espace par une construction géométrique rigoureuse.

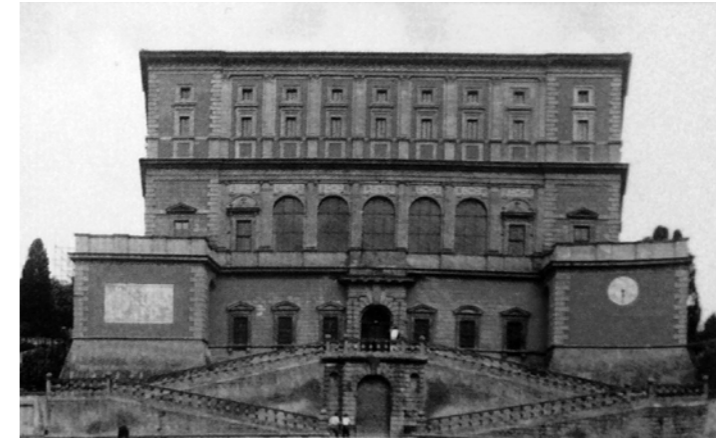
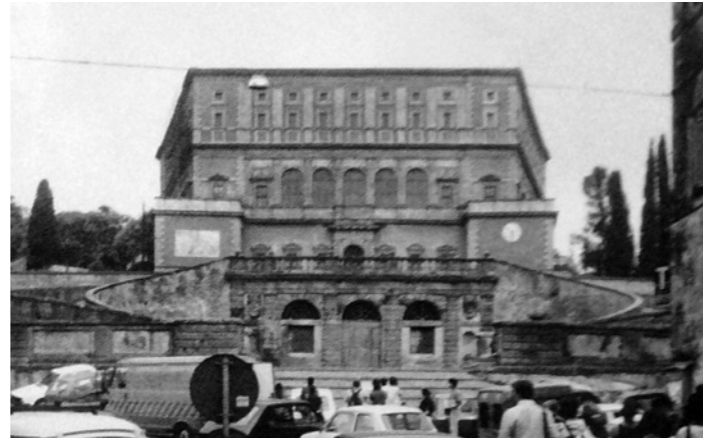
L'« ontologie frontale », vision frontale, fixe et ciblée énoncée par Alberti trouve sa réalisation ultime à travers le « point de vue

royal ». Les points de vue axiaux offerts sur le parc du château de Versailles ou de Vaux-le-Vicomte en sont les archétypes. Ils visent à célébrer, à mettre en scène, la grandeur et la puissance du roi en utilisant des perspectives monumentales et des espaces grandioses pour créer un effet spectaculaire. Ces points de vue élevés et dominants, depuis les fenêtres du château, offrent une vue idéale sur les jardins à la française, les allées droites et symétriques, les fontaines et les sculptures monumentales. Si la symétrie symbole de perfection y est privilégiée, des subterfuges, comme le saut-de-loup ou de fausses perspectives, y sont mis en œuvre pour tromper la vision afin d'ouvrir l'horizon sur l'infini, reliant le souverain au divin. Le baroque constituera une réaction à la vision cartésienne de la Renaissance, entre autres, en développant une forte qualité haptique. Il faudra ensuite attendre l'art moderne pour dissocier, et ainsi libérer, l'œuvre d'art de la représentation figurative.

L'historien d'art Erwin Panofsky (1892-1938) montre comment notre regard a été mis en forme par la perspective. À travers une analyse

LOINTAIN / PROCHE

. (24, 25, 26, 27) Villa Farnèse,
Caprorola, Italie,
Giacomo Barozzi (dit Vignole),
1556-1573



historique, il montre comment les artistes de l'Antiquité au Moyen Âge ont traité le problème de la représentation et comment l'irruption de la représentation perspective à la Renaissance a transformé la façon européenne de considérer l'espace ainsi que la relation entre le sujet et le monde. La perspective est une forme symbolique qui rompt avec le sens du toucher que maintenaient, par exemple, les mosaïques byzantines⁵⁸.

Les avant-gardes au début du XXe siècle ont remis en cause la représentation du réel en perspective, considérée comme illusoire, pour reconsidérer la surface plane du tableau. Ainsi, les pionniers de l'abstraction Malevitch, Kandinsky et en particulier Mondrian influencèrent les architectes. Entre autres, le groupe de Stijl aura recours à un emploi systématique de l'axonométrie afin de mettre en valeur uniquement les éléments plastiques tels que les plans colorés.

58 E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 1923

Pallasmaa⁵⁹ fait le constat que voir en perspective, c'est comprendre à distance, voir les choses dans leur dimensionnement, une appréhension du réel via la mesure, la perspective cérébralise la vision. Il fait le constat que cette situation a favorisé une architecture objet, rétinienne ou la qualité architecturale se réduit désormais à une qualité photogénique. Il met en garde contre les conséquences de l'hégémonie de l'œil qui a entraîné une aliénation, un isolement, une mise à distance de l'homme contemporain vis-à-vis de la réalité.

Pour autant, la représentation en perspective (et par conséquent le point de vue mono focal) n'a jamais cessé d'être utilisée et au contraire s'est répandue avec la photographie et le cinéma et reste omniprésente. De même qu'elle demeure le média principal de la représentation architecturale.

59 Op. cit. Pallasmaa, 2010



ÉCRASÉ / PROFOND

. (28, 29)

Santa Maria presso San Satiro,
Milan, Italie,
Donato Bramante,
1482-1486

Photos : Adam Eastland,
Alamy Stock Photo, 2017

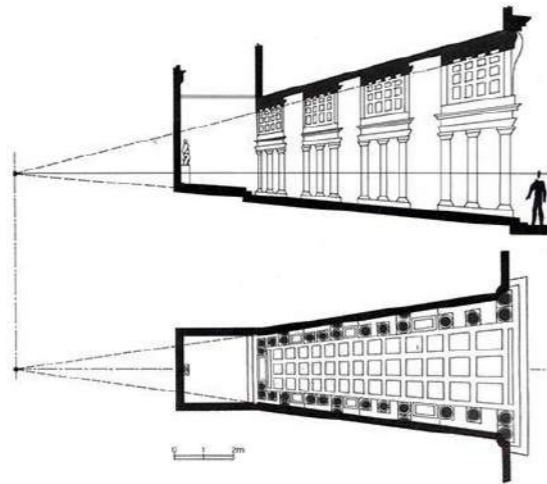


POINT DE VUE UNIQUE ET AMBIGUÏTÉ

L'évolution de la prise en compte de la perception visuelle en architecture constitue en soi un champ de recherche à explorer. Ainsi, les phénomènes perçus par la vision (orientation, dimensions, limites, transparence) y sont régulièrement questionnés au sens où ils entrent en compte dans l'élaboration des projets. Ils peuvent même être, dans certains cas, générateurs de projets.

Nous savons que depuis la période antique les architectes jouent savamment de la perception de la réalité. Ainsi, des corrections optiques étaient appliquées aux constructions pour renforcer le sentiment d'horizontalité ou de verticalité. L'exemple le plus connu étant le Panthéon de l'acropole d'Athènes. Le réel était en quelque sorte « arrangé ». Autre époque, la Renaissance a été une période où la connaissance nouvelle des règles a donné lieu à de nombreuses expérimentations tant picturales qu'architecturales. Dans un tableau célèbre, les *Ménines* (huile sur toile, 320 x 276 cm, 1656-1657) de Diego Velasquez

(1599-1660) met en scène un point de vue unique ambigu dans une représentation en perspective. La famille royale espagnole et le peintre y sont représentés. Le roi et la reine sont vus au second plan dans le reflet d'un miroir. La scène n'est donc pas vue à travers les yeux du peintre, mais par le couple royal. Le peintre représente en réalité les conditions de la représentation, c'est-à-dire la scène qui se déroule pendant qu'il peint le couple royal. Par cette inversion, le spectateur qui observe la toile regarde à son tour la scène à travers le regard du couple royal. Il y a une inversion de rôle entre le sujet et le spectateur. Enfin, le point de fuite central du tableau ne correspond pas avec le portrait du roi dans le miroir. Pourtant, en peinture classique le point de fuite symbolise l'infini donc Dieu. Aussi, le roi représentant Dieu sur terre, le point de fuite et le regard du roi devraient se superposer. Il y a alors ici un non respect des conventions. Méditant sur ce tableau, Michel Foucault dans l'introduction de son livre *Les mots et Les choses* (1966) analyse la dilution du sujet (le couple royal) comme la supériorité du peintre



COURT / LONG
 . (30, 31) Palais Spada,
 galerie des colonnes,
 Rome,
 Francesco Borromini,
 1652-1653
 Photo : lepetitjournal.com
 Plan et coupe : Internet



créateur sur la structure étatique. Vélasquez remet ainsi en question la royauté de droit divin. Le tableau prend un caractère révolutionnaire et introduit une autonomisation de la peinture par rapport au sujet. Peindre pour donner du sens non pour représenter. L'œuvre d'art reflète alors notre sensibilité d'avantage qu'elle n'est narrative.

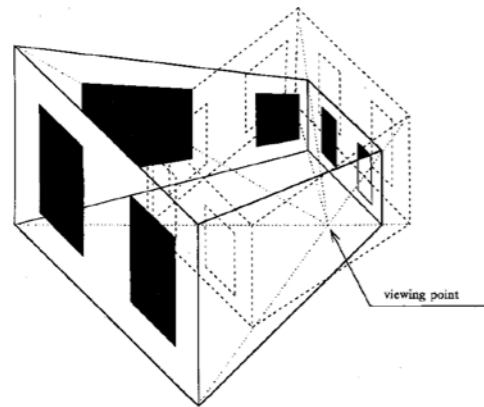
Entre 1556 et 1573, Giacomo Barozzi (1507 - 1573, dit Vignole) transforme une fortification pentagonale en villa à Caprarola (Italie) (Fig. 24, 25, 26, 27). Il remodèle également la rue principale du bourg, de sorte que la nouvelle villa Farnèse puisse être vue à plusieurs échelles à mesure que l'on s'approche à travers une superposition d'éléments changeant en fonction du déplacement. D'abord, une modeste porte d'entrée puis une seconde porte insérée dans un soubassement à bossage et une vaste terrasse. Arrivé en haut, le bâtiment semble être devenu énorme⁶⁰ — L'église Santa Maria presso San Satiro

⁶⁰ A. Simitch, V. Warke, *Le langage de l'architecture, les 26 concepts clés*, Dunod, 2015, p. 114

est une église milanaise dont la construction fut entreprise à la fin du XVIe siècle dans le cadre d'un ambitieux programme de renouvellement des arts dans le duché qui prévoyait notamment d'appeler des artistes de toute l'Italie. La présence d'une rue empêchant le creusement du chœur, l'autel de Donato Bramante est le premier exemple connu d'« architecture en trompe-l'œil », prouesse illusionniste ingénieuse faisant appel aux principes de la perspective linéaire. Les éléments entourant l'autel sont traités en bas-relief (voûte, colonnes et chapiteaux) (Fig. 28, 29).

L'architecture baroque, à laquelle Robert Venturi s'est beaucoup intéressé, est née en Italie au début du XVIIe siècle en réaction à la période Renaissance. L'étymologie du mot « baroque » vient du portugais *barroco* désignant un rocher granitique ou une perle irrégulière⁶¹. Les architectes baroques ont cherché à créer des bâtiments plus dramatiques et plus émotionnels que ceux de la Renaissance, qui étaient considérés

⁶¹ cnrtl.fr/etymologie/baroque



PETIT / GRAND

(32, 33) *Visual Perception and Personality*,
WITTREICH, Warren J. (1959),
Scientific American, Vol.200,
No.4, pp.56-61.

comme trop froids et trop rigides. Elle use d'opulence et d'effets théâtraux, à travers la profusion de détails, l'illusion, le trompe l'œil. — Le palais Spada a été construit à Rome à la moitié du XVI^e siècle. Un siècle plus tard, le cardinal Bernardino Spada (1594 - 1661), chargea Francesco Borromini (1599 - 1667) de le modifier. Au service de son puissant commanditaire et de la magnificence de son pouvoir, Francesco Borromini mitra en œuvre les principes de la perspective en déformant le plan et la coupe d'une colonnade, donnant l'illusion d'une longueur de 35 mètres qui est en réalité de 8,82 mètres. C'est une perspective forcée dont l'unique point de fuite converge vers la statuette de marbre à l'autre bout de la colonnade. La statuette paraît plus grande qu'elle ne l'est réellement ; les colonnes diminuent en hauteur comme en diamètre. Enfin, l'effet était à l'origine renforcé par des décorations latérales et frontales, créant des effets lumineux, qui ont malheureusement disparu⁶² (Fig. 30, 31).

62 Source : galleriaspada.beniculturali.it

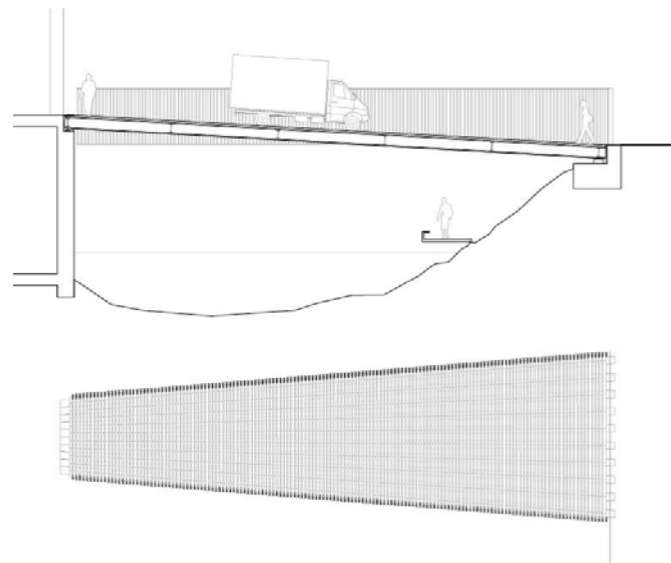
THE AMES ROOM

In the Ames room illusion, two people standing in a room appear to be of dramatically different sizes, even though they are the same size.



Un dernier exemple issu de la Renaissance resté célèbre se trouve au Teatro Olimpico (1580), théâtre de Vicence en Italie et dernière réalisation d'Andrea Palladio (1508 - 1580). Il s'agit du décor confié à l'architecte Vincenzo Scamozzi (1548 - 1616), disciple de Palladio. Scamozzi dessina les décors de bois, dont les effets de perspective en trompe l'œil et le soin du détail firent grande impression lors du spectacle inaugural. Il est aussi le seul décor de la Renaissance à être parvenu jusqu'à nous.

Si ces prouesses ainsi réalisées à la Renaissance, et plus spécifiquement à la période baroque, sont en quelque sorte restées exceptionnelles, l'intérêt pour les illusions d'optique resurgit parfois jusqu'au nos jours — L'ophtalmologiste américain Adelbert Ames Jr. (1880 - 1955) construisit en 1946, une illusion d'optique qui utilise un concept défini par le scientifique allemand Hermann von Helmholtz à la fin du XIX^e siècle. Appelée chambre d'Ames (Fig. 32, 33), elle associe deux illusions : la pièce paraît cubique si elle est observée à

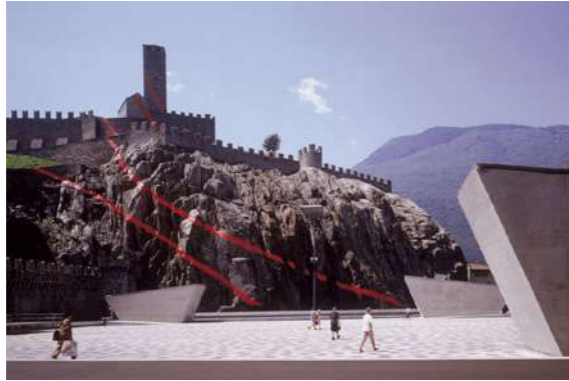


PETIT / GRAND (2)
 . (34, 35) Pont,
 Gand, Belgique
 Office Kersten Geers
 David Van Severen,
 2006-2008,
 Photo : Bas Princen

partir d'une vision monofocale à partir d'un point fixe. Les personnes évoluant dans cet espace grandissent ou rétrécissent en passant d'un angle à l'autre. Cet effet spécial a parfois été utilisé au cinéma — Dans le cas des perspectives accélérées comme dans le cas de la chambre d'Ames, le processus est le même : ainsi que la montre la théorie de la forme, le cerveau traite les informations de manière globale et non pas des éléments séparés. Aussi, le cerveau traite l'information de manière statistique, c'est-à-dire qu'il analyse une situation en fonction des possibilités qui est le plus probable. Habituellement, les dimensions d'une galerie sont les mêmes d'un bout à l'autre, les garde-corps d'un pont ne varient pas de hauteur, etc — L'approche architecturale de l'agence belge OFFICE Kersten Geers David Van Severen se caractérise par une simplicité formelle, s'appuyant sur des partis pris conceptuels associés à une attention particulière portée à l'expérience de l'utilisateur, et à l'interaction entre les personnes et leur environnement. Par ailleurs, ils collaborent avec des artistes belges comme, Richard Venlet (1964 -)



et participent à des expositions comme « Spaces without drama or surface is an illusion, but so is depth » à la Fondation Graham de Chicago en 2017, qui traitait du sujet du collage dans la représentation architecturale en relation avec la scénographie et la scénographie théâtrale. Ce pont (Fig. 34, 35), situé au centre de Gand, relie la rive du canal Ketelvest à la terrasse derrière la salle de concert Handelsbeurs pour créer un espace urbain. Commandé à l'origine pour améliorer la livraison et l'évacuation en cas d'incendie, le pont offre une nouvelle entrée et une nouvelle perspective vers la salle de concert. La différence de hauteur entre ses deux extrémités est explicitement reconnue par la conception du pont. La silhouette horizontale du pont est définie par les balustrades. Elles sont constituées d'un treillis vertical en bois d'Azobe, de sorte que depuis le Ketelvest et les ponts voisins, il apparaît transparent plutôt que massif. Cependant, si l'on se tient juste à côté du pont, les parois latérales semblent solides. Le pont devient un lieu en soi, un espace clos qui, par sa forme trapézoïdale, allonge ou raccourcit la



DISCONTINU / CONTINU
 . (36, 37) Segni, Felice Varini,
 Castelgrande
 de Bellinzona,
 Suisse, 2001

perspective, selon de quel côté on le regarde. Toute personne traversant le pont est absorbée par l'illusion d'optique créée par les garde-corps et le tablier du pont.

ANAMORPHOSE

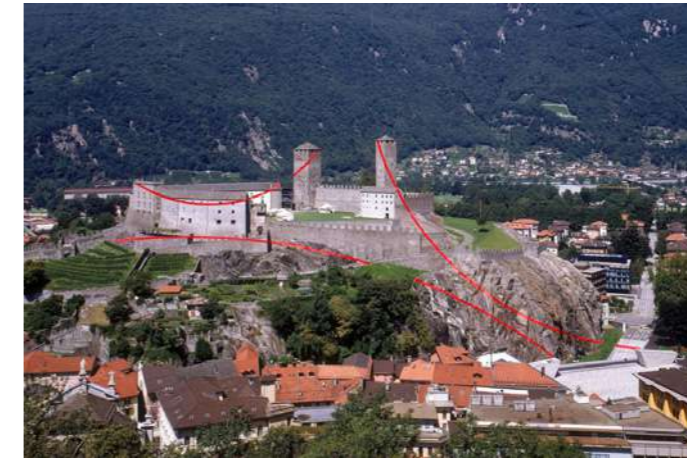
Historiquement, l'anamorphose est considérée comme l'une des applications des travaux de Piero della Francesca (c. 1420 - 1492) sur la perspective⁶³. Pour sa part, Albrecht Dürer parle de l'anamorphose comme « art de la perspective secrète »⁶⁴ (Fig. 23). Elle fut théorisée par le géomètre français Jean-Louis Vaulezard⁶⁵ au XVIIe siècle.

D'un mot d'origine grecque signifiant « transformer », une anamorphose est une déformation réversible d'une image à l'aide d'un système optique, par exemple, un miroir, ou simplement à partir d'un

⁶³ P. della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, circa 1475

⁶⁴ A. Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit (Instruction pour la mesure avec le compas et la règle)*, 1525

⁶⁵ J.-L. Vaulezard, *Perspective cylindrique et conique, concave et convexe ou traité des apparences vues par le moyen des miroirs*, 1630



point de vue particulier. Le tableau *Les Ambassadeurs* (1533, huile sur panneaux de chêne, 207 x 209 cm) de Hans Holbein le Jeune (c. 1497 - 1543) représente un double portrait. Ce tableau est célèbre pour contenir, au premier plan, une des plus spectaculaires anamorphoses de l'histoire de la peinture. Depuis un point de vue oblique, un crâne humain, caractéristique des vanités de la Renaissance, apparaît. Ce principe optique trouve diverses applications technologiques, y compris en signalisation routière et dans l'art contemporain pour l'effet visuel qu'il est capable de produire.

C'est le cas de certains artistes qui mettent en scène des figures géométriques à partir de points de vue particuliers dans l'espace architectural, comme Georges Rousse (1947 -) ou Felice Varini (1952 -). Tels des héritiers de la *camera obscura*, ces artistes utilisent un procédé de projection afin de réaliser leurs œuvres. Le résultat produit une tension entre la bidimensionnalité de formes géométriques simples, le plus souvent monochromes et la tridimensionnalité de l'espace



FRAGMENT / FIGURE
 . (38, 39) *Trapèze désaxé*
autour du rectangle,
 Felice Varini,
 ENSA Nancy, 1996

architectural dans lequel elles sont peintes. Les formes géométriques élémentaires associées à des couleurs franches, artificielles, éloignent de la réalité sur laquelle elles sont projetées. L'architecture devient à la fois le support et l'espace d'exposition. L'intermédiaire que représente la toile a disparu. Cette pratique peut être vue comme la mise en scène d'un dialogue entre le point de vue fixe de la perspective classique et « les efforts modernes pour passer outre »⁶⁶.

Felice Varini aime exprimer son art dans des endroits prestigieux et ne recule pas non plus face à l'échelle d'un paysage (Fig. 36, 37). Cet artiste suisse se définit comme peintre, pour qui l'architecture est le support. Il explique comment son travail est appréhendé : « Mes peintures apparaissent d'abord à la personne sous forme d'un tracé déconstruit qui ne lui évoque rien de familier ni de connu, d'où la perturbation. Par le déplacement du corps, le tracé initial vient à apparaître

⁶⁶ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.



progressivement dans sa forme composée. L'œuvre lui procure l'illusion de se construire sous ses yeux. »⁶⁷. Si ses œuvres sont réalisées à partir d'un ressenti s'accordant avec l'architecture qui lui sert de support, il détermine un point de vue à hauteur d'œil et à un endroit de passage, mais tout en tenant compte des autres points de vue possibles. Ainsi, ses anamorphes n'ont pas vocation à être vues depuis l'unique point de vue idéal. Au contraire, les fragments peints participent d'une œuvre mouvante et sont aussi importants que la figure unitaire (Fig. 38, 39). En effet, Varini ne peint jamais une figure géométrique pleine et entière sur l'architecture mais toujours les éléments éparpillés qui la compose.

De son côté, Georges Rousse parcourt le monde à la recherche de lieux abandonnés l'inspirant pour y réaliser ses œuvres. Si ses œuvres sont semblables dans leur aspect à celles de Felice Varini, leurs démarches sont différentes. D'abord, Rousse se définit comme photographe. Pour lui, l'œuvre finale est la photo et seul le point de vue

⁶⁷ M. Marques, « Felice Varini », www.varini.org.



**FORME /
INFORME**
. (40, 41)
Rüsselsheim 2003,
Georges Rousse,
Rüsselsheim,
Allemagne, 2003



idéal compte. Si les œuvres de Varini finissent par être détruites afin de redonner au lieu son aspect originel, Rousse détruit généralement ses œuvres lui-même après les avoir photographiées. Toujours, contrairement à Varini, il lui arrive de modifier le lieu de ses interventions en détruisant ponctuellement des éléments appartenant au lieu. Un peu à la manière de Gordon Matta-Clark, il va faire apparaître les éléments cachés de la construction, comme par exemple des liteaux, pour en faire des éléments graphiques, qu'il intégrera à son projet. Par contre, ce sont deux artistes usent parfois d'éléments plastiques rapportés, comme des plans colorés, tels des éléments de décor, pour fabriquer leurs illusions (Fig. 40, 41).

« *Pour bien voir il faut comprendre.* »

Henri Cartier-Bresson, *L'Imaginaire d'après nature* (1986)

2.3

AMBIGUÏTÉ PHOTOGRAPHIQUE

SENTIMENT DE VIRTUALITÉ

Comme nous venons de le voir, certains artistes se servent de la photographie pour interroger l'œil en le mettant devant une ambiguïté. Si le procédé de photographie est inventé par Nicéphore Niépce (1765 - 1833) au début du XIXe siècle, elle est toujours aujourd'hui, le médium d'une expression culturelle et d'autant plus lorsqu'elle est réalisée par des photographes professionnels ou amateurs éclairés. Aussi, en regardant les 4 photographies qui servent de point de départ à ce mémoire, la question se pose de savoir si elles n'illustrent pas, elles-mêmes, le phénomène de virtualisation ?

À l'instar de la réalité virtuelle, la photographie est une représentation de la réalité capturée à un instant donné. Réalité partielle ou les sons, les odeurs et les sensations tactiles peuvent y être suggérés. L'image peut être ensuite modifiée, recadrée, corrigée et donc présenter une réalité falsifiée, truquée. Si la virtualité est associée à la technologie et aux performances sans cesse plus spectaculaires qu'elle propose, les espaces photographiés ici ne mettent justement pas en scène les technologies numériques, nulle trace d'écrans, de projection d'images ou de lumière par des moyens sophistiqués. Les matériaux traditionnels que sont le verre ou les miroirs ne sont pas non plus convoqués pour perturber la lecture de l'espace à travers des jeux de reflets ou de transparence, matériaux dont les propriétés sont fréquemment exploitées par les photographes d'architecture à la recherche d'abstraction, comme par exemple Erieta Attali⁶⁸.

Pourtant, s'y trouve interrogée la perception de l'espace architectural, matériel, tangible, rationnel, à travers l'image. De manière spéculative, on peut penser qu'un sentiment de virtualisation du réel est d'autant plus fort qu'il interroge les éléments fondamentaux du réel. En effet, dans l'espace virtuel, la gravité n'existe pas, l'espace est

68 www.chroniques-architecture.com/abstraction-extreme-de-larchitecture/
ou www.chroniques-architecture.com/erietta-attali-du-plateau-de-verre-reflexions-macrocosmiques-voire-fantasmagoriques/



PHOTOGRAPHIE / GÉOMÉTRIE

. (42) Exposition New Horizons,
Gladstone Gallery, New-York,
Jan Dibbets , 2010

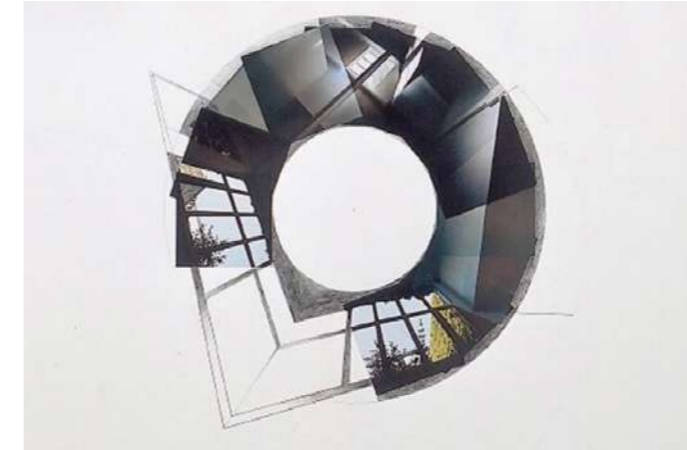
. (43) Saenredam-Zadkine VII,
Jan Dibbets, 2003

homogène dans ces trois dimensions, même la temporalité a en quelque sorte disparu.

La perception visuelle humaine à d'abord besoin de lumière pour être activée, ensuite, il lui faudra des référentiels de position situant à la fois le point de vue et les objets ciblés, d'orientation par le biais de la référence verticale définie de la gravité, d'échelle, ou bien encore de matérialité. Ils rendent intelligibles les différentes dialectiques que sont le clair et l'obscur, le vertical, l'oblique et l'horizontal, le haut et le bas, le clos et l'ouvert, l'opaque et le transparent, etc. Lorsque ces référentiels sont manquants, insuffisants ou perturbés, l'information est mise en crise, et c'est à ce moment que des ambiguïtés, des paradoxes apparaissent.

DE L'OUTIL AU MATÉRIAU

La photographie est un outil de médiation entre celui qui la regarde et le sujet photographié. Le sens qu'elle véhicule à travers les



sujets traités sera influencé par les éléments et les conditions de mise en scène, mais aussi par le procédé technique avec laquelle elle est produite (noir et blanc, couleur, type d'appareil, argentique ou numérique, etc.), auxquels viennent s'ajouter le cadrage, le choix du point de vue, ainsi que les multiples réglages qui sont possibles de lui appliquer au moment de la prise de vue (profondeur de champ, exposition, focale, durée d'exposition, etc.), sans compter la post-production (recadrage, retouche, luminosité, contraste, etc.), enfin le format dans lequel elle est présentée (papier, projection, écran, taille de l'image, définition, proportion). Le paradoxe de la photographie réside donc dans son apparente facilité de réalisation et le savoir-faire, sans compter la sensibilité, qu'elle peut nécessiter.

Si la photographie d'architecture est soumise à ces mêmes paramètres, remarquons que les conditions de mise en scène y sont particulièrement sensibles, qualité de la lumière, espace nu ou aménagé, présence humaine, animale ou même végétale modifient la perception

en déplaçant les points de focalisation et participent à l'appréciation de l'échelle. D'ailleurs, les photos d'architecture sont très souvent dépourvues de présence humaine afin de privilégier l'aspect plastique.

Par ailleurs, la photographie au-delà d'elle-même est devenue un matériau comme un autre pour les artistes. Pour n'en citer qu'un, Jan Dibbets (1941 -) est un artiste pour qui l'espace et la perception jouent un rôle important dans son travail. Hollandais, l'horizon est un élément très présent dans ses œuvres. Il utilise la photographie comme un médium au service d'une réflexion sur la perspective à travers les distorsions et les paradoxes (Fig. 42, 43). Il rendra hommage dans plusieurs de ses œuvres à son compatriote, le peintre du XVIIe siècle, Pieter Saenredam (1597 - 1665). Ce peintre est l'auteur de nombreuses compositions architecturales mettant en œuvre les lois de la perspective au service d'une grande précision tout en n'hésitant pas à apporter des modifications aux détails architecturaux ou aux proportions de la composition⁶⁹.

De la même façon, il peut arriver que la photographie, et l'image au sens large, deviennent elles-mêmes des matériaux du projet architectural. À Time Square, les images animées et diffusées par des écrans en sont l'élément le plus prégnant. À une échelle beaucoup plus modeste, les plafonds des chambres de l'hôtel The hotel⁷⁰ construit par Jean Nouvel sont recouverts d'images de cinéma. Visibles la nuit depuis la rue lorsque les chambres sont allumées, elles égayent la façade. Jean Nouvel se sert alors des images comme il se servirait du verre ou de matériaux réfléchissants pour apporter de la complexité et une forme de sensualité à l'architecture. Même Juhani Pallasmaa grand pourfendeur d'une architecture rétinienne imagine un flux des images qui deviendrait un nouvel écosystème comme l'eau sur la peau du nageur⁷¹.

69 F. Murdoch, Un Regard passionné, Fondation Collection Emil G. Bührle et National gallery of art, 1990, p. 3

70 The hotel, Lucerne, Suisse, Ateliers Jean Nouvel, 1989-1998.

71 J. Pallasmaa, *Le regard des sens*, p. 41

SYMÉTRIE, ASYMÉTRIE

Le point commun qui apparaît au premier abord dans la composition les images du corpus initiateur est la forte présence des éléments de symétrie. En effet, pour chacune des 4 images, il est évident que le choix d'un point de vue axial de la part du photographe est déterminant. Le point de vue à travers l'œil mono focal fixe de l'appareil est le pivot de la perception et la symétrie entraîne une composition explicite évidente. Cet effet de symétrie dans l'image peut ne pas correspondre à une réalité construite, ni même à une réalité vécue (point de vue totalement fixe, cadrage, travail lumière, etc.).

En architecture, l'usage de la symétrie est extrêmement répandu comme principe élémentaire structurant. Elle symbolise l'équilibre, la permanence, la perfection, l'immobilité et à travers ces notions, l'autorité. Selon l'ingénieur militaire romain Vitruve (1er s av. J.-C.), auteur de *de architectura*, le plus ancien traité d'architecture à nous être parvenu, l'architecture a pour objet : l'ordonnance, la disposition, la distribution, la convenance et l'eurythmie engendrée par la « symmetria ». Pour l'universitaire Pierre Gros (1939 -) la « symmetria » correspondrait à la répétition de grandeurs communes dans un bâtiment qui en faciliterait à la fois la construction et la maîtrise des dépenses⁷². Aussi, le mot devenu « symétrie » était donc d'abord attaché aux notions d'eurythmie et d'harmonie avant de désigner la parité entre les deux parties divisées par un axe vertical. Si la symétrie est d'abord attachée dans l'imaginaire collectif à l'architecture classique et par dérivation à l'architecture néo-classique et parfois postmoderne, on la trouve aussi chez certains modernes. Par exemple, Louis I. Kahn (1901-1974) avait la volonté de toucher l'esprit humain par la mise en œuvre de géométries simples à travers lesquelles la lumière naturelle pénètre pour venir frapper des matériaux bruts. Dans ces bâtiments, il met très fréquemment en œuvre la symétrie comme on le constate à l'Institut Salk (1960), au

72 P. Gros, *archiscopie*, 2009, janvier, n° 82, p. 80

Musée d'Art Kimbell (1972), ou encore à l'Assemblée nationale du Bangladesh (1961-1982). Chacun de ses édifices est en quelque sorte un temple jouant de lumière et d'ombres, invitant à la contemplation, à la perception du sublime. Paradoxalement, la symétrie comme moyen radical de composition peut finalement être considérée par certains artistes minimalistes, comme un moyen d'échapper à la composition. Ainsi, Donald Judd affirme : « Je ne recherche pas la symétrie pour elle-même. Mes pièces sont symétriques parce que (...) je voulais éliminer tout effet de composition, et le meilleur moyen d'y parvenir, c'est d'être symétrique. »⁷³.

En réalité, ici, axes et centres de symétrie ne jouent pas le même rôle, ils sont davantage au service d'une asymétrie. Sans retracer ici l'histoire de l'asymétrie, rappelons simplement que les églises gothiques, par exemple, ont souvent des tours de taille différentes et des arcs asymétriques pour donner une impression de mouvement et de dynamisme. C'est l'asymétrie qui crée l'instabilité, l'incertitude, l'hésitation dans la compréhension de ce que nous voyons. L'observateur est placé face à un choix, entre immobilité et mouvement, éternité et fugacité, vertige d'un doute et résolution par la raison, et même lorsque la symétrie est parfaite, comme au centre de visite de Zerne avec l'escalier, elle nous invite à une asymétrie dans notre choix de direction, le corps ne pouvant se diviser en deux. Le bâtiment étant lui-même parfaitement symétrique.

⁷³ J. Lucan, *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009. p. 544

« *Qu'est-ce que la poésie ? Une pensée dans une image* »

Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795)

2.4

RETOUR AU CORPUS

Cette étude ne peut pas se terminer sans faire un retour à son corpus initiateur. Aux quatre photographies de départ (Fig. 55, 60, 65, 70) viennent s'ajouter deux autres exemples utilisant les mêmes procédés (Fig. 44, 45, 49, 50) : principes anamorphiques, symétries, alignements, contrastes, étant à l'origine d'un doute perceptif, donc une matière à réflexion. Sans revenir sur les idées générales déjà évoquées pour chacune de ses images, il s'agira ici, d'analyser ces photographies vis-à-vis du projet où elles ont été réalisées. Les photographies étant le résultat de la rencontre entre le travail d'un architecte et celui d'un photographe, une courte présentation de ces derniers sera réalisée. Enfin les photographies seront accompagnées d'un plan de repérage des prises de vues afin de les situer dans les bâtiments en question. Nous verrons alors que dans certains cas, c'est le bâtiment dans sa globalité qui participe à la photographie, dans d'autres, ce n'est qu'une petite partie, presque insignifiante qui est photographiée. Un tableau récapitulatif viendra compléter l'analyse de ces quelques exemples de façon synthétique.



**BIDIMENSIONNALITÉ /
TRIDIMENSIONNALITÉ**

. (44, 45, 46)

Bureaux ARV,

Fran Silvestre Arquitectos,
Valence, Espagne, 2017

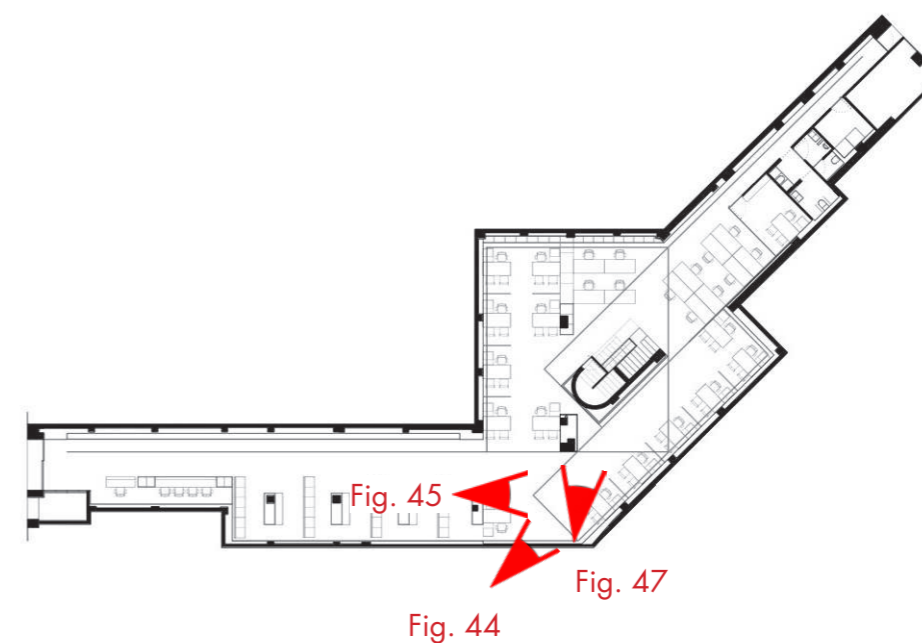
Photos : Fran Silvestre
Arquitectos



PHOTOGRAPHIES : BUREAUX ARV

Un projet de bureaux⁷⁴, sans fenêtre, situé dans un local commercial de centre-ville à la géométrie complexe et où les éléments structurels interfèrent (Fig. 44, 47). La complexité spatiale est régularisée par des géométries orthogonales matérialisées par un jeu chromatique de nuances de gris appliqué aux parois et des bandeaux lumineux intégrés au plafond. Le tout délimite les différentes parties du programme et crée un lieu se transformant au gré des anamorphoses (Fig. 44, 45).

Le choix des points de vue des photographies est donc décisif pour mettre en valeur ces anamorphoses. D'autre part, les photographies présentées ici ont été réalisées avant l'aménagement du mobilier de bureau ce qui offre une vision totalement abstraite du lieu. Seules les silhouettes apportent une humanité et une notion d'échelle.



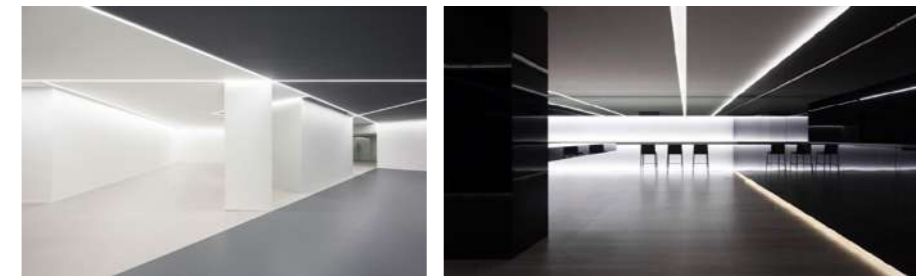
Plan de niveau

0 5 10 20 m

74 <https://fransilvestrearquitectos.com/projects/oficinas-arv/>

. (47) Bureaux ARV,
Fran Silvestre Arquitectos,
Valence, Espagne, 2017
Photo : Fran Silvestre Arquitectos

.(48) Wine Shop Vegamar Selection,
Fran Silvestre Arquitectos,
Valence, Espagne, 2015
Photo : Diego Opazo



ARCHITECTE : FRAN SILVESTRE

Fran Silvestre⁷⁵ (1976 -) est un architecte espagnol installé à Valence, dont les réalisations, le plus souvent des maisons luxueuses, au design clair et épuré, sont souvent l'objet de publications dans les magazines de décoration, davantage que dans la presse spécialisée de l'architecture en France. Il revendique une filiation avec Álvaro Siza, pour qui il a d'abord travaillé. Son architecture spectaculaire et photogénique correspond sans doute aux critères dénoncés par Pallasmaa d'une « architecture rétinienne » coupée du sens « haptique », à moins que celui-ci ne soit compensé par la présence quasi-systématique de silhouettes féminines dans les photographies documentant ses réalisations, les corps étant habituellement peu présents dans la photographie d'architecture. Au de-là de cet aspect critique, la réussite de cette agence se situe donc dans la qualité plastique de ses réalisations.

75 <https://fransilvestrearquitectos.com/>

PHOTOGRAPHE : DIEGO OPAZO ?

Les droits des photographies (Fig. 44, 45) ont été cédés à l'agence Fran Silvestre Arquitectos. Pour autant, cette agence fait appel à des photographes d'architecture comme Fernando Alda⁷⁶, Jesús Orrico⁷⁷, Fernando Guerra⁷⁸ ou Diego Opazo⁷⁹. Parmi eux, Fernando Guerra, lui-même architecte, est un photographe d'architecture portugais internationalement reconnu. Parmi les projets de l'agence Fran Silvestre que Diego Opazo a photographiés certains sont de même nature que les bureaux ARV (Fig. 44, 45). Par ailleurs, on retrouve la présence de silhouettes humaines rendues floues dans certains de ses clichés ce qui laisse à penser qu'il pourrait être l'auteur des photographies. Par ailleurs, le choix de points de vue axiaux mettant en valeur la géométrie se retrouve aussi dans ses différents travaux.

76 <http://www.fernandoalda.com/>

77 <https://www.instagram.com/jesusorrico/>

78 <https://www.instagram.com/fernandogguerra/?hl=fr>

79 <https://diegoopazo.com/>



CENTRÉ / AJUSTÉ
 . (49, 50, 51) Unité canine,
 Fassio-Viaud Architectes,
 Moissy-Cramayel,
 Seine-et-Marne, 2009
 Photos : Jean-Brice Viaud

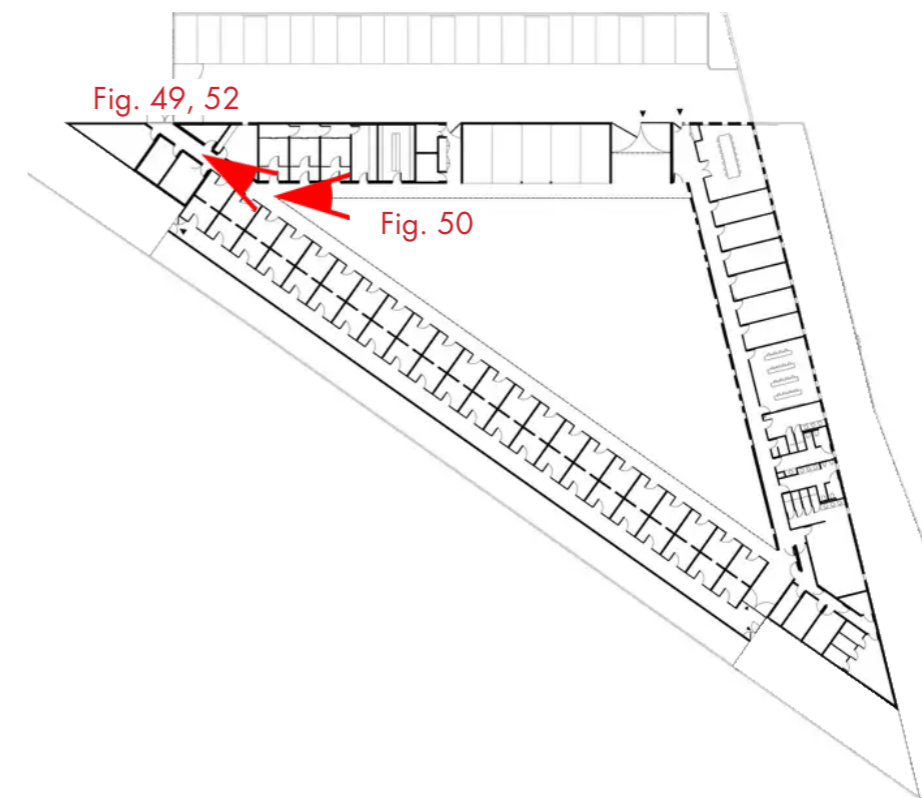


PHOTOGRAPHIES :

UNITÉ CANINE DE MOISSY-CRAMAYEL

L'unité canine de Moissy-Cramayel⁸⁰ (Fig. 49 - 52) est empreinte d'une géométrie très forte héritée et exploitée à partir de la forme triangulaire de la parcelle. Le bâtiment présente des axes de symétrie en plan, mais aussi en coupe : le débord de toit formant un auvent continu se projette au sol sous forme d'un cheminement. Enfin, les matériaux utilisés réalisent un contraste maximal entre eux : les murs et la sous-face de l'auvent sont peints en noir, le cheminement sous le débord de toit est en béton clair et la cour formant le triangle central est en enrobé noir.

Par l'usage du noir et blanc, d'une dramatisation par le contraste et la lumière, le choix des points de vue axiaux, le bâtiment déjà abstrait par sa forme au départ est transformé en figures géométriques quasi-bidimensionnelles faisant penser à des anamorphoses.

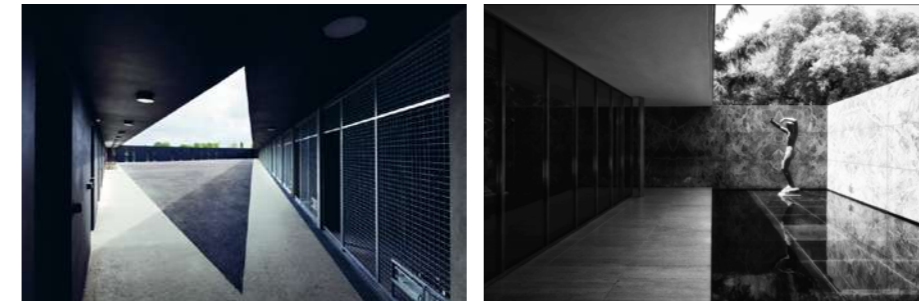


Plan du RdC

80 <https://bfv.team/fr/projects/dogville>

.(52) Unité canine,
Fassio-Viaud Architectes,
Moissy-Cramayel,
Seine-et-Marne, 2009
Photo : Jean-Brice Viaud

.(53) Pavillon de Barcelone,
Mies van der Rohe,
Barcelone, Espagne, 1929 / 1986
Photo : Jean-Brice Viaud



ARCHITECTE : AGENCE FASSIO-VIAUD

L'agence Fassio-Viaud a été fondée par Olivier Fassio (1962 -) et Jean-Brice Viaud (1962 -) en 1993. Elle est devenue BFV⁸¹ par leur association avec Jean Bocabeille (1966 -) en 2018. L'agence est l'auteure de réalisations aussi singulières que marquantes, tel le centre culturel Paul Bailliar à Massy en 2007 avec sa façade en bois plissée, ou le gymnase Richard-Mique à Versailles en 2011 qui met en scène des blocs massifs en lévitation, ou encore la médiathèque de l'île Saint-Denis en 2015, semblable à un empilement de parallélépipèdes.

81 <https://bfv.team/fr>

PHOTOGRAPHE : JEAN-BRICE VIAUD

Les photos du bâtiment présentées ici (Fig. 49, 50) sont l'œuvre d'un des architectes, en occurrence Jean-Brice Viaud, lui-même photographe amateur⁸². Il réalise des photographies de voyages (Fig. 53), ou quelques fois de ses propres bâtiments, principalement en noir et blanc ou peu colorées. Son travail marie lumière, points de vue, géométrie, mise en valeur des matières, des brillances et reflets, le tout avec toujours une forte dimension poétique.

82 Site personnel de l'architecte : jeanbriceviaud.com



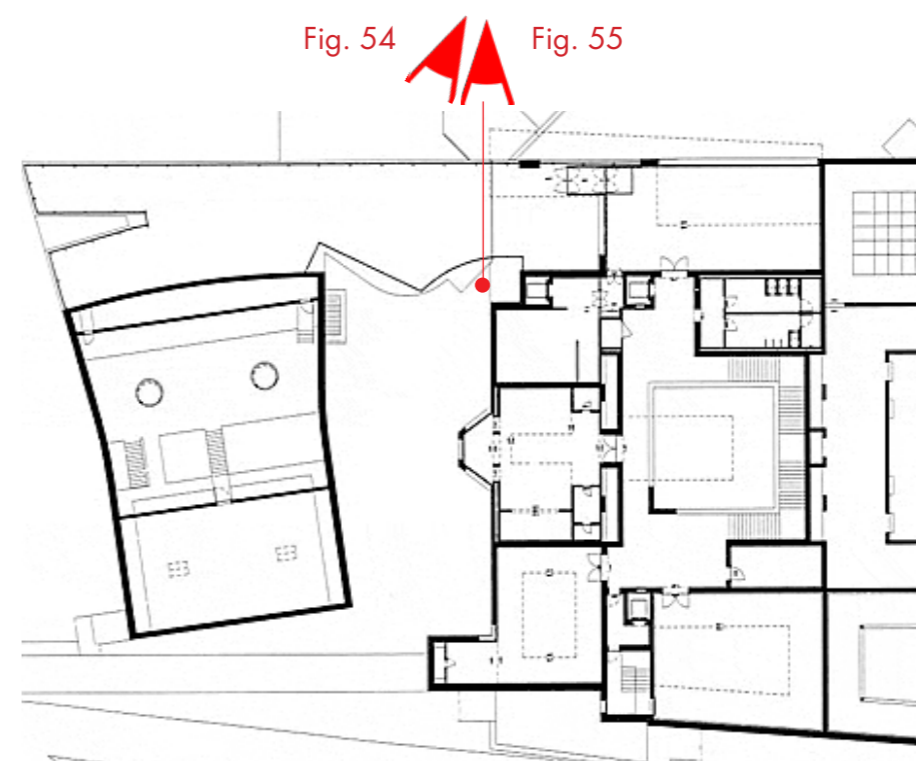
HORIZONTAL / VERTICAL
 .(54, 55, 56) Musée Serralves,
 Álvaro Siza,
 Porto, Portugal, 1999
 Photos :
 La Femme De Ménage,
 Piranesianspace,
 Edouard Cailliau



PHOTOGRAPHIES : MUSÉE SERRALVES

Le musée Serralves (Fig. 54 - 57) est un musée public qui fait partie de la fondation d'art Fundação de Serralves⁸³. Il est considéré comme le musée d'art contemporain le plus important du Portugal. À l'entrée du musée, un auvent linéaire accueille le visiteur (Fig. 57) en le guidant et en l'accompagnant à l'ombre. Cet auvent forme un pli étonnant afin de diminuer sa hauteur sous plafond.

Ici, le photographe renforce et dramatise le caractère sculptural de l'architecture par l'usage du noir et blanc ainsi que par le choix du point de vue où les horizontales, de l'auvent et du sol, se transforment en axe de symétrie vertical. Le fort contraste et un changement de hauteur de l'auvent se confondant avec l'axe de symétrie rendent la volumétrie difficile à comprendre et donnent la qualité de mystère à l'espace photographié.



Plan partiel du RdC

0 5 10 20 m

83 https://www.serralves.pt/en/institucional-serralves/museu_apresentacao/

.(57) Musée Serralves,
Álvaro Siza,
Porto, Portugal, 1999
Photo : Edouard Cailliau

.(58) Projet non identifié,
Photo : Piranesianspace - V3
Edouard Cailliau



ARCHITECTE : ÁLVARO SIZA

Álvaro Siza est un architecte portugais de renommée internationale. Il est reconnu pour être un architecte plasticien. En effet, avant de devenir architecte, il rêvait de devenir sculpteur. Sa pratique du dessin est permanente et révèle une forte sensibilité artistique. Il est l'auteur de multiples projets de logement social ou d'équipements publics. Il a reçu le Prix Pritzker en 1992. Ses projets, comme par exemple, l'école d'architecture de Porto (1993) se caractérisent par une architecture blanche aux volumétries généreuses et sophistiquées qui présentent nombreuses surprises architecturales.

PHOTOGRAPHE : ÉDOUARD CAILLIAU

Édouard Cailliau est architecte. Associé à Thomas Lecourt, ils ont fondé l'agence Studio Rijsel, à Lille, en 2017. Ils ont été nommés à l'Équerre d'argent 2022, dans la catégorie Première Œuvre pour l'école maternelle de Vendegies-sur-Écaillon. Par ailleurs, Édouard Cailliau est aussi photographe amateur. Il présente son travail sur un site Internet dédié à l'art⁸⁴. D'ailleurs, ces photos portent un titre, il les considère donc comme des œuvres d'art. Enfin, ses photographies relèvent presque toutes de la même facture : noir et blanc, contraste maximal, mise en valeur de la symétrie (Fig. 58).

84 <https://www.artlimited.net/14148>



GAUCHE / DROITE
 (.59, 60, 61)
 Centre de visite du
 Parc National Suisse,
 Valerio Olgiati,
 Zermz, Suisse, 2008
 Photos : Javier Miguel Verme



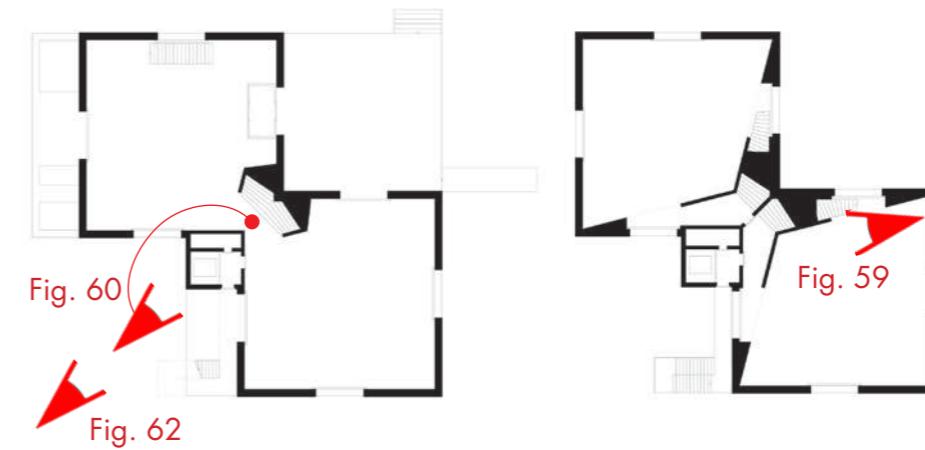
PHOTOGRAPHIES :

CENTRE DE VISITE DU PARC NATIONAL SUISSE

Le bâtiment du centre de visite du Parc National Suisse ⁸⁵ (Fig. 59 - 62) est dessiné avec un plan présentant un double axe de symétrie qui met à l'épreuve la faculté de se repérer. Dès l'entrée, l'escalier met le visiteur dans l'embarras de devoir choisir entre deux directions différentes que rien ne distingue. Quel que soit le choix, le parcours s'effectuera de manière fluide avant de revenir au point de départ.

La photographie représentant l'escalier au rez-de-chaussée (Fig. 60) est faite sans recul par nécessité et bénéficie de peu de lumière. Pour autant, le léger pli que forme les marches des deux volées donne l'effet d'une seule volée se reflétant dans un miroir. Les photographies présentées ici, ont été réalisées avant la pose des mains-courantes. La mono-matérialité et l'absence de tout objet autre que le bâtiment lui-même confère le caractère abstrait et sculptural souhaité au départ.

85 <https://www.nationalpark.ch/fr/>



Plan du RdC et plan du 1er étage

0 5 10 20 m

.(62) Centre de visite du
Parc National Suisse,
Valerio Olgiati,
Zermatt, Suisse, 2008
Photo : Javier Miguel Verme

.(63) Zug Schleife,
Valerio Olgiati,
Zug, Suisse, 2012
Photo : Javier Miguel Verme



ARCHITECTE : VALERIO OLGIATI

Valerio Olgiati (1958 -) est un architecte suisse, professeur dans différentes écoles. Il revendique de ne rien dessiner et utiliser un processus non-référentiel ainsi que l'abstraction pour réaliser ses projets. Par exemple, pour la réhabilitation de la Maison Jaune à Flims, en Suisse (1999), il la transforme en un volume blanc abstrait et brut. Ses projets utilisent très souvent la forme carrée, le carré étant non-référentiel et non-contextuelle. Valerio Olgiati, accorde une importance à l'image. Il est lui-même photographe amateur. Il présente certaines de ses photographies sur son site Internet⁸⁶, principalement des photographies de voyages, des paysages, d'architecture, parfois ses propres projets, le tout avec très peu de présence humaine. Par ailleurs, il est l'auteur de *The images of architects*⁸⁷, ou il rassemble des images de 44 architectes célèbres vivants qui sont pour eux représentatives de la base de leur travail.

86 <https://www.olgiati.net/picture%20collection.html>

87 V. Olgiati, *The images of architects*, Quart Architektur, 2013

PHOTOGRAPHE : JAVIER MIGUEL VERME

Javier Miguel Verme (1970 -) est un photographe suisse, il a photographié plusieurs projets de Valerio Olgiati, par exemple, le bâtiment résidentiel Zug Schleife à Zug en Suisse en 2012 (Fig. 63). Il est aussi l'auteur de photographies de paysages alpins suisses. Ces photographies sont réalisées dans le même esprit que les photographies personnelles de Valerio Olgiati, c'est-à-dire de manière assez neutre, presque impersonnelle, et sans présence humaine. La lumière n'y est pas nécessairement d'une grande qualité. Son travail se veut objectif et documentaire mettant l'accent sur la composition spatiale et strictement géométrique⁸⁸.

88 <https://www.fotoszene-gr.ch/fotografen.php?id=25&s=1>



ROUGE/ BLANC
 .(64, 65, 66) EHPAD et FAM,
 Dominique Coulon
 & associés,
 Orbec, Calvados, 2015
 Photos : Eugeni Pons



PHOTOGRAPHIES : EHPAD ET FAM D'ORBEC

Le bâtiment de l'EHPAD et FAM⁸⁹ d'Orbec (Fig. 64 - 67) est vaste et complexe (Fig. 63). Implanté en milieu rural, entouré de près et de collines, le bâtiment cherche à se fondre dans le paysage par son volume morcelé et son enduit vert kaki. L'intérieur, s'oppose à l'extérieur par l'emploi d'un contraste rouge/blanc dans les espaces communs.

Par rapport à d'autres parties de ce grand bâtiment, les photographies de cette salle commune (Fig. 64 - 65) font apparaître une volumétrie assez simple. La particularité tient seulement à un jeu chromatique binaire qui sépare l'espace en deux parties sur sa diagonale. En se plaçant au droit de la ligne séparant les deux parties colorées, il crée une symétrie à axe verticale et introduit une binarité (Fig. 65). À la manière du miroir d'Alice ou de l'escalier d'Olgiate à Zernez, le photographe invite à un choix.

⁸⁹ Établissement d'Hébergement pour Personnes Âgées Dépendantes et Foyer d'Accueil Médicalisé

Fig. 63

Fig. 60

Fig. 61



Plan partiel du RdC

0 5 10 20 m

.(67) EHPAD et FAM,
Dominique Coulon & associés,
Orbec, Calvados, 2015
Photo : Eugeni Pons

.(68) Groupe scolaire Moulon,
Dominique Coulon & associés,
Gif-sur-Yvette, 2021
Photo : Eugeni Pons



ARCHITECTE : DOMINIQUE COULON & ASSOCIÉS

Dominique Coulon (1961 -) est un architecte strasbourgeois qui recherche l'expressivité sculpturale dans la forme de ces projets et par l'emploi de couleurs vives. L'utilisation de porte-à-faux, de déformations par des lignes brisées, l'apport de lumière généreux et multiple, le tout parfois dans une relative complexité caractérisent ses projets. Il revendique la complexité aussi en tant qu'enseignant à l'ENSA Strasbourg depuis 2007, où il y a créé le master « Architecture et Complexité ». L'agence Dominique Coulon & associés est l'auteur de nombreux projets de bâtiments publics tels que des groupes scolaires, médiathèques, salles de spectacles, mais aussi, immeubles de logements.

PHOTOGRAPHE : EUGENI PONS

Eugeni Pons est un photographe d'architecture espagnol formé à Barcelone. Il travaille pour de multiples cabinets, en particulier espagnols, recouvrant divers types d'architectures, tout en étant en quelque sorte, le photographe attitré de l'agence Dominique Coulon & associés. Sa photographie est extrêmement précise et soignée, à la fois dans le cadrage et la qualité de la lumière. Une recherche de perfection y est clairement exprimée (Fig. 67, 68).



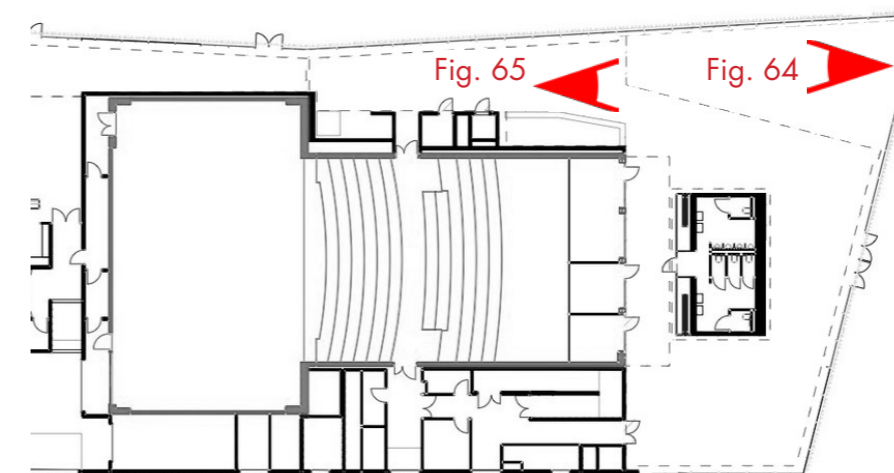
QUESTION / RÉPONSE
 .(69, 70, 71) Théâtre Jacques Carat,
 O-S Architectes,
 Cachan, 2017
 Photos : Cyrille Weiner



PHOTOGRAPHIES : THÉÂTRE JACQUES CARAT

Le théâtre de Cachan (Fig. 69 - 71) résulte d'une restructuration-extension. En effet, le nouveau théâtre se développe autour d'une salle de spectacle existante, à laquelle est venue s'ajouter une deuxième salle plus petite. Son aspect monumental répond au caractère institutionnel du bâtiment. L'architecture est marquée par une géométrie forte qui combine des inclinaisons, la mise en scène de la gravité et un jeu de pleins et de vides. Le voile de façade décollé du sol, sur une bonne partie de son périmètre, permet de relier l'intérieur avec l'espace public. En réalité, ce dispositif correspond au hall d'accueil et au long dégagement qui permet de distribuer le programme. En fonction du point de vue, la partie supérieure du plafond disparaît. Seuls les luminaires laissent supposer son existence. Le photographe révèle cet effet qui vient s'intégrer à une symétrie centrale de l'image. Le résultat offre le sentiment d'un espace empreint de magie (Fig. 70).

Fig. 67



Plan partiel du RdC



.(72) Théâtre Jacques Carat,
O-S Architectes,
Cachan, 2017
Photo : Cyrille Weiner

.(73) Centre culturel des Prés du Roy,
O-S Architectes,
Saint-Germain-lès-Arpajon, 2015
Photo : Cyrille Weiner



ARCHITECTE : O-S ARCHITECTES

L'agence O-S architectes a été créée en 2007 par l'association de Vincent Baur, Guillaume Colboc et Gaël Le Nouène qui se sont rencontrés à Rotterdam (expériences chez OMA, West8). Leur production va du logement social à l'équipement culturel. Ils recherchent une architecture altruiste qui vise la justesse de l'échelle, l'interaction sociale et spatiale. Le texte de présentation de l'agence présent sur leur site Internet exprime exactement la raison pour laquelle une des photographies d'un de leur projet fait partie du corpus initiateur de ce mémoire : « Partisans d'une architecture évolutive et non figée, les architectes sondent et dévoilent les potentiels d'usages et d'activité qui sont le propre des lieux. Cette approche produit des bâtiments qui recèlent des trésors de potentiels et des spatialités inattendues, tout en s'inscrivant dans une distinction sans ostentation qui relève de l'alchimie.»⁹⁰.

90 <https://www.o-s.fr/info>

PHOTOGRAPHE : CYRILLE WEINER

Cyrille Weiner (1976 -) a été formé à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, à Saint-Denis. Ses travaux jouent des qualités de lumière et incluent fréquemment des présences humaines (Fig. 72, 73). « Au croisement du poétique et du politique, de l'art et du documentaire, Cyrille Weiner observe des expériences d'individus qui résistent et échappent aux espaces et aux modes de vie normalisés. »⁹¹. Son travail s'intéresse en particulier aux marges urbaines et interroge notre rapport à l'espace en associant paysage, architecture et humain, « le photographe quitte peu à peu le registre documentaire pour proposer un univers traversé par la fiction, qu'il met en scène par des expositions, des projets éditoriaux et des installations.»⁹².







91 <https://cyrilleweiner.com/fr/bio/>

92 *ibid.*

ANALYSE DU CORPUS / TABLEAU SYNOPTIQUE RÉCAPITULATIF

■ INTENTION DE L'ARCHITECTE

○ INTENTION DU PHOTOGRAPHE

		ESPACE PRINCIPAL / IMPORTANT	ESPACE SECONDAIRE	POINT DE VUE DOUBLE	SYMÉTRIE AXIALE	SYMÉTRIE CENTRALE	BINARITÉ AXIALE	BINARITÉ CHROMATIQUE	NOIR ET BLANC / CLAIR-OBSCUR
<p>COMPLÉMENT AU CORPUS</p>  <p>Fran Silvestre Arquitectos, Valence, Espagne, 2017 Photos : Fran Silvestre Arquitectos</p>		■		○	○			■	
 <p>Fassio-Viaud Architectes, Moissy-Cramayel, Seine-et-Marne, 2009 Photos : Jean-Brice Viaud</p>		■		○	○			○	
<p>CORPUS INITIATEUR</p>  <p>Álvaro Siza, Porto, Portugal, 1999 Photo : Edouard Cailliau</p>			■		○			○	
 <p>Valerio Olgiati, Zerez, Suisse, 2008 Photo : Javier Miguel Verme</p>		■			○	○		■	
 <p>Dominique Coulon & associés, Orbec, Calvados, 2015 Photo : Eugeni Pons</p>			■		○	○	■		
 <p>O-S Architectes, Cachan, 2017 Photo : Cyrille Weiner</p>		■			○	○			

CONCLUSION

L'architecture a pour fonction de répondre aux besoins de confort et sécurité des individus, mais aussi aux besoins d'une communauté en abritant les lieux dédiés à la production et aux services. Sa fonction est aussi symbolique en représentant des valeurs culturelles comme dans le cas de l'architecture religieuse ou institutionnelle. Ces fonctions prédéfinies et explicites peuvent évoluer au cours du temps. L'architecture, par ses qualités et ses défauts, influence la manière dont nous interagissons ensemble, notre qualité de vie et notre bien-être. Des espaces peuvent être conçus de manière à être apaisants, paisibles, favorables à la rêverie à la contemplation ou la distraction.

Au-delà de ces états de fait, Juhani Pallasmaa rappelle la nécessité d'une dimension supplémentaire à l'architecture : « j'ai peu à peu appris que l'architecture était une médiation entre le monde et nos esprits. Une (bonne) architecture nous dit quelque chose sur le monde, sur l'histoire, sur la culture, sur le fonctionnement de la société et enfin sur qui nous sommes. Et une bonne architecture, ou l'art en général, nous permet de mener une vie plus digne que nous pourrions sans art. »⁹³. Dans cet esprit, l'objet de ce mémoire consistait à se demander si l'architecture pourrait-elle être le lieu de la coïncidence entre des réalités multiples, le lieu d'une dé-coïncidence dans la réalité ordinaire et physique en questionnant notre perception, une brèche offerte à la puissance de notre imaginaire ? Pouvant être inattendue, cette fonction ne serait pas réservée aux lieux dédiés à la spiritualité ou la détente, elle pourrait ne pas être un élément demandé par le programme, explicite, mais au contraire implicite, venant se surajouter à une fonction usuelle, elle se présenterait à la sensibilité de l'utilisateur par inadvertance, par surprise, telle une coïncidence fortuite.

Pour répondre à cette problématique, le mémoire s'est réparti en deux parties, une première partie théorique puis une deuxième

⁹³ Juhani Pallasmaa Interview: Art and Architecture, Louisiana Channel, 2018
www.vimeo.com/270345281

plus pratique. Dans la première partie, la problématique a d'abord conduit cette étude à interroger le lieu de cette coïncidence : la « réalité » et les différents aspects qu'elle peut prendre. La réalité physique de l'espace architectural n'étant pas sans relation avec d'autres « réalités », en particulier, imaginaires ou virtuelles. La réalité virtuelle comme réalité vue à travers les écrans se développe, elle influence les productions culturelles et est sans doute à l'origine de ce mémoire. Après le « où », s'est posé la question du « comment », mais toujours d'un point de vue théorique. La réalité est médiatisée par le langage et la tension a été pensée à travers le concept de dualité, identifié comme universel, et à travers celui d'ambiguïté, identifié comme étant un moteur fictionnel de la littérature ou du cinéma, mais aussi une source d'enrichissement de l'architecture depuis les théories postmodernes.

La deuxième partie de ce mémoire est venue à son tour traiter la question du « pourquoi ». Pourquoi la perception visuelle est-elle si importante en architecture ? Juhani Pallasmaa, grand pourfendeur de l'« hégémonie de la vision », nous a éclairé sur les origines culturelles et historiques d'où est issue l'importance accordée au sens de la vue. Si la mise en tension visuelle peut être un outil puissant pour créer des environnements architecturaux à la fois poétiques, dynamiques et attractifs, l'objectif ici n'est pas d'en faire une condition indispensable à l'architecture. Pas plus qu'elle ne doit pas constituer un handicap vis-à-vis de l'usage des lieux. C'est simplement une possibilité offerte à la conception dans le cadre de situations particulières, à moins qu'elle ne se révèle involontaire...

Revenant à la question du « comment », mais cette fois d'un point de vue pratique, l'étude s'est concentrée sur la perception visuelle depuis un point de vue fixe. Des exemples réalisés dans l'espace architectural, de la Renaissance à nos jours, mettant en œuvre l'ambiguïté visuelle, que ce soit par des architectes ou par des artistes ont été relevés. L'étude s'est terminée par un retour au corpus initiateur (Fig. 55, 60, 65,

70), en analysant quelques photographies et en y associant le projet, l'architecte et le photographe, avant de les réunir dans un tableau croisant les intentions des architectes avec celles des photographes. Cette analyse souligne le lien entre architectes et photographes dans ces images. Le photographe pouvant être lui-même architecte, voire un des architectes du projet photographié.

Ces exemples permettent d'identifier différents dispositifs, propres au point de vue fixe, permettant de générer illusions, surprises, par la manipulation des éléments architecturaux, comme la perspective accélérée l'anamorphose ou les jeux de contrastes renvoyant au sujet de la dualité (lumière, échelle, matériaux, couleur, etc.). Ces dispositifs peuvent mettre en œuvre les éléments formels, matériels de l'architecture, ou au contraire utiliser de simples effets chromatiques tels que des aplats colorés. Le point de vue fixe est aussi celui de l'objectif photographique qui permet de rendre compte de ces effets en les idéalisant, par le biais de ses possibilités techniques, mais aussi, comme nous l'avons vu, par l'emploi de compositions mettant en scène la symétrie.

L'objectif de comprendre comment la perception de tensions entre des réalités multiples peut enrichir l'espace architectural s'avère ambitieux. C'est pourquoi, comme annoncé dans l'introduction, cette recherche demeure exploratoire. Elle a alors consisté à parcourir de nombreux champs théoriques. Cela se traduit aussi par l'accumulation d'un grand nombre de références architecturales en prenant en compte la dimension historique.

Un tel travail consiste principalement à ouvrir des portes et ne permet pas un approfondissement des thèmes abordés ni même une synthèse reliant tous les sujets entre eux de façon évidente, ferme et définitive. Ceci dit, un sujet traitant lui-même de l'ambiguïté y est peut-être aussi pour quelque chose ? L'unité de ce travail réside davantage dans un état d'esprit général qui s'est voulu enthousiaste et généreux au service d'une volonté de nourrir la réflexion sur un sujet précis.

TOUT / RIEN

. (63) *Uno Metrocubo d'infinito*,
Michelangelo Pistoletto,
1966

Dernière référence illustrant cette étude, si la grande majorité des exemples cités excluaient les effets de reflets et de transparence, l'œuvre de l'artiste italien Michelangelo Pistoletto (1933 -), *Uno Metrocubo d'infinito*, (Fig. 63) utilise six miroirs sont tournés vers l'intérieur et assemblés en cube afin de matérialiser l'idée d'infini et d'inaccessible. L'œuvre ne renvoie à aucune image de la réalité, elle demande ainsi un effort de réflexion qui sollicite la capacité d'abstraction et le pouvoir d'invention du spectateur. Pistoletto ouvre la voie au spirituel, par cette mise en abîme, coïncidence ultime, dans la tradition illusionniste de l'art occidental et avec une simplicité désarmante.



BIBLIOGRAPHIE

ESPACE ET PERCEPTION

- Amaldi, Paolo. *Espaces*.
Villette, 2007.
- Baudrillard, Jean. *Vérité ou radicalité de l'architecture ?*
suivi de *Y a-t-il un pacte d'architecture ?*
Sens & Tonka, 2013.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*.
11^e éd, Presses universitaires de France, 2012.
- Calvino, Italo, *Les villes invisibles*.
Seuil, 1984.
- Kahn, Louis Isadore, *Silence et Lumière :
choix de conférences et d'entretiens*
Éd. du Linteau, 1996
- Pallasmaa, Juhani. *Le regard des sens*.
Traduit par Mathilde Bellaigue,
Éd. du Linteau, 2010.
- Pallasmaa, Juhani, *La Main qui Pense :
Pour une architecture sensible*.
Actes sud, 2013.
- Pingusson, Georges-Henri, et Armelle Lavalou.
L'espace et l'architecture : cours de gestion de l'espace, 1973-1974.
Éditions du Linteau, 2010.
- Younès, Chris, et al., *Perception/architecture/urbain*.
Infolio, 2014.

BIBLIOGRAPHIE

PHILOSOPHIE

- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*.
12^e éd, Presses universitaires de France, 2011.
- Fédier, François, et al., *Dictionnaire Martin Heidegger:
vocabulaire polyphonique de sa pensée*.
Les Éditions du Cerf, 2014.
- Heidegger, Martin. *Essais et conférences*.
Gallimard, 2001.
- Jullien, François. *Dé-coïncidence: d'où viennent l'art et l'existence*.
Bernard Grasset, 2017.

THÉORIE ARCHITECTURALE

- Simitch, Andrea et Val Warke, *Le langage de l'architecture,
les 26 concepts clés*,
Dunod, 2015
- Venturi, Robert. *De l'ambiguïté en architecture*.
Traduit par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard,
Dunod, 1991.
- Lucan, Jacques, *Composition, non-composition,
Architecture et théories, XIX^e – XX^e siècles*,
EPFL Press, 2009
- Lucan, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*.
EPFL Press, 2015.

RÉSUMÉ

La perception visuelle révèle parfois un équilibre instable qui questionne la réalité de l'espace architectural. Le travail présenté ici étudiera plus particulièrement ce phénomène à travers un moyen de représentation, celui de la photographie d'architecture. Le phénomène de tension perceptive, à partir d'un point de vue fixe comme source d'une bascule possible entre réel et imaginaire, conduira à introduire des notions comme la dualité ou l'ambiguïté. Le propos est construit à partir de références qui empruntent aux disciplines de la philosophie, de l'art et de l'architecture. Il s'agit de rassembler des éléments permettant de comprendre comment la perception de tensions entre des réalités multiples peut enrichir l'espace architectural.