

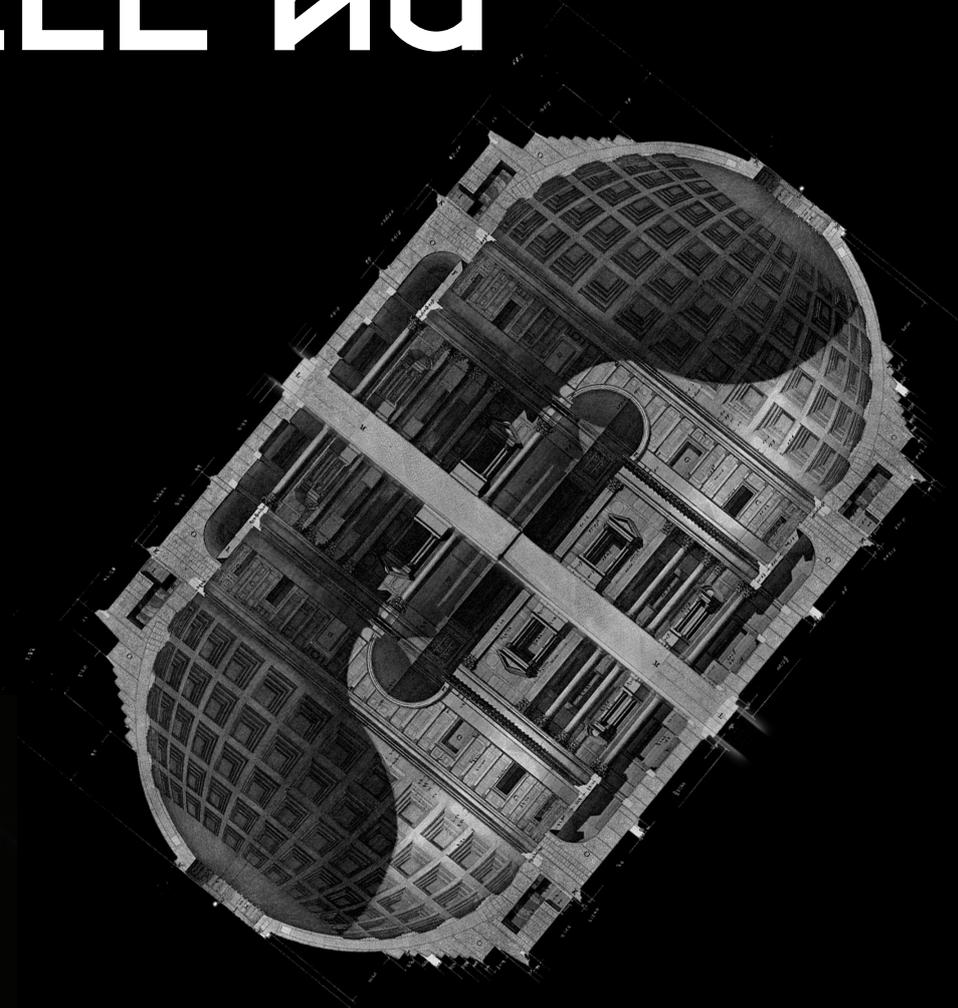
DOSSIER
PÉDAGOGIQUE



LA VILLE AU LOIN

01/04/2016
18/09/2016

Exposition



Sommaire

INTRODUCTION	4
DE PRÈS, DE LOIN / STRATÉGIES PHOTOGRAPHIQUES	5
De près	5
De près et de loin	5
À distance	6
Techniques photographiques	6
DU BALCON	8
Le balcon : un élément narratif et onirique	8
Le balcon : un lieu d'où l'on se montre	8
DARK CITIES	10
Silhouettes fantomatiques	10
Fragment et totalité	11
FAIRE SON TROU DANS LA VILLE	12
Mouvement radical et Goba Tools	13
Vivre dans sa ville : la « dérive » situationniste	13
MOTIF ET DISSIMULATION	14
Le camouflage disruptif « Razzle Dazzle »	14
ORIGINES ET AILLEURS	16
Aux origines	16
La structure visible : l'ossature de l'architecture	17
ILLUSIONS, MÉTAPHORES ET SIGNES	18
Illusions et apparences, le réel au loin	18
Des signes dans le désert, la métaphore comme mise à distance	19
D'autres signes dans le désert, rapprochements	19
INVISIBLE. LA VILLE GLOBALE	20
Villes invisibles	21
SKYLINES	22
PISTES PÉDAGOGIQUES	24
ARCHIPEL 1	25
De près, de loin, stratégies photographiques	
ARCHIPEL 2	29
Du balcon	
ARCHIPEL 3	31
Dark cities	
ARCHIPEL 4	34
Faire son trou dans la ville	
ARCHIPEL 5	36
Motif et dissimulation	
ARCHIPEL 6	39
La colonne	

Réalisé par Géraldine Juillard et Nadine Labedade, enseignantes missionnées par le rectorat de l'académie d'Orléans-Tours auprès du département des publics du Frac Centre-Val de Loire, ce dossier pédagogique thématique est consacré à l'exposition "La Ville au Loin" présentée au Turbulences - Frac Centre (01/04/2016 - 18/09/2016).

Le département des publics du Frac Centre-Val de Loire

Introduction

« Utilisé afin d'évoquer des connexions entre cultures, entre individus ou entre compétences, le terme migration insiste sur le « entre », l'échange, le passage, et affiche les impasses d'une juxtaposition d'identités refermées sur soi. (...) Ce terme facilite une pensée de l'interindividuel (compositions, trajectoires, différends) ou de l'interculturel, en évoquant des lignes de rapprochement et d'écartement, de conjonctions et de compositions entre des cultures et des territoires (intellectuels, artistiques, politiques) rebelles à l'enfermement dans un principe d'unité (totalitaire ou non). »

Christian Ruby, Abécédaire de la culture, 2015

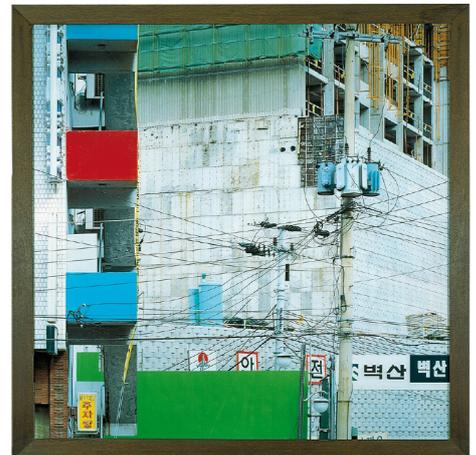
Dans le cadre de l'exposition « La ville au loin », le département des publics du Frac Centre-Val de Loire propose un dossier pédagogique conçu comme un ensemble d'archipels - les œuvres ou groupes d'œuvres étudiés - qui traduisent la multiplicité des regards d'artistes portés aujourd'hui sur la ville. Chaque archipel propose une modalité de « mise au loin » de la ville et de l'architecture. En ce sens, chacun constitue une entrée pédagogique potentielle, qui renvoie à des références et des notions périphériques ayant pour vocation de nourrir et d'approfondir l'approche des œuvres. De la même manière que l'exposition invite à migrer d'une salle à l'autre selon un récit, ce dossier pédagogique est conçu selon le même scénario conduisant de visions urbaines à des projets questionnant la disparition de la ville. Ce sont ces relations de proximité et de distance que les artistes nous offrent de la ville qui nous servent ici d'ancrage pédagogique : « La ville au loin » peut être perçue par fragments, peut être vue de loin, mais peut aussi se défaire jusqu'à disparaître.

De près, de loin

Stratégies photographiques

De près

Stéphane Couturier explore le monde en s'attachant particulièrement au développement des mégapoles. Les bâtiments en construction (chantiers, façades, échafaudages, structures métalliques), ou au contraire prêts à la démolition, constituent pour le photographe un tissu urbain qu'il assimile à un *work in progress* en perpétuel changement, et ce, quelle que soit sa situation géographique. Il tire alors de ces constats la démonstration du caractère « générique » de la ville moderne qui s'affirme par son inexorable uniformisation, ce que Rem Koolhaas avait stigmatisé dans son concept de « ville générique » : une expansion d'une même condition urbaine dans laquelle les composants sont devenus interchangeables. Extraite de la série *Monuments, Séoul I* montre un paysage urbain réduit à un fragment de bâtiment en construction. Cette métonymie visuelle ne permet en rien de confirmer que nous sommes à Séoul ou dans une autre mégapole du monde : nous pouvons être partout. Le bâtiment de béton, cadré de façon à oblitérer son contexte, laisse deviner une modernité affadie : parallélépipède, plans de couleurs saturées, prédominance de la grille ne renvoient qu'à un pâle souvenir du mouvement d'avant-garde De Stijl (1917-1931). De grand format, la photographie, prise à la chambre pour un meilleur rendu des détails, élimine la ligne d'horizon, le sol et le ciel. L'écrasement frontal des éléments à la surface de l'œuvre amplifie alors l'effet de proximité que donne déjà la précision des textures, des lignes et des couleurs.



Stéphane Couturier, *Séoul I*, 1998
© Stéphane Couturier

De près et de loin

Alors que Stéphane Couturier nous confronte directement au bâtiment, sans intermédiaire, Bill Owens choisit un cadrage qui place, en surplomb mais au second plan, une partie de Los Angeles dont l'emblématique grille organisatrice se devine aisément. La saisie de la ville se construit ici dans une forme de retrait, à une distance imposée par le point de vue en hauteur et par l'écran des



Bill Owens, *L.A. Skyscraper View*, 1980
Jean-Luc Fournier © Bill Owens

larges baies du bureau situé à un étage élevé d'une tour. La vue panoramique, formant un triptyque quasiment symétrique dont le cadre est déterminé par le chambranle des baies, s'assimile à un écran de cinéma ou d'ordinateur ou bien aussi à un poster que l'on peut imaginer être collé sur le mur du bureau. Son caractère théâtral est renforcé par la présence de rideaux (de scène) et par les reflets sur les vitres qui repoussent le contenu de l'image dans une forme d'irréalité. Le premier plan, celui d'un homme au travail tournant le dos à la ville, semble renforcer l'impénétrabilité d'une ville virtuelle. La présence simultanée de deux échelles très contrastées – plan très proche et plan très éloigné – et la mise en abyme de la vue panoramique - image dans l'image - éloignent la saisie immédiate de cette ville et du vertige de son étendue mythique.

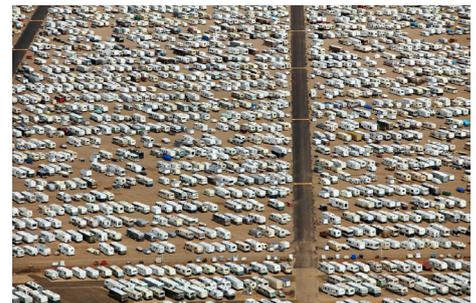
À distance

« Le parking de supermarché correspond à une phase contemporaine de l'évolution du grand espace après Versailles. »

Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, 1972

Avec le recul du point de vue, ce sont les formes et les structures urbaines qui se révèlent : le photographe Nadar, dès le milieu du XIX^{ème} siècle, perçoit tout l'intérêt des vues aériennes panoramiques qu'il offre depuis un ballon « pour faciliter le relevé de plans cadastraux », et cela pour la première fois de l'histoire. Ces vues aériennes avaient proliféré durant l'entre-deux guerres (László Moholy-Nagy, Rodtchenko, André Kertész...) à la fois comme images de la transformation rationnelle du monde et comme moyen d'en exprimer le dynamisme et l'abstraction. Le changement d'échelle que connaît la ville depuis le début des années 1980 a coïncidé avec le recul du point de vue de nombreux photographes. Ceux-ci s'extraient en effet du centre urbain – donc de la « photographie de rue » - pour embrasser l'étendue de la ville.

À celui que Walter Benjamin qualifiait de « flâneur », s'est substitué aujourd'hui le chauffeur. Les échangeurs autoroutiers surdimensionnés, les lotissements à perte de vue et les parkings deviennent des lieux étranges qui, paradoxalement, fonctionnent comme des gros plans révélateurs de nos modes d'habiter la ville. Depuis 1975, Alex MacLean photographie depuis son avion les paysages américains transformés, voire dévastés par l'homme.



Alex S. MacLean, *Motor Homes, Phoenix Az*, 2005 © droits réservés

Techniques photographiques

Photographie à la chambre

Il s'agit d'un appareil grand format imaginé au XIX^{ème} siècle. Elle

permet de réaliser des agrandissements sans perdre en qualité et en détails. Son utilisation nécessite également un travail plus lent.

Argentique

La photographie argentique est une technique photographique qui permet l'obtention d'une photographie par un processus photochimique comprenant l'exposition d'une pellicule sensible à la lumière puis son développement et éventuellement son tirage sur papier.

Cibachrome sur diasec

Le tirage original est collé à une plaque de métacrylate transparente et anti-UV. Totalement dépourvu de poussière, de bulles d'air et d'éventuelles traces de colle, le système de collage Diasec permet une protection maximale contre les UV, les risques de rayures ou encore d'ondulation de l'image. Le procédé permet aussi d'accentuer les contrastes et de magnifier les couleurs et les détails octroyant à l'œuvre profondeur et netteté.

Duratrans

L'image, imprimée sur un film translucide et placée dans un caisson lumineux, acquiert une qualité de saturation des couleurs et une forte présence.

Du balcon

Le balcon : un élément narratif et onirique

L'œuvre de Juan Muñoz est constituée de deux pièces : un balcon en fer suspendu et une enseigne « Hotel ». Le balcon est un élément aux connotations narratives présent dans l'univers théâtral. On imagine Juliette sur son balcon symbolisant l'obstacle, la cage dorée à franchir pour rejoindre Roméo. L'œuvre est énigmatique puisque l'enseigne « Hotel » indique quelque chose que l'on ne voit pas et le balcon, placé à proximité, est accroché à un mur d'exposition et non à une architecture.

Le balcon de Juan Muñoz est à distance du spectateur, ce dernier doit lever le regard pour l'observer. Par cet ornement, on surplombe le monde, on se montre et s'expose. De cet élément narratif, le visiteur peut se projeter, et imaginer regarder et observer la ville. L'installation *Balcon/nes* fonctionne comme un lieu scénique dont les éléments manquants sont les acteurs, c'est donc au spectateur de se créer son propre récit. L'artiste se définit comme un conteur d'histoires dont les objets ne peuvent prendre de sens que dans l'imaginaire.

Contrairement à Juan Muñoz qui offre au spectateur un balcon vide, l'artiste Philippe Ramette n'hésite pas à jouer l'équilibriste dans un rapport de force avec l'environnement. Dans deux de ses photographies (*Balcon I*, 1996 et *Balcon II, Hong-Kong*, 2001), l'artiste, se prend en photographie dans des postures improbables sur un balcon. Il porte donc un regard décalé sur le monde et dit de ces photographies qu'elles donnent « la possibilité d'acquérir un nouveau point de vue ».

Le balcon : un lieu d'où l'on se montre

Avec le balcon, le privé déborde sur le public. Il est donc un moyen de communication entre privé et public, la royauté et le peuple car



Juan Muñoz, *Balcon/nes*, 1986 © droits réservés



Philippe Ramette, *Sans Titre (Deauville)*, 2014

le balcon est bien l'expression d'un lieu de pouvoir et d'autorité. Les balcons sont donc utilisés à des fins cérémonielles : c'est celui de St-Pierre-de-Rome où le Pape prononce la bénédiction ; celui du Palais de Buckingham où la famille royale assiste à des parades et présente les nouvelles naissances ; celui de Versailles sur lequel s'avança Marie-Antoinette à la demande de la foule ; c'est l'endroit où une célébrité, un homme politique s'adresse à la foule. Le balcon est décidément un lieu de communication historique et un signe social. Il est le support de cette mise à distance entre deux interlocuteurs qui ne portent pas le même regard sur l'autre au vu de leurs statuts respectifs mais également au vu de leurs positions dans l'espace.

Dark Cities

Silhouettes fantomatiques

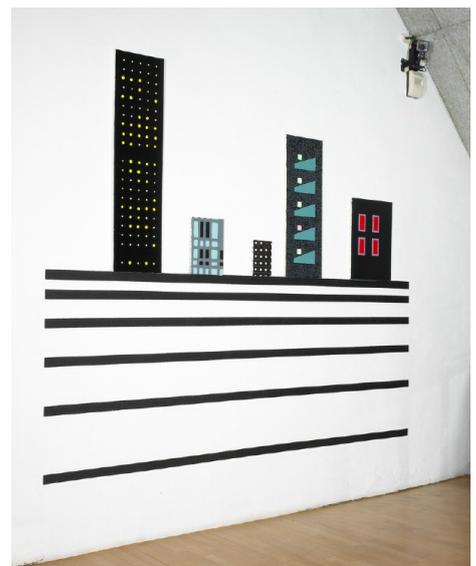
De loin, *Dark City* de [Karina Bisch](#) procure l'impression d'une ville aux formes géométriques à dominante noire. On imagine un procédé de fabrication industriel, un autocollant ou une peinture murale. En réalité, ce sont des tableaux peints par l'artiste en couches superposées. Chacune des figures représentent des immeubles modernes aux tailles et aux détails différents. Six bandeaux noirs horizontaux composent l'ensemble et accentuent l'effet géométrique de l'installation évoquant un horizon stylisé de ville.

Pour *Territoires rêvés* de [Myriam Mechita](#), la distinction, entre ce que l'on croit voir et la matérialité de l'œuvre, est encore plus nette. La maquette apparaît à la vue comme la silhouette d'une ville entièrement noire et brillante donnant l'aspect d'un paysage urbain nocturne ou fantomatique. Mais de près, ce que nous percevons est un assemblage de LEGO® de bâtiments tronqués, aux pièces manquantes comme si la ville n'était que le début d'une ruine. De sa ville rêvée, [Myriam Mechita](#) choisit, à travers ce simulacre, l'inachèvement comme métaphore du temps qui passe. Ces deux œuvres ont en commun cette volonté de donner forme à la ville moderne en une image décalée et schématisée, comme une ombre qui échappe à une appréhension précise de ces détails.

Dark City et *Territoires rêvés* sont des visions de villes modernes vues de nuit. Chez [Karina Bisch](#), quelques couleurs chaudes, comme le jaune et le rouge, se distinguent cependant des immeubles pour suggérer la lumière artificielle, racontant ainsi la vie nocturne d'une cité. Dans le travail de [Myriam Mechita](#), le noir est la couleur unique de chacune des briques de la maquette. À l'image d'un monochrome volumétrique, l'artiste propose une ville dont les fragments se distinguent par les degrés de brillance et de matité, par les rapports des vides et des pleins et accentuent l'aspect inachevé : la ville est-elle en ruine ou en construction ?



Myriam Mechita, *Territoire rêvés*, 2008
© Myriam Mechita. Photo : Marc Damage

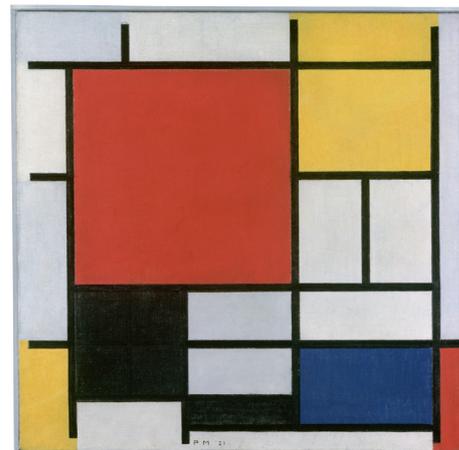


Karina Bisch, *Dark City*, 2002 © Adagp, Paris

Fragment et totalité

Myriam Mechita utilise le LEGO®, ce jeu de construction qui se compose essentiellement de briques emboîtables à l'infini. Emboîter et assembler sont des actions courantes dans l'art. La mosaïque fonctionne selon ce procédé : des tesselles sont organisées et disposées sur un support en fonction de leurs formes et de leurs couleurs pour produire l'image souhaitée. Dans une dialectique du tout et de la partie, les petites briques LEGO® de l'artiste nourrissent l'imaginaire, offrant la possibilité d'une reconstitution des fragments disparus. À travers sa maquette aux bâtiments inachevés, l'artiste interroge notre rapport au lieu et au temps.

Karina Bisch joue également avec le principe de fragments. L'artiste, pour réaliser sa skyline, utilise des formes géométriques aux accents modernistes. Son point de départ est la forme standard de l'immeuble. Elle a pour référence François Morellet ou Piet Mondrian qui voient dans l'adoption des formes géométriques un moyen de dépasser la question du style. Les éléments constitutifs de l'œuvre de Karina Bisch, onze au total, constituent comme un *wall painting* décoratif évoquant une ville droite et stylisée.



Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*, 1926

Faire son trou dans la ville

C'est en 1971 que [Gianni Pettena](#) crée pour la première fois cette installation lors d'une conférence au College of Art and Design de Minneapolis aux États-Unis. Il remplit toute la salle de bandes de papier suspendues au plafond, rendant dès lors l'espace inaccessible. Le public, auquel on a préalablement distribué des ciseaux, doit découper des bandes pour se faire une place. C'est donc lui qui « construit » en évidant, en découpant, en pensant l'espace par le creux et le manque. Des « chemins », définis par les différents trous, orientent alors l'occupant dans un dédale blanc, n'offrant d'autre repère que les trouées élaborées par d'autres.

Écrasant de ses pas les bandes laissées au sol, c'est à une appréhension inédite de l'espace et de l'œuvre que l'individu est convié : le son, la vue, le toucher y sont fortement sollicités. Non plus situé à distance, auditeur passif d'un discours institutionnel sur l'art, le spectateur participe de près à une expérience intense, individuelle et collective à la fois. L'utilisateur n'est plus face à une œuvre mais dans l'œuvre, une œuvre qu'il peut toucher et qui le touche. Une œuvre qu'il doit fabriquer aléatoirement, puis parcourir, une œuvre qu'il ne regarde plus mais qu'il voit par le biais de son corps éveillé dans sa globalité. Il a fallu peu de choses à [Pettena](#) pour réaliser cette installation déstabilisante : du papier et des ciseaux.

Cette approche élémentaire, voire pauvre des matériaux, est tout à fait emblématique de ce que tentera de développer la contre-école d'architecture Global Tools (créée par les membres de l'architecture radicale entre 1974 et 1976). Dans la mouvance de l'Internationale Situationniste, qui cherchait à substituer à l'autorité d'un urbanisme imposé, le libre parcours de l'individu dans la ville, cette installation provisoire offre une potentialité infinie de labyrinthes personnels.

Dans cette « an-architecture », chacun peut effectivement y « faire son trou ». *Paper/Midwestern Ocean* interroge nos manières d'habiter et de comprendre l'espace et met l'accent sur la nécessité d'intensifier la communication de l'individu avec son milieu ambiant et avec ses autres occupants. Sa recherche d'une « architecture mentale », temporaire et dégradable convoque toujours l'expérimentation physique, et se confronte à l'échelle du corps et à celle du contexte, naturel ou urbain.



Gianni Pettena, *Paper/Midwestern Ocean*, 1971 © Gianni Pettena



Gianni Pettena, *Paper/Midwestern Ocean*, 2016 © Blaise Adilon

Mouvement radical et Global Tools

Dans la revue *Global Tools* parue en 1973, [Ugo la Pietra](#) écrit : « La société de consommation, par des moyens d'information et par l'ordre physique qu'elle impose au tissu urbain excluant toute possibilité d'intervention pour le définir et le transformer, exerce sur la population une autorité morale dangereuse et prive notre activité de tout comportement créatif (individuel ou collectif). »

Ces propos traduisent l'approche de ces designers et architectes qui, dès la fin des années 1960 vont chercher, au moyen d'installations, d'expositions, de structures participatives, à amplifier la communication de l'individu avec son milieu ambiant.

S'opposant à une ville statique, aux diktats de la fonctionnalité et de la production de masse, les radicaux créent des objets et des situations pour réanimer cette ville morte.

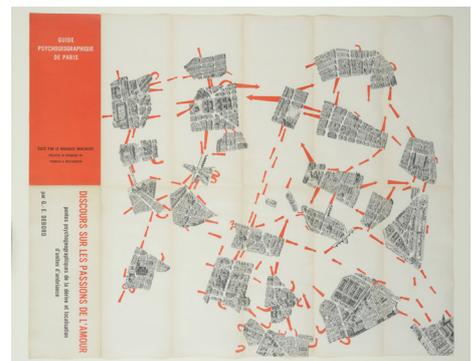
Vivre dans sa ville : la « dérive » situationniste

[Henry Lefebvre](#), dans la mouvance de l'Internationale Situationniste créée en 1957, affirmait comme [Guy Debord](#), que l'espace urbain devrait être l'œuvre de ses usagers. Pour fuir l'assujettissement engendré par l'urbanisme moderne, les situationnistes formulent des projets de villes futures dans lesquelles l'urbanisme serait « unitaire », c'est-à-dire variable selon ce que chaque individu apporte selon son propre gré ou selon sa propre nécessité. Ils mirent donc en place une technique appelée dérive qui visait à désacraliser l'espace dans le but de permettre à chaque personne de se construire son propre milieu urbain.

« Faire son trou » dans la ville en était en quelque sorte le mot d'ordre, passer à travers des ambiances variées. Il s'agissait donc d'engager une pratique active de l'espace urbain qui visait la modification des perceptions du sujet et le déconditionnement de l'individu. L'objectif était donc de rendre l'homme autonome, en tant que créateur de la réalité au sein de laquelle il évolue.



Ugo La Pietra, *Il Commutatore*, 1968-1975



Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, 1957

Motif et dissimulation

Deux maquettes sont présentées côte à côte sur des socles bas : celle d'une mosquée (lieu de culte musulman) et celle d'une synagogue (lieu de culte juif). Couvertes de bandes de peinture or et blanche pour la première et noire et blanche pour la seconde, elles s'adossent à un fond, lui aussi rayé du même motif noir et blanc, mais transposé à une autre échelle. La différence volumétrique bien réelle des deux architectures – l'une dominée par le minaret et l'autre plus parallélépipédique-, est cependant atténuée par un camouflage disruptif que l'artiste emprunte au vocabulaire de la marine de guerre.

Ce motif peut recouvrir ici plusieurs significations. La première est d'abord de nature formelle : en se répétant de façon quasi identique sur les deux pièces - seul le sens des rayures varie - le motif gomme non seulement les spécificités architecturales de ces lieux de culte, mais aussi leur différence religieuse. Bâtiments génériques, ils accèdent désormais au statut de signe.

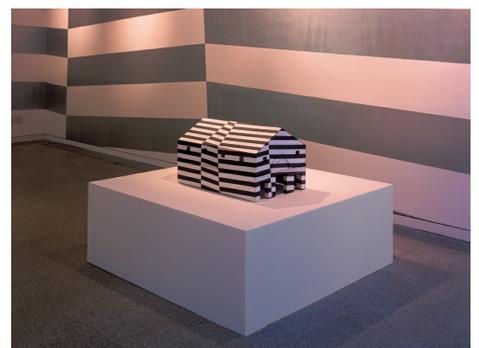
Une autre signification peut concerner l'affaiblissement de l'autorité spirituelle de ces institutions religieuses dans notre société : en les camouflant et en les rendant difficilement discernables de par l'effet optique qui se produit avec le fond, Nathan Coley réduit leur prédominance dans l'environnement architectural urbain. De plus, Coley a, comme il est dit plus haut, couvert les maquettes d'un motif non religieux.

Ces bandes sont en effet une allusion littérale au camouflage « razzle dazzle », employé pour dissimuler les navires de guerre durant la première guerre mondiale. Sont alors renvoyés à l'esprit les conflits géopolitiques : les religions seraient-elles des vecteurs de guerre que l'on camoufle de façon à échapper à l'acuité de l'ennemi potentiel ?

Enfin, c'est au répertoire décoratif de l'architecture que ces projets renvoient : traditionnellement appliqué au bâti, l'ornement, avant d'être banni par Adolf Loos et la modernité, était, comme l'explique l'architecte et designer italien Alessandro Mendini « le conte visuel qui donne corps à la fonction ». (dans « Fragments et poussières atmosphériques », 1994) L'ornement raconte et donne son sens à l'objet.



Nathan Coley, *Camouflage Mosque*, 2006 © droits réservés



Nathan Coley, *Camouflage Synagogue*, 2006 © droits réservés

Le camouflage disruptif « Razzle Dazzle »

Tout camouflage consiste à fondre un objet dans un décor pour passer inaperçu. Cette stratégie mimétique est répandue dans le monde naturel. Le camouflage disruptif, inventé en 1914, que l'on appelle aussi *Razzle Dazzle* aux États-Unis, consistait, pendant la Première Guerre mondiale, à protéger un navire des tirs d'artillerie et de torpilles, en empêchant l'adversaire d'estimer avec précision sa position et son cap. Il ne s'agissait donc pas d'une technique de dissimulation. Sa mise au point, qui revient à l'artiste Norman Wilkinson, repose sur l'illusion optique d'un enchevêtrement assez complexe de lignes irrégulières et de couleurs très contrastées. Inspiré des effets du soleil sur l'eau, son objectif était de briser la silhouette du navire afin que les télémètres mécaniques ne puissent pas estimer précisément sa forme, son gabarit et sa vitesse. Le radar rendra, par la suite, la méthode caduque.

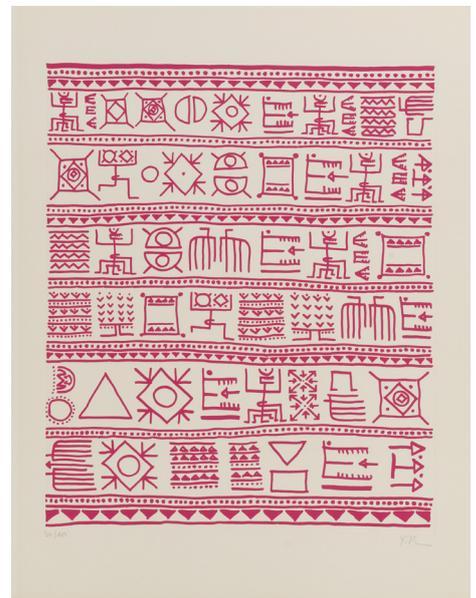
Origines et ailleurs

« L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir. Quelques branches abbatues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement, et qu'il dispose en carré. Au-dessus il en met quatre autres en travers ; et sur celle-ci il en met quatre autres en travers ; et sur celle-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en pointe des deux côtés. Cette espèce de toit est couverte de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer, et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part ; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et se trouvera garanti. »

Marc-Antoine Laugier (1713-1769, Essai sur l'architecture, Éditions Pierre Mardaga, Bruxelles 1979

Aux origines

Dans les [Pictogrammes de la Genèse](#), [Yona Friedman](#) utilise le pouvoir synthétique du pictogramme pour « traduire en images », selon une grammaire simple et ludique mais systématique le texte biblique fondateur. La série de dessins présente une succession de signes, formant des compositions abstraites et colorées dont il se dégage une beauté primitive, quasi pariétale. [Friedman](#) réalisera en 1975 dans le cadre du festival de Saint-Germain des Prés un gigantesque « tapis urbain », recouvrant la chaussée d'une rue de Paris de motifs géométriques peints ([Urban Carpet](#), 1975), imprimant dans le cœur de la ville l'utopie d'un langage universel. Si [Friedman](#) interroge, à travers son travail les origines de l'écriture, de l'ornement, du signe, [Franco Raggi](#) se questionne sur celles de l'architecture. L'objet imaginé et créé par l'architecte est une tente rouge, un abri précaire et nomade sur lequel est peinte l'image d'un temple grec. Il fait donc référence à deux entités qui s'opposent, l'une à un édifice sacré, représentatif du pouvoir, et le second à l'habitat nomade et furtif. Il convoque ainsi en un même objet la fragilité des origines de l'habitat et un vocabulaire universel de l'architecture grecque qui restera, pendant plus de deux



Yona Friedman, *Pictogramme de la Genèse*, 1975



Franco Raggi, *Tenda Rossa*, 1974-2003

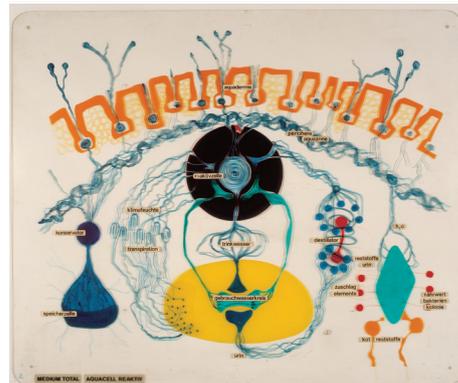
milles ans, une référence fondamentale en Occident. Les colonnes paraissent froissées et affaissées par le tissu et attestent ainsi, de la fragilité des constructions du passé remettant peut-être en question l'évolution de l'architecture.

Si l'objet de [Franco Raggi](#) est entièrement artisanal dans sa conception et regarde vers les origines, l'installation [Medium Total](#) de [Günther Domenig et Eilfried Huth](#) est un concept du futur, une façon d'anticiper une nouvelle manière pour notre civilisation à venir de se loger. Le projet [Medium Total](#) est en quelque sorte une réponse au préambule de Michel Ragon dans son ouvrage, *L'homme et les villes* (1975) : « Il semblera encore, à nos extra-terrestres, qui perdent vraiment beaucoup de temps à nous regarder, que les Terriens deviennent périodiquement la proie de paniques qui leur font fuir en toute hâte les métropoles, ou bien qu'ils sacrifient au rite de l'exode. »

La pensée des deux architectes est visionnaire puisqu'ils conçoivent l'architecture du futur comme un organisme biologique mutant, combinant ainsi les nouvelles technologies au devenir de l'humanité. La destruction de la Terre obligera [Medium Total](#) à émigrer dans l'espace sous la forme de sous-systèmes qui se constitueront en « corps célestes extraterrestres ». L'homme devra regarder vers un ailleurs et considérer que l'architecture ne s'arrête pas aux frontières de notre planète. Plus récemment, l'équipe française [Sophie Veerecque et Alexandre Cohen-Aknine](#) imaginent un projet de station spatiale habitable qui envisage la colonisation de l'espace à travers la mise en place de structures semblables à la molécule d'ADN humain qui reproduiraient les mêmes conditions que notre planète actuelle.

La structure visible, l'ossature de l'architecture

Selon [Marc-Antoine Laugier](#), l'origine de l'architecture est une cabane primitive, construite de bois, dont l'élément fondateur est l'ossature. C'est d'ailleurs visible sur la [Tenda Rossa](#), dont les tiges de bois apparentes laissent ainsi deviner sa structure. En outre, d'autres éléments visibles sur l'objet attestent de sa fabrication artisanale : les coutures sur le tissu et la peinture délavée de l'enveloppe. La forme choisie par [Franco Raggi](#) est celle de la tente, une toile soutenue par des pieux et tendue avec des cordes. Cette forme d'abri remonte à la très haute antiquité. Les Hébreux, dans le désert, y logèrent pendant plus de quarante ans. Celles-ci servaient d'habitat provisoire, et étaient démontables, afin de s'adapter au mode de vie nomade des individus. La tente est donc une construction sans fondation.



Günther Domenig et Eilfried Huth, *Medium Total*, 1969-1970

Illusions, métaphores et signes

« J'ai toujours pensé que la photographie était un langage pour voir et non pour transformer, occulter, modifier la réalité. Je préfère que la photographie révèle un autre regard sur les espaces, les objets, les paysages que je veux représenter. »

Luigi Ghirri

Illusions et apparences, le réel au loin

Un cadrage serré et frontal expose deux chaises et un journal situés à l'avant d'un pan de mur peint en trompe-l'œil « à l'italienne » : décor de théâtre (on pense bien sûr au théâtre de Vicence de *Palladio* et aux peintures de la Renaissance), scène intérieure ou extérieure ? Rien ne permet de confirmer l'une ou l'autre hypothèse. La perspective accentuée de ce décor construit et raisonné, mais feint, nous invite vers un point de fuite situé bien loin à l'horizon. Le sentiment d'un état statique et de vide qui se dégage pourtant de l'image ne rend que plus étrange cette confrontation entre deux univers : monde suspendu, sans histoire, sans présence humaine, sans âge, sans lieu. Le rapprochement incongru réalité/illusion témoigne de l'intérêt de Luigi Ghirri pour les ambiguïtés visuelles, pour le vrai et le faux et pour un questionnement constant sur la nature et le statut des images.

Adeptes de la photographie couleur depuis le début des années 1970 – « Je photographie en couleurs parce que le monde réel n'est pas en noir et blanc (...) » – il livre pourtant une image grise, dont les pâles couleurs ne semblent qu'un souvenir. Aux frontières de la photographie amateur, sans le recours à des filtres ou lentilles particulières, aux antipodes d'une photographie publicitaire racoleuse, le travail de Ghirri met plutôt en évidence une réalité morcelée, mise en abyme



Luigi Ghirri, *Modena*, 1979 . Photo : Jean-Christophe García © Eredi di Luigi Ghirri

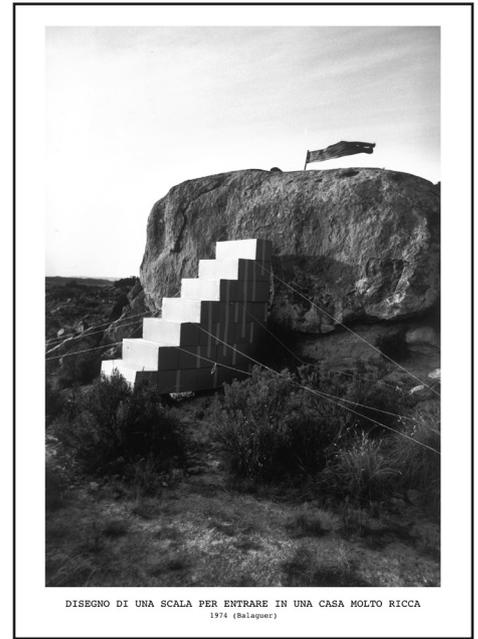
de sa propre représentation, qu'il s'agisse de scènes illusionnistes comme dans cette photographie extraite de la série « Topographie-icographie », d'affiches qui dialoguent avec le monde concret ou de reflets et de miroirs fragmentant le réel. Ce dernier, sans cesse décalé, reporté, déjoué, n'est jamais exactement là où l'on pense, n'est jamais exactement ce que l'on pense qu'il est.

Des signes dans le désert, la métaphore comme mise à distance

Entre 1972 et 1978, [Ettore Sottsass](#) entame une série de photographies en noir et blanc, de petit format, qu'il intitule [Design Metafore](#). Divisée en trois parties - dessins pour les destins de l'homme ; dessins pour les droits de l'homme ; dessins pour les nécessités des animaux - elle marque, pour l'architecte et designer, une période d'analyse et de réflexion critique très importante. [Sottsass](#) l'a définie comme « une période de vide, de méditation introvertie, de purification et de débarras de tout ce qu'étaient les lois, les habitudes et le vocabulaire de la culture rationaliste. » Il choisit une région désertique du sud de l'Espagne pour construire dans le paysage des petites structures pauvres et provisoires, faites d'un ensemble de signes dénonçant le culte de la forme et le pouvoir : « Architecture socialement programmée » ; « Construction d'une architecture détruite » ; « Dessin d'un escalier pour monter au pouvoir » ; « Dessin d'une porte pour entrer dans l'ombre »... autant de titres évocateurs d'une posture cherchant à « mettre le design, ou plutôt le concept de design, dans des conditions presque ridicules ».

D'autres signes dans le désert, rapprochements

Une maison pour regarder le coucher du soleil, une maison pour se protéger des tempêtes de sable, une tour pour regarder la lune ou une école : ces projets, fabriqués avec des matériaux locaux, sont des architectures-sculptures que l'artiste [Not Vital](#) érige dans une oasis située au nord d'Agadez au Niger, le pays le plus pauvre du monde. Destinées à des actes essentiels du quotidien - contempler les extraordinaires couchers de soleil, admirer le ciel étoilé, se protéger du vent ou étudier en position assise - ces structures utilisent un répertoire de formes et de symboles qui brouillent les frontières entre la réalité et le surréel. Étrangères au site - tour de quatre étages plus haute que les arbres de l'oasis, pyramide à degrés pour accueillir 450 élèves, cône de vision ou parallélépipède - ces structures appellent pourtant une permanence de significations et d'usages que les Touaregs ont eux-mêmes fini par accepter.



Ettore Sottsass, *Modena*, 1979 . Photo : Jean-Christophe Garcia © Eredi di Luigi Ghirri



Not Vital, *House to watch the sunset, Aladab, Niger*, 2005 . Photo : Not Vital

Invisible. La ville globale

« Les personnes qui participent à mes dispositifs (...) le font car je pense qu'ils ressentent le même besoin que moi de communier autour de quelque chose que nous avons en commun et ce, malgré la différence culturelle et sociale. Il y a quelque chose de rassurant dans l'idée de s'identifier à quelqu'un ou de se reconnaître dans l'histoire de quelqu'un. Mes propres projets émanent pour la plupart d'une expérience personnelle, singulière, que j'avais envie de partager et lui trouver écho dans l'expérience d'autrui : (calendrier intimes, les amours perdues, en faire une histoire, trésor public). »

Slimane Raïs

Pour Parler est une cabine téléphonique de forme pop orange, accrochée au mur. Ce dispositif de communication permet aux visiteurs de l'exposition de décrocher le combiné téléphonique pour s'entretenir avec l'artiste Slimane Raïs. La conversation ne sera jamais dévoilée. L'œuvre est donc de l'ordre de l'intime et du relationnel.

« Avec la technologie de l'électricité instantanée, le monde ne peut être qu'un village, et la ville elle-même, en tant que forme de dimensions majeures, doit inévitablement disparaître dans un fondu enchaîné cinématographique. »

Marshall McLuhan

Dans l'ensemble des photographies de Leonel Moura, un même visage sur fond rouge est répété inlassablement quel que soit le contexte. Plaqué comme une vignette sur des photographies urbaines, il exacerbe les conséquences que la globalisation peut avoir sur l'environnement, c'est-à-dire l'uniformisation des lieux et la dissolution de la ville, ici accentuées par la forte trame qui floute les vues. À la charte d'Athènes fondée sur une répartition fonctionnaliste et définitive, se substitue aujourd'hui un espace devenu global, universel, une forme de nébuleuse que concrétisent les multiples points des trames.



Slimane Raïs, *Pour Parler*, 1998 © droits réservés
Richard Porteau



Leonel Moura, *Urban Times*, 1991 © François Lauginie

Villes invisibles

Selon [Marshall McLuhan](#), les nouvelles technologies de communication sont comme des extensions du corps humain. Elles relient les hommes de telle sorte que la terre se transforme en un « village global », ou village planétaire. L'auteur canadien, dont l'influence sera considérable, évoque l'homogénéisation induite par les technologies.

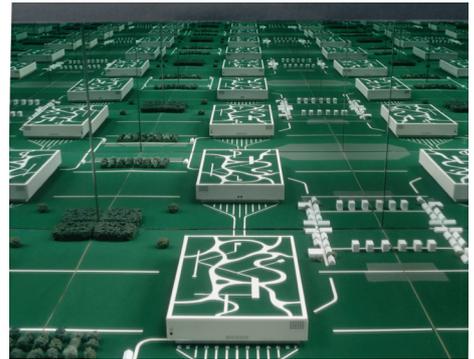
Dans cette mouvance conceptuelle, la ville du groupe radical italien [Archizoom](#), *No-Stop City* (1970), traduit cette idée de « grand village » sans limite. « Le but ultime de l'architecture moderne est l'élimination de toute architecture » dira [Archizoom](#). Le terme « champ neutre » sera alors utilisé pour qualifier la surface homogène et abstraite qu'est devenue la ville : surface neutre qui permet alors la libre expression de l'individu dans ses choix d'organisation.

[Andrea Branzi](#) avancera l'idée de déterritorialisation du concept même de ville : selon lui, la ville a laissé place à un « espace creux » habité de « produits exportables », qui circulent librement depuis la Chine jusqu'à l'Australie. De fait, pour [McLuhan](#) autant que pour [Branzi](#), la ville ne peut plus se définir comme un ensemble d'architectures, mais comme un territoire illimité d'échanges, de services, d'informations et d'expériences sensorielles. La ville en tant que telle a disparu, elle n'a plus de forme et plus d'histoire spécifique.

À la même époque, les « villes continues » d'[Italo Calvino](#) racontent la même saturation, la même homogénéisation de l'espace (*Les Villes invisibles*, 1972), tout comme [Le monument continu](#) : un modèle architectural pour une urbanisation totale (1969 - 1971) du groupe radical [Superstudio](#). Le projet fonctionne selon le procédé intrusif du cheval de Troie, cher également à [Archizoom](#). Pour démystifier les mythes modernistes et attaquer l'expansionnisme à outrance, ils recouvrent la terre entière d'une surface miroitante sur laquelle se dessine une grille qui absorbe et fait littéralement disparaître l'architecture.

En 1996, la sociologue et économiste spécialiste de la mondialisation, [Saskia Sassen](#), mettait en évidence la constitution d'une société en réseaux à l'échelle planétaire. La globalisation était dénoncée pour les dangers qu'elle représentait : uniformité des modes de vie, mêmes schémas urbanistiques. Le symbole de cette globalisation est peut-être la vision en orbite proposée par GoogleEarth qui propose à quiconque de se projeter dans une contrée du monde, lointaine voire inaccessible physiquement.

Une autre approche intéressante de la ville aujourd'hui est celle d'[Ezio Manzini](#) et de [François Jégou](#) qui, dans leur texte « Communautés créatrices » (dans « Dday, Le design aujourd'hui », Éd. Centre Pompidou, 2005), entrevoient une perspective « multilocale ». Selon eux, le local n'est plus ce qui est petit et s'oppose au global, mais précisément ce qui constitue un « nœud du réseau », aux dimensions du réseau. À ce titre, « The society of the And », ensemble de photographies et texte théorique de [Roemer van Toorn](#), exemplifie clairement cette fusion entre le global et le local, le réel et le virtuel, le proche et le lointain.



Archizoom Associati, *No-Stop City*, 1969-2001
©Philippe Magnon



Superstudio, *Monumento Continuo*, Manifesto New York (in nero e azzuro) 1969 ©François Lauginie

Skylines

Les tours, visibles à des kilomètres à la ronde, demeurent le symbole de la puissance économique d'une nation. Le skyline qu'elles dessinent, visible seulement de loin, et le point de vue surplombant qu'elles imposent, ont doublement mis à distance la ville. La concentration des buildings redessine de fond en comble la ligne d'horizon naturelle en un panorama désormais archétypal et quasi similaire d'une mégapole à l'autre. Dans l'exposition « La ville au loin », la ligne d'horizon se redéfinit de façon singulière : à partir du sommet des maquettes d'immeubles. Aux socles d'adapter leur hauteur pour respecter une ligne horizontale de nouveau rétablie, une manière métaphorique de dénoncer la course effrénée à laquelle se livrent architectes et ingénieurs depuis un siècle et demi. Au skyline que nous connaissons, accidenté et irrégulier, se substitue ici un « bloc », un plateau artificiel continu. C'est alors une façon d'octroyer au socle, non plus le seul rôle de support d'un volume, mais celui d'outil scénographique de mesure : la partie supérieure du bloc porteur est bien ce repère qui permet d'évaluer la dimension de la maquette.

Le dispositif scénographique, s'il unifie la disposition générale, accentue en outre la diversité typologique de ces immeubles, représentations à échelle réduite de projets qui ont été construits, ou bien projets prospectifs ou critiques. C'est donc aussi à une interrogation du statut de la maquette que se livre cette installation.

Les tours de [David Georges Emmerich](#), de [Gramazio & Kohler et Raffaello D'Andrea](#), de [Vittorio Giorgini](#), d'[Actar Architectura](#) et de [Manfredi Nicoletti](#) explorent les moyens de mise en œuvre de nouvelles technologies pour repenser la forme, la structure, les usages et les moyens de production de l'architecture. Tous sont en quête d'une complexité formelle, inspirée par des impératifs techniques ou par des phénomènes atmosphériques, et justifiée par la mixité des usages ou par la possibilité d'automatisation de la construction.

Aujourd'hui, le développement durable engendre de nouvelles typologies de tours prenant en compte le contexte, en opposition aux tours génériques des années 1960-70. La tour serait la solution à l'étalement urbain et permettrait de consommer moins d'énergie, voire d'en produire. Les projets de [Thom Faulders](#), de [R&Sie\(n\)](#) et de [B+U](#) participent activement à leur environnement, soit en produisant de l'électricité grâce à des cellules photovoltaïques et des tubes capteurs thermiques ou bien en reprenant des principes propres au domaine du vivant pour s'orienter vers une architecture performative.



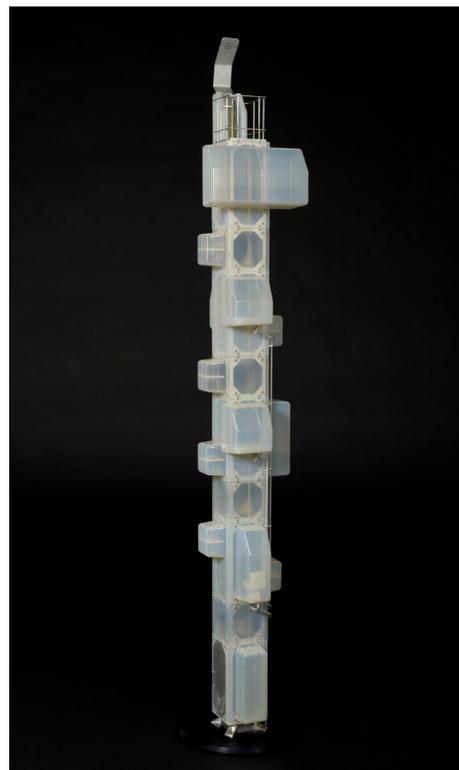
Vue de l'exposition La Ville au loin ©Blaise Adilon



Gramazio & Kohler et Raffaello D'Andrea, *Flight Assembled Architecture*, 2011 ©François Lauginie

Dans ce cas, ils cherchent à recréer l'organique de façon artificielle à l'aide d'outils capables d'interférer directement avec les conditions matérielles de l'environnement.

La tour, c'est bien sûr, le lieu où le citoyen habite. Nombre de projets sont concentrés sur les modalités d'organisations possibles des espaces, depuis l'agglomérat évolutif de cellules accrochées à un mât porteur ([Angela Hareiter](#)) jusqu'à l'interpénétration de volumes imbriqués pour s'adapter à la mixité des programmes et pour favoriser les échanges ([Aldo Loris Rossi](#)). En revanche, d'autres projets dénoncent féroce­ment l'empilement des petits espaces qui ne répondent qu'à des vœux de rentabilité de la part de promoteurs peu scrupuleux ([Didier Faustino](#)).



Didier Faustino, *One Square Meter House*, 2003
©François Lauginie

PISTES PÉDAGOGIQUES

Archipel 1 :

De près, de loin, stratégies photographiques



Pratique plastique

Comment, par la photographie, augmenter la distance d'avec le référent ?

Le point de vue du photographe et le traitement de l'image, bien évidemment, contribuent à l'effet de proximité ou de mise à distance du référent. Plusieurs stratégies sont employées par les photographes pour accentuer l'artificialité de la ville et sa « mise au loin » d'une part, mais aussi pour travailler l'artificialité de leurs images d'autre part. Parmi celles-ci, on peut noter les trames perturbatrices s'interposant entre le premier plan de l'image et le sujet, les cadrages morcelés, les images en séquences, les fractionnements, les effets de lumière ou les systèmes de réajustement de la perspective. Ces moyens plastiques, associés à des présentations en polyptyques ou à des supports Diaséc par exemple, empêchent toute vue d'ensemble nette et font écran à une appréhension directe de l'image, et donc de la ville.

> Interposer des trames et des grilles : Andreas Gursky, dans *Happy Valley I*, 1995, brouille la lecture de l'espace et accentuent la prégnance de la surface de l'image au détriment du sujet lui-même qui s'éloigne, par la présence d'une trame.

> Eliminer toute profondeur de champ et rabattre les détails à la surface : Stéphane Couturier, dans *Seoul, Triptyque n°2*, 1999-2000 élimine toute profondeur de champ et rabat avec la plus stricte égalité la multitude des détails lointains ou proches à la surface de l'œuvre par la saturation des informations et des détails. Ici, au contraire de Gursky, la mise à distance se fait par l'égalité « all over » des détails et par l'absence de ligne d'horizon,

> Surexposer les images : Walter Niedermayr, dans *21th Contemporary Art Museum*, 2004 amplifie le caractère diaphane de la lumière qui absorbe le bâti et le dématérialise. La surexposition dissout les formes de l'architecture et nous plonge dans une ambiance brumeuse indéterminée. Ces effets peuvent être produits à divers stades du processus de réalisation : allongement du temps d'exposition, filtres, exposition de l'image pendant le développement, réduction de la densité colorée au moment du tirage. De son côté, Frank van der Salm, dans *Atmosphere*, Chine, 2008, propose une image quasiment blanche, dans laquelle les maisons chinoises s'effacent derrière un écran qui empêche de voir la profondeur de l'image. Ailleurs, dans la scène nocturne *Matrix* (2008), il enfonce la métropole chinoise sous un voilement de lumière, signe de ce gaspillage d'électricité qui fait écran.

> Générer du flou : Hiroshi Sugimoto, *World Trade Towers*, 1997 utilise le flou qui « idéalise » l'objet saisi, le rend à peine perceptible. Todd Hido transfigure lui aussi des maisons banales de banlieue par des effets de flous et de lumières énigmatiques qui rappellent ces « théâtres du crime » que Walter Benjamin avait déclinés chez Eugène Atget.

> Utiliser une source à infra-rouge : Thomas Ruff, dans la série *Nächte* réalisée (1992 -1996), transfigure la ville de Düsseldorf en visions inquiétantes vertes en s'appropriant l'impact et l'esthétique des images

infra-rouge que les chaînes de télévision avaient largement diffusées en direct lors du premier bombardement de Bagdad.

> Ne montrer que très peu : Axel Hütte, avec *le duratrans Las Vegas, Caesar's Palace* (2003), expose une surface noire sur la majeure partie de l'image : paradoxe pour une ville réputée pour ne pas connaître la nuit.

> Ramener les bâtiments à des modèles réduits : Olivo Barbieri, avec sa série *Site Specific*, saisit la ville depuis un hélicoptère avec une lentille photographique Tilt-shift. Cette technique lui permet de simuler la macro-photographie et de réduire la profondeur de champ. Le résultat, flou en périphérie de l'image, donne aux immeubles photographiés l'aspect de maquettes. À cette facticité s'en ajoute une autre, la similitude évidente entre des villes : La Vegas, New York, Paris ou Rome sont aujourd'hui des entités similaires d'un même « village global ».

Parcours Histoire des Arts

Photographier l'architecture : au cœur de la ville / à perte de vue

L'histoire de la photographie est étroitement liée à l'architecture comme sujet privilégié. Nicéphore Niepce réalise la première héliographie en 1827 en exposant à la lumière une plaque métallique pendant huit heures, plaque située face à des toits qu'il voyait depuis la fenêtre de son logement : sujet fixe, l'architecture se prêtait à ces premières expériences. On peut diviser l'histoire de la photographie urbaine en deux tendances. Dans la première, les villes sont saisies dans une approche favorisant un regard distant allant jusqu'à la vue panoramique. Louis Daguerre et ses vues prises depuis un ballon ont renouvelé la représentation que nous nous faisons de la ville. Des sites vides de présence humaine, des ciels blancs et une distance face au sujet constituent le dénominateur commun des photographies d'architecture de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle : la Mission héliographique de 1851, Charles Marville, Eugène Atget ont généré une vaste production d'images de villes désertes.

La seconde tendance, caractérisée par un point de vue beaucoup plus rapproché du sujet, va s'attacher à des scènes urbaines confrontant directement le photographe-flâneur à des situations pittoresques, et non plus à une ville ou à un quartier saisis dans leur globalité. C'est ce que l'on nomme la « photographie de rue » qui débute à la fin du 19^{ème}, en même temps que le développement du Kodak et de l'esthétique de l'instantané. L'appareil, extension du corps du photographe, est alors capable de capter ce que Henri Cartier-Bresson nomme « l'instant décisif ». Au milieu du 20^{ème}, dans un climat culturel dominé par l'existentialisme, le néo-réalisme et la Nouvelle Vague, la photographie de rue privilégie les compositions déséquilibrées, les cadrages inédits, les distorsions de perspective. L'approche humaniste de Robert Doisneau ou le regard incisif de Garry Winogrand révèlent la métropole moderne comme lieu d'hyperstimulation des sens.

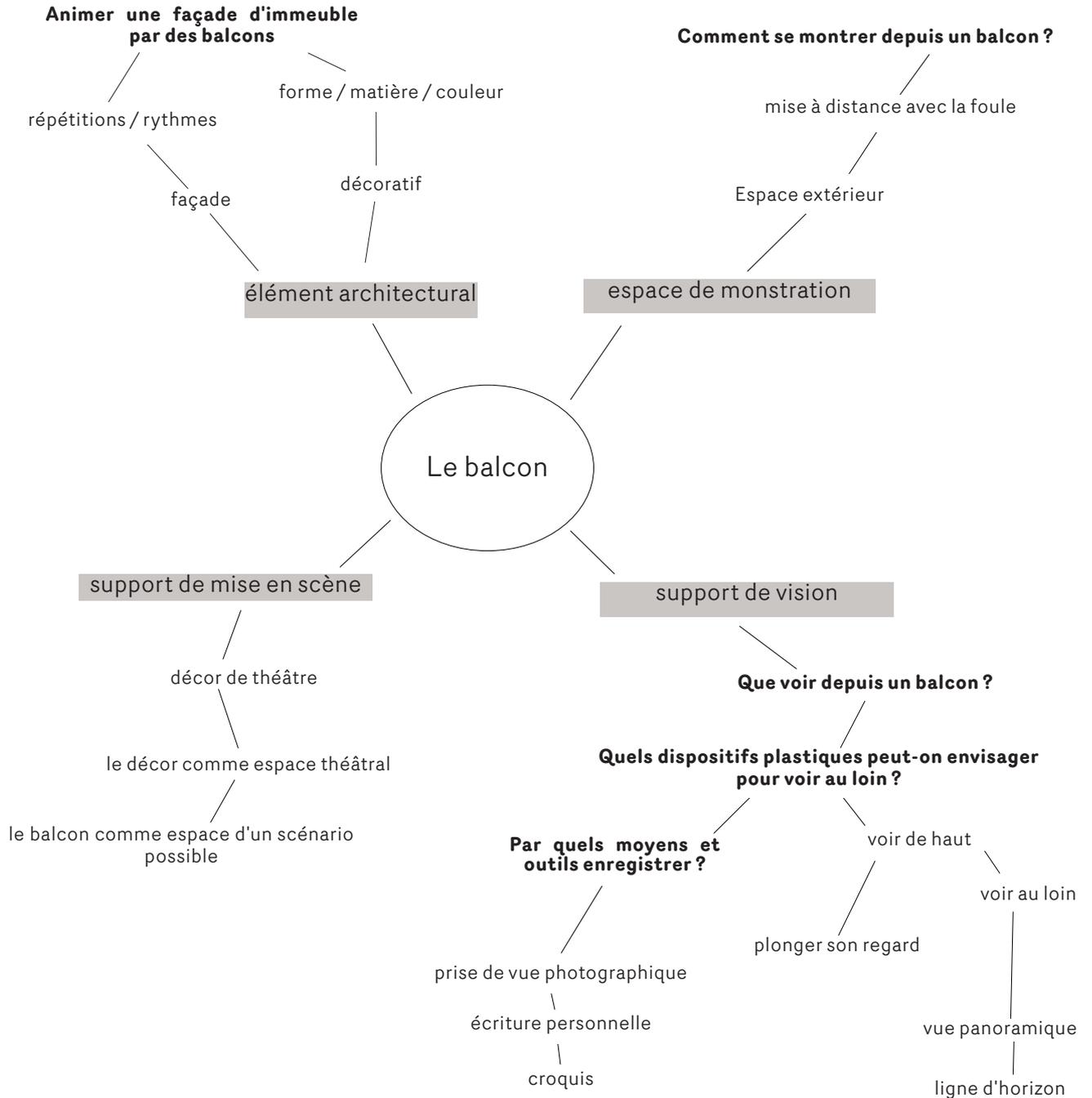
À la fin des années 60 et au début des années 70, des artistes conceptuels (Dan Graham, Edward Ruscha, John Baldessari) ainsi

que les Nouveaux-Topographes ([Robert Adams](#), [Lewis Baltz](#), [Stephen Shore](#)) adoptent un point de vue beaucoup plus détaché, désormais orienté vers les franges urbaines. Les banlieues, les pavillons anonymes, les parcs de bureaux, les hangars banals dans les zones périphériques, tous ces « non-lieux » de la ville globale ont re-projeté le point de vue à distance : la proximité et l'intensité des micro-événements emblématiques de la photographie de rue, ont de nouveau cédé la place au vide, au détachement, aux cadrages calculés, à une appréhension plus globale de la ville, une réalité devenant de plus en plus diffuse et lointaine.

À la même époque, à Düsseldorf, le travail du couple [Bernd et Hilla Becher](#) s'attachera à dresser inlassablement le portrait de structures industrielles obsolètes, arrachées de leur contexte. De l'école allemande sortiront alors nombre de fameux photographes dont [Andreas Gursky](#), [Thomas Ruff](#), [Axel Hütte](#), [Candida Höfer](#), etc. qui révéleront dans leurs clichés la banalité des tours de bureaux, des pavillons de banlieue, des parkings, des sites en construction et des infrastructures anonymes. Dans les années 1990, l'image photographique de la ville fait désormais appel à diverses approches : [Stéphane Couturier](#), [Frank Van der Salm](#), [Bas Princen](#) et [Sze Tsung Leong](#) se font les témoins de la mutation inexorable des villes : chantiers, destructions, constructions, friches... En exacerbant la qualité des détails (soit au moment de la prise de vue, soit numériquement par la suite), la prégnance des contrastes, l'opposition entre l'ancien et le nouveau, ces images ne révèlent que mieux l'artificialité de notre environnement. Le changement d'échelle que connaît la ville depuis le début des années 1980 a coïncidé avec le recul significatif du point de vue de nombreux photographes : [Edward Burtynsky](#), [Balthasar Burkhard](#). Ceux-ci s'extraient alors du centre urbain pour embrasser l'étendue de la ville : la rue a cédé la place à l'autoroute et le chauffeur a remplacé le flâneur. Les vues aériennes tendent alors à exprimer la complexité et l'insaisissabilité d'un monde urbain sans limite et sans repère précis (voir chapitre « Comment, par la photographie, augmenter la distance d'avec le référent ? »).

Archipel 2 :

Du balcon



Parcours Histoire des Arts

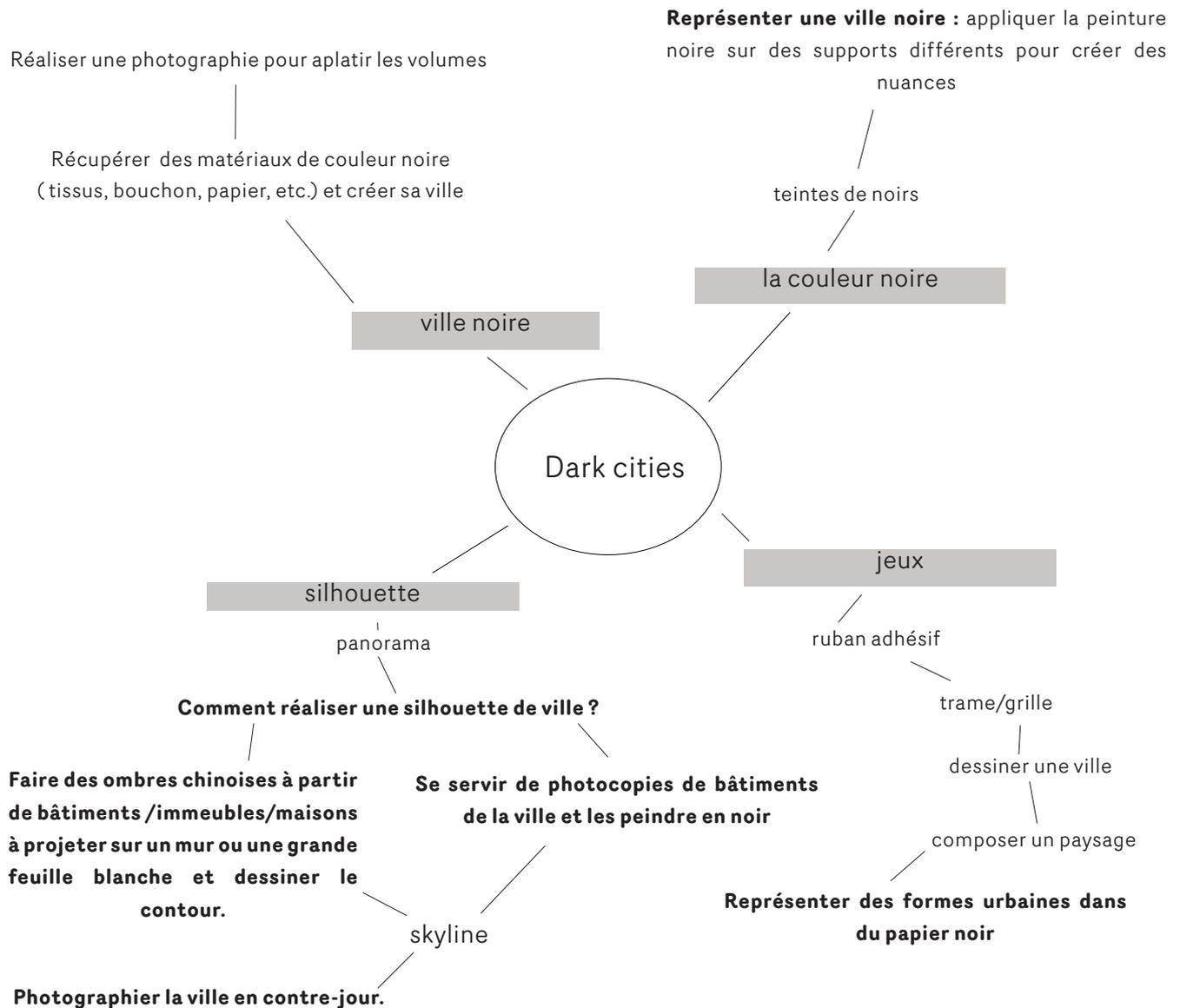
Histoire de balcons

Sur le plan de l'architecture, le balcon est un élément rapporté qui permet d'animer les façades, de produire des rythmes par différents jeux de saillies et de creux. La structure même de ce composant architectural est pensée comme un ajout, un supplément dont la fonction est d'embellir, de composer la façade. Le balcon constitue donc l'espace extérieur privatif le plus exposé. Sa position en dehors de la façade le rend visible de tous côtés, il devient lieu d'où l'on se montre. Contrairement à la loggia placée en renforcement ou à la terrasse, située en recul, sur une partie habitée, le balcon devient le lieu privilégié depuis l'on regarde la ville en surplomb et depuis lequel on est vu de la population.

L'un des premiers balcons connu est celui de l'Hôtel Lambert situé à Paris dans le quartier du Marais, construit en 1640 par Louis Le Vau. Cet immeuble possède un balcon dont la structure propose une percée sur le paysage extérieur, plus importante qu'une simple fenêtre. Que voir depuis le balcon, un nouveau point de vue élargi sur la ville, à partir de son propre intérieur. Il faudra attendre le XIX^{ème} siècle pour voir se multiplier les balcons. Ce sont les résidents des immeubles haussmanniens, des catégories aisées, qui bénéficient de ce privilège d'observer la ville. De leur balcon, situé au premier et au second étage en sont équipés. Au XIX^{ème} siècle, à la hauteur des balcons haussmanniens, se dessine sous les yeux des résidents, la ville nouvelle du Second Empire. Les larges percées et les différents points de vues de Paris sont l'occasion pour les peintres impressionnistes, d'un nouveau motif à peindre. Gustave Caillebotte se sert du balcon pour dépeindre la Capitale en mutation. (*Un Balcon, Boulevard Haussmann*, 1880 ou *Un Balcon*, 1880). Dans *Vue du balcon* peint en 1880, l'artiste peint la scène précisément depuis le balcon et dont il laisse transparaître au premier plan les barreaux qui fonctionnent comme une trame. Nous avons donc l'impression d'être penché tout près du peintre, qui regarde comme nous les véhicules qui passent. Il s'agit, ici, d'obéir strictement à la sensation, il rend compte de ce qu'il perçoit. Caillebotte montre également ses contemporains du balcon qui regardent et observent le monde (*L'homme au balcon*, 1880). L'augmentation du nombre d'étages dans les immeubles favorise de plus en plus des points de vue en surplomb. Le balcon devient donc le nouveau support de vision et offre des vues plongeantes mettant en valeur les différentes perspectives urbaines. On regarde l'animation des trottoirs. On saisit la totalité de la ville et on apprécie les perspectives dégagées mettant en valeur une ville en perpétuelle transformation.

Archipel 3 :

Dark cities



« L'homme a toujours eu peur du noir. Il n'est pas un animal nocturne, ne l'a jamais été, et même si au fil des siècles il a plus ou moins apprivoisé la nuit et l'obscurité, il est resté un être diurne, rassuré par la lumière, la clarté, et les couleurs vives. »

Michel Pastoreau, *Noir, Histoire d'une couleur*, 2008

Pratique plastique

La silhouette comme expression d'une identité

Le terme silhouette, en photographie, est une prise de vue réalisée de telle manière que les immeubles forment un bloc sans interstice entre eux, ce qui donne une vision purement architecturale, dont les parties supérieures, les attiques des bâtiments, se distinguent les uns des autres. C'est pour cette raison qu'il est très facile de reconnaître chacune des métropoles et mégalo-poles du monde par leur silhouette. L'origine de la silhouette remonte à Plinie l'Ancien, la légende raconte qu'une jeune femme dessina sur un mur le contour de son amant pour garder l'image de ce dernier. La silhouette, par le contour, signifie la présence de l'objet.

Le panorama offre généralement une vue totale sur un paysage. L'impression d'être surélevé et d'englober l'horizon procure à l'homme une sensation spectaculaire. Les images panoramiques sont de plus en plus courantes et permettent à ses utilisateurs de dominer la zone à photographier. Le travail de Karina Bisch produit cet effet. De loin, c'est l'image d'une vue urbaine contenant en un seul point de vue la ville globale et offre ainsi au spectateur cette sensation de surplomber l'espace. On retrouve également ce sentiment de domination à travers la maquette de Myriam Mechita, le spectateur dépasse la ville et le monde. Le spectateur doit se tenir à distance de l'œuvre pour apprécier la silhouette urbaine.

Pratique plastique

Les états du noir

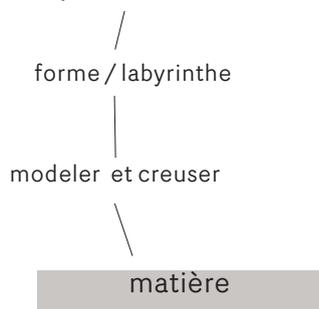
Jusqu'au XV^{ème} siècle, les peintres ont longtemps eu des réticences à se servir du noir, synonyme de tristesse, de funèbre ou de sale. Les tons les plus lugubres, qui tendent vers le noir, sont utilisés pour faire partager la souffrance du Christ ou pour suggérer les modelés des visages et des drapés comme par exemple sur les tableaux du Tintoret ou du Titien. Les expressions les plus poignantes sont visibles sur les peintures du Caravage où les corps n'émergent qu'à peine des fonds sombres, ne laissant deviner que quelques fragments. Edouard Manet, dans sa période hispanisante, donne au noir toute sa grandeur sur le tableau *Lola de Valence* peint en 1862. Son ami Baudelaire en parlera comme « *le charme inattendu d'un bijou rose et noir* ». Mais c'est à l'horizon du début du XX^{ème} siècle que « le noir devient ou redevient une couleur pleinement « moderne » comme le sont également les couleurs primaires (ou prétendues telles) : le rouge, le jaune, le bleu. » (Michel Pastoureau). Dans le design, le noir est à la fois évocateur de sobriété et d'élégance, et emprunte aux objets laqués des pays d'Extrême-Orient sa grandeur et sa pureté. *La chaise Barcelona* de Mies Van der Rohe, conçue pour l'exposition universelle de 1929, n'est qu'un exemple, parmi tant d'autres, des objets noirs de la modernité.

Le noir est naturellement associé à celui de la lumière. Comme dans le travail de Pierre Soulages, « L'outil n'est pas le noir, c'est la lumière ». Le noir ou « l'outrenoir », le nom donné à sa couleur, est la seule utilisée par l'artiste depuis des années, mais c'est par son geste et par sa manière d'étaler la matière que le noir prend forme et capte la lumière.

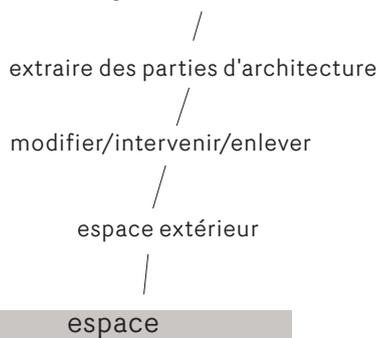
Archipel 4 :

"Faire son trou" dans la ville

Travailler la matière pour concevoir une maquette



Donner un autre regard à la ville et à l'architecture



dans la ville

Quels liens établir entre la ville et l'architecture ?

- expérimentation plastique
- écriture personnelle
- work-in progress
- Installation
- vidéo

point de vue

- voir de haut
- plonger son regard
- nouvelle perspective

Photographier à travers des interstices de la ville

Parcours Histoire des Arts & Pratique plastique

Trous et passages dans l'architecture : entre proximité et distance

Le travail de [Gianni Péttena](#) trouve à la même époque un écho dans celui de [Gordon Matta-Clark](#). Tous deux se rencontrent en 1973, Péttena publie l'Anarchitetto et Matta Clark fonde le groupe Anarchitecture. Les trous que Matta Clark commence à percer dans le restaurant Food au 127 Prince Street en 1971 puis dans le Bronx à partir de 1972-73 métamorphosent les bâtiments en espaces dangereux et afunctionnels. Vues depuis la rue, les énormes vides (cuttings) pratiqués dans le « ventre » de l'architecture brisent non seulement les rapports d'échelle habituels mais transgressent aussi le degré de convenance de ce que peut livrer un bâtiment dans l'espace public. Il y a donc un effet de disruption qui se produit avec l'environnement ; ces trous fonctionnent comme des « chevaux de Troie » qui s'infiltrent dans la ville pour en révéler par « friction visuelle » toute la faiblesse.

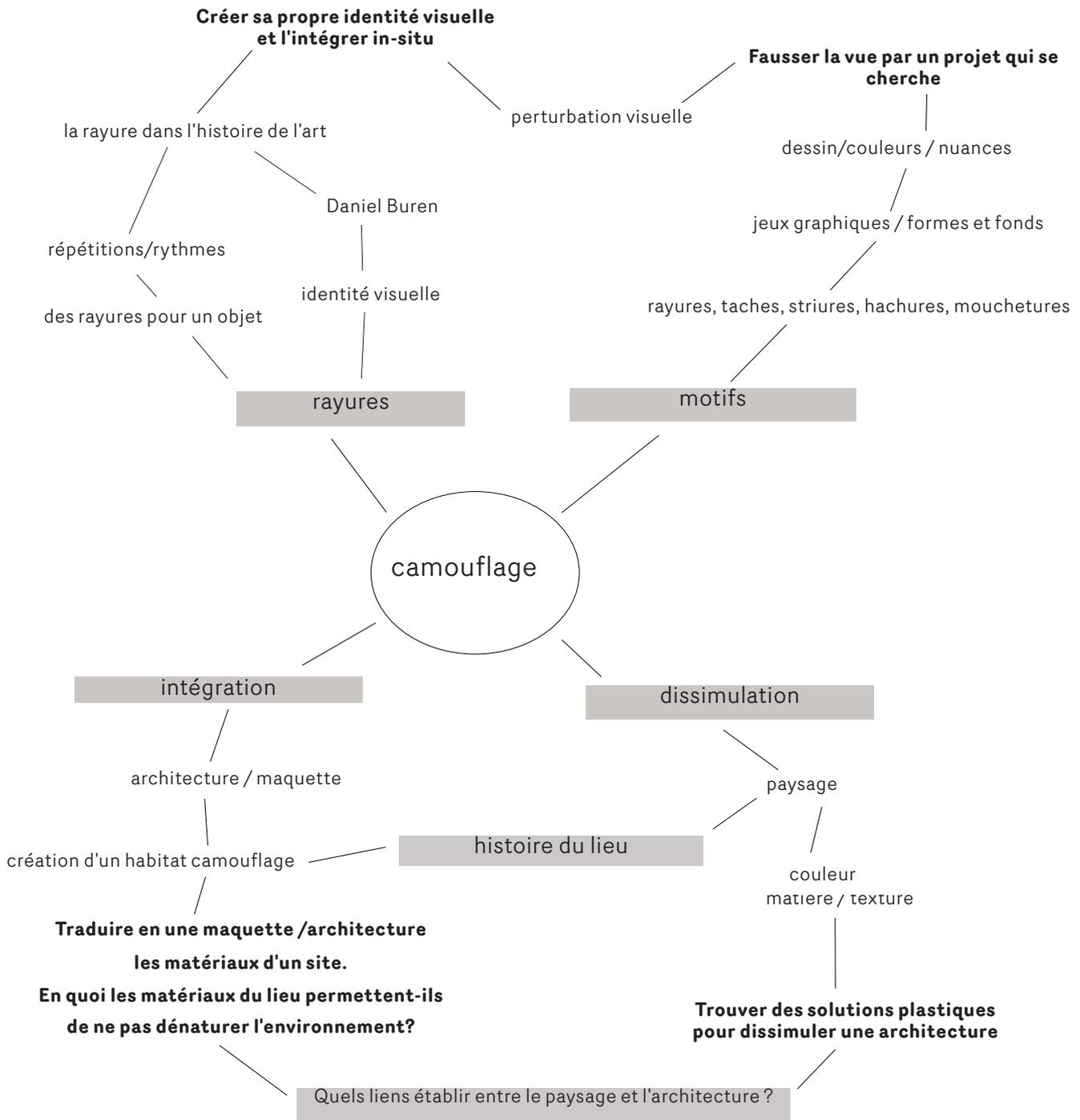
Si le trou chez Matta Clark participe d'une posture dénonciatrice, celle d'[André Bloc](#) dans les [Sculptures habitacles](#) (1962-66) est vouée à la recherche d'une architecture organique dont les formes libres s'entremêlent et se trouent pour offrir des entrées de lumière variées, des cheminements plus exploratoires, à l'instar de la *Endless House* de [Frederick Kiesler](#) ou des *Demeures d'Etienne-Martin*. La quête d'une architecture non cloisonnée et labyrinthique se matérialise par une interpénétration plus complexe entre le dedans et le dehors ainsi que par des contrastes et des jeux de volume.

Le labyrinthe est un entrecroisement complexe de chemins - dont certains sans issue - qui a pour vocation de perdre le voyageur ou d'en retarder le passage. Largement présent dans l'art depuis la préhistoire, l'image du labyrinthe s'est apposée sur tous supports, de la pièce de monnaie à la peinture en passant par l'architecture. C'est avec le projet de la *New Babylon* de [Constant](#) que les situationnistes se sont rapprochés d'un projet de ville idéale. Celle-ci est conçue pour l'« homo ludens ». Afin d'offrir toute la flexibilité, le mouvement et le changement, son espace en est labyrinthique, révélateur du nombre infini de possibilités pour chacun de créer son propre parcours.

Le trou dans l'architecture, c'est aussi et tout simplement l'ouverture, celle qui permettra de passer d'une pièce à l'autre, de regarder le paysage extérieur. L'architecture moderne a privilégié les ouvertures horizontales (Le Corbusier et ses fenêtres bandeau) à hauteur d'œil offrant une vue panoramique, tranchée du paysage. Une fenêtre verticale offre quant à elle une coupe sur les divers plans successifs du paysage dans toute sa profondeur.

Archipel 5 :

Motifs et dissimulation



Parcours Histoire des Arts & Pratique plastique

Stratégies de camouflage : architecture et disparition

L'étymologie du mot « camouflage » est double : d'une part, de « camouflet » (mine primitive provoquant de puissantes explosions souterraines tout en laissant la surface du sol intacte, ou pratique consistant à surprendre une victime en lui soufflant de la fumée sous le nez) et, d'autre part, de l'italien *camuffare*, qui signifie « maquiller ». La nature, par le biais de la sélection naturelle, est la première à avoir produit des systèmes de camouflage souvent sophistiqués : rayures (zèbre, tigre...), taches, hachures, striures, mouchetures, en noir et blanc ou en couleur. Deux grandes hypothèses d'interprétation des rayures peuvent se dégager : le camouflage dissimuler l'animal dans son contexte ; le camouflage qui joue d'effets stroboscopiques pour perturber le regard des fauves en chasse, brouillant leur appréciation des distances et du nombre de zèbres dans le troupeau

En architecture, depuis ses débuts, la stratégie adoptée par [François Roche](#) est celle d'une architecture déceptive, qui se fond au site, qui en « aspire » les spécificités pour apparaître comme une excroissance « naturelle » issue du terrain. Son ouvrage *L'ombre du caméléon* (1994), emblématise sa démarche qu'il applique dans des projets tels que [Aspiration/aqua alta 1.0](#), Venise, 1998, [Dustyelief/B-mu, Bangkok](#), Thaïlande, 2002 ou *Maison Barak à Sommières*, 2001.

D'une tout autre manière, [Kengo Kuma](#) aspire lui aussi à une architecture discrète, se fondant à son contexte. « Je veux effacer l'architecture » dit-il. À cette fin, son travail se fonde sur des modalités de mise en oeuvre qui visent à prolonger l'architecture dans la nature, et, de fait, à la camoufler en partie. L'assemblage de petits éléments qui fractionnent l'espace, ce qu'il nomme les « particules », c'est-à-dire des unités répétées puis assemblées en une structure toujours ouverte lui permet d'établir des relations toujours poreuses entre bâti et nature. C'est aussi grâce à l'usage de matériaux vernaculaires - terre, cèdre du Japon, bambou, pierre volcanique, papier, adobe - qu'il parvient à cet effacement de l'architecture.

Dans un autre domaine et de façon littérale, [Alessandro Mendini](#), architecte italien connu pour sa participation au mouvement du contro-design, a conçu une collection, *Eco-Mimetico*, présentant du mobilier et des luminaires couverts de motifs de camouflages militaires issus de différents pays du monde.

Parcours Histoire des Arts & Pratique plastique

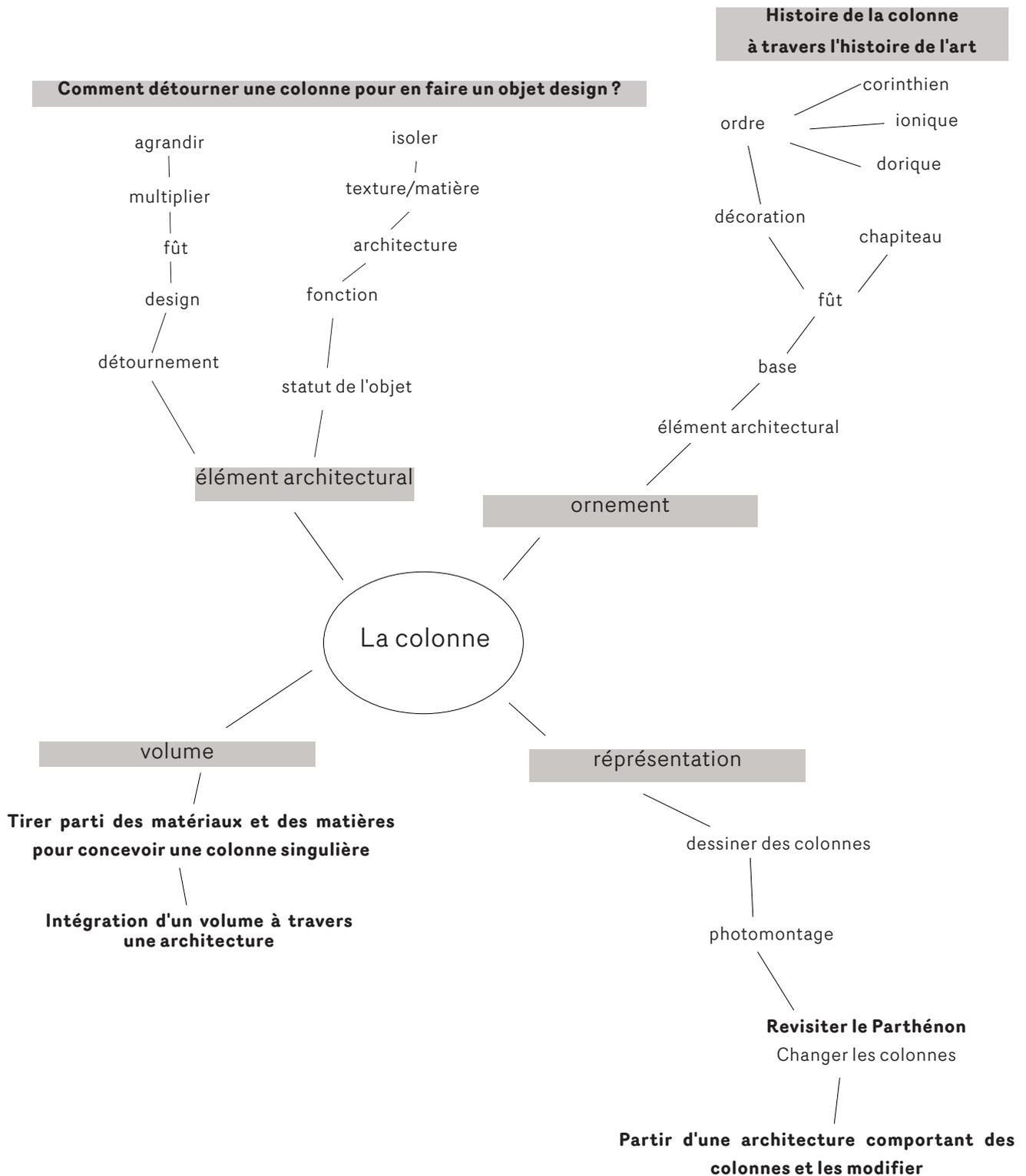
Rayures dans l'art

Comme l'explique [Michel Pastoureau](#) dans son ouvrage *L'étoffe du diable : Une histoire des rayures et des tissus rayés* (1991), la rayure et les étoffes rayées sont longtemps restées en Occident des marques d'exclusion ou d'infamie. Si, de nos jours, une certaine rayure négative persiste dans l'imaginaire collectif (prisonniers, déportés), une rayure positive s'est aussi imposée (loisirs de bord de mer, sport avec le logo Adidas, monde de l'enfance, mode,...). Dans l'architecture, l'usage de la rayure est manifeste dans les cathédrales d'Orvieto et de Sienne, faisant alterner du marbre blanc et noir. Ce motif sera repris plus tard par le célèbre architecte viennois [Adolf Loos](#). Le projet de [Nathan Coley](#) peut en effet évoquer, par le choix d'un motif rayé, un projet de maison conçu par Loos en 1927. Non réalisée, il n'en reste que la maquette et quelques dessins. L'architecte, qui travaillait à l'époque à Paris pour l'habitat de [Tristan Tzara](#), imagine une maison pour la célèbre chanteuse de cabaret. L'extérieur est recouvert de marbre formant un motif de rayures noires et blanches, sans fonction apparente, sinon celle de dynamiser l'espace comme le fera quelques années plus tard [Robert Mallet-Stevens](#) à la Villa Cavrois inaugurée en 1932. [Mario Botta](#) en fera également une signature : *l'Eglise Saint-Jean Baptiste* en béton, marbre et granite magnifie les motifs alternés des murs tout en jouant avec la lumière. La rayure comme parement des façades se retrouve aussi dans certains villages du Portugal. Dans la photographie de [James Casebere](#), *Portuguese Beach front*, le rythme syncopé des rayures typiques d'Aveiro, ne fait que renforcer le chaos engendré par le raz-de-marée qui emporta le village au XVI^{ème} siècle.

Les années 1960 et le goût pour des formes rondes et acidulées et, plus tard, le post-modernisme des années 1980, désavouent l'esthétique moderniste et accordent à l'ornement une place cruciale. Celui-ci vise l'hybridation et le métissage en empruntant à de multiples sources populaires ou culturelles. Les Superbox d'[Ettore Sottsass](#), par leurs ornements imprimés sur des stratifiés, ne sont pas des objets ordinaires : leurs formes architecturales et leurs ornements, souvent rayés, confèrent aux objets une forme de sacralité, seule voie selon Sottsass pour échapper à une rationalité trop prégnante. Enfin, « l'outil visuel » que choisit [Daniel Buren](#) dès le début des années 1960, une alternance de bandes verticales blanches et colorées mesurant 8,7 cm de largeur, lui permet de travailler in situ l'énorme potentiel de cet « outil » invariable, à la fois adapté à la spécificité de chaque site – donc apte à en révéler les caractéristiques locales – et capable en même temps de le transformer – et, de fait, d'agir à un niveau plus global.

Archipel 6 :

La colonne



Parcours Histoire des Arts & Pratique plastique

La colonne

La colonne dorique est l'un des premiers ordres de l'architecture grecque classique. [Franco Raggi](#) la peint sur la tente comme un signe de réminiscence. L'architecture moderne l'avait exclue comme toutes autres formes d'ornementations pour rompre de façon radicale avec les traditions antérieures. Dans son ouvrage *Le Langage de l'Architecture Post-Moderne*, [Charles Jencks](#) conçoit l'architecture comme une ouverture au pluralisme des styles, des formes et des références. Sur *la Guild House* en 1960, [Robert Venturi](#) renoue avec la colonne, les arcs et les bandeaux. Chez [Ricardo Bofill](#), à Cergy, la colonne s'élève, se multiplie et se déploie sur une place ronde, s'inspirant de l'architecture baroque. Bofill a diversifié cet ensemble avec des éléments du passé conjugués à une opulence théâtrale.

La colonne prend une autre dimension avec [Anne et Patrick Poirier](#) qui questionnent, à travers leurs sculptures et leurs installations, la mémoire et les vestiges de l'histoire. La colonne est alors pour eux un élément récurrent où le fût est très souvent revisité, agrandi, érigé ou effondré à terre en plusieurs tronçons (*La Colonne brisée*, 1984, Suchères). Pour les designers de [Studio 65](#), s'approprier la colonne devient un jeu. (*Fauteuil Capitello*, 1971). Ils n'hésitent pas à détourner une colonne ionique en la déclinant en trois objets de mousse : le chapiteau donnant forme à une chaise longue, la partie centrale du fût devenant une chaise et la base une table basse. Ce détournement de la colonne est une relecture des valeurs classiques renouvelant ainsi l'idée conventionnelle de l'esthétique du mobilier. Dans l'immeuble Alhóndiga à Bilbao, les quarante-trois colonnes imaginées par l'italien Lorenzo Baraldi correspondent à autant d'ordres pour l'essentiel imaginaires, et façonnées dans différents matériaux (bronze, marbre, bois, céramique, etc.) formant ainsi une étrange forêt.



Courtesy Jakob+MacFarlane - photo : Nicolas Borel (2012)

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LA RÉGION CENTRE - VAL DE LOIRE

Depuis 1983, chaque région de France est dotée d'un Fonds Régional d'Art Contemporain dans le cadre d'un partenariat avec le Ministère de la culture et de la communication. Les missions d'un Frac sont la constitution d'une collection d'art contemporain, mettant l'accent sur la création actuelle et sa diffusion en région, en France et à l'étranger.

En 1991, le Frac Centre oriente sa collection sur le rapport entre art et architecture. Le Frac Centre se tourne alors vers l'acquisition de projets d'architecture expérimentaux et prospectifs des années 1950 à aujourd'hui. Cette collection comprend aujourd'hui quelque 600 œuvres d'artistes, 800 maquettes d'architecture et 15 000 dessins dont de nombreux fonds d'architectes.

En septembre 2013, le Frac Centre s'est installé sur le site des Substances militaires à Orléans, qui accueille *ArchiLab. Rencontres internationales d'Architecture d'Orléans* depuis sa création en 1999. Cette opération de réhabilitation architecturale, réalisée par les architectes Jakob + MacFarlane et portée par le maître d'ouvrage, la Région Centre - Val de Loire, en coopération avec l'État, l'Europe (au titre du FEDER) et la Ville d'Orléans, permet aux Turbulences - Frac Centre de continuer à se développer dans un lieu parfaitement adapté à ses mis-

sions et à sa vocation : la diffusion de l'art contemporain et de l'architecture, et de s'affirmer comme un laboratoire unique au monde pour l'architecture dans sa dimension la plus innovante. Le programme comprend notamment 1000 m² dédiés aux expositions, une salle de conférences, un espace pédagogique ainsi qu'un centre de documentation.



SERVICE DES PUBLICS
publics@frac-centre.fr
02 38 68 32 25
88 rue du Colombier - 45000 Orléans
(Entrée bd Rocheplatte)
Tél. +33 (0)2 38 62 52 00
contact@frac-centre.fr
www.frac-centre.fr



Le Frac Centre est financé principalement par la Région Centre - Val de Loire et le Ministère de la culture et de la communication.

