



ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

ARCHITECTURE ET PHOTOGRAPHIE

LA LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
NUMÉRO 98



Éditorial • page 3

Installations sous la Coupole :
Catherine Meurisse, Anne Démiens

Expositions :

« **Monet - Fehr, un pont, un champ, un pays sans fin** »
Musée Marmottan Monet

« **Néo-Romantiques, un moment oublié de l'art moderne 1926-1972** » Musée Marmottan Monet

Christian de Portzamparc
Grand Prix d'Architecture (Prix Charles Abella) 2022

« **Itinérance** », les artistes de la Casa de Velázquez -
Académie de France à Madrid, Promotion 2021-2022

• pages 4 à 11

Dossier : « **Architecture et photographie** »

« **Un idéal qui échappe et jamais ne déçoit** »
par Bernard Desmoulin

« **L'harmonie d'une fraction de seconde dans l'espace si réduit d'un viseur** »
questions à Jean Gaumy

« **Perspectives en perspective** »
par Patrick Flandrin

« **L'esprit du lieu ou Le bon point de vue au bon moment** »
entretien avec Michel Denancé

« **Enseigner et photographier l'architecture** »
par Aymeric Zublena

« **Inscrire le temps dans l'architecture** »
entretien avec Marc Barani

« **Donner une perception de l'unique au moyen de la reproduction** »
par Marc Mimram

« **L'œil du prince** »
entretien avec Jean-Christophe Ballot

« **L'architecture plein cadre** »
par Francis Rambert

« **Archisable** »
par Tina Bloch

« **L'architecture révélée par la photographie** »
par Bernard Perrine

• pages 12 à 45

Actualités :

Élections : **Emmanuel Guibert, Christophe Leribault, Françoise Huguier, Françoise Docquier, Catherine Francblin**

Bureau 2023 de l'Académie des beaux-arts :
Laurent Petitgirard, Michaël Levinas, Adrien Goetz

Fondations abritées : **Fondation Bernard Grau - Académie des beaux-arts**

• pages 46, 47

Les académiciens

• page 48

numéro 98 printemps 2023

Éditorial

Les « grands chantiers » de l'Académie des beaux-arts

Cette décennie sera marquée par un effort très important de restauration et d'adaptation du patrimoine de notre Académie. Ces aménagements sont dus aussi bien à la nécessité d'entretenir et de mettre aux normes les magnifiques propriétés qui nous ont été confiées, à notre volonté de développer notre capacité d'accueil d'artistes en résidence, qu'à notre souci de présenter au mieux nos collections.

Les travaux s'achèvent à la Villa Dufraine à Chars dans le Val-d'Oise, qui accueillera dès le mois d'avril, sous l'autorité bienveillante de Jean-Michel Othoniel, une douzaine d'artistes boursiers résidents de toutes disciplines. Ce nombre sera porté à une quinzaine à partir de septembre.

La restauration de la Maison-atelier Lurçat, construite par André, le frère de notre regretté confrère Jean, Villa Seurat à Paris, est en cours sous le regard attentif de Jean-Michel Wilmotte et le public pourra, dès 2025, venir admirer les chefs-d'œuvre de la collection à l'endroit même où ils ont été conçus.

L'important chantier de restauration et d'embellissement de la Bibliothèque et de la Villa Marmottan, à Boulogne-Billancourt, a débuté sous l'égide d'Adrien Goetz. Les travaux ont commencé par le Pavillon des Estampes, dans lequel deux ateliers d'artiste sont créés ainsi qu'un troisième dans le jardin.

Ils se poursuivront par la maison principale qui abrite une bibliothèque napoléonienne déjà ouverte aux chercheurs, des espaces d'exposition et un auditorium. Deux jeunes boursiers chercheurs en histoire de l'art y séjournent déjà par semestre, depuis 2022.

Le très délicat chantier de restauration de la Villa et des jardins Ephrussi de Rothschild, propriété unique à Saint-Jean-Cap-Ferrat, à côté de Nice, dont l'Académie des beaux-arts a repris, sous la direction de Muriel Mayette-Holtz, la gestion directe depuis janvier, se poursuivra pendant les cinq prochaines années. Nous veillerons cependant à laisser la Villa, qui abrite une exceptionnelle collection de porcelaines, de dessins, de tableaux et de sculptures, ouverte au public et nous y maintiendrons une riche activité culturelle.

Nous y accueillerons également des boursiers résidents qui pourront par exemple étudier ses magnifiques jardins ainsi que ceux de la Maison et des jardins de Claude Monet à Giverny que dirige Hugues R. Gall.

Enfin, notre confrère Érik Desmazières aura la lourde tâche de piloter le très important chantier de rénovation, d'embellissement et d'agrandissement du Musée Marmottan-Monet qui débutera en 2025 et qui permettra à terme au public de redécouvrir dans de meilleures conditions les chefs-d'œuvre exposés dans l'hôtel particulier de Paul Marmottan.

Parallèlement nous poursuivons notre implication dans les grands dossiers culturels, notre essentielle action sociale et notre soutien aux artistes de toutes disciplines avec, au-delà des résidences, la création de 9 Grands Prix de l'Académie des beaux-arts. Du travail en perspective pour les membres, membres associés étrangers et correspondants de notre Compagnie.

Laurent Petitgirard

Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, compositeur et chef d'orchestre



CATHERINE MEURISSE

Le mercredi 30 novembre 2022, Catherine Meurisse, autrice de bande dessinée, était officiellement installée à l'Académie des beaux-arts par son confrère Adrien Goetz, membre de la section des membres libres de l'Académie, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.



Catherine Meurisse avait été élue le 15 janvier 2020 au fauteuil précédemment occupé par Arnaud d'Hauterives (1933-2018) dans la section de peinture. Le 19 octobre 2022, l'Académie a voté son transfert sur le premier des deux fauteuils nouvellement créés de la section de « gravure et dessin ».

Née en 1980, après un cursus de lettres modernes, Catherine Meurisse étudie à l'École Estienne puis à l'ENSAD à Paris. À 25 ans, elle est embauchée à *Charlie Hebdo* et y travaillera pendant douze ans comme dessinatrice-reporter et caricaturiste. À ses côtés, les plus grandes plumes : Cabu, Wolinski, Charb, Luz, Riss, Tignoux, Honoré, Jul, Willem. Elle impose son style spontané dans de nombreux journaux (*Le Monde*, *Libération*, *Les Échos*, *L'Obs*, *Télérama*...) et mène en parallèle le métier d'illustratrice pour la jeunesse, dans des magazines (*Okapi*, *Astrapi*...) comme dans l'édition (*Bayard*, *Gallimard*, *Nathan*...). Aux métiers de caricaturiste et d'illustratrice s'ajoute rapidement celui d'autrice de bande dessinée.

Dans ses albums, mêlant le plus souvent art et littérature, l'esprit de sérieux n'a pas sa place. Après *Mes hommes de lettres*, *Le Pont des arts* et *Moderne Olympia*, qui invitent peintres et écrivains célèbres à entrer dans la danse des muses et des musées, *Savoir-vivre ou mourir*, récit d'un stage d'intégration à l'Académie des bonnes manières de Nadine de Rothschild, *Drôles de femmes*, série de portraits de comédiennes qui ont fait de l'humour leur métier, elle signe en 2016 *La Légèreté*, récit de son retour à la vie et à la mémoire, après l'attentat contre

En haut : aux côtés de Catherine Meurisse, les membres de la section de gravure et dessin, Astrid de La Forest, Pierre Colin et Érik Desmazières.

En dessous : Adrien Goetz et Catherine Meurisse.

Photos Juliette Agnel

Charlie Hebdo auquel elle a échappé. Cet album signe la fin de son activité de caricaturiste, elle décide alors de se consacrer à la bande dessinée. Après le burlesque *Scènes de la vie hormonale*, paraît en 2018 *Les Grands Espaces*, évocation de son enfance à la campagne. En 2019 *Delacroix*, adaptation illustrée des mémoires d'Alexandre Dumas, grand ami du peintre, la met sur le chemin de l'Académie des beaux-arts. En janvier 2020, elle fait entrer la bande dessinée à l'Académie des beaux-arts, et devient la plus jeune des membres de l'Institut de France. En 2021, elle publie *La Jeune femme et la Mer*, récit initiatique interrogeant notre capacité à entrer en résonance avec la nature. Une exposition rétrospective lui a été consacrée à la Bibliothèque publique d'Information du Centre Pompidou, ainsi qu'au Cartoonmuseum de Bâle. Elle signe l'illustration des *Fables de La Fontaine*, ainsi que *Humaine, trop humaine*, une bande dessinée qui ébranle avec humour les codes de la pensée philosophique.

Extrait du discours d'Adrien Goetz :

« Après 2015 vous avez rompu avec le rythme de l'actualité, la frénésie de la presse. Le personnage principal est désormais une narratrice. Elle passe à travers les murs. Elle quitte le monde réel pour entrer dans les grands espaces, ceux de votre enfance, de ce monde où vous transformiez le jardin familial en château de Versailles, avec ses bosquets et ses bassins, avec Latone et les personnages des Métamorphoses d'Ovide. Le Clézio a écrit un livre qui me fait penser à vous, *Voyages de l'autre côté*. Vos personnages reparaissent étaient Balzac, l'inventeur du procédé dans *La Comédie humaine*, *Delacroix*, *Proust et Montaigne*. Maintenant ce sera cette jeune fille aux cheveux plats et aux grands yeux, votre semblable. Les arbres des musées se confondent alors avec ceux de votre jardin intérieur, arbres de Poussin et de Fragonard, allée de châtaigniers de Théodore Rousseau. Ce monde est pour vous aussi réel que l'autre. » ■

Diplômée de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles, Anne Démians crée sa première agence en 1995. Dix ans plus tard, elle fonde l'agence *Architectures Anne Démians* qui compte aujourd'hui 30 collaborateurs. Elle conçoit et réalise des ouvrages de nature et de destinations différentes, accompagnée par des équipes d'architectes élargies à des équipes d'ingénieurs et de designers. En 2016, elle livre les Dunes, siège de la Société Générale à Val de Fontenay, fragment de ville composé de trois ouvrages parallèles. En 2019, elle conçoit les Black Swans à Strasbourg, œuvre constituée de logements et bureaux, pour laquelle elle dépose le label d'Immeubles à destination indéterminée. À Paris, Porte d'Auteuil, elle signe avec les architectes Francis Soler, Finn Geipel et Rudy Ricciotti un manifeste pour une construction sans écart entre le logement privé et le logement social. La même année, son agence est sollicitée pour la requalification d'une partie de l'Hôtel-Dieu à Paris en centre de recherche médicale (projet accompagnant une Nef majestueuse et insolite). Elle finalise actuellement le complexe thermal de Nancy, exceptionnel par son ampleur, sa charge historique et symbolique, par le dialogue assumé entre patrimoine et modernité, ainsi que la restructuration et l'extension de l'École Supérieure de Physique et de Chimie Industrielles à Paris. Lauréate du projet de redéfinition du quartier et de la gare de Vilnius en Lituanie en 2022, elle travaille sur la Matrice, un ouvrage industriel réversible et duplicable destiné aux services de la Poste. Elle a enseigné à l'École d'architecture de Rennes, de Paris (ESA) puis de Berlin, et aujourd'hui à l'Université Paris-Dauphine, dans le cadre d'un master en management de l'immobilier. Son livre *Embarquement immédiat* analyse l'environnement et le questionne à partir de fondements énergétiques. *Rêver-Civilité* cherche des solutions pour mieux construire en France, avec en point de mire une transversalité des expertises scientifiques et sensibles.



ANNE DÉMIANS

Le mercredi 18 janvier 2023, l'architecte Anne Démians, élue le 23 juin 2021 au fauteuil précédemment occupé par Roger Taillibert (1926-2019) dans la section d'architecture, a été installée à l'Académie des beaux-arts par son confrère Sebastião Salgado, membre de la section de photographie.



Ci-dessus : Francis Rambert, correspondant et les membres de la section d'architecture, Aymeric Zublena, Jean-Michel Wilmotte, Marc Barani, Dominique Perrault, Jacques Rougerie, Anne Démians, Alain Charles Perrot, Bernard Desmoulin, Pierre-Antoine Gatier.

Ci-contre : Anne Démians et le photographe Sebastião Salgado.

Photos Juliette Agnel

Extrait du discours de Sebastião Salgado

« Jusqu'où aller pour défendre vos convictions ? Vous connaissez la réponse depuis que vous avez le titre de maître d'œuvre. Cet autre maître-mot pour désigner le métier d'architecte. Cette formulation particulière qui désignait au Moyen-Âge le maître-maçon. Une appellation qui correspond parfaitement à ce que vous êtes : maître de votre œuvre. Car vous êtes farouchement opposée au « prêt à construire ». Vous êtes libre, fière dans vos engagements. Et c'est bien bec et ongle que vous défendez l'idée que, je vous cite : « l'architecture doit s'inscrire dans un acte politique et l'accompagner le plus loin possible sans rien abandonner ». Cette conception, très engagée, de votre discipline, vous a conduit à voir autrement l'architecture de la ville. Avec vous, on parle d'histoire, d'art, de géométrie, de mathématiques, de climat, de topographie, de sociologie, d'économie, d'équilibres, de concordances, de « composants utiles ». Alors, vous élargissez le champ d'application de l'architecture. Alors, vous recherchez à installer de la transversalité partout où c'est possible. Alors la question particulière de l'environnement devient, dans ce contexte, moins un objectif à atteindre qu'un paramètre à adopter. » ■



Actuellement

« Monet - Fehr »

Un pont, un champ, un pays sans fin

Le musée Marmottan Monet, propriété de l'Académie des beaux-arts, invite des peintres contemporains à dialoguer avec ses collections. À partir de deux tableaux de Claude Monet, le peintre suisse Marc-Antoine Fehr produit une œuvre *in-situ*.

Marc-Antoine Fehr prend pour point de départ *Le Pont de l'Europe, Gare Saint Lazare* (1877) et *Champs d'iris jaunes à Giverny* (1887) de Claude Monet. De ces deux tableaux, Marc-Antoine Fehr retient la potentialité narrative rendue possible par l'instantanéité de la vision de Monet fixant sur la toile le caractère éphémère du motif pris sur le vif. Jouant de cet effet, il propose de présenter sur trois murs de l'espace d'exposition un ensemble de 240 gouaches, chacune de format 7,5 x 101 cm où viennent se superposer les deux œuvres de l'impressionniste. Initié en 1999, et appelé à juste titre *Le Pays sans fin*, ce travail, toujours renouvelé selon le lieu qui l'accueille, est amené à se poursuivre sans fin programmée.

C'est un voyage au départ de la gare Saint Lazare que l'artiste propose ici aux visiteurs sans que l'on en connaisse la destination. Le paysage défile à toute allure depuis la fenêtre du train. Comme le voyageur qui ne saisit qu'un fragment continu de ce qu'il voit, celui qui arpente l'exposition ne peut embrasser l'œuvre d'un seul regard. *Le Pays sans fin* invite à cheminer physiquement et visuellement dans la matière colorée afin de voir apparaître des silhouettes fugitives, des architectures désertes ou une nature silencieuse. ■

Commissariat : Érik Desmazières, graveur et directeur du musée Marmottan Monet

Jusqu'au 25 juin 2023

En haut : Marc-Antoine Fehr dans son atelier © Jean-François Marzloff.

Musée Marmottan Monet - Académie des beaux-arts

« NÉO-ROMANTIQUES, UN MOMENT OUBLIÉ DE L'ART MODERNE 1926-1972 »

Le musée Marmottan Monet présente du 8 mars au 18 juin 2023 l'exposition « Néo-Romantiques, un moment oublié de l'art moderne, 1926-1972 ». Près d'une centaine d'œuvres, issues de collections privées et publiques, réunies pour faire (re) découvrir l'un des premiers mouvements post-modernes fondé sur la remise en cause de l'abstraction et sur le retour à la figure.

Sous le commissariat de Patrick Mauriès, l'exposition met à l'honneur les artistes ayant participé à ce courant, tels que le français Christian Bérard (1902-1949), les russes Pavel Tchelitchev (1898-1957), Eugène (1899-1972) et Léonide Berman (1898-1976) et le hollandais Kristians Tonny (1907-1977). D'abord réunis à Paris, dans les années 1920, ils vont participer à la scène artistique américaine, anglaise et italienne, créant des ponts entre Picasso, le surréalisme, les figuratifs du XX^e siècle et les arts vivants pour lesquels ils créèrent des spectacles mémorables.

En février 1926, une exposition Galerie Druet à Paris fut l'événement artistique et mondain de la saison. Elle présentait un groupe de jeunes peintres qui prenaient acte de l'épuisement de l'abstraction moderniste, et proposaient un retour vers une nouvelle forme de figuration. On peut y voir le premier mouvement post moderne en quelque sorte de l'histoire. Il s'agissait des français Christian Bérard et Thérèse Debains, des russes Pavel Tchelitchev, Eugène et Léonide Berman, du hollandais Kristians Tonny. Le critique Waldemar George, qui prit immédiatement conscience du sens que revêtait cette exposition baptisa les peintres ainsi rassemblés du nom de « néo-romantiques » ou « néo-humanistes ».

Figures de la mondanité de l'époque, ces peintres furent liés à des figures telles que celles de Christian Dior (qui organisa leur seconde exposition), Marie Laure de Noailles, Marie Blanche de Polignac (fille de Jeanne Lanvin), Elsa Schiaparelli ou Helena Rubinstein (dont Tchelitchev décora l'appartement de l'île Saint-Louis).

Marginal en apparence seulement, ce chapitre méconnu de l'histoire de l'art moderne fait non seulement le lien entre Picasso, le surréalisme et les grands figuratifs du XX^e siècle (auxquels ajouter Balthus) – mais aussi entre les différentes formes d'art : peinture, opéra et ballet, auxquelles ils s'intéressèrent et pour lesquels ils créèrent des spectacles mémorables. ■

Jusqu'au 18 juin 2023



Au centre : Eugène Berman, *Sunset (Medusa)*, 1945, huile sur toile, 146,4 x 114,3 cm.
Gift of the North Carolina Tate Art Society (Robert F. Phifer Bequest) in honor of Beth Cummings Paschal, G.74.8.2, Raleigh, North Carolina Museum of Art. © Raleigh, North Carolina Museum of Art

Ci-contre : Christian Bérard, *Deux autoportraits sur la plage*, 1933, huile sur toile, 79 x 114 cm.
Collection particulière.
© studio Christian Baraja SLB

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

CHRISTIAN DE PORTZAMPARC

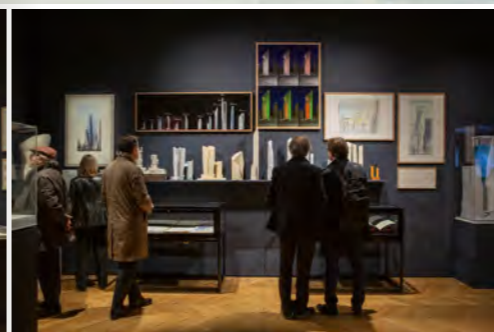
GRAND PRIX D'ARCHITECTURE
(PRIX CHARLES ABELLA) 2022

L'Académie des beaux-arts a décerné le Grand Prix d'Architecture (Prix Charles Abella) 2022 à Christian de Portzamparc et accueilli les œuvres de l'architecte au Pavillon Comtesse de Caen du 8 décembre 2022 au 25 janvier 2023. La sélection de 31 projets emblématiques de son parcours ainsi que certains de ses dessins et croquis originaux offraient une incursion dans son univers créatif foisonnant.

Christian de Portzamparc devient célèbre avec la construction de la Cité de la Musique en 1995, un projet comprenant des salles de concert de différentes capacités, un Musée de la Musique et des unités de logement. Il est le premier architecte français à recevoir le Prix Pritzker en 1994. En 2004, le Grand Prix d'Urbanisme lui est décerné et en 2018, la Japan Art Association lui remet le « Praemium Imperiale » dans la catégorie architecture, pour ses réalisations artistiques et son rayonnement international. Son travail est reconnu pour ses qualités distinctives, des formes audacieuses, une démarche artistique et sa créativité de peintre aquarelliste. Son œuvre, en France comme à l'étranger, est marquée par de nombreuses réalisations dédiées à la musique et la danse et par sa vision urbanistique. Il accorde une grande importance à l'interaction entre l'espace urbain et l'être humain. Sans pour autant rejeter la forme, il souligne que son but n'est pas uniquement la réussite esthétique.

Christian de Portzamparc n'a jamais séparé architecture et urbanisme. Construire un quartier est pour lui une mission fondamentale. Il a renouvelé la vision de la structure urbaine à travers une méthode de conception qu'il a nommée « îlot ouvert » et qu'il a mise en pratique dans le quartier Masséna (Paris XIII^e).

Parmi ses œuvres majeures comptent notamment Nexus II, un complexe résidentiel à Fukuoka au Japon (1991), la Tour LVMH ainsi que deux gratte-ciels à New York (1999 et 2015), la Philharmonie Luxembourg (2005), la Cité des Arts, un complexe culturel à Rio de Janeiro (2013), Paris La Défense Arena, un stade couvert à Nanterre aux portes de Paris (2017), ainsi que le Grand Théâtre de Casablanca (2019) et l'Opera House de Shanghai (2020). Il a livré récemment de vastes projets en Chine, dont le grand Centre Culturel de Suzhou (2021) et le Centre national des congrès chinois (2022), ainsi qu'en France, comme la tour de la cyber sécurité à La Défense (2021) et le Campus Universitaire de La Sorbonne Nouvelle à Paris (2022). ■



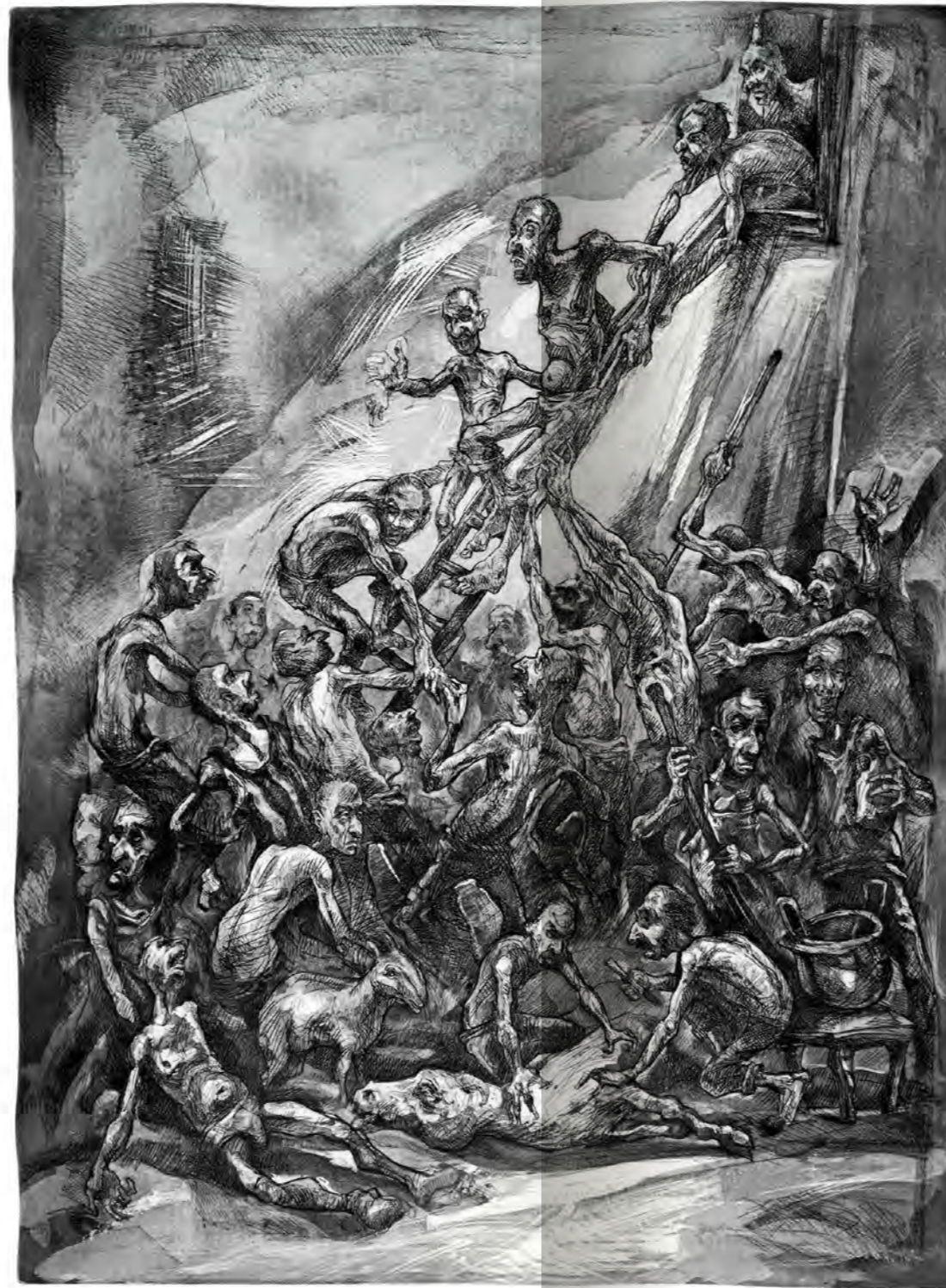
En haut : *Projet à Rio*, aquarelle et crayon sur papier, 60,5 x 50 cm, 1994.
© Adagp, Paris, 2023

Ci-dessus et au centre : Christian de Portzamparc et son confrère Dominique Perrault lors de la remise de son prix, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, et vues de l'exposition, pavillon Comtesse de Caen. Photos Juliette Agnel

Campus de l'université Sorbonne-Nouvelle Paris-III, vue depuis le patio vers le ciel, Paris, tirage sur papier, 2014. © Adagp, Paris, 2023



Ci-dessus, de haut en bas :
 Chloé Belloc (1983, France), *Muscinea*, 2022, proposition vidéo autour de son projet de film en cours. © Chloé Belloc
 Mery Sales (1970, Espagne), *Tanto y más*, 2022, huile sur lin, 130 x 195 cm. © Mery Sales
 Alberto Martín Menacho (1986, Espagne), *Ensueño*, 2021, photographie argentique, 35 mm. © Alberto Martín Menacho
 À droite : Lise Gaudaire (1983, France), *Fernando*, 2022, photographie à la chambre, 4 x 5", tirage fine art. © Lise Gaudaire



Ci-dessus : Najah Albukai (1970, Syrie), *Échelle (1)*, 2021, gravure eau-forte et aquatinte, 100 x 73 cm.
 Photo : Cuauhtli Gutiérrez, © Adagp, Paris, 2023
 À gauche : Mathilde Lestiboudois (1992, France), *Fauteuils et drapés*, 2022, huile sur toile, 140 x 170 cm. © Mathilde Lestiboudois



Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

« ITINÉRANCE »

EXPOSITION DES ARTISTES DE LA CASA DE VELÁZQUEZ - ACADÉMIE DE FRANCE À MADRID, PROMOTION 2021-2022

Présentée au Pavillon Comtesse de Caen du 2 février au 5 mars, l'exposition collective *Itinérance* rassemblait les œuvres de la promotion 2021-2022 des artistes en résidence de l'Académie de France à Madrid, section artistique de la Casa de Velázquez.

De retour d'une année de résidence en Espagne (septembre 2021 - juillet 2022), les artistes de la 92^e promotion de l'Académie de France à Madrid ont investi le Pavillon Comtesse de Caen du 2 février au 5 mars pour une exposition conçue à la fois comme une restitution et un prolongement de leur immersion en péninsule ibérique, pleinement dédiée à la création, à l'expérimentation et à la recherche. Moment de rencontre entre le public et la création contemporaine en résidence, l'étape parisienne d'*Itinérance* - inaugurée à Madrid en juin 2022 - est également le témoignage des liens vivants qui unissent l'Académie des beaux-arts et la Casa de Velázquez.

Soutien tutélaire de l'Académie de France à Madrid depuis plus d'un siècle, l'Académie des beaux-arts tient un rôle actif dans l'accompagnement des artistes résidents, en participant notamment à la sélection des promotions entrantes et en assurant le suivi des projets au cours de l'année.

Les treize artistes présentés nous proposent ainsi un voyage à travers les disciplines où les regards de chacun se mêlent et se répondent pour inviter le spectateur à questionner notre époque aux lignes mouvantes. Ainsi, ils nous plongent dans la « léthargie vibrante » de notre temps. Parcourir cette exposition, c'est ressentir les phénomènes d'isolement qui nous conduisent à repenser le rôle et la place de l'individu dans la communauté ; regarder sans détour le corps comme un outil de production ou un objet de claustration ; réagir à la dévastation en cours de la planète ; chercher les oasis ou les moyens de renouer avec la sagesse en écoutant la puissance des voix éco-féministes.

Les artistes : **Najah Albukai** (1970), Syrie, gravure - dessin - peinture, **Carmen Ayala Marín** (1991), Espagne, peinture, **Chloé Belloc** (1983), France, art visuel, **Maxime Biou** (1993), France, peinture, **Lise Gaudaire** (1983), France, photographie - arts visuels, **Mathilde Lestiboudois** (1992), France, peinture, **Anna López Luna** (1983), Espagne, arts visuels, **Eve Malherbe** (1987), France, arts plastiques, **Alberto Martín Menacho** (1986), Espagne, cinéma, **Adrien Menu** (1991), France, sculpture, **Pablo Pérez Palacio** (1983), Espagne, arts plastiques, **Arnaud Rochard** (1986), France, gravure, **Mery Sales** (1970), Espagne, arts visuels. ■

ARCHITECTURE ET PHOTOGRAPHIE

L'architecture se représente, et dès son origine la photographie en a été le médium privilégié. La première photographie réalisée par Nicéphore Niepce en 1827, *Le point de vue du Gras*, ne représente-elle pas un ensemble architectural ? Les rapports entre les deux disciplines sont complexes. Complémentaires bien sûr, l'œil du photographe transmet la pensée de l'architecte, ou du moins sa concrétisation. Mais il est parfois difficile de démêler dans une photographie d'architecture ce qui tient de l'objet photographié, bâtiment ou ouvrage d'art, et ce qui relève du cadrage, de la lumière, de l'instant capturé. Artiste au service d'un artiste, comment le photographe peut-il préserver sa liberté créatrice ? Et son regard singulier ne peut-il offrir à l'architecte une perception nouvelle ?

Brasilia, 1963, photo de Lucien Clergue (1934-2014), premier membre élu, en 2006, de la section de photographie de l'Académie des beaux-arts.

UN IDÉAL QUI ÉCHAPPE ET JAMAIS NE DÉÇOIT

Par **BERNARD DESMOULIN**, membre de la section d'architecture



Il est communément admis que le photographe dévoile ce que le regard néglige. De même la photographie coagule ce que le mouvement, c'est-à-dire la vie, dissimule. Cette recherche de vérité, de preuves pourrait-on dire, construit probablement une illusion en délaissant ce qui est hors de son champ.

Plus que le point de vue, le cadrage, art de la sélection et du choix, propose ainsi, par omission, une fiction aux accents de vérité. En procédant souvent par soustraction, le photographe, quand il regarde l'architecture, en restitue un assemblage réducteur constitué d'une somme de signes exfiltrant toute forme de nuance.

La particularité de la photographie d'architecture est qu'elle voudrait figer ce qui semble l'être déjà. Or, l'architecture, plus que de stabilité et de permanence, est surtout faite d'usages, de déplacements, de complexités et de lentes évolutions. En lui ôtant le mouvement, le photographe suggère ou impose une idée tout autre, et c'est précisément cette restitution qui nous intéresse.

Pris dans un univers de signes et de symboles, l'homme moderne vit dans un monde d'abstraction embrumant peu à peu la représentation d'une réalité qu'il n'appréhende qu'à travers certaines catastrophes. L'architecture n'échappe pas à cette virtualisation du monde. Réduite à une simple image, à un slogan formel, parfois à une matière et débarrassée de sa complexité, elle augmente son pouvoir d'attraction auquel peu d'entre nous savent résister.

Rejoindre le monde de l'iconographie, celui où la gravité n'existe plus, celui qui oublie contraintes, nécessité et banalité, c'est accéder à un idéal qui nous rapproche de l'état originel du croquis et nous éloigne de la vérité construite.

C'est ce que nous, architectes, demandons à nos amis photographes : représenter la mariée dans sa belle robe blanche en captant l'état de grâce de la reine d'un jour avant que celle-ci ne rejoigne sa vraie vie : la représenter telle que l'on ne la verra plus. C'est concentrer dans une image, une somme de complexités, de contraintes résolues, de batailles perdues ou gagnées, de conquêtes subtiles, d'aspérités dans une allégorie transmissible et partageable. C'est une image sainte que l'on cherche à voir, celle qui repose sur la foi et non sur le froid constat du scientifique inquisiteur : « Croyez-moi, l'image ne ment pas ! ».

Le photographe construit ainsi un idéal qui nous échappe et jamais ne déçoit. Il finit le travail, peaufine l'objet et livre son message prêt à la diffusion. Il est l'évangéliste qu'il nous faut accepter. Sa mission ? Au mieux représenter poétiquement un miracle, à défaut un leurre. En produisant des icônes, il nous montre par le bout de la lorgnette un imaginaire exemplaire. La représentation bien plus que sa réalité fait école. Plus qu'un témoignage, c'est un faux témoignage qu'il nous donne.

Depuis longtemps, l'architecture contemporaine ne se parcourt plus à pied mais avec le regard, un regard désespérément dirigé vers le petit écran, bien positionné dans l'axe de la marche.

Le monde numérique, en nous imposant sa réalité artificielle, jugée augmentée, laisse à la photographie, cheminant dans une direction inverse, le soin d'explorer le domaine plus excitant d'une réalité diminuée. Diminuée certes, mais pas affaiblie. Libérée de l'inutile, de ses excès et de ses artifices.

En fixant ce qu'elle désigne comme essentiel et en recherchant la signification autant que la sophistication dans le cadrage, l'architecture photographiée, parfois touchée par la grâce,

rejoint l'univers de l'espace fictionnel. D'un simple détail révélé, ou mieux de quelques fragments, elle transforme l'amateur en archéologue attaché à reconstituer un tout. Elle réoriente la réalité vers un imaginaire et c'est ici que réside son pouvoir de séduction : elle nous confronte à notre capacité d'interprétation. L'image de synthèse, représentation d'une promesse non tenue et d'une narration appauvrie, laisse à la photographie le soin de reconstruire un passé enchanté.

L'architecte, complice de cette duplicité, peut sous-traiter habilement au photographe, qui se substitue à lui, la dimension artistique de son œuvre. L'auteur d'une photographie, parfois plus reconnaissable que celui d'une architecture, signe un propos, une ambiance ou une obsession en imposant à la postérité, quand l'ouvrage en a une, le regard précis et figé d'un objectif qui imprime non pas ce qu'est l'architecture mais ce qu'elle voulait être.

Quelques clichés minutieusement autorisés et choisis dans l'héritage prolixe et magnifique de l'architecte mexicain Luis Barragan auront suffi à fixer définitivement sa notoriété universelle. D'autres images, comme celles d'un rayon de soleil révélant l'imperfection d'un mur en béton de Tadao Ando, viennent résumer l'ensemble d'une œuvre en la dotant d'une dimension spirituelle.

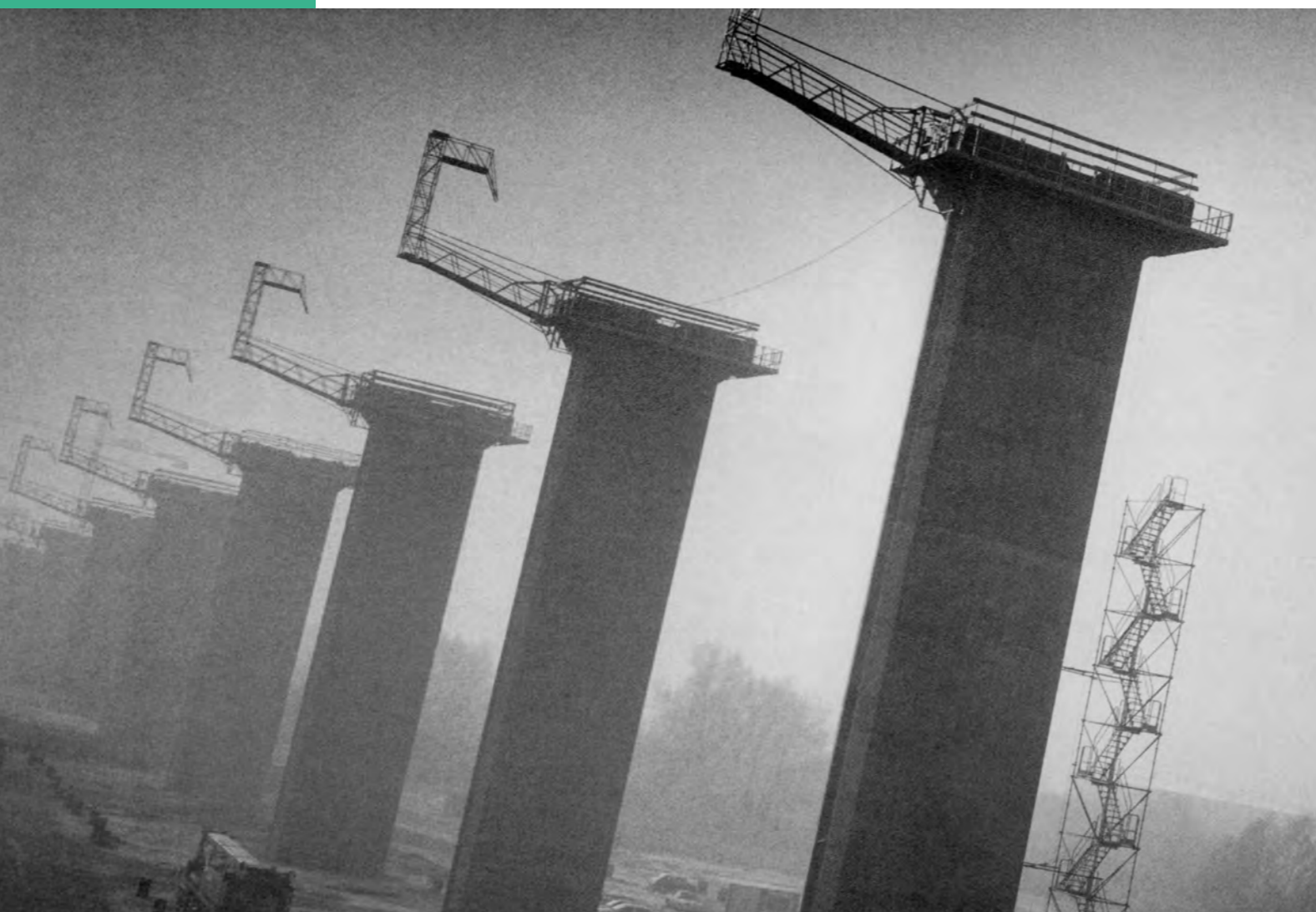
Dans sa résolution formelle, l'architecture moderne s'est largement accommodée de cette représentation schématisée allant jusqu'à modifier et orienter la conception des architectes dans une recherche inavouée d'une œuvre photogénique. Le minimalisme et le « matiérisme » trouvent peut être ici l'une de leurs origines.

Finalement, que reste-t-il d'un édifice quand il est soumis aux caprices du temps, au goût et aux attentions d'une époque, victime de ses hardiesses formelles ou de ses retenues symboliques ? L'architecture résumée en quelques signes pour supporter les traces d'un temps révolu affiche en revanche une jeunesse éternelle propre à figurer dans un musée imaginaire réactualisé en permanence.

L'ami photographe en est le conservateur. Son travail nous inciterait presque, nous autres architectes, à laisser agresser et défigurer nos œuvres, en toute insouciance, par de nouvelles contraintes et de nouveaux destins. Peu importe, une fois archivées, elles demeurent ainsi immuables et parfaites, consultables et débarrassées de rides encombrantes.

L'état de grâce, celui de la ruine adulée, état noble et final, n'est plus aujourd'hui pour l'architecte la fortune espérée de son œuvre construite. La photographie, plus qu'elle n'archive, narre une tout autre histoire dans une forme de permanence qui dispense notre mémoire d'être trop aiguës. ■

En haut : salle de conférence sur l'Étang des Brumes, domaine du Moulin de la Forge au Vaumain (60), 2016. Bernard Desmoulin, architecte. Photo Celia Uhalde.



L'HARMONIE D'UNE FRACTION DE SECONDE DANS L'ESPACE SI RÉDUIT D'UN VISEUR

Questions à **JEAN GAUMY**, membre de la section de photographie
Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Dans quelles circonstances avez-vous été amené à photographier l'architecture ? Était-ce un choix délibéré, répondant à un désir ancien, ou une opportunité que vous avez saisie ?

Jean Gaumy : Ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. C'était en 1970. J'étais étudiant en lettres, rédacteur pigiste dans un quotidien régional et débutant photographe. J'ai commencé une petite série photographique (*Bétonville*) consacrée aux HLM du quartier des Sapins à Rouen. C'était un sujet de photographie sociale mais surtout un retour très personnel vers les années 50 durant lesquelles mon père avait choisi d'emmener notre famille vivre à Empalot, les premiers HLM de la ville de Toulouse. J'avais sept ans. Je n'ai d'ailleurs jamais très bien compris les raisons de ce choix. Ces habitations à loyers

modérés représentaient en France au sortir de la guerre un progrès social et urbain nécessaire et important. Surtout dans de vieilles villes comme l'était Toulouse à l'époque. Là, nous étions dans du « neuf » mais la qualité de la vie dans les HLM allait être rapidement remise en question et connotée de façon très péjorative¹. Vingt ans plus tard je suis donc retourné voir ce type d'habitations. Pour comprendre ?

N.E. : Quand avez-vous commencé à regarder l'architecture ?

J.G. : En fait j'ai été très imprégné par la reconstruction d'après-guerre. Je suis de la « génération béton armé » ! Mon arrière-grand-père avait fondé à Toulouse et dans les Pyrénées une société de construction spécialisée dans les travaux publics en France et à l'étranger – la SPE, Société d'Entreprises

Pyrénéenne. Ses fils avaient ensuite repris cette société à Royan où elle avait eu une grosse influence avant-guerre. Trois de leurs enfants et petits-enfants ont été ingénieurs internationaux dans les travaux publics. Il fallait bien que je m'accroche au peloton. Mais avant cela j'ai le souvenir d'une vision décisive en matière d'architecture. J'avais onze ou douze ans. Je venais de monter pour la première fois sur la Tour Eiffel. La mosaïque des centaines de milliers d'immeubles vus de si haut m'avait alors très fortement impressionné. Je découvrais d'un coup la complexité, l'intelligence et l'énergie qu'il fallait pour bâtir et organiser une cité. J'étais émerveillé, sidéré. Une vraie prise de conscience. En 1974, je commençais ma carrière de photographe, je suis allé de moi-même photographier quelques travaux en cours à la Défense... J'y suis retourné en 2005.

En 2000 j'ai photographié la ville de Bordeaux. Pour l'occasion on m'avait demandé : « Est-ce l'homme qui fait la ville ou la ville qui modifie l'homme ? ». J'ai toujours préféré l'idée de la ville qui modifie l'homme. Un peu court, un peu paradoxal mais du coup très fertile.

Et puis il y a eu l'édification des ponts. Celui de Normandie de 1988 à 1994, celui de Tsing Mai à Hong Kong en 1995, celui de Trikoupis en Grèce en 2003.

C'est clair, les chantiers « en hauteur » m'attirent. J'adore, j'ai adoré documenter le travail des hommes travaillant au-dessus du vide. C'est dire combien j'ai été gâté avec le chantier du Pont de Normandie.

Cinq années de présence en pointillé à guetter ce qu'il y avait à la fois de plus fugitif et de plus éternel dans ce ballet du béton,

de l'acier et des hommes². Ce sont des moments qui m'ont confirmé s'il en était besoin la nécessité absolue de prendre le temps, de s'imprégner, d'être à l'écoute des lieux, des autres. D'être enthousiaste, sincère et tenace.

N.E. : Comment le photographe aborde-t-il un bâtiment, ou un ouvrage d'art comme le Pont de Normandie ?

J.G. : Avec modestie, sans *a priori*. Se laisser surprendre. Observer. Se dégager le plus possible des idées ou des images trop convenues. Accueillir les situations. Les transmuter, les aborder visuellement, physiquement, à sa façon. Pas de mode d'emploi, pas de prêt-à-photographier.

Avant que le chantier du Pont de Normandie ne commence, j'avais tout faux. Très stupidement, je me voyais déjà sur un chantier pharaonique. J'espérais naïvement me retrouver dans des situations du style *Les Dix commandements* de Cecil B. DeMille : des cohortes d'ouvriers, des machines, du mouvement incessant... Les responsables m'ont vite recadré. ▶

1- L'arrêt de mort de la politique des grands ensembles a été signifié en 1973 par la circulaire « relative aux formes d'urbanisation dites *grands ensembles* et à la lutte contre la ségrégation sociale par l'habitat » d'Olivier Guichard, ministre de l'Aménagement du territoire, de l'équipement, du logement et du tourisme.

2- Didier Decoin, préface du livre *Le Pont de Normandie*, Le Cherche Midi éditeur, 1994, conception Xavier Barral.

En haut : Jean Gaumy, le chantier du Pont de Normandie, 1988-1994.



N.E. : Quelles sont les difficultés particulières à la photographie d'architecture ?

J.G. : C'est un étrange cheminement que de photographier un projet architectural en cours ou achevé. S'en imprégner, le faire sien. Trouver sa marge de manœuvre, se préserver, oser faire œuvre, exprimer sa propre créativité et se mettre en même temps au service d'une œuvre – architecturale en l'occurrence. J'ai eu plusieurs fois « carte blanche » pour suivre le tournage de films. J'y ai appris combien il est ambigu et aliénant de pénétrer le rêve des autres. Qu'ils soient cinéastes ou architectes, vous êtes dans leurs projets, dans leurs désirs... C'est au photographe de s'affranchir, d'affirmer sa part intime, de transcender ce qu'il voit. Comment ? C'est dans le mouvement que se manifeste « la créativité ».

Artisan, souvent. Artiste, parfois.

N.E. : Que vous attachez-vous à saisir ?

J.G. : Je ne suis pas du genre à systématiser, à prévoir ce que je veux saisir. Je m'attache d'abord à me laisser envahir, à m'immerger, à déclencher quasi instinctivement... ce qui, parfois, fait remonter de soi des choses enfouies très inattendues. Mais la photographie a ses limites. Dans bien des situations, il y a beaucoup de moments que j'aurais préféré filmer.

Avec les ponts, je me souviens de décisions importantes que devaient prendre très vite les équipes techniques en fonction de l'eau sur le fleuve, du vent, de la marée, de la météo... Autant d'éléments qui pouvaient avoir des conséquences majeures sur les délais et... les contentieux. Autant de dramaturgies passionnantes que la photographie peine à restituer.

N.E. : La photographie d'architecture doit-elle représenter des constructions vides, dans la pureté de leurs formes, ou préférez-vous qu'elles soient habitées de présence humaine ?

J.G. : C'est un choix permanent. Ce sont des allers-retours incessants entre les espaces de vie et la vie dans ces espaces. Une histoire visuelle assez théâtrale – avec ses « décors », ses « acteurs »... et ses spectateurs.

Les chantiers, leur activité, m'attirent. Il arrive que je sois séduit par la seule esthétique des lieux avec les lumières, la météorologie du moment... Cependant le désir de présence humaine est plus fort – les actions, leurs synchronies, leurs concomitances, toute l'harmonie d'une fraction de seconde dans l'espace si réduit du viseur.

N.E. : Photographier l'architecture : en noir et blanc ou en couleurs ?

J.G. : C'est sans doute une question de génération, d'immersion visuelle, sociale, culturelle. Le noir et blanc me semble plus sobre, plus efficace (sans effets superflus) pour restituer les formes et les lignes. Je ne dénie pas l'importance de la couleur mais je ne maîtrise pas assez bien ce qu'elle provoque sur l'œuvre architecturale et sur le rendu de la matière photographique. Je n'ose pas trop m'y frotter. Je ne me sens pas de taille pour en faire quelque chose de valable.

Une anecdote à propos de couleurs : je me souviens qu'à la fin de la réalisation du Pont de Normandie, l'un des principaux concepteurs m'avait très sérieusement demandé de quelle couleur pourraient être les éléments qui devaient être peints. J'avais été surpris, finalement lui-même avait aussi fait plus ou moins abstraction de la couleur durant toutes ces années. Lui, moi et d'autres sommes quand même tombés d'accord : les bords du tablier seraient peints en bleu ciel. Le reste serait couleur d'acier et de béton.

Je projetais de faire un livre à partir de mes images du Pont de Normandie et je craignais (à juste titre à l'époque) de me retrouver, durant les cinq ou six ans de prises de vue à venir, devant une palette très restreinte de couleurs : le gris du béton et le seul jaune ou bleu des vêtements de travail. Cela promettait d'être répétitif et lassant bien qu'à la fin des années 70, l'iconographie quotidienne commençait à être totalement envahie par la couleur (jusqu'à l'écoeurement parfois), j'aurais peut-être dû en tenir compte.

Mais franchement, pour réussir à aligner dans un livre et de façon quasi chronologique une centaine de photographies couleurs, il fallait être vraiment très bon coloriste pour envisager de s'y coller. J'aurais sans doute pu alterner NB et couleurs, comme je me prépare à le faire avec un travail de cinq années sur les jardins de Giverny, mais cela aurait impliqué une toute autre architecture... éditoriale.

Dans les années 90 j'avais fait des photographies en relief du Pont de Normandie avec un appareil prototype. Le sentiment du vertige et du vide s'en trouvait raisonnablement accru, sans emphase, sans exagération racoleuse. Ce sont maintenant des techniques d'imagerie autrement plus efficaces et « immersives »



Jean Gaurny

Page de gauche : le chantier de la Tour Granite - La Défense, 2008.

Ci-dessus : le chantier du Pont de Normandie, 1988-1994.

À gauche : la Coupole du Palais de l'Institut de France « mise à nu » lors de sa rénovation en 2020.

qui servent l'architecture. Des possibles virtuels. Des documents photographiques entièrement imaginés. Tout est en train de bouger. Le rapport entre la photographie et l'architecture va s'en trouver transformé.

N.E. : Ce n'est pas un constat trop pessimiste...

J.G. : Non, il n'y a là rien de pessimiste. Au contraire même. Nous parlons ici de nouveaux outils, d'une palette élargie, d'un nouvel usage pour concevoir. Peu important ces technologies, il reste qu'on a et qu'on aura toujours besoin de prendre note, d'enregistrer pour documenter et « créer ». Photographie et architecture vont continuer encore un bon moment à cheminer de pair et la question concernant l'aspect utilitaire ou « artistique » de la photographie vis-à-vis de l'architecture continuera bien sûr à se poser. ■

PERSPECTIVES EN PERSPECTIVE

Par **PATRICK FLANDRIN**, physicien, directeur de recherche au CNRS et membre de l'Académie des sciences

Selon le dictionnaire de l'Académie française, la perspective est un « mode de représentation sur une surface plane des objets à trois dimensions ». Dès ses origines, la perspective a été étroitement liée à l'architecture, avec la volonté de rendre au mieux l'apparence de bâtiments ou de scènes urbaines. Scènes réelles lorsqu'elle donne à voir des monuments existants et se propose d'en reproduire la perception, scènes fictives lorsqu'il s'agit de scénographie, le but étant alors de créer l'illusion d'une organisation spatiale et de sa profondeur.



La perspective a aussi partie liée avec la photographie, du moins sous sa forme la plus commune (perspective « linéaire ») dont le principe consiste à construire une « pyramide visuelle » ayant l'œil de l'observateur pour sommet et la scène à imager pour base, la représentation perspective en résultant alors comme intersection de cette pyramide avec un plan situé entre l'œil et la scène. Si l'on prolonge la pyramide et si l'intersection avec un plan ne se fait plus entre la scène et l'œil mais « en arrière » de celui-ci, on obtient le principe de la « camera obscura », boîte fermée dont une face est percée d'un trou d'épingle et dont l'intérieur de la face opposée reçoit par projection (à une inversion près) la vision perspective de la scène. Lorsque cette face est recouverte d'un papier photosensible, on obtient ainsi un appareil photographique élémentaire (« sténopé »).

Architecture ou photographie, il s'agit dans les deux cas de « décaler » en quelque sorte la scène qui s'offre au regard, que l'œil soit celui d'un observateur ou l'objectif d'une chambre noire.

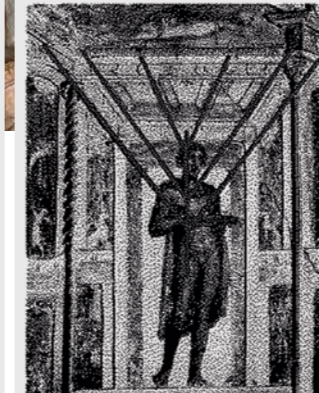
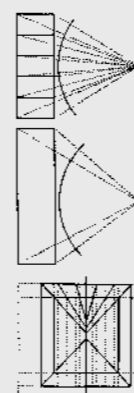
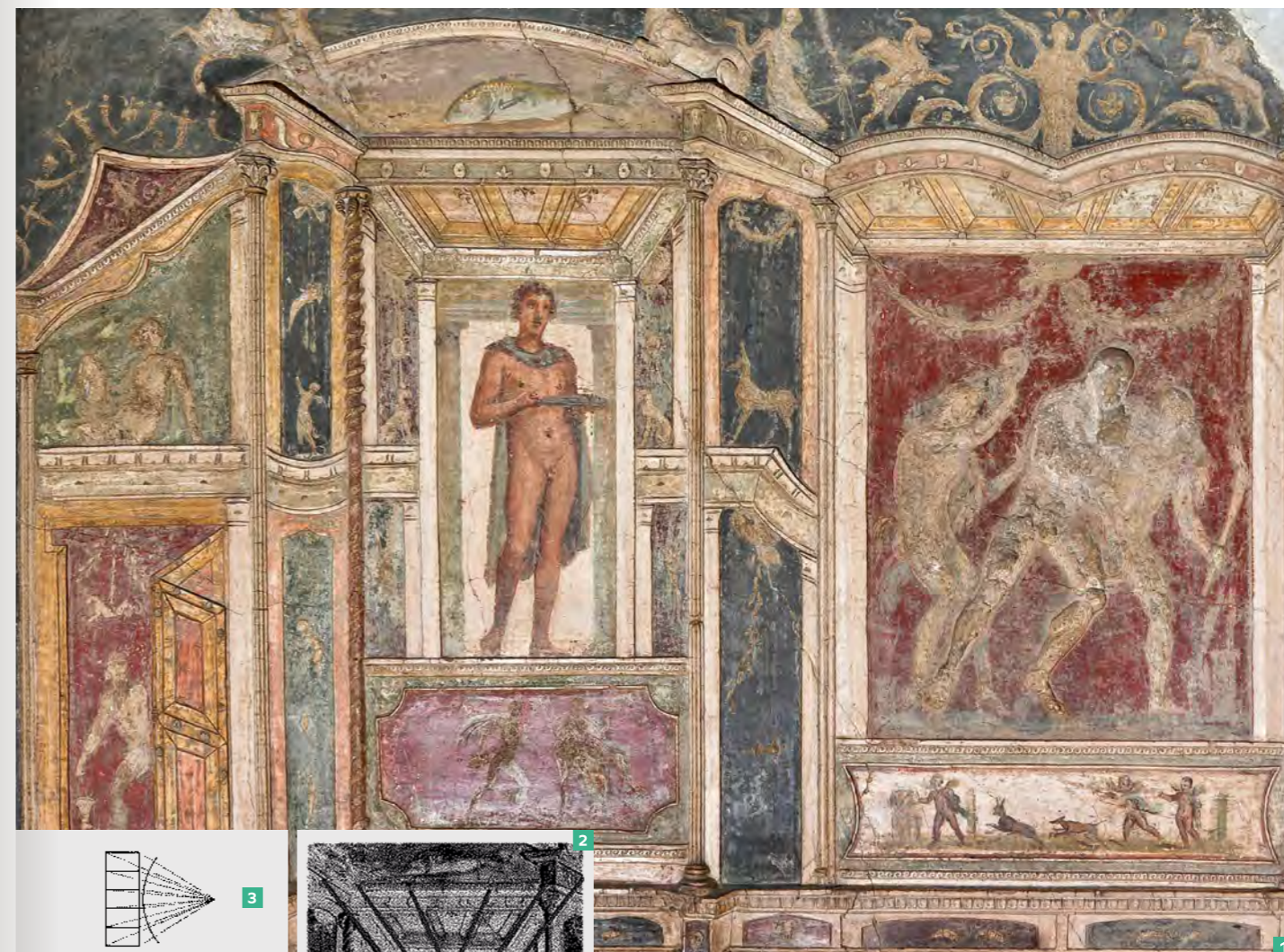
Construction et perception se mêlent indissolublement dans la lecture que l'on fait de la vision perspective d'une scène, tout comme de celle du dessin ou de la photographie qui peuvent en être donnés. Et d'avoir vu tant de représentations associées de cette façon à tant de scènes, l'appropriation de la construction linéaire nous a appris à l'inverser mentalement pour en inférer la structure spatiale dont elle est supposée provenir... quittes à être trompés puisque, par principe géométrique, une même représentation bidimensionnelle peut résulter de la projection d'une infinité de scènes tridimensionnelles différentes. C'est cette non-unicité qui est mise à profit dans les trompe-l'œil

architecturaux, comme par exemple celui du Palais Spada de Rome, où l'usage d'un raccourcissement accéléré des colonnes et de l'inclinaison du sol donnent l'illusion d'une colonnade longue de plus de 30 mètres alors qu'elle en fait en réalité moins de 9 !

Par la parenté étroite qui la lie à la photographie, la perspective linéaire peut sembler présenter un caractère *objectif*. Hormis l'impossibilité d'une inversion unique, elle présente cependant au moins deux caractéristiques intrinsèques qui en limitent la portée.

La première est liée à l'ouverture du champ qui doit être faible pour ne pas induire de déformations exagérées lorsque l'on

s'écarte par trop du centre de visée, ceci provenant du fait que la projection s'appuie sur des mesures de *distances*. Si l'on s'en réfère cependant à la vision humaine et si l'on voit notre œil comme un sténopé amélioré, ce n'est pas sur une surface plane que l'image se forme, mais sur la rétine qui est une calotte sphérique, suggérant de s'en rapporter plutôt à des *angles* et laissant imaginer la possibilité d'une perspective « angulaire ». Pour expliquer certaines peintures de l'Antiquité ou du Moyen-Âge qui paraissent obéir à une construction effective et raisonnée tout en étant notoirement éloignées des principes linéaires, Erwin Panofsky a proposé une théorie d'une telle perspective angulaire dans son ouvrage de 1927 *La perspective comme forme symbolique*, bien qu'aucune trace d'un tel schéma (dans lequel le point de fuite est remplacé par une ligne de fuite) ne puisse être trouvée dans quelque écrit. Si cette spéculation fait débat, d'autres scènes peintes, en particulier dans l'iconographie byzantine, font apparaître des représentations encore davantage contraires à l'intuition, dans lesquelles plusieurs points de fuite co-existent, dont certains sont *en avant* du plan du tableau ! On peut néanmoins essayer d'en donner là aussi une explication comme l'a fait au début du XX^e siècle le Père Paul Florensky, théologien orthodoxe et mathématicien, qui a théorisé l'idée d'une « perspective inversée » dans laquelle il y a, plus qu'une construction géométrique (qui revient à placer la scène à imager entre le centre de projection et le plan de représentation), une dimension spirituelle dans le grandissement avec l'éloignement qui en résulte.



Rapprochant la question de la perspective de celle de la vision, la deuxième limitation propre à l'approche linéaire est de s'en tenir à une vision monoculaire, quand bien même prendre en compte la nature binoculaire de celle-ci a été l'objet d'attentions dès l'Antiquité. En suivant une remarque faite déjà par Euclide dans son *Optique*, on peut par exemple se convaincre que l'observation frontale d'un cube de petite taille permet, lorsqu'elle est binoculaire, d'en percevoir simultanément les faces latérales, donnant en fait un cadre alternatif aux schémas de Panofsky et de Florensky.

Plus généralement, on peut envisager de rendre compte d'un volume sur un plan par l'usage d'une multiplicité de points de vue, remplaçant la question de la perspective dans le cadre plus large d'une représentation interprétable de l'espace. Sans aller vers des schémas exotiques comme des perspectives angulaires,

curvilignes ou inversées, on peut noter que le souci d'une interprétabilité s'affranchissant du réalisme est familier du monde de la technique lorsqu'est fait usage d'une autre forme encore de perspective, celle dite axonométrique (ou « cavalière »), dans laquelle les différents plans d'une scène sont rendus de façon égale, simplement décalés les uns par rapport aux autres en fonction de leur éloignement, mais sans point de fuite et sans modulation liée à la profondeur.

En mettant la représentation en première ligne, la perspective peut ainsi se voir comme une « technologie de l'intellect » au sens de Jack Goody, ou encore une illustration de ce que dit Michel Foucault dans *Les mots et les choses* : « Il faut qu'il y ait, dans les choses représentées, le murmure insistant de la ressemblance ; il faut qu'il y ait, dans la représentation, le repli toujours possible de l'imagination ». ■

Page de gauche : l'Institut de France « en perspective » du hors-série que lui a consacré le magazine *Connaissance des arts* en 2021. Photo PF

En haut et au centre : « Le point de fuite remplacé par une ligne de fuite », théorie d'une perspective angulaire décrite par Erwin Panofsky (1892-1968) dans son ouvrage *La perspective comme forme symbolique* (1927) :

[1] *Dionysos ivre*, fresque de la Maison de Méléagre, Pompéi, 166 x 267 cm, 1^{er} siècle après J.-C., et sa perspective [2].

[3] [4] [5] Construction en « perspective angulaire » antique d'un espace intérieur orthogonal (boîte intérieure, *Raumkasten*) : plans, élévation, et dessin en perspective obtenu par la combinaison des sections du « cercle de projection ».

Ci-dessus : David Hockney, *Une chaise, jardin du Luxembourg, Paris*, 10 août 1985, photocollage, 110,5 x 80 cm. Collection David Hockney

L'ESPRIT DU LIEU OU LE BON POINT DE VUE AU BON MOMENT

Entretien avec **MICHEL DENANCÉ**, photographe
Propos recueillis par Nadine Eghels



Michel Denancé, Krause Gateway Center, Des Moines, Iowa, États-Unis, 2018, Renzo Piano Building Workshop, architectes.

Nadine Eghels : Comment êtes-vous arrivé à photographier l'architecture ?

Michel Denancé : Je suis architecte de formation mais je n'ai jamais travaillé en agence. Dès la troisième année j'ai deviné que je ne construirais pas, j'ai poursuivi parce que l'architecture et les questions qu'elle pose m'intéressaient, et il me semblait qu'une formation d'architecte n'emmenait pas forcément vers la construction. Comme parallèlement à mes études j'étais journaliste à mi-temps à *Ouest-France*, la suite logique aurait dû être la presse spécialisée.

N.E. : Comment la photo est-elle arrivée ?

M.D. : Par hasard ! La photo me passionnait et mes sujets privilégiés étaient l'architecture et la ville, mais je n'avais jamais imaginé en faire un métier. Un jour, un ami qui travaillait à l'agence de Renzo Piano m'a proposé de venir photographier une maquette. J'habitais Nantes, j'ai loué un studio de prises

de vues à Paris, mon travail a été apprécié, j'ai moi-même pris plaisir à le faire, alors j'ai décidé de poursuivre.

Ma première référence était prestigieuse et encourageante mais je ne sais pas proposer mes services. Je peux remercier les maquettistes qui suggéraient mon nom, ils m'ont permis de tenir pendant les deux premières années et puis les architectes qui me faisaient confiance pour documenter leurs maquettes ont commencé à me confier aussi leurs réalisations. J'ai même aujourd'hui la chance de travailler pour deux des architectes académiciens : Dominique Perrault et Bernard Desmoulin.

N.E. : Avez-vous avec eux également un compagnonnage « au long cours », comme avec Renzo Piano pour qui vous travaillez toujours ?

M.D. : Je travaille pour des agences dont la taille et la notoriété sont très variables. Avec certains architectes, comme Bernard Desmoulin, ce compagnonnage dure depuis une trentaine

d'années. D'autres ne souhaitent pas recourir systématiquement au même photographe pour chacun de leur projet ou délèguent le choix du photographe à leur agence de com. Je m'adapte, mais c'est vrai que j'aime bien qu'une relation s'installe dans la durée, qu'une confiance réciproque s'instaure, tant sur le plan professionnel que sur le plan humain.

N.E. : Comment a évolué votre travail ?

M.D. : Au début des années 90 la communication autour d'un projet, particulièrement à l'agence Piano, utilisait volontiers la photo de maquette. Après avoir été privilégiée, celle-ci a dû apprendre à cohabiter avec les images de synthèse, et elle a finalement été évincée par ces images, plus riches d'informations mais peut-être trop réalistes, trop définitives, sollicitant moins l'imagination. Aujourd'hui cette partie de mon activité n'est plus qu'occasionnelle, le plus souvent je photographie des bâtiments au moment de leur livraison.

N.E. : Comment procédez-vous ?

M.D. : J'ai travaillé exclusivement à la chambre argentique 4 x 5 inches pendant vingt ans, jusqu'à ce que le numérique atteigne la même qualité. Aujourd'hui il permet d'aller plus loin que ne le permettait l'argentique, notamment – et c'est très précieux pour représenter l'architecture – parce qu'il sait sauvegarder davantage d'informations à la fois dans les zones très sombres et les zones très claires. Cependant j'ai gardé de la pratique de la chambre la façon d'appréhender le bâtiment. Je me déplace à la recherche des bons points de vue et seulement une fois que j'en valide un j'installe l'appareil, le cadre est fait avant que je le retrouve dans le viseur. De même je ne fais pas énormément d'images, il me semble que le photographe doit sélectionner ses angles dès la prise de vue et ne pas reporter à plus tard ce choix, devant l'écran ou en le déléguant à l'architecte. Je préfère limiter le nombre de photos et me donner plus de temps pour chaque angle retenu, avec l'espoir de l'avoir exploité au meilleur moment.

N.E. : Photographier une maquette ou un bâtiment, est-ce la même démarche ?

M.D. : Le regard sur le sujet et l'image espérée sont très proches mais les contextes diffèrent totalement. Devant une maquette le photographe est un demiurge qui fait sa lumière, s'installe où il veut et n'est pas soumis à nombre de contraintes imposées par la vraie vie, la vraie ville. À l'inverse, face à un bâtiment, il doit accepter la position du soleil et les nuages malvenus, se contenter d'un faible recul, tenter de trouver un point haut, essayer d'échapper aux volumes parasites et aux ombres des bâtiments voisins, attendre que le camion arrêté reparte, déplacer des poubelles...

Maquette ou bâtiment, il ne s'agit pas uniquement de photographier un objet sous son plus beau jour. Un bâtiment est à la fois un volume défini par ses parois, un lieu de vie installé dans un site et la somme des intentions de son architecte. Un reportage tentera de retenir l'ensemble de ces données. ▶

La photographie d'architecture est au carrefour de plusieurs familles de la photographie : photographie documentaire ou scientifique, photographie publicitaire et pourquoi pas photographie de rue. En effet, elle doit permettre à quelqu'un qui n'a pas vu le bâtiment de savoir à quoi il ressemble et comment il s'organise, elle doit aussi le rendre séduisant, et c'est encore mieux si se dégage de l'ensemble une ambiance singulière.

N.E. : Photographiez-vous aussi les chantiers, la construction en cours ?

M.D. : C'est une demande devenue assez rare, mais cela arrive, quelques mois ou quelques semaines avant que le bâtiment soit terminé, pour des impératifs de communication, ou bien à un moment-clé ou spectaculaire de la construction. Certaines photos de chantiers, réalisées à des moments exceptionnels, permettent de comprendre la structure, la répartition des volumes, et ces photos peuvent continuer à participer à la communication du projet bien après sa livraison. Les photos du chantier de l'aérogare du Kansai, par exemple, montrent un squelette magnifique et complexe, une structure composée de multiples pièces et articulations, justifiées à la fois par la forme finale et les contraintes sismiques. Ce squelette n'est plus que partiellement visible dans le bâtiment achevé.

N.E. : Préférez-vous photographier les bâtiments vides, ou souhaitez-vous une présence humaine ? Vous en remettez-vous au souhait de l'architecte, par exemple de Renzo Piano, qui construit aux quatre coins du monde ?

M.D. : Je crois que c'est l'architecte le plus exigeant, et ce depuis le début, quant à la présence humaine. « La gente, Michel, la gente ! ». Les photos d'architecture étaient beaucoup plus vides il y a encore quinze ou vingt ans, entre autres parce que techniquement, en argentique et à la chambre, c'était plus difficile d'attraper les passants, en intérieur particulièrement, mais aussi parce que la plupart des revues et nombre d'architectes ne réclamaient pas forcément une présence humaine dans les photos. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Si le contexte le permet, je préfère, pour les extérieurs, inclure des piétons, des cyclistes, des chiens et des poussettes, et pour les intérieurs des habitants ou usagers. Pour indiquer l'échelle, mais aussi pour obliger l'œil à se déplacer dans l'image. Si par bonheur il y a quelqu'un sur la passerelle, sur la terrasse, dans un couloir, derrière une fenêtre, dans un escalier, l'architecture sera plus lisible. Le regard se déplacera dans l'image, peut-être un petit début de promenade architecturale... Mais le passant est parfois rare, ou décevant quand il refuse d'aller au bon endroit. Il m'arrive de demander à des gens de faire un petit détour, de bien vouloir marcher lentement quand la lumière devient faible, mais ça ne fonctionne pas à tous les coups. Si je suis accompagné par l'architecte, il sera aussi sollicité et il m'arrive de faire moi-même la silhouette si vraiment personne ne passe, en utilisant le retardateur et en courant. C'est alors que je regrette de ne pas avoir d'assistant.



Michel Denancé :

Ci-dessus: conversion du site de la Citadelle en université, Le Signal, Amiens, 2018, Renzo Piano Building Workshop, architectes.

À droite: Centre culturel de la Fondation Stravros Niarchos, Athènes, 2017, Renzo Piano Building Workshop, architectes.

Page de droite: Le Tribunal de Paris vu depuis la nacelle de nettoyage des façades de la tour, 2017, Renzo Piano Building Workshop architectes.



N.E. : En quoi la photographie d'ouvrages d'art est-elle spécifique ?

M.D. : Dans le cas des ponts, la difficulté à trouver l'endroit où s'installer est plus grande que pour un bâtiment. S'il existe un autre pont pas trop loin du nouveau il permettra de faire une vue générale en élévation mais probablement au téléobjectif, et plus près il faudra se contenter des quais ou des rives et à l'inverse opter pour un grand angle alors qu'une focale plus calme aurait été préférable. Une courte passerelle ou un long pont ne posent évidemment pas les mêmes problèmes. Il y a quelques années j'ai photographié le dernier pont sur le Bosphore à l'endroit où il rencontre la Mer Noire. Plus de deux kilomètres et des pylônes de 320 m. Il faut repérer tous les sites potentiels sur une carte et essayer toutes les routes possibles. Et on finit par trouver de bons points de vue, mais c'est la géographie des lieux qui les impose. À cette première collecte de photos j'ai pu ajouter une série réalisée depuis un bateau et une autre depuis un hélicoptère. À la fin le reportage était complet, mais c'est la seule fois où j'ai disposé de tels moyens.

N.E. : Finalement, pont ou bâtiment, l'important c'est le lieu où l'on se place. L'origine du regard.

M.D. : Le bon point de vue au bon moment, comme pour le reportage en général, et c'est vrai aussi pour les photos de famille... Le bon endroit où s'installer peut apparaître immédiatement et s'avérer très accessible, mais parfois il faut aller le chercher ailleurs que dans la rue et tenter de se faire accueillir dans un appartement ou un bureau, accéder à un toit d'immeuble ou profiter d'une grue ou d'une nacelle de nettoyage.

N.E. : Si la photo d'architecture répond d'abord à une exigence documentaire, voire pédagogique, comment y préserver votre part créatrice ? Comment faire œuvre sur l'œuvre ?

M.D. : Travailler pour des architectes nécessite un ego raisonnable... En acceptant une commande je me mets au service de l'architecte commanditaire et de son œuvre. Je ne dirai pas que je vends ma force de travail mais que je loue mon regard et ma technique. Ce contrat de mercenaire me convient parfaitement. Quand je veux m'émanciper et me libérer de ces contraintes, je réalise des travaux personnels.

La photographie d'architecture est très codée et pourtant deux photographes soumis à ces mêmes codes produiront des reportages différents, chacun ayant sa propre sensibilité, ses propres priorités. Le choix du point de vue, du moment, la recherche de certaines lumières, l'attention au contexte, la patience, les préférences d'objectifs, le travail en postproduction constituent autant d'occasions de se démarquer. Néanmoins ma volonté n'est pas de signer chaque photo, ce qui voudrait dire se répéter systématiquement, mais de fournir un corpus d'images qui documente au mieux le projet et essaie simultanément d'y associer une sorte d'esprit du lieu. ■

ENSEIGNER ET PHOTOGRAPHER L'ARCHITECTURE

Par **AYMERIC ZUBLENA**, membre de la section d'architecture

Dans son livre publié en 1948 *Saper vedere l'architettura*, Bruno Zevi s'interroge sur les méthodes et les moyens pour donner à voir et pour faire comprendre l'architecture.

Il critique les ouvrages qui la représentent par des croquis, des plans, des coupes, des façades et des photos. Il écrit : « Toute photographie embrasse l'édifice sous un seul angle visuel, statiquement en un mode qui exclut les successions continues de points de vue... Toute photographie est une phrase détachée d'un poème symphonique ou d'un discours poétique dont la valeur essentielle est celle de l'ensemble. »

Malgré cette réflexion intéressante, mais peut être excessive, je propose de nous interroger sur l'influence des photos publiées dans les revues d'architecture ou les sites internet dans la formation des futurs architectes.

À l'évidence ces documents sont des sources majeures d'information dont on ne saurait se passer. Mais quelles sont les conséquences de la profusion des photos, le faible contenu des données factuelles, quels sont les effets de ces « juxtaposition d'images, de bruits et de concepts » dont parle l'architecte Alberto Campo Baeza ? Cette information prolifique n'est-elle pas, pour partie, source de dispersion et d'égarement pour les jeunes étudiants ?

Conscients de ce risque, il est fréquent que les professeurs demandent à leurs élèves d'éviter de parcourir, fiévreusement et sans réflexion, les revues et sites d'architecture dans l'espoir de trouver l'œuvre dont s'inspirer pour dessiner le projet qu'ils doivent présenter chaque trimestre à un jury. « N'oubliez pas, leur disent-ils, de réfléchir et de penser par vous-mêmes »

Comment sont photographiés les bâtiments figurant dans les revues ou les sites spécialisés ? Comment apprécier la valeur « informative » des photos ? Le regard du photographe sur l'œuvre architecturale est par essence subjectif et non conventionnel. Existe-t-il une manière objective, « scientifique », de photographier une œuvre ? Est-ce souhaitable ?

Ces photos souvent très belles transmettent-elles la totalité de l'œuvre ou bien en magnifient-elles quelques aspects et en gommant-elles d'autres ?

Il est vrai que la vision subjective du photographe répond au souhait du peintre Sam Szafran lorsqu'il dit à l'écrivain et historien de l'art Jean Clair : « Il faudrait demander aux gens de porter

des lunettes grossissantes pour voir le monde autrement, les obliger à regarder autrement. À quoi on peut échapper ? C'est à la convention du regard. »

C'est naturellement une vision personnelle, une manière d'orienter le regard des futurs visiteurs du bâtiment, que transmet l'architecte lorsqu'il impose au photographe les angles de prise de vue de son œuvre. Après avoir regardé ces photos parfaitement contrôlées, il arrive qu'en découvrant l'œuvre réalisée, l'amateur éclairé ou l'étudiant s'étonne de ses dimensions réelles et éprouve une légère déception à la parcourir dans la froide lumière d'un quotidien banal.

Le temps est une donnée fondamentale de l'architecture. La photo est le meilleur outil pour rendre compte des divers moments de la réalisation et de la vie d'un bâtiment. Je pense à toutes ces photos qui montrent la lente progression de l'ouvrage encore en chantier, instants fondateurs que l'on ne reverra plus. Elles sont autant source d'enseignement que celles de l'œuvre achevée.

J'ai en tête la photo de la magnifique structure métallique en « cantilever » de la Caisse d'allocations familiales rue Viala à Paris (1953/59 arch. Raymond Lopez, 2009 Arte Charpentier / Dominique Hertzenberger), avant qu'un mur rideau suspendu au dernier plancher ne la recouvre. Je pense aux photos de la Tour Eiffel en construction, à celles du viaduc de Millau (2001/04 arch. Norman Foster, ing. Michel Virlogeux) dont les vertigineux tabliers suspendus attendent de se rejoindre au-dessus du vide.

Il est d'autres moments qui méritent le regard du photographe lorsque les années écoulées, les intempéries, l'environnement désordonné, l'indifférence des hommes, l'évolution des usages ont transformé, dégradé et parfois dénaturé les constructions. Il serait en effet instructif pour les futurs architectes, maîtres d'ouvrage et occupants successifs que les revues d'architecture, avec l'accord des utilisateurs, publient des reportages montrant tous les cinq ou dix ans l'état des bâtiments après leur première mise en service.

Ces reportages, pour être significatifs, devraient être réalisés sous des angles identiques à ceux des premières campagnes photographiques. La comparaison objective des divers états d'une œuvre dans le temps serait source d'enseignements pour ceux qui l'ont dessinée, ceux qui en ont décidé la réalisation et ceux qui l'utilisent.



Montage photographique des deux chantiers de la « tour Lopez », siège de la Caisse centrale d'allocations familiales de la Région parisienne, conçue par Raymond Lopez (1904-1966).

À gauche, la construction en 1959 et, à droite, la rénovation en 2009, Agence Arte Charpentier / Dominique Hertzenberger, architectes.

© Éditions du Mécène / Vincent Fillon

Moi-même et la plupart des architectes avons souvent fait photographier nos réalisations en évitant qu'aucune présence humaine ne vienne perturber la limpide géométrie des espaces que nous avions conçus. L'architecture était ainsi libérée de toute anecdote qui aurait pu nuire à son essence. Cette exigence de pureté témoignait peut-être d'un besoin inconscient de retrouver la rigueur et la précision des anciens recueils d'architecture monumentale dont les admirables tracés n'exprimaient que volumes, ombres et lumières.

Maintenant, tout en veillant au respect du droit à l'image, certains des confrères plus jeunes souhaitent que des groupes de personnages ou d'individus isolés figurent dans les reportages pour donner vie à l'ouvrage et pour rendre compte de son échelle réelle. C'est une évolution dans l'art de photographier et de faire connaître les œuvres architecturales. ■

Nadine Eghels : Comment pourriez-vous définir votre rapport à la photographie d'architecture ?

Marc Barani : Il s'agit d'abord de mon rapport à la photographie ! J'étais en deuxième année d'architecture lorsque j'ai connu Jacques-Henri Lartigue. Une rencontre fondamentale pour moi, qui étais à l'époque passionné de photographie. Nous sommes devenus amis, mais pour moi il était un maître. J'ai appris avec lui que photographe, c'était capturer le vivant. La photographie minimaliste américaine, proche de la peinture abstraite, ne l'intéressait pas du tout. Il anticipait le mouvement, calculait la vitesse, le franchissement de l'espace par la lumière. Cela me fascinait. J'ai même hésité entre photographie et architecture.

N.E. : La photographie d'architecture est par définition statique, les bâtiments étant généralement immobiles...

M.B. : Oui mais la question du temps est centrale. Nous devons inscrire l'architecture dans le temps. La photo doit inscrire le temps dans l'architecture. Seuls les grands photographes en sont capables. Pour ma part je travaille depuis 1992 avec le même photographe, Serge Demailly. Je me suis accoutumé à son regard, qui me convient, sans doute parce qu'il épouse mes intentions d'architecte et les prolonge. Il m'a appris des choses sur ma pratique, sur mon vocabulaire d'architecte, sur mes obsessions de constructeur. Mais finalement presque toutes les photographies d'architecture respectent une sorte de code.

N.E. : En quoi consiste-t-il ?

M.B. : La manière de cadrer, de rendre compte de l'espace, varie somme toute assez peu. Cela tient aussi au fait qu'on doit pouvoir représenter fidèlement un bâtiment avec un choix de quatre ou cinq photos, les revues n'en publiant guère davantage. Ce sont toujours les mêmes images qui sont déclinées. Et souvent transformées en post-production, après la prise de vue, au moyen de logiciels toujours plus sophistiqués.

N.E. : Aujourd'hui la vidéo ne vient-elle pas remplacer la photo d'architecture ?

M.B. : Oui certes, de l'image trafiquée à l'image animée puis au film il n'y a qu'un pas, le numérique permettant tout cela. Mais pour moi ce sont des choses très différentes.

N.E. : La photographie intervient-elle comme un outil dans votre travail d'architecte, vous servez-vous des clichés des chantiers en cours ?

M.B. : Assez peu, j'en montre dans les conférences pour expliquer les projets mais je ne m'en sers pas pour modifier leur conception. C'est l'image du bâtiment terminé qui m'intéresse, et ensuite la façon dont le temps agira sur lui, et que la photographie permettra d'éprouver.

Atelier Marc Barani, photos Serge Demailly :

En haut : extension du cimetière Saint-Pancrace à Roquebrune Cap-Martin, Alpes-Maritimes (06).

À droite : parc de stationnement, Aéroport de Nice-Côte d'Azur (06).



INSCRIRE LE TEMPS DANS L'ARCHITECTURE

Entretien avec **MARC BARANI**, membre de la section d'architecture
Propos recueillis par Nadine Eghels

veux restituer l'édifice passe par le travail de Serge Demailly et celui de mon frère, parce qu'ils prolongent mon intention, correspondent à ma conception architecturale. Après, chaque usager le perçoit selon sa propre sensibilité, et c'est très bien ainsi.

N.E. : Considérez-vous la photo d'architecture comme une réalisation artistique à part entière, ou cette pratique ne se conçoit-elle qu'au service de l'architecture dont elle rend compte ?

M.B. : Il y a bien sûr une dimension artistique, mais orientée dans le sens du projet architectural.

N.E. : Quelle est alors la marge de manœuvre du photographe ?

M.B. : Au début je voulais tout contrôler... et c'est ce que je fais. Le premier jour. Je parcours le bâtiment dans tous les sens, devant, derrière, dedans, je note tous les angles possibles, je fixe les perspectives qui me semblent les plus pertinentes. Le photographe, ou le vidéaste, me suit docilement, enregistrant les images que j'ai prévues. Ensuite, ils reviennent. Sans moi. Le lendemain ou les jours suivants. Par ciel gris ou par grand soleil. Ils font leurs images. En toute liberté mais nourris de mes intentions qu'ils auront perçues lors de la première visite. Et lorsqu'ils me présentent le résultat de leur travail, je suis toujours surpris. Agréablement. Je retrouve mon projet, mais différent. Augmenté de leurs regards. Mieux que je ne l'imaginai... Normal, l'image c'est leur domaine !

N.E. : Après la prise de vue, les photos sont-elles beaucoup retravaillées ?

M.B. : Nous nous attachons, avec Serge, à les retoucher le moins possible. Les scories, les petits défauts du béton, les traces de pluie ou de poussière... c'est justement ce qui rend la photo intéressante ! La retouche affadit l'image, lui enlève de l'épaisseur.

N.E. : Vous arrive-t-il de photographier vos bâtiments après plusieurs années, pour voir comment ils vieillissent ?

M.B. : Oui et c'est très instructif. C'est le temps qui en s'incrustant rend la construction vivante. ■

N.E. : Ce sont donc des bâtiments vides qui sont photographiés ?

M.B. : Oui, à l'extérieur comme à l'intérieur. Pour moi la photographie d'architecture doit restituer des volumes, des lignes de fuite, des ombres, des perspectives. Avec parfois une présence humaine, juste pour donner l'échelle. En revanche, si je souhaite voir le lieu habité, traversé, animé, la vidéo est un meilleur moyen car elle transmettra aussi le bruit de la vie. Son agitation ou sa sérénité. Pour cela je travaille avec mon frère, Christian Barani.

N.E. : Quand d'autres photographes s'emparent de vos bâtiments, vous présentent d'autres regards, cela vous perturbe-t-il ? Les abordez-vous alors sous un angle nouveau ?

M.B. : De toute façon il y a tellement de photos pourries sur internet... on s'habitue. C'est parfois perturbant. Mais il y a une multitude de regards possibles, et une fois que le bâtiment est livré, chacun le regardera comme il veut ! La manière dont moi je





DONNER UNE PERCEPTION DE L'UNIQUE AU MOYEN DE LA REPRODUCTION

Par **MARC MIMRAM**, ingénieur et architecte

L'architecture se représente.

Elle se représente à travers différents médias, souvent dans le champ du virtuel. Les images de synthèse sont peu synthétiques, elle permettent de construire « une vérité alternative » où le soleil se lèverait à l'ouest, où la matérialité ferait corps avec le Metavers, sans plaisir tactile mais avec toutes sortes de réflexivité, où les perspectives seraient aussi fuyantes que la virtuosité du projecteur. Ici, tous les moyens sont bons pour fuir le réel... Ce travestissement touche aujourd'hui un autre média : la photographie.

Le rajeunissement des starlettes dans les magazines people semble être une nécessité absolue, comme pour prévenir toutes formes de vieillissement. Le temps s'absenterait de la vie des humains comme il le ferait de la texture des bâtiments dématérialisés. *Photoshop* nous précipite dans un monde virtuel où les œuvres construites laissent glisser les traces du temps comme elles oublient les marques des mains qui les ont façonnées en préférant les réflexions verrières des peaux pelliculaires. Les rides disparaissent, laissant place à des peaux tendues à la limite de la rupture. Les fissures des ouvrages maçonnés comme la rouille des structures métalliques disparaissent, indifférentes aux intempéries et à l'usure du temps.

La photographie d'architecture doit permettre de rendre compte de cela, de dire que l'architecture est vivante, construite. Qu'elle n'est pas une image virtuelle mais le fruit de multiples savoir-faire, d'un travail humain ou industriel toujours imparfait. Elle est même la mémoire construite de ce travail, parfois dur, épuisant et dont le projet rend compte dans sa matérialité : l'architecture comme expression de cette attention au monde dans sa transformation.

Pour cette raison, la photographie d'architecture n'est que l'instantané d'un long processus qui du chantier à la vie d'après (après le moment de la livraison de l'édifice) expose de manière sensible un regard situé.

Le chantier, fabrique de la pensée

L'architecture n'est pas l'édification d'une image virtuelle par un constructeur absent de la conception. Elle agrège le construit et la pensée en projet.

Et puisqu'il faut penser la fabrique, pourquoi ne pas considérer le chantier comme un outil de fabrique de la pensée.

La photographie d'architecture est un formidable média pour rendre compte de cette merveilleuse condition, de ces moments de la fabrique qui sont autant de moments qui préparent la pensée. On y trouve des événements, des méthodes, des moyens de levage, des échafaudages, des morceaux d'un tout à venir. Ces moments éphémères sont autant de conditions du projet et souvent des conditions locales. Le lieu, le milieu, la

Ci-contre : auteur inconnu, Pont Alexandre III, Paris (7^e et 8^e arr.), pose des voussoirs en acier, vers 1898. École nationale des ponts et chaussées, Bibliothèque nationale de France



« Un jour de 1999, j'ai demandé à Willy Ronis s'il était envisageable qu'il vienne photographier la passerelle Solférino. À ma grande surprise, il a accepté, et semblait heureux de cette proposition. Il est venu, nous avons arpenté le quai en conversant. Soudain, tout en marchant, il a sorti son appareil photo de sa poche. En continuant d'avancer, il a pris trois photos. Pas une de plus. Nous avons cheminé encore quelques minutes, puis je l'ai accompagné chez lui. C'est tout.

Ce regard instantané a produit quelque chose de très différent de toutes les autres images. Me fascine dans cette photo, la façon dont la passerelle se détache du bâtiment, de l'autre côté du fleuve, avec cette langue de ciel qui s'insinue, comme un fil, et descend jusqu'à l'eau. Cette tension montre que l'ouvrage, urbain, est autonome dans sa relation au ciel et à l'eau. C'était deux ou trois jours avant la fin du chantier. Comment a-t-il pu saisir cela. En une seconde. Cet ancrage. Et surtout, je me souviens du geste. Unique. Précis. Je ne peux imaginer que ce soit le fruit du hasard. Vingt-quatre ans plus tard, j'y pense toujours. »

M.M.

Willy Ronis, La passerelle Léopold-Sédar-Senghor, anciennement passerelle Solférino, 1997-1999. Marc Mimram architecte.

société, l'époque sont ici gravés sur la pellicule. La photographie d'Atget nous montre ces moments de silence dans la ville au réveil, l'homme est absent.

La technique conditionne l'œuvre photographique. Les images du chantier du métro de Paris nous rapportent ces moments incroyables où la ville était éventrée, où la Seine était gelée pour immerger les passages sous le fleuve à la station Saint Michel, où la Tour grouillait de ces ouvriers acrobates, peintres ou riveteurs.

On ne construit évidemment plus comme au XIX^e siècle, on ne construit évidemment pas de la même manière à Shenzhen ou à Paris.

Tout cela vaut bien davantage que le compte rendu historique, cela donne à ces moments retenus, à ces constructions éphémères, un sens qui s'inscrit dans la mémoire du chantier que signifie le projet construit. Cela permet même parfois d'imaginer un autre projet que celui que l'on voit réaliser.

Je ne sais si les photos du chantier du pont Alexandre III, où l'on voit les ouvriers mettre en œuvre sur un cintre les voussoirs métalliques de l'arc qu'ils parcourent, m'ont permis d'imaginer le dispositif de la passerelle Solférino, ou bien si elles m'ont conforté dans la conviction que cela était possible, mais je les ai en mémoire de manière précise, claire et permanente. Parcourir le vide de la structure, comme les ouvriers parcourant les poutres de lancement du pont, voilà une réalité éphémère que la photographie a rendue tangible, inspirante, constructive... d'un projet à venir. ▶



À gauche : la Passerelle des deux rives, entre Strasbourg et Kehl, sur le Rhin, 2004.

Marc Mimram architecte. Photo Gabriele Basilico.

En bas : Pont Zhong Sheng Da Dao, à Singapour, Chine, 2012. Marc Mimram architecte. Photo Erieta Attali.

Puisque tout projet d'infrastructure est l'expression d'une situation, d'un dialogue avec le paysage où il prend place, qui le façonne et qu'il façonne, la photographie est l'outil le plus juste afin d'éclairer sans artifice cette hypothèse fondatrice.

Aussi pour les ouvrages d'art la lumière doit être tranchante, sans emphase sous des cieux trop chargés, et l'horizon qu'il soit urbain ou rural, construit ou naturel, doit inscrire l'ouvrage entre ciel et terre.

Il s'agit ici de gravité.

La ligne d'horizon marque cette limite que l'ouvrage formalise entre cheminement des forces, tensions, ancrages. La photographie doit donc éviter les bavardages pour se concentrer sur la matière sous contrainte, sur la fabrique en géométrie, sur la portée parcourue, sur le chemin des hommes comme en lévitation sur cette structure fragile tendue entre les rives du franchissement.

Je me réfère à deux photographes qui inscrivent leur travail dans une vision large de l'environnement, dans un regard ouvert sur le paysage.

Lorsque Gabriele Basilico photographie la Passerelle entre Strasbourg et Kehl, il procède comme à son habitude, sans pittoresque. Une forme de compte rendu de la transformation urbaine en cours. Les photos sont tendues et contrastées comme la mutation du paysage qui s'opère avec la mise en place de cette structure de franchissement. La passerelle, objet de

la photo, n'est pas isolée mais inscrite à grande échelle dans la géographie qui l'accueille et qu'elle transforme radicalement.

Erieta Attali est une photographe de la périphérie, des territoires de l'extrême, des grands paysages soumis aux conditions les plus fortes. Lorsqu'elle photographie la passerelle Solferino dans la Seine en crue, elle conte le rapport au fleuve dans une situation certes exceptionnelle mais qui révèle l'attachement de l'ouvrage à ses limites spécifiques, les forces qui le traversent, sa résistance. La beauté de ce moment éphémère qui donne sens à ce dialogue toujours renouvelé avec le paysage.

Lorsqu'elle photographie le pont Zhong Sheng de Tianjin, elle donne à lire tout à la fois l'extraordinaire de ces coques massives de béton qui semblent flotter sur les eaux du lac et la transformation du territoire chinois en prise à une explosion urbaine incontrôlée. Le calme apparent, la douceur de cette construction matricielle en prise avec l'explosion sociale et urbaine.

Ces photographies doivent être aussi puissantes que le bouleversement apporté par l'installation de ces ouvrages construits dans le paysage. Chaque ouvrage est particulier, rien n'est générique, déplaçable, reproductible.

En paraphrasant Walter Benjamin, la photographie d'architecture permet de « donner une perception de l'unique (celle de l'objet architectural) au moyen de la reproduction... ». ■

La vie d'après

Souvent la photographie d'architecture se présente comme un outil promotionnel de la production architecturale au moment précis où on livre le bâtiment terminé ou, comme l'on dit sans sourire, achevé.

Mais si cet instantané permet le plus souvent de voir le chemin parcouru entre les images de synthèse, les perspectives 3D du projet virtuel et sa réalité construite, et dans ce domaine on va de surprises en infamies, il semble comme un moment arrêté, une sorte de point final avant que le projet ne naisse à la vie de ses habitants. Cette vie d'après la construction, alors que le projet exprime réellement sa raison, son habitabilité, et installe son dialogue avec l'environnement, le paysage qui l'accueille. Et bien sûr c'est une confrontation avec le réel mais aussi avec la réalité du temps. Préparer les ruines, les belles ruines disait-on, mais surtout accepter la métamorphose qu'opère le temps sur la matière. Et ne pas faire mourir le projet au moment où il prend vie par ceux pour qui il est conçu, habitant et citoyen, domesticité ou espace public, infrastructure ou bâtiment.

Faire sortir ces images entrées dans la chambre obscure pour quitter cet « aura » que décrit Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*.

La photo d'architecture peut ainsi laisser vieillir les projets, faire vivre ces constructions par et avec ceux qui les habitent. Elle rend explicite la nature située du projet.



L'ŒIL DU PRINCE

Entretien avec **JEAN-CHRISTOPHE BALLOT**, architecte, cinéaste et photographe
Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Quelle place occupe la photographie d'architecture au sein de votre travail de photographe ?

Jean-Christophe Ballot : Au départ j'ai fait des études d'architecture ! Après sept ans d'études j'ai passé mon diplôme mais j'étais plutôt orienté vers la scénographie. C'était en 1986, trois ans avant 1989 et le bicentenaire de la révolution française, et les projets de préfigurations étaient dans l'air. Le sujet de mon diplôme d'architecture fut la conception d'une mise en scène du *Balcon* de Jean Genet dans la cour carrée du Louvre, avec toutes les questions de représentation et de théâtralité que cela suscitait. La question du théâtre allait revenir plus tard dans mon approche photographique.

Après mon diplôme, je me suis intéressé au paysage urbain plus qu'à la construction. À ce qui fait la ville. Je me sens à la fois un professionnel qui répond aux demandes de ses clients, et un artiste qui s'exprime. Souvent les deux se confondent, je réponds à la commande avec ma propre sensibilité.

N.E. : Quand vous travaillez comme photographe, se pose la question de « faire œuvre sur l'œuvre »

J.-C. B. : Au départ un architecte a une pensée qui s'est mise en place, et moi je fais une œuvre photographique sur une pensée qui existe déjà. Je vais m'attacher à comprendre la pensée d'origine, me l'approprier mais ensuite en faire autre chose – sinon c'est juste un enregistrement du réel. Une des définitions de la photographie n'est-elle pas « un enregistrement mécanique d'un fragment de la réalité » ?

N.E. : Quels principes guident votre pratique ?

J.-C. B. : J'ai une théorie à partir de « l'œil du prince », en référence au théâtre de Palladio à Vicenza. C'est l'endroit exact où tout s'ordonne correctement, dès qu'on s'en écarte on perd quelque chose. Pour moi la question du paysage urbain, c'est la recherche du point de vue depuis cet œil du prince. Quand je photographie un bâtiment, je me déplace jusqu'à trouver le meilleur point de vue. Quant à la théâtralité, Sartre souligne que le théâtre apparaît en même temps que la notion de cité dans la ville grecque. Il s'agit cette fois de représentation sociale. La cité est un immense théâtre.

N.E. : Vous photographiez aussi la sculpture ?

J.-C. B. : Oui, cela procède de la même démarche. Le Corbusier définit l'architecture comme « le jeu savant des volumes sous la lumière ». De la sculpture à l'architecture, on change d'échelle, mais ce sont toujours des volumes. À nouveau, il s'agit de faire œuvre sur l'œuvre. Mais sans la trahir.

N.E. : Comment pouvez-vous être sûr de ne pas la trahir ?

J.-C. B. : Il faut arriver à transcender. Comprendre, accompagner et sublimer. C'est le même enjeu dans mon travail sur *Gilgamesh* (*L'épopée de Gilgamesh*, éd. Diane de Selliers). Je ne photographie pas des sculptures mésopotamiennes, je fais des portraits, en l'occurrence de Gilgamesh, Enkidu, Humbaba ou Ishtar à différents moments du récit de l'épopée, avec l'émotion qui les baigne.

N.E. : Comment travaillez-vous spécifiquement pour l'architecture ?

J.-C. B. : Je réponds à très peu de commandes d'agences d'architecture, le marché ayant complètement changé. ▶



Jean-Christophe Ballot :

À gauche : *Urban Landscapes*, New York, 2004.

Ci-dessus : *Urban Landscapes*, Berlin, 2003.

Dans les années 80, une bonne photo d'architecture se faisait à la chambre sur des films format 4'x5'. C'était techniquement compliqué, et à la portée uniquement de certains professionnels chevronnés. La photo d'architecture représentait une niche très pointue, occupée par quelques photographes spécialisés dans ce domaine et équipés pour. Tout a changé avec l'apparition du numérique dans les années 90-2000. Aujourd'hui cette technique a atteint sa maturité, et moi-même je l'utilise volontiers car elle présente nombre d'avantages. Sont arrivés ensuite les logiciels Photoshop, Lighroom, etc., de sorte que maintenant dans chaque agence il y a au moins un collaborateur capable de faire des reportages corrects si on n'a pas un niveau d'exigence trop élevé !

N.E. : Ce sont dans ce cas des photos utiles pour documenter les projets, pas des photos « artistiques »

J.-C. B. : Oui mais souvent cela suffit pour l'usage que l'agence va en faire. Il y a heureusement encore des architectes qui conçoivent les choses autrement et reconnaissent l'intérêt de bénéficier du regard d'un photographe professionnel. Ce soir par exemple je vais réaliser une série de photographies nocturnes d'un projet paysager à Orsay. Il s'agit de créer des circulations à travers la forêt afin qu'étudiants et chercheurs puissent gagner les campus sur le plateau depuis les gares situées dans la vallée. Nous avons réalisé déjà le reportage de jour.

N.E. : Il s'agit là de photographie documentaire, et non interprétative ?

J.-C. B. : Oui, mais on peut documenter à plat, ou tenter de donner du souffle, d'imprimer une esthétique. Au siècle dernier, j'ai travaillé pendant douze ans sur le chantier du musée du Louvre, j'en ai tiré quatre livres. Et une exposition en 2002 au Louvre. Le mécène des travaux de mise en lumière des cours, EDF, avait fait faire, par un photographe d'entreprise, des images de nuit du Louvre. C'est en effet ce qu'elles représentaient. Mais cela ne faisait rêver personne. Ils m'ont ensuite sollicité pour que j'apporte autre chose. Un regard poétique. Mon imaginaire.

N.E. : Est-ce très différent pour vous de photographier des bâtiments ou des jardins, voire des paysages ?

J.-C. B. : Pour les bâtiments on reste dans des logiques de fonctionnalité. Il est important de connaître les intentions de l'architecte et de les restituer au mieux. Libre à moi de faire quelques images en plus, qui viendront compléter le travail, mais au départ l'architecte n'en a pas besoin. Alors que le jardin, par définition, on lui demande d'être poétique, une simple image de restitution ne peut suffire, et les paysagistes y sont très sensibles. Le photographe jouit d'une plus grande liberté d'interprétation, j'ai aujourd'hui davantage de commandes de photographie paysagère.

N.E. : Qu'en est-il des commandes institutionnelles ?

J.-C. B. : Après le chantier du Grand Louvre, j'ai suivi le Musée de l'Orangerie, et je viens de suivre pendant douze ans le chantier du quadrilatère Richelieu pour la BnF et l'OPPIC. On est bien dans des questions d'architecture, mais pas dans le rendu de la chose belle. Il s'agit d'une poésie de l'entre-deux, d'une métamorphose.



N.E. : Une poétique du temps ?

J.-C. B. : Oui, qui rejoint la question fondamentale de la photographie : cet arrêt du temps, qui en même temps l'immortalise. J'ai eu la chance d'avoir ces grandes commandes dans la durée, et il y a pour moi une réelle poétique du chantier. Bien sûr les photographies sont nécessaires d'un point de vue documentaire, pour montrer l'avant/après, et même comme preuve en cas de conflit juridique. Mais elles racontent aussi une aventure fantastique de douze ans, du point de vue artistique, et une mission de témoignage pour les générations futures : « ce fut ainsi ». C'est un parcours sensible où se retrouvent des problématiques qui sont les miennes, comme la question de la bâche plastique, ou du béton, matériaux réputés pauvres mais qui rejoignent l'Arte povera italien. Pour la majorité des gens, la bâche plastique renvoie à l'emballage, pour moi elle s'inscrit dans la tradition du drapé qu'on retrouve dans la statuaire. Comme elle est brillante, elle joue avec les éclairages qui lui tombent dessus, à la fois reflet, matière et transparence. C'est un exemple de modernité et d'approche singulière du sujet.



N.E. : Vous arrive-t-il d'être interpellé par un bâtiment, un paysage urbain ?

J.-C. B. : Oui souvent. Il y a des villes auxquelles je suis très attaché. J'ai réalisé six campagnes photographiques sur Berlin dont deux avant la chute du mur. Et puis Rome, la ville éternelle. J'ai actuellement un projet tout à la fois historique et artistique sur les paysages urbains de Rome mêlant photographies et gravures... Dans l'histoire de l'art occidental, Piranèse est le premier à travailler sur le paysage urbain, ce qui constitue 80% de son œuvre. Il se fait que j'ai 27 gravures de sa main qui représentent Rome, que je voudrais confronter aux paysages urbains et aux sites d'aujourd'hui. J'ai aussi une collection de gravures du XVIII^e, des photographies du XIX^e, et un fonds de photographies à la chambre réalisées en 1991 quand j'étais pensionnaire à la Villa Médicis. J'y retourne fréquemment pour travailler sur le visage contemporain de la ville et des évolutions de ses bâtiments iconiques et de leur environnement. À travers quatre siècles de représentations de la ville éternelle, c'est aussi l'histoire d'une pensée de l'urbanisme qui s'énonce ! ■

Jean-Christophe Ballot :

À gauche : *Urban Landscapes*, Shanghai, 2006.

Ci-dessus : *le magasin central de la Bibliothèque nationale de France*, 2012.

L'ARCHITECTURE PLEIN CADRE

Par **FRANCIS RAMBERT**, correspondant de la section d'architecture



À gauche : La Haute cour, Chandigarh, Inde, 1955. Le Corbusier architecte. Photo Lucien Hervé,

En bas : Atrium, Rennes (35), 2019. Barré Lambot architectes. Photo Philippe Ruault.

l'espace central de la bibliothèque pour enfants de Clamart, œuvre circulaire de l'Atelier de Montrouge, où l'on voit les enfants radieux.

Aujourd'hui, bien sûr, la couleur est le mode d'expression des photographes. Venu du monde de la photographie publicitaire, Emmanuel Fessy, passé maître dans la photographie d'architecture, s'y est mis tout de suite. Et même si Hélène Binet balance entre les deux registres chromatiques, tous les autres (Laure Vasconi, Julien Lanoo, Leonardo Finotti, Iwan Baan...) opèrent de la sorte. Jusqu'à Candida Höfer, « la photographe du vide » selon Arte.

On notera que depuis une vingtaine d'années *Le magazine d'A*, dont la dimension critique est reconnue, entretient une rubrique sur la photographie d'architecture, signe qu'elle est la source d'alimentation indispensable en plus des documents graphiques nécessaires pour comprendre l'espace. Pour sa part, la revue espagnole *El Croquis* qui s'attache à faire de chaque numéro une monographie, s'est fixée pour règle de ne publier l'architecture que sous un ciel gris. Pas de ciel de carte postale donc, même en milieu méditerranéen.

Sans avoir de contrat pour autant avec eux, certains photographes suivent le travail des architectes au fil des décennies. Ainsi Gilles Ehrmann immortalisera particulièrement l'œuvre de Claude Parent, et Daniel Osso ne cessera de cadrer les réalisations de Pierre-Louis Faloci, comme Serge Demailly celles de Marc Barani. Quant à Philippe Ruault, installé à Nantes, il chasse sans relâche les réalisations de Rem Koolhaas ou de Lacaton Vassal.

De l'architecture à la ville, puis à la métropole, il y a plus qu'une logique. On imagine sans mal le plaisir qu'a eu René

Burri assistant, pour Magnum, à la naissance de Brasilia au début des années 1960. Engagé sur plusieurs autres fronts, de Milan à Beyrouth en passant par Cherbourg, Gabriele Basilico, restera le grand chroniqueur de la mutation des villes.

Travail de spécialiste ou œuvre d'artiste, cette relation entre la photographie et l'architecture a pris

Tout est affaire de regard. L'espace c'est le sujet de fond, quel que soit le support, argentique ou numérique. Et la profondeur de champ invite, là, à dépasser la seule dimension constructive pour s'ouvrir sur le champ esthétique sans occulter le champ social. Les liens entre l'architecture et la photographie sont cimentés par cette exploration qui nous plonge dans le réel. De la Sagrada Familia à la tour Agbar à Barcelone, de l'Opéra de Sydney à l'Elbphilharmonie de Hambourg, du Centre Pompidou à la Bibliothèque nationale de France, la production des icônes de l'architecture, relancée par l'émergence du Guggenheim de Bilbao en 1997, fabrique de belles couvertures. Mais il faut se garder de réduire l'architecture à la production d'objets dans la ville, car ce serait oublier alors que le logement est la matière principale de nos cités contemporaines. Les revues d'architecture y veillent.

Si *Architectural Review* fait figure de doyenne (1896), les deux titres nés dans l'élan de la modernité en Europe sont *Domus* (créée par Gio Ponti en 1928) et *Architecture d'Aujourd'hui* (fondée par André Bloc en 1930). Une quarantaine d'années plus tard, au Japon, sortira *GA* (pour *Global architecture*). L'initiative en revient au photographe Yokio Fugatawa qui, parti des sources vernaculaires dans l'archipel nippon, s'intéressera aux bâtiments les plus contemporains.

Le noir et blanc sied particulièrement à l'architecture on le sait, tant la matière première est la lumière. Les artistes d'ailleurs ne s'y trompent pas, à commencer par les Becher qui se sont lancés dans un travail de fond pour documenter les typologies du monde industriel, ces monstres de la sidérurgie, comme celles des châteaux d'eau. Souvenons-nous aussi qu'en plein New Deal, et dans le grand paysage américain, Margaret Bourke-White capture l'image d'un puissant barrage qui fera la couverture du tout nouveau magazine *Life* en 1936. À la fin du XX^e siècle, Hiroshi Sugimoto, lui aussi, choisit le noir et blanc pour offrir une autre lecture, impressionniste, cette fois. La Villa Savoye, le Guggenheim de New York, ou la Chapelle de la lumière à Osaka, entre autres, apparaissent ainsi floues... La force de ces icônes n'a guère besoin alors d'hyper-pixellisation des images.

Noir et blanc toujours. « Vous avez l'âme d'un architecte », dira Le Corbusier à Lucien Hervé qui s'est passionné pour l'œuvre du maître. Et la campagne de photographie menée par Paul Virilio, bien après-guerre, sur toute la longueur du mur de l'Atlantique permettra la publication de *Bunker archéologie* en 1991. Les œuvres brutalistes, au-delà de leur masse, accrochent bien la lumière, comme en témoignent l'église Sainte Bernadette de Nevers, ou le terminal 1 de l'aéroport Roissy-Charles De Gaulle,

on y voit la célébration des noces de la matérialité et de la spatialité. Et lorsqu'une artiste comme Valérie Jouve s'empare du Stadium de Vitrolles, son travail (en couleur) donne à l'œuvre de Rudy Ricciotti un caractère encore plus contextuel, le bloc de béton noir semble surgir d'une coulée de bauxite.

Depuis toujours, dans les revues, la photographie d'architecture a beau jeu d'apparaître désincarnée, guère de présence humaine, au mieux une personne pour donner l'échelle. L'espace règne en maître, comme si la modernité se suffisait à elle-même. Ce que ne manquera pas de moquer Tati dans ses films...

Dès lors, le travail de Julius Schulman aux États-Unis fait figure d'exception. Les lieux sont « habités », ils expriment, au-delà de l'esthétique, la valeur d'usage de l'architecture. Et l'on garde en mémoire ce cliché de Martine Franck, pris en 1965 dans



une autre tournure ces derniers temps avec le développement des sites dédiés à l'architecture que les agences alimentent en permanence avec leur dernière réalisation ou autre succès dans un concours. Mais, parallèlement, Instagram nous fait découvrir dans un flux continu des bâtiments, des détails, des morceaux de ville... Au point de devenir peut-être la nouvelle revue d'architecture mondiale. Sans aucune dimension critique. L'architecture d'auteur serait-elle désormais à compte d'auteur ? ■

Entre architecture et photographie, le projet Archisable se développe depuis 2017. Architecture éphémère puisque ces constructions de sable seront détruites par la marée montante, et que la seule la photographie permettra d'en garder la trace.

“ Si je devais raconter Archisable en trois mots, dans cet ordre qui n'a rien à faire avec l'importance mais avec l'entrée en scène (et ce dernier mot n'a rien d'innocent), je dirais :

Architectes : seuls ou à deux, en plein ciel, en plein vent, sur le sable, la plage est leur scène. Rien qu'en sable et entre deux marées, ils viennent imaginer, et faire.

Laboratoire : illimitée, hors d'échelle, la plage – devenue laboratoire, lieu de réflexion et de création, où se posent comme une évidence les questions de la durabilité, du climat, du vernaculaire, de l'environnement. De modestie, d'humilité et par-dessus tout d'humanité.

Photographie : un projet photographique d'architecture éphémère où l'œil vigilant du photographe saisit chaque étape des travaux, de la naissance à la dilution. De l'ébauche à la ruine.

Entre les trois ou quatre heures dictées par la marée descendante et montante, la photographie rend caduque le temps du sablier, donne sa chance au projet, étire le temps d'après, et fixant les gestes, démontre l'imaginaire et la poétique, mais aussi ouvre la réflexion là où sans doute on ne l'attendait pas. C'est dire qu'Archisable n'est ni un jeu ni un concours de châteaux de sable mais bien un projet de réflexion, une mise en œuvre par et pour des architectes, voire un préliminaire.

Après la plage, restera enfermée dans chaque expérience la mémoire douce et rugueuse du grain, du crissement du sable, des accords violents et iodés de la mer, du vent et du soleil, et aussi du bonheur indicible de l'éreintement.

Comme preuve et témoin la photographie ouvre une autre histoire, ou la suite de l'histoire, et donne son sens au projet.

Le choix du noir et blanc est toujours une profession de foi. Sur le papier sans hésiter Archisable est d'encre, comme une esquisse, un dessin, ou un plan. Comme une pensée. Le noir et blanc applique son système d'ambiguïtés : hors limite dans ses déroulements, plan, volume, hauteur, la loi est hors la loi, si ce n'est celle de la fragilité et de la rapidité. Sac et ressac portent l'agir et le détruire, l'engloutissement dans le dernier, gigantesque et hugolien soupir – du rêve à la réalité : fini !

Archisable – 68 projets d'architectes à ce jour – se déroule donc pour chaque intervention comme une séance d'atelier en plein air, se regarde et se lit dans sa somme comme un manuscrit – très exactement écrit à la main. Une somme de réflexions et de tentatives sur la matière, les possibles, les impossibles et les impondérables.

En noir et blanc, comme une pensée qui s'ébauche, une abstraction en devenir. En noir et blanc, comme le bruit hypnotique de cette mer mère, régénérante et dangereuse, comme un réel en devenir, abreuvant sans limite de son eau et de son sel pour permettre la naissance chimique du projet par coagulation du sable. En noir et blanc comme le souffle intime et immense du coquillage qu'enfant vous portiez, fascinés, à votre oreille.

Archisable est un projet qui n'en finit pas, et une chaîne de talents et de volontés qui n'existent que l'un par l'autre. Sur cette plage, deux hommes (terme générique) jouent leur partition.

L'un construit, l'autre regarde et capture l'image. L'architecte, le photographe. Plus tard lorsqu'il s'agira de montrer, de restituer, le scénographe, et enfin l'éditeur.

Si Archisable est un projet d'architecture, c'est bien le regard photographique qui donne forme au projet.

Comme souvent le hasard a précédé l'intention, lorsqu'avec mon iPhone je me suis mise à photographier sur la plage un joli château de sable, et que les plans de plus en plus rapprochés, le focus, ont fait apparaître une autre histoire, comme un dessin caché que je n'attendais pas.

Encore un clic, et le basculement avait lieu, version noire. Ce n'était plus le château d'un enfant, mais un univers de venelles, douves, chemins de ronde – secrets, potentiels dangers, mystères. Quelque chose de fantastique se produisait, comme une histoire à construire. Le projet était né. Le château liquidé.

Sérendipité – un mot à la mode... se dit de l'art de découvrir quelque chose que nous ne cherchions pas. Ou l'hommage au hasard et la reconnaissance du fortuit.

Construis-moi un projet d'architecture... de sable. Photographions le projet de sable. De sa naissance à sa disparition. Étrange destinée d'un projet né pour mourir en trois dimensions mais conçu pour vivre sa vraie vie en deux dimensions, sur toile ou sur papier.



« ARCHISABLE »

Par **TINA BLOCH**, créatrice et directrice artistique du projet Archisable

Au début du projet, la photographie fut essentiellement terrienne, parfois aidée d'une perche pour un peu de recul. La photo aérienne a enrichi la vision. Le drone agit comme révélateur, une autre chambre noire démontrant l'évidence du plan, rendant plus accessible l'idée, sans pour autant se priver du focus et de la nécessaire vision terrienne. La Saison 1 a été photographiée par Michel Trehet, la Saison 2 par Michel Denancé. La saison 3 en cours par Dominique Châtelet.

Plusieurs architectes de l'Académie des beaux-arts ont accepté de faire l'expérience.

Jacques Rougerie se définit comme merrien. Étudier les processus qui permettent à la nature de survivre et les appliquer à l'homme, imiter le vivant. Sur le sable, il engrange les forces, l'énergie de l'eau, la pression atmosphérique, et fait apparaître une structure biomimétique, en forme de méduse – cité lacustre.

Bernard Desmoulin a l'amour et le respect du patrimoine. Sur le sable il construit une longue barre à crans qui ressemble à une crémaillère – transformation du linéaire en rotatif, et aussi révolution des marées. Or ce jour-là, la marée n'est pas montée. Nous sommes revenus à la nuit. La lune était absente. Le ciel noir réfutait la destruction, pactisait avec l'existant, préférant la ruine à l'anéantissement.

Marc Barani avait décidé d'inscrire la vitesse sur le sable, comme défi, ou écho à la marée montante. Restait à trouver l'engin... interdit ! Chance ou hasard, le véhicule de nettoyage des plages faisait sa ronde à ce moment précis, l'affaire fut dans le sac – juste avant le ressac...

Paul Andreu fut l'un des tout premiers à croire en l'histoire. C'était en juin 2017. Avec émotion, je lui laisse la parole : « Agir dans le territoire saturé d'eau, alternativement abandonné et repris, à la fin délaissé. Les pelletées ne s'y défont pas, on peut les lancer, loin, encore plus loin, il faut au moins trois retours de l'eau pour les désagréger. Cela devient un jeu de chutes sonores et d'éclaboussures, de moins en moins réfléchi, de plus en plus physique et joyeux. L'eau et le soleil coopèrent. Le regard du photographe découvre des paysages abstraits. » ■

En haut : Paul Andreu pour Archisable, 2017. Photo Michel Trehet.

L'ARCHITECTURE RÉVÉLÉE PAR LA PHOTOGRAPHIE

Par **BERNARD PERRINE**, correspondant de la section de photographie

Aux origines, seules les descriptions manuscrites pouvaient rendre compte de l'architecture. Une des premières études qui fait référence est celle de Marcus Vitruvius Pollio¹ ; elle date du premier siècle avant notre ère. En 1511, ce même document fut illustré avec les gravures sur bois de Fra Giovanni Giocondo et publié à Venise.

En 1827 *Point de vue du Gras*, la première photographie, réalisée par Nicéphore Niépce², représente un ensemble architectural à Saint-loup-de-Varennes. Il en fut de même pour Louis Jacques Mandé Daguerre dont les daguerréotypes des architectures parisiennes permirent à Arago³ d'offrir – premier « open source » – l'invention de la photographie au monde. Tout comme les talbotypes (calotypes) représentant les architectures de Lacock Abbey furent les premiers négatif-positifs inventés par l'anglais William Henry Fox Talbot⁴. Comme le soulignait Arago lors de la séance du 19 août 1839, « quel avantage pour les architectes... »

C'est ainsi que commença cette longue *Histoire de la photographie d'architecture*⁵ qu'amateurs et experts peuvent découvrir au fil des 440 pages et quatre parties de l'ouvrage de Giovanni Fanelli publié en 2016. Ou à travers le catalogue de l'exposition *Photography and architecture 1839-1939*⁶. Et, au-delà de la commande, Eugène Atget qui, au début du XX^e siècle immortalisera le vieux Paris...

En haut : Nicéphore Niépce (1765-1833), *Point de vue du Gras*, 1826-1827. BnF, département des Estampes et de la photographie.

© Bibliothèque nationale de France

Cependant, au-delà de l'histoire et des illustrations, les interactions entre l'architecture et la photographie ont surtout révélé les évolutions des techniques, des représentations et des interprétations. À tel point que l'on pourrait écrire une histoire de la photographie à travers l'architecture et inversement.

Gratifiée de « garde-note » (de l'architecture) par Charles Baudelaire, Walter Benjamin pense, à l'inverse, « qu'une architecture se laisse mieux saisir en photo que dans la réalité »⁷. Car, dans ce débat entre forme plastique et vision photographique, « la photographie privilégie toujours la variété analytique des points de vue sur la synthèse de la perception naturelle ». Ce renoncement à l'œuvre « comme fin » revient à une suspension de la synthèse qui, dans la phénoménologie husserlienne s'apparente à une suspension du jugement en produisant une fragmentation analytique radicale. Distorsion fragmentaire et analytique de la vision qui a d'ailleurs été mise en avant par Laslo Moholy-Nagy dans les années vingt, avant d'être la base d'un des champs du Bauhaus : « l'appareil d'enregistrement devenant alors un nouvel organe de perception ».

La photographie comme documentation, le photographe comme traducteur ou interprète

Donnant raison aux prophéties d'Arago, la photographie commence par révéler l'architecture à travers des documentations à la fois scientifiques et populaires. L'opticien daguerréotypiste Noël-Marie Paymal Lerebours⁸ publie entre 1841 et 1843 les *Excursions daguerriennes*, 100 vues des monuments et architectures les plus remarquables du Globe (Europe, Afrique, Amérique Moyen-Orient). « Des épreuves au daguerréotype

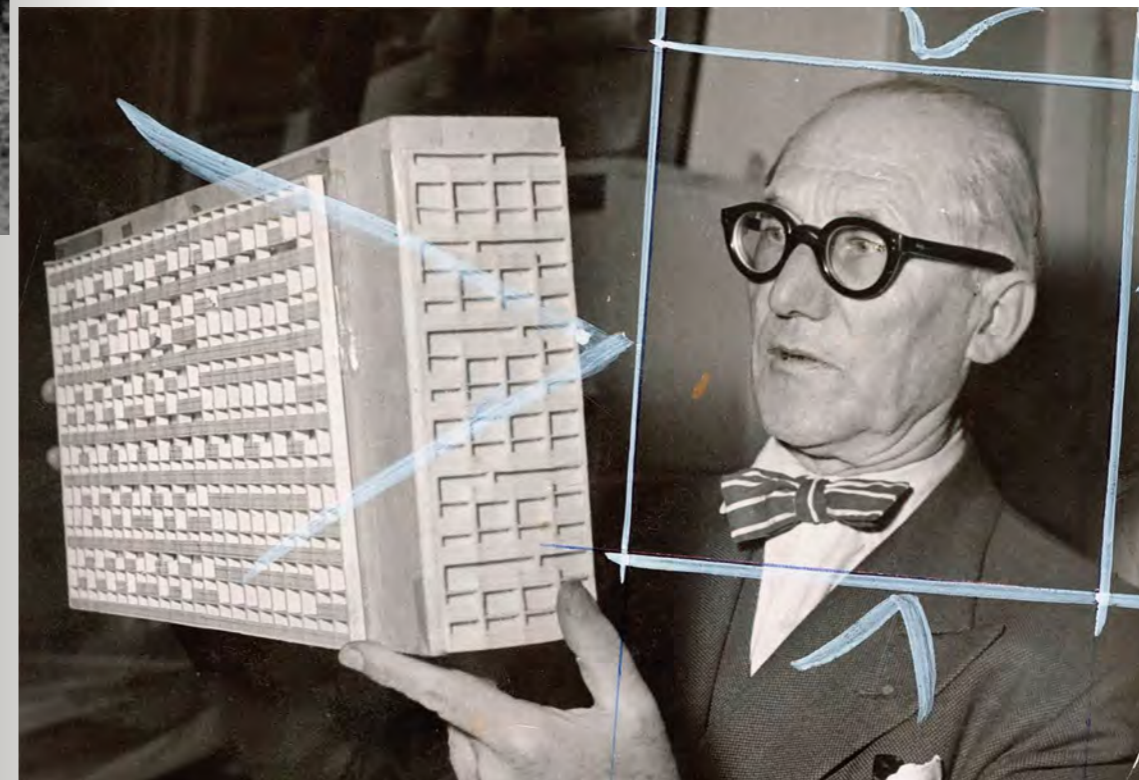
transformées en planches gravées par Frédéric Goupil-Fresquet d'après le procédé mis au point par Armand-Hippolyte-Louis Fizeau ». Peu après, la Mission héliographique, dirigée par Prosper Mérimée, demande à cinq photographes en 1851 de dresser l'inventaire de la France monumentale.

Après avoir informé sur l'architecture, la photographie devient un outil pour l'architecte en diffusant les innovations techniques pour construire et en permettant de visualiser et de vérifier la progression du construit : construction de la Tour Eiffel, du métro, et des « gratte-ciel » aux États-Unis... Elle obtient le statut de constat lorsque Viollet-le-Duc impose de tout photographier « afin de pouvoir réparer ou reconstruire la ruine ».

Considéré au départ comme un exécutant, le photographe doit fournir une illustration conforme au point de vue de l'architecte⁹. Cependant, depuis les années 1980, plusieurs études et expositions ont montré¹⁰ que leurs photographies étaient riches d'enseignements. Elles mettent en valeur le regard des photo-

graphes : Édouard Denis Baldus résume un édifice en une seule image et, avant photoshop, il efface le poteau télégraphique qui va enlaidir le document quand Henri Le Secq travaille les lumières et les ombres. La qualité des œuvres a contribué au rapprochement des recherches entre historiens de l'architecture et historiens de la photographie. « Plus le photographe proposait un point de vue inédit ou une composition intéressante, plus j'avais envie de m'intéresser au sujet représenté. Je me suis attardée sur ces œuvres qui invitent à voir un sujet. Je suis passée beaucoup plus vite sur des photographies qualifiées de documentaires mais que l'on regarde sans voir¹¹ ».

Magazines d'architecture, expositions, livres sont autant d'indices permettant de saisir le dialogue complexe qui existe entre photographes, architectes, historiens et conservateurs dans la transformation de l'espace par l'image photographique. Traducteur ou interprète, à quel moment le photographe a-t-il commencé à questionner l'espace, à partir de quel moment ▶



L'architecte Le Corbusier (1887-1965) présentant une maquette, 1957.

© F.L.C. / Adagp, Paris, 2023

1- Vitruve, *De Architectura*, 27 avant notre ère.

2- Joseph Nicéphore Niépce (1765 Chalon-sur-Saône - 1833 Saint-Loup-de-Varennes).

3- François Arago (1786-1853), Secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences. Le 19 août 1839, sous la présidence du chimiste Michel-Eugène Chevreul, il divulgue le procédé. « La France a acheté le daguerréotype afin d'en doter libéralement le monde entier ».

4- William Henry Fox Talbot (1800-1877). Dépose le brevet du calotype en 1841.

5- Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, PPUR 2016.

6- *Photography and Architecture 1839-1939*, Richard Pare, Éditions Calaway, 1984, exposition au Centre Pompidou.

7- Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931. Œuvres II, Poésie et Révolution, Paris, Denoël, 1971.

8- *Excursions daguerriennes*, vues et monuments les plus remarquables du globe. Noël-Marie Paymal Lerebours, 1842.

9- *Architectes et photographes au XIX^e*, publications de l'INHA.

10- Le Secq, Baldus, Marville, Durandelle Atget, *La photographie comme modèle*. Exposition, École des beaux-arts, Paris, 1982.

11- *Photographier l'architecture*, Fonds des Monuments français, Anne de Mondenard, RMN 1994. Exposition du Louvre, *Le photographe et l'architecte : Édouard Baldus, Hector-Martin Lefuel et le chantier du nouveau Louvre de Napoléon III*, Paris, Musée du Louvre / Réunion des musées nationaux, 1995.



la photographie a-t-elle commencé à construire des représentations de l'espace, ou dans l'espace, ou encore, à reconstruire en deux dimensions les espaces lus dans la réalité ? À quel moment la photographie a-t-elle – si elle l'a fait – commencé à influencer l'architecte ou / et l'architecture ?

Si l'on se réfère aux publications de Charles Pierre Gourlier¹² et Félix Narjoux¹³, on voit, après 1870, sous l'influence de la photographie, l'arrivée de la perspective contre le géométral – réputé idéal selon l'Académie royale des beaux-arts¹⁴. En 1853, César Daly publie dans sa *Revue Générale* une gravure de la bibliothèque Ste Geneviève ; or, on sait que ce dessin, gravé par Joseph Huguenet, fut tracé par Labrousse à partir d'une photographie des frères Bisson. Il s'agit du premier exemple connu d'un « dessin architectural » publié, basé sur une photographie prise à cette fin. Pourrait-on alors considérer le photographe comme le traducteur ou l'interprète d'une construction graphique, et avec quelle part de créativité ? Une traduction littérale, libre, littéraire ou comme le dit Cicéron : *ut orator* ou *ut interpres* ?

L'architecture objet, sujet ou prétexte

La Société internationale d'architecture définit la photographie d'architecture comme un genre spécifique pour qu'elle ne soit plus confondue avec la photographie de paysage urbain qui envisage le bâtiment comme un simple décor. Elle oscille entre travail documentaire et création artistique. Car, comme le résume Joël Herschman¹⁵, « le photographe n'est pas un œil

passif qui regarde l'architecture mais un regard qui choisit l'angle de représentation du document. Il est l'interprète du monument photographié ». Une interprétation inévitable et souvent contraire à ce que pense le public qui croit souvent que l'image photographique est essentiellement objective. Cependant, contraintes techniques et sociétales obligent, la majorité des réalisations sont la plupart du temps frontales ou « de façade », synonymes de « documentaire informatif et descriptif ». *L'Opéra Garnier* de Delmaet & Durandelle en 1870 en est le parfait exemple. Ces contraintes d'un autre temps évolueront dans les années 1920-1930 sous l'influence des avant-gardes venues d'Europe centrale et des États-Unis. Les constructivistes russes, ceux de la nouvelle vision et du Bauhaus feront de la représentation de l'architecture un concept créatif. Alexandre Rodtchenko, El Lissitzky, Moholy-Nagy introduiront les notions de plongée et de contre-plongée et surtout, subjectivement, intégreront l'effet produit sur le « regardeur » pour retranscrire l'atmosphère et l'esprit des bâtiments. Après la seconde Guerre mondiale, Lucien Hervé s'attachera à mettre en avant l'importance que Le Corbusier¹⁶ attribuait à la lumière sur ses bâtiments. Il dira à propos de Chandigarh : « L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière ». À l'opposé, comme le montrent ses nombreux croquis d'architecture, les formes du triple nu de Lucien Clergue vont inspirer à Oscar Niemeyer les formes de ses bâtiments, en particulier à Brasilia. Formes que le photographe privilégiera lorsqu'il photographiera les architectures de l'architecte à Brasilia¹⁷. Si Baudelaire dans son compte rendu du salon de 1859 voue la photographie à « une humble servante des sciences et des arts » et Walter Benjamin¹⁸ à une perte – « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours le *hic et nunc* de l'œuvre d'art » -, d'autres auteurs y voient au contraire un enrichissement. Pour Malraux¹⁹, c'est la révélation d'un « acte créateur » et pour François Soulage²⁰ « un art puissance deux » car

il redouble la création qui a déjà eu lieu. Des interprétations qui, selon Julie Noirod²¹, viennent remettre en question d'une manière inédite la dichotomie traditionnelle entre photographie documentaire et photographie artistique. D'autre part, elles mettent en lumière la dimension allographe et créatrice de ces deux disciplines situées à la croisée de la reproduction et de l'interprétation. Henri Loyrette écrira à ce propos (*Monuments historiques*, 1980) : « Il ne s'agit pas de deux types de photos mais toutes deux, avec des moyens différents, expriment successivement une vérité de l'architecture ».

Les critiques sur l'architecture viendront des États-Unis. Après la seconde Guerre mondiale, Moholy-Nagy implante le New Bauhaus à Chicago et en 1947 reprend son manifeste sur l'architecture *Von material zu Architektur* sous le titre *New vision Bauhaus* et critique l'architecture et l'urbanisation à travers des publications photographiques²² sur lesquelles experts et architectes vont s'appuyer. Une critique venue également de l'ouest avec les antiphotographies d'Ed Ruscha : *La photographie d'Ed Ruscha et les sources de l'architecture postmoderne aux États-Unis*. Publiées en 1963 les *Twenty Six Gzoline Station*

représentent pour John Kenneth Galbraith « les objets les plus répugnants depuis ces 2000 dernières années ». Ou encore les documentations vernaculaires de Walker Evans : *Some Los Angeles apartments* (1965) ou *Every building on the sunset strip* (1966). Robert Ventury & Denise Scott Brown, quant à eux, soulignent dans *Complexity and Contradiction in architecture*²³ les écueils du « modernisme » et prônent une architecture s'inspirant de formes laides et ordinaires ; une architecture de façade... une architecture-image calquée sur la photographie... « à la Ruscha » ! Dan Graham (*Home of America*, 1966) puis Jeff Wall et Ian Wallace travailleront dans des perspectives identiques.

De ce côté de l'Atlantique, la démarche conceptuelle de Berndt et Hilla Becher est venue redéfinir l'intention documentaire lorsqu'ils cataloguent avec une frontalité quasi obsessionnelle – même cadrage, lumière neutre... – le patrimoine architectural industriel allemand. Un prix dédié à la sculpture à la Biennale de Venise en 1990 fera basculer ce travail documentaire dans le domaine de l'art. Plus avant, la pratique de Thomas Demand²⁴ s'inspire des stratégies utilisées par des architectes dits modernistes comme Le Corbusier, Mies van der Rohe ou Peter Smithson, pour construire des modèles en papier peint ou en carton qu'il photographie. Une relation conceptuelle qui s'appuie sur l'usage architectural pour créer un environnement immersif « fondé sur la collision du monde et des images ».

La photographie instantanée et surtout la photographie numérique sont venues annihiler la dimension du temps entre la prise de vue et le résultat. Avant que l'informatique et bientôt l'Intelligence Artificielle (IA) viennent opérer un changement complet de paradigme et que les imprimantes 3D construisent des bâtiments. Mais cela, c'est une autre histoire ! ■



En haut : Jan Kamman (1898-1983), *Vue extérieure de l'usine Van Nelle montrant une passerelle*, Rotterdam, Pays-Bas, circa 1930.

À droite : Paris, Grand Palais. Exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome », 2014. © Bernard Perrine

12- Charles Pierre Gourlier, *Le choix des édifices publics*, Paris, Louis Colas 1825-50.

13- Paris, *Monuments élevés par la ville*, Félix Narjoux, Paris, A. Morelet Cie 1880-83. Les quatre tomes de Narjoux peuvent donc servir pour marquer un tournant dans l'établissement d'un nouveau régime visuel après 1880. Rappelons qu'ils paraissent entre 1881 et 1883, c'est-à-dire au début de cette décennie décisive dans laquelle la photographie s'intègre de façon définitive à l'édition architecturale.

14- *L'architecture recadrée : la photographie et le nouveau régime visuel dans la presse architecturale après 1870*, Martin Bressani et Peter Sealy, publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016. <http://books.openedition.org/inha/7092>.

15- Joël Herschman, *L'Œil du photographe*. Monuments historiques, 1980.

16- Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, Flammarion, 2008.

17- *Brasilia*, photographies de Lucien Clergue, préface de Paul Andreu, textes de Lucien Clergue et Eva-Monica Turck, Hazan, 2013.

18- Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935, Gallimard, 2008.

19- *Le Musée imaginaire*, 1947, Paris, Gallimard.

20- *Esthétique de la Photographie : la perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.

21- Julie Noirod, *La photographie d'architecture, un art de la traduction ?*, 2010, <https://doi.org/10.7202/045691ar>.

22- *The Hand of Man on America*, Chatam Press inc., 1971.

23- *De l'ambiguïté en architecture*, Dunot, 1971.

24- Thomas Demand, *Le bégaiement de l'histoire*, exposition au musée du Jeu de Paume, Paris, du 14 février au 28 mai 2023.

Au cours de sa séance du mercredi 11 janvier 2023, l'Académie des beaux-arts a élu Emmanuel Guibert au fauteuil II de la section de gravure et de dessin, précédemment occupé par Pierre-Yves Trémois (1921-2020), et, au cours de sa séance du mercredi 25 janvier 2023, l'Académie des beaux-arts a élu Christophe Leribault au fauteuil VIII de la section des membres libres, précédemment occupé par Pierre Cardin (1922-2020), ainsi que Françoise Huguier au fauteuil V de la section de photographie, nouvellement créé.



Né en 1964, Emmanuel Guibert suit les cours de l'école Hourdé avant de se diriger vers l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Il débute sa carrière dans la bande dessinée avec *Brune*, une œuvre sur la montée du nazisme. Suivront *La fille du professeur*, *Alph'art coup de cœur* et *Prix René Goscinny* au Festival d'Angoulême (1998), *Le Capitaine écarlate*

(2000), les séries pour enfants *Sardine de l'espace* (1997), la série *Les Olives noires* (2001). En 1996, il débute la publication d'une suite d'albums, *La Guerre d'Alan* (trois volumes de 2000 à 2008), *L'enfance d'Alan* (2012) et *Martha et Alan* (2016). Ce travail se prolonge dans *Le Photographe* (trois volumes de 2003 à 2006). Pour l'ensemble de son œuvre, Emmanuel Guibert reçoit en 2017 le Prix René Goscinny et, en 2020, le Grand Prix du 47^e Festival International de la bande dessinée d'Angoulême. Cette même année, il a présenté l'exposition « Biographies dessinées » au Pavillon Comtesse de Caen de l'Académie des beaux-arts dans le cadre de l'année « BD 2020 ». © Juliette Agnel



Né en 1963, Christophe Leribault est diplômé de l'École du Louvre et de l'Université Paris IV-Sorbonne. Il obtient son doctorat en histoire de l'art en 1999 avec une thèse consacrée au peintre Jean-François de Troy (1679-1752). Il débute au musée Carnavalet - Histoire de Paris en 1990, d'abord conservateur chargé des peintures et des dessins puis conservateur en chef

jusqu'en 2006. De 2006 à 2012, il est directeur-adjoint du Département des Arts graphiques du musée du Louvre et Directeur du musée national Eugène Delacroix. De 2012 à 2022, il est nommé Directeur du Petit Palais - musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. En octobre 2021, il devient président de l'établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie - Valéry Giscard d'Estaing. Il a également acquis une expérience internationale : boursier du J. Paul Getty Museum à Los Angeles (1988), boursier Focillon de l'université de Yale (1999), pensionnaire à la Villa Médicis, Académie de France à Rome de 1995 à 1996. Il a été commissaire d'une trentaine

d'expositions dont, au musée Carnavalet, « Les Anglais à Paris » (1994), « Au temps de Marcel Proust » (2001), au Musée du Louvre, « Gabriel de Saint-Aubin » (2007), « L'Antiquité rêvée » (2010) et « Eugène Isabey » (2012), au musée national Eugène Delacroix, « Delacroix et la Photographie » (2008-2009), « Delacroix / Othoniel / Creten, des fleurs en hiver » (2012) ou, au Petit Palais, « Paris 1900, la ville spectacle » (2014), « Carl Larsson » (2014), « Le Baroque des Lumières » (2017), « Paris romantique » (2019), « Luca Giordano » (2019). Photo DR



Née en 1942, Françoise Huguier grandit au Cambodge (Indochine française). Elle débute en 1976 comme photographe indépendante. En 1983, elle travaille pour le journal *Libération* et, par la suite, pour *Marie-Claire*, le *New York Times Magazine* ou *Vogue*. Prix Kodak (1986) puis Prix des Rencontres internationales de la photographie d'Arles (1987), elle entreprend, des

travaux personnels sur l'Afrique, la Sibérie, le Japon, la Russie et l'Inde. Son premier ouvrage, *Sur les traces de l'Afrique fantôme* (1990), qui lui vaut d'être lauréate de la Villa Médicis hors les murs. En 1991, elle photographie le coup d'État contre Moussa Traoré à Bamako. Elle se rend de 1996 à 1998 à Durban, en Afrique du Sud, pour documenter les bidonvilles et les foyers de travailleurs. Avec son livre *En route pour Behring, journal de bord d'un voyage solitaire en Sibérie* (1993), elle est lauréate pour la seconde fois de la Villa Médicis hors les murs et remporte un prix au World Press Photo. En 1994, elle crée avec Bernard Descamps la première Biennale de la photographie africaine à Bamako (Mali). En 2001, elle part à Saint-Petersbourg afin de travailler sur les appartements communautaires, donnant lieu en 2008 à un ouvrage et un film. En 2004, elle retourne pour la première fois au Cambodge ; l'ouvrage *J'avais huit ans* retrace l'histoire de son enfance prisonnière des Viêt Minh. Elle est lauréate du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts 2011. En 2014, une rétrospective, *Pince-moi je rêve*, lui est consacrée à la Maison européenne de la photographie à Paris. Elle publie la même année son autobiographie. En 2017, elle poursuit un projet sur les logements sociaux à Deauville. Depuis 2018, elle photographie les usines de Biélorussie et continue ses recherches sur la Bretagne. © Cyril Zannettacci

Au cours des séances des mercredis 14 décembre 2022 et 15 février 2023, l'Académie des beaux-arts a par ailleurs élu Françoise Docquier et Catherine Franclin, correspondantes de la section de sculpture.



Bureau 2023 de l'Académie des beaux-arts

Au cours de sa première séance plénière de l'année 2023, ce mercredi 11 janvier, l'Académie des beaux-arts a procédé à l'élection de son secrétaire perpétuel, conformément à ses statuts qui, depuis 2015, fixent à 6 ans renouvelables le mandat de ce dernier. Laurent Petitgirard, membre de la section de composition musicale, élu pour la première fois à cette fonction le 1^{er} février 2017, a été réélu secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts pour un nouveau mandat de 6 ans. Cette élection a eu lieu à l'unanimité des votes, avec 45 voix sur 45 membres votants.

Au cours de cette même séance, l'Académie des beaux-arts a procédé à l'élection de son bureau pour l'année 2023. Michaël Levinas, membre de la section de composition musicale, et Adrien Goetz, membre de la section des membres libres, ont respectivement été élus président et vice-président de l'Académie des beaux-arts.



En haut : le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard. © Yann Arthus-Bertrand
Ci-dessous : Michaël Levinas, président et Adrien Goetz, vice-président 2023. © Juliette Agnel et Yann Arthus-Bertrand

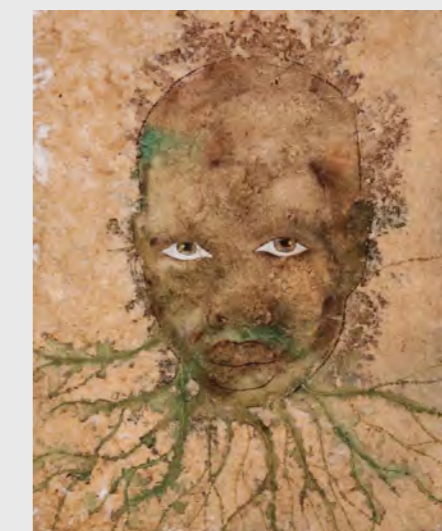
Fondations abritées



Fondation Bernard Grau - Académie des beaux-arts

Créée en 2022, la Fondation Bernard Grau - Académie des beaux-arts a pour objectif de soutenir la scène artistique cubaine, d'en promouvoir la vitalité et de favoriser les échanges entre Cuba et la France.

Elle s'est associée à la Cité internationale des arts pour mettre en place un programme de résidence d'artistes inédit. Chaque année, ce programme soutient des créateurs cubains pratiquant deux disciplines représentées à l'Académie des beaux-arts. L'édition 2023 met à l'honneur les sections peinture et architecture. À la suite d'un appel à candidatures, Gabriela Ruiz Pez a été choisie pour le programme en peinture et Samuel Puentes Fernandez, membre du collectif Ad Urbis, pour le programme en architecture. Les deux créateurs développeront un projet lors d'une résidence de six mois sur le site du Marais de la Cité internationale des arts.



En haut : Samuel Puentes Fernandez, membre du collectif Ad Urbis, *Maison de Pedro y María*. © Nestor Kim Enriquez
Ci-contre : Gabriela Ruiz Pez, *Travail 2*. © Robin Pedraja

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Bureau 2023

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard
Présidente : Michaël Levinas
Vice-président : Adrien Goetz

Membres

Section I - Peinture

Yves Millecamps • 2001
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 2017
Fabrice Hyber • 2018
Ernest Pignon-Ernest • 2021
Hervé Di Rosa • 2022

Section II - Sculpture

Claude Abeille • 1992
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013
Jean-Michel Othoniel • 2018
Anne Poirier • 2021

Section III - Architecture

Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015
Marc Barani • 2018
Bernard Desmoulin • 2018
Pierre-Antoine Gatiez • 2019
Anne Démians • 2021

Section IV - Gravure et dessin

Érik Desmazières • 2008
Astrid de La Forest • 2016
Pierre Collin • 2018
Catherine Meurisse • 2020
Emmanuel Guibert • 2023

Section V - Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013
Bruno Mantovani • 2017
Régis Campo • 2017

Section VI - Membres libres

Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick de Carolis • 2010
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017
Christophe Leribault • 2023

Section VII - Cinéma et audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Coline Serreau • 2018
Frédéric Mitterrand • 2019

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016
Dominique Issermann • 2021
Françoise Huguier • 2023

Section IX - Chorégraphie

Thierry Malandain • 2019
Blanca Li • 2019
Angelin Preljocaj • 2019
Carolyn Carlson • 2020

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López García • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiří Kylián • 2018
Georg Baselitz • 2019
William Kentridge • 2021
Giuseppe Penone • (2022)
Kaija Saariaho • (2022)
Annie Leibovitz • (2022)



Page 1 et ci-contre :
réaménagement des
salles du Foyer du
Carrousel du Louvre,
2016, Dubuisson
Architecture.
Photo Michel Denancé.

Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts
sur internet : www.academiedesbeauxarts.fr



Facebook

« academiebeauxarts »



Twitter

« AcadBeauxarts »



Instagram

« academiebeauxarts »

Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts*, et les précédents numéros, en téléchargement à l'adresse internet : <https://www.academiedesbeauxarts.fr/travaux-academiques>, catégorie « La Lettre de l'Académie »

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard | Comité de rédaction : déléguée, Lydia Harambourg
Membres : Gérard Garouste, Brigitte Terziev, Claude Abeille, Aymeric Zublena, Pierre-Antoine Gatiez, Bernard Desmoulin, Érik Desmazières, François-Bernard Mâche, Régis Campo, Thierry Escaich, François-Bernard Michel, Muriel Mayette-Holtz, Jean Gaumy, Blanca Li, Didier Bernheim, Claude-Jean Darmon, Bernard Perrine, Jean-Luc Monterosso, Robert Werner | Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels | Traduction : Liz Carey-Libbrecht | Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon | Impression : Imprimerie Chauveau Indica • ISSN 1265-3810

L'Académie des beaux-arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France avec l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie des sciences morales et politiques. www.institut-de-france.fr

Académie des beaux-arts | 23, quai de Conti 75006 Paris | +33 1 44 41 43 20