

ÉCOLOGIES, PERFORMANCES, POUVOIRS : QUESTIONNER L'IMAGE D'ARCHITECTURE AU PRISME DES ÉTUDES VISUELLES

As a vehicle for societal and ecological projection, the architectural image – understood as encompassing both representations of architectural and urban projects and the broader category of images produced within, for, and by architectural communication – constitutes a uniquely operative corpus within the framework of globalized visual culture. How, then, can its underrepresentation within the diverse materials considered by the interdisciplinary field of visual studies be explained? Drawing on examples from Francophone, Germanophone, and Anglophone scholarly traditions, this article traces the missed encounter between two largely incompatible conceptions of the architectural image – differing in terms of object, methodology, and epistemological stakes – characteristic of visual studies on the one hand and architectural and urban research on the other. It then outlines the conditions under which such an encounter might become possible, mobilizing the concepts of ‘ecology’, ‘performativity’, and ‘power’ of images as critical tools for reexamining representations off/or architecture. Crucially, integrating the architectural image into the agenda of visual studies necessitates a cross-pollination between image theory and architectural history.

Dans *Image Science*, le théoricien des études visuelles W.J.T. Mitchell fait état de son humilité au regard de l'architecture, un objet d'étude qu'il perçoit comme nécessitant une initiation¹. Il écrit :

Comme je parle en tant que non-expert et étranger aux préoccupations professionnelles de la communauté architecturale, j'offre ces commentaires avec beaucoup d'hésitation et sous réserve de correction. Mon expertise se situe dans les domaines de la théorie de l'image, des médias et de la culture visuelle. Ma stratégie consistera donc à réfléchir à certaines caractéristiques notables de l'architecture spectaculaire, qui attire l'attention à notre époque, en particulier lorsqu'elle dialogue avec deux médias étroitement liés, les arts graphiques et la sculpture. Ces deux médias semblent nécessairement liés au problème de l'architecture, ne serait-ce que parce que, d'une part, une grande partie de l'architecture contemporaine semble aspirer à la condition de sculpture et que, d'autre part, l'architecture 'proprement dite' est avant tout une activité graphique, une activité imageante, et non l'activité réelle d'ériger des bâtiments².

Domaine qui lui est étranger, 'l'activité imageante' des architectes échapperait ainsi, de son propre aveu, à son expertise "de la théorie de l'image, des médias, et de la culture visuelle"³. Plus encore, la frontière entre ce qui relève de "l'architecture 'proprement dite'" et ce qui relève des études visuelles serait régie par les "préoccupations professionnelles de la communauté architecturale", définissant des 'insiders' et des 'outsiders'. Outsider revendiqué, Mitchell renonce aux approches qu'il développe alors depuis trois décennies pour appréhender les

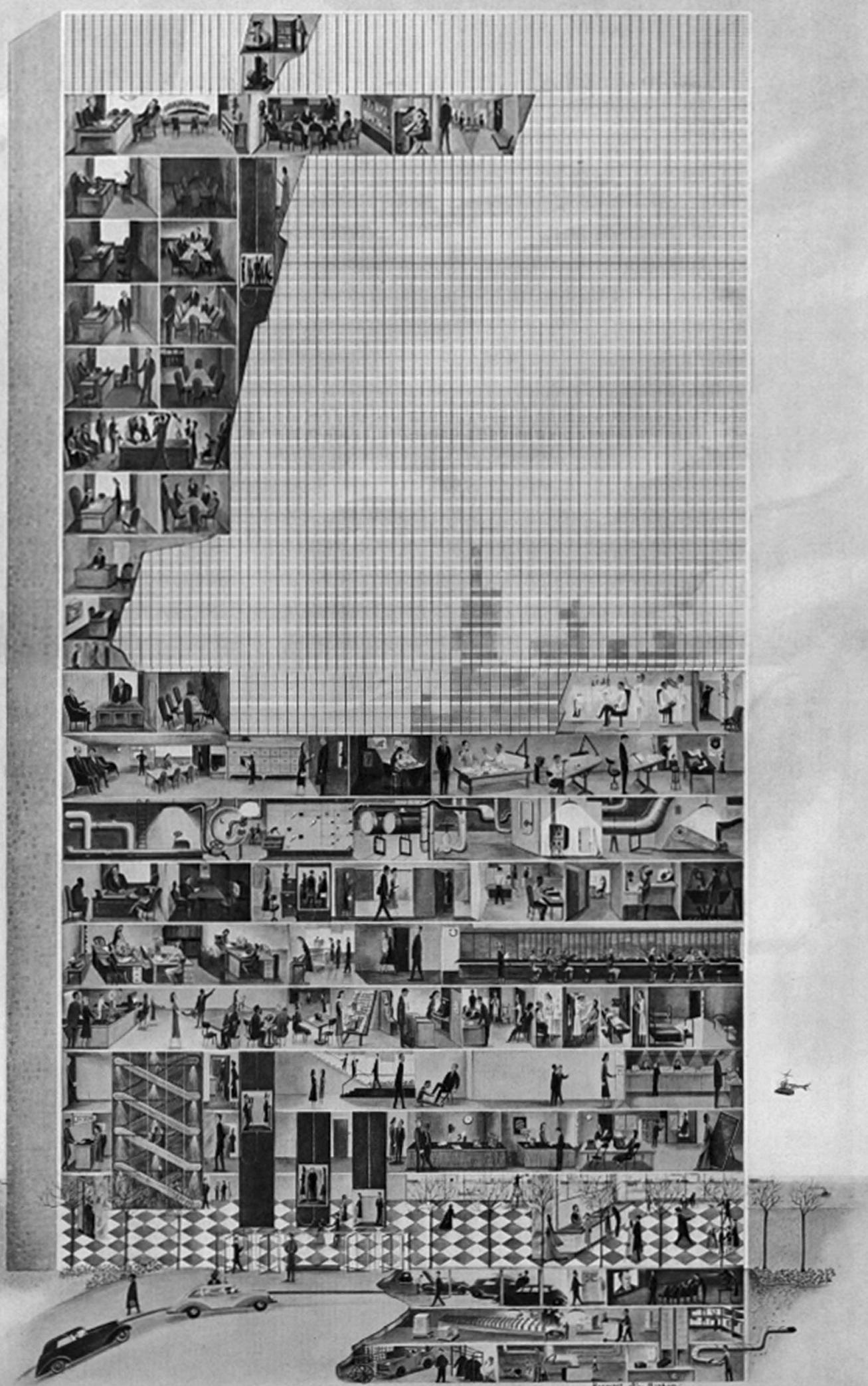
images issues des domaines les plus variés – régimes de plausibilité, rapport au texte, désir des images ou encore performativité – afin de réfléchir aux "caractéristiques notables de l'architecture spectaculaire, qui attire l'attention à notre époque"⁴. Ce faisant, il situe la dimension 'iconique' de l'architecture au niveau des objets tri-dimensionnels issus de cette activité, qu'il rapproche de la sculpture⁵.

Questionnant cette frontière entre l'architecture et les études visuelles, notre essai explore l'hypothèse d'un croisement entre les deux champs ; plus précisément, il aborde un type d'image quasi-inexploité par les spécialistes des études visuelles, soit l'image d'architecture, entendue comme une figuration réaliste qui "[s'efface] au bénéfice de l'objet représenté, selon une convention de lecture transparente [...] mettant en jeu une dimension utopique projetée vers le futur"⁶. Cette catégorie inclut les perspectives de projets, les photographies de réalisations récentes, et plus généralement, les représentations ayant pour fonction de porter le projet d'architecture vers le public non-initié de la culture de masse : reportages illustrés, annonces de promoteurs immobiliers, prospectus édités par les municipalités, ou encore visions prospectives d'un futur plus lointain – villes flottantes, Smart Cities, villes sur Mars – diffusées dans le cadre de sujets de vulgarisation scientifique (fig. 2-4)⁷.

Dans cet essai, le terme 'image d'architecture' sera ainsi à comprendre au sens d'*architecture-picture*, suivant une distinction entre *picture* et *image* également posée par Mitchell :

Vous pouvez accrocher [au mur] une *picture*, mais vous ne pouvez pas accrocher une *image*. La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction – dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias. [...] L'image n'apparaît jamais sans média, mais elle est aussi ce qui transcende les médias, ce qui peut être transféré d'un média à un autre⁸.

Nous allons montrer que l'image d'architecture est le lieu d'un 'double-point aveugle' épistémologique, à la fois dans le champ des études visuelles, comme nous venons de le voir, et dans le champ de la recherche architecturale et urbaine, où elle est toujours l'image de quelque chose avant d'être une image tout court. Pour étayer notre argument, nous retracerons, dans un premier temps, les termes d'une rencontre manquée entre deux conceptions de l'image d'architecture qui s'ignorent, avant d'envisager, dans un deuxième temps, les conditions de possibilité d'une telle rencontre, à la croisée de la recherche architecturale et urbaine et des études visuelles ; en guise d'armature conceptuelle, nous mobiliserons les notions d'"écologie des images", de "performance des images", et de "pouvoir de la représentation" qui en sont issues. Enfin, dans une étude de cas, nous questionnerons une image d'architecture, non pour ce qu'elle 'montre', ni pour son rôle dans un processus de projet, mais à partir des enjeux critiques qu'elle soulève – autrement dit, pour ce qu'elle 'fait' dans la société⁹. Au-delà de promouvoir une approche critique des représenta-



page 127

Fig. 1 M.B. Graham, *Le bâtiment du secrétariat des Nations Unies à New York. Coupe transversale de l'intérieur* ("Vogue", 1 novembre 1952 ; collection privée).

Fig. 2 Abiboo Studio, *Images de synthèse de Nüwa sur la planète Mars*, 2021 (©ABIBOO Studio).

¹ Voir Maxime Boidy, *Les études visuelles*, Saint-Denis 2017. Concernant les différentes acceptations, orientations et appellations du champ, des *Visual Studies* à la *Visual Culture*, en passant par les *Visual Culture Studies*, voir W.J.T. MITCHELL, *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago 2015, pp. 5-40. Voir aussi F. BRUNET, *Théorie et politique des images : W.J.T. Mitchell et les études de visual culture*, "Études Anglaises", 58, 2005, 1, pp. 82-93.

² W.J.T. MITCHELL, *Back to the Drawing Board: Architecture, Sculpture and the Digital Image*, dans Id., *Image Science*... cit., pp. 137-152 : 138, trad. fr. par M.M. OZDOBA (sauf indication contraire, les citations en langue anglaise et allemande sont traduites par l'auteure). Mitchell précise : "l'architecture a pris la place occupée jadis par la sculpture, s'imposant comme un art de l'image et des monuments iconiques dominant les espaces qui les entourent, attirant l'attention du monde" : ivi, p. 143.

³ Ivi, p. 138.

⁴ Les corpus traités par Mitchell s'étendent de l'art contemporain à l'imagerie scientifique, et de la couverture de la première guerre du Golfe par CNN aux dinosaures de *Jurassic Park*. Voir BRUNET, *Théorie et politique des images*... cit., pp. 85-88 ; M. BOIDY, S. ROTH, *Avant-propos : Indiscipline de l'image*, dans *Iconologie. Image, texte, idéologie*, sous la direction de W.J.T. Mitchell, trad. fr. par M. Boidy, N. Cilins, S. Roth, Paris 2009 (première éd. Chicago 1986) ; M. BOIDY, S. ROTH, *Avant-propos*, dans *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, sous la direction de W.J.T. Mitchell, trad. fr. par M. Boidy, S. Roth, Dijon 2014, pp. 7-13.

⁵ MITCHELL, *Back to... cit.*, p. 138.

⁶ Cette définition de l'image d'architecture est le fruit d'un séminaire de recherche que j'ai coorganisé avec Raphaële Bertho au Centre d'histoire et de théorie des arts (EHESS) ; voir R. BERTHO, M.M. OZDOBA, *L'image dans ses usages projectifs, réflexions de synthèse*, dans *Picturing Architecture*, 3 septembre 2013, <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/09/03/limage-dans-ses-usages-projectifs-reflexions-de-synthese/> (consulté le 4 mars 2025). Elle cible les usages transparents de l'image d'architecture, à l'attention d'un public non-initié. Les représentations techniques (plans, coupes, maquettes d'étude, etc.) circulant entre les intervenants du projet (architectes, ingénieurs, maîtres d'ouvrage, maîtres d'œuvre, etc.) ne sont pas abordées dans le cadre de cet article.

⁷ Les images de synthèse de Nüwa, capitale de la première colonie humaine sur la planète Mars (projet de l'agence Abiboo Studio, endossé sur Twitter par Elon Musk), ont été diffusées sur une série de blogs et de sites internet en 2021. Voir, par exemple, D. DOUËB, *Mars : voici à quoi ressemblera la première ville sur la planète rouge*, dans *papergEEK*, 24 mars 2021, <https://www.papergEEK.fr/mars-voici-a-quoi-pourrait-ressembler-la-ville-quelon-musk-veut-y-construire-2436539> (consulté le 4 mars 2025).

⁸ W.J.T. MITCHELL, *Les quatre concepts fondamentaux de la science de l'image*, dans Id., *Image Science*... cit., pp. 17-27 : 21-22. Sur la question de l'intermédialité en lien avec l'architecture dans les jardins, voir D. RIBOUILLAULT, *L'architecture au jardin : de la représentation à la transfiguration*, "Le Visiteur", 25, 2020, 1, pp. 83-98, <https://shs.cairn.info/revue-le-visiteur-2020-1?lang=fr> (consulté le 4 mars 2025).

⁹ M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, I (*Arts de faire*), Paris 1980.

¹⁰ J. EMERLING, R. GARDNER, *Introduction: Architecture! (To Be Said Excitedly but with Real Frustration)*, "Journal of Visual Culture", 15, 2016, 3, pp. 295-200 : 295.

¹¹ Outre un relevé des 'readers' en études visuelles parus depuis la fin des années 1990 (notamment *The Visual Culture Reader*, edited by N. Mirzoeff, London 1998 ; *The Feminism and Visual Culture Reader*, edited by A. Jones, London 2003 ; *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, edited by V.R. Schwartz, J.M. Przyblyski, New York 2004) et des livraisons du "Journal of Visual Culture" fondé en 2003, qui offrent une vision panoramique des corpus mobilisés dans ce champ de recherche interdisciplinaire, je fonde ce constat sur mon expérience de la recherche en études visuelles au Royaume-Uni et en France, comme étudiante en Master au Départ-

tions sd'architecture à l'échelle des sciences humaines et sociales, il s'agit également, à travers cette réflexion, d'affirmer le potentiel inhérent à l'ancrage des études visuelles dans les enjeux et les pratiques historiquement situés du projet architectural et urbain.

Les études visuelles à la rencontre de l'architecture : une épistémologie de l'espace

Une recherche sur le mot-clé 'architecture' dans la principale revue du champ interdisciplinaire des études visuelles – le *Journal of Visual Culture*, fondé en 2002 – permet de se convaincre de la faible représentation du sujet, à l'exception du numéro spécial *Architecture!* de 2016, dans lequel les éditeurs Jae Emerling et Ronna Gardner constatent "l'incapacité de l'architecture contemporaine à aborder l'ensemble des enjeux complexes soulevés par les études visuelles"¹⁰. En effet, tandis que lesdits enjeux sont abordés à travers des corpus aussi divers que l'art contemporain, les icônes religieuses, la peinture de genre, ou encore les images de propagande, l'image d'architecture en demeure singulièrement absente¹¹. Pour pallier à ce déficit, les contributeurs du numéro spécial entreprennent – à l'instar de Mitchell dans *Image Science*, cité dans l'introduction – d'emmener la pratique architecturale sur le terrain de l'image. Conservateur pour l'architecture au MoMA de New York, Martino Stierli soutient, dans cet esprit, que "les architectes n'ont pas attendu le 'tournant iconique' pour concevoir leurs bâtiments de manière à ce qu'ils soient photographiables et s'impriment dans la mémoire"¹².

Selon un biais hérité de l'histoire de l'art, les contributeurs du volume appréhendent l'architecture comme un art qui se manifeste dans des œuvres – qu'il s'agisse des édifices réalisés ou, par extension, de la production graphique des architectes dans le cadre du projet (plans, coupes, perspectives, collages, maquettes numériques, etc.). Ainsi, un prisme essentiellement 'spatial' domine les études visuelles dans leur approche de l'architecture, qui privilégie une attention à

la dimension immersive conférée par l'architecture au problème de l'image. C'est aussi le cas du colloque organisé en 2007 par le centre *Eikones* pour la théorie et l'histoire de l'image à l'université de Bâle, où les tenants de la *Bildwissenschaft*, branche germanophone des études visuelles, entreprirent de se saisir du thème architectural¹³. Cosignant l'introduction de l'ouvrage issu de cette rencontre, intitulée "Sur l'apparition de l'architecture comme image" (*Zum Erscheinen von Architektur als Bild*), Matteo Burioni, Johannes Grave et Andreas Beyer entendent tirer profit de la perspective inédite offerte par l'architecture pour 'dépasser' une compréhension de l'image jugée restrictive ("verengte Bildbegriffe aufbrechen") à l'aune d'une dimension spatialisée qui tienne compte de "la relation fondamentale entre l'espace constitué par l'architecture et la corporalité de l'être humain". D'autant plus, écrivent-ils,

que les approches d'une théorie de l'image ou d'une science historique de l'image ont été développées presque exclusivement à partir de l'exemple de la peinture, de la photographie, du film et des nouveaux médias. Si l'on prend l'architecture au sérieux dans ce contexte, en tant qu'objet pleinement légitime, elle peut s'offrir comme un surprenant défi pour l'élaboration d'une théorie [de l'image]¹⁴.

Tandis que la *Bildwissenschaft* – authentique 'science des images' – déploie un arsenal puissant pour problématiser les *pictures*, leur argumentaire relie l'imagéité (*Bildlichkeit*) de l'architecture à sa seule condition 'd'art de l'espace'.

L'imagéité se révèle alors être une propriété de l'architecture qui s'actualise en fonction de situations et qui n'est pas nécessairement prescrite par la configuration du bâtiment [...]. C'est une expérience spatiale plutôt intuitive et quotidienne, une manière d'habiter ou d'utiliser, qui peut se muer – même brièvement – en un regard conscient qui répond à une impression particulière. Ce regard sur la construction ne se porte pas forcément sur le contexte structurel, ni sur l'architectonique à proprement parler, il peut se détacher de l'intégration fonctionnelle des matériaux pour en privilégier les qualités sensorielles¹⁵.



Dans un chapitre consacré aux architectes Venturi et Scott Brown, Martino Stierli conceptualise ainsi la ville automobile à partir du regard par le pare-brise, telle une suite cinématographique de vues. Convoquant Walter Benjamin, il entend “comprendre et [...] construire la ville américaine dans son ‘éparpillement’, plutôt que de concevoir des alternatives nostalgiques ou modernistes”¹⁶.

De fait, la primauté accordée à l’expérience immersive dans les espaces architecturaux et urbains peut se retracer dans les travaux précurseurs du champ des études visuelles, consacrés au déploiement de la modernité¹⁷. A commencer par Walter Benjamin, qui met l’accent sur une rencontre ‘spatialisée’ entre les constructions architecturales et un public, relevant selon ses termes d’une “impression forteute” :

Les constructions architecturales sont l’objet d’un double mode de réception : l’usage et la perception, ou mieux encore : le toucher et la vue. On ne saurait juger exactement la réception de l’architecture en songeant au recueillement des voyageurs devant les édifices célèbres. Car il n’existe rien dans la perception tactile qui corresponde à ce qu’est la perception dans la réception optique. La réception tactile s’effectue moins par la voie de l’attention que par celle de l’habitude. En ce qui concerne l’architecture, l’habitude détermine dans une large mesure même la réception optique. Elle aussi, de par son essence, se produit bien moins dans une attention soutenue que dans une impression forteute¹⁸.

Héritiers de cette approche, Phil Ethington et Vanessa Schwartz – respectivement professeur en histoire urbaine et directrice du Visual Studies Research Institute à l’USC (University of Southern California) – ont consacré un projet de recherche aux icônes urbaines (*Urban Icons Project*), visant à contextualiser l’architecture remarquable des métropoles contemporaines à l’aune d’un processus de ‘spectacularisation’, en s’appuyant sur une série d’édifices ‘faisant image’ ou ‘consommés pour leur imageité’. Transformant le chaos de l’expérience urbaine en signification, le concept d’icône urbaine permet, selon eux, “d’établir des liens entre la spatialité concrète de la ville et la spatialité métaphorique des ‘paysages imaginaires’, entre le matériel et l’idéal, entre les formes sur le terrain et les formes dans l’esprit” : s’ils se penchent sur les représentations d’architecture, depuis le Collisée jusqu’à la tour Eiffel, c’est ‘dans leur relation’ à l’expérience de ces architectures dans l’espace urbain¹⁹. Conformément à cette orientation spatiale, les résultats du *Urban Icons Project* furent publiés dans la revue *Urban Studies* plutôt que dans une revue d’études visuelles. Comme l’illustrent ces exemples, l’appréhension de l’architecture comme ‘image spatialisée’ dans le champ de recherche interdisciplinaire des études visuelles semble se faire au détriment d’une prise en compte de l’image d’architecture au sens de *picture*.

ment of Visual Cultures de Goldsmiths College (University of London), puis comme doctorante au Laboratoire d’histoire visuelle contemporaine, au sein du Centre d’histoire et de théorie des arts de l’EHESS à Paris.

¹² M. STIERLI, *Architecture and Visual Culture: Some Remarks on an Ongoing Debate*, “Journal of Visual Culture”, 15, 2016, 3, pp. 311-316 : 313. Pour avancer cet argument, Stierli s’appuie sur les ouvrages de B. COLOMINA, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge 1996, et de C. ZIMMERMAN, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis 2014.

¹³ M. BURIONI, J. GRAVE, A. BEYER, *Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild*, in *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, herausgegeben von Id., Paderborn 2011, pp. 11-37 : 12-13.

¹⁴ Le texte critique la tendance de la théorie de l’architecture depuis le dix-huitième siècle, à “situier l’aspect pictural de l’architecture soit dans sa fonction de signe, soit dans le travail des surfaces planes ou le cadrage de points de vue particuliers sur les édifices”, qui s’orientent vers l’idéal du tableau moderne mais ne rendent pas justice à “certaines dispositions fondamentales de l’architecture conçue comme un art de l’espace”. Ivi, pp. 11, 15. Sur le même sujet voir *Das Diaphane: Architektur und ihre Bildlichkeit*, herausgegeben von U. Kuch, Bielefeld 2020.

¹⁵ BURIONI, GRAVE, BEYER, *Einleitung... cit.*, p. 19.

¹⁶ M. STIERLI, *Die ‘Er-Fahrung’ der Stadt. Las Vegas, Film und der Blick aus dem Auto*, in *Das Auge der Architektur... cit.*, pp. 423-465.

¹⁷ Sur la modernité comme principale clé de lecture des changements de la culture visuelle au dix-neuvième siècle, voir *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader... cit.*

¹⁸ W. BENJAMIN, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, “Zeitschrift für Sozialforschung”, V, 1936, 1, pp. 40-68 : 64. Ce passage est également convoqué par MITCHELL, *Image Science... cit.*, p. 128.

¹⁹ P. ETHINGTON, V. SCHWARTZ, *Introduction: An Atlas of the Urban Icons Project*, “Urban History”, 33, 2006, 1, pp. 5-19 : 9-10, 13. Dans *Jet Age Aesthetic*, Schwartz analyse l’architecture des aéroports au regard d’une “culture du mouvement” qui s’est épanouie dans l’après-guerre, privilégiant là aussi le prisme spatial. V.R. SCHWARTZ, *Jet Age Aesthetic: The Glamour of Media in Motion*, New Haven 2020.

Fig. 3 Abiboo Studio, *Images de synthèse de Nüwa sur la planète Mars, 2021* (© ABIBOO Studio).

Fig. 4 Abiboo Studio, *Images de synthèse de Nüwa sur la planète Mars, 2021* (© ABIBOO Studio).



L'image dans la recherche architecturale et urbaine : une épistémologie du projet

Les études sur les représentations constituent un sous-champ riche et diversifié de la recherche architecturale et urbaine. Une ‘épistémologie du visuel’ s'y constitue dans une forme d'autonomie par rapport au champ des études visuelles, bien qu'elle en partage le constat d'un “déferlement d'images [auquel nous sommes] soumis aujourd'hui, tant dans notre vie privée que professionnelle”, exigeant une nouvelle “aptitude à les interpréter [...] aussi importante que de savoir lire ou compter”²⁰. Or, les questionnements sur l'image développés dans ce contexte sont largement dominés par des préoccupations relatives à la conduite du projet. Appelant de ses vœux le développement d'approches interdisciplinaires

en dialogue avec les sciences humaines et sociales, l'historienne de l'architecture Dianne Harris regrettait ainsi, dans un article paru en 2011, que

pour les historiens de l'architecture employés dans des écoles formant des professionnels du projet [architectes et urbanistes], les impératifs de la pratique professionnelle et les exigences du cursus se traduisent par des limitations et des restrictions de plus en plus rigides. Dans ces lieux, la pression pour produire des histoires de l'architecture qui soient immédiatement utiles à l'enseignement dispensé dans les ateliers de projet, ou qui mettent en avant les architectes et leur activité professionnelle, demeure aussi intense que mal avisée²¹.

Enseignant en écoles d'architecture, le sociologue Christophe Camus y décrit une sociologie des médias envisagée “en termes de métier,

²⁰ O. Söderström, *Des images pour agir : le visuel en urbanisme*, Lausanne 2001.

²¹ D. HARRIS, *That's Not Architectural History! Or What's a Discipline For?*, “Journal of the Society of Architectural Historians”, 70, 2011, 2, pp. 149-152 : 150. Historienne de l'architecture et chercheuse interdisciplinaire, Harris a développé une approche éminemment politique des images de l'habitat unifamilial circulant dans les médias populaires aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale dans D. HARRIS, *Litte White Houses: How the Postwar Home Constructed Race in America*, Minneapolis 2013.

²² C. CAMUS, *Repenser sociologiquement l'architecture à partir de ses médiations*, dans *Penser l'architecture en sociologie*, Dossier préparé par O. Chadoin, L. Brown, “SociologieS”, 2021, <http://journals.openedition.org/sociologies/17153> (consulté le 4 mars 2025).

de compétence, de collaboration interprofessionnelle, d'économie, d'acceptabilité ou d'utilité sociale et [...] se limitant la plupart du temps [aux enjeux de] la production d'édifices et d'espaces à laquelle participent les professionnels de ce secteur”²². L'image d'architecture désigne alors “ce qui participe de près ou de loin à son mode de production et de consommation”²³. Pensée à partir de la pratique professionnelle, ses enjeux s'inscrivent, schématiquement, dans deux paradigmes : d'une part, le ‘paradigme de l'auteur’, structuré par l'œuvre des architectes, qu'elle soit réalisée ou qu'elle demeure une ‘architecture de papier’²⁴; et d'autre part, le ‘paradigme instrumental’, qui questionne l'image d'architecture dans sa qualité d'outil au service des processus et des savoirs du projet.

Le paradigme de l'auteur

L'histoire de l'architecture est une science illustrée. Or, en dépit de cette affinité avec les images, la matrice historiographique demeure celle des projets d'architecture et de leurs auteurs, les architectes : perspectives de projets, photographies de maquettes, illustrations de presse et photographies d'architecture nourrissent une appréhension visuelle des édifices. Comme le soulignait Jean-Louis Cohen, l'image est généralement considérée de manière circonscrite en termes de ‘réverbération médiatique’, objet ‘secondaire’ dérivé du projet ou de la réalisation architecturale, dont elle risque d'occulter la complexité :

Chaque forme de réverbération médiatique de l'architecture est affectée de biais spécifiques [...]. La télévision ne diffuse pas l'architecture, ainsi que l'on peut parler d'une diffusion des films, ou même de la peinture, mais l'image animée des édifices. Les films ne parviennent que fort difficilement à reproduire l'expérience spatiale concrète et introduisent donc des déformations appréciables, en particulier dans la restitution des usages, des modes d'habiter. Un effet médiatique particulier est [...] la condensation, à savoir la réduction à une image simplifiée et aplatie d'une configuration spatiale

complexe dont la découverte n'est possible que par une lente déambulation²⁵.

En effet, dès lors qu'il s'agit de produire des connaissances sur le projet, il n'est pas rare que l'image soit grevée d'un a priori négatif, assimilée à l'artifice, voire au mensonge²⁶.

Corollaire de la place centrale de l'artiste en histoire de l'art, celle de l'architecte domine les questionnements relatifs aux images élaborés dans le champ de l'histoire de l'architecture, où de nombreux chercheurs explorent les pratiques d'architectes-dessinateurs, d'architectes-photographes ou encore d'architectes-communiquants²⁷. L'histoire médiatique de l'architecture, qui a pris de l'ampleur à partir du début des années 2000 dans le sillage de Beatriz Colomina, envisage ainsi l'image pour ce qu'elle fait à l'architecture, et – réciproquement – l'architecture pour ce qu'elle fait à l'image²⁸. Or, si cette approche a révélé de manière importante la ‘fonction médiatique’ de l'architecture à une époque ‘cernée par les images’, c'est pour mieux éluder la masse des images d'architecture échappant à l'auctorialité des architectes²⁹.

Car en situant la ‘fonction médiatique’ à l'endroit du projet – même entendu au sens le plus large –, elle occulte une multitude ‘d'agents des images’ (illustrateurs, services de communication, directeurs artistiques, etc.) parfois très éloignés du champ architectural : l'image d'architecture est alors prise en compte *dans la mesure* où elle s'inscrit dans une épistémologie proprement architecturale³⁰. Attribuées à une série de figures tutélaires, de Le Corbusier à Adolf Loos et de Charles et Ray Eames à Franck Gehry, les innovations dans l'ordre du visuel intéressent les chercheurs dans la mesure où elles renouvellement les régimes de conception, de production et de médiatisation du projet³¹. Si la sensibilité aux enjeux médiatiques relève indéniablement d'une ouverture de l'histoire de l'architecture vers les études visuelles, ces travaux restent peu accessibles aux chercheurs en sciences humaines et

²³ J.P. JUNGMAN, *L'image en architecture. De la représentation et de son empreinte utopique*, Paris 2001.

²⁴ À titre d'exemple, voir les expositions *Images et imaginaires d'architecture : Dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*, conçue par Jean Dethier (Paris, Centre Pompidou, 8 mars-28 mai 1984) ; *Architectures de papier. Dessins de Piranèse à Mallet-Stevens*, conçue par Basile Baudez (Paris, Musée Nissim de Camondo, 26 mars-21 juin 2015) ; ou plus récemment, les initiatives de la fondation britannique Drawing Matter, <https://drawingmatter.org/> (consulté le 4 mars 2025).

²⁵ J.L. COHEN, *L'architecture saisie par les médias*, “Les Cahiers de Médiologie”, 11, 2001, 1, pp. 310-317 : 313. Le chercheur britannique Iain Borden défend la même idée dans son essai *Imaging Architecture: Dialectical Imagery and Temporality in Architectural History*, “Journal of Architecture”, 12, 2007, 1, pp. 57-77.

²⁶ Voir mon compte rendu de la table ronde *Images ! Sans mensonges, l'architecture est-elle possible ?* organisée par l'ordre des architectes en Ile de France le 4 octobre 2012 ; M.M. OZDOBA, *Couvrez cette image que je ne saurais voir*, dans *Picturing Architecture*, 6 octobre 2012, <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2012/10/06/couvrez-cette-image-que-je-ne-saurais-voir-2/> (consulté le 4 mars 2025).

²⁷ Voir par exemple N. HERSCHDORFER, L. UMSTÄTTER, *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, catalogue de l'exposition (Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, 30 septembre 2012-13 janvier 2013 ; Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage Bruxelles, 26 avril-6 octobre 2013), Paris 2012 ; W. OECHSLIN, G. HARBUSCH, *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich 2010. Ou encore le récent appel à contributions de la revue “Profils” éditée par l'Association d'histoire de l'architecture (AHA), qui entend “questionner et mettre en lumière les différentes facettes de l'interaction entre architectes et photographes en tant que coproducteur·ice·s de la représentation visuelle de l'architecture en s'intéressant aux usages, aux regards et aux pratiques qui ont marqué cette relation au fil du temps”, <http://www.histoire-architecture.org/archives/4792> (consulté le 4 mars 2025).

²⁸ *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation. Works From the Collection of the Canadian Centre for Architecture*, exhibition catalogue (Montreal, Canadian Centre for architecture, 7 May-7 August 1989), edited by E. Blau, E. Kaufman, Cambridge 1989 ; B. COLOMINA, J. OCKMAN, *Architectureproduction*, New York 1988 ; COLOMINA, *Privacy and Publicity*... cit.

²⁹ EAD., *Cernés par les images. L'architecture de l'après-Sputnik*, trad. fr. par H. Sirven, Paris 2013 (première éd., sous la forme d'un article, *Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture*, “Grey Room”, 2, 2001, pp. 6-29).

³⁰ Jean-Louis Cohen attribue également la ‘fonction médiatique’ aux architectes, lorsqu'il écrit que cette dernière “a été extraordinairement bien illustrée depuis 1998 par ce que l'on peut désormais dénommer l'effet Bilbao”, c'est-à-dire la rencontre d'un site urbain en plein renouveau, d'une volonté politique, d'une stratégie d'entreprise culturelle et, surtout, d'une architecture provocante”. COHEN, *L'architecture saisie... cit.*, p. 313 (mes italiques). A propos de l'approche historiographique par les ‘agents des images’, voir A. VÖWINCKEL, *Agenten der Bilder: Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2016.

³¹ COLOMINA, *Privacy and Publicity*... cit. ; EAD., *The Media House*, in *Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse*, “Assemblage: a Critical Journal of Architecture and Design Culture”, 27, 2012, pp. 55-66 ; K. RATTENBURY, *This Is Not Architecture: Media Constructions*, London 2002 ; ZIMMERMANN, *Photographic Architecture*... cit. ; A.T. FRIEDMAN, *American Glamour and the Evolution of Modern Architecture*, New Haven 2010.

sociales étrangers à la culture architecturale³². Ainsi, le croisement entre 'l'histoire médiatique' de l'architecture et le champ interdisciplinaire des études visuelles, où elle trouve un accueil limité, relève plutôt du trompe-l'œil³³.

Le paradigme instrumental

Tout comme l'histoire de l'architecture, la recherche urbaine interroge les images à l'aune de leur mise en œuvre par les acteurs du projet : ce prisme instrumental nourrit une 'épistémologie du visuel' qui mobilise, selon les cas, les points de vue de l'histoire de la photographie ou encore des sciences de l'information et de la communication³⁴. Les représentations visuelles (cartes, vues aériennes, photographies de chantier, etc.) sont alors analysées dans leurs rapports aux dynamiques du développement urbain, aux processus de projet, ou encore à la constitution des savoirs relatifs à ces dynamiques et processus³⁵. Le récent ouvrage *Photographier le Grand Paris*, par exemple, ambitionne de "comprendre l'histoire du Grand Paris – sociale, architecturale, urbaine, paysagère, politique – et son aménagement, [à travers] les images que cette histoire a produites, et les finalités diverses selon lesquelles [ces images] ont été créées, interprétées, médiatisées, conservées". Mais aussi de "questionner la figurabilité d'une métropole en perpétuelle évolution"³⁶.

C'est également l'approche qu'emprunte Nathalie Roseau, professeure d'urbanisme à l'école nationale des Ponts et Chaussées, dont les travaux interrogent "les dynamiques de transformation métropolitaine et la place qu'y occupent les infrastructures, leurs temporalités et leurs représentations"³⁷. Ses recherches sur les imaginaires métropolitains offrent une perspective inédite pour appréhender ces dynamiques, ciblant des acteurs du visuel souvent négligés par l'histoire urbaine. Le cas de l'architecte et illustrateur Hugh Ferriss, célèbre pour ses vues spectacu-

laires de la ville de New York en projet (fig. 5), éclaire alors la 'mutation métropolitaine' de la ville au prisme de ses figurations, l'érigeant en véritable penseur de la ville par l'image :

Visuelle et textuelle, l'œuvre de Ferriss est foisonnante. Elle préfigure le tournant métropolitain dont fait l'objet la cité new-yorkaise, de la mutation de Manhattan au déploiement de la suburbia à l'échelle des deux États qui composent l'aire métropolitaine, en passant par les réalisations massives des infrastructures – ouvrages d'art, parkways, aéroports – qui feront la fierté de la Port of New York Authority. En représentant la métropole en devenir, dans ses productions libres comme dans les projets auxquels il apporte son concours, Ferriss cristallise et extrapole, projette et transforme. Témoin et acteur, il contribue à l'édification du paysage à la fois imaginaire et réel de la ville³⁸.

Centrée sur les processus de projet – impliquant architectes, municipalités, comités consultatifs, grandes entreprises, fondations, etc. – cette approche ne s'intéresse pas, en premier lieu, aux enjeux politiques de la *publicité* du projet urbain. Autrement dit, si elle met en relief le rôle crucial de l'activité imageante dans le développement urbain, elle se détourne de ce que "font les images dans l'espace public"³⁹.

Un apport fondamental du champ des études urbaines est de faire apparaître – c'est à dire, de rendre disponibles pour l'attention critique – des représentations de projets habituellement perçues de manière transparente. Néanmoins, l'analyse des images y intègre, comme préalable, les conditions de possibilité politiques, économiques et organisationnelles du projet. Comme le rappelait Jean-Louis Cohen avec lucidité, "contrairement aux autres arts, cinéma compris, [l'architecture] a les plus grandes difficultés à être subversive, dès lors qu'elle nécessite la mobilisation de moyens considérables pour exister aux yeux de tous, moyens qui supposent l'adhésion des pouvoirs à ses stratégies de

³² Dénonçant ce renfermement disciplinaire dans le texte cité plus haut (voir note 21), Dianne Harris conjure les historiens de l'architecture à s'adresser à un public plus large, car "ce qui compte, pour ceux d'entre nous qui étudient l'environnement bâti, c'est de savoir si quelqu'un s'en soucie encore ou non" ("What will matter, to those of us who study the built environment, is whether or not anyone still cares"), HARRIS, *That's Not Architectural History...* cit., p. 152.

³³ S. SUMA, *Une histoire médiatique de l'architecture ?*, "Transversale : Histoire Architecture Paysage Urbain", 4, 2020, pp. 55-63.

³⁴ Voir les articles consacrés au thème de la représentation dans les "Cahiers de la Recherche en Architecture, Urbanisme et Paysage" (CRAUP) et dans la revue "Urbanisme". Voir aussi *L'architecture et ses images*, sous la direction de E. Cohen, G. Monnier, "Sociétés & Représentations", 30, 2010, 2. Sur les modes de communication de l'imagerie aménageuse, voir A. GAGNEBIEN, H. BAILLEUL, *La ville durable imaginée : formes et modalités de la communication d'un projet de société*, "Études de Communication", 37, 2011, 2, pp. 115-130 ; J. GOBERT et al., *Mise en scène et en récit de la nature dans la ville : de nouvelles frontières*, "Développement Durable et Territoires", 14, 2023, 3, <https://doi.org/10.4000/developpementdurable.23586> (consulté le 8 septembre 2025) ; S. NIVET, *L'image au pied de la lettre. L'imagerie aménageuse au prisme de la (climate) fiction*, "Les Cahiers de la Recherche Architecturale Urbaine et Paysagère", Actualités de la recherche, 2023, <http://journals.openedition.org/craup/12561> (consulté le 4 mars 2025).

³⁵ Voir les travaux menés dans le sillage de Frédéric Pousin, dont *Figures de la ville et construction des savoirs : architecture, urbanisme, géographie*, sous la direction de F. Pousin, Paris 2005, et plus récemment dans le cadre du programme de recherche ANR *Photopaysage*, voir *PhotoPaysage. Débattre du projet de paysage par la photographie*, sous la direction de F. Pousin, Paris 2018, ainsi que le site internet <http://photopaysage.huma-num.fr/> (consulté le 4 mars 2025).

³⁶ R. BERTHO et al., *Photographier le Grand Paris. Une histoire visuelle du changement métropolitain*, Paris 2024.

³⁷ Selon les termes de sa notice biographique, <https://ecole-desponts.fr/nathalie-roseau> (consulté le 4 mars 2025).

³⁸ N. ROSEAU, *L'imaginaire métropolitain de Hugh Ferriss : New York, 1916-1962*, "Marnes. Documents d'Architecture", 4, 2016, pp. 190-237 : 193.

³⁹ Voir le colloque international *Que font les images dans l'espace public ?* organisé par le département de géographie et environnement et l'institut de la gouvernance de l'environnement et du développement territorial de la faculté des Sciences de la Société de l'Université de Genève les 18-20 janvier 2017, compte rendu de Max Bonhomme, <https://arip.hypotheses.org/1902> (consulté le 4 mars 2025). Voir aussi les études réunies par M. HVATTUM, A. HULTEZSCH, *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century*, New York 2018, dont certaines s'atténuent à cette question.

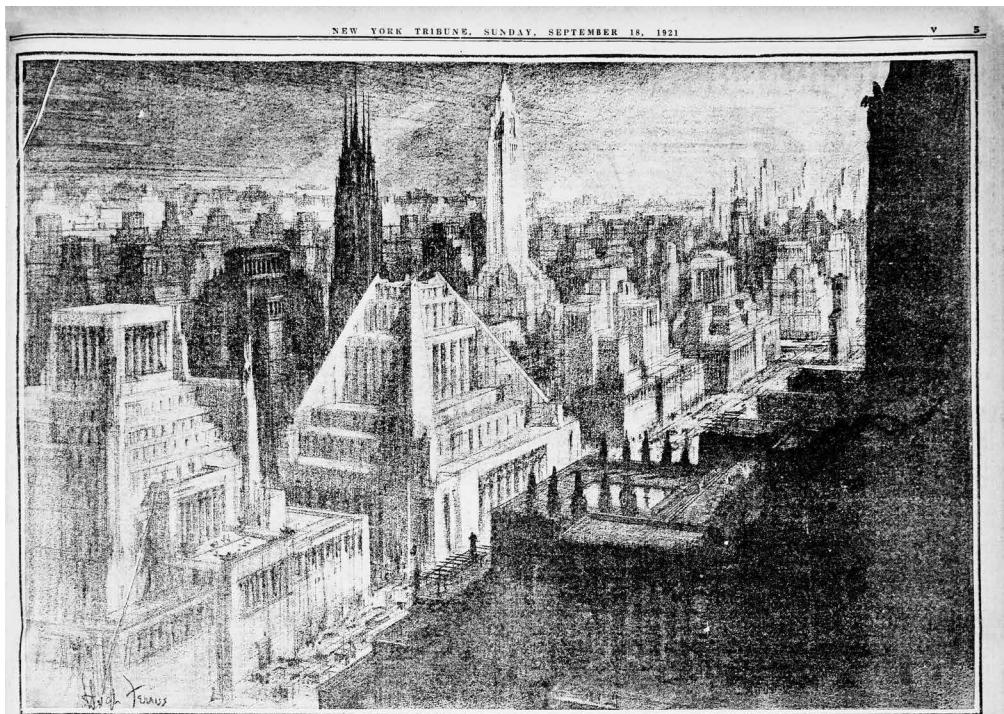


Fig. 5 H. Ferriss, *Vue prospective de la ville de New York* ("New York Tribune", 18 septembre 1921, p. 5 ; © Library of Congress, Washington, DC).

FUTURE NEW YORK, A PRACTICAL PROPHETY

By ALIDA F. SIMS

TWENTY years hence New York City will have undergone a metamorphosis.

So say the builders who have designed the heaven-piercing pyramids of today.

The great class of structures that is New York will be the last and crowning, the tallest and the most harmonious. These must come to pass as a result of the "rule of the building and law," which will cause "the building and law" which the sky of the Manhattanites that we of today would not recognize to be the expression of architectural opinion.

A comprehensive sketch predicts the nature

of these changes and outlines the possibil-

ities of building under the new law.

"The new law," says Harry W. Corbett, "will be the most important factor in the future development of New York."

"The new law," says Mr. Corbett,

"will cause the building and law" which

is potential rents, the dark corners of Wall

street, the dark corners of the city, which

there will be light and air in every street."

The artist, H. Ferriss, has had the

idea to sketch a picture of the future

with the possibilities set forth in the archi-

tical new law.

Up the sides of the city, up the sides

which may be developed with the limi-

itations of law,

"A vast collection of pyramids, a city

of pyramidal terraces, of pyramids that never

cease to grow, of pyramids that never

cease to rise only from the center of a

mass of pyramids, of pyramids that

cease to be pyramids, of pyramids that

la transparence de la représentation, loin d'être naturelle,

dépend d'une technique, d'une idéologie, d'un parti pris, d'un point de vue, etc. toutes choses relatives [et que] tous éléments métatextuels, réflexifs, qui font que 'la représentation se présente représentant quelque chose' participent de l'opacification. Il y a opacification quand la représentation ne désigne plus simplement l'objet au travers de ses signes (transitivité) mais revient sur elle-même, exhibe ses signes en tant que signes, questionne son propre fonctionnement (réflexivité)⁴⁴.

Dans *Penser l'image*, anthologie dirigée par Emmanuel Alloa qui réunit philosophes, théoriciens et historiens de l'art autour de la question "Qu'est-ce qu'une image?", plusieurs représentants des *Visual Studies* et de la *Bildwissenschaft* érigent, précisément, la transparence en pivot épistémologique, point de départ de toute réflexion sur l'image :

dire que les images sont des 'fenêtres ouvertes' sur une signification, c'est les traiter comme des simples 'faire-part', transitivités dont la fonction de renvoi fonctionne d'autant mieux qu'elles se font oublier dans leur matérialité. [...]. Pour les tenants de la transparence, toute image est toujours image de quelque chose [...]. Pour les tenants de l'opacité au contraire, l'être-image coïncide avec l'imagéité⁴⁵.

Comme le formule Georges Didi-Huberman dans le même volume, une appréhension de l'image dans son opacité exige de prendre du recul, de suspendre son usage 'd'image de', et de prendre le temps de s'interroger à son propos :

Il n'est jamais inutile de se redemander de quoi exactement une image est-elle l'image, quels que soient les aspects qui s'y rendent visibles, les évidences qui y sont apparues, les représentations qui s'y imposent d'abord. Cette question a, de plus, l'avantage d'éveiller l'intérêt pour le comment des images, autre question cruciale. Et puis, il y a la question toute bête et toute méchante, en réalité, je veux dire la question politique – de savoir à qui sont les images⁴⁶.

Penser l'image, nous dit Gottfried Böhm, c'est demander : "que donne à voir une image, que montre-t-elle et surtout : comment montre-t-elle?", et ainsi "réfléchir à l'entrelacement entre les images et ce qu'elles montrent"⁴⁷. Dans cette perspective, les notions d'"écologie des images", de 'performance des images', et de 'pouvoir de la représentation', empruntées au champ interdisciplinaire des études visuelles, offrent un horizon épistémologique fécond pour penser l'image d'architecture, comme nous allons le montrer dans la seconde partie de ce texte.

La notion d'"écologie des images", premièrement, est propice à élargir les acteurs, les usages et les contextes pris en compte dans l'analyse des images d'architecture. Dans son recueil du même nom, l'historien de l'art Ernst Gombrich approche les styles, les motifs et les genres picturaux en termes de 'niches écologiques', autrement dit, de 'milieux' où les images se développent, prospèrent, se transforment, ou périssent :

Ce mot d'écologie [...] vient des racines grecques oikos, la maison ou l'habitat, et logos, parole, discours ou, comme ici, étude. Ainsi le Petit Larousse définit-il l'écologie comme la 'partie de la biologie qui étudie les rapports des êtres vivants avec leur milieu naturel'. C'est la complexité de ce 'rapport' qui rend cette étude si intéressante. Le sol et le climat influencent évidemment le type de végétation d'une zone donnée, mais la végétation, à son tour, influence le climat et, à long terme, la nature du sol. [...] On pourrait affirmer qu'il y a une parfaite analogie entre l'écologie des êtres vivants et le milieu social des images⁴⁸.

Si les analyses de Gombrich traitent d'une variété d'images qualifiée par lui-même de déroutante, l'image d'architecture n'a cependant pas sa place dans ce corpus. Or, avec Gombrich, nous pouvons nous demander quand et où, à l'échelle d'une culture ou à l'échelle transculturelle, l'image d'architecture tend-elle à prospérer ou à se raréfier ? À quelles institutions renvoient ses conventions stylistiques : la science-fiction, l'art, l'ingénierie ou encore la communica-

⁴⁴ N. WANLIN, *Le moment critique d'une théorie de la représentation*, "Acta Fabula", 3, 2002, 1, <https://www.fabula.org/acta/document11045.php> (consulté le 4 mars 2025), note de lecture sur l'ouvrage de L. MARIN, *De la représentation*, Paris 1994.

⁴⁵ E. ALLOA, *Entre transparence et opacité : ce que l'image donne à penser*, dans *Penser l'image*, sous la direction de E. Alloa, Paris 2010, pp. 7-21 : 14. A l'instar d'Ola Söderström dans le champ des études urbaines, cité plus haut, la quatrième de couverture de *Penser l'image* constate une "multiplication proliférante des images [qui] semble bien – et c'est là son paradoxe – inversement proportionnelle à notre faculté de dire ce qu'est réellement une image".

⁴⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *Rendre une image*, dans *Penser l'image*... cit., pp. 267-292 : 267.

⁴⁷ G. BOEHM, *Ce qui se montre. De la différence iconique*, dans *Penser l'image*... cit., pp. 27-47 : 27, 30.

⁴⁸ E. GOMBRICH, *Préface*, dans *L'écologie des images*, Paris 1983, pp. 5-8 : 5-6 ; Id., *La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage* [1953], dans *L'écologie des images*... cit., pp. 15-43.

cation politique ? Comment ces institutions évoluent-elles au cours du temps ? Dans quels usages est-elle mobilisée ? De quels détournements fait-elle l'objet ? Mais aussi, comment s'adapte-t-elle aux évolutions du milieu⁴⁹ ?

La notion de ‘performance des images’, ensuite, nous permet de penser les effets des images d’architecture – autrement dit, la manière dont elles sont à même d’émouvoir et de mobiliser le regardeur. En effet, comme le rappellent Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne en introduction de l’ouvrage du même nom,

l’histoire de l’art comme ‘science’ [a exclu] de son domaine l’observation des réactions violentes ou intenses face aux images, l’analyse de leur puissance. Elle restreignait son champ à une seule catégorie d’images – les œuvres d’art – en même temps que se constituaient les grandes collections muséales. [...]. Si l’on parle de la puissance d’une œuvre d’art, dans cette optique, c’est en fait comme expression de la puissance créatrice de l’artiste⁵⁰.

En convoquant les notions d’efficace (Marin), de désir (Mitchell), ou encore d’agentivité (Gell), ils montrent que les images “ne se contentent pas de représenter passivement des faits, des idées, des personnes. Elles circulent, jouent, trompent, choquent, plaisent ou convainquent : en un mot, elles ‘performent’”⁵¹. Transposée à l’image d’architecture, cette approche nous incite à prendre en compte les réactions, les émotions ou encore les croyances qu’elle suscite. Lorsqu’elle fait l’objet d’une diffusion significative dans un contexte historique et culturel donné, l’image d’architecture peut s’envisager comme un ‘agent social performatif’ qui a des effets dans la société⁵². En outre, dans la mesure où elle visualise un espace réel – passé, présent ou à venir – contrairement à la fiction, la performance d’une image dépend nécessairement de l’expérience que l’on peut faire de cet espace (lorsqu’il est accessible), de l’anticipation de cette expérience (lorsqu’il s’agit d’un projet), ou encore de son impossibilité (dans le cas d’un bâtiment disparu).

Enfin, la notion de ‘pouvoir de la représentation’ forgée par Louis Marin fournit un cadre des plus stimulants pour aborder les représentations de projets comme des visions faisant autorité, qui s’imposent au regardeur de manière unilatérale. En effet, “le premier sens du verbe représenter signifie présenter à nouveau, à la place de, à la place d’un absent, comme l’écrit Alberti à propos de l’art de la peinture. Mais représenter signifie aussi se présenter, redoubler une présence, s’attribuer autorité et légitimité qui s’imposent à autrui”⁵³. Ainsi, par-delà son rôle au service de la représentation du projet, l’image d’architecture suscite la croyance du public dans la force dont disposent ses commanditaires, participant à asseoir leur autorité. Pour le dire avec Marin,

la représentation est [...] l’opération qui met la force ‘en réserve’ dans les signes, en transformant la force en pouvoir. Le résultat de cette opération substitutive est un effet de croyance : celui qui voit le portrait équestre du roi croira que le souverain dispose d’une force sans limites⁵⁴.

Dès lors, nous prenons conscience que l’image d’architecture est essentiellement liée à l’exercice d’un pouvoir, ne serait-ce qu’en vertu des moyens nécessaires pour la produire et la diffuser : produire et diffuser les images d’un projet, c’est affirmer qu’on a le pouvoir de le réaliser – à l’instar des perspectives de projets urbains sur la planète Mars convoquées dans l’introduction de ce texte, qui corroborent le scénario de colonie spatiale porté par Elon Musk (fig. 2-4). Dès lors, si les images d’architecture se prêtent à un questionnement du point de vue des études visuelles, ce n’est pas en tant qu’outils du projet, mais parce qu’elles sont investies par des ‘pratiques du regard’⁵⁵. En suivant cette approche, nous interrogeons non seulement “ce que [les images d’architecture] signifient”, mais aussi “ce qu’elles ‘font’ dans un réseau de relations sociales”, afin de mieux saisir la manière dont elles “fonctionnent dans notre culture” et de les

⁴⁹ Sur ces questions, voir le pôle de recherche sur les *Écologies visuelles* (*Visual Ecologies Studies*) coordonné par Sophie Suma et Benjamin Thomas à l’université de Strasbourg, <https://www.culturesvisuelles.org/champs-de-recherche/écologies-visuelles> (consulté le 4 mars 2025). Voir également mes propres travaux sur le sujet, M.M. OZDOBA, *La mise en paysage du Front de Seine : de la ville du futur à la ville durable* (1960-2010), “Articulo. Journal of Urban Research”, 4, 2013, <https://doi.org/10.4000/articulo.2283> (consulté le 4 mars 2025) ; EAD., *Du photoréalisme au post-photographique, les paysages imaginés du Bureau Bas Smets*, dans *PhotoPayage...* cit., pp. 118-135.

⁵⁰ BARTHOLEYN, GOLSENNE, *Une théorie des actes d’image...* cit., p. 17.

⁵¹ Ivi, p. 18. Sur la notion d’efficace des images, voir L. MARIN, *Des pouvoirs de l’image : Gloses*, Paris 1993, pp. 10-21 ; sur le désir des images, voir *Que veulent les images...* cit. ; sur l’agentivité (*agency*) des images, voir A. GELL, *L’Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. fr. par S. Renault, O. Renault, Dijon 2009 (première éd. Oxford 1998), pp. 20-23 ; sur les actes d’image, voir H. BREDEKAMP, *Théorie de l’acte d’image*, trad. fr. par F. Joly, Y. Sintomer, Paris 2015 (première éd. Frankfurt 2010).

⁵² G. BARTHOLEYN, *Un bien étrange cousin, les visual studies*, dans *Politiques Visuelles*, sous la direction de Id., Dijon 2016, pp. 5-28.

⁵³ Louis Marin : *pouvoir de la représentation et représentation du pouvoir*, catalogue de l’exposition (Paris, INHA, Galerie Colbert, 29 mai-26 juillet 2008), sous la direction de G. Carelli, Paris 2008, pp. 4-10 : 9.

⁵⁴ Ivi, p. 5 ; voir aussi Id., *Le portrait du roi*, Paris 1981 ; ainsi que l’ouvrage collectif dirigé par W.J.T. MITCHELL, *Landscape and Power*, Chicago 1994.

⁵⁵ M. BAL, *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, “Journal of Visual Culture”, 2, 2003, 1, pp. 5-32 : 11.

comprendre comme des “mécanismes de relais dans les échanges de pouvoir, de valeur et de publicité”⁵⁶.

Questionner l'imagerie du siège de l'ONU à New York au prisme des études visuelles (étude de cas)

Comme l'a souligné Dianne Harris, qui milite pour une approche critique des images dans le champ architectural, “parce qu'elles sont omniprésentes et apparemment ordinaires au point de ne pas être observées de manière critique, ces formes visuelles et matérielles constituent de puissants dispositifs idéologiques”⁵⁷. Or, force est de constater que l'image d'architecture n'a pas pris toute sa place, à ce jour, parmi les corpus traités dans le champ interdisciplinaire des études visuelles. Plutôt qu'il ne résulte d'une circonstance fortuite, nous avons vu plus haut que ce désintérêt découle d'un inconfort à appréhender des images enchevêtrées dans des processus de projet peu intelligibles en dehors du champ architectural : ainsi, les chercheurs attelés à cet exercice se doivent de décrire non seulement “les formes sociales et politiques [que] visualise” l'image d'architecture, mais aussi les “formes sociales et politiques qu'elle contribue à produire, et que l'on peut saisir à travers elle”⁵⁸ ; autrement dit, ils ont pour tâche de croiser les savoirs de l'image et les savoirs du projet.

L'abondante imagerie médiatique diffusée au moment de l'édification du siège de l'Organisation des Nations Unies sur les bords de l'East River à New York, entre 1947 et 1953 (fig. 6), nous servira comme cas d'étude pour illustrer notre propos⁵⁹. En associant l'histoire du projet d'architecture et l'appareil interprétatif des études visuelles, nous mettrons en relief le rôle de laboratoire, puis de modèle, joué par les images de ce bâtiment emblématique de l'architecture moderne d'après-guerre, à l'échelle de la société étatunienne. À l'aune de la réception du projet par

le public, Hugh Ferriss – évoqué plus haut – apparaît comme l'un des nombreux illustrateurs ayant contribué à la campagne de communication menée par l'ONU, qui présentait le bâtiment équipé de murs rideaux et de l'air climatisé comme un “futur déjà arrivé dans le présent”⁶⁰. Tandis que les perspectives de Ferris apparaissent au format de vignettes dans les colonnes étroites de la presse quotidienne (fig. 7), le relevé des principaux titres de l'époque révèle qu'elles furent le plus souvent écartées dans la presse magazine, à la faveur d'images réalisées par des illustrateurs étrangers au champ architectural⁶¹. Missionnés par les éditeurs – ou par les services de communication des grandes entreprises, dans le cas des contenus publicitaires –, ces illustrateurs ont participé à ‘activer’ le siège de l'ONU par le biais de représentations qui débordent le registre de la communication du projet d'architecture pour s'adresser pleinement aux préoccupations des lecteurs⁶². Bravant les codes visuels de la culture architecturale, ces représentations d'une rare inventivité graphique exploitent les thèmes contemporains de la culture populaire, comme par exemple la coupe transversale sur la tour du secrétariat de l'ONU parue dans le magazine féminin *Vogue* en 1952, peu après l'inauguration du bâtiment (fig. 1).

Rendue à l'aquarelle par l'illustratrice de livres pour enfants Margaret Bloy Graham, à la manière d'une maison de poupées, la coupe ne respecte pas les proportions du bâtiment, dont elle supprime de nombreux étages afin d'obtenir un effet grossissant. En mobilisant les codes de la littérature enfantine, l'illustration de *Vogue* naturalise la répartition stéréotypée des rôles entre les hommes et les femmes au sein de la nouvelle institution internationale qui “mélange des nationalités comme les fruits dans un cake aux fruits”⁶³. L'article illustré nous apprend qu'à l'ONU, les femmes s'activent à la cafétéria tandis que les hommes s'occupent des affaires sérieuses

⁵⁶ W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, pp. 184, 327, 420-423. Ces passages sont cités dans HARRIS, *Little White Houses...* cit., pp. 16-17.

⁵⁷ HARRIS, *Little White Houses...* cit., p. 15. La démarche de Harris fait écho à celle de Roland Barthes dans *Mythologies*, qui se proposait de “ressaisir dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de soi, l'abus idéologique qui [...] s'y trouve caché”, voir R. BARTHES, *Mythologies*, Paris 1957, p. 9.

⁵⁸ BOIDY, *Les Études Visuelles...* cit., p. 7.

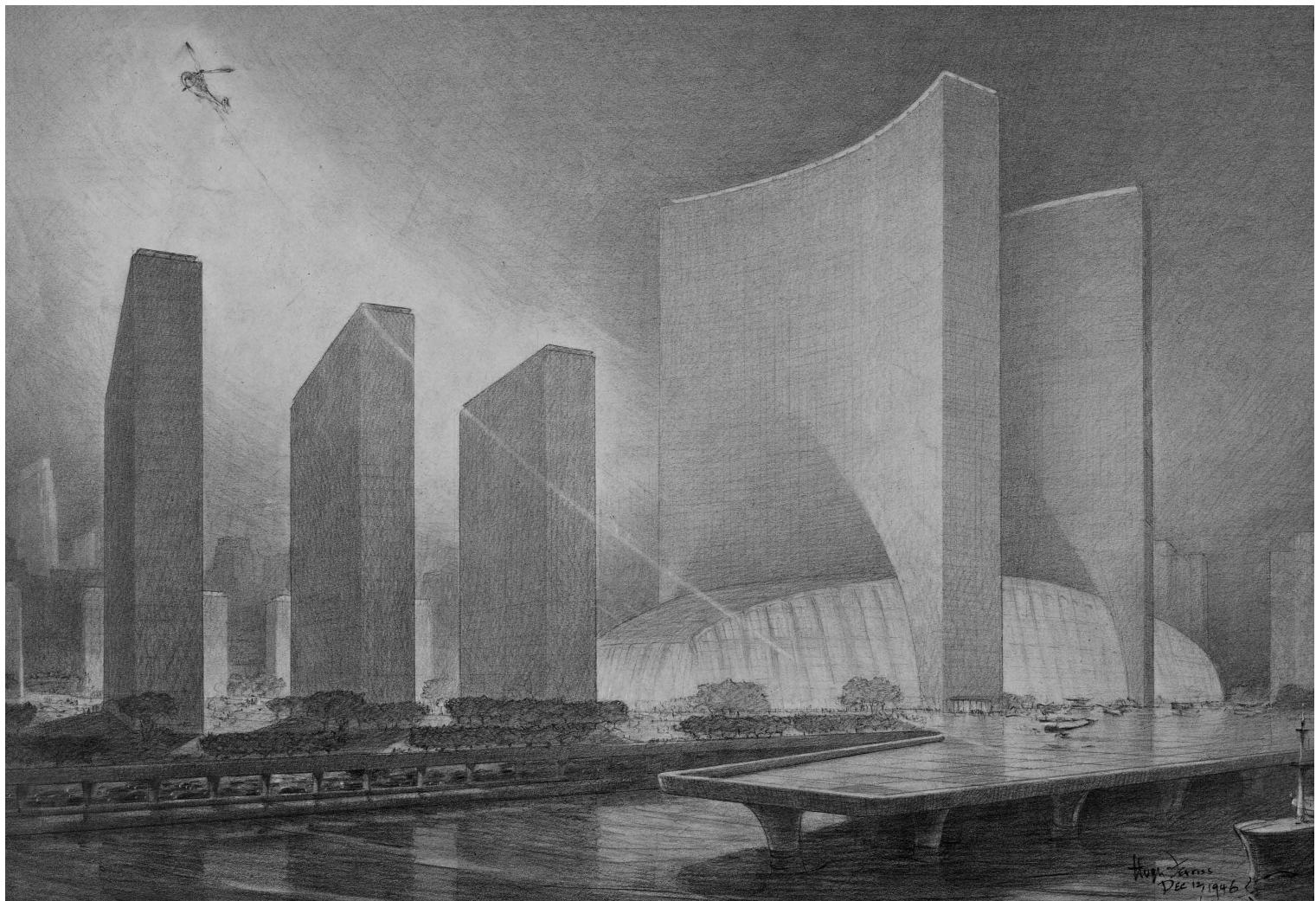
⁵⁹ Je développe cette étude de cas dans ma thèse : M.M. OZDOBA, “Tomorrow's Life Today. Le mythe de l'architecture ultra-moderne dans la presse américaine (1947-1964)”, thèse de doctorat, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2019.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Une perspective du projet réalisée par Hugh Ferriss fut notamment publiée par le *New York Times* et le *New York Herald Tribune* le 22 mai 1947, créditee “United Nations official photo”. Outre la presse quotidienne, notre relevé des publications du projet du siège de l'ONU inclut une dizaine de périodiques, dont *Vogue*, *Life*, *Collier's* et *Popular Mechanics*.

⁶² À propos de la contribution de Ferriss au projet du siège de l'ONU, voir G. DUDLEY, *A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters*, Cambridge 1994.

⁶³ The UN secretariat building. *Vogue* presents for the first time a cross-section of the interior of this modern monument, “*Vogue*”, 1^{er} novembre 1952, illustration de Margaret Bloy Graham. Au sujet des médiations architecturales dans la culture populaire, voir *Archi.Pop: Mediating Architecture in Popular Culture*, sous la direction de M. Lasansky, London 2014.



dans de luxueux bureaux équipés du confort moderne : libre interprétation graphique, déconnectée du processus de conception et de communication proprement architectural, l'illustration de Bloy Graham adresse des enjeux qui n'étaient pas du ressort des architectes, loin s'en faut. À ce titre, elle est susceptible de nourrir une histoire culturelle des États-Unis à l'échelle d'un imaginaire du progrès qui s'appuyait singulièrement sur des représentations d'architectures modernes.

Or, si les représentations du siège de l'ONU avaient le pouvoir d'agir sur leur public, c'était en vertu d'un contexte historique et médiatique qu'il est nécessaire de prendre en compte dans l'analyse. La signification du projet architectural, loin d'être univoque, se précisait en effet au fur et à mesure de son déploiement dans un grand nombre d'environnements éditoriaux – de la presse généraliste à la publicité automobile, en passant par les magazines de vulgarisation scientifique et la presse féminine –, que ce soit par le biais du style graphique, comme dans

l'exemple de *Vogue*, et/ou par le biais d'énoncés associés aux images, selon un processus caractéristique des imageries narratives décrit par André Gunthert :

Stéréotype plastique dont on peut décoder le sens sans difficulté, [l'imagerie narrative est] cette production des industries culturelles, où l'image ne peut plus être considérée comme une forme isolée, mais comme un nœud de réseau. [...] La dynamique visuelle constitue, dans la durée, un ensemble toujours plus dense de signes dont la cohérence est assurée par l'identification de leur appartenance thématique⁶⁴.

Dès lors, la signification d'un projet architectural ou urbain à l'échelle du public contemporain ne peut s'appréhender à travers l'œuvre d'un seul dessinateur, même le plus virtuose, elle doit l'être à l'échelle d'une 'écologie' complexe : considérées sous cet angle, les extraordinaires perspectives du projet réalisées par Ferriss nous en disent moins sur les échanges de pouvoir, de valeur et de publicité impliquant le siège de l'ONU que les images souvent anonymes pu-

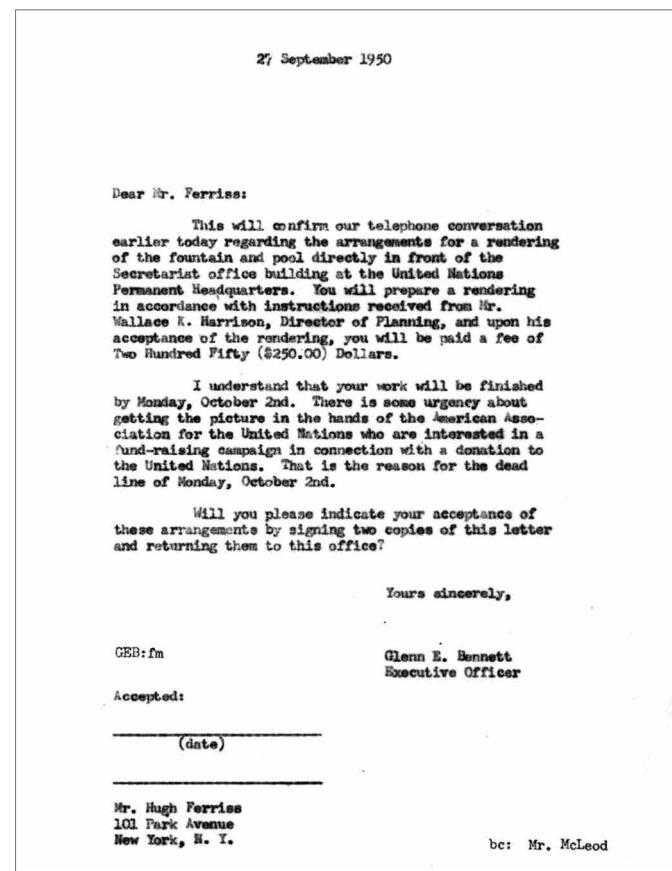
Fig. 6 H. Ferriss, *Projet alternatif pour le bâtiment de United Nations à New York*, 12 décembre 1946 (Columbia University, Avery Architectural & Fine Arts Library, Department of Drawings & Archives, Hugh Ferriss architectural drawings and papers, 1906-1980, Series I, Item NYDA.1000.001.00275).

⁶⁴ A. GUNTHERT, *Comment lisons-nous les images ? Les imageries narratives*, dans *Politiques visuelles*... cit., pp. 219-234.



Fig. 7 Article de F. Yerxa avec une illustration de H. Ferriss ("New York Herald Tribune", 22 mai 1947, © New York Public Library, Digital Collections).

Fig. 8 Lettre de G.E. Bennett à H. Ferriss, 27 septembre 1950 (© United Nations).



⁶⁵ Voir l'exposition conçue par Maria Stavrinaki et Julia Garimoth au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 2024-2025. *L'Âge atomique. Les artistes à l'épreuve de l'histoire*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'Art Moderne, 11 octobre 2024-2 février 2025), sous la direction de M. Stavrinaki, J. Garimoth, Paris 2024.

⁶⁶ Voir note 60.

⁶⁷ Edgar Morin a décrit la culture comme "un corps complexe de normes, symboles, mythes et images qui pénètrent l'individu dans son intimité, structurent ses instincts, orientent les émotions [...] selon des commerces mentaux de projection et d'identification". Voir E. MORIN, *L'Esprit du temps*, Paris 1962, p. 16. Sur l'image d'architecture comme support projectif dans le contexte du 'home-front' étasunien pendant la Seconde Guerre mondiale, voir A. SHANKEN, 194X: *Architecture, Planning, and Consumer Culture on the American Home Front*, Minneapolis 2009.

⁶⁸ Lettre de G.E. Bennett, Executive Officer de l'Organisation des Nations Unies, à H. Ferriss, 27 septembre 1950 : "I understand that your work will be finished by Monday, October 2nd. There is some urgency about getting the picture in the hands of the American Association for the United Nations who are interested in a fund-raising campaign". (Source: United Nations Archives, New York).

⁶⁹ J'ai développé cette approche dans M.M. OZDOBA, *Dreamscape Century City: Architectural Rendering, Mass Media and the Temporal Imaginary of the Postwar Capitalist Enterprise*, "Getty Research Journal", 15, 2022, 2, pp. 153-174.

bliées dans la presse illustrée, en grande partie tombées dans l'oubli. Ces dernières dévoilent le projet du siège de l'ONU comme un espace de projection pour le public étasunien au tournant des années 1950, traumatisé par la Seconde Guerre mondiale et les horreurs du nazisme, hanté par la bombe atomique et l'escalade militaire avec l'URSS, et pétri des espoirs suscités par des innovations technologiques sans précédent, dans le contexte d'un capitalisme paternaliste, ségrégationniste et conquérant⁶⁵.

Le récit du siège de l'ONU comme "futur déjà arrivé dans le présent"⁶⁶ possédait une dimension performative, facteur de son succès, qui nourrissait un imaginaire de la concrétisation débordant le registre architectural : davantage que la visualisation d'une tour de bureaux, même la plus moderne, les images du siège de l'ONU déployaient, implicitement, des promesses d'une tout autre ampleur. Agent social performatif, elles interpellait les horizons d'attente contemporains, s'offrant au public comme support de projection et d'identification⁶⁷.

La documentation secondaire de l'imagerie médiatique du projet (contrats, documents de travail, versions écartées ou amendées, factures, communiqués de presse etc.) permet, enfin, de faire apparaître 'à qui sont les images' (fig. 8)⁶⁸.

Témoignant de processus éditoriaux et de jeux d'acteurs qui n'apparaissent plus dans leur forme publiée, elle expose la médiatisation du projet du siège de l'ONU, véritable déluge d'images financé par une série d'acteurs économiques acquis au système, comme ayant participé à promouvoir les 'rêves du futur' portés par les puissants – au détriment des autres –, et à affirmer l'hégémonie des États-Unis dans les affaires du monde (fig. 9)⁶⁹. À l'aune de son imagerie médiatique, l'architecture ultra-moderne du siège de l'ONU apparaît alors comme un catalyseur de croyances et d'aspirations qui tenaient du mythe, autant que du projet technologique et rationnel revendiqué par les architectes. En tissant l'histoire de l'architecture, l'analyse du récit médiatique et le problème du rapport au temps, on se confronte à la dimension politique d'illustrations a priori anodines qui, loin d'être de simples faire-part du projet, ont contribué à naturaliser le système capitaliste qui s'imposait alors sans partage dans cette partie du monde.

Conclusion

Dans son texte publié en 2011 dans le *Journal of the Society of Architectural Historians*, Dianne Harris mettait en garde contre une tentation autarcique de la discipline, invitant ses collè-



Fig. 9 E. Stoller, Photographie du siège des Nations Unies à New York (*The American Breakthrough*, "Fortune", février 1955, pp. 120-121 ; collection privée).

gues historiennes et historiens de l'architecture à s'engager dans des pratiques de recherche inter-, multi-, ou transdisciplinaires, au lieu de se complaire dans un point aveugle à l'échelle des sciences humaines :

Beaucoup de chercheurs en sciences humaines [...] ignorent l'existence de notre discipline, et quand ils ne l'ignorent pas, ils ont une connaissance très limitée de notre travail. [...] L'historien de l'architecture moyen possède des dizaines de livres de chercheurs en sciences humaines de tous horizons, mais nos publications – *qui ont tant à offrir aux historiens, aux sociologues, aux spécialistes d'études culturelles, aux géographes, ou encore aux spécialistes de la littérature et des cultures comparées* (pour n'en citer que quelques-uns) – ne figurent pas sur leurs étagères et sont rarement incluses dans leurs notes de bas de page. En affirmant nos frontières disciplinaires, nous exacerbons encore cette situation car nous finissons par écrire, en grande partie, pour d'autres historiens de l'architecture⁷⁰.

Dans la première partie de cet essai, j'ai montré que le rendez-vous manqué entre la recherche architecturale et urbaine et les études visuelles tient à des prismes disciplinaires mutuellement exclusifs en termes d'objets, de méthodes et d'enjeux. Expliciter ces prismes, passage obligé pour les déplacer ou les réorienter, telle est la tâche à laquelle entend contribuer cet état des lieux, en traçant des axes de réflexion à partir de mon expérience située de la recherche en études visuelles. Car même – et surtout – parce que le public les reçoit avec une certaine distraction, voire de l'indifférence, les images d'architecture constituent un corpus singulièrement agis-

sant à l'échelle de la culture visuelle globalisée, à l'heure où se manifestent dans toute leur ampleur les ravages d'un ordre néolibéral qui se traduit périodiquement dans la dimension du projet architectural et urbain⁷¹.

Dans la seconde partie du texte, j'ai esquisssé quelques pistes pour sonder les enjeux critiques des images d'architecture à partir des notions d'«écologie des images», de «performance des images», et de «pouvoir de la représentation», empruntées à l'arsenal théorique et méthodologique des études visuelles. À travers une étude de cas qui s'émancipe des paradigmes disciplinaires, j'ai montré que la prise en compte de l'image d'architecture dans le programme de travail des études visuelles exige, nécessairement, de questionner leur réception par le public, outre la prise en compte des enjeux, des acteurs et des pratiques du projet : en lui imposant de travailler «à la croisée» des savoirs du projet, l'image d'architecture s'avère susceptible de bousculer un champ des études visuelles souvent critiqué pour négliger l'histoire au profit de la théorie⁷².

⁷⁰ HARRIS, *That's not architecture...* cit., p. 151 (mes italiques).

⁷¹ Que l'on pense au projet d'architecture pour une colonie sur Mars, aux villes nouvelles commanditées par des autoroutes dans les déserts d'Egypte et d'Arabie Saoudite, ou plus récemment, à la vision de Donald Trump pour une riviera sur la bande de Gaza.

⁷² BRUNET, *Théorie et politique des images...* cit., p. 91.