

« ... OÙ
LA PHOTOGRAPHIE
RENCONTRE
L'ARCHITECTURE. »

PIERO FUMAGALLI

*« Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète
mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. »*

BARTHES Roland, La Chambre Claire

2022, Piero Fumagalli

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

Ce travail s'adresse autant aux hommes qu'aux femmes. Pour faciliter la lecture, l'utilisation du masculin englobe tous les genres, sans discrimination.

Piero Fumagalli

Enoncé théorique de Master Semestre d'automne 2021

Sous la direction de Prof. Marco Bakker
Maître EPFL : Adrien Grometto
Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne 2022

Table des matières

1. Introduction	p.3
2. Articulation du travail	p.7
3. Nicéphore Niépce et le Point de Vue du Gras	p.11
- L'homme, Nicéphore Niépce	
- La photo, Le Point du Vue du Gras	
- La maison, Le domaine du Gras	
4. La lumière, de la prise de vue jusqu'à l'exposition	p.29
- Petite histoire de la lumière	
- Lumière et photo	
- Lumière naturelle et architecture	
- Lumière artificielle	
5. Relation entre œuvre, espace et objet	p.37
- L'Art et la Photo	
- L'impression en photo	
6. « ... où l'Architecture rencontre la Photographie. »	p.47
Étude de cas :	
- Contexte d'une maison domestique	
- Contexte d'un espace industriel	
- Contexte d'un espace extérieur en lien avec le paysage	
- Regard sur le concours du nouveau musée de la Photographie de Lausanne	
7. Conclusion et Ouverture sur le PDM	p.93

« J'ai toujours été un grand croyant en aujourd'hui. La plupart des gens vivent dans le passé ou le futur, si bien qu'en réalité ils ne vivent pas du tout. Beaucoup s'occupent de l'avenir de l'art ou de la société, aussi n'ont-ils plus le de préserver ce qui est. L'utopie réside dans l'instant. Non point dans un futur, un autre lieu, mais ici et maintenant, ou nulle part. »

STIEGLITZ Alfred, Paroles d'Artiste, FAGE édition, 2017, p.63

Introduction

L'idée à la base de ce travail vient d'une passion personnelle pour la photographie en parallèle de mes études d'architecture. J'ai toujours voulu faire un travail qui alliait ces deux disciplines qui ont toujours été intimement liées pendant mon cursus scolaire.

La question a longtemps été de savoir comment les réunir dans un travail qui a comme finalité un espace architectural ?

C'est en discutant avec mon professeur, Marco Bakker, et mon maître EPFL, Adrien Grometto, que nous sommes arrivés à parler de Nicéphore Niépce. Il est l'inventeur de la Photographie et aujourd'hui il existe un petit musée où il a mené ses expériences à Chalon-sur-Saône dans sa propriété. Il s'est tout de suite dégagé une certaine fascination pour ce personnage et l'histoire de cette découverte et il a été vite clair qu'une partie du travail allait se dérouler dans ce petit village de Bourgogne.

Un autre contexte important est celui de la ville de Lausanne, qui est non seulement la ville de mes études mais la ville dans laquelle j'ai vécu la plupart de ma vie. C'est dans l'environnement de cette ville, qui actuellement réorganise tous ses musées en un pôle muséal unique et neuf, dont notamment un bâtiment dédié en grande partie à la Photographie, que nous sommes aussi venus à nous interroger sur l'articulation de ceux-ci et les différentes façons d'exposer.

L'intérêt aux musées de la Photographie a par la suite soulevé plusieurs thématiques pour essayer de comprendre ce que veut dire fondamentalement exposer une photographie dans un espace. Deux thématiques principales se sont donc dégagées de

mes recherches, celle de la lumière et celle de l'objet d'art photographique. Ces deux sujets complètent bien le passage entre le grenier de Nicéphore Niépce et le contexte de la photographie aujourd'hui dans l'art et dans notre société. Entre espaces, sciences, technique et art, le but a été de relier l'architecture et la photographie pour comprendre au mieux l'espace muséal où elles se réunissent.

La deuxième partie du travail a pour but de dresser un rapide panorama de l'état actuel de l'exposition photographique. A travers différentes thématiques, nous verrons des exemples concrets d'espaces et de stratégies d'exposition. L'idée générale de ce travail sera de pouvoir appliquer par la suite les constats et les observations à un exemple concret qui serait, dans le cheminement d'idées, celui de transformer et revaloriser le site actuel de Chalon-sur-Saône.

Ce travail est donc une exploration personnelle sur des questions relatives à la photographie, que mes recherches ont soulevées. Il a ouvert des portes sur des questions auxquelles j'ai essayé de trouver réponse à travers des écrits, mais aussi une vision personnelle critique des différents sujets. C'est une tentative d'approche pour trouver un terrain commun entre l'architecture et la photographie en les liant avec un dessein harmonieux, celui des musées dédiés à cet Art.

« L'esprit humain a toujours eu besoin d'une représentation picturale de la réalité. Jeté dans le chaos d'un monde qui le dépasse, le dessin lui a d'abord permis d'objectiver ce monde, et ainsi de l'ordonner. Il lui a permis de transformer le chaos en cosmos. Une image c'est une vision humaine de ce qui dépasse l'être humain, et c'est pour cela qu'elle lui plaît d'avantage que le réel. Cette nécessité de l'esprit, nous la retrouvons dans toutes les sociétés humaines à travers l'Histoire, même les plus primitives, même celles qui se sont opposées à l'image et qui ont cherché à l'interdire. Avec le développement de la photographie, l'acte de représenter le monde, qui constituait autrefois le privilège sacré des artistes, a été rendu accessible à tous. »

ARFEUX Germain, Nicéphore Niépce ; l'homme qui tua le temps, 2019, éditions La Douix,

Articulation du travail

Comme nous l'avons vu précédemment, le point de départ de ce travail se trouve autour de la première photographie réalisée par Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône en 1827. Cette photo qui marque le début du 8ème Art représente en premier plan une toiture, on distingue d'autres bâtiments sur les côtés et un arbre en fond, le tout dans un aspect brumeux qui nous rappelle l'ancienneté de cette prise de vue. Cette première photo saisit donc un instant, ce jour indéfini de l'été 1827, une simple prise de vue réalisée depuis la fenêtre de la maison de son inventeur, Nicéphore Niépce.

La première image photographique soulève les points suivants :

- L'idée de capturer un instant, de figer cet instant sur une plaque physique, une invention, une ambition personnelle d'un inventeur.
- L'objet physique qu'elle représente, conservé aujourd'hui comme une pièce précieuse d'histoire.
- Le lieu dans lequel a été immortalisé ce moment, la date, l'architecture qu'elle illustre. C'est une fenêtre, un bâtiment, un point de vue, un arbre, un jour précis.

La première partie du travail s'articulera donc autour des différentes intrigues énumérées ci-dessus afin de créer une fondation historique et un point d'accroche au travail.

Après avoir traité de ce premier passage historique sur l'origine de la photographie, nous aborderons le thème de la lumière sous différents angles. En effet, cette thématique est l'élément liant entre les deux parties principales de ce travail et elle trouve son application dans les différents thèmes abordés. De plus, depuis la prise de vue à un espace d'exposition, l'importance de la lumière est fondamentale tant bien pour la photographie que pour l'architecture.

C'est un sujet vaste et compliqué dont nous choisirons consciencieusement les champs à explorer pour ne pas se perdre dans des sujets trop compliqués et trop distants de notre thématique générale.

Avant de nous plonger dans la partie architecturale proprement dite de ce travail, nous allons nous attarder sur les questions qui entourent l'objet photographique en soi. Autour des thèmes de l'art ou de l'imprimerie, il sera l'occasion de construire un portrait de la Photographie en tant que pièces muséales pour pouvoir l'inscrire dans un contexte architectural et culturel.

La question qui peut résumer cette partie serait : comment et que sommes-nous venus à exposer dans un musée dédié à la photographie ?

Il sera par la suite l'occasion d'introduire le thème de l'exposition de la photographie et ainsi pouvoir parcourir plusieurs exemples pour analyser les stratégies de ceux-ci et les articulations entre eux. Musées, expositions ou encore festivals seront pris comme exemples afin d'établir une sorte d'inventaire des outils propres à l'exposition de la Photographie. Cette partie se construira en plusieurs thématiques différentes où il sera question de comparaison entre deux objets afin d'avoir une vision plus large sur les différentes solutions proposées.

Le but sera donc de pouvoir mettre en évidence des points forts ou récurrents entre les différents projets et en dégager une palette d'outils.

La dernière partie de ce travail clôturera les parties précédentes en essayant d'identifier une méthodologie pour l'élaboration d'un espace d'exposition dédié à la photographie. Le but de cette par-

tie sera aussi d'ouvrir sur la question du travail de master qui suivra et la question d'appliquer les observations à un exemple concret architectural.



fig 1 portrait de Nicéphore Niépce

Nicéphore Niépce et Point de Vue du Gras

L'Homme, Nicéphore Niépce

Les racines de ce travail trouvent terre à Chalon-sur-Saône dans l'Est de la France. On se trouve au début du XIX^{ème} siècle et l'idée de figer une image sur un support anime l'imaginaire de plus d'un. Même s'il sera longtemps oublié et effacé par d'autres, celui qui est retenu comme le premier à y parvenir est Nicéphore Niépce en juillet 1827¹.

1. FANELLI Giovanni.
Histoire de la photo-
graphie d'architecture.
presses polytechniques et
universitaires romandes.
2009 (version française
2016), p.15

Sans faire une biographie détaillée de cet homme, il est intéressant pour ce travail d'avoir un aperçu de l'humilité ainsi que de la poésie derrière lesquelles se cache une invention comme celle de la Photographie. En effet, Nicéphore Niépce est un personnage atypique qui en plus d'être l'inventeur reconnu dont nous avons écho aujourd'hui, a eu une vie particulière et intéressante. Se plonger dans la vie de cet homme, c'est aussi se plonger dans une époque, une région et une œuvre de vie.

La richesse des documents biographiques provient d'un travail d'archives gigantesque qui a été mis en place (BONNET Manuel, MARIGNIER Jean-Louis, Niepce correspondance et papiers, Maison Nicéphore Niépce, 2003, p.1534). Au travers des correspondances personnelles et officielles, il est possible de parcourir la vie et l'époque dans laquelle Joseph Nicéphore Niépce a vécu.

Joseph Nicéphore Niépce voit le jour le 7 mars 1765 dans un village de l'Est de la France du nom de Chalon-sur-Saône. Il naît dans une famille plutôt stricte et bourgeoise qui le pousse dans un premier temps, en bonne et due forme, à faire des études cléricales. C'est pendant cette première période de sa vie qu'il fait une rencontre marquante avec l'image, qui l'a probablement inspiré pour son futur destin ; alors qu'il est le surveillant d'une classe, il amuse ainsi les élèves à l'aide d'une lanterne magique, ce qui lui vaudra une sanction de la part de ses supérieurs. C'est aussi à ce moment de sa vie qu'il a décidé de se rebaptiser Nicéphore pour des raisons inconnues, en référence peut-être au patriarche de Constantinople du même nom, lié au culte des images et des icônes². C'est peut-être les premiers signes inconscients de son futur destin.

En plus de la période révolutionnaire qui est en train de se dérouler en France, la mort de son père va lui permettre de changer radicalement de direction de vie et marquer une deuxième période existentielle. Ainsi, il abandonne ses études religieuses et retourne vivre chez lui à Chalon-sur-Saône en 1788.

Après une brève carrière militaire, la rencontre de sa femme et la naissance de leur fils Isidore, Nicéphore Niépce se lance avec son frère Charles dans la course aux inventions. Même si le succès n'est pas forcément au rendez-vous, voilà notre protagoniste engagé dans son destin d'inventeur et de recherche qui feront de lui l'homme que nous connaissons aujourd'hui.

Une première idée ambitieuse de la collaboration entre les deux frères est le pyrèolophore, dont le but recherché est de faire avancer un bateau sans effort humain en utilisant la dilatation produite par une explosion contrôlée. Un nom des plus étranges pour une machine qui n'est rien d'autre que le premier moteur à explosion, ancêtre de celui que nous utilisons chaque jour aujourd'hui³. Malgré le fait que ce projet n'aboutira jamais vraiment, les deux frères Niépce s'inscrivent déjà dans l'histoire avec cette invention qui utilisera aussi pour la première fois le principe d'injection à essence. Bien que de modestes provinciaux, les deux frères auront un instinct et des idées étonnantes aboutissant aux différentes inventions qu'ils vont proposer.

2. ARFEUX Germain, *Nicéphore Niépce ; l'homme qui tua le temps*, Éditions La Douix, 2019, p.15

3. « Musée Photo Maison Nicéphore Niépce ». <https://photo-museum.org/fr/home/>.

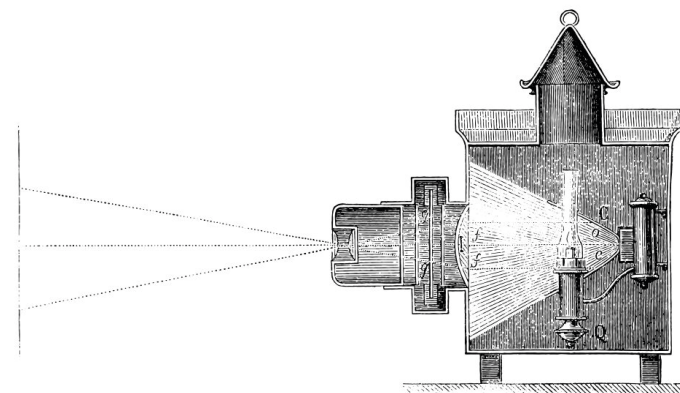


fig2 gravure lanterne magique

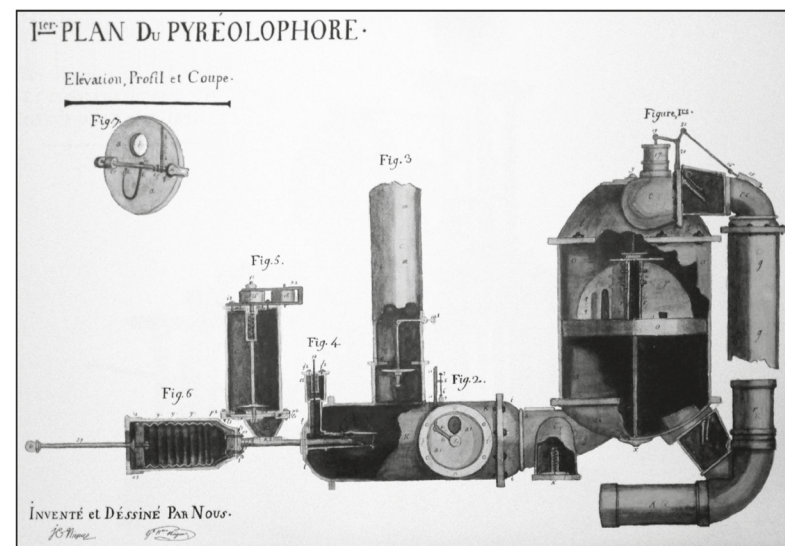


fig3 gravure pyrèolophore des frères Niépce

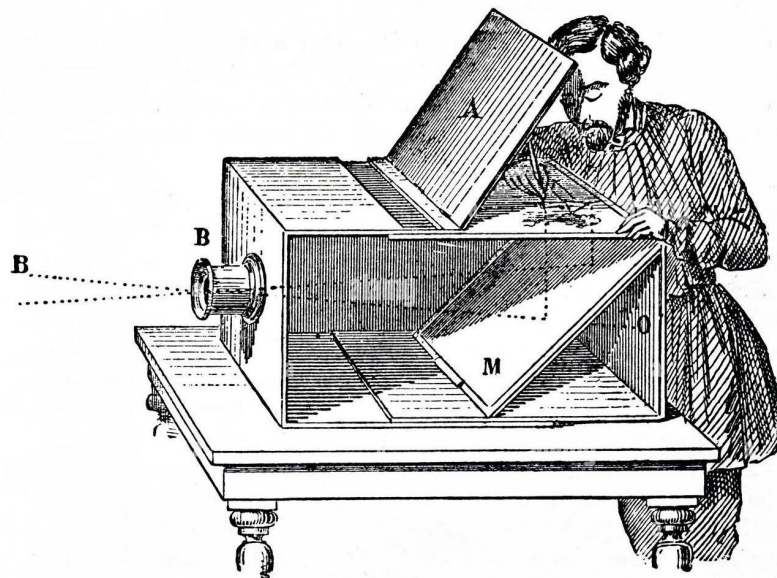


fig 4 gravure camera obscura

« Pour moi, le bruit du Temps n'est pas triste : j'aime les cloches, les horloges, les montres — et je me rappelle qu'à l'origine, le matériel photographique relevait des techniques de l'ébénisterie et de la mécanique de précision : les appareils, au fond, étaient des horloges à voir, et peut-être en moi, quelqu'un de très ancien entend encore dans l'appareil photographique le bruit vivant du bois. »

BARTHES Roland, La Chambre Claire, Edition de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

4. GALASSI Peter. Before photography (painting and the invention of photography). The Museum of Modern Art (MoMA). New York. 1981.

En 1816, après encore quelques inventives aventures, les deux frères Niépce se séparent et Nicéphore s'installe définitivement à Chalon-sur-Saône pour s'occuper du domaine familial et surtout se concentrer sur une autre question qui le travaille depuis des années: comment figer un instant, une image... ?

Plusieurs composants entrent en jeu pour cette partie de la vie de Nicéphore Niépce. Le premier est la camera obscura ; connu depuis de nombreuses années, ce dispositif simple permet de reproduire une image inversée en projection bidimensionnelle. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cet appareil a vu le jour pendant la période de la Renaissance et en conséquence de la perspective dans la peinture⁴. L'invention de la photographie vient donc s'inscrire en continuité de la recherche de réalisme géométrique dans la peinture et est donc liée de manière implicite à celle-ci dans sa nature technique.

Pour en revenir à notre inventeur de Bourgogne, celui-ci perfectionnera avec l'aide d'artisans spécialisés une petite boîte fonctionnant sur les mêmes principes et qui lui servira de futur réceptacle aux surfaces photosensibles.

Le deuxième composant qui demandera beaucoup de temps, d'argent et de patience à Nicéphore concernera toute cette dernière partie de la surface de support à l'image et la chimie qui y intervient.

C'est en partie ici que le génie de Nicéphore sera des plus marquants et qui le différenciera des autres inventeurs. En effet, les composants chimiques photosensibles étaient déjà connus à l'époque, mais le véritable problème auquel se confrontaient les chercheurs était de réussir à figer définitivement l'image.

Dans un premier temps et par le biais de ses recherches, Niépce inventa le procédé de l'héliogravure qui se trouve à mi-chemin entre une lithographie et une photographie. Cette invention est d'ailleurs encore utilisée aujourd'hui dans les domaines de l'impression et n'est finalement qu'une étape qui va permettre à Nicéphore de trouver la véritable clé de la photographie⁵.

5. ARFEUX Germain, Nicéphore Niépce : l'homme qui tua le temps, Éditions La Douix, 2019, p.36

Le principe est le suivant : on expose à la lumière une plaque recouverte de bitume de Judée (asphalte) à laquelle on superpose

l'image à imprimer ; celui-ci va durcir dans les endroits plus exposés et rester frais dans les endroits plus à l'abri des rayons du soleil. On rince ensuite le tout avec de l'huile de lavande et on obtient une reproduction inversée de l'image. Niépce perfectionnera ensuite le procédé pour graver sur une surface métallique en plongeant le résultat dans de l'acide qui attaquera les parties non-recouverte de bitume. Après avoir obtenu la plaque, le système est le même qu'une gravure standard sur laquelle on applique de l'encre avant de passer le tout sous une presse⁶.

C'est ce principe qu'il va tenter d'appliquer au travers de sa camera obscura pour figer cette fois-ci une image réelle. Mais le problème est le suivant: la lumière qui arrive en contact de la planche de support est très faible et demande un temps d'exposition de plusieurs jours pour des résultats qu'il juge insatisfaisants. Il semblerait que Nicéphore ait réussi à produire pour la première fois une image en 1824, même si la première trace parvenue jusqu'à notre époque date de 1827.

Après encore quelques années de recherches, marquées notamment par la mort de son frère, il redouble d'acharnement et change de support et opte pour de l'argent. Il inclut au processus des vapeurs d'iode qui lui donneront des résultats d'une qualité nettement supérieure⁷.

C'est alors que Nicéphore Niépce a inventé ce qu'il nommera l'héliographie ; le premier ancêtre de la photographie moderne.

Pour finir avec la biographie de Nicéphore Niépce, il est aussi intéressant de voir la reconnaissance qu'il a trouvé dans le monde pour son invention. Ou plutôt comment son humilité et sa gentillesse lui ont fait perdre ses mérites.

En effet, suite à ses premières découvertes, Niépce rencontra des problèmes financiers liés notamment à son frère malade qui le forcèrent à s'endetter. Ses problèmes d'argent le forceront à devoir chercher des financements et en conséquence partager ses idées. Après avoir cherché en vain de l'argent auprès des anglais, Nicéphore Niépce devra se tourner vers l'insistant Daguerre. Ce dernier jouissait déjà d'une certaine notoriété en France et voit rapidement le potentiel des recherches de Nicéphore Niépce. Leur collaboration donna naissance à un procédé chimique plus rapide et une nouvelle invention, nommée physautotype que Da-

6. « Musée Photo Maisson Nicéphore Niépce ». <https://photo-museum.org/fr/home/>.

7. Ibid.

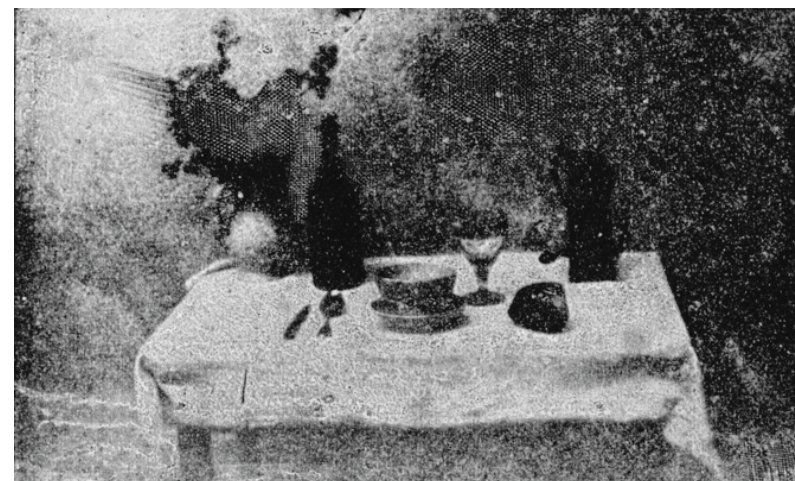


fig5 table servie, physautotype, photo originale disparue

guerre perfectionnera par la suite et renommera Daguerriéotype «en toute humilité». Daguerre prendra peu à peu le contrôle de l'invention et après la mort soudaine de Nicéphore en 1833, s'attribuera la quasi entièreté de la découverte⁸.

8. ARFEUX Germain,
*Nicéphore Niépce ; l'homme
qui tua le temps*, Éditions
La Douix, 2019, p.67

Par la suite, Nicéphore Niépce a incarné le combat de nombreuses personnes, qui ont essayé de revaloriser l'inventeur provincial. Beaucoup de personnes ont été touchées et fascinées par l'inventeur et il suffit simplement de faire quelques recherches pour se laisser à son tour prendre par toute l'aventure qu'a été l'œuvre de sa vie.

*« Le temps est mort, Le Point du Vue du Gras est son tombeau et Nicéphore
Niépce est son bourreau. »*

ARFEUX Germain, Nicéphore Niépce ; l'homme qui tua le temps, 2019, éditions La Douix



fig.6 Point de Vue du Gras, héliographie, 1827

La Photo, Le Point de Vue du Gras

Venons-en à présent à l'objet concret de cette première œuvre photographique.

Le sujet de la photo n'est rien d'autre que la vue sur la cour depuis la maison familiale de Nicéphore Niépce. On devine de par les façades éclairées sur les deux côtés que le temps d'exposition a été très long, de quelques heures voir de quelques jours⁹. Ce dernier point marque le grand défaut de la première invention de Niépce qui a longtemps souffert d'un temps de pose extrêmement long et que l'on ressent dans les incohérences de la lumière dans ses premiers essais.

9. ARFEUX Germain, *Nicéphore Niépce : l'homme qui tua le temps*, Éditions La Douix, 2019, p.36

Nicéphore Niépce à Le-maitre, 25 Octobre 1827

BONNET Manuel, MARRIGNIER Jean-Louis, *Niepce correspondance et papiers*. Maison Nicéphore Niépce. 2003. p.1534.

« Mais vous ne vous êtes point trompé, Monsieur, en attribuant à une (l') action trop prolongée de la lumière, l'une des défauts les plus choquantes que vous avez remarquées. Malheureusement, il ne m'est pas possible de l'éviter avec un appareil dans lequel les devants sont si peu éclairés qu'il faut un temps considérable pour qu'ils puissent être empreints (s'empreindre) même légèrement : delà ces disparates* et cette confusion produites par le changement de direction (tantôt oblique et tantôt opposée) des rayons solaires. »

La photo se présente sur une plaque d'étain pur de dimension de 16,2 cm par 20,2 cm. Elle est comme nous l'avons vu avant issue du processus de l'héliographie et date très probablement de l'été 1827. Elle est la seule image conservée des travaux des recherches de Nicéphore Niépce et est actuellement conservée aux Etats-Unis dans le Harry Ransom Humanities Research Center, à Austin au Texas. La plaque d'étain avait été cédée par Nicéphore au botaniste anglais Franz Bauer pendant son voyage en quête de fonds en Angleterre. La photo tombera par la suite dans l'oubli

avant de ressurgir au milieu du XXème siècle et d'être achetée par l'université d'Austin où elle est aujourd'hui conservée dans une atmosphère contrôlée pour éviter qu'elle ne s'efface définitivement¹⁰.

La photo habituellement présentée a été retouchée par Helmut Gernsheim pour rendre plus lisible la plaque d'étain originelle.

10. « le point de vue du Gras de Nicéphore Niépce. » http://www.niepce-daguerre.com/le_point_de_vue_du_Gras.html.

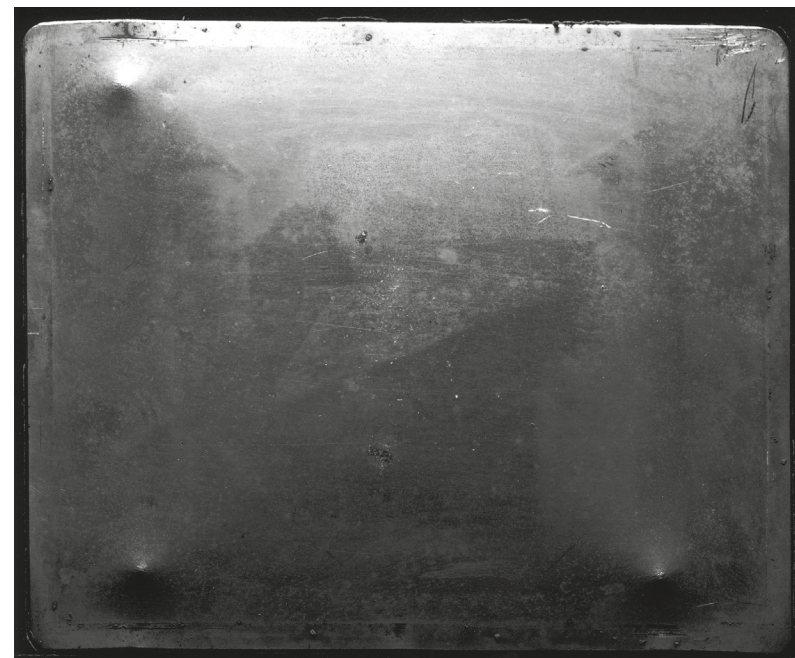


fig 7 Point de Vue du Gras, héliographie, plaque originelle 1827



fig 8 gravure domaine du Gras

La maison, Le domaine du Gras

Comme nous l'avons vu précédemment, les recherches menées par Nicéphore Niépce ainsi que l'événement ponctuel qu'a été la création de la photo le Point de Vue du Gras est intéressant aussi pour des questions architecturales. Il nous relie directement à un espace, un domaine, une époque et une ville.

Pour se recentrer donc sur l'architecture, nous allons maintenant regarder le contexte bâti de cette photographie et ce qu'il en reste aujourd'hui.

Le domaine du Gras est situé à Saint-Loup-de-Varennnes, une commune du cœur de la Bourgogne dans le département de Saône-et-Loire dans l'Est de la France. Le modeste village est habité par un peu plus de mille habitants et s'étend sur 8 km².

Le domaine du Gras qui a appartenu à la famille Niépce se situe en bordure du petit village faisant face à la campagne. Aujourd'hui le domaine se compose de trois lots séparés et l'un de ces bâtiments abrite le musée Nicéphore Niépce. La visite de la maison n'est possible que durant deux mois en été et cette dernière reste fermée le reste de l'année¹¹.

11. . « Musée Photo Maison Nicéphore Niépce ». <https://photo-museum.org/fr/home/>.

Le bâtiment ainsi que le musée sont aujourd'hui gérés par l'école de photographie SPEOS et la redécouverte provient principalement des travaux de deux personnes, Jean-Louis Marignier, chercheur au CNRS, ainsi que Pierre-Yves Mahé, directeur de l'école SPEOS.

Ce travail de redécouverte a permis de mettre en évidence des changements dans le bâtiment depuis la création de la première

photographie et ainsi retracer l'histoire de la maison et de la propriété. Ces travaux ont pu être mis en évidence à travers les recherches pour retracer le point de vue originel de la photographie qui ne pouvait pas avoir été prise dans la conformation actuelle de la maison¹².

12. . SPEOS, the House
of the First Photo. Mu-
sée Nicéphore Niepce.
2007. 10'.



fig.9 Vue sur le domaine du Gras, 1975

«... en grecque, photos veut dire lumière et graphein, écrire/dessiner. Un photographe est quelqu'un qui écrit avec la lumière, dessine le monde avec des lumières et des ombres. »

SALGADO Sebastião, extrait du film Le Sel de la Terre, 2014, SALGADO Ribeiro & WENDERS Wim

1. BUSSAC Marie-Noëlle, ZUPPIROLI Libero. Traité de la lumière. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes. 2009

La lumière de la prise de vue jusqu'à l'exposition

Petite histoire de la lumière

Il est difficile de parler d'architecture et de photographie sans aborder le sujet de la lumière. En effet, celui-ci est d'une importance primordiale pour ces deux disciplines et pour bien d'autres sujets. Choisir le bon angle d'attaque pour aborder la question de la lumière est difficile, car celle-ci est très vaste et complexe et peut rapidement tomber dans des domaines très techniques.

Pour se faire, nous allons remonter dans l'histoire ; la lumière a toujours eu une place centrale dans les mythes et les divinités au travers des différentes civilisations . Au-delà de liaison intime avec le mystique qu'elle entretient, la lumière a donné naissance à bon nombre de disciplines et de sciences On peut par exemple penser à toutes les questions concernant la vision, toutes celles liées à la biologie, ou encore à l'optique et la géométrie¹.

Nous pouvons en tirer qu'à travers la lumière et les disciplines qui ont émergé de la fascination de celle-ci, l'humain a cherché à appréhender le monde qui l'entoure à travers ce phénomène central à l'univers et à la vie.

Un concept qui a longtemps été utilisé pour réussir à appréhender la lumière est celui de l'éther. Il se matérialise en un fluide omniprésent dans lequel se propage la lumière¹. L'idée d'un milieu dans lequel se propagerait la lumière est aussi consolidée par les calculs de Oläus Römer sur la vitesse de la lumière en 1675¹ par rapport à l'autre théorie d'une diffusion instantanée. Même

si son existence est remise en question dès le début du 19ème siècle, le concept d'éther est encore largement répandu dans le monde scientifique à l'aube du 20ème siècle. Il faudra attendre véritablement les théories sur la polarisation de la lumière et la comparaison aux ondes électrique et mécanique pour perdre définitivement l'idée d'un éther fluide et tendre vers une compréhension plus adéquate².

2. Ibid

Toute la théorie des phénomènes qui entourent la lumière se complexifie alors rapidement et son application à beaucoup de différents domaines rend sa compréhension très difficile. Source d'énergie, de chaleur, d'ambiance, de vie, de réfraction, de couleurs, d'information... la lumière ne cesse de fasciner et d'enrichir le savoir et le patrimoine humain.

Pour essayer de canaliser les informations et d'agrémenter ce travail, nous allons prendre l'exemple de quelques domaines liés à la lumière et à nos thématiques principales.

Lumière et photo

« Techniquement, la Photographie est au carrefour de deux procédés tout à fait distincts ; l'un est d'ordre chimique : c'est l'action de la lumière sur certaines substances ; l'autre est d'ordre physique ; c'est la formation de l'image à travers un dispositif optique. »

BARTHES Roland, La Chambre Claire, Edition de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.23

Comme nous le rappelle ici Roland Barthes, tout le phénomène photographique est un procédé technique lié à la lumière. Depuis le fond de l'atelier de Nicéphore Niépce, toutes les questions chimiques et optiques cherchent à domestiquer les rayons lumineux qui nous entourent. Toute la nature de la Photographie, de son étymologie à sa mise en œuvre, la relie à la lumière.

Si on en revient à l'histoire de la photographie, la question du temps d'exposition (c'est à dire de la quantité de lumière que nous laissons entrer) a été au cœur des premiers problèmes à résoudre. En effet si on se rappelle du Point de Vue du Gras de Nicéphore

Niépce, au plus grand désarroi de ce dernier, le temps d'exposition de ces premières photos était d'une très grande durée, plusieurs heures voir jours³.

C'est d'ailleurs une des caractéristiques qui fera le succès de la création du Daguerreotype qui permet un temps d'exposition relativement rapide pour une résolution de détails très grande⁴.

De l'exposition du film au développement des négatifs, puis à l'impression sur papier à l'aide d'agrandisseur, la lumière est au centre de chaque processus et est fondamentalement inséparable d'une photo. Même si dans la photographie numérique et l'impression aux jets d'encre d'aujourd'hui nous avons perdu une partie de la relation directe avec la lumière, d'un point de vue créatif et historique, le médium de la lumière est encore fondamental. Tous les aspects techniques de la photographie sont intimement liés à la lumière; temps d'exposition, diaphragme, sensibilité, flashes, réflecteur,... tout est relié d'une manière ou d'une autre à la lumière.

3. ARFEUX Germain. Nicéphore Niépce ; l'homme qui tua le temps. Éditions La Douix. 2019. p.88

4. FANELLI Giovanni. Histoire de la photographie d'architecture. presses polytechniques et universitaires romandes. 2009 (version française 2016). p.61

Lumière naturelle et architecture

Parler de cette thématique comme un sous-chapitre serait un peu ambitieux car à lui seul il pourrait faire l'objet d'un travail entier. L'idée est plutôt de regarder un exemple précis d'un rapport à la lumière.

Pour commencer une lecture architecturale de la lumière, il est impossible de ne pas parler du phénomène de l'ombre qui lui est directement lié. C'est un thème central par sa complexité de forme et l'importance qu'elle a dans le ressenti des volumes et des espaces.

Pour aborder ce sujet, il est intéressant de voir comme quand on

parle d'architecture et de lumière, le thème de l'ombre change selon les sociétés et les civilisations¹. Si nous prenons le bel exemple du livre du Japonais Junichirô Tanizaki, *L'Éloge de l'Ombre*, paru en 1933, l'esthétique et les ambiances décrites dans ce livre attestent bien de l'attrait de la civilisation japonaise pour l'obscurité. En effet, en opposant les maisons traditionnelles japonaises à celles occidentales, il en ressort une différence fondamentale dans les préoccupations d'éclairage : la maison occidentale se doit d'être la mieux éclairée possible pour des questions qu'on a associé à de la salubrité et, à l'opposé, nous avons la culture nippone qui trouve dans le clair-obscur un outil de valorisation des objets, des personnes et des mises en scène quotidiennes. L'obscurité met en avant un esthétisme et un sens du détail très précieux aux yeux des Japonais que les Occidentaux ont décidé de noyer dans une illumination maximale des espaces⁵.

5. TANIZAKI Junichirô.
Éloge de l'Ombre. Éditions Verdier. 2011. p.90

« En fait, la beauté d'une pièce d'habitation japonaise, produite uniquement par un jeu sur le degré d'opacité de l'ombre, se passe de tout accessoire. L'Occidental, en voyant cela, est frappé par ce dépouillement et croit n'avoir affaire qu'à des murs gris dépourvus de tout ornement, interprétation parfaitement légitime de son point de vue, mais qu'il prouve n'a point percé l'énigme de l'ombre. »

Idem p.44

Le texte de Junichirô Tanizaki date de 1933, mais il est intéressant de voir qu'aujourd'hui chez les nouvelles générations d'architectes japonais, la relation à la lumière et à la texture des matériaux restent un des points centraux. Si nous prenons par exemple Tadao Ando, bien que les matériaux aient fondamentalement changé par rapport aux matériaux traditionnels, l'intégration de la nature et de la lumière est primordiale à son architecture⁶. La sensibilité à la lumière et aux ambiances des générations des architectes actuels japonais sont des choses que l'on retrouve beaucoup dans préoccupations énumérées dans le livre de Tanizaki.

6. ANDO Tadao, PARE Richard. The colours of light. Phaidon. 2017. p.13



fig 10 temple japonais

Lumière naturelle et architecture

La lumière artificielle est devenue un domaine d'application important à l'architecture où nous pouvons nous attarder pour avoir une vue d'ensemble de ce qu'il se passe à ce niveau.

À l'heure actuelle, la lumière artificielle se résume en sa quasi-totalité à la lumière électrique. De nos rues à nos chambres à coucher, nous baignons dans un éclairage constant produit par des sources lumineuses électriques. En conséquence, la consommation d'énergie liée à l'éclairage est devenue une grande part de notre consommation⁷. La diversité des solutions d'éclairage intérieur est devenue une question non seulement spatiale mais aussi technologique et écologique.

7. BUSSAC Marie-Noëlle, ZUPPIROLI Libero. *Traité de la lumière*. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes. 2009, p.257

Le ressenti des couleurs est un point important quand nous parlons d'éclairage car il va directement influencer non seulement l'ambiance et le bien être des habitants, mais il sera à la base de toute l'expérience de ceux-ci. Le spectre lumineux de la source lumineuse est à la base de la chaleur de la lumière produite par la source. Dépendant de celui-ci, les rendus atmosphériques changent complètement.

Dans un imaginaire collectif, la couleur de la lumière est associée à des activités et des ambiances précises. Si nous prenons par exemple l'éclairage produit par une flamme ou un néon, celui-ci va directement nous renvoyer à des programmes spécifiques comme celui d'un lieu chaleureux et intime ou au contraire à celui d'un bureau ou d'un espace commercial.

On peut penser à la scénographe française Camille Duchemin et son utilisation de la lumière artificielle pour exprimer les dif-

férents espaces. En plus de son rôle utilitaire, l'éclairage peut devenir partie intégrante de la scénographie et ainsi participer à l'expérience spatiale. L'utilisation minimaliste de celui-ci est suffisante pour créer des ambiances et pour mettre en scène les acteurs. La lumière artificielle peut donc devenir un outil de composition et de mise en valeur spatiale.

En architecture et plus précisément en scénographie, la lumière est aussi au cœur des discussions. Il faut pouvoir la maîtriser et l'assujettir pour rendre l'expérience du visiteur la plus complète possible.

L'effet de la lumière directe a toujours été problématique pour la pérennité de la photographie, qui de sa nature photosensible était mise en péril par le soleil. De plus, comme pour d'autres formes d'œuvres d'art, la Photographie s'articule le mieux dans un espace où la lumière est douce et uniforme.

Pour qu'une œuvre d'art soit mise en valeur ou conservée de manière adéquate, la lumière artificielle devra répondre à ces besoins. Outre l'ambiance procurée à l'espace, la couleur de la source lumineuse influence directement le rendu des objets éclairés.

Relation entre œuvre, espace et objet

Bien évidemment, la photographie a évolué avec son temps. Elle va déjà chercher son histoire dans un passé relativement proche et aujourd'hui avec l'arrivée de la photographie digitale, sa portée a complètement changé. Les changements se voient aussi dans les techniques d'impression et dans les médiums utilisés dans la mise en scène d'une exposition. Il était par exemple d'une rare complexité d'imprimer des photos sur un format très large il y a un demi-siècle. Au jour d'aujourd'hui avec les imprimantes aux jets d'encre, les écrans ou les projecteurs, la palette de possibilités est devenue bien plus riche. Cette richesse est devenue un atout pour les artistes, mais la scénographie ainsi que les espaces d'exposition doivent pouvoir y répondre et s'y adapter.

La photo dans l'Art

Avant de s'intéresser à des exemples plus précis, il est intéressant de se rappeler le débat qui a longtemps animé le domaine de l'art concernant la photographie. La présentation du Daguerreotype par Arago en 1839 devant l'Académie des Sciences¹ ouvre le discours sur la place de la Photographie dans le monde et plus particulièrement dans celui de l'Art. De par leur forme de représentation similaire, la peinture et la photo se confrontent direc-

1. ARFEUX Germain, Nicéphore Niépce ; l'homme qui tua le temps, 2019, éditions La Douix, p.77

tement entre elles. Mais au-delà de cette ressemblance que l'on peut qualifier de physique, la photographie entretient des relations avec bien d'autres disciplines que la peinture. Ces autres relations vont d'autant plus émerger avec la création du cinéma qui vient en continuité technique de la création de la photographie. Ce que nous pouvons en tirer c'est que bien au-delà d'une discipline, la photographie est un médium technique artistique à disposition de différents interprètes². Son pouvoir de reproduction est tel qu'il va chambouler le monde de l'art et remettre en question bien des approches artistiques.

Prenons maintenant l'exemple du philosophe Walter Benjamin et de sa vision sur ce que la photographie va induire vis à vis des fondamentaux de sa notion de l'esthétique première d'une œuvre.

« La dispute qui s'ouvrit, au cours du XIXe siècle, entre la peinture et la photographie, quant à la valeur artistique de leurs productions respectives, apparaît de nos jours confuse et dépassée. Cela n'en diminue du reste nullement la portée, et pourrait au contraire la souligner. En fait, cette querelle était le symptôme d'un bouleversement historique de portée universelle dont ni l'une ni l'autre des deux rivales ne jugeaient toute la portée. L'ère de la reproductibilité mécanisée séparant l'art de son fondement rituel, l'apparence de son autonomie s'évanouit à jamais. »

La relation entre l'objet photographique et sa reproductibilité a soulevé beaucoup de questions quant à sa place dans l'art. Prenons par exemple les textes du philosophe Walter Benjamin sur les questions de ce qu'il appelle la reproduction mécanisée dont la photographie fait partie: l'Aura³ d'une œuvre d'art se détruit quand celle-ci s'éloigne de son origine rituelle.

Pour lui, ce qui fait la force et la portée d'un objet d'art provient des racines et de l'approche que l'homme primitif avait quand il dessinait sur le mur d'une grotte. L'aura a déjà changé quand les œuvres d'art ont commencé à pouvoir être déplacées, puis l'invention de la lithographie, qui a changé la valeur de l'original par rapport aux copies. Pour finir, pour Walter Benjamin, la photographie rompt complètement la valeur rituelle première de l'œuvre³.

2. CAMPANY David.
Art et Photographie.
Phaidon Press Limited.
2005. p.16

BENJAMIN Walter.
L'œuvre d'art À
L'époque De Sa Repro-
ductibilité Technique.
1935

3. Aura n.f., La définition d'Aura de Walter Benjamin est un peu difficile à saisir, mais on peut comprendre que celle-ci fait référence à une authenticité et son unicité. Il prend comme référence des exemples tels que les peintures primitives ou les icônes religieuses qui étaient pour lui vecteur d'une vibration unique.

4. BENJAMIN Walter.
L'œuvre d'art À
L'époque De Sa Repro-
ductibilité Technique.
1935

BENJAMIN Walter.
L'œuvre d'art À
L'époque De Sa Repro-
ductibilité Technique.
1935

« Photographier un tableau est un mode de reproduction ; photographier un évènement fictif dans un studio en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas davantage une œuvre d'art que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Ces actes représentent tout au plus des performances artistiques. »

Pour pallier à ce problème de valeur lié à la reproductibilité de l'image, on a souvent recours aujourd'hui à la numérotation des œuvres qui garantit une certaine authenticité de l'œuvre. Le revers de cette méthode est qu'elle permet aussi de jouer avec les prix et spéculer sur ceux-ci. C'est une solution plutôt discutable, car elle n'assume pas pleinement la nature reproductible de la photographie et tend à chercher une légitimité vers l'objet d'art standard qu'on pourrait retrouver par exemple dans une peinture unique. Ce besoin de rattachement à une valeur de l'objet rejoint l'idée de l'Aura d'une œuvre de Walter Benjamin.

La portée d'une Photographie ne se voit peut être pas dans son principe de mécanisation et c'est pourquoi il est intéressant de lire un autre philosophe plus contemporain qui s'est aussi intéressé à la photographie; Roland Barthes et son livre « La Chambre Claire », une lecture poétique et personnelle de la question. En effet, à travers son essai, l'auteur analyse son ressenti par rapport à la photographie en regardant le contenu des œuvres et ce qu'il provoque. Il essaie de discerner à travers divers exemples ce qui le touche en regardant une photo et ce qui rend pour lui intéressant l'expérience en tant que spectateur⁴.

5. BARTHES Roland.
La Chambre Claire.
Edition de l'étoile. Galli-
mard, Le Seuil. 1980

Idem p.50-51

« Reconnaître le studium, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le studium) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. »

Roland Barthes identifie en lui principalement deux points qui en lui vont susciter l'intérêt pour une photo : le studium et le punctum. Le premier va tout d'abord lui faire prendre le temps d'observer la photo à travers une certaine projection de soi-même par rapport au sujet. Le deuxième quant à lui est un élément

étonnant ou particulier qui va permettre une lecture plus approfondie de l'œuvre.

Idem p.154 « Si j'aime une photo, si elle me trouble, je m'y attarde. Qu'est-ce que je fais, pendant tout le temps que je reste la devant elle ? Je la regarde, je la scrute, comme si je voulais en savoir plus sur la chose ou la personne qu'elle représente. »

Bien qu'il ne s'intéresse pas de manière centrale aux questions mécaniques de la photo, l'essai de Roland Barthes nous donne une lecture personnelle de ce que peut être l'expérience d'un spectateur. Pour lui, l'introspection qu'une photo provoque est très liée à des souvenirs ou à des intérêts communs à la scène reproduite.

Idem p.126 « Car le noème⁶ « ça a été » n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. »

Un des points forts identifié est aussi la notion de « ça a été » qui implique une relation directe entre ce qui a été photographié et l'observateur. Une sorte d'évidence basée sur la relation directe que la photographie a avec le réel dont elle ne peut se détacher par sa nature.

Contrairement à la lecture plus mécanique de la photo de Walter Benjamin, Roland Barthes fait une analyse de la photographie basée sur l'expérience du spectateur par rapport à une œuvre. Plus que la valeur symbolique de l'objet, le raisonnement du philosophe français se concentre sur une relation plus directe et humaine à l'objet, indépendamment de la valeur reproductible de la photographie. Au contraire, cette valeur n'influence pas ce

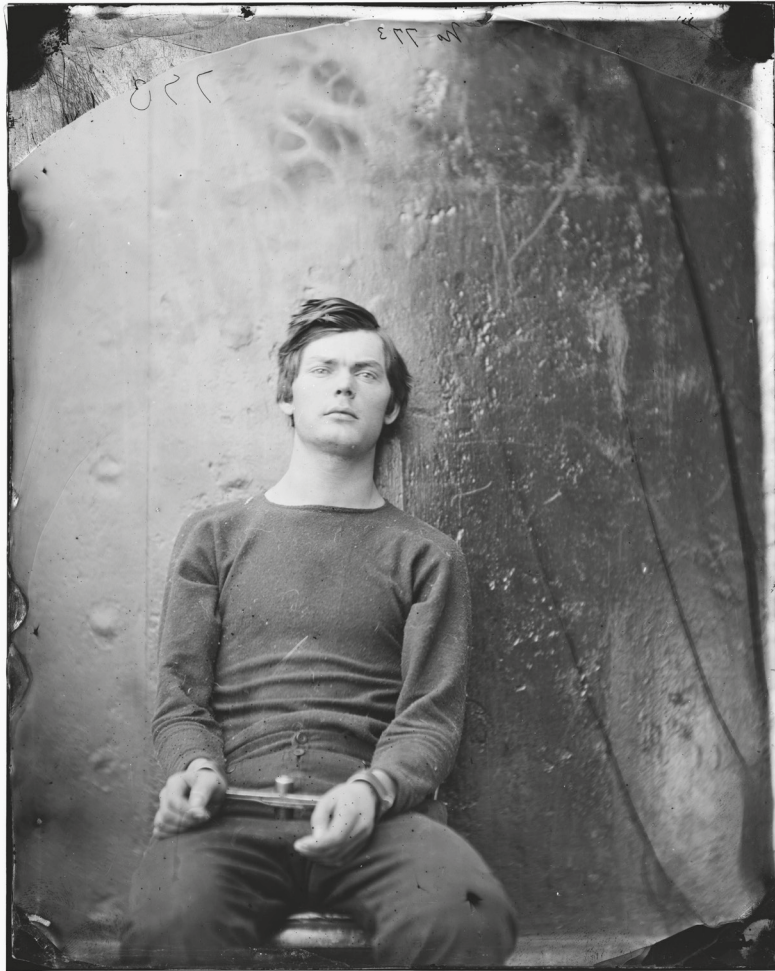


fig 11 Portrait de Lewis Payne par Alexander Gardner, 1865

6. noème, n.m. PHILO-
SOPHIE (PHÉNOMÉ-
NOLOGIE) Ce qui est
pensé.

que l'individu peut ressentir vis à vis d'une œuvre et sa portée artistique.

L'impression en photo

La Photographie a toujours été reliée à son aspect technique intrinsèque à sa nature. Si nous prenons par exemple le grand photographe américain Ansel Adams, qui a théorisé la pratique de la photographie au travers de trois livres qui reprennent les différentes phases de l'exposition à l'impression d'une épreuve photographique⁷, nous nous apercevons rapidement que tout le processus jusqu'à l'impression d'une photo peut devenir presque uniquement quelque chose de mécanique. Le dernier point qui concerne l'expression artistique finale va nous intéresser pour la suite de ce travail.

L'idée de l'expression artistique d'une œuvre nous amène à regarder les médiums d'exposition d'un objet photographique. Le plus évident et celui qu'on pourrait qualifier de « classique » est l'impression. C'est l'un des éléments qui a eu le plus d'influence sur la façon de transmettre la Photographie historiquement. En effet, si nous prenons les dimensions d'une reproduction par exemple, ce n'est que récemment qu'il a été possible de facilement avoir accès à des tirages de grande taille.

Si nous reprenons historiquement les reproductions photographiques, nous avons comme premiers exemples l'héliographie, le physautotype et le daguerréotype qui étaient tous des procédés limités à la plaque exposée à l'arrière de la camera obscura et surtout qui donnaient naissance à des images uniques de taille assez réduite (16,5 x 21,5 cm pour celui du daguerréotype⁸). Un autre procédé, ancêtre de la photographie argentique, a été inventé par l'anglais William Talbot sous le nom de calotype. Bien

7. ADAMS Ansel. *The Print, The Negative, The Camera*. 1980-1981

8. FANELLI Giovanni. *Histoire de la photographie d'architecture*. presses polytechniques et universitaires romandes. 2009 (version française 2016). p.17

9. Ibid.

que le daguerréotype séduira la science pour sa précision, c'est bien le calotype qui donnera naissance à la photographie telle que nous la connaissons aujourd'hui. En effet, ce dernier type de fixation de la lumière passe par un stade de négatif qui permet donc la production d'un nombre illimité de reproductions⁹. L'objet unique photographique va donc laisser progressivement sa place au monde de la reproduction en de multiples copies au fur et à mesure de son amélioration.

De par sa nature reproductible, la photographie se prête bien à l'impression en masse des médias et aux techniques qui s'apparentent à la lithographie. C'est d'ailleurs dans le même esprit de diffusion à grande échelle qu'historiquement le métier d'imprimeur va se répandre. Se développent alors deux façons différentes d'imprimer, une sur un support photosensible et une autre par un procédé proche de la gravure et de la lithographie pour une diffusion à grande échelle¹⁰.

Le format classique reste cependant plutôt défini en termes de dimensions et il faudra attendre la seconde moitié du XX^{ème} siècle pour qu'une impression à des formats beaucoup plus importants soit possible.

Le concept de « forme tableau » de Jean-François Chevrier arrive à l'occasion de deux expositions mettant en scène des impressions de formats importants. L'idée derrière ce terme vient s'opposer à celle de consommation de masse des images. Elle définit l'objet photographique voué à être exposé et confronté à un observateur. Bien que pas directement mentionnée dans sa définition, la taille des impressions joue un rôle important dans l'autonomie de l'œuvre. Elle permet aussi de se réaffirmer par rapport à la peinture qui utilise des supports bien plus larges que la photo standard de l'époque¹¹.

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, le grand format était réservé aux affiches publicitaires et avait en conséquence une connotation d'objet éphémère sans réelle valeur de collection⁶. De plus, la taille de tels tirages diminuait fortement la qualité de ceux-ci, les opposant directement à des impressions à plus petits formats bien mieux maîtrisés¹².

L'arrivée dans les musées de formats géants est aussi liée à la

10. RENIE Pierre-Lin. *De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée*. Société française de la photographie. 2007

11. LUGON Olivier. *Avant la « forme tableau »*. Société française de la photographie. 2012

12. Ibid.

création de nouvelles technologies permettant de compenser ce déficit de qualité et ainsi créer une véritable fascination pour ces larges formats. Ces nouvelles technologies sont caractérisées notamment par l'arrivée des ordinateurs qui vont permettre de piloter ces nouveaux systèmes d'impression sur de grandes surfaces. On se trouve actuellement dans les années 70 et il est difficile de parler de grands formats sans mentionner l'école de Düsseldorf et ses élèves. L'école dont la renommée est faite par l'enseignement du couple Becher, va donner naissance à une génération de photographes avec une identité propre mais surtout s'orientant vers les nouvelles possibilités d'impression et d'expression liée à celle-ci. L'arrivée d'artistes sortant de cette école comme Andreas Gursky dans les musées va changer l'approche de l'aspect que peut avoir une pièce exposée. Les tirages de ce dernier sont de taille très importante et cherchent la limite technique supérieure optimale. Pour y arriver, Andreas Gursky ainsi que ses collègues vont puiser dans de nouvelles technologies qui vont les pousser à faire des choix esthétiques différents¹³. En effet, le format ainsi que l'aspect technique qui influencent la forme, rompt avec l'image de la photo traditionnelle exposée dans un musée et va permettre d'ouvrir les portes des musées à une plus grande diversité.

Chaque photographie a aussi sa façon personnelle d'exposer ses œuvres, pour laquelle il est plus ou moins investi. Prenons par exemple le photographe suisse Balthasar Burkhard pour qui l'impression, l'encadrement et l'exposition font partie du même processus. En effet, ce dernier utilise de très grands formats d'impression effectués avec la technique de l'héliogravure inventée par Nicéphore Niépce. Les impressions réalisées par cette technique révèlent des tons de gris uniques et le passage par une impression sur une plaque de cuivre gravée à l'acide donne une toute autre dimension à l'image révélée sur le papier. Ses œuvres sont donc favorisées pour être vues, exposées et imprimées et non destinées à des ouvrages et porte-folio¹⁴.

13. GALASSI Peter.
Andreas Gursky. The
Museum of Modern Art
(MoMA). 2001



fig 12 Andreas Gursky, Hayward Gallery, 2018



fig 13 Balthasar Burkhard au Fotomuseum Winterthur

**« ... où la Photographie rencontre
l'Architecture. »**

C'est la partie finale que nous allons explorer dans ce travail à travers des exemples concrets, non seulement de musées, festivals sélectionnés et expositions ponctuelles, mais aussi d'artistes et d'expositions réalisées. Le but est d'analyser l'articulation entre typologies et scénographies et d'avoir une vision sur ce que c'est d'exposer la photographie. En effet, contrairement à la peinture et autres formes d'arts, la photographie pose aussi la question de la reproductibilité. La dimension des impressions et la manière d'exposer sont aussi des points que la photographie questionne.

Pour commencer cette dernière partie, nous allons passer par l'exercice qui est de comparer de manière simple l'effet que produisent l'échelle, le lieu et le médium d'exposition.

Pour ce faire, nous allons prendre la même photographie et l'inscrire dans différents contextes et regarder l'effet immédiat et naïf que cela produit chez nous.



fig 14 Collage 1



fig 15 Collage 2



fig 16 Collage 3



fig 17 Collage 4

Étude de cas

La sélection des différents musées s'est faite sur la base d'exemples rencontrés lors de mes recherches, mais aussi par des expériences plus personnelles à travers des expositions dont l'articulation m'a semblée pertinente pour diversifier les exemples.

La lecture des différents exemples choisis sera faite par paires avec quatre thématiques principales les reliant.

1. Les musées issus d'anciennes maisons domestiques dont la transformation a rendu possible l'articulation d'un musée.

- L'ancien Musée de L'Elysée à Lausanne
- Le musée FOAM d'Amsterdam

2. Les musées issus d'anciens espaces industriels dont la transformation et l'appropriation a rendu possible l'articulation d'un musée ou d'une exposition photographiques.

- Le Musée de Winterthur
- Vevey images/Arles

3. Les deux exemples choisis pour cette partie décriront la relation que peuvent avoir les objets avec l'environnement direct et le paysage.

- Vevey images
- L'Exposition FORMAT du Mont-Soleil

4. Pour finir et afin de regarder un exemple contemporain d'un musée entièrement neuf dédié à la photographie, nous allons étudier deux propositions des lauréats pour le nouveau musée Photo Elysée de Lausanne.

On peut déjà diviser en différentes parties ce que ces exemples apporteront au niveau de l'analyse spatiale. Le but est de prendre différents cas pour pouvoir explorer une petite palette d'exemples représentatifs de possibilités d'expositions spatiales pour chaque thématique. La lecture se fera en différents points: l'origine du site, les typologies d'exposition, les infrastructures présentes, la lumière et l'articulation globale.

Comme énoncé au début de ce travail, la question qui accompagne cette ultime partie est: quels sont les outils que nous avons à disposition pour articuler l'exposition d'œuvres photographiques ?

Contexte d'une maison domestique

Ancien Musée de L'Elysée, Lausanne

Déplacé en 2022 dans le nouveau pôle muséal lausannois, le musée de l'Elysée était logé dans une maison de maître datant de la fin du XVIII^{ème} siècle à Ouchy. Le bâtiment est racheté par l'état de Vaud en 1971 et devient le musée pour la photographie en 1985.

Le musée subit aussi une petite transformation par le bureau Archilab en 1993 afin d'intégrer un espace d'exposition dans les combles. Le musée présente en plus une petite librairie, une bibliothèque et une cafétéria à l'entrée du bâtiment¹.

L'esprit de la maison de maître reste très présent dans les deux étages de la maison ainsi que dans les caves. Le grenier propose quant à lui un espace plus ouvert pour une scénographie plus libre avec un espace ouvert dans lequel des murs détachés forment les supports d'exposition.

Le point remarquable de ce musée a toujours été le site exceptionnel dans lequel il prenait place à côté du lac et dans la propriété magnifique qu'est le parc de la maison. Des expositions ont d'ailleurs pris place comme extension dans le parc, offrant une autre possibilité d'expérience pour les visiteurs.

Le parc a permis aussi d'autres manifestations au cours de l'année pouvant accueillir un grand nombre de personnes et différents programmes comme une salle de projection avec une partie à ciel ouvert

1. « Le musée - Photo Elysée - Photo Elysée », <https://elysee.ch/musee/>.



fig 18 Ancien Musée de l'Elysée, Lausanne



fig 19 Ancien Musée de l'Élysée, vue intérieure

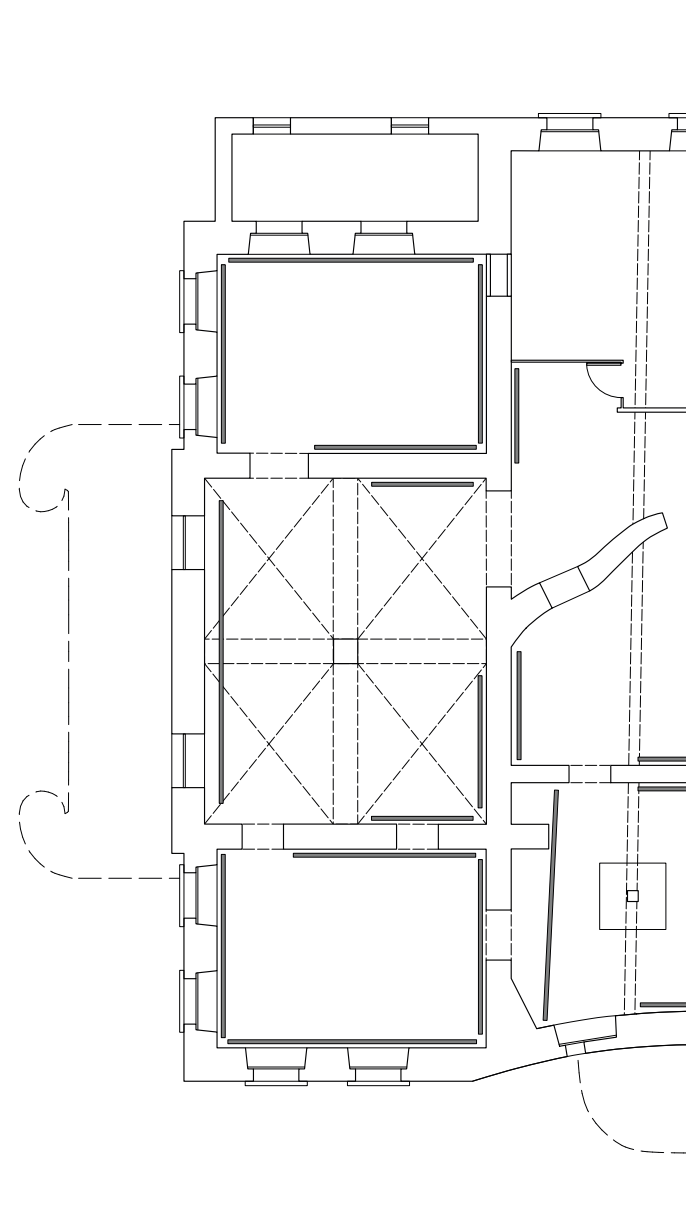


fig 20 Ancien Musée de l'Élysée, plan

FOAM museum, Amsterdam

Le FOAM Museum d'Amsterdam se situe dans une position urbaine au cœur de la ville et prend place dans un ancien espace domestique. Dans un premier temps, le bâtiment est cédé par Carel Joseph Fodor à la ville et devient le musée Fodor de 1863 à 1994. Puis jusqu'en 2001, il accueille le musée du design de la ville avant de devenir le FOAM en 2001².

Le parcellaire de la ville d'Amsterdam permet au musée de libérer de grands espaces libres perpendiculaires à la rue et aux canaux. Les salles d'exposition sont donc plutôt généreuses et peuvent accueillir une scénographie libre. La typologie de ce tissu urbain ouvre donc seulement deux façades sur l'extérieur et se prête bien à l'exposition d'œuvre sur ces murs.

Le bâtiment propose aussi une librairie, une cafétéria, une bibliothèque ainsi qu'une galerie. La fondation FOAM édite aussi un magazine du même nom.

2. « Le musée - Photo Elysée - Photo Elysée », <https://elysee.ch/musee/>.



fig21 FOAM museum, Amsterdam



fig22 FOAM museum, vue intérieure



fig23 FOAM museum, vue intérieure

Comparaison des deux musées

Les deux réponses possibles à un milieu domestique proposées par les projets vus peuvent nous donner un aperçu rapide des qualités ou des solutions projetées.

Dans les deux cas, l'espace domestique reste présent par l'aspect du bâtiment extérieur et par la conformation des espaces. Les parquets originaux ont été gardés et rappellent aussi l'origine du bâtiment.

Dans le cas du musée de l'Elysée, des cimaises ont été ajoutées pour permettre d'accrocher les œuvres et redéfinir les espaces d'exposition en cachant notamment les fenêtres. Le cas du FOAM présente donc l'avantage, de par la conformation originelle du bâtiment, d'espaces plus propices à l'accrochage d'œuvres.

Un autre avantage du FOAM est la possibilité d'extension dans les bâtiments adjacents, ce que le musée de l'Elysée ne peut faire. L'extension de ce dernier, surtout au niveau du stockage, est donc moins envisageable et fait partie des raisons pour lesquelles il a été déplacé dans un nouveau site.

Les deux cas proposent une librairie, une bibliothèque ainsi qu'une cafétéria. Une séquence qui semble claire au bon fonctionnement du musée. Le cas du FOAM propose lui une galerie ainsi qu'un magazine qui augmente la portée de la fondation. Au niveau de l'éclairage, les deux musées gèrent la lumière artificielle avec des rails au plafond, un système quasi généralisé dans le musée pour leur souplesse d'utilisation et leur modularité.

La lumière naturelle quant à elle n'est présente que dans le FOAM avec une ouverture sur les jardins à l'extrémité du bâtiment et des ouvertures zénithales. Le musée de l'Elysée a lui complètement caché les ouvertures sur l'extérieur, une stratégie qui est tout à fait compréhensible mais qui m'a toujours personnellement frustré par rapport au site unique dans lequel il évolue.

La dernière différence que l'on peut noter est la possibilité d'utiliser l'espace extérieur généreux pour le cas de l'Elysée, non seulement pour des extensions d'expositions mais surtout pour l'organisation d'événements plus au moins importants. Cependant, le prix à payer pour cet espace extérieur est la position du musée par rapport à la ville. En effet, ce dernier se trouve en marge du centre de la ville de Lausanne et la volonté de celle-ci de centraliser tous les espaces culturels dans le nouveau pôle muséal vient résoudre cette situation.

Contexte d'un espace industrielle

Fotomuseum, Winterthur

Le Fotomuseum de Winterthur se trouve dans un ancien bâtiment industriel et partage son emplacement avec Fotostiftung pour former le centre de Photographie de Winterthur.

La fondation Fotomuseum Winterthur est fondée en 1993 et prend place dans son site actuel en 2003. Le complexe est d'une taille importante et propose plusieurs infrastructures différentes, avec un restaurant, des salles de séminaire, une bibliothèque ainsi qu'un lounge.

La surface totale d'exposition du musée est d'environ 1000 m² et prend place principalement dans une halle ex-industrielle. De ce fait, les porteurs ponctuels permettent une grande liberté pour les œuvres exposées et la scénographie y prenant place³.

Au niveau de la lumière, elle provient principalement des ouvertures zénithales et elle est complétée par des sources artificielles placée sur des rails.

3. Fotomuseum Winterthur. « Home », <https://www.fotomuseum.ch/en/>.



fig 24 Fotomuseum Winterthur



fig 25 Fotomuseum Winterthur, vue intérieure



fig 26 Fotomuseum Winterthur, vue intérieure

Les Rencontres d'Arles

Créées en 1970, date à laquelle la photo n'avait pas encore son succès actuel, les rencontres d'Arles ont lieu chaque année depuis cette date et rencontrent un succès grandissant d'année en année. Le festival se déroule en été et prend place dans la ville entière sous forme d'une quarantaine d'expositions différentes dans des lieux dispersés dans la cité. Les œuvres se présentent dans des espaces variés et originaux, comme une chapelle ou un cloître du XVIIIème siècle ou encore des anciens espaces industriels⁴. Comme énoncé précédemment, ce sont ces derniers auxquels nous allons nous intéresser.

En plus de l'image, le festival rayonne dans toute la ville sous forme de concerts et d'autres événements.

4. Les Rencontres d'Arles. « Les Rencontres d'Arles ». <https://www.rencontres-arles.com/>.



fig27 Les Rencontres d'Arles, vue intérieure de la maison des peintres



fig 28 Les Rencontres d'Arles 2009

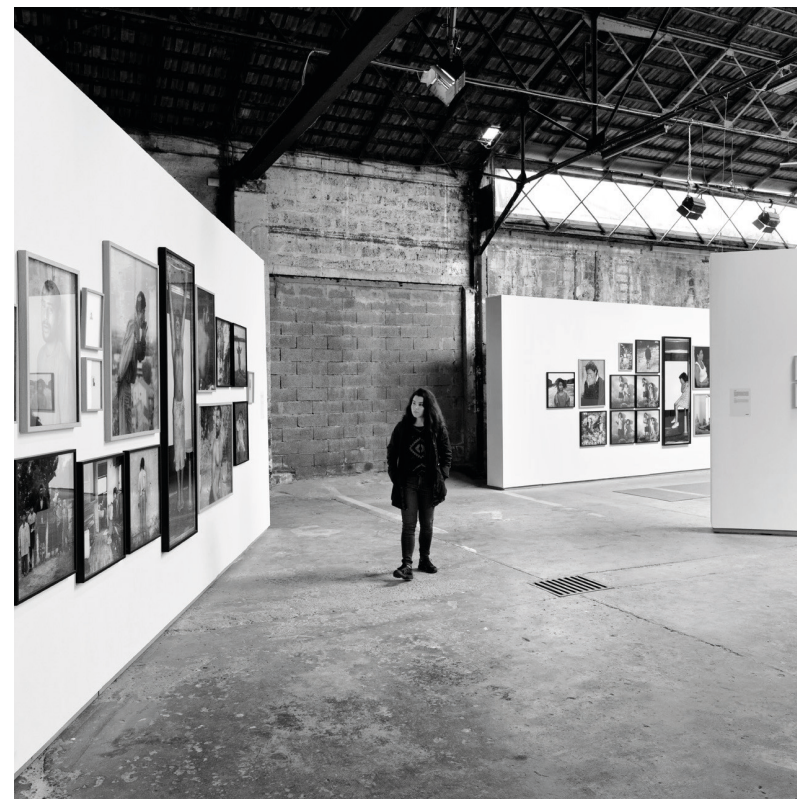


fig 29 Les Rencontres d'Arles, vue intérieure de la maison des peintres

Malgré tout, les coûts sont important pour les transformer en un musée comme celui de Winterthur. L'utilisation temporaire du lieu en l'état semble donc se démarquer à ce niveau-là.

Comparaison des deux espaces

A priori, l'utilisation et la modularité des espaces anciennement industriels ont les mêmes avantages dans les deux exemples choisis. Les porteurs ponctuels permettent de dégager de grands espaces libres et laissent donc une grande liberté à la scénographie. La différence fondamentale entre les façons d'utiliser ces espaces industriels se trouve dans la durée d'utilisation de ceux-ci. En effet, nous avons d'un côté le cas d'un musée qui expose des œuvres à l'année et de l'autre un festival qui expose seulement en été pour une période de 3 mois. Le FMW présente donc une qualité de finition et de pérennité adaptée au climat tout au long de l'année. Le côté brut des espaces d'Arles est chargé d'une autre ambiance et joue dans le ressenti global de l'exposition.

Le côté constructif industriel des bâtiments facilite l'accroche de luminaire. Dans le cas d'expositions temporaire, il est donc facile de mettre en place ce système. Malgré cela, l'éclairage n'est pas optimal et le cas du musée de Winterthur avec les rails à spots est malgré tout plus adapté.

La majeure différence entre ces deux cas se trouve donc dans leur utilisation temporaire pour le cas d'Arles et permanente pour celui de Winterthur.

Nous pouvons aussi noter que l'utilisation d'anciens espaces industriels est une bonne méthode de réutilisation de ces bâtiments. La période industrielle a laissé beaucoup de lieux de ce genre en friche des villes et pouvoir les transformer ou les utiliser temporairement est une solution intéressante pour la culture en général.

Contexte d'un espace extérieur en lien avec le paysage

Vevey Image

Le Festival Images Vevey est un festival bisannuel promulguant le développement des artistes et de la culture régionale. Il se déroule à la fin de l'été et s'étale dans toute la ville de Vevey, proposant des sites d'exposition en plein air ainsi que dans des espaces insolites⁵. L'appropriation et l'occupation de certains sites dialoguent avec les expositions pour apporter une expérience supplémentaire aux visiteurs.

5. « Accueil - Images.ch ».
https://www.images.ch/fr/.

Les parties qui nous intéressent sont celles qui se déroulent en plein air étendues à plusieurs sites dans la ville.



fig30 Vevey Images 2020, installation extérieure



fig.31 Vevey Images 2020, installation Philippe Durand

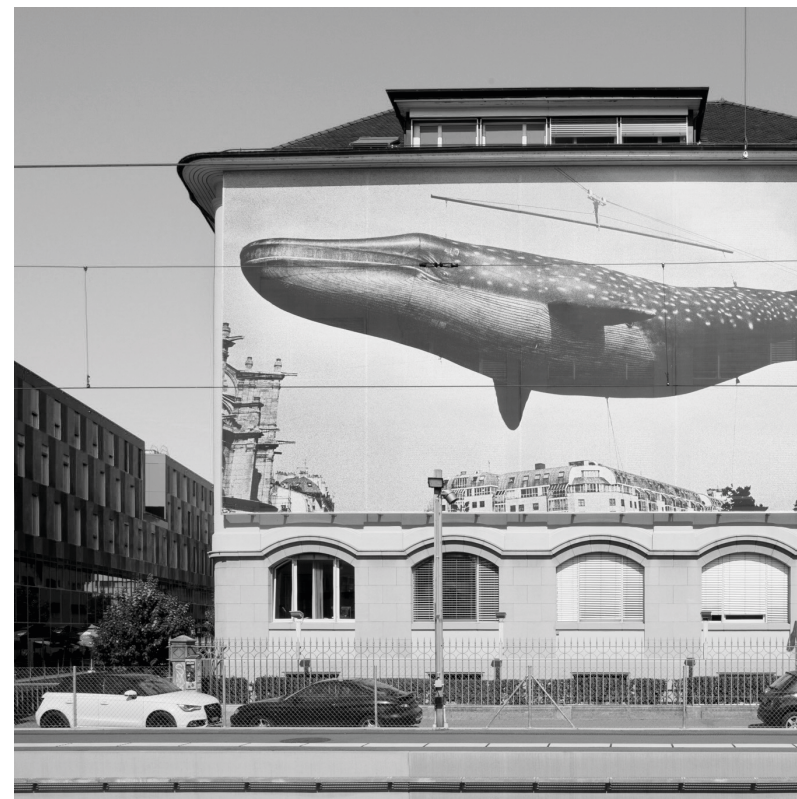


fig.32 Vevey Images 2020, installation Daido Moriyama

Exposition FORMAT du Mont Soleil

L'exposition se déroule en plein air et est couplée à une promenade. Le but de l'exposition est de promouvoir entre autres les artistes régionaux suisses.

Les photographies sont exposées en grand format sur des structures métalliques qui rappellent l'omniprésence des panneaux publicitaires et de l'image dans l'espace public. Le concept est renversé en proposant des photos d'artistes soigneusement choisies et exposées dans le panorama du Jura bernois.

Le concept de l'exposition est de proposer une promenade d'environ 45 min qui accompagne les 11 photographes exposés⁶.

6. « Exposition FORMAT 2020 ». <https://www.exposition-format.ch/accueil>.



fig33 Exposition FORMAT, 2018



fig34 Exposition FORMAT, 2018



fig35 Exposition FORMAT, 2018

rentes installations possibles qui dialoguent non seulement avec le paysage, mais aussi avec les oeuvres. le budget ainsi que l'ampleur de deux événements est très différentes et explique aussi la richesse des installations de Vevey. Il est tout de même intéressant de noter la générosité que peut avoir une exposition diversifiée.

Comparaison des deux dispositifs

Il est indéniable qu'exposer les photographies en plein air a un impact important sur la démocratisation de l'accès à la culture et à l'art. Ainsi les événements gratuits comme Vevey images ou Festival Format et leurs installations extérieures, promeuvent un discours politique et aussi critique de notre société. Le discours ne se fait pas seulement au niveau de l'Art mais aussi, si nous pensons en l'occurrence au festival Format, au niveau de notre espace public et l'omniprésence des images publicitaires.

Le côté ludique est aussi à noter dans cette façon d'exposer et peut rendre la visite plus agréable pour un certain public. L'atmosphère extérieure influencée par la météo et par la course du soleil peut aussi provoquer une expérience unique des œuvres et ainsi changer celle-ci à chaque passage.

Un point négatif que nous pouvons cependant noter est la qualité visuelle des œuvres qui souffre un peu de leur condition d'exposition avec des ombres ou des transparences qui peuvent altérer leur bonne vision. Cependant, comme nous l'avons vu dans le point abordé précédemment, cette expérience changeante et inhabituelle peut aussi provoquer des atmosphères inattendue et enrichir celle-ci.

Une différence que nous pouvons noter entre les deux événements se trouve dans la rigidité des installations. En effet, même si c'est aussi probablement une volonté de la part de l'exposition FORMAT, celle-ci ne propose qu'un seul dispositif de montage pour les photographies. Vevey images au contraire propose diffé-

Lauréats pour le nouveau musée de l'Elysée et le mudac

Nous allons à présent analyser les travaux de deux lauréats du concours lancé pour remplacer le Musée de la photo de l'Elysée et celui du design et des Arts contemporains appliqués (mudac), afin d'étudier deux stratégies différentes élaborées pour répondre aux exigences d'un nouveau musée.

Le concours lancé par la ville de Lausanne en 2015 avait pour but la construction un nouveau musée comprenant deux entités: un musée dédié à la photographie et un autre dédié aux objets du design et des arts contemporains appliqués.

Le site de concours est le nouveau Pôle muséal de Lausanne qui comprend déjà le nouveau bâtiment des Beaux-Arts et qui se situe sur un ancien domaine ferroviaire à côté de la gare. Les propositions devaient aussi prendre en compte l'espace public généré et ainsi compléter la volonté de la ville de créer ce nouveau pôle

7. Rapport du jury ;

concours du musée cantonal de la Photographie

et le musée de Design et des arts contemporains appliqués, octobre 2015

muséal⁷.

Pour le bien du propos, nous n'allons pas regarder le projet du bureau d'architecture Aires Mateus & Associados qui a gagné le concours, mais plutôt les deux lauréats suivants: le projet de Valerio Olgiati ainsi que celui de Caruso St John Architects.

Projet SEEPEOPLEMOVE

Pour le deuxième prix attribué au projet de Valerio Olgiati, la proposition s'articule en deux volumes distincts: un premier accueillant les parties « habitées » du projet qui s'apparente à une expression plus urbaine en façade et un second volume avec un foyer généreux qui accueille les espaces d'expositions⁸.

Les espaces d'expositions sont séparés en deux types ; un premier constitué de longs murs où la lumière est contrôlée pour la partie dédiée à la photo, et un deuxième où les pièces sont de tailles différentes et bercées par la lumière naturelle pour la partie design.

8. Rapport du jury ; concours du musée cantonal de la Photographie et le musée de Design et des arts contemporains appliqués, octobre 2015

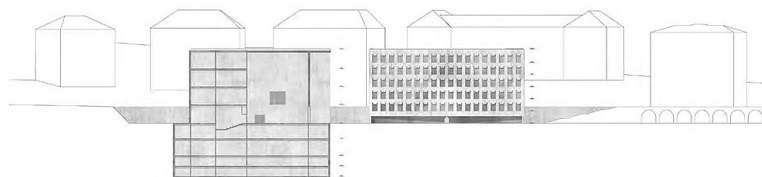


fig.36 Coupe projet SEEPEOPLEMOVE



fig.37 Vue projet SEEPEOPLEMOVE

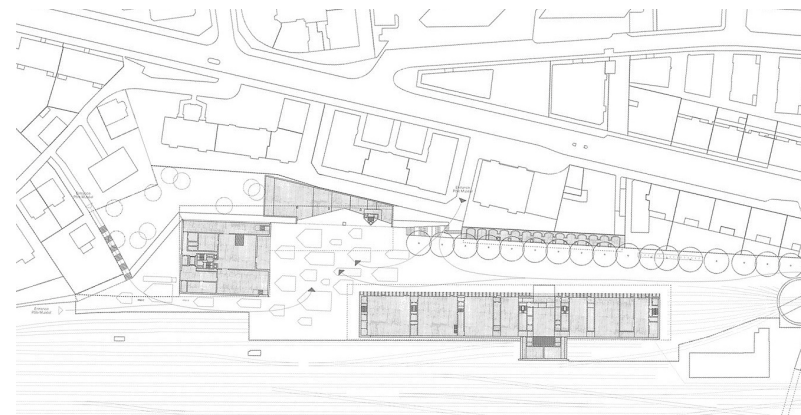


fig.38 Plan projet SEEPEOPLEMOVE

Projet HANNIBAL

Le troisième prix du concours a été attribué au projet du bureau londonien et zurichois de Caruso St John Architects. La proposition propose une lecture différente du site et mise toute son expression sur un langage industriel pour renforcer le côté insulaire du pôle muséal⁹.

Ce qui est intéressant dans l'articulation du projet sont les espaces d'exposition par étages. En effet, le projet propose la totalité de la surface de chaque niveau qui va donc chercher la lumière sur les quatre façades et laisse beaucoup de liberté à la scénographie.

9. Rapport du jury ; concours du musée cantonal de la Photographie et le musée de Design et des arts contemporains appliqués, octobre 2015

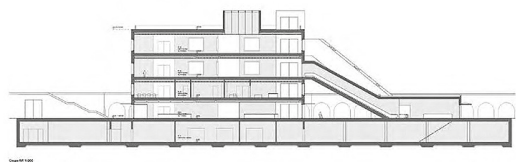


fig.39 Coupe projet HANNIBAL



fig.40 Vue projet HANNIBAL

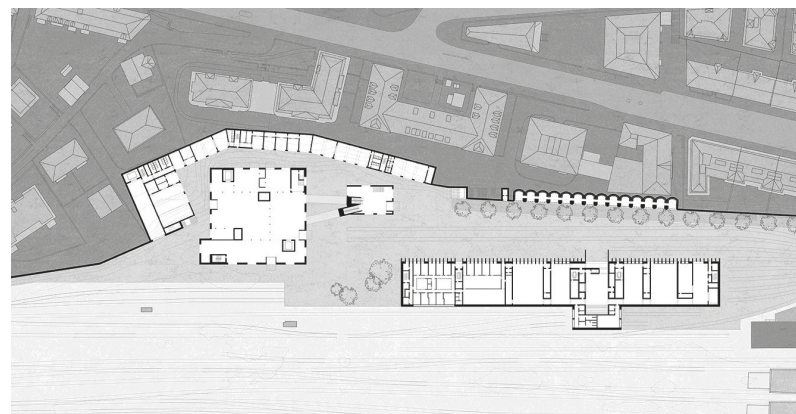


fig.41 Plan projet HANNIBAL

Comparaison des deux propositions

Un des points de comparaison que nous pouvons considérer est la relation des espaces d'exposition avec la lumière du jour. Le premier projet privilégie la lumière indirecte pour les pièces dédiées à la photographie en les plaçant du côté nord du bâtiment. L'autre projet va chercher au contraire des espaces d'exposition avec un accès à la lumière directe sur les quatre côtés. Les deux solutions ont a priori leurs avantages et leurs inconvénients. Dans le cas du concours où il fallait projeter un musée qui regroupait deux collections, la proposition d'Olgati de jouer sur une division du bâtiment selon leur besoin et leur rapport à la lumière directe semble une bonne prise de position. D'un autre côté, la proposition de Caruso St John permet une grande souplesse avec le plan libre proposé. Les deux projets proposent une variante intéressante quant à la conformation des espaces proposés.

Le projet SEEPEOPLEMOVE offre une idée intéressante au niveau du rapport à l'espace public extérieur. La division de celui-ci en deux volumes distincts valorise l'espace de la place se formant devant, en relation aussi avec le bâtiment déjà construit des Beaux-Arts. Le projet HANNIBAL valorise moins l'espace extérieur et propose une solution plus autonome et moins articulée à l'échelle du complexe muséal.

L'articulation claire entre les espaces d'exposition et ceux de la partie habitée est un point aussi très intéressant du premier projet comparativement au second qui vient habiter avec certains programmes une extension des murs de soutènement aux alentours. En continuité de la thématique précédente, le rapport qu'ont les

deux projets à la ville diffère selon les bureaux. Le bureau de Olgati projette un langage plus lié à celui des bâtiments de la cité autour pour le bâtiment aux programmes dits « habités ». Le deuxième projet opte pour un langage industriel en rupture avec la ville et qui renforce le côté insulaire du complexe muséal. Il est difficile de juger laquelle des deux options est la meilleure. Mais en vue de ce que nous savons quant à l'espace public du site, le projet SEEPEOPLE semble renforcer un dialogue avec le complexe qui s'accroît aussi avec l'expression d'un des deux bâtiments. Même si nous pouvons quand même noter que le deuxième projet joue sur le côté du morceau de ville isolé et il est donc plus facile de construire un langage cohérent pour celui-ci. Comme le résume bien le rapport de concours, au niveau de la circulation, le projet du bureau d'architecture Caruso St John n'est pas convaincant et pose des problèmes évidents au niveau logistique comme notamment pour les visiteurs à mobilité réduite.

Conclusion et Ouverture sur le PDM

La phrase qui a accompagné l'élaboration de ce travail depuis le début est : « ... où l'Architecture rencontre la Photographie ». Il est donc venu le moment de conclure cette phrase et de remplir les trois points de suspension. Ces derniers nous ont amené à réfléchir à différents thèmes de la photographie pour essayer de dresser un portrait de celle-ci et avoir une approche de l'objet que nous exposons dans un musée. Pour commencer, la question de la création et du créateur nous a donné une première vision de ce que la photographie pouvait représenter, en l'occurrence une course aux idées et des années de recherches pour un homme, Nicéphore Niépce.

Nous avons ensuite continué en nous intéressant au phénomène de la lumière qui joue un rôle essentiel tant en architecture qu'en photographie. Saisir ce qu'est la lumière, c'est d'un côté résoudre le « comment » de la photographie mais c'est aussi rendre l'expérience architecturale bien plus riche et adéquate.

Depuis ses premières heures, nous avons pu voir que la Photographie est liée à des aspects techniques qui ont longtemps fait douter de sa légitimité dans le monde de l'Art. Il a donc été question ensuite de s'intéresser à l'objet et les différentes lectures que peuvent en avoir les artistes ou les philosophes. Entre outil de reproduction mécanique et médium à disposition des artistes, la Photographie trouve sa force dans sa démocratisation à tous les niveaux: sa diffusion, son accessibilité et surtout sa relation avec la réalité (le ça a été de Roland Barthes) permettent une portée de communication très grande.

La version physique d'une photographie nous a aussi amené à regarder l'impression et son évolution en lien avec les musées.

Toute la première partie de ce travail forme un recueil de différentes thématiques concernant la photographie pour essayer d'en élaborer une définition.

Pour finir, l'étude des différents cas nous a permis quant à elle de nous proposer différentes solutions possibles en termes d'espaces d'exposition. D'un contexte de transformation d'un bâtiment historique à la construction d'un bâtiment neuf, nous avons pu explorer diverses possibilités en lien avec notre thème principal.

Le but final de ce travail est de s'interroger sur la question du travail de master qui suivra. Celui-ci aura comme sujet principal la revalorisation et transformation du site de Chalon-sur-Saône. Comme un hommage à Nicéphore Niépce, le but sera d'articuler un musée de la photographie alliant les bâtiments historiques déjà présents et le musée actuel ainsi qu'une possible extension. Comme nous l'avons vu précédemment, il a été possible de tirer des observations sur des exemples concrets autour de la muséographie dédiée à la photographie et avec celles-ci, il sera donc possible de faire une proposition qui prendra en compte différentes typologies et volumes sur le site. Cette deuxième partie du travail viendra mettre en pratique et expérimenter les différents points abordés dans les pages précédentes pour donner une proposition personnelle de la question de cet endroit où se rencontre l'Architecture et la Photographie.

Bibliographie

Livres

- ADAMS Ansel. The Print. New York Graphic Society. 1980. p.210
- ADAMS Ansel. The Negative. New York Graphic Society. 1981. p.271
- ADAMS Ansel. The Camera. New York Graphic Society. 1980. p.203
- ANDO Tadao, PARE Richard. The colours of light. Phaidon. 2017. p.263
- ARFEUX Germain. Nicéphore Niépce ; l'homme qui tua le temps. Éditions La Douix. 2019. p.88
- BENJAMIN Walter. Petite Histoire de la Photographie. 1931
- BENJAMIN Walter. L'œuvre D'art À L'époque De Sa Reproductibilité Technique. 1935
- BERGALA Alain. Écrits sur l'image. Atelier EXB. 2021. p.294
- BONNET Manuel, MARIGNIER Jean-Louis. Niepce correspondance et papiers. Maison Nicéphore Niépce. 2003. p.1534.
- BUSSAC Marie-Noëlle, ZUPPIROLI Libero. Traité de la lumière. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes. 2009. p.481.
- CARTIER-BRESSON Anne, MONTIER Jean-Pierre, éd. Revoir Henri Cartier-Bresson. L'écriture photographique. Paris: Textuel, 2009. p.415
- BARTHES Roland. La Chambre Claire. Edition de l'étoile. Gallimard, Le Seuil. 1980. p.192
- CAMPANY David. Art et Photographie. Phaidon Press Limited. 2005. p.220

FANELLI Giovanni. Histoire de la photographie d'architecture. presses polytechniques et universitaires romandes. 2009 (version française 2016). p.465

FOSTER Hal. The Art Architecture Complexe. Verso. 2013 (first publish 2011). p.302

FREEMAN Michael. L'Art de l'Exposition. Pearson. 2009. p.192

GALASSI Peter. Before photography (painting and the invention of photography). The Museum of Modern Art (MoMA). New York. 1981.

GALASSI Peter. Andreas Gursky. The Museum of Modern Art (MoMA). 2001

STIEGLITZ Alfred. Paroles d'Artiste. FAGE édition. 2017. p.63

ROSE Phyllis. Alfred Stieglitz: taking pictures, making painters. Jewish lives. New Haven: Yale University Press. 2019.

TANIZAKI Junichirô. Éloge de l'Ombre. Éditions Verdier. 2011. p.90

Articles

Rapport du jury ; concours du musée cantonal de la Photographie et le musée de Design et des arts contemporains appliqués. octobre 2015

RENIE Pierre-Lin. De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Société française de la photographie. 2007

LUGON Olivier. Avant la « forme tableau ». Société française de la photographie. 2012

Site web

Musée Photo Maison Nicéphore Niépce. « Musée Photo Maison Nicéphore Niépce ». Consulté le 16 janvier 2022. <https://photo-museum.org/fr/home/>.

« le point de vue du Gras de Nicéphore Niépce. » Consulté le 16 janvier 2022. http://www.niepce-daguerre.com/le_point_de_vue_du_Gras.html.

« The Niépce Heliograph ». Consulté le 16 janvier 2022. <https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/>.

« Exposition FORMAT 2020 - Exposition photographique à Mont-Soleil - Accueil - Exposition photos - Mont-Soleil - St-Imier - Jura bernois - photographes - plein air - terre d'énergie ». Consulté le 16 janvier 2022. <https://www.exposition-format.ch/accueil>.

« Archilab Gabriele M. Rossi SA ». Consulté le 16 janvier 2022. <https://www.archilab.ch/musee?set=1>.

« Le musée - Photo Elysée – Photo Elysée », 20 septembre 2021. <https://elysee.ch/musee/>.

Fotomuseum Winterthur. « Home ». Consulté le 17 janvier 2022. <https://www.fotomuseum.ch/en/>.

Les Rencontres d'Arles. « Les Rencontres d'Arles ». Consulté le 17 janvier 2022. <https://www.rencontres-arles.com/>.

« Accueil - Images.ch ». Consulté le 17 janvier 2022. <https://www.images.ch/fr/>.

« Balthasar Burkhard - Mots d'images ». Consulté le 16 janvier 2022. <http://mots-dimages.ch/Balthasar-Burkhard.html>.

JR - Artist. «JR - Artist ». Consulté le 16 janvier 2022. <https://www.jr-art.net/fr>.

« Camille Duchemin ». Consulté le 17 janvier 2022. <https://camilleduchemin.com/>.

Film

SALGADO Ribeiro & WENDERS Wim. Le Sel de la Terre. 2014. 110'.

SPEOS. the House of the First Photo. Musée Nicéphore Niépce. 2007. 10'.

Iconographie

fig. 1, s.n. gravure portrait Nicéphore Niépce © libre de droit

fig. 2, s.n. gravure lanterne magique dans <https://www.pebblestudios.co.uk/2017/07/29/william-horner-the-history-of-animation/>

fig. 3, NIEPCE frères, gravure pyréolophore des frères Niépce © Institut National de la Propriété Industrielle

fig. 4, s.n. gravure camera obscura © libre de droit

fig. 5, NIEPCE Nicéphore, table service, physautotype, photo originale disparue dans <https://photo-museum.org/fr/catalogue-oeuvres-niepce/>

fig. 6, NIEPCE Nicéphore, Point de vue de Gras, héliographie retouchée par Helmut Gernsheim dans <https://photo-museum.org/fr/catalogue-oeuvres-niepce/>

fig. 7, NIEPCE Nicéphore, Point de Vue du Gras, héliographie, plaque originale, 1827 © libre de droit

fig. 8, s.n. gravure domaine du Gras

fig. 9, LACOSTE Raoul, vue sur la propriété du Gras, 1975 © musée Nicéphore Niépce - ville de Chalon-sur-Saône

fig. 10, 33, 34, 35, FUMAGALLI Piero, photographies personnelles

fig. 11, GARDNER Alexander, Portrait de Lewis Payne, 1865 © libre de droit

fig. 12, NYLIND Linda, Andreas Gursky at Hayward Gallery, 2018 © Linda Nyland

fig. 13, s.n. Balthasar Burkhard at Fotomuseum Winterthur, 2018 © Fotomuseum Winterthur

fig. 14, 15, 16, 17, Collages à partir de © Rene Burri / Magnum Photos

fig. 18, s.n., Musée de l'Élysée, Lausanne dans <https://www.myswitzerland.com/en-ch/experiences/musee-de-elysee-museum-of-photography/>

fig. 19, LUTHY Yannick, intérieur de l'ancien Musée de L'Élysée, © Yannick Luthy

fig. 20, redessin d'après plans transmis par le Musée de L'Élysée

fig. 21, s.n. vue extérieure FOAM museum, Amsterdam dans <http://rachaelarcher2.blogspot.com/2014/09/foam-photography-museum-amsterdam.html>

fig. 22, s.n., vue intérieure du FOAM museum dans https://a.storyblok.com/f/113697/4096x2731/cc70edf5db/foam_editions_rezwt_w1600_h800_h800_q85-1-2.jpg

fig. 23, s.n. vue intérieure du FOAM museum dans <https://www.amsterdammagazine.com/nl/cultuur/musea/foam/>

fig. 24, s.n., vue extérieure Fotomuseum Winterthur dans

https://kinderregion.ch/wp-content/uploads/2020/07/pt_29027-2000x1500.jpg

fig. 25, s.n., Fotomuseum Winterthur, vue intérieure © 2022 Zürich Tourismus

fig. 26, REDMANN Benedikt, Fotomuseum Winterthur, vue intérieure © Benedikt Redmann/Fotomuseum Winterthur

fig. 27, 29, s.n., vue intérieure de la maison des peintres dans <http://ld-design.fr/blog/expo-retour-en-images-sur-les-rencontres-darles-2017-2-les-gorgan-mathieu-pernot-maison-des-peintres/>

fig. 28, BARSCHEL Colin, Rencontres d'Arles 2009, © Colin Barschel 1995-2016

fig. 30, GREMAUD Julien, Vevey Images, installation extérieure, 2020 © Julien Gremaud

fig. 31, 32, OLM Mathilda, Vevey Images, installations Philippe Durand et Daido Moriyama, 2020 © Mathilda Olmi

Fig. 36, 37, 38, OLGATI Valerio, Planche de concours Projet SEEPEOPLEMOVE, Rapport du jury septembre 2015

Fig. 39, 40, 41, Caruso St John Architects, Planche de concours Projet HANNIBAL, Rapport du jury septembre 2015

Je souhaite tout d'abord remercier le Professeur Marco Bakker pour son aide, son temps investi ainsi que ses remarques pertinentes tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Merci également à mon maître EPFL, Adrien Grometto, pour son suivi et ses conseils.

Je tiens aussi à remercier toutes les personnes qui ont répondu à mes appels et mes e-mails pour me procurer des informations et des réponses à mes questions.

Merci encore à mes parents pour leur relecture ainsi que leur soutien tout au long de mes études. Sans oublier mon oncle et ses précieux conseils et ses cours d'histoire concernant la Photographie.

Et enfin merci à Basil, Marie, Maxime, Stéph, Romane, Lara, Aurélie, Arno, Lucien, David, Louis, Tiffanie, Charles, Pierrot, Emma, Antoine, Sébastien, Zacharie, Sacha, Erblin, Basile et mes nombreux autres collègues qui m'ont apporté des conseils, de l'aide, du soutien, de la compagnie, ainsi qu'une précieuse amitié qui ont beaucoup contribué à l'aboutissement de ce travail.

