



TR2

TR2

38

TABLE RONDE

L'ombre d'un doute: l'envers du décor de la représentation de l'atmosphère lumineuse Corentin Haubruge

11h34

École nationale supérieure d'Architecture de Clermont-Ferrand

Corentin Haubruge est ingénieur civil architecte (**UCL**, **EPL**, 2011), spécialisé dans le domaine de l'éclairage naturel. Assistant d'enseignement et doctorant à la faculté **LOCI**, il questionne la représentation de l'atmosphère

lumineuse par le biais de la photographie de maquettes. Parallèlement à ses engagements facultaires, il pratique l'architecture en tant qu'associé au sein du bureau **EDA-AU** et en tant que photographe d'architecture indépendant.

39

Vous allez voir, c'est une présentation qui est assez décontractée parce qu'essentiellement visuelle. Il y a une partie un peu plus théorique sur la façon dont j'envisage les thèmes qui vont défiler, mais l'essentiel pour vous c'est de capter l'essence de ce que je vais raconter à partir de ces supports qui sont en grande partie des illustrations. Le titre de mon intervention : «L'ombre d'un doute ou l'envers du décor de la représentation de la perception visuelle de l'atmosphère». Je vais essayer d'expliquer, de détricoter cette phrase tout au long de la présentation qui va nous occuper aujourd'hui.

Je vais passer un peu de temps à vous introduire la façon dont j'ai pris la balle au bond par rapport à une question de Stéphane, ici aujourd'hui. J'explique un peu quel est l'historique de notre rencontre et puis de ce que ça génère. Puis, je vais rentrer dans le vif du sujet directement et je vais faire un vrai détour par une question qui me paraît très importante aujourd'hui, qui n'est pas une question d'actualité mais une question réactualisée, qui est l'emprunt au pictural et à la peinture en particulier dans le monde des architectes. Il y a quelques noms de peintres que vous connaissez sans doute qui vont défiler et vous allez voir quelle est mon approche par rapport à ces productions-là, plutôt dans la façon dont je les envisage comme des modèles potentiels d'atmosphères. Puis, je vais passer un peu de temps à décortiquer deux pratiques particulières qui sont en partie similaires et à la fois très opposées. La première c'est celle de l'Agence Caruso St John, la seconde c'est celle d'un autre architecte qui a aussi un atelier, Peter Zumthor, vous connaissez, j'imagine, sa production, et aujourd'hui je vais plutôt l'envisager sous des modes opératoires particuliers qui sont évidemment liés à la question de la représentation du projet par la maquette, pas uniquement des questions de représentation mais vraiment des outils de conception. Cela va être intéressant de comparer ces deux méthodes.

Tout ceci est un préambule pour pouvoir vous exposer d'autres travaux qui sont à la fois des travaux pédagogiques que j'entreprends avec les étudiants qui ont plus ou moins votre profil et votre position dans le cursus. Vous verrez que sur la question des cas d'études et des expériences pratiques que je vais vous montrer, il y a trois catégories particulières. La première c'est plutôt une partie analytique, vous allez voir comment j'essaie d'amener la question de la représentation de l'atmosphère de la maquette dans la question de l'analyse ou des archétypes. La deuxième c'est plutôt par rapport à des projets construits. La dernière c'est évidemment de faire le pas entre des cours de représentation et d'ateliers de projet. Ensuite, je vous parlerai d'une autre spécificité. Stéphane a beaucoup parlé de la façon dont on peut réactualiser, ou en tout cas relire, l'histoire des outils, des techniques qui nous permettent de représenter le monde, de se l'approprier, du coup de le comprendre et de le manipuler. Vous allez voir que, là, je vais partir dans une autre direction qui n'est pas liée directement à la peinture mais plutôt à d'autres types de productions artistiques qui sont plutôt des productions de photographes et maquettistes. Je pense que c'est intéressant qu'on partage ces références et qu'on en discute parce que je crois que c'est sans doute des ouvertures potentielles vers un imaginaire fécond. Si j'ai le temps, je vous présenterai aussi la façon dont j'amène mes étudiants à travailler, c'est ce que j'appelle le vade-mecum de la prise photographique que j'évoque dans mon école d'architecture dans laquelle j'ai eu la chance de pouvoir créer un studio photo. On va discuter un peu technique, de la façon de faire des images, je pense que c'est intéressant de rentrer dans la question de la fabrication, ce que j'appelle l'envers du décor. C'est-à-dire

que, a priori, nous, architectes, on voit le résultat, on publie les résultats, et c'est intéressant de voir comment on fait ces choses.

img TR2.1. • Ça, c'est le forum de l'école de Tournai, un projet assez récent fait par le bureau d'architecture portugais Aires Mateus. Le colloque «Disegno» de l'an passé (lors duquel j'ai rencontré Stéphane Bonzani) a ouvert pour moi la possibilité de m'atteler à une question particulière qui était, dans les grandes lignes: le lieu, la maîtrise de la représentation en termes de conception architecturale. Il y avait toute une série de questions qui s'accumulaient par rapport à ça. La question c'est comment m'insérer dans ce thème. La question que je me posais à ce moment-là et que j'ai réactualisée pour aujourd'hui, c'était une question vraiment d'architecte, en tout cas d'auteur de projet: comment représenter l'atmosphère d'un projet qui n'existe pas encore? Ça, c'est vraiment une question de tous les jours pour vous qui êtes en atelier, moi qui suis aussi en atelier de façon professionnelle, vous qui le serez dans quelques mois, quelques années. C'est une question tout à fait légitime, pertinente et en même temps assez glissante. L'idée c'était aussi de comparer des méthodes graphiques et des méthodes numériques. J'envisage la représentation comme un projet de restitution de la perception d'une réalité, qu'elle soit construite ou imaginaire. Pour comprendre cette question de la représentation de l'atmosphère, j'ai essayé de détricoter un petit peu les fondements de cette ouverture. Je soutenais qu'on habite majoritairement les espaces de l'intérieur — des études nous montrent qu'on passe entre 80 et 90% de notre temps à l'intérieur. **Ce que je trouve intéressant c'est que notre perception d'un espace au premier abord se fait par une réponse émotionnelle plutôt que d'une façon construite et structurée.** Je vous parlerai après de Pallasmaa qui est très clair par rapport à deux notions, notamment celle-là qui va nous intéresser. Parmi les cinq sens, c'est le sens visuel qui permet d'initier directement la question de la perception de l'atmosphère. Ce que j'essaie d'interroger ici ce sont différents modes de production de représentations de perceptions visuelles, d'atmosphère lumineuse dans des espaces intérieurs. Si je veux être plus complet, je dirais d'atmosphère lumineuse naturelle parce que je ne m'intéresse qu'à la lumière naturelle et pas artificielle.

Ça, c'est ce que j'ai fait il y a un an quand j'ai rencontré Stéphane pour la première fois. J'ai fait une réactualisation de ce thème par rapport à la question de pratiques d'initialité, mais je ne déroge pas à une perspective historique qui est pour moi assez fondamentale, en même temps on fera un retour sur la peinture. Ce qui m'intéresse c'est les trois derniers points que vous voyez là et les questions que cela génère. Par exemple: quels sont les héritages qui nous sont parvenus de la tradition de cultures visuelles issues notamment de la peinture occidentale courant xvi^e, xvii^e siècle? Comment ces modèles sont-ils transformés par les techniques de représentation dont nous disposons maintenant à l'heure du numérique? Le numérique, cela va du scan, de la photocopieuse jusqu'à la photo, jusqu'à la modélisation complexe. C'est un thème très large mais, sans rentrer dans ces détails-là, ce n'est pas le but aujourd'hui, on n'a pas le temps, je pense que, d'une certaine façon, les modèles sont restés à peu de choses près les mêmes. Les outils ont évolué mais les modèles sont restés les mêmes, les paradigmes de l'atmosphère sont sensiblement similaires. **J'en arrive à la dernière question qui me paraît importante dans le travail que je développe: à une époque où l'on est capable de maîtriser une série d'outils sur des questions de rendu, de représentation et même de conception, à cette époque qui est la nôtre du contrôle et de l'hyper-réalisme, je pose la question de la place de la suggestion et aussi la question de la place de l'ambiguïté.** Tous ces

thèmes vous allez les voir en filigrane par rapport à ces images que je vais essayer de vous montrer. Ça, c'est des questions de Stéphane. Je vais revenir à la fin de l'exposé pour essayer d'évaluer si oui ou non on a un peu avancé sur cette affaire.

41 La lumière. La lumière naturelle c'est le thème de base de mes recherches, c'est une question générale et un peu générique dans la façon dont j'envisage l'enseignement d'ateliers. Je m'intéresse beaucoup à la façon de simplifier et de clarifier la question du dispositif de lumière. Je vais aller très vite parce que ce n'est pas l'enjeu mais je suis assez attentif, avant même de parler d'atmosphère et de perception visuelle, à essayer de comprendre comment fonctionne l'architecture comme une machine à créer de l'ombre, pour moi l'architecture c'est notamment une machine à créer de l'ombre. En fonction de la façon dont on place le curseur dans cette histoire, vous voyez qu'il y a toute une série de paramètres qui influent de façon assez physique sur la façon dont la lumière, par rapport à cette dynamique mais aussi par rapport à l'architecture, peut se traduire ou s'interpréter dans l'espace. C'est important que vous reteniez que c'est vraiment un enjeu de comprendre dans tous ces projets d'images quelles sont les caractéristiques de ces sources parce que, généralement, c'est de là que part toute la construction d'images. Quand je travaille avec mes étudiants sur un projet d'images d'atmosphère, ils arrivent avec une maquette et la première question que je vais leur poser, c'est: «Quel est ton projet de lumière?», et généralement on essaie d'élaborer petit à petit, en ajoutant et en supprimant des sources lumineuses, le scénario d'images qui va convenir à ce qu'il a en tête. La question du dispositif est donc très importante.

La question du dispositif est assez importante parce qu'elle permet de clarifier un projet de lumière. Une question que je pose à mes étudiants, que je me pose à moi-même en tant que concepteur, d'auteur de projet, et que beaucoup d'autres personnes se posent quand on évoque cette question d'atmosphère lumineuse, ou en tout cas la perception visuelle de l'atmosphère lumineuse, c'est: quelles sont les caractéristiques de la lumière qui est à l'œuvre et qu'on est censé orchestrer? Vous voyez qu'il y a toute une série d'oppositions, de caractéristiques ou de facteurs qui sont des adjectifs qui permettent de préciser la façon dont on envisage ce projet lumineux. Ce n'est pas une question qui intéresse les architectes uniquement, c'est une question qui touche toutes les personnes qui, de près ou de loin, sont sensibles à cette question de la façon dont on peut modeler et exprimer des valeurs d'un projet de lumière. Vous avez une expression à droite de l'image d'un carnet de croquis d'Edward Hopper. Dans ses croquis, il définit à chaque endroit, avant même de peindre, quels sont les degrés d'ombre, les surfaces qui vont accrocher la lumière, c'est-à-dire les textures, etc. C'est une démarche qui est assez physique, c'est-à-dire qu'il décrit assez précisément ce qu'il veut obtenir comme résultat. Donc, on est assez clair sur la façon dont la lumière va venir toucher ce personnage, après c'est une question de résolution, quel que soit le style.

Je vais un peu parler de la question de la lumière et de l'atmosphère, c'est un préambule important. Je vais aussi vous parler un tout petit peu, même si ce n'est pas le but de la journée parce que je vais plutôt vous parler d'outils, en trois, quatre slides, de ce que j'entends par le terme atmosphère. Ce que j'entends, ce n'est pas ce que j'invente, c'est plutôt ce que j'essaie d'en extirper d'autres auteurs ou d'autres penseurs ou d'autres acteurs de la profession qui nous permettent d'avoir un regard un peu construit sur ce thème. Je vais chercher des personnes qui produisent de l'architecture, des architectes, Zumthor, Pallasmaa, etc.,

chercher d'autres personnes qui sont plutôt des chercheurs, Wigley, etc., et puis des artistes. Généralement, les architectes parlent très mal de l'atmosphère, ce n'est pas du tout un jugement critique, c'est très compliqué d'en parler, et je pense que c'est compliqué de parler de sa propre pratique et encore plus compliqué de sa pratique sur un thème comme celui-là. Je pense que certains d'entre vous ont déjà lu **Penser l'architecture** ou **Atmosphères** de Peter Zumthor qui sont des ouvrages pas très anciens, 2006, 2008, ça fait une dizaine d'années. Pour lui, l'atmosphère, il botte en touche en disant que c'est la qualité architecturale. Ça ne nous avance pas beaucoup, parce que quand on a lu quatre-vingt pages de Zumthor et qu'on arrive à la conclusion que l'atmosphère c'est l'équivalent de la qualité architecturale, c'est difficile d'extirper vraiment un contenu tangible.

42

Le terme atmosphère, en architecture, est employé pour qualifier ce qui règne dans un espace ayant la capacité de modifier l'état affectif de l'occupant. Ça, c'est assez important, c'est quelque chose qui existe dans un espace et qui peut interférer avec le sujet. Vous voyez qu'il n'y a pas uniquement des questions d'architecte par rapport à un espace, architecte avec un grand A et espace avec un grand E, une histoire de savoir total, non, il y a vraiment la question de la modification de la perception d'un sujet. Ce qui est très important c'est que cette atmosphère c'est le résultat d'une série d'imbrications. La première chose que l'architecte fait, c'est de manipuler et contrôler, et sans doute là où il a le plus grand pouvoir c'est l'ambiance physique. Ça, c'est très important parce que c'est généralement une confusion dans le discours des architectes, c'est qu'on confond souvent la réponse perceptuelle avec la réponse émotive, réponse émotive qui est capable de changer l'état affectif du sujet. Si tous les espaces sont toujours caractérisables par une ambiance physique, ils ne produisent pas pour autant à chaque fois une atmosphère, donc il y a une vraie dissociation de la perception et de l'émotion.

En parlant de perception et de sensation, Pallasmaa, par exemple, appuie sur ce thème, nous rappelant bien dans certains écrits que la perception architecturale et la perception de l'atmosphère en architecture sont une expérience multisensorielle. Cela pose déjà une première question : est-ce que l'image est suffisante pour aborder ou pour légitimer un rapport à l'atmosphère ? Pour essayer de répondre à ça, il y a plusieurs aspects, de nouveau chez Pallasmaa. Il nous livre deux observations dans sa théorie, ses écrits, etc. La première c'est que notre sens visuel a la capacité de renforcer d'autres sens, c'est-à-dire que quand on rentre dans un espace, notre sens visuel est le vecteur principal qui a la capacité d'entraîner avec lui d'autres formes de perception, notamment le sens haptique, donc le sens tangible, le toucher, l'expérience corporelle. Il écrit que la vision renforce d'autres modes sensoriels — il l'explique assez longuement, je le résume —, que la vision d'un élément doux appelle en nous les sensations tactiles de douceur. Ça, ça fait appel à un autre processus qui est un processus de mémoire. Le second point qu'il évoque qui est assez important dans cette question c'est que vous savez que notre sens visuel est lié à notre œil qui est un organe relié au cerveau qui permet de rendre compte de la réalité perçue. Dans notre vision, il y a plusieurs angles de précision qui nous permettent de voir des zones très nettes et puis un peu floues, puis panoramiques, beaucoup moins nettes, assez globales. Il explique dans ses écrits que la vision périphérique, c'est-à-dire le grand angle qui est assez flou, ce n'est pas net sur les côtés, couvre une portion importante de notre champ visuel et que c'est cette perception, cette vision, qui nous aide à comprendre l'espace et l'atmosphère. C'est comprendre aussi quelles sont les parties de l'espace qu'on perçoit qui sont à l'œuvre quand on parle d'atmosphère. On voit que, même si l'on

n'en est pas conscient directement, la vision panoramique, la vision périphérique, est très importante.

43

Une forme de mini-conclusion sur ce que je viens de vous raconter sur la question d'essayer de définir l'atmosphère et en même temps de voir qu'est-ce qu'on peut faire comme travail sur l'image pour aborder cette notion, c'est qu'on peut essayer de proposer l'image comme étant l'outil plus ou moins justifié à la représentation et la conception d'atmosphère. Pourquoi? Parce que l'image intègre en elle-même une forme de pouvoir un peu évocateur ou suggestif, évocateur de sensations visuelles mais aussi d'autre sens que le visuel appelle et aussi, du coup, d'autres atmosphères qu'on aurait en mémoire. J'espère que vous comprenez un peu l'enchaînement de ces idées qui ne sont pas évidentes à articuler.

Je termine par une dernière situation qui est chez moi une découverte très récente, donc je suis très peu précis et je vais avoir un discours très peu scientifique sur cette notion qui est la mémoire du futur. Ça, c'est un auteur qui s'appelle Francis Eustache, mais qui travaille avec d'autres personnes, qui en parle assez bien et qui publie sur ce thème. Moi, je ne rentre pas tellement dans ce champ de compétences ni d'interactions qui est plutôt de la neuropsychologie et la perception des environnements, mais il y a quand même des aspects qui sont très importants là-dedans. C'est toujours à relier à la question de lumière, d'atmosphère de l'image et, du coup, de comment représenter l'atmosphère d'un lieu qui n'existe pas encore. Francis Eustache explique ceci : la mémoire — ce n'est pas une description très scientifique — c'est la faculté de collecter des souvenirs, donc des morceaux de mémoire, et de se rappeler des moments ou des événements passés. Par contre, ce qui est très intéressant et qui est assez nouveau, ça a cinq, dix ans, dans l'histoire de ces recherches, c'est qu'on a découvert que le fait d'activer un souvenir ou de projeter un événement qui va arriver, c'est-à-dire de l'anticiper, active les mêmes zones, les mêmes espaces neurologiques du cerveau. Cette théorie permet d'entrevoir la mémoire comme étant un réservoir qui nous sert uniquement à activer des plans sur le futur. **C'est ce qu'on appelle la mémoire du futur.** Ça, ça m'intéresse beaucoup parce que ça permet d'articuler et aussi d'envisager toute la question qui est celle du travail sur la référence, sur l'archétype, sur des modèles, des paradigmes, etc., sur toute cette mémoire perceptuelle d'atmosphères et de l'envisager comme étant un réservoir capable de régénérer notre imaginaire et donc notre capacité à projeter. Parce que, à la question de comment représenter l'atmosphère de quelque chose qui n'existe pas, moi j'ai eu longtemps l'intuition que s'attarder à essayer de représenter l'atmosphère de quelque chose qui existe déjà était un moyen de se constituer un bagage qui permettait de rebondir sur cette question. C'est une question assez actuelle, même si la plupart des références que j'apporte aujourd'hui vous paraîtront peut-être un peu vieillot pour certaines. C'est une question qui est assez intéressante parce que je m'intéresse beaucoup aussi à la façon dont on envisage la référence picturale d'un point de vue culturel, la mémoire collective. Aujourd'hui, je travaille avec des étudiants et on se pose beaucoup de questions sur la valeur de notre mémoire individuelle versus la valeur de la mémoire collective, culturelle, et on voit qu'aujourd'hui, il y a un glissement, c'est-à-dire que cette mémoire culturelle collective n'est plus nécessairement là où on imagine qu'elle l'est. Vous savez qu'aujourd'hui, on réenvisage complètement, par exemple, la question de la fonctionnalité des musées, etc., c'est-à-dire que garder comme traces de ce qui fait notre culture et notre patrimoine culturel.

Pour moi, ça implique deux questions. C'est déjà : quel est l'impact sur notre mode de représentation de ce qui n'existe pas encore,

quel impact cela a sur la façon de penser la représentation de ce qui n'existe pas encore comme concepteur, comme auteur de projet ?
Seconde question, quelle influence ça a sur la culture générale des référentiels qu'on partage en tant qu'architecte ou auteur de projet ? C'est une question qui, pour moi, est assez intéressante, mais c'est vrai que je suis plus dans une démarche expérimentale d'outils et de production que dans une démarche théorique, ça c'est assez clair. Je me pose la question de savoir si dans certains cas la méthode expérimentale ne prime pas sur la connaissance.

44

Quelques références. Quand on s'intéresse à la question de la représentation, de l'environnement bâti, de l'interaction entre l'espace, la lumière et le culturel au sens large, il y a des références que tout le monde connaît, par exemple la série des cathédrales de Rouen, trente tableaux faits par Monet entre 1892 et 1894, donc une période très courte, deux ans et demi. C'est l'image que je vends souvent parce que ça permet aussi de réinterroger la question même du rapport à la lumière, c'est-à-dire lumière/espace/matière, et cette condition assez étonnante pour nous architectes qui figeons la matière et l'espace, qui figeons du vide dans la matière et qui profitons de la dynamique de la lumière. Ça, c'est important, c'est souvent un sujet de discussion avec les étudiants, c'est que la lumière et l'ombre ne sont pas fixes. Tu parlais de Merleau-Ponty, et je crois qu'il y a vraiment cette notion qui est très importante quand on parle de l'atmosphère lumineuse, c'est chaque fois une forme de renouvellement de la prise de conscience que cette chose-là est extrêmement mobile. Ici, je ne sais pas comment ça se passe exactement mais à Bruxelles et dans ce coin-là, c'est toujours étonnant parce que les architectes représentent toujours les projets sous un ciel radieux, alors qu'en Belgique, il faut savoir que 60% du temps c'est du ciel couvert... C'est un peu embêtant parce que ça impacte forcément la façon dont on conçoit. C'est couvert, c'est-à-dire pas de lumière directe. C'est un enjeu assez crucial. Et entre lumière directe et ces 60% de ciel couvert, il y a encore une marge. La lumière directe, je ne vais pas dire que c'est un luxe mais c'est une notion qui est importante.

Si je reviens au pictural, c'est le lien que j'essaie de faire entre l'architecture et la peinture. Il est évident que la peinture se sert de l'architecture, mais moi ce qui m'intéresse surtout c'est comment l'architecture peut réinterroger la peinture. J'avais fait ce petit schéma l'an dernier pour montrer la façon dont on envisage le référent pictural, donc la peinture, comme étant un point de départ opérationnel pour questionner les modes de représentation. Par exemple, je parle de peintures particulières, des peintures qui sont des intérieurs, des espaces internes qui sont éclairés en lumière naturelle. Peinture-maquette-photo, ce passage qui m'intéresse beaucoup est le passage du graphique au numérique. On n'aura pas beaucoup le temps de parler du modèle 3D numérique et de la question du moteur de rendu, même si c'est une question qui m'intéresse. Ça fait quelque temps que je collectionne des images de peintures, de modèles. L'idée ici n'est pas de faire un cours sur ces ressources iconographiques, mais quand même de simplement rappeler que toutes ces références que vous connaissez sont un matériel assez pertinent pour réinterroger le modèle de représentation de l'atmosphère.

Comment ça se passe ? Pour créer ce catalogue, j'ai quelques centaines de peintures d'atmosphère, je pars toujours de ce fil de questions : est-ce que c'est intérieur ? Oui/Non. Est-ce que la fenêtre est visible ? Oui/Non. Est-ce qu'on peut reconstruire l'espace ? Et on arrive en haut à droite sur ce schéma, à savoir un cas d'étude éligible. Je m'intéresse beaucoup à la peinture parce qu'avec des éléments très simples et a priori

assez bien connus, on est déjà capables d'initier une discussion sur le rapport entre, par exemple, l'usage et la lumière, la composition spatiale et la lumière — vous voyez ici deux tableaux de Vermeer — avec des intentions tout à fait différentes sur le projet numérique. C'est pour moi une porte d'entrée sur la façon de se sensibiliser à la question de la construction d'un projet de lumière atmosphérique.

Là, on est encore dans l'architecture mais on est déjà dans la question du rapport entre l'espace, la lumière et la construction de l'image. Comme je suis ingénieur-architecte, je ne peux pas m'empêcher d'essayer de déconstruire ce matériel de façon un peu plus objective. Ce sont des travaux que j'essaie d'initier pour comprendre un petit peu mieux comment fonctionnent ces images dans ce grand corpus. Vous avez à gauche les images «originelles», à droite une forme de transformation : fausses couleurs, cartographie de contraste, etc., et j'essaie de voir quels sont les rapports de densité de couleur, etc., les rapports entre ce qui fait la part de l'ombre et la partie éclairée, donc quelles sont les densités. Ça permet par exemple d'objectiver à quel moment on peut parler vraiment de telle famille de clair-obscur, à quel moment on peut parler plutôt d'un projet de lumière diffuse totale. Ce sont des outils que j'essaie de développer qui permettent de mieux comprendre ces références picturales. Vous voyez que je ne fais pas ça uniquement pour des vieilles références, je suis aussi sur des projets de représentations plus récents, Hopper par exemple. Mais j'ai quand même quelques obsessions par rapport au monde pictural, Vermeer, Hopper, Hammershøi, font partie d'une trilogie étendue de ce qui m'intéresse beaucoup. Chez Vermeer, ce qui m'intéresse pas mal c'est que dans son corpus qui est assez limité, trente-six toiles, c'était le Siècle d'or hollandais, on est capable de faire le lien entre l'espace intérieur et la façon dont cet espace fonctionne par rapport à la lumière, c'est-à-dire qu'il a peint à la fois l'enveloppe externe et en même temps la façon dont l'espace intérieur interagit. Tout ça c'est le prétexte à essayer de reconstruire l'espace, c'est une question de géométrie descriptive, et puis de modélisation, de voir jusqu'à quel détail on peut aller dans la question du dispositif lumineux, et puis passer ces modèles en simulation. Ce qui m'intéresse beaucoup c'est quel est l'écart entre ce que le peintre a représenté et ce qu'une réalité physique peut être. C'est assez intéressant parce que la définition que je donne de cet écart entre ce que le peintre a fait et ce que l'espace pourrait recevoir comme lumière, c'est exactement le projet du peintre, le projet de l'auteur de l'image. Je trouve ça assez intéressant parce qu'il est évident qu'on sait que Vermeer est un peintre appelé réaliste, jusqu'à un certain niveau, et que, donc, il a représenté une façon de voir la lumière qui correspond à une forme de réalité qui le satisfait. Ça, je le fais chez Vermeer, je le fais aussi chez Van Gogh. C'est intéressant de prendre aussi La Chambre de Van Gogh à Arles, vous savez qu'il y a trois versions.

img TR2.2. •

img TR2.3. •

img TR2.4. • C'est un travail qui est assez important et qui me paraît intéressant parce qu'il nous permet d'aborder une autre notion que celle de la mémoire du futur qui est la question du contrôle du hasard. J'aime beaucoup ce thème qui est celui d'essayer de comprendre quel est le décalage entre ce qu'une image est et comment elle serait perçue si on devait nous-même la construire en tant qu'auteur de projet. Cette mise en comparaison de trois images est un visuel pour essayer de vous expliquer comment je navigue à travers ces références historiques. Ce qui m'intéresse beaucoup c'est que ces références, malgré le fait qu'elles soient parfois un peu poussiéreuses, en tout cas mes étudiants n'aiment

pas trop parler de ce type de tableau, en tout cas j'aime les aborder pour d'autres notions qui sont celles d'une notion plutôt de réactualisation, c'est-à-dire que ces thèmes, qu'on soit chez un photographe américain du début du xx^e siècle comme Walker Evans ou chez Philippe De Gobert qui est un artiste belge dont le travail questionne la représentation d'intérieurs sur base de modèles réduits. L'image centrale, c'est un tableau du Siècle d'or hollandais, une scène intérieure très intéressante. Une des grandes questions qu'on peut se poser c'est que c'est une des premières scènes de la peinture de la scène de genre qui est sans personnages, c'est quelque chose d'assez important dans ce type d'approche sur la question de représentation de l'atmosphère. Tu parles d'initialité, moi je suis assez intéressé par la question, par exemple, de quelles sont les premières fois où on a représenté une lumière directe dans un tableau, c'est très tardif dans l'histoire de la peinture, c'est une convention, un modèle de lumière très peu développé avant le xvii^e siècle et quasiment inexistant pendant deux siècles encore après, même chez les romantiques germaniques. Quels sont les premiers tableaux de peinture d'intérieurs d'espaces où il n'y a pas de personnages mais où la scène est quand même plus ou moins suggérée? Dans le tableau central, ici, on est dans une scène qui suggère un adultère, c'est tout un imaginaire qui travaille un peu là-dessus, que, nous, on ne manipule plus très bien mais qui, à l'époque, était extrêmement partagé, sensible et très accessible. Tout cela, ce sont des questions à la fois culturelles mais aussi des questions de réactualisation de la narration graphique. Je passe les détails, mais je travaille avec des étudiants actuellement sur des grandes familles, les germanistes du xix^e siècle, les Français du tournant du xx^e, les expressionnistes, et puis d'autres styles de peinture, plutôt des peintres américains d'une partie du xx^e siècle.

Donc, j'ai cette fascination pour cette reconstruction d'espaces et la fascination aussi pour d'autres types d'atmosphères. Là, ce sont des tableaux de Matisse, il a peint abondamment des espaces intérieurs. C'est chaque fois un espace éclairé par une fenêtre et, quand ce n'est pas une fenêtre, le tableau s'appelle «fenêtre quelque chose», donc c'est assez suggestif. Je travaille pour l'instant sur l'idée de reconstruire ces espaces en maquettes et de les photographier, donc d'essayer de faire un chemin avec, c'est-à-dire partir d'une image qui est assez fortement abstraite et de la reconstruire avec des outils beaucoup plus précis et voir ce que cela générerait.

Assez parlé de peinture, je vais maintenant parler d'autres enjeux. Un enjeu partagé entre Caruso St John, d'une part, et Peter Zumthor d'autre part. Vous connaissez sans doute les productions de Caruso St John, ils les exposent de temps en temps. Ce qui m'intéresse beaucoup c'est que, chez eux, l'atmosphère est un thème central. Vous voyez à gauche la Brick House à Londres, un projet qui a maintenant presque quinze ans, et, à droite, l'une des images qui a servi à l'élaboration de la conception du projet. On peut croire que ces images sont des images figées qui sont venues après la conception, ce n'est pas tout à fait le cas, ce sont des images qui sont faites pendant, donc qui sont à chaque fois détricotées. Celle-ci est assez claire mais il y en a d'autres qui sont beaucoup plus limites. Vous voyez directement, la concrétude de ces maquettes a l'air assez légère, on n'est pas sur une matérialité qui est vraiment lourde, on est plutôt sur du papier, du carton. Ce qui m'intéresse beaucoup chez eux c'est qu'ils sont à la recherche d'une forme de réalisme pictural, c'est très intéressant chez eux cette recherche-là, avec ce qu'ils appellent une forme de distance plus ou moins maîtrisée au réel. Donc, ils sont tout à fait conscients que ce qu'ils produisent comme maquettes est

- 47 une forme de synthèse un petit peu picturale et, en même temps, il y a cette recherche que ça ressemble à quelque chose d'ambigu qui permettrait de ne pas savoir exactement si on est dans un espace réel ou un espace en carton. Eux, sont très fort intéressés sur la question de l'apparence, de la suggestion, c'est-à-dire ce que le carton et la maquette rejettent, le premier rapport qu'on a avec ces maquettes. Ce sont des maquettes très fragiles qui nous font penser à des maquettes de Thomas Demand, un artiste un peu dingue qui construit toutes ses maquettes à l'échelle 1:1 en papier et en carton, ce qui est un peu dantesque. Il a refait le bureau du Pentagone en carton, etc. Ce qui est intéressant c'est la relation qu'entretiennent Caruso St John à ce mode de production de la maquette, qui est une maquette extrêmement fragile, une maquette assez moche de l'extérieur. Ils sont tout à fait conscients que ces maquettes disparaissent et vont disparaître, d'ailleurs elles disparaissent, les maquettes sont parfois exposées mais, généralement, cela ne dure pas très longtemps. Elles sont entassées sur des étagères à Londres, ça ne ressemble un peu à rien. Le seul objectif de ces maquettes c'est de produire de l'image. Ce qui est très intéressant pour moi dans la conception du projet c'est que la maquette est un objet qui, à partir du moment où il est photographié, n'a plus aucune raison d'exister.
- Vous vous doutez bien que si je vous parle de Zumthor c'est qu'on est dans une démarche un petit peu différente, parce que ça fait vingt-cinq années que ses maquettes tournent, qu'elles sont exposées et qu'elles sont toujours nickel. Il y a des stagiaires dans son bureau qui passent leur temps à les réparer et les entretenir. On est sur un autre type d'approche conceptuelle. Quand on voit une maquette de Caruso St John, on ne sait pas du tout ce que c'est, par contre, quand on voit une maquette de Zumthor, on sait exactement ce que c'est, on sait qu'il y a des processus, etc. Je vous ai parlé un petit peu de son livre *Atmosphères*. Il pose cette question: de quoi s'agit-il quand on parle de qualité architecturale? Il évoque la difficulté qu'il a de répondre à cette question. Il évoque la question de l'atmosphère par rapport à cette notion de qualité et il dit: «Il y a un mot, pour moi, pour expliquer ce qui m'incite à rentrer dans un bâtiment et à en apprécier la qualité architecturale, c'est l'atmosphère.» Il y a un ouvrage très intéressant si vous vous intéressez à cette question-là, qui est *Architectural Atmospheres* de Christian Borch, je pense qu'il est traduit, qui reprend beaucoup de textes de Zumthor, Pallasmaa, de Böhme aussi. Là-dedans, il y a une discussion qui me paraît très intéressante qui est assez fortement liée à ce que Zumthor évoque sur atmosphère et l'architecture. C'est qu'il y a une existence de l'atmosphère là où il y a une connexion entre l'architecture et une forme de surpassement de l'usage un peu normal des choses, comme un usage un peu journalier, conventionnel. C'est des choses que l'on voit mais on ne se questionne plus à leur sujet. Évidemment, ce qui m'intéresse par rapport au travail de Zumthor et qui est relié assez fort à ce que Pallasmaa nous explique sur la question de la corporalité, c'est cette question de la sensation corporelle et de l'image incarnée. Chez Zumthor, c'est assez fort, il rejette la question du réalisme numérique, etc., il travaille plutôt sur la question de la perception de la maquette, chez lui c'est encore plus fort que chez Caruso St John, a priori il ne fait pas seulement des photos de la maquette, ce n'est pas comme ça qu'il l'envisage, il fonctionne plutôt comme ceci: il met une maquette devant quelqu'un, on regarde dedans, on voit ce qui se passe et on discute. Ce n'est pas l'image de la maquette qui est a priori le médium de base. Là, tout d'un coup, la maquette devient tout à fait différente, c'est-à-dire qu'elle est censée, à partir du moment où on la prend et on la manipule, impliquer cette forme de rapport à la corporalité, donc aux cinq sens. Ce qui

m'intéresse beaucoup dans le travail de Caruso St John et de Zumthor, c'est cette proposition entre à la fois une existence de choses extrêmement légères et un peu superficielles et une évidence concrète très empreinte des maquettes chez Zumthor. Zumthor a aussi toute une discussion assez intéressante, qu'il est bon de rappeler quand on travaille sur ce type de préoccupation théorique, c'est que l'architecture est toujours une matière concrète, elle n'est pas abstraite, elle est construite. Il rappelle qu'une esquisse, un projet sur papier, ce n'est jamais de l'architecture, c'est toujours une forme de représentation d'un projet plus ou moins complet, une représentation plus ou moins lacunaire d'architecture comparable à une partition de musique. Il fait la comparaison entre la musique qui va être interprétée et l'architecture qui va être interprétée. Il faut bien saisir qu'on construit des images qui ont la possibilité d'évoquer, de suggérer l'atmosphère, mais, évidemment, il n'y a aucun contrôle, ce dont je parlais tout à l'heure, le contrôle du hasard, sur la réalité potentielle du futur projet.

48

Ces maquettes, c'est la question de la hauteur du point de vue, ça chez Zumthor c'est fondamental. Ces maquettes sont des objets qui sont toujours censés être plus ou moins à la hauteur du point de vue à laquelle elles doivent être confrontées quand on les rencontre. C'est très différent, chez Caruso St John il y a des maquettes qui font 4 mètres de haut et d'autres qui sont écrasées par terre, ce n'est pas tout à fait la même démarche, donc c'est intéressant de comprendre aussi la façon dont on construit leur rapport à l'observateur. Il y a aussi un aspect qui me paraît important dans le travail, en plus de gérer l'aspect tectonique, gravitationnel, lourd des maquettes et empreint de leur esprit même, du mode opératoire ou du mode constructif auquel le projet sera lié, c'est la question de la signification du rapport à l'échelle. Une des lignes de défense de Zumthor par rapport à la question des représentations virtuelles, c'est de rejeter la question de la possibilité de perdre l'échelle graphique de la représentation.

img TR2.5. • Je voudrais quand même vous montrer quelques archétypes. Vous savez que l'on peut questionner la lumière de toute une série de façons. Vous avez vu comment j'essayais de travailler sur un tableau en fausses couleurs pour essayer de comprendre des relations entre des parties d'intensité, donc de lumière. On peut faire la même chose sur des bâtiments qui existent, c'est très pratique avec des étudiants parce que ça permet de convoquer la référence et l'archétype. Je n'ai pas le temps de vous lire ce très beau texte de Martine Boucher, extrait d'un bouquin qui s'appelle Lumières qui est sorti en 2002, qui nous parle de façon assez magistrale du dispositif lumineux du Panthéon. Je passe maintenant sur autre chose que la représentation de peintres et d'architectes, je passe aussi sur des expérimentations qui sont liées à la façon dont on peut recevoir la référence, c'est-à-dire se l'approprier, la comprendre, la manipuler, l'analyser et puis en produire quelque chose qui n'est pas uniquement une façon dont on peut représenter l'espace de manière conventionnelle. Ce que j'essaie de mettre en place dans certaines démarches pédagogiques, c'est la construction de modèles réduits, souvent à grande échelle. Je veux toujours que, par exemple, la source de lumière la plus petite d'une maquette fasse 20 centimètres. Ça, ça fait parfois des maquettes qui ne sont pas trop grandes, qui font 60, 80 centimètres, mais parfois les maquettes sont beaucoup plus grandes, elles font 1 mètre, 2 mètres. C'est toujours cette question du rapport entre l'échelle de l'espace et la lumière. Concernant l'espace, la lumière n'a pas d'échelle, c'est un point de vue physiquement qui pourrait se peaufiner mais jusqu'à un certain point, la lumière n'a pas d'échelle, donc à partir du

moment où on construit une maquette au dixième, au cinquième ou quoi que ce soit, ça fonctionne. Plus on descend, moins on est précis, plus ça commence à foirer parce qu'il y a d'autres phénomènes physiques plus fins qui commencent à interférer.

49 **img TR2.6.** • Ces maquettes-là, ici le temple du Tempietto, c'est un moyen de comprendre simplement les relations qui existent entre les caractéristiques spatiales et des projets de lumière. Ce sont des exercices qui sont préalables à l'atelier de projet, c'est-à-dire que les étudiants ont un atelier de quelques semaines où les deux, trois premières séances sont dédiées à l'analyse d'une référence uniquement sur ce biais-là. On parcourt des archétypes sur la question plutôt de la méditation et du temple, on parcourt comme ça des formes, des structures spatiales qui, par enchaînement, produisent des atmosphères. D'autres années, on a travaillé sur d'autres thèmes, plutôt des thèmes d'articulation entre des parties de l'espace et l'atmosphère, la chapelle de Gunnar Asplund à Stockholm, le seuil et le passage du seuil.

img TR2.7. • D'autres années, on a travaillé sur d'autres références, on a travaillé beaucoup sur la question des projets de Peter Zumthor avec d'autres types de maquettes mais pour le même type de productions. Parfois, on est sur des maquettes qui sont plutôt abstraites, de projets qui essaient plutôt de se rapprocher d'une forme de réalisme qui sont liés à la matérialité, à la façon aussi dont le projet s'est construit, donc l'attention aux détails, au mobilier, aux textures, etc., ce qui produit parfois des images de projet qui sont un peu plus complexes, là c'est toujours du carton et un petit peu de Plexiglas, et qui permettent d'essayer de comprendre d'autres dispositifs lumineux un peu plus compliqués qu'uniquement un trou dans un dôme comme c'est le cas de celle-ci.

img TR2.8. •

img TR2.9. • Je reviens sur la question de Caruso. Tout ce que j'ai montré avant n'est pas étranger à ce qui se passe dans ces exercices pédagogiques, c'est des moteurs de réflexion. Il y a des recherches parfois assez abstraites, parfois un peu raccourcies, sur la façon dont ces outils peuvent fonctionner. Avant d'arriver à ces maquettes assez bien construites, il y a aussi tout un travail de compréhension de ces dispositifs lumineux dont je vous parlais au début sur la comparaison des coupes schématiques. Il y a aussi d'autres recherches qui sont plutôt des recherches parfois assez physiques et abstraites. D'autres recherches sont par contre beaucoup plus contextualisées, particulières: quelle est la relation entre un espace inondé et la façon dont la lumière se réfléchit, etc. C'est aussi une question physique mais beaucoup moins abstraite.

Je vais vous montrer une image assez intéressante. J'ai eu l'occasion de travailler l'an passé avec un photographe qui s'appelle Maxime Delvaux, un photographe belge qui est très connu, en France aussi. C'est intéressant, ça intéresse toujours les étudiants, c'est de comprendre l'envers du décor. Là, c'est ce qu'il y a avant et puis ce que ça génère. C'est comprendre aussi la façon dont on se situe par rapport à l'objet photographié et puis le résultat. Je n'ai pas le temps de vous montrer le vade-mecum, si vous êtes intéressés, je peux vous le transmettre, toute la façon dont on construit ces maquettes. Il y a une trentaine de slides qui expliquent comment on fait de l'eau, de la poussière, de la végétation, comment on travaille sur les textures, comment on travaille sur les sources lumineuses, etc.

img TR2.10. •

img TR2.11. • Je termine là-dessus, c'est assez intéressant, c'est les critères qui permettent d'évaluer avec les étudiants quelle est la pertinence de leur projet d'image potentiel en cours de processus. Dans

cette question de comment représenter l'atmosphère d'un lieu qui n'existe pas, j'ai parlé du contrôle du hasard, de la mémoire du futur, de lumière, de dispositifs, de références picturales, de modèles, il y a une chose qui me paraît extrêmement importante, c'est que la photographie c'est une construction. La photographie de maquettes qui sont censées représenter une atmosphère lumineuse, en tout cas la perception que vous avez de cette atmosphère, c'est une véritable construction. Ce n'est pas le résultat d'un hasard, il y a un véritable contrôle et il y a une véritable recherche. Ça, c'est la première chose, l'aspect de la construction de l'image. L'autre chose, je n'en ai pas parlé aujourd'hui, c'est une autre façon d'envisager les choses qui est complémentaire, c'est que l'atmosphère c'est toujours un récit, ce n'est jamais le résultat d'une décision architecturale ou architecturée, conceptuelle ou construite, c'est toujours un récit, c'est toujours la rencontre entre un sujet et des conditions physiques architecturales. Je vous ai parlé tout à l'heure de la question de l'émotion, la réponse émotive de la perception physique qui est une réaction perceptuelle, ça c'est très important. Je n'ai pas eu le temps de vous parler aujourd'hui de la question de la construction des récits, c'est la voie que j'envisage de façon la plus sérieuse maintenant avec mes étudiants et dans la pratique de la production de ces images. Je pense que si on travaille sur ce type de médium, il y a beaucoup d'autres enrichissements qui sont possibles et nécessaires pour pousser plus loin la question de la compréhension et de la représentation mentale de l'atmosphère lumineuse telle qu'elle peut être rencontrée par la suite dans la réalité.

50

ANIMATEUR DE LA TABLE RONDE

Merci beaucoup de cet exposé que j'ai trouvé personnellement passionnant, qui croise plein de dimensions.

UN INTERVENANT

Dans l'atelier de projet, les élèves travaillent uniquement la méthode physique et après ils gèrent les lights autour des points de vue de la photo ou ils essaient aussi de faire en numérique et aussi d'arriver à faire la même image avec un modèle 3D ou ils se concentrent uniquement sur la maquette physique?

C. HAUBRUGE

Très bonne question. Non, ils ne construisent pas de modèle numérique en cycle de Bachelier, ça c'est pour les Masters, dans le cas exposé c'est des étudiants en 2^e ou 3^e année. On peut le faire avec des étudiants qui ont plus d'aisance avec ces outils. Ce sont des ateliers courts, donc je n'ai pas le temps d'expérimenter le numérique, je mets toute l'énergie sur la question de la maquette. Par contre, ce qui est important et que je n'ai pas dit c'est qu'il y a le travail sur la référence, le Panthéon, toutes ces références que vous avez vues, qui dure quelques séances d'atelier. Après, la pédagogie de l'atelier, ce n'est pas uniquement d'arriver et de dire comment représenter des archétypes, on leur dit de travailler en maquette et on fait des photos de maquettes pour trouver des atmosphères, on voit l'intérieur, l'extérieur, le contexte, le rapport, etc., et à partir de là on produit des propositions conceptuelles. Donc, c'est un renversement total. Au jury final, on se retrouve avec douze planches, six plans et coupes et six photos d'atmosphère. C'est important parce que c'est amener le lien qui existe entre représenter ce qui existe déjà (considéré comme paradigmatique, ou référence) et surtout de se le réapproprier comme étant un moyen de conception. Ça, c'est très important, c'est assez opérationnel.

L'INTERVENANT

Du coup, est-ce qu'on rencontre des limites? Faire un projet de lumière manuel, est-ce qu'on n'ouvre pas des portes si on fait ce même projet en 3D? On sait toute la force de rendu du numérique, on sait qu'on peut gérer l'heure, le jour, le phénomène du brouillard, quelle lumière va venir rencontrer le brouillard. Est-ce que, du coup, ça permet d'aller encore plus loin dans la réflexion lumière de

commencer en physique et après avec la 3D d'aller encore plus loin et plus finement dans le réglage des lumières?

C. HAUBRUGE

Non. Je l'ai expérimenté. C'est une très bonne question. En réalité, je pense qu'on a un meilleur contrôle en conception en travaillant sur des objets physiques dont on manipule à la fois l'échelle, la relation entre la source et les textures. J'ai fait de la physique de la lumière dans un labo pendant un an et demi, j'ai travaillé sur des protocoles assez lourds, techniques issues de l'ingénierie, des boîtes noires, en fait, c'est-à-dire qu'on ne sait pas ce que ça génère à chaque étape. Donc, je pense qu'on peut faire tout ce qu'on veut avec les outils numériques en termes de possibilités d'image.

img TR2.12.

• Ce que vous voyez ici, c'est une cartographie des éléments qui sont en studio photo. Vous voyez qu'il y a toute une série d'équipements et techniques. Au centre, c'est le boîtier, c'est un capteur plein format (24 × 36 mm) numérique, la maquette à gauche sur le schéma aussi, et tout le reste c'est des accessoires qui nous servent à gérer la lumière, toutes les dimensions de la prise de vue, les focales, etc., et puis à droite vous avez toute la partie plutôt software qui est le traitement de l'image en post-production. Je travaille sur une technique un peu particulière qui est la combinaison de plusieurs expositions et plusieurs profondeurs de champs. Dans une maquette, ce qui est compliqué quand on fait la photo rapprochée, c'est qu'on n'a pas un champ de netteté profond qui est facile à obtenir, donc on empile des profondeurs de champs de différents de plan du plus proche au plus lointain; après cela on empile les expositions différentes pour avoir tout le spectre de la lumière sur la scène finale.

ANIMATEUR DE LA TABLE RONDE

Ce qui est intéressant c'est de voir à quel point, il y a une construction et une artificialité dans le dispositif pour arriver à toucher du doigt quelque chose qui s'apparenterait à une réalité à vivre par la suite. Ce que je trouve intéressant dans l'exposé c'est cette confrontation entre ce qui est a priori un peu immédiat, c'est-à-dire étymologiquement ce qui ne nécessite pas de médiation, il y a une atmosphère, j'y suis, je suis plongé dedans, et puis en même temps les médiations très nombreuses qui sont nécessaires pour parvenir à s'en faire une représentation. Cela pourrait paraître comme un antagonisme mais... Ce n'était pas nécessairement pas une question, c'est plutôt en t'écoutant décrire tout ce protocole que je me dis que c'est quand même très très artificiel.

C. HAUBRUGE

C'est très artificiel et je pense que dans ce travail c'est énormément d'illusions. Je prends cette image qui est une image de la construction de photographie, pas d'une maquette mais d'un espace réel, de Gregory Crewdson qui produit ces images que vous connaissez sans doute, ces images d'une relecture des espaces intérieurs du rêve américain qui sont assez fortes. En consultant ce genre d'images, on voit bien l'envers du décor, quelque chose qui m'intéresse beaucoup. Ce n'est pas arrivé comme ça, c'est 40 000 dollars de frais de figurants, c'est compliqué à produire.

UN INTERVENANT

Dans le titre de votre intervention, ce qui m'étonne le plus c'est la prédominance du visuel dans votre approche, justement de cette notion d'atmosphère. Après, vous expliquez assez bien, vous revenez avec Zumthor ou Pallasmaa sur la dimension immersive qui est nécessaire, finalement, à l'interprétation... de reconstituer les conditions de cette interprétation de l'architecture pour faire une expérience atmosphérique. Mais après, je ne sais pas quelle place, par exemple, peut avoir dans votre travail l'art des miniatures. Ça m'a fait penser à la collection Thorne à l'Institut d'Art de Chicago, c'est le même

musée où sont exposés les Hopper, il y a cette collection de miniatures qui sont des espèces de maquettes faites un peu comme des décors avec des apports de lumière, mais qui permettent d'entrer véritablement dans un décor ou dans un intérieur avec un travail de lumière extrêmement fin, avec notamment ce que vous dites qui est intéressant sur «la lumière n'a pas d'échelle», mais là il y a un travail qui est sur la matière parce qu'il travaille avec des artisans. Je ne sais pas si vous connaissez cette collection. C'est une dame riche qui travaillait avec des artisans, c'est-à-dire qu'elle faisait travailler des ébénistes, mais, seulement, elle les faisait travailler à une échelle réduite, c'est-à-dire qu'elle passait de 1 pied à 1 pouce pour justement ce réalisme de matière, comme des boîtes vitrées, comme des aquariums où on rentre avec un travail de lumière très poussé et un rapport à la dimension picturale très fort. Ma question c'est juste de dire: pourquoi, au final, c'est l'image qui vous intéresse et pas le décor ou la fabrication du décor? Parce qu'on a l'impression que vous êtes plus dans l'approche Caruso St John, c'est-à-dire la maquette pour l'image.

C. HAUBRUGE

Pourquoi je suis plutôt sur l'approche de la photo, c'est très pragmatique, c'est parce que, a priori, c'est des images qu'on produit pour des projets qui sont envisagés comme des livrables attendus en concours. La communication de cette pièce passe par le médium imprimé, panneau, poster.... Sinon, on pourrait amener les maquettes mais elles ne sont pas toujours éligibles comme pièce du rendu. Ce serait sans doute une autre façon d'envisager les mêmes questionnements mais sans passer de nouveau par le médium du tirage photographique. Je ne l'ai jamais fait mais je pense que je peux tenter de le faire.

L'INTERVENANT
C. HAUBRUGE

C'est peut-être d'autres moyens, aussi.
Tout à fait.

