

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INFLUENCE DES PRATIQUES PHOTOGRAPHIQUES DANS LA  
PERCEPTION DE LA STATION-SERVICE MIES VAN DER ROHE À  
MONTRÉAL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN DESIGN DE L'ENVIRONNEMENT

PAR

JACOB ETHIER

NOVEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Premièrement, merci à ma directrice Anne-Marie Broudehoux d'avoir eu confiance en mes idées et à ses généreuses corrections. Un grand merci à ma co-directrice Éléne Levasseur pour son aide dans l'élaboration de ces idées. Ses conseils et sa clairvoyance ont été utiles tout au long de la recherche et de la rédaction de ce mémoire. Merci à mon entourage pour leur soutien et leur encouragement. Plus spécifiquement, j'aimerais remercier Valérie pour son intérêt envers mon travail et pour ses multiples lectures particulièrement utiles lors de la correction. Ce mémoire est en partie aussi le sien.

## DÉDICACE

Aux photographies qui nous ont marquées.

## AVANT-PROPOS

Dès le début de la démarche du mémoire a été présente l'idée que la pratique de la photographie manipule notre perception de la réalité. L'exemple du travail photographique de Julius Schulman sur de la Cliff May Home de Richard Neutra est éloquent. Il est possible de voir dans les photographies conjointement présentées à la figure 1 que Schulman a construit un décor afin de faire paraître la maison davantage bucolique, naturelle et invitante. Dans une entrevue pour les archives américaines des arts en 1990, Schulman décrit sa propre pratique comme une construction visuelle où tous les moyens sont bons pour avoir la meilleure image. Pour atteindre ce but, il modifie l'environnement, le temps de réaliser une image. De cette idée naît une remise en question face à la photographie. Elle perd une partie de sa véracité et demande à la questionner.



Figure 1 Schulman, Julius, *Cliff May home*. 1954.

Mise en lumière du processus photographique de Julius Schulman pour la captation photographique de la Cliff May House. (Images tirées de <https://www.latimes.com/entertainment/la-et-1012-shulman-pg-photogallery.html#lightbox=33153539 slide=2>)

Conjointement avec le cas de Schulman, une image produite par la firme d'architecture FABG présentée dans le cadre de l'exposition *Entrer : En interférence* au centre de design de l'UQAM à l'automne 2018 possédait, à mon avis, un mélange d'authenticité et de mise en scène. Elle bousculait la perception de l'ancienne station-service dessinée par l'architecte Mies van der Rohe située à L'Île-des-Sœurs à Montréal. On pouvait y voir l'ancienne station-service toute en légèreté, posée de manière frontale avec des lignes horizontales appuyées, dans une ambiance nocturne aseptisée. Récemment rénové et converti en centre communautaire, le bâtiment semblait directement sorti d'un livre d'histoire d'architecture moderne sur le célèbre architecte. Toutefois, l'image était en décalage avec sa réalité historique et architecturale, tout en se rapprochant fortement de l'esthétique du célèbre architecte. La réflexion suscitée par cette image a placé la station au centre de cette recherche.



Figure 2 Montpetit, Steve. *Centre communautaire de L'Île-des-Sœurs*. 2009.

Photographie du bâtiment réalisé par FABG architecture. (Image tirée de <http://arch-fabg.com/project/esso> )

Ces deux exemples ont éveillé chez moi une réflexion sur l'influence qu'exercent les pratiques photographiques sur les designers et praticiens de l'environnement bâti. Ils m'ont mené à réévaluer le rôle que les pratiques photographiques peuvent jouer dans la construction de la perception des milieux construits.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ .....	xiv
ABSTRACT .....	1
CHAPITRE I La pratique photographique comme outil de perception de l'environnement bâti : un sujet de recherche .....	3
1.1 Problème spécifique.....	4
1.2 Question et hypothèse.....	6
1.3 Cadre conceptuel .....	7
1.4 Méthodologie et cas d'étude.....	13
CHAPITRE II LA PHOTOGRAPHIE ET LA PRODUCTION D'IDÉES SUR L'ENVIRONNEMENT BÂTI.....	18
2.1 La photographie au service de l'architecture.....	19
2.2 L'environnement bâti au service de la photographie.....	25
2.2.1 Hiroshi Sugimoto .....	28
2.2.2 Naoya Hatakeyama .....	31
2.2.3 Hélène Binet.....	34
2.2.4 Hans Danuser .....	38
2.3 La pluralité des idées induites par la pratique photographique : une discussion .....	42
2.4 Synthèse : un changement de perceptions .....	49
CHAPITRE III Le cas d'étude de l'ancienne station-service de Mies van der Rohe à Montréal .....	50
3.1 Présentation de la station .....	51

3.2	La photographie comme outil d'analyse .....	60
3.2.1	Une pratique photographique exploratoire.....	62
3.2.2	Témoignages photographiques de l'œuvre de Mies.....	72
3.2.3	Un corpus de photographies de la station-service comme matière première 75	
3.3	L'influence des pratiques photographiques dans de la perception de l'ancienne station-service Mies van der Rohe : une synthèse .....	92
	CHAPITRE IV Projet de création.....	98
4.1	Exploration créative de la station par le collage digital.....	98
4.1.1	Les méthodes de Kensuke Koike appliquées à la station-service de Mies van der Rohe .....	101
	CONCLUSION.....	114
	ANNEXE A Grille d'observation et d'analyse – photographies de la station-service mies van der rohe - 1ere sortie. ....	121
	Bibliographie.....	125
	Médiagraphie.....	131

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1 Schulman, Julius, <i>Cliff May home</i> . 1954.....	iv
Figure 2 Montpetit, Steve. <i>Centre communautaire de L'Île-des-Sœurs</i> . 2009.....	v
Figure 3 Shulman, Julius. <i>Case Study House no 22</i> . 1960.....	9
Figure 4 Hervé, Lucien. <i>High court of justice Chandigarh India</i> . 1955.....	20
Figure 5 Gerlach, Martin. <i>Villa Moller</i> . 1931.....	20
Figure 6 Georg Schaefer museum. Collage réalisé par Mies van der Rohe entre 1960 et 1963.....	23
Figure 7 Adams, Robert. Tract house , Westminder, Colorado, 1974.....	26
Figure 8 Schulman, Julius. Case Study House no 22, 1960.....	26
Figure 9 Bernd and Hilla Becher, Preparation Plant, Harry E. Colliery Coal Breaker, Wiles Barre, Pennsylvania, USA, 1974. ....	27
Figure 10 Sugimoto, Hiroshi. <i>Church of The Light</i> , 1997, dans Hiroshi Sugimoto, catalogue de Takaaki Matsumoto, 2012.....	29

Figure 11 Série de photographies <i>Architecture</i> par Hiroshi Sugimoto réalisée entre 1997 et 2002.....	30
Figure 12 Hatakeyama, Naoya. #52810, 1997, de la série <i>Untitled</i> dans Naoya Hatakeyama: <i>Excavating the Future City</i> . ....	33
Figure 13 Hatakeyama, Naoya. 1994 à 2006, des séries <i>Lime Work</i> ainsi que <i>Untitled</i> .....	34
Figure 14 Photographies des bâtiments de l'architecte John Hejduk par Hélène Binet entre 1986 et 1990.....	36
Figure 15 Binet, Hélène, <i>Jewish Museum working site</i> . 1996. ....	37
Figure 16 Binet, Hélène, <i>Kolumba Museum</i> . 2009. ....	37
Figure 17 Série de photographies par Hans Danuser de la chapelle Sainte-Bénédicte de Peter Zumthor, Sumvitg, (sheet :I – III - II2 – III – IV1 - IV2 ) 1988-1992.....	40
Figure 18 Binet, Hélène. Chapelle Sainte-Bénédict de Peter Zumthor. 1992.....	45
Figure 19 Danuser, Hans. Chapelle Sainte-Bénédicte de Peter Zumthor, Sumvitg, (sheet :I) 1988-1992 .....	45
Figure 20 Sugimoto, Hiroshi. Sainte-Bénédict Chapel, 2000.....	45
Figure 21 Photographies du centre communautaire de L'Île-des-Sœurs, par Steve Montpetit, 2009.....	52

Figure 22 Pompes à essence dessinée par le bureau de Mies van der Rohe spécifiquement pour la station-service.....	53
Figure 23 Vue aérienne de L'Île-des-Sœurs dans The 60s Montréal Thinks Big.....	53
Figure 24 L'Île-des-sœurs, vue de haut en 2007 avec une modélisation de projet à l'ouest de l'Île (à droite dans l'image) pour l'horizon 2020 .....	53
Figure 25 Station-service par Frank Lloyd Wright en 1927, construite 75 plus tard à Buffalo dans l'état de New York. ....	56
Figure 26 «Lindholm Service Station» à Cloquet au Minnesota. ....	57
Figure 27 Plan de l'ancienne station-service de Mies van der Rohe .....	60
Figure 28 Plan du centre communautaire de l'Île des Sœurs .....	60
Figure 29 Réflexions dans les vitres de la station.....	63
Figure 30 Superposition éclairage.....	64
Figure 31 Transparence et réflexion .....	65
Figure 32 Surexposition .....	65
Figure 33 Ensemble de bustes.....	69
Figure 34 Buste I.....	70
Figure 35 Buste II .....	70

Figure 36 Superposition des bustes et des usagers .....	71
Figure 37 Volume central .....	71
Figure 38 Barcelona Pavilion (1928-29); cours arrière avec Georg Kolbe's Dawn - Mies van der Rohe. ....	73
Figure 39 Le corpus photographique de la station-service Mies van der Rohe imprimé et assemblé par Jacob Ethier, 2019 .....	77
Figure 40 Stella McCartney I et II .....	78
Figure 41 Stella McCartney III .....	80
Figure 42 Série Stella McCartney IV et V .....	81
Figure 43 Série Stella McCartney VI, VII .....	82
Figure 44 Photographe inconnu. Station-service de Mies van der Rohe, 1968 .....	83
Figure 45 Paris, Jason. Station-service en rénovation. ....	85
Figure 46 Montpetit, Steve. <i>Centre communautaire de l'Île-des-soeurs</i> . 2009.....	86
Figure 47 Marquise station-service .....	88
Figure 48 Mur de brique station-service .....	88
Figure 49 Altération contextuelle I .....	102

Figure 50 Altération systématique I.....	102
Figure 51 Altération systématique III et IV .....	103
Figure 52 Altération systématique II.....	104
Figure 53 Altération contextuelle II, III, IV, V, VI, VII, VIII .....	106
Figure 54 Altération contextuelle IX .....	107
Figure 55 Altération contextuelle/systématique I .....	107
Figure 56 Altération contextuelle X et XI.....	109

## RÉSUMÉ

La photographie permet d'observer le monde avec un regard différent et nouveau. Chaque pratique photographique permet la création d'une nouvelle version de son sujet. La photographie comme dispositif d'observation est d'ailleurs très utile pour communiquer et partager des idées dans plusieurs champs disciplinaires, dont l'architecture et le design. Toutefois, il est moins évident de comprendre comment les pratiques de la photographie influencent les praticiens de l'architecture dans la perception de l'environnement bâti. Pour tenter de répondre à cette question, quatre pratiques distinctes ont été analysées : une captation photographique personnelle et intuitive du centre communautaire, la pratique photographique d'Éric Gauthier dans le cadre de sa pratique architecturale, la classification d'un corpus photographique exhaustif des pratiques qui se sont intéressées à l'ancienne station-service et la pratique de collages digitaux inspirés des méthodes de l'artiste visuelle Kensuke Koike sur des images photographiques du centre communautaire. Elles ont respectivement permis de produire une traduction unique du centre communautaire qui s'éloigne des autres interprétations référant majoritairement aux mêmes concepts initiés par les architectes du bâtiment, d'explorer l'étendue de l'influence des pratiques photographiques dans une pratique architecturale réelle, de percevoir la variété de la traduction photographique d'un même sujet et d'être à la fois étonné par de nouvelles intentions architecturales inhérentes au bâtiment tout en éveillant la conscience du designer à extraire des idées dans les images photographiques. Cette recherche explore donc quatre différentes pratiques de la photographie observant toujours le même sujet architectural : l'ancienne station-service de Mies van der Rohe à Montréal. L'analyse de ces quatre projets photographiques et leur mise en relation permettent de mieux comprendre comment la photographie, comme image ou comme pratique, peut influencer la perception de la station pour un designer. Enfin, la recherche-création permet de voir que les pratiques de la photographie offrent une piste d'enquête pour approfondir sa connaissance de l'environnement bâti sur la base des caractéristiques esthétiques et visuelles présentes dans l'architecture et relevées par l'acte photographique. Cette recherche mène éventuellement à mieux comprendre la photo comme un outil de la réflexion et d'analyse du cadre bâti avec les pratiques de la photographie afin de renouveler sa perception de l'environnement bâti.

Mots clés : Photographie / Architecture / Traduction / Acte photographique /  
Photographie d'architecture / Photographie d'art / Design / Design de l'environnement  
/ Station-service Mies van der Rohe / Recherche-création

## ABSTRACT

Photography allows you to observe the world in a new and different way. Each photographic practice offers a new version of its subject and this observation device is very widespread today in several disciplinary fields, including architecture and design. However, it is not easy to understand this phenomenon through such practices. In particular, to understand how the practices of photography influence architectural practitioners in their perception of the built environment. In an attempt to answer this question, this research-creation thesis shows that photographic practices can make a substantial contribution to thinking about the built environment. It explores four different aspects of the practice of photography, always observing the same architectural subject: the old service station of Mies van der Rohe in Montreal. Four distinct practices of a same building, Mies Van der Rohe's gas station near Montreal, are presented: a personal and intuitive photographic capture, the photographic practice of Eric Gauthier in the context of his architectural practice, the analysis of a comprehensive photographic corpus of the photographers who captured the old gas station and the practice of digital collages inspired by the methods of visual artist Kensuke Koike on photographic images of the community center. They respectively made it possible to produce a unique translation of the community center which moves away from other interpretations mainly referring to the same concepts initiated by the architects of the building, to explore the extent of the influence of photographic practices in a real architectural practice, to perceive the variety of the photographic translation of the same subject and to be at the same time astonished by new architectural intentions inherent in the building while awakening the conscience of the designer to extract ideas in the photographic images. This research therefore explores four different practices of photography always observing the same architectural subject: the former service station of Mies van der Rohe in Montreal. The analysis of these four photographic projects and their relationship allows us to better understand how photography, as an image or as a practice, can influence the perception of the station for a designer. Finally, the research-creation makes it possible to see that the practices of photography offer an avenue of inquiry to deepen one's knowledge of the built environment on the basis of the aesthetic and visual characteristics present in the architecture and identified by the photographic act. . This research eventually leads to a better understanding of the photo as a tool for reflection and analysis of the built

framework with the practices of photography in order to renew one's perception of the built environment.

Keywords : Photography / Architecture / Translation / Photographic act / Architecture Photography / Art Photography / Design / Environmental design / Mies van der Rohe service station / Research-creation

## CHAPITRE I

### LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE COMME OUTIL DE PERCEPTION DE L'ENVIRONNEMENT BÂTI : UN SUJET DE RECHERCHE

Ce projet de recherche-création naît d'une intuition : la photographie peut être un outil qui ouvre l'esprit du designer à de nouvelles idées. D'ailleurs, dans *La petite histoire de la photographie*, écrit en 1931, Walter Benjamin dit :

La nature qui parle à l'appareil photographique diffère de celle qui s'adresse à l'œil; elle est autre, avant tout parce qu'au lieu d'un espace consciemment élaboré par des hommes, c'est un champ tramé par l'inconscient. [...] à travers elle, nous est révélé pour la première fois cet inconscient optique, comme la psychanalyse nous familiarise avec l'inconscient pulsionnel. (Benjamin, 2012, p.17-18)

La photographie a, pour ainsi dire, ouvert une nouvelle voie à l'observation de l'environnement, des sociétés et des objets qui les composent. Cette nouvelle réalité proposée par l'appareil photographique permet de voir par procuration, à distance, des choses que jamais il n'aurait été possible d'observer. L'existence même de ces choses serait peut-être même rest e à jamais inconnue, selon le photographe suisse Hans Danuser (2009).

## 1.1 Problème spécifique

Des ouvrages comme *Histoire de la photographie d'architecture* de Fanelli et Mazza, (2016), traitent du fort lien qui existe entre l'architecture et la photographie. Il y est entre autres rappelé que la naissance du médium photographique coïncide avec la naissance de la photographie d'architecture. La toute première photographie jamais prise par Nicéphore Niépce en 1827 montre effectivement le mur et la toiture arrière de sa demeure (Fanelli et Mazza, 2016). L'évolution de la photographie et celle de l'architecture partagent ainsi plusieurs moments charnières. En ce sens, la critique comparative faite par l'historien de l'art Hugh Campbell pour l'article « Photographic Architecture in the Twentieth Century » du *Journal of Architecture*, publié en 2015, oppose deux points de vue sur la relation entre la photographie et l'architecture : celui qui s'intéresse à la manière dont les architectes utilisent la photographie pour exposer les bâtiments tel que discuté par la professeure d'architecture Claire Zimmerman dans son ouvrage *Photographic Architecture in the Twentieth Century* (2014) et celui présenté dans l'exposition *Constructing Worlds* dirigée par Pardo et Redstone (2014) dans lequel les photographes tentent de lire l'état des sociétés à travers l'architecture. En somme, Campbell souligne le lien complexe entre la photographie et l'architecture. Deux pratiques indépendantes, mais pourtant si interdépendantes de par leur usage et leur influence mutuelle. Les ouvrages de Zimmerman et du photographe Alona Pardo sont les exemples utilisés par Campbell pour parler de cette complexité. Dans le premier cas, Zimmerman remonte il y a 100 ans où le médium photographique s'est présenté aux architectes comme un outil nécessaire à l'explicitation et à la médiation de l'architecture. La photographie comme pratique et comme image s'est révélée être bien plus qu'une simple représentation de l'architecture. Elle avait le potentiel de modifier la perception de l'environnement architecturale et par le fait même influençait les architectes eux-mêmes dans leur production. Ce phénomène est à ce jour encore profondément ancré dans la culture architecturale. Dans le second cas, Pardo et

Redstone offrent à travers le livre le regard des photographes sur l'architecture. Plus précisément, il parle de la manière dont les photographes, en montrant des bâtiments, tentent de mettre en lumière des vérités plus profondes sur les sociétés qui les ont construits.

Un numéro complet du magazine d'architecture québécoise ARQ est consacré à la question de la photographie d'architecture comme pratique spécifique aux architectes et comme outil de travail, en prenant exemple des praticiens de l'architecture du Québec (Architecture et Design Québec, novembre 2017). Dans ce numéro, certains architectes décrivent comment ils utilisent la photographie dans leur travail. Chez Saucier + Perrotte, la photographie est utilisée comme un outil de recherche, comme une bride de mémoire (moment objet) et permet d'abstraire certains aspects d'un projet afin de mieux les recontextualiser dans le contexte précis d'un projet. Pour Gilles Prud'homme, c'est davantage un contact privilégié avec les grandes œuvres architecturales de ce monde. C'est une forme de connaissance. Cependant, ce dernier soulève la problématique d'une surabondance d'images qui banalisent, uniformisent le langage architectural, qui dissocient l'architecture de sa tridimensionnalité et qui empêchent le recul indispensable à la pratique. Il comprend que l'image est un outil, mais qu'elle impose aussi un diktat à la pratique. Enfin, pour Pierre Thibault, la photographie d'architecture est une manière de relever la genèse idéologique d'un projet et d'un moyen de faire ressentir le temps et l'espace.

Somme toute, la photographie est présente dans la pratique des designers, mais elle n'est pas toujours utilisée de la même manière ou dans les mêmes buts : les usages de la photographie en architecture sont importants et multiples. Toutefois, ce mémoire ne tente pas d'expliquer comment photographier l'architecture, comment traduire les atmosphères par la photo, comment documenter ou valoriser l'architecture. Le mémoire ne s'intéresse pas non plus à l'objectivité de la photographie ni à la manière

de communiquer l'expérience vécue de la visite d'un bâtiment. Il ne s'intéresse pas à ce que les photographes peuvent apprendre de l'architecture, mais, au contraire, à ce que les architectes ont à apprendre de la photographie. Aussi, cette recherche se penche sur le rôle des pratiques de la photographie dans la perception de l'architecture par le designer et sur la manière d'instrumentaliser cette photographie en architecture.

Pour aborder cette problématique, ce mémoire de recherche-crédation se concentre spécifiquement sur la manière dont les pratiques photographiques ont contribué aux réflexions des designers ayant œuvré sur la station-service Mies van der Rohe. Pour approfondir la compréhension du rôle des pratiques photographiques dans la perception qu'ont les designers de l'environnement bâti, cette recherche-crédation s'articule autour d'un cas d'étude spécifique : l'ancienne station-service Mies van der Rohe à Montréal. Ce bâtiment possède un potentiel de recherche élevé, dans la mesure où le bâtiment sélectionné a attiré l'attention des médias et du monde architectural et a été maintes fois photographié, tel qu'en témoigne l'important corpus photographique disponible au Centre canadien d'architecture et sur différentes plateformes d'images et de périodiques. Construite en 1968 et fermée en 2007, la station-service a été reconvertie en centre communautaire en 2009. Ce bâtiment a été sélectionné en raison de l'importance de son corpus, de son accessibilité et de sa taille modeste, mais aussi pour son potentiel historique, architectural et social. Sa reconversion, son appartenance au courant moderne, le débat patrimonial dont il a été le sujet, le bureau d'architecture qui l'a dessiné et son potentiel photographique font de ce bâtiment, un sujet de recherche de grand intérêt.

## 1.2 Question et hypothèse

Ce mémoire a pour but d'améliorer la compréhension de l'influence qu'ont les pratiques photographiques sur la perception de l'environnement bâti. Il vise à rendre

explicites les connaissances existantes sur les usages de la photographie comme outil de réflexion en design. La question de recherche est donc la suivante : comment des pratiques photographiques peuvent-elles contribuer à analyser différemment l'environnement bâti?

Le mémoire repose sur l'hypothèse que des pratiques photographiques puissent être un outil pour enquêter sur l'environnement et que la photographie ait le potentiel de produire de nouvelles perceptions au même titre que les images de la Cliff May Home photographiée par Julius Shulman (figure 1). Les pratiques photographiques alimenteraient ainsi la réflexion d'un designer dans le cadre de l'analyse d'un lieu.

### 1.3 Cadre conceptuel

Il est pertinent de définir l'utilisation du terme « photographie » dans ce mémoire. De manière générale, « photographie » réfère à la fois aux procédés techniques associés à l'objet de l'appareil photo, à l'image qui en résulte, à une manière de représenter fidèlement la réalité et comme une pratique en arts visuels. Ce mémoire s'intéresse plus spécifiquement aux pratiques de la photographie. Le concept de « l'acte photographique » proposé dans *L'acte photographique* de Dubois (1983) définit ces pratiques. Dans cet ouvrage, l'acte est présenté comme inhérent à tous les moments de la photographie. Ainsi, il est possible de s'extirper de l'appréhension traditionnelle où le terme « pratique photographique » fait seulement référence à la prise d'image avec un appareil photo. Les actes photographiques correspondent à tous ces moments où le photographe ou l'observateur interagissent avec la photographie et où il y a manipulation de la matière photographique (Dubois, 1983). Selon Dominique Barqué, le gain théorique de l'acte photographique est de montrer qu'au-delà de l'instant photographique, l'important revient aux gestes pleinement culturels, codés, dépendant entièrement de choix et de décisions humaines (Tamisier et Harmathèque, 2009).

Le concept de « traduction » en photographie doit aussi être abordé ici pour mieux comprendre l'apport de la photographie à la réflexion en design. Walter Benjamin, dans *La tâche du traducteur* (1923), écrit: « La tâche du traducteur (...) consiste à trouver dans la langue dans laquelle elle traduit l'intention à partir de laquelle l'écho de l'original peut être éveillé dans cette langue. » (Benjamin, 1923). Traduire est, en ce sens, un acte animé par une intention, celle d'évoquer l'original. La photographie est la langue nouvelle, mais en traduisant un environnement, elle le transforme. Elle l'utilise et le manipule dans le but de l'amener quelque part de nouveau. Dans un ordre d'idée semblable, Julie Le Noiro, dans son texte *La photographie d'architecture, un art de la traduction ?* rapporte la pensée de l'écrivain, homme politique, aventurier et intellectuel français du 20<sup>e</sup> siècle André Malraux en 1947 dans *Le musée imaginaire*, au sujet des conséquences de la traduction :

Mais plutôt que d'y voir une déficience ou une déperdition, d'autres auteurs y voient au contraire une source d'enrichissement et un processus de révélation de l'original. Ainsi, l'écart entre l'œuvre d'art de départ et l'œuvre d'arrivée, à savoir la photographie créée, est pour Malraux la condition de possibilité de ce qu'il appelle le musée imaginaire. Le passage des trois dimensions de l'architecture aux deux dimensions de la photographie n'opère pas une réduction, mais une démultiplication, un prolongement, voire un parachèvement. » (Noiro, 2010)

Cette idée de dépassement et d'enrichissement qui marque un écart positif entre l'original et sa traduction est centrale à cette étude. La photographie n'est pas une simple reproduction, mais bien un enrichissement et un ajout à l'originale. Dans le cas de la station-service, chaque photographie et chaque pratique photographique qui la représente est considérée comme une chance d'en apprendre davantage autrement.

Certains auteurs comme le philosophe Soulagès (1998) avec le livre *Esthétique de la photographie*, Jacques Derrida (1985) dans son texte *Des Tours de Babel*, tiré du livre de Joseph F. Graham *Difference in Translation*, Antoine Berman (1995) avec l'œuvre posthume *Pour une critique des traductions : John Donne* ou encore Henri Meschonnic (1970) dans *Pour la poétique II* ont aussi suggéré que le processus de traduction bonifie l'original plus qu'il ne l'amenuise. Il s'agit de ce qu'ajoute l'acte photographique à la



Figure 3 Shulman, Julius. *Case Study House no 22*. 1960.

Photographie du bâtiment de Pierre Koenig (Image tirée de <http://100photos.time.com/photos/julius-shulman-case-study-house-22> )

perception d'une certaine réalité. Dans cet ordre d'idées, Julius Shulman se considérait lui-même comme un traducteur de l'architecture. Il a d'ailleurs dit que les photographes d'architectures traduisent littéralement une composition graphique (Shulman, 1998). Par exemple, la photographie qu'il a réalisée de la *Case Study House numéro 22* aussi nommée *Stalh House* de Pierre Koenig, en 1960, illustre bien cette notion de traduction dans ce champ de pratique. Il est possible de lire dans cette image bien plus qu'un concept architectural formel, que des matériaux ou qu'une composition d'espace. Cette image est importante, car elle traduit le rêve californien : la

maison avec la vue sur la ville, l'espace extérieur, le mobilier moderne, les vêtements élégants, l'aisance et le bien-être. Le sujet de l'image reste l'architecture, mais dans des proportions presque équivalentes avec le mode de vie que cette maison propose. Shulman n'a pas fait que montrer la *Case Study* à travers la photographie, mais, tel que remarqué par Berman, il a traduit le bâtiment en exposant et en simplifiant les codes

architecturaux modernes et en donnant aussi à cette maison une allure de lieu destiné à une vie de rêve. (Berman et al., 2016) Cette photographie de Shulman possède le pouvoir de faire rêver son observateur.

La traduction de la *Stahl House* est un travail photographique qui a permis de conduire la maison, comme l'écrit Malraux (2010), à son parachèvement. Elle a poursuivi son chemin au-delà des intentions du photographe et a acquis de nouveaux potentiels. Elle est une icône de ce style de vie vers lequel tendre sans que l'architecte ou le photographe en contrôle totalement ni la direction du message ou l'influence de l'image. L'arrivée ne concorde pas nécessairement avec les thèmes initiés pas les deux acteurs. Ainsi, chaque fois qu'une image est captée, une transposition du monde réel vers une image s'opère; la réalité est recomposée, différente de son origine. Il y aurait alors, toujours selon Malraux, évolution et non uniquement déperdition.

Le recueil de texte de Susan Sontag, *On Photography* (1977) composé de plusieurs essais écrits entre 1973 et 1977, permet de percevoir également différemment la relation entre la réalité vécue et l'image photographique encore plus clairement qu'avec Malraux. *La caverne de Platon*, le premier essai du livre (Sontag, 1977), ouvre sur les possibilités de réflexion que propose le médium comme art. L'idée phare, qui est ici retenue, est celle de la photographie qui atomise la réalité. À travers cette atomisation, la réalité subit une distorsion et manipule l'observateur de l'image. Cette version imaginaire propose en elle-même de nouvelles possibilités de réflexion qui sont externes aux réflexions qui s'offrent à la réalité physique et réelle. Sontag écrit :

Au bout du compte, l'image photographique nous lance un défi : « Voici la surface. À vous maintenant d'appliquer votre réflexion, ou plutôt votre sensibilité, votre intuition, à trouver ce qu'il y a au-delà, ce que doit être la réalité, si c'est à cela qu'elle ressemble. » (Sontag, 1977, p.37)

Selon cette logique, après que le photographe eut atomisé cette réalité avec l'appareil photo, les images produites sont susceptibles d'être encore une fois manipulées, mais cette fois, par les champs d'intérêt et la conscience de l'observateur. Comme Sontag le dit dans cet essai, l'image photographique demande de lui donner un sens, c'est-à-dire de l'observer, de la lire et de passer aux actes. Cette relation de sens est toutefois, selon elle, bidirectionnelle, car la photographie impose implicitement l'idée que connaître le monde, c'est l'accepter tel que la photographie le fixe en image, et ce, même si la pratique de la photographie rime avec une manipulation de la réalité. Alors, l'image nous demande de lui donner un sens, mais elle nous convainc aussi que ce sens, nouveau et alternatif, représente la réalité alternative du monde.

Le livre *Mystère de la chambre claire* (Tisseron, 1996) permet de mieux comprendre comment cette traduction peut devenir la réalité. Psychiatre et auteur de nombreux textes sur le sujet de l'image photographique, il décrit l'image photographique comme un objet qui représente le réel, une partie tangible de ce qui nous entoure. Il souligne ainsi la manière dont le subconscient est prisonnier de l'image réaliste qu'une photographie évoque. En d'autres mots, notre cerveau reçoit ces images comme incarnant la réalité et nous projette dans un monde parallèle et faussement vrai. Toutefois, l'image photographique possède à tort un statut de représentante fidèle du vrai. Ce statut lui permet d'être trompeuse et de manipuler la perception de l'observateur d'un lieu réel, même s'il sait pertinemment que l'image lui montre un environnement qui n'est plus exactement pareil. Il semble possible de dire que la réalité proposée par la photographie est toujours altérée. Tisseron, décrit l'image photographique comme étant toute puissante. Elle joue le rôle d'instrument d'assimilation psychique du monde avant même de signifier quoi que ce soit. Il explique que l'image photographique permet à l'observateur d'appréhender le monde et de s'en faire une idée assez précise sans pour autant le connaître réellement. Selon Tisseron, l'ère moderne, ultra-visuelle, où l'individu est constamment bombardé

d'images, produit une surcharge cognitive qui empêche les individus de métaboliser les informations, trop nombreuses, qu'ils captent. Ainsi, même si l'individu visite un lieu ou traverse des espaces, il ne serait pas en mesure de s'en construire une image mentale claire. Toutefois, les images photographiques représentent une manière efficace de synthétiser les informations. L'image photographique est stable, elle réfère à des éléments connus et propose au cerveau une version finie et « complète » d'un lieu. (Tisseron, 1996) La surcharge d'information relative à l'environnement contemporain est alors déjouée et simplifiée. Cette simplification donne à l'image une grande importance au sein des sociétés modernes. Elle est en mesure de constituer une grande partie de l'espace perçu que ce soit avec les téléphones, avec les ordinateurs, les publicités, les affiches, les livres ou bien les magazines. Les images qui défilent sans cesse construisent une réalité alternative claire, mais qui est parfois bien différente de la réalité. L'exemple de Shulman est en la preuve.

Dans le même ordre d'idée, Sontag (1977), dans l'essai *La caverne de Platon*, propose l'image photographique comme canevas d'un sens imaginaire. Elle amène à voir la photographie non plus comme une finalité, mais bien comme un objet en constant mouvement. Quant aux idées de Dubois, publiées en 1983, elles permettent d'ouvrir la réflexion sur la pratique de la photographie de manière plus large et cohérente avec des applications possibles dans les divers domaines du design, puisque la pratique de la photographie de l'environnement bâti ne se limite pas seulement à capter des images avec une caméra. Tout comme le proposait Tisseron, l'image photographique est à la fois un écran qui brouille la réalité, mais qui confère aussi à son usager une maîtrise accrue de cette dernière, même si elle n'est pas complète. Finalement, il faut revenir, tout comme l'avancait Noiroit en citant Malraux, Soulage ou Derrida, à l'idée que le processus de traduction qui s'effectue grâce aux pratiques de la photographie produise des ajouts, de nouveaux éléments qui n'existent qu'à travers le médium plutôt que des déperditions ou une diminution.

#### 1.4 Méthodologie et cas d'étude

Afin de mieux comprendre comment les pratiques photographiques influencent la façon dont les designers perçoivent l'environnement bâti, une étude des pratiques photographiques entourant la station-service de Mies est réalisée. Pour ce faire, la recherche s'attarde aux pratiques qui ont eu lieu ou qui peuvent avoir lieu sur la station-service. Cette analyse se décline en quatre étapes successives, suivant une logique d'induction, où l'observation des données relatives au bâtiment mène à quatre propositions qui en rendent compte. Ces dernières se définissent grâce à l'acte photographique proposé par Dubois, c'est-à-dire, la captation, la lecture, la manipulation ou toute action qui pourrait interférer avec les éléments du médium. Ainsi, trois moments photographiques ont pu jouer un rôle dans la perception du bâtiment par le designer. Il y a la captation photographique personnelle que j'ai faite de la station de la station en 2018, la lecture d'images photographiques par les architectes de FABG dans le cadre de la reconversion en centre communautaire en 2009, l'analyse du corpus d'images photographiques du bâtiment récolté dans les archives et différents médias d'architecture et de photographie. La quatrième étape de la recherche prend la forme d'un projet de création sous forme de collage et explore cette nouvelle perception générée par les connaissances photographiques acquises.

La captation photographique s'appuie sur la possibilité qu'offre le médium photographique à générer des réflexions différentes de celles émergentes de la visite *in situ* par exemple. Outre les idées repérées dans des écrits théoriques, le cadre conceptuel de ce mémoire de recherche-crédation prend ancrage dans une variété de pratiques photographiques liées ou non aux pratiques de l'environnement bâti. Cette recherche se construit donc sur les expériences photographiques d'Hiroshi Sugimoto (1997 à 2002), de Naoya Hatakeyama, d'Hélène Binet et de Hans Danuser (1988 à 1992) pour appuyer une réflexion dans la pratique du design de l'environnement. Ces

contributions en provenance du domaine photographique servent d'exemple pour explorer la prérogative d'une traduction photographique productrice de nouveaux contenus. Les quatre photographes observent l'environnement bâti de manière à l'explorer au-delà de son caractère architectural ou construit.

L'approche adoptée lors de la captation personnelle de la station a été inspirée par l'idée de la promenade déambulatoire du laboratoire Stalker. Comme pour ce collectif d'artistes, le but de cet exercice était de dépasser les frontières mentales et physiques d'un lieu afin de produire une réflexion originale et nouvelle sur ces milieux. Dans ce cas-ci, la caméra a été utilisée comme mode exploratoire. Ainsi, une série d'images photographiques du bâtiment à l'étude a été réalisée, suivant une approche intuitive de la photographie afin de découvrir ce qui peut émerger de l'interaction entre le designer et l'architecture par l'intermédiaire de la caméra. Cette pratique personnelle s'est effectuée en deux temps, soit le 30 octobre et le 12 novembre 2018. La première étape visait à explorer et découvrir la matérialité de l'ancienne station-service à travers l'expérience du corps dans l'espace et de la caméra photo comme outil de la perception. L'expérience de la captation a été, par la suite, remise en perspective par une observation attentive des images produites, dans le but d'identifier des éléments traduisant une lecture intime et différente du bâtiment. La deuxième séance photographique a permis d'approfondir ce qui avait été soulevé. Elle a contribué à affiner une vision précise et personnelle de la station et à comprendre davantage le lien qui s'établit entre le designer et le bâtiment par la pratique de la photographie.

L'entrevue avec Éric Gauthier, l'architecte responsable du projet de reconversion de la station en Centre communautaire de Verdun en 2009, a été réalisée en février 2019. Cette entrevue a été initiée par le besoin d'établir des connaissances concrètes sur l'influence de la photographie sur la perception de la station-service pour le designer. Son travail demandait d'analyser, de comprendre, d'explorer et d'interpréter la station-

service de Mies van der Rohe afin de la reconvertir en centre communautaire. L'entrevue a été un moyen pour produire de nouvelles données sur le cas de la station. Elle fait fi des *a priori* et de l'hypothèse de recherche établie par la recherche théorique et le cadre conceptuel du mémoire par la contribution d'un acteur de l'environnement bâti externe à la recherche. Gauthier offre aussi une objectivité et un point de vue honnête sur le rôle possible ou non de la photographie dans la perception de l'environnement d'un architecte. Le but de l'entrevue est de découvrir si la photographie a influencé, dans une quelconque mesure, sa perception de la station-service dans le cadre de son étude du bâtiment. Si oui, comment et quelles en sont les conséquences ? La rencontre a permis, entre autres, d'identifier un usage varié et polarisé de la photographie dans l'approche de travail sur la station-service et de l'étude de l'œuvre globale de par l'architecte.

Depuis 1968, un grand nombre d'images photographiques de la station-service ont été réalisées. Les images disponibles dans les archives du CCA, dans les archives de la ville de Montréal, de la bibliothèque des arts de l'UQAM, dans les revues d'architecture, dans les journaux municipaux locaux ou internationaux de l'époque et d'aujourd'hui et sur des plateformes de partage d'images comme Flickr ont été collectées. La majorité des documents récoltés possédaient une fonction. Ils présentaient un point de vue sur la station, un détail architectural, une caractéristique architecturale spécifique, par exemple, l'horizontalité, la transparence ou la fonction du bâtiment. Les photos appuyaient aussi des éditoriaux ou autres points de vue écrits qui traitaient par exemple de L'Île-des-Sœurs, son développement ou son futur. Toutefois, ces images n'ont jamais été analysées pour ce qu'elles sont : des photographies. Cette troisième étape se concentre donc sur l'idée de la traduction de la station-service et sur ces caractéristiques visuelles présentes dans les images photographiques. Ces documents sont utiles à la recherche pour plusieurs raisons : cerner l'étendue des nuances que peut apporter la pratique de la photographie, montrer

des exemples concrets de l'information que la photographie est en mesure de faire ressortir sur l'architecture, créer de nouvelles pistes de réflexion sur le bâtiment grâce aux caractéristiques visuelles de l'architecture soulevée par la photo ou souligner les éléments visuels significatifs de la station susceptibles d'être influents dans la perception du bâtiment. Ce corpus offre l'opportunité de mieux comprendre l'impact de l'accumulation de clichés variés d'un même bâtiment sur la perception du bâtiment.

Dans l'histoire, l'interaction entre l'architecture et la photographie a pris plusieurs formes. Les architectes ont photographié les bâtiments et parfois le résultat de leur propre travail. Ils ont observé des images et des architectes tels que Moholy-Nagy ont même pratiqué le collage comme mode de création et de recherche architecturale. (Campary, 2014) Cette pratique créative m'est apparue comme un moyen idéal pour alimenter ma réflexion. En plus d'appliquer sa propre réflexion sur l'image comme Sontag le suggère (1977) dans l'essai *La caverne de Platon*, le collage permet de réfléchir, mais surtout de produire des idées sur l'environnement et de l'explorer encore une fois, différemment. Dans la quatrième étape de la recherche, de nouvelles réalités prospectives de l'ancien poste d'essence sont produites par la production de collages photographiques numériques. Ce projet de création est généré par le désir d'explorer encore davantage le potentiel de l'acte photographique à influencer la perception d'un environnement bâti. Pour réaliser le collage, le projet de création s'inspire des méthodes développées par l'artiste japonais Kensuke Koike dans le but d'orienter la méthode en s'éloignant de la réflexion architecturale du collage. Ce dernier s'ancre dans une recherche sur les caractéristiques visuelles de l'environnement plutôt que sur ses caractéristiques architecturales. Par ce projet, des techniques développées par Koike sont mises à l'épreuve dans un processus de création d'images architecturales intimement lié aux réflexions initiées dans toutes les étapes de recherche antérieures. Par l'essai et l'erreur, les images du corpus qui ont le plus influencé ma perception de la station ont été utilisées et transformées en collages numériques répondant à une règle

bien précise de Koike : rien n'est ajouté et rien n'est enlevé (Koike et Sauvin, 2018). Par une approche hybride, entre art et architecture, ce travail de collage photographique participe au renouvellement du regard et de la pensée en design de l'environnement.

Chaque chapitre de ce mémoire présente des pratiques photographiques, architecturales ou théoriques, qui sont ensuite analysées afin d'approfondir la réflexion sur la relation entre la pratique de la photographie et du design. Cette étude construit son argumentaire sur l'accumulation de données pouvant établir de nouvelles connaissances répondant aux questions de recherche. Le cadre conceptuel donne à voir et à explorer le rapport entre la perception de l'environnement bâti et sa compréhension. La pratique photographique personnelle permet d'explorer directement ces derniers rapports. Le témoignage de Gauthier apporte un regard objectif et différent sur cette manière de percevoir le bâtiment grâce à la photographie, et ce, avec une distance nécessaire entre le bâtiment et la conception architecturale grâce à l'outil photographique. La classification et l'analyse du corpus permettent d'identifier diverses traductions de la station et les idées nouvelles qu'elles engendrent. Le projet de création permet finalement d'explorer des idées découvertes par l'analyse de multiples pratiques par des interventions créatives sur les images. Chaque chapitre correspond à une étape de recherche où la logique repose sur une interférence de plus en plus grande de l'acte photographique entre le sujet d'étude et le designer.

## CHAPITRE II

### LA PHOTOGRAPHIE ET LA PRODUCTION D'IDÉES SUR L'ENVIRONNEMENT BÂTI

Ce chapitre met en lumière différentes approches photographiques qui ont permis d'observer le monde autrement. Pour ce faire, dans un premier temps, les pratiques de plusieurs architectes ayant utilisé la photographie d'une manière ou d'une autre seront mises de l'avant. Il n'est pas ici question de mettre en lumière comment les architectes utilisent la photographie dans leur pratique de l'architecture ou que ces usages leur sont utiles, car plusieurs auteurs en ont déjà fait la démonstration. (Fanelli, 2016 ; Catlar et Maison de l'architecture, 2005 ; Pare et al., 1984 ; Bechtler et al., 2004). Il est davantage question de mettre de l'avant des utilisations de la photographie en architecture où l'esthétique varie tout autant que les procédés photographiques qui sont utilisés de même que la manière d'aborder le sujet architectural. Dans un deuxième temps, des travaux de photographes qui se sont intéressés à l'environnement bâti seront présentés. Cette sélection de cas exemplaires illustre la pluralité des stratégies adoptées par les photographes dans leurs quêtes toutes aussi variées.

Ensuite, une analyse des pratiques présentées permettra de mieux comprendre comment le designer peut alimenter sa pensée architecturale par une pratique photographique ou par l'observation d'une image photographique. Ces deux angles

ouvrent la voie à la compréhension de l'influence des pratiques de la photographie sur le designer. D'un côté, il y a la pratique de la photographie qui sert l'architecte et de l'autre, l'image générée par la photographie d'architecture qui alimente la réflexion de l'architecte. Cette exploration permettra d'identifier les critères qui serviront à l'analyse des quatre pratiques photographiques présentées au 3<sup>e</sup> chapitre.

## 2.1 La photographie au service de l'architecture

Les designers utilisent la photographie dans le cadre de leur pratique. Quiconque s'intéresse à la photographie dans la pratique du design ou de l'architecture sera confronté à la question de l'usage. Quelle est l'utilité de prendre des photos d'un bâtiment ? Pourquoi et comment utiliser des images photographiques en architecture ? Comment les designers utilisent-ils ces pratiques, qu'elles soient créatives ou non ? Zimmerman (2014), dans son ouvrage *Photographic architecture in the Twentieth Century*, dresse un portrait de la manière dont l'image photographique a influencé le design architectural au début du 20<sup>e</sup> siècle. Elle s'intéresse à l'instrumentalisation de la photographie au service de l'architecture, plus précisément, à la photographie d'architecture de 1920 à 1960. C'est d'ailleurs durant cette période, remarque Campbell (2015, p.153), que la photographie a permis à l'architecture moderne d'exister différemment, de réfléchir et de se réfléchir autrement. Le propos de Zimmerman sur l'usage de la photographie en architecture s'articule autour d'une photographie qui, d'un côté, offre une expérience riche et détaillée de l'architecture et de l'autre, permet d'affirmer le caractère abstraitif de l'architecture moderne. Selon Zimmerman (2014), les photographies architecturales sont une manière de se déplacer dans l'abstraction spatiale utopique moderne; un moyen de voyager dans l'architecture, ainsi qu'une façon pour l'architecture de voyager. Colomina et Brayer (1998), dans le livre *Privacy and Publicity : From Loos to Le Corbusier* soulignent, par exemple, que le célèbre architecte moderne Le Corbusier utilisait déjà les photographies

documentaires à des fins créatives pour ses projets. Ce livre, davantage polarisé que celui de Zimmerman (2014) montre deux rôles complètement opposés de l'image photographique pour l'architecture. D'un côté, il y a Le Corbusier, qui se synchronise parfaitement avec ce médium et en prend avantage par tous les moyens. Colomina rapporte que l'architecte allait même jusqu'à dire que si l'architecture n'est pas médiatisée par la photographie, elle n'existe pas. De l'autre côté, il y a l'architecte Adolf Loos, qui soutient que la photographie dénature l'architecture, qu'elle n'est pas en mesure de l'interpréter et que l'architecture que l'on retrouve dans les images est complètement différente de la réalité architecturale. Cette dichotomie dépeinte par Loos et Le Corbusier est particulièrement représentative du débat toujours vivant dans la pratique de la photographie d'architecture depuis l'arrivée de l'avant-garde architecturale moderne (Colomina et Brayer, 1998).

Les deux images présentées ci-dessous illustrent la polarisation entre les deux visions de l'usage de l'image photographique mises de l'avant par les architectes Le Corbusier

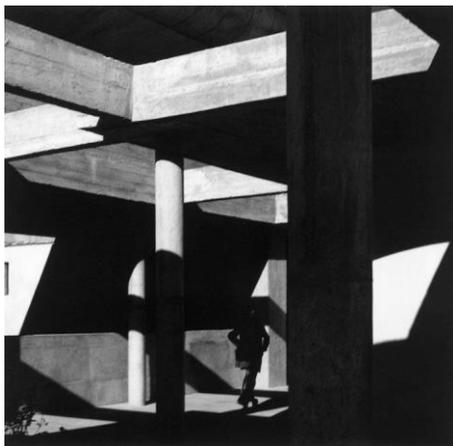


Figure 4 Hervé, Lucien. *High court of justice Chandigarh India*. 1955.

Bâtiment réalisé par Le Corbusier en 1955 et photographié par Lucien Hervé. (Image tirée de <https://www.yatzer.com/lucien-herve-le-corbusier-in-india-agnesb/slideshow/3>)



Figure 5 Gerlach, Martin. *Villa Moller*. 1931.

Bâtiment réalisé par l'architecte Adolf Loos capturé par Martin Gerlach. (Image tirée de la thèse *Martin Gerlach junior photographie Adolf Loos* par Walter Moser, 2007)

et Loos. La relation professionnelle entre Lucien Hervé et Le Corbusier (figure 4) s'est mise en marche lorsque Hervé envoie, en 1949, des centaines de photographies de l'unité d'habitation de Marseille réalisé précédemment par Le Corbusier. Ce dernier voit dans ces images et dans Hervé une âme d'architecte qui le pousse à l'engager comme photographe. Le regard qu'Hervé porte sur les bâtiments de l'architecte est en adéquation avec les formes nouvelles exprimées dans son architecture et la pensée moderne qu'elles promeuvent. (Bajac et al. 2011) Il transmet, par ses photographies, les atmosphères de cette architecture. Il met de l'avant les matériaux et traduit les formes des bâtiments en composition photographique amenant à percevoir le dynamisme et la spatialité des constructions. Dans l'exemple de la figure 4, il est possible d'observer un fort contraste d'ombre et de lumière. La structure est mise à l'avant-plan, les lignes de force sont appuyées et produisent une composition graphique qui diffère de la composition architecturale. Toutefois, ce qui est primordial dans cette image n'est pas de montrer le bâtiment fidèlement ou dans son entièreté, mais bien de susciter une sensation ou de faire ressortir un effet en relation avec l'architecture. Dans ce cas-ci, il semble que Le Corbusier, par l'entremise de Lucien Hervé, voulait partager quelque chose en lien avec l'expérience de l'architecture du bâtiment qui vivrait le visiteur plutôt que de simplement exposer son architecture. Il est possible de dire que pour Le Corbusier, la traduction photographique de son architecture lui offre l'opportunité d'ajouter une expérience de plus à son architecture.

Pour Loos, au contraire la photographie est trompeuse et inefficace grandement dut au fait qu'elle transpose une architecture en trois dimensions dans une image bidimensionnelle. Cette transformation est à la base de son rapport contradictoire avec la photographie. Il demande tout de même au photographe Martin Gerlach Junior de photographier entre autres la Villa Möller construite en 1928, pour une monographie de son travail édité en 1931. L'architecte doit faire le choix de permettre à ses bâtiments d'être objectivé par l'objectif photographique pour que son architecture existe, voyage

et que ses idées soient transmises par l'impression, les magazines et les livres. Mais, en même temps, il ne peut pas accepter que des images photographiques trompeuses modifient son architecture. L'architecte tente donc d'orienter le travail photographique vers une objectivité maximale afin de diminuer l'impact de la transformation de ses idées spatiales. L'objectif derrière le travail photographique de Gerlach était donc de montrer le bâtiment le plus fidèlement, avec le moins d'altérations possible. On évite la subjectivité pour que l'architecture parle d'elle-même, même s'il est très difficile de traduire une spatialité par un travail photographique. (Moser, 2007) Pour Loos, la traduction est, donc synonyme de déperdition.

D'un côté, Le Corbusier accueille à bras ouvert cette nouvelle pratique et les possibilités qu'elle offre à la pratique de l'architecture en plongeant directement au cœur du projet et de ses caractéristiques formelles. Il tire avantage du caractère abstraitif de la photographie pour l'expérience de l'architecture. Loos, de l'autre côté, par l'image de Gerlach (figure 5), veut clarifier, rectifier, placer le bâtiment dans un contexte concret afin de simplement montrer l'architecture.

Le livre édité par Andrew Higgott et Tomothy Wray (2016), *Camera Constructs : Photography, Architecture and Modern City*, résultant de la conférence du même nom prenant place à l'école d'architecture et des arts visuels de l'université de East London en avril 2016, démontre que les recherches qui ont été faites sur la représentation de l'architecture par la photographie s'interrogent souvent sur le statut documentaire des images photographiques et évaluent la possibilité que ces images puissent servir de substitut au bâtiment. Les travaux de certains photographes présentés dans *Camera Constructs* montrent que des architectes modernes comme Le Corbusier ont su s'approprier la photographie afin de contrôler leur message et de l'utiliser à leurs propres fins. Mais, comme le soulignent Higgott et Wray (2016), les conclusions esquissées par certains suggèrent que la photographie serait un vecteur d'interférence

à une compréhension complète et transparente de l'architecture. Les auteurs mentionnent notamment Peter Blundell Jones, Robin Wilson, Andrzej Piotrowski ou Tanis Hinchcliffe. En revanche, d'autres communications mettent en relief une utilisation de la photographie qui est plus productive que la seule documentation de l'architecture comme Bernd et Hilla Becher, Walker Evans, Edward Ruscha, Moholy-Nagy ou Mies van der Rohe.

Dans l'exposition *Constructing Worlds* qui présente le travail de 18 photographes au travers du temps, le texte de David Campary intitulé « Architecture as Photography : Document, Publicity, Commentary, Art » décrit les photomontages de Mies van der Rohe et le travail photographique de Moholy-Nagy, ainsi que les recherches de Denise Scott-Brown et Robert Venturi, des Eames et de Le Corbusier comme instances d'une utilisation productive de la pratique de la photographie (Pardo, Redstone et al., 2014). Par exemple, dans un collage de Mies («Georg Schaefer museum », 1960-1963) (figure 6), des segments d'images photographiques permettent de composer et de visualiser un

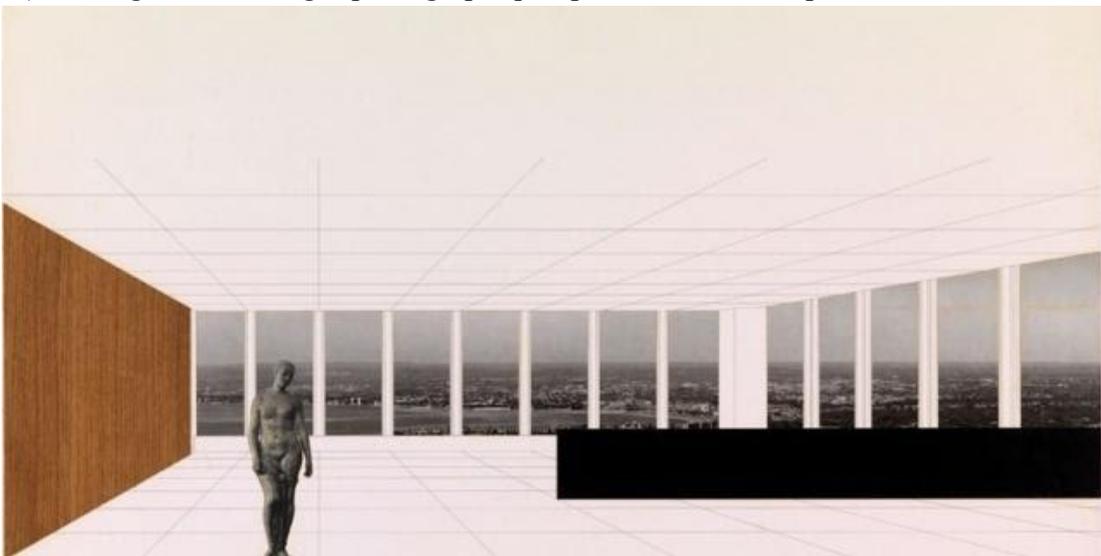


Figure 6 Georg Schaefer museum. Collage réalisé par Mies van der Rohe entre 1960 et 1963.

(Image tirée de [https://www.architectmagazine.com/design/collages-from-the-modernist-who-believed-less-is-more\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/collages-from-the-modernist-who-believed-less-is-more_o) )

espace architectural. Les segments d'images photographiques ont été modifiés et contrôlés afin de servir l'espace architectural que l'artiste définissait dans le collage. Dans ce dernier, il est possible d'observer un changement dans la fonction de l'image. Les photos deviennent des surfaces ou des objets et servent de références à ce que veut communiquer l'artiste : la vue à travers les fenêtres, un mur de bois, une statue, un muret.

Diverses pratiques photographiques en architecture témoignent déjà d'une utilisation créative et non strictement documentaire par un grand nombre d'architectes. La démonstration faite dans ce mémoire indique que les pratiques de la photographie servent les architectes de plusieurs façons, notamment par la création de nouveaux espaces comme pour les collages de Mies, ou pour exprimer des idées architecturales sur un bâtiment comme le font les images de Lucien Hervé. Par contre, comme nous l'avons vu, Adolf Loos ne s'aligne pas dans le même sens. En choisissant de ne pas appliquer ce genre de pratiques sur l'art de l'architecture, il défend l'incompatibilité de ces deux champs de pratiques. Il prétend, tel que le suggère Zimmerman, que la photographie transgresse l'architecture et la dénature. Pourtant, n'est-ce pas justement ce que d'autres architectes tendent à accomplir ? Alors que Loos, par souci de préservation, refuse de compromettre les caractéristiques expérientielles d'un bâtiment, les autres adhèrent et souvent même prennent part aux changements afin d'enrichir cette transgression. Les pratiques de la photographie sont ainsi devenues d'une grande utilité pour plusieurs d'entre-deux. Ils se sont servis de cet outil pour dépasser les limites de l'architecture physique. L'architecture peut désormais être vue partout, en tout temps. L'image projetée peut être manipulée comme les architectes le désirent afin de révéler plus précisément l'image qu'ils ont en tête de leur projet ( Shulman, 1998 ).

## 2.2 L'environnement bâti au service de la photographie

L'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape* organisée par William Jenkins en 1975 au George Eastman House à Rochester aux États-Unis marque un changement significatif d'attitude envers le paysage et l'environnement bâti en tant que sujet photographique et préoccupation culturelle (Salvesen, 2015). Cette exposition a rassemblé des productions photographiques où les questions esthétiques de la photographie s'alignaient avec l'expérience de la vie de tous les jours, de son environnement et avec des questions culturelles plus larges. Le style des images photographiques présentées peut être qualifié de documentaire. Grâce aux œuvres regroupées dans cette exposition, il est possible de comprendre l'environnement bâti avec un regard davantage culturel qu'architectural. Britt Salvesen, auteur du texte introduisant le catalogue de l'exposition écrit :

Although photographers had been depicting architecture in natural surroundings since the medium's invention, it seemed to Jenkins, Deal, and others that no real models existed for treating the built environment as a subject in and of itself. [...] As others absorbed Jackson's message, cultural landscape studies took shape around two goals ; to gain a better understanding of culture and history, and to generate better design and management of the built environment. (Salvesen, 2015, p.18)

Les deux objectifs cités explicitent la pertinence de ce nouveau paradigme photographique. En observant l'environnement bâti autrement, il est possible de produire de nouvelles informations et enfin d'en augmenter la compréhension. L'historien du design Lois Craig parle de cette exposition en soulignant la proximité existante entre le monde des arts et celui du design (Salvesen, 2015). Son point de vue s'articule autour de la nécessité de montrer davantage ce que la photographie



Figure 7 Adams, Robert. Tract house , Westminder, Colorado, 1974.

(Image tirée de [https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds\\_rl=1263130&gclid=CjwKCAJw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwloELqMVTq1YCD2EHS1m0XdKuh1H9zfr0SZ-0kzMyw5dqBBoCP3UQAvD\\_BwE](https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds_rl=1263130&gclid=CjwKCAJw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwloELqMVTq1YCD2EHS1m0XdKuh1H9zfr0SZ-0kzMyw5dqBBoCP3UQAvD_BwE) )

d'architecture est en mesure d'offrir à son observateur et au domaine des pratiques de l'environnement bâti.

L'observateur des images de l'exposition est en mesure de réfléchir l'environnement à travers son caractère ordinaire. Craig dit qu'en dressant le portrait de ce qui est ordinaire, *New Topographics* élabore une métaphore de la complexité et des paramètres des échelles humaines (Salvesen, 2015). Cette contradiction, selon lui, est bien représentée à travers la photographie de bâtiment et la pratique du design utilise ces photos afin de réfléchir sur les enjeux humains. Tout comme Zimmerman (2014), Craig argumente que le design peut-être influencé par les pratiques de la photographie (Salvesen, 2015) *New Topographics* présentait donc des travaux photographiques comme outils de l'exploration du territoire, en dépeignant le monde tel qu'il l'est, sans artifice.



L'exposition *Constructing Worlds*, qui a pris place à la Barbican Gallery de Londres entre septembres 2014 et janvier 2015 s'intéresse aussi à l'observation de l'environnement bâti avec l'outil photographique. Des travaux d'Abbott, des Bechers,

Figure 8 Schulman, Julius. Case Study House no 22, 1960.

(Image tirée de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/> )

Ghirri, Grusky, Hervé, Ruscha, Shore, Shulman et bien d'autres y ont été présentés. L'exposition aborde la photographie comme un médium offrant un regard grave sur l'architecture et sur l'environnement bâti. (Pardo et al., 2014) Dans sa critique de l'événement, Ruth Rosengarten (2015) parle d'une exposition qui retrace les tendances de la mise en image de l'architecture, un domaine en constante évolution. À la fin de son texte, elle parle de la mise en images que propose l'exposition : « It seems that the real subject of these photographs, where monument so readily tends towards natural or human-made ruin, is time itself. » (Rosengarten, 2015, p. 367) L'exposition se

positionne en contraste avec l'optimisme de l'industrialisation à l'ère moderne. Rosengarten cite Jane Alison, directrice artistique de la galerie Barbican : « As such, the exhibition looks beyond the medium's ability simply to document the built world and explores the power of the photographic medium to reveal something else – something about who we are and the future that we are constantly shaping. »



Figure 9 Bernd and Hilla Becher, Preparation Plant, Harry E. Colliery Coal Breaker, Wiles Barre, Pennsylvania, USA, 1974.

(Image tirée de [https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds\\_rl=1263130&gclid=CjwKCAjw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwloELqMVTq1YCD2EHS1m0](https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds_rl=1263130&gclid=CjwKCAjw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwloELqMVTq1YCD2EHS1m0) )

(Rosengarten, 2015, p.13) En retraçant la captation de l'environnement bâti par 18 photographes qui se sont démarqués dans leur rapport à l'environnement, l'exposition *Constructing Worlds* offre un point de vue sur l'évolution de la société par le biais de la trace architecturale présente dans ces images photographiques. Malgré leurs différences, *Constructing Worlds* et *New topographics* proposaient des réflexions

nouvelles sur l'état des sociétés par l'articulation d'un corpus d'images de l'environnement bâti..

Les expositions décrites plus haut révèlent ainsi le potentiel de la photographie à surpasser la simple fonction documentaire ou descriptive de l'environnement bâti largement utilisé en architecture. La photographie se révèle comme le vecteur d'une compréhension approfondie des sociétés tout en ayant la possibilité de communiquer un certain état de ces milieux. Dans ce qui suit, une sélection de travaux produits par des photographes ayant participé à *Constructing Worlds* est présentée. L'analyse de ces images vise à mieux comprendre comment la photographie peut être appréhendée comme un outil de réflexion pour le designer et de savoir comment la pratique photographique permet d'approcher autrement un élément physique de l'environnement, à savoir des bâtiments. Les œuvres de Sugimoto, Hatakeyama, Binet et Danuser toutes présentées à travers l'exposition *Constructing Worlds* sont ainsi présentées et commentées.

### 2.2.1 Hiroshi Sugimoto

Le photographe japonais Hiroshi Sugimoto a réalisé une série de photos d'icônes architecturales, de 1997 à 2002, nommée *Architecture*. La série offre un tout autre regard sur le sujet de l'architecture moderne. Lorsqu'il prend une photo d'un bâtiment, le photographe place son sujet hors focus. Cette action produit des images floues où il est seulement possible de percevoir les contours, les masses, la lumière et les contrastes des bâtiments. Reconnu pour son fort intérêt pour l'histoire et le temps, Sugimoto dit traiter le sujet comme une architecture « d'après la fin du monde ». Dans un article du journal *l'Art Business News* il est écrit que Sugimoto brouille les icônes de l'architecture moderne, dématérialisant ainsi les ensembles architecturaux iconiques (« Sugimoto Presents Buildings in New Light », 2003). En s'éloignant de la matérialité, de la composition des formes architecturales, de la transparence et du parti

architectural, la pratique photographique de Sugimoto permet de révéler la nature iconique des bâtiments. Il fait émerger dans l'image photographique la trace culturelle d'une architecture et abandonne le reste. Il a lui-même dit, au sujet de son travail :

I discovered that superlative architecture survives the onslaught of blurred photography. Thus, I began erosion-testing architecture for durability, melting away many of the buildings in the process. (Matsumoto, Takaaki et al., 2012)

En ce sens, son travail fait réfléchir sur la place exceptionnelle qu'occupent ces bâtiments iconiques sur la scène architecturale. Si la modernité en architecture a su tirer avantage de la photo pour faire voyager ses formes pures et rationnelles, les images de Sugimoto, complètement floues, sont en mesure d'éveiller le regard, la connaissance



et la mémoire d'un initié de l'architecture afin qu'il sache de quel bâtiment il s'agit. Ce dernier est donc capable de reconnaître le bâtiment grâce aux signes architecturaux qui sont visibles dans les images de Sugimoto malgré leur apparence floue. Ces signes

Figure 10 Sugimoto, Hiroshi. *Church of The Light*, 1997, dans Hiroshi Sugimoto, catalogue de Takaaki Matsumoto, 2012.

(Image tirée de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/> )

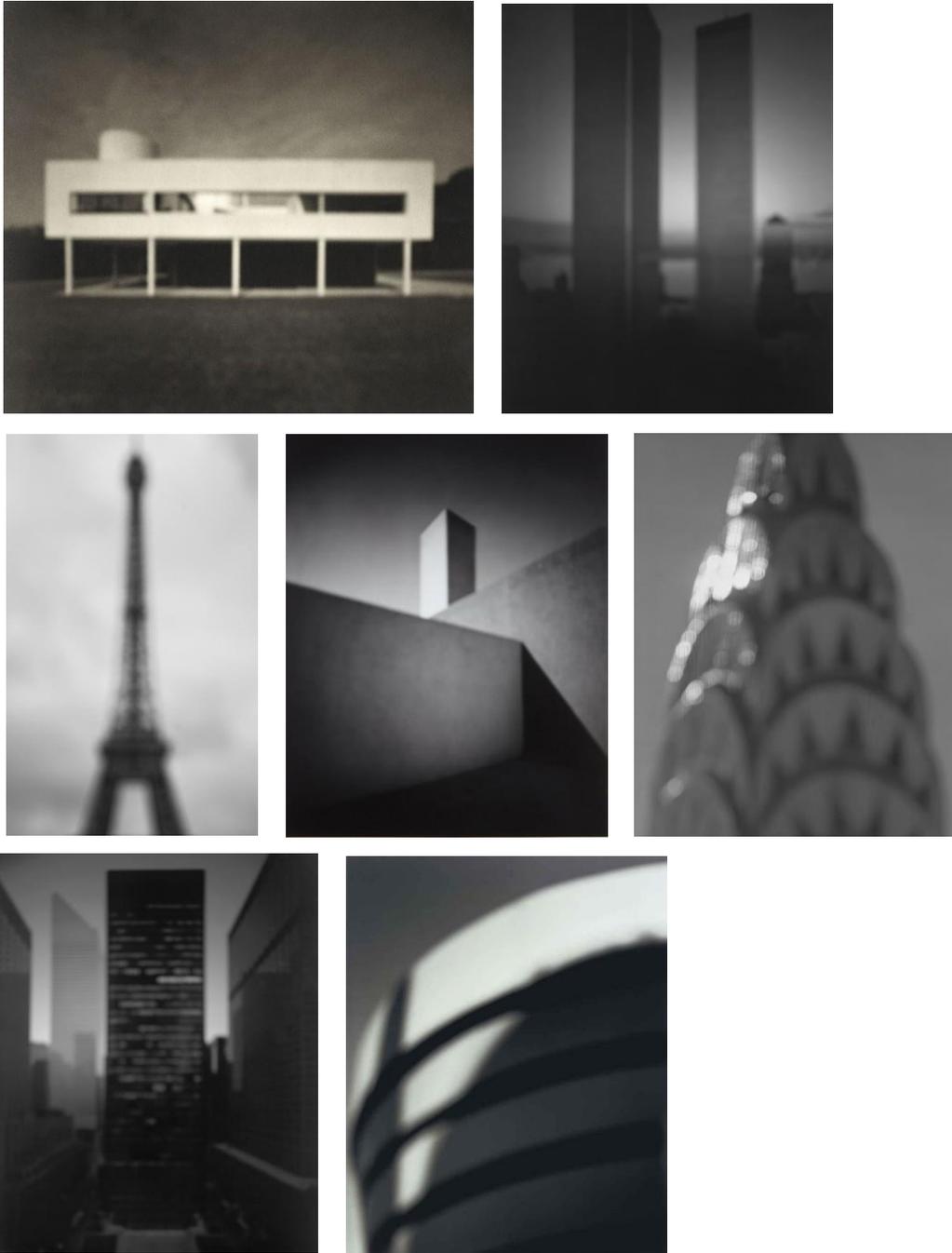


Figure 11 Série de photographies *Architecture* par Hiroshi Sugimoto réalisée entre 1997 et 2002.

(Images tirées de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/> )

sont ancrés dans la culture architecturale principalement grâce au médium photographique et à la diffusion qu'il permet de l'image de l'architecture.

Dans cette série, Sugimoto semble tester non seulement la durabilité symbolique de cette architecture, mais aussi la force du lien qui unit un bâtiment et son image. Par exemple, dans la photographie de la *Church of Light*, 1997, il donne à voir une croix de lumière qui émane d'un mur. Ce geste architectural très fort attribuable à l'architecte Tadao Ando a fait l'objet d'une grande quantité de photographies et la culture architecturale s'est imbibée de ces dernières. Ainsi, même si Sugimoto n'expose que cet élément dans sa photographie, celui-ci rappelle sans équivoque le bâtiment en entier. En rendant flou l'objet architectural qui se trouve devant l'appareil, Sugimoto teste les limites entre l'architecture et l'idée de l'architecture, c'est-à-dire la réalité et sa traduction photographique.

### 2.2.2 Naoya Hatakeyama

Né en 1958, Naoya Hatakeyama est un photographe japonais qui s'intéresse à la relation entre la nature, la ville et la photographie. Son article *The Photographer and Architecture* (2018) met de l'avant sa propre pratique, sa vision de la photographie d'architecture et son rapport au milieu bâti. Il décrit l'environnement dans lequel il vit en différenciant deux types d'éléments, « things that are standing » et « lying things ». L'architecture fait partie des choses qui sont debout et qui font obstacle à son regard, ce qui suscite un grand intérêt photographique. Pour lui, l'architecture est un objet d'une grande complexité et d'une richesse immense (Hatakeyama, avril 2018). Il est naturel pour un photographe de regarder un bâtiment comme un sujet potentiel, mais l'important, selon lui, est de savoir répondre à l'écho de ce dernier. Il dit d'ailleurs:

A photographer stands in front of architecture: a building. He erects a tripod on the ground and places his small «building» on it. One architectural element – the object of the photograph – faces another architectural element

that will swallow its light; they echo each other's structure. First and foremost, the photographer's task must begin with deliberately listening to this echo (Hatakeyama, avril 2018).

Ainsi, toujours selon Hatakeyama, mettre un appareil photo en face d'un bâtiment revient à placer une petite architecture, c'est-à-dire le boîtier de la caméra, face à une autre, plus grande, pour voir la petite absorber la grande et ainsi en extraire la richesse (Hatakeyama, avril 2018). La manière dont il interagit avec le sujet architectural témoigne de son écoute unique envers la ville et l'urbanité des milieux.

Le photographe décrit l'état de l'environnement bâti des villes comme étant composé et articulé par la lumière et les « absences » dans la ville entre les différents bâtiments et construction. La relation entre ces deux éléments est pour lui ce qui lie les « standing things » les unes aux autres. « Light is in bondage to things. », explique-t-il (Hatakeyama, avril 2018). La lumière permet à une image photographique d'être prise tout en révélant les choses qui existent dans le monde, et même le simple fait que la vie existe (Hatakeyama, avril 2018). Hatakeyama ne souligne pas seulement l'importance de la lumière pour le monde ou pour la photographie. Certes, la lumière permet de prendre des images photographiques, mais elle est, par-dessus tout, ce qui lie entre eux chaque élément de ce monde. C'est une matrice dans laquelle l'individu évolue et que le photographe tente de capter avec son appareil. Il propose aussi l'idée que, tout comme la lumière est dépendante des choses qui la reflètent, l'espace, identifié comme des « absences » dans l'architecture, dépend aussi des objets qui interagissent avec la lumière environnante. Sans ces objets, l'espace n'existe pas ou du moins n'est pas visible ni délimité. Toutefois, alors qu'il accepte l'existence de la lumière et de l'espace, il note la difficulté qu'il éprouve à la montrer aux autres, la difficulté de faire voir comment, lui, voit la ville (Hatakeyama, avril 2018).

Malgré tout, plus qu'une simple vision sur sa pratique de la photographie, sa réflexion sur le médium pousse Hatakeyama à analyser l'état même de l'être en relation avec son environnement. L'humain a besoin d'un corps pour recevoir la lumière et l'espace. De plus, la comparaison entre l'architecture et l'appareil photographique amène à percevoir cet outil mécanique comme une architecture, voire une petite ville, composée elle aussi de lumière et de trous.

Enfin, la pratique de la photographie place Hatakeyama dans un état d'ouverture au monde où sa propre réflexion sur ce dernier s'affine et se concrétise. Sa pratique est marquée par l'observation des interactions qui prennent vie dans son environnement que ce soient des choses entre elles ou de lui-même avec ces objets. L'outil photographique devient alors un moyen final pour tenter de capter et de partager sa vision. Avec ce point de vue extérieur caractéristique de ses images, Hatakeyama



Figure 12 Hatakeyama, Naoya. #52810, 1997, de la série *Untitled* dans *Naoya Hatakeyama: Excavating the Future City*.

positionne l'observateur afin que celui-ci puisse analyser les objets qui se dressent tout autour de lui. Ainsi, par ses méthodes photographiques, il propose à l'observateur de se projeter dans son environnement, comme s'il se regardait lui-même. Dans l'ouvrage



Figure 13 Hatakeyama, Naoya. 1994 à 2006, des séries *Lime Work* ainsi que *Untitled*

(Image tirée de <https://placesjournal.org/article/naoya-hatakeyama-the-photographer-and-ar> )

*Constructing Worlds*, on explique que l'architecture dans le travail d'Hatakeyama est à la fois protagoniste et témoin de l'état réel de l'environnement tel qu'il se compose chez un individu, c'est-à-dire, sa propre perception de son environnement. Plus qu'une simple interprétation personnelle de l'architecture, les images du photographe japonais révèlent, à travers le médium, l'expérience vécue et la valeur symbolique de l'environnement bâti (Pardo et al., 2014). Autrement dit, l'observation de l'architecture à travers des photos d'Hatakeyama permet de constater que l'environnement bâti agit sur l'individu. Cette force d'évocation accordée à ce travail photographique, souligne comment la photographie est en mesure de révéler des éléments ou des aspects de l'environnement bâti qui ne sont pas visibles autrement.

### 2.2.3 Hélène Binet

Hélène Binet est une photographe suisse spécialisée en photographie d'architecture. Elle s'intéresse autant à l'architecture contemporaine qu'à l'architecture historique. Son travail est sujet de commandes de la part de différents architectes de renommée

comme Peter Zumthor, Zaha Hadid, Raoul Bunschoten, Caruso St John et bien d'autres. Son parcours et ses réflexions prennent source dans la notion du paysage pour s'orienter vers l'architecture et le bâtiment (Binet, 2019). Elle a développé sa pratique en photographiant presque exclusivement l'architecture et s'est dévouée à ce sujet. Les images qu'elle a produites proposent de forts contrastes d'ombre et de lumière, ce qui tend à effacer la matérialité des bâtiments (Pardo, Redstone et al., 2014). Elle travaille avec des atmosphères, des impressions de profondeur et s'intéresse aux gestes architecturaux forts qu'elle intègre dans ses images. Dans une conférence donnée à Harvard pour présenter sa monographie *Composing Space* en 2012, elle parle de révéler le rêve, l'idée derrière un bâtiment que porte l'architecte qui le réalise (Harvard GSD, 2012).

Lorsque Binet décrit sa méthode de travail, elle dit se référer aux architectes du projet pour en apprendre davantage sur la technologie utilisée pour la réalisation du bâtiment, dans le concept préliminaire. Bref, elle veut savoir, comme rapporter par Heilmeyer, ce que « veut être » un bâtiment, selon l'idée originale de son architecte (Heilmeyer, 2015). Elle ne prend pas simplement position face à l'état de l'architecture. Son travail tend à établir un dialogue avec ce que « veut » représenter une architecture et ce que l'architecte de ce bâtiment souhaite qu'il communique. Elle propose un discours visuel sur le bâtiment où ses propres idées de l'architecture à l'étude sont influencées par des concepts architecturaux sous-jacents au projet de l'architecte. Donc, le processus qu'entreprend la photographe par rapport à l'architecture est directement relié aux intentions des architectes sans pour autant s'y subordonner.

Ce que Binet tend à proposer au sujet de l'environnement bâti est un regard photographique sur le thème de l'architecture. Elle utilise les ombres et la lumière pour habiter l'espace et en faire ressortir des caractéristiques importantes ou souligner des compositions et des formes. La photographe dit ne pas vouloir faire compétition avec

l'expérience complète de l'architecture ; ce n'est pas un espace, c'est une photographie. Dans une conférence traitant de son livre, elle mentionne que le cadre intrinsèque à la photographie offre un contexte nouveau aux éléments architecturaux. Ce cadre permet aux photographes de mettre l'accent sur certains aspects très spécifiques d'un environnement. Par ces limites imposées par le cadre, ils sont en mesure d'y construire un récit différent et nouveau de ce même environnement. Elle cite aussi l'architecte Zaha Hadid, qui aurait dit: «Some of [Hélène Binet's] photographs were inspiration for new projects. » (Harvard GSD, 2012). Par cette citation Hadid affirme que l'influence



Figure 14 Photographies des bâtiments de l'architecte John Hejduk par Hélène Binet entre 1986 et 1990.

(Image tirée de <http://helenebinet.com/photography/hejduk/>)

de la photographie sur la conception architecturale est bien réelle. En sélectionnant certaines parties des bâtiments de l'architecte, Binet produit un concept qui n'était pas présent au départ. Pour Hadid, cette proposition que lui offre la photographe sert à

comprendre autrement ses bâtiments, mais aussi comme outil de réflexion pour de nouvelles créations.

Ce regard posé sur le travail d'Hélène Binet permet de comprendre davantage comment une pratique de la photographie d'architecture peut aborder l'environnement architectural. Contrairement aux autres cas où la production photographique s'éloigne des notions de forme et d'espace traditionnellement en lien avec l'architecture, Binet observe et capte l'environnement bâti en insistant sur le langage architectural. Elle ancre son récit photographique sur des éléments architecturaux comme les textures de

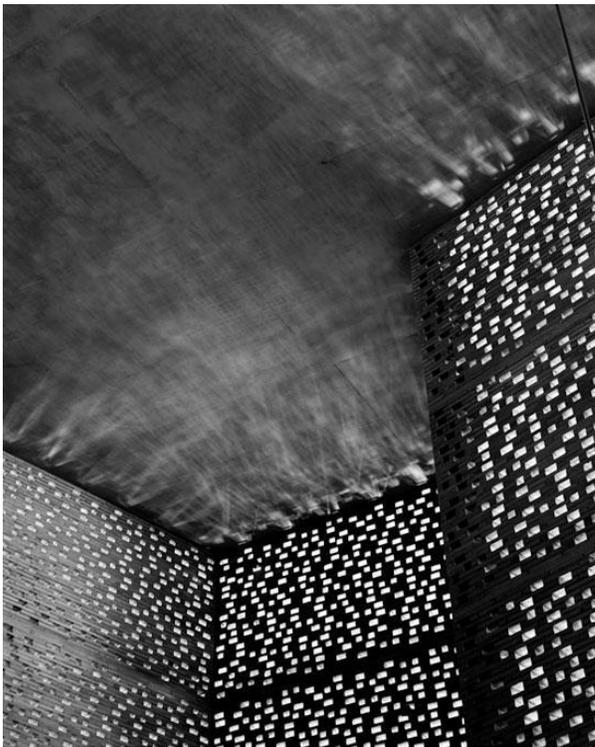


Figure 15 Binet, Hélène, *Jewish Museum working site*. 1996.

Photographie du bâtiment de Daniel Libeskind (Image tirée de <http://helenebinet.com/photography/hejduk/> )



Figure 16 Binet, Hélène, *Kolumba Museum*. 2009.

Photographie du bâtiment de Peter Zumthor ( Image tirée de <http://www.uncubemagazine.com/blog/15777311> )

façade (figure 16), le jeu de plans verticaux qui reflète la lumière et les ombres riches et variées (figure 15) ou bien la texture des matériaux de façade contrastants qui se confond avec les ombres projetées comme si ces ombres étaient une texture en elle-même (figure 14). Dans tous les cas présentés, se sont des phénomènes issus d'un travail architectural recherché qui se transforment en caractéristiques visuelles photographiques servant à raconter une autre histoire sur ces bâtiments et ainsi en partager un point de vue particulier.

#### 2.2.4 Hans Danuser

Hans Danuser est un photographe suisse célèbre notamment pour son travail *IN VIVO* présenté dans les années 1980 qui abordait le sujet tabou des infrastructures énergétiques et de la recherche scientifique dans la société industrielle. Son travail est caractérisé par une approche radicale et crue face à l'environnement (Stahel, 2001). Par exemple, dans ses séries photographiques *Erosion*, *Frozen Embryo*, *Strangled body* ou *Land-escape*, il est difficile de cerner clairement le sujet de l'image. Danuser cadre des fragments de réalité jusqu'à s'en détacher, au point où on perd toute notion d'échelle dans l'image. Cette approche donne une riche texture et une grande profondeur aux images, qui permettent au photographe de se distancier de la réalité et de dialoguer avec ce qui n'est pas visible : la froide rationalité scientifique, l'intangible vie d'un embryon, la fragilité du corps humain ... Ainsi, le photographe crée un univers d'abstraction capable de rendre l'invisible, visible. Urs Stahel, dans son introduction à la publication produite à la suite de l'exposition *IN VIVO*, affirme que la pratique particulière de Danuser lui donne la liberté d'être intense, ouvert et ambigu sans émettre aucun commentaire. Il laisse alors toute la place à l'observateur pour réfléchir aux questions que se pose la société sur la vie en général (Stahel, 2001).

Hans Danuser a aussi photographié l'architecture, dont la chapelle Sainte-Bénédictine en Suisse, conçue par Peter Zumthor. Après avoir vu le travail de Danuser dans

l'exposition *IN VIVO*, l'architecte a pu deviner la façon avec laquelle Danuser pouvait dialoguer avec sa pratique architecturale et l'a donc commissionné pour faire des photos du bâtiment (Danuser et al., 2009). Au sujet de leur alliance, l'historien d'art Philip Ursprung (2011) mentionne dans son article *Limits to Representations : Peter Zumthor and Hans Danuser*, que les qualités romantiques qui semblent issues d'un autre monde et le pessimisme culturel de Zumthor se rapportent davantage à une certaine pratique de l'art qu'à l'architecture. Toujours selon Ursprung, cette pratique semble être en harmonie avec celle de Danuser, car il a su présenter un portrait photographique de la station qui dialogue efficacement avec la pratique de l'architecture de Zumthor, mais surtout parce qu'il approfondit le travail de conception derrière la chapelle. Ursprung (2011) soutient que le photographe suisse réussit à révéler l'invisible relatif à la chapelle, c'est-à-dire son contexte géographique et économique ainsi que le choix des méthodes de construction. Il est possible de percevoir, dans ses photographies, des tensions, des questionnements, des flottements, des éléments incongrus ou surprenants qui incitent l'observateur à observer plus attentivement et à creuser les mystères entourant l'image et son sujet. Ursprung (2011) affirme que les photographies de la chapelle réalisées par Danuser lui ont fait notamment réfléchir au contexte économique déséquilibré du canton des Grisons dans lequel s'inscrit la chapelle en rapport avec les infrastructures hydroélectriques qui minent ce territoire et sa beauté sauvage. Au sujet de la photographie intitulée *Sheet 1* de la série de la chapelle Sainte-Bénédicté réalisée par Danuser, Ursprung (2011) remarque que le photographe tourne délibérément le dos à la possibilité de photographier la vue romantique des montagnes, en arrière-plan de la chapelle. Selon son interprétation, Danuser voulait attirer l'attention sur les surfaces, les textures et les matériaux de la chapelle qui rappellent les caractéristiques spécifiques de l'économie et de l'échelle industrielle du canton des Grisons. Il n'est pas question de considérations esthétiques, mais plus d'une mise en lumière de facteurs économiques locaux de la région. Il évite la nostalgie d'un lieu réputé pittoresque, en retrait de l'industrialisation

européenne et montre des détails dans la réalisation du bâtiment, en mettant par exemple en évidence la fondation en béton de la chapelle. Ursprung (2011) décortique l'architecture à travers sa propre interprétation des images de Danuser. Il affirme voir la chapelle avec les yeux du villageois ou bien du charpentier. Cette vision se traduit par l'intérêt que porte Danuser et qui transparaît dans ses images de la clôture de bois ouvragée extérieure, d'une attention particulière sur les détails méticuleux du plancher et de l'ancrage des montants dans le mur. De plus, la présentation des images en série dresse le portrait d'une chapelle qui est le résultat de plusieurs travaux d'artisans qui ont œuvré ensemble afin d'ériger ce lieu de culte.



Figure 17 Série de photographies par Hans Danuser de la chapelle Sainte-Bénédicté de Peter Zumthor, Sumvitg, (sheet :I – III - II2 – III – IV1 - IV2 ) 1988-1992.

(Image tirée de

[https://www.moma.org/collection/works/216466?artist\\_id=19194&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/216466?artist_id=19194&locale=en&page=1&sov_referrer=artist) )

La pratique de médiation, c'est-à-dire, la juxtaposition de photographie montrant plusieurs fragments de la chapelle dresse un portrait global du travail de Zumthor et des ouvriers. Cette pratique crée une sorte de petit film où le photographe montre le même objet sous différentes perspectives afin que l'observateur puisse réassembler les images en une reconstruction mentale de l'objet architectural. Danuser invite l'observateur à remplir les espaces médians entre les images avec ses propres images mentales. Par sa série, il propose de lire l'architecture de Zumthor avec les yeux de l'artisan.

La réflexion engagée par l'historien de l'art Philip Ursprung sur les photographies de Danuser de la chapelle Sainte-Bénédicté témoigne des conséquences de la réception d'une image, c'est-à-dire de la perception de la chapelle à travers l'observation d'une série d'images. Alliant sa propre expérience des lieux avec sa connaissance du contexte et du bâtiment, il invite son lecteur à observer les photographies à travers son propre regard. Par sa lecture des images, l'historien a réévalué le message photographique proposé par Danuser et il l'a approfondi grâce à ses propres connaissances. L'analyse d'Ursprung (2011) permet ainsi de mieux comprendre le lien de collaboration entre Zumthor et Danuser entre 1987 à 1988. En laissant carte blanche à un photographe afin de parler de son projet, Zumthor ouvre la porte à bien plus qu'un simple dialogue. Il fait dévier le cours de l'histoire de la relation déjà bien établie entre l'architecture et la photographie. Ursprung (2011) identifie cette collaboration comme un moment charnière dans la perception de l'architecture :

« [...] I am referring to the transition from the notion of architecture as a system of signs, as a text or language that can be «read», to that of architecture as an image that affects the viewer and is «experienced». Central to this transition – part of a cultural trend that is today generally referred to as the «pictorial turn» or «iconic turn» - is the role of photography. And in the process, the meeting between Danuser and Zumthor was to be highly significant. » (Ruby et al., 2004, p.65)

Ursprung (2011) soutient que cette collaboration marque le moment où l'architecture représentée par Zumthor, incertaine de son rôle dans la société et s'efforçant d'abandonner l'isolation de sa tour d'ivoire, fait confiance à la photographie pour engager le dialogue avec l'environnement bâti. Cette liberté nouvelle lui a permis d'utiliser l'image pour créer des liens qui n'auraient pu être exprimés autrement (Ruby et al., 2004). Le photographe a su travailler avec la matérialité dans un contexte qu'il ne pouvait pas contrôler, afin de mettre en exergue des éléments architecturaux qui se transposent dans l'image photographique. Cette nouvelle liberté incarnée par le « pictorial turn » propose des pistes de réflexion pour les chercheurs s'intéressant à l'environnement bâti : plutôt que de lire les signes architecturaux encodés par la photographie, d'autres éléments extérieurs à l'architecture deviennent eux aussi pertinents à la compréhension d'un bâtiment.

### 2.3 La pluralité des idées induites par la pratique photographique : une discussion

Une mise en dialogue des diverses pratiques photographiques donne à reconnaître leur rôle probant dans la production d'idées plurielles sur l'environnement. Quant à Hatakeyama, par son travail, il s'est intéressé aux relations entre les éléments, qui captent ou non la lumière et les « standing things » qui se placent devant la petite architecture de sa caméra. Il propose un regard qui permet de s'observer soi-même comme société en misant sur l'expérience vécue et la valeur symbolique de l'environnement bâti. Pour sa part, Sugimoto, met l'accent sur la valeur iconique du bâti. En brouillant les images, Sugimoto (HIC et NUNC, 2012) conteste notamment la durabilité de l'iconographie de l'architecture moderne. Son travail photographique se veut donc une critique qui éveille de nouvelles perspectives sur l'architecture perçue et reconnue comme iconique. Dans son rapport de proximité avec l'architecture, Hélène Binet (Binet et Pimlott, 2012) propose une mise en récit de bâtiment. L'histoire qu'elle

construit avec ses images traduit essentiellement ce qu'elle lit dans cette architecture, ce qu'elle en interprète et ce qu'elle veut que cette architecture communique. En comparaison, le travail d'Hans Danuser avec la chapelle de Zumthor concerne plus spécifiquement les éléments constructifs qui composent la chapelle, ce qui permet à cette dernière d'exister : le travail du bois, les procédés de construction, les fondations, le contexte. L'ambiance forte et les plans de caméra serrés et précis sont, pour lui, un moyen de faire ressortir les éléments ciblés. Il demeure à la fois narratif et séquentiel, et raconte lui aussi une histoire. Ces caractéristiques s'harmonisent avec et complètent les réflexions de l'architecte Peter Zumthor sur la chapelle. Grâce à Ursprung, les images de Danuser permettent d'aborder le contexte socio-historico-économique du canton des Grisons (Ursprung 2011). Les images de Danuser et leur analyse subséquente par Ursprung donnent à voir une signification nouvelle dépassant la question de la forme architecturale de la chapelle de Zumthor. La chapelle est désormais perçue à travers les phénomènes qui ont influencé le concept architectural, c'est-à-dire, l'expertise locale et la situation géopolitique précaire.

Que ce soit avec, autour, dans, contre ou pour l'architecture, les pratiques de la photographie traduisent les milieux bâtis et en proposent de nouvelles perspectives, et ce, de plusieurs façons distinctes. Ce que propose un photographe dans ses images provoque, comme le suggèrent James et Madelrieux (2011) dans *Le pragmatisme : un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*, un changement dans la perception du réel de celui qui les observe. La réception des images induit, d'une certaine manière, chez un certain individu, une nouvelle réalité, à un certain moment et en un certain lieu.

Binet, Danuser et Hatakeyama contrôlent le message photographique qui émerge de leur production. Ce contrôle s'exprime principalement par les choix faits lors de la captation de l'image photographique : le cadrage, les contrastes, les ombres, les angles de vues ... Cependant, dans le cas de la série *Architecture* (1997-2002) de Sugimoto,

il est davantage question d'une exploration et de l'application d'une méthode avec laquelle il réfléchit. Ainsi, l'idée derrière son travail est de tester la durabilité de l'architecture moderne. Pour ce faire, il fait passer les bâtiments dans un processus photographique déterminé par le brouillement et la perte de focus de l'objectif de la caméra. La différence principale entre cette série et les autres est cette manière de lâcher prise sur le contrôle que permet le médium pour glisser vers un résultat indéterminé qui permet l'inattendu et de ce fait, la découverte. Derrière ce passage exploratoire se trouve la question initiale du photographe japonais, c'est-à-dire celle qui demande jusqu'où les icônes architecturales peuvent être amenées sans qu'on en perde l'essence. La réponse se trouve dans l'image qui résulte du processus. Au contraire des autres photographes étudiés, le message que Sugimoto tente de faire passer par ses images se situe davantage dans la méthode que dans l'image elle-même. C'est un test où le processus compte tout autant que le résultat.

Dans tous les cas, la construction photographique des bâtiments propose quelque chose de nouveau. Dans son texte *Entrée des machines*, Denis Roche (1982) déclare:

« [...] un appareil photographique ne crée pas une situation ou un geste ou un objet donnés, mais les « cadrant », il les oblige, comme lors d'une répétition à exister à nouveau et, ce faisant, à dire sans doute quelque chose de nettement différent de ce qu'ils disaient avant l'irruption d'en face de l'appareil capteur [...] » (Roche, 1982, p. 55).

Toutes ces étapes de l'acte photographique depuis « l'irruption d'en face de l'appareil capteur » créent une distance entre le réel et ce que comprend l'observateur d'une image photographique de cette réalité. À partir de l'écho du milieu photographié, l'acte photographique tend à éloigner le signifiant de sa source pour aller vers de nouvelles intentions, de nouvelles versions de la réalité. Chez Sugimoto, ces nouveaux éléments concernent l'éloignement des aspects physiques de l'architecture et le rapprochement de son essence. Pour Hatakeyama, ils concernent davantage la vitalité des villes et sa

relation avec l'individu. Danuser, dans le cas de la chapelle Sainte-Bénédict, rend compte de ce qui n'est pas présent visuellement dans un lieu. Il enquête sur l'envers du décor. Il rend le travail derrière la construction visible.

Binet, Sugimoto et Danuser ont tous photographié la chapelle de Zumthor dans les Alpes suisses. Ils se sont tous trois engagés dans un processus de réflexion et dans une étude de l'environnement de la chapelle qui a mené à des lectures photographiques très différentes de ce lieu de culte. Lorsque comparées, ces oeuvres photographiques, qu'elles soient liées à une pratique davantage traditionnelle de la photographie d'architecture ou à une pratique plus libre et créative, génèrent de nombreuses réflexions.



Figure 18 Binet, Hélène. *Chapelle Sainte-Bénédict*. 1992.

(Image tirée de <https://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/> )



Figure 19 Danuser, Hans. *Chapelle Sainte-Bénédict (sheet :I)*. 1988-1992.

(Image tirée de [https://www.moma.org/collection/works/216466?artist\\_id=19194&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/216466?artist_id=19194&locale=en&page=1&sov_referrer=artist) )

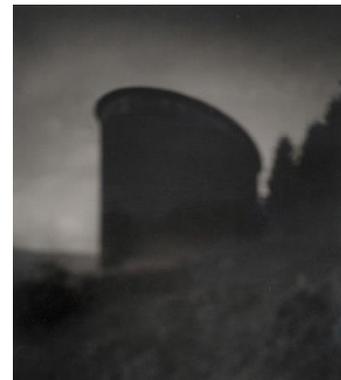


Figure 20 Sugimoto, Hiroshi. *Chapelle Sainte-Bénédict*. 2000.

(Image tirée de <https://paddle8.com/work/hiroshi-sugimoto/167510-sainte-benedict-chapel/> )

Les trois images reproduites ci-dessus donnent à voir des représentations de la chapelle qui semblent complètement différentes. Dans les images de Danuser, le bâtiment apparaît telle une tour d'observation circulaire tout en hauteur. Le socle en béton qui

supporte le bâtiment et qui marque une délimitation entre la montagne et le cadre bâti est bien visible. Danuser fait le choix de présenter la chapelle comme une énorme colonne qui se serait incrustée dans la montagne, un monolithe froid contrastant avec son contexte environnant. L'effet visuel de ce volume gris pâle donne à croire que le bâtiment est presque en béton. En contraste, Binet place le bâtiment au sein de la montagne comme s'il faisait partie intégrante de son paysage. Sugimoto, pour sa part, met de l'avant ce qui constitue l'identité formelle de la chapelle, c'est-à-dire sa forme carénée et ses fenêtres hautes. De plus, la chapelle, telle que présentée par Sugimoto, fusionne avec son environnement. Le bâtiment se dépose sur la montagne comme un rocher. La proportion donnée au lieu de culte avec la masse du terrain et les arbres environnants donne à penser qu'il pourrait être un appendice du flanc montagneux. Le brouillement accentue cet effet en oblitérant les textures et son usage du noir et blanc efface les couleurs. Le tout est réduit à une composition de masses et de taches, claires ou plus sombres, qui se définissent en contraste avec le ciel. Ce processus photographique d'érosion où le sujet est brouillé par des procédés photographiques tels que la mise hors focus met l'accent sur la courbe et les fenêtres hautes caractéristiques de la chapelle.

Les trois photographes font usage de techniques photographiques variées. Les photographies de Binet de la chapelle sont en harmonie avec le contexte environnant, le comté des Grisons, avec ses montagnes et ses vallées. Les toits visibles en bas de la chapelle et le chemin zigzagant en lacet sur le flanc de la montagne suggèrent la présence d'un village pittoresque. L'accent est surtout mis sur les détails architecturaux de la toiture et des ouvertures qui couronnent l'édifice. La superposition de la chapelle sur le fond montagneux donne l'impression que le lieu de culte domine la vallée. Même si l'esthétique vaporeuse des images de Danuser et Sugimoto pourrait être comparée, la façon d'arriver à ce résultat diverge. Le premier intervient par un procédé découlant de la technologie photographique, c'est-à-dire, la mise hors focus alors que le second

tire avantage des conditions météorologiques. Les photos de la chapelle de Danuser sont construites en série pour raconter un récit autour de son sujet et ainsi développer un discours reflétant sa lecture du bâtiment. Binet raconte aussi une histoire, mais cette dernière se lit au sein même d'une image. La composition invite l'œil à parcourir le sentier et à se rendre à la chapelle où la lumière indique qu'un événement est en cours. De son côté, Sugimoto ne produit aussi qu'une seule photographie. À travers son test de durabilité, il ne cherche pas à raconter une histoire particulière, mais souhaite plutôt que les caractéristiques architecturales du bâtiment se révèlent d'elles-mêmes ou alors qu'elles disparaissent. (Matsumoto, Takaaki et al., 2012)

Enfin, le message que véhicule le travail des trois photographes est tout aussi variable que les techniques qu'ils utilisent pour représenter la chapelle. La proposition de Binet est supportée par l'expérience de l'usage de la chapelle par le villageois. La lumière qui s'extirpe des ouvertures en hauteur signale un événement et guide les croyants par le chemin principal jusqu'au lieu de culte. Les proportions et le positionnement de la chapelle dans les images suggèrent l'importance de la place historique de la chapelle dans le village ou peut-être dans le comté tout entier : une présence dominante au sommet du village et dans le cœur des villageois. Par contraste, l'ambiance brumeuse développée par Danuser donne à l'ensemble un sentiment d'ascétisme, de réclusion, d'austérité. Pourtant, ces choix semblent être faits davantage afin de provoquer une réflexion profonde sur les rares éléments présents dans les images. Il est question de mettre en évidence, en diminuant les caractéristiques dominantes, les éléments sous-jacents, cachés, mais tous aussi importants. Les séries de Danuser et de Binet s'articulent autour de la chapelle, de son concept architectural et de ses caractéristiques physiques. Il est question de la recherche d'une définition picturale alors que Sugimoto se questionne sur l'idéologie qu'elle supporte.

La différence principale entre les trois photographes semble se trouver dans la manière d'utiliser le contexte de l'objet à l'étude et comment ce dernier est mis en scène afin de moduler sa perception. Les similitudes sont majoritairement connotées architecturalement. Le bâtiment détonne toujours par sa forme courbe et par ses hautes ouvertures. La chapelle de Danuser apparaît toutefois légèrement différente, comme s'il s'agissait d'un autre bâtiment. Que ce soit en matière de composition, de la forme, des teintes de gris, de l'ambiance et de son rapport à l'environnement, la proposition du photographe suisse est le plus divergent. Il semble que la cause de ce grand décalage soit en partie expliquée par l'éloignement le plus radical de l'état réel de la chapelle et de son contexte proche.

Chacun de ces exemples montre donc différentes techniques pour lire l'environnement bâti et ces lectures mènent à l'émergence de réflexions. Le travail de Binet et de Danuser s'appuie, entre autres, sur une trame narrative afin de communiquer leurs propres idées. L'histoire qui se développe d'image en image et dans le lien créé entre ces dernières leur permet de développer un discours dépassant les caractéristiques physiques d'un lieu. Comme Tisseron (2013) l'explique dans son ouvrage *Mystère de la chambre claire*, le cerveau appréhende le sujet par l'entremise de l'image. C'est par l'accumulation d'images et les informations qu'elles véhiculent que le cerveau est en mesure de produire une construction mentale globale de ce sujet. La médiation, c'est-à-dire les liens existants entre les images, est le chemin que l'observateur parcourra entre les images et les liens qui se tisseront entre ces dernières. Chaque image amène des informations qui sont complémentaires aux autres. Finalement, la réflexion est approfondie par l'accumulation des points de vue et par la mise en exergue d'éléments essentiels à la lecture du bâtiment établie par le photographe.

## 2.4 Synthèse : un changement de perceptions

Dans son refus de la relation entre le médium photographique et l'architecture, l'architecte Adolf Loos prétend que la photo n'interprète pas l'architecture, mais qu'elle la dénature (Colomina et Brayer, 1998). Avec les exemples relevés jusqu'ici, il semble que ce soit là, justement, que se retrouve le potentiel des pratiques de la photographie à modifier la perception de l'environnement bâti. En mettant en exergue certaines caractéristiques physiques, dans un certain angle, avec un certain regard, ces pratiques suggèrent, par une ou plusieurs images, d'autres enjeux moins visibles, tels que l'histoire, la culture, la religion, l'iconographie, la conception, la réalisation, la société. En tendant à diminuer les traits architecturaux souvent mis de l'avant dans la pratique de la photographie d'architecture, on permet à d'autres préoccupations comme celles énumérées ci-dessus d'être perçues à travers les artéfacts, les compositions, les matériaux, l'ambiance, le contexte ou bien l'esthétique. L'usage de la photographie pour le designer s'en retrouve bonifié, car cette dernière est nourricière à la réflexion sur les sociétés par l'entremise d'une lecture précise et approfondie de l'environnement bâti réalisée par les photographes. Le médium permet d'ajouter multiples dimensions à un milieu bâti par la variété et l'originalité des actes photographiques.

## CHAPITRE III

### LE CAS D'ÉTUDE DE L'ANCIENNE STATION-SERVICE DE MIES VAN DER ROHE À MONTRÉAL

Ce chapitre présente l'étude de la station de Mies van der Rohe et le rôle qu'a joué la photographie dans les réflexions la concernant. Le chapitre présente, en premier lieu, des données recueillies lors d'une entrevue avec Éric Gauthier (communication personnelle, 8 février 2019), l'architecte qui a fait la reconversion de la station en 2011. En second lieu, ce chapitre présente des réflexions et des découvertes ayant émergées, non seulement à partir d'images que j'ai moi-même créées des lieux, mais aussi de mon expérience in situ et de ma pratique de la photographie. En troisième lieu, un corpus d'images photographiques du poste d'essence issu de plusieurs sources différentes sera analysé. Ce corpus est constitué de documents écrits et photographiques provenant des archives du Centre canadien d'architecture, de périodiques d'architecture, de journaux municipaux imprimés, de sites internet variés ou bien des sites de partages d'images comme Flickr. À travers l'étude de ces trois étapes exploratoires sur la photographie de l'ancienne station, un argumentaire a été développé pour démontrer le potentiel d'une pratique photographique comme outil d'analyse de l'environnement bâti. Les données recueillies ont été analysées afin de mieux cerner les impacts d'une nouvelle pratique photographique sur la perception de l'environnement bâti dans la pratique d'un designer et permettent de comprendre les mécanismes qui mènent aux changements de perspective face à cet environnement.

### 3.1 Présentation de la station

Selon le *Rapport gouvernemental sur le patrimoine culturel* (2013), la station-service de Mies van der Rohe à L'Île-des-Sœurs est un bâtiment qui possède une place importante dans l'imaginaire architectural montréalais. Érigée entre 1967 et 1968, elle possède une valeur hautement patrimoniale pour la municipalité. Réalisée à la fin de la carrière et de la vie de Mies, cette construction est le seul bâtiment de l'architecte dédié exclusivement à l'automobile. Le design se soucie de tous les détails, jusqu'au dessin de la pompe à essence, unique au bâtiment. Il est à noter que ce n'est pas Mies lui-même qui a dessiné le bâtiment, mais bien Joe Fujikawa et Gerry Johnson, architectes travaillant pour son bureau. Le poste d'essence situé au coin des rues Berlioz et du boulevard de L'Île-des-Sœurs a été construit en collaboration avec le bureau montréalais Paul H. Lapointe, partenaire fidèle d'Oil impérial, la compagnie pétrolière à la base du projet. Le *Rapport gouvernemental sur le patrimoine culturel* (2013) explique que cette société possédait l'exclusivité de l'approvisionnement en essence sur l'entièreté du territoire de L'Île-des-Sœurs en échange de la construction de six stations d'essence d'une grande qualité architecturale sur ce même territoire (gouvernement du Québec, 2013). Cette station-service était un prototype qui aurait dû être reproduit à plusieurs exemplaires sur l'île, mais le projet immobilier fut finalement interrompu et elle demeure la seule qui ait été construite.

Le bâtiment de Mies van der Rohe situé à L'Île-des-Sœurs à Montréal est, comme le titre de l'article du *Globe and Mail* (2011) le suggère, le véritable « Ritz des stations-service ». Les médias locaux et internationaux, tout comme la communauté architecturale, portent un intérêt réel à cette dernière en raison de ses qualités architecturales et de la renommée de son créateur. Toutefois, cette station-service n'est plus aujourd'hui un espace destiné à la vente de produits pétroliers. Rouverte en 2011,



Figure 21 Photographies du centre communautaire de L'Île-des-Sœurs, par Steve Montpetit, 2009.

(Image tirée de <http://arch-fabg.com/project/esso> )

elle a subi une reconversion et est devenue un centre communautaire intergénérationnel pour la population de L'Île-des-Sœurs. Ce changement de fonction a nécessité certaines modifications physiques au bâtiment, mais il est resté plus ou moins fidèle aux dessins d'origine, grâce aux actions civiles et municipales, au travail de reconnaissance patrimonial de *DOCOMOMO Québec* (Documentation et conservation du mouvement moderne) et aux architectes qui ont effectué le travail. À la suite de la conversion, même sous la bannière du centre communautaire, ce bâtiment possède toujours les caractéristiques physiques et esthétiques d'une station-service comme la marquise, l'éclairage, la grande surface asphaltée tout

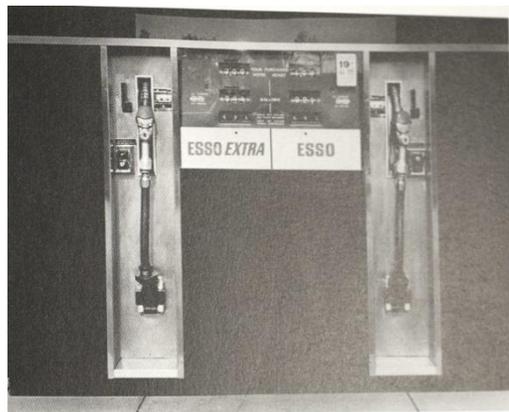


Figure 22 Pompes à essence dessinée par le bureau de Mies van der Rohe spécifiquement pour la station-service.

(Image tirée du le livre de Detlef Mertins, Mies (2014) p. 433)



Figure 23 Vue aérienne de L'Île-des-Sœurs dans *The 60s Montréal Think Big*.

(Image tirée du livre *The 60s Montréal Think Big*, Centre Canadien d'architecture, 2004, p.127-128)



Figure 24 vue de haut en 2007 de l'Île-des-sœurs, avec une modélisation de projet à l'ouest de l'Île (à droite dans l'image) pour l'horizon 2020 .

(Image tirée de <http://montrealmetropol.com/projet/pointe-nord-ile-des-soeurs/> )

autour du bâtiment et même une allusion aux pompes d'essence qui ont été remplacées par les bouches d'aération. Les photographies officielles, réalisées par Steve Montpetit suite à la reconversion, montrent très peu d'indices du changement de vocation du poste d'essence en centre communautaire. On y voit, à la nuit tombante, des espaces vastes, vides, propices à l'automobile avec un éclairage artificiel caractéristique des stations-service.

Le livre *Les années 60 : Montréal voit grand* (Fournier et al., 2004) détaille le contexte économique de Montréal à cette époque en plein essor. La ville prend le virage moderne avec de grandes infrastructures et un changement idéologique qui modifie sa configuration urbaine. Cohos-Newman (2015) souligne qu'au cœur de ces changements, L'Île-des-Sœurs possédait le potentiel de représenter un idéal moderne où la voiture occupe une place centrale et où la planification urbaine peut se jumeler avec la nature. Le conseil du patrimoine de la ville de Montréal énonce : « Il [le bâtiment] concrétise le projet culturel de Mies van der Rohe : spiritualiser la civilisation issue de la généralisation de l'auto. » (2005, p.8). C'est donc dans ce contexte que *Metropolitan Structure* commissionne le bureau de Mies van der Rohe pour dessiner trois blocs d'appartements et la station-service. (Cohos-Newman, 2015).

À première vue, le poste pétrolier possède tous les traits caractéristiques d'une station-service nommée précédemment tout en portant la marque unique de l'architecture de Mies Van Der Rohe. Il consiste en une grande marquise rectangulaire, supportée par de fines colonnes d'acier peintes en noir qui surplombent trois volumes : l'atelier mécanique, le poste de péage et l'édicule d'accueil (gouvernement du Québec, 2013). France Vanlaethem, dans le *DOCOMOMO Journal*, mentionne que le plafond cannelé, supporté par deux rangées de colonnes placées sur les côtés de l'îlot des pompes à essence, ainsi que la transparence des volumes de service, donnent à l'ensemble une grande fluidité spatiale (Vanlaethem, 2015). Le collage photographique réalisé par

Mies publié entre 1960-1963 conservé au musée Goerge Schaefer montré plus haut présente des similitudes avec le concept architectural de la station. On y retrouve deux plans horizontaux forts qui trament l'espace, des meneaux rythmés avec une grande transparence et une ouverture sur le contexte environnant, les plans verticaux opaques contrastants avec cette ouverture ainsi que les objets qui se déposent dans l'espace permettent de dire que la recherche effectuée par l'architecte avec la photographie est liée à son travail pratique.

Même si le design de la station-service de Mies Van Der Rohe fait usage des mêmes principes architecturaux que ceux généralement dédiés aux stations-service plus conventionnelles (la grande marquise, l'éclairage, de petits bâtiments qui accompagnent le poste d'essence ou bien l'espace généreux pour la circulation automobile autour du bâtiment) la volonté et les moyens sont toutefois uniques au projet. Les critères d'excellence architecturale exigés en échange de l'exclusivité du marché pétrolier sur L'Île-des-Sœurs permettent de déroger de la convention voulant qu'une station-service se doive d'être la plus voyante possible. Le bâtiment de Mies n'avait pas besoin de se démarquer du lot avec des gestes extravagants pour attirer la clientèle, car l'automobiliste n'avait pas d'autre option sur tout le territoire de L'Île-des-Sœurs. Ainsi, cette liberté inusitée a permis aux architectes d'imaginer un bâtiment en retrait de la route, en contrebas des voies de circulation, avec une modeste enseigne de la compagnie pétrolière dans un ensemble de couleurs sombres. Vanlaethem (2015) écrit : « Here the brand is not the pretext for the project. Instead, its presence is subdued : the company sign is modest in size and placed discreetly out of the way, by the sidewalk. » (p.49-53) Dans les journaux de l'époque comme *The Gazette*, on soulignait d'ailleurs que la station était difficile à apercevoir (Goldstein, 1990).

Dans son article *Mies van der Rohe Esso Service*, Cohos-Newman (2015) dit que l'implication d'architectes renommés dans la conception de station-service n'est

toutefois pas nouvelle. Dans l'histoire de l'architecture, quelques stations-service ont été dessinées par des architectes importants, comme Frank Lloyd Wright en 1927 à Buffalo.

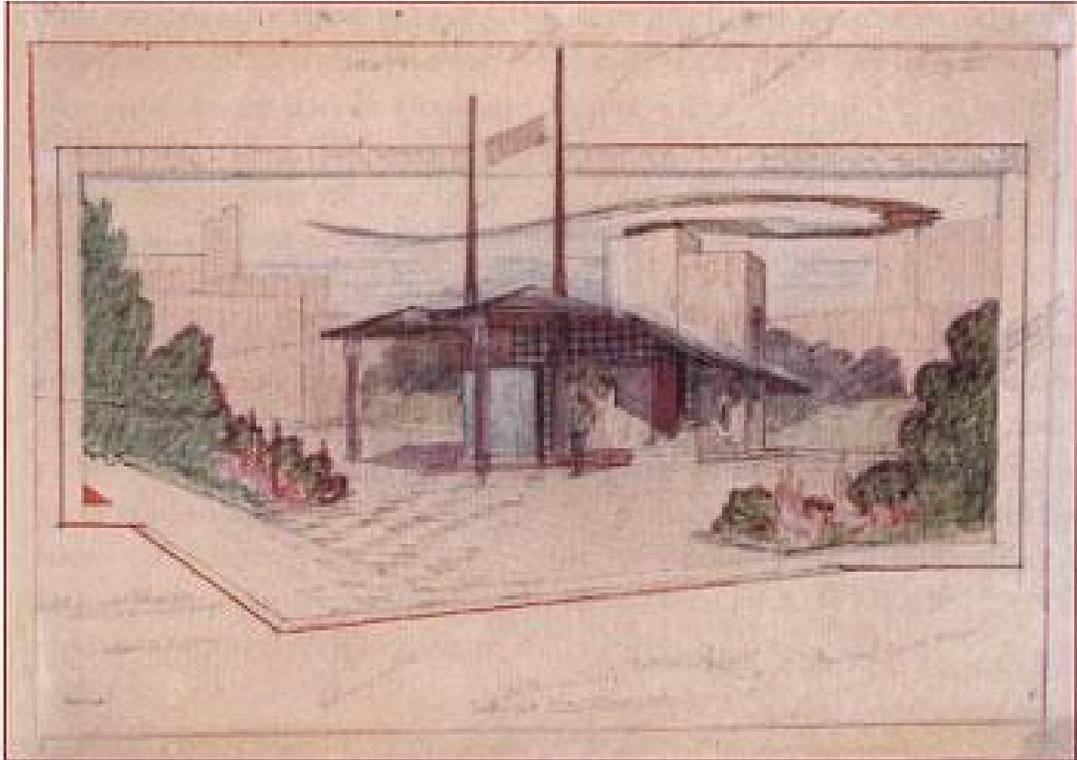


Figure 25 Station-service par Frank Lloyd Wright en 1927, construite 75 plus tard à Buffalo dans l'état de New York.

Image dans *Station-service Esso de L'Île-des-Sœurs*, par le Conseil patrimoine de Montréal en 2005, p. 12.

Wright construira une autre station-service, pour *Phillips 66* en 1956 à Cloquet au Minnesota. Un autre exemple de l'intérêt des architectes pour cette typologie est le projet de Buckminster Fuller pour *Standard Oil* en Illinois en 1938 (Conseil du patrimoine de Montréal, 2005). Intrinsèquement liée à l'automobile, la station-service

devient un véhicule d'idées pour la pensée moderne. Wright la considère comme la ligne horizontale d'une nouvelle liberté s'étalant d'un océan à l'autre.



*Frank Lloyd Wright and the Living City* (Wiel am Rhein, Germany: Vitra Design Museum/Skira editore, 1998); Frank Lloyd Wright, *An Autobiography* (New York: Barnes and Noble Books, 1998); William Allin Storrer, *The Frank Lloyd Wright Companion* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

Figure 26 *Lindholm Service Station* à Cloquet au Minnesota par Frank Lloyd Wright construite en 1956.

Image dans le *Minnesota History* par Jane King Hession, vol. 60, No. 7 (Automne, 2007), p. 251.

Ainsi, le poste d'essence de L'Île-des-Sœurs est unique, mais prend ancrage dans une réflexion plus grande sur la conquête de la distance et de l'importance de l'automobile après la Deuxième Guerre mondiale. Le véhicule à essence est au cœur de la réflexion sur l'évolution des hommes à cette époque. Il côtoie individualisme, étalement urbain, autoroute, centres commerciaux et bungalows (Conseil du patrimoine de Montréal, 2005). Il n'y a pas de doute que cette typologie est moderne et que l'intérêt de *Metropolitan Structures* pour le bureau de Mies van der Rohe n'est pas anodin. Coho-Newman (2015) évoque les désirs d'Esso de faire de la station-service un lieu de familiarisation avec le client et le désir moderne de Wright de transformer ce type d'espace en un lieu de rencontre pour la communauté. Wright est cité dans un article

du *Herald* à Portland : «A well-designed station would develop into a meeting place for the community.» (Conover, 1990). Il est inévitable de faire le lien avec ce qu'est aujourd'hui devenue la station, c'est-à-dire un centre communautaire où la population a l'opportunité de se rassembler et d'y faire toutes sortes d'activités.

À la suite de ces multiples études et consultations publiques, le compte rendu du conseil du patrimoine de Montréal est sans équivoque : la station-service de Ludwig Mies van der Rohe située sur L'Île-des-Sœurs à Montréal fait partie intégrante du patrimoine architectural montréalais et est un élément essentiel de l'identité de la ville. *Le conseil du patrimoine de Montréal* (2005) déclare que la marque de l'architecte est profondément enracinée dans l'imaginaire collectif. Cependant, ce ne sera pas sous la forme d'une station-service qu'elle passera à la postérité, mais bien sous celle d'un centre communautaire intergénérationnel. Après la fermeture de la station en 2008, les pompes à essence ont été retirées, le sol décontaminé et le bâtiment a été reconverti par la firme d'architecture FABG.

Les recommandations finales faites par le comité patrimonial étaient de respecter les caractéristiques intrinsèques du bâtiment : volumétrie compacte et basse, expression du système constructif (ossature apparente), matériaux utilisés (béton, acier, brique chamois, verre), utilisation de couleurs sobres ou naturelles, transparence, simplicité des formes et lisibilité des éléments (Conseil du patrimoine de Montréal, 2005). À la suite des travaux, il est possible de dire que l'architecte responsable du projet a respecté la majeure partie de ces recommandations. Toutefois, Vanlaethem (2015) critique le vitrage excessif de la reconversion. Si l'endroit a gagné en transparence, écrit-elle, il perd l'effet de profondeur qui le liait à la rue, relation se trouvant au cœur des intentions architecturales de Fujikawa et de Johnson. Elle déclare, dans l'article de Delgado (2018) dans le quotidien *Le Devoir* : « C'était une profondeur plus urbaine, une profondeur de champ, comme au cinéma ». Delgado (2018) rapporte que de son côté, Éric Gauthier,

l'architecte responsable du projet, avait entrepris le projet comme une interprétation de l'œuvre de Mies plus que comme la conservation de la « vérité historique » du bâtiment. Il voulait faire ressortir ses qualités esthétiques. Avec une transparence accrue, il a accentué l'effet « Mies » du bâtiment. Sa tâche était de restaurer et réparer l'existant en état de dégradation avancée et de rendre les espaces intérieurs du bâtiment agréables et adaptés à sa nouvelle programmation multifonctionnelle. Ainsi, le défi résidait dans l'implantation de systèmes techniques dans un bâtiment caractérisé par le « less is more », où chaque ajout pose un grand problème de cohérence à l'ensemble, rappelle Lomholt (2012) dans *E-architect*. Yen Borrows, dans son article dans *Canadian Architect* (2013), affirme justement que le cheval de bataille de l'architecte était de mettre l'accent sur la force de la marquise et d'accentuer la transparence afin de faire flotter cette masse simple et de la mettre bien en évidence dans l'espace.

Les changements majeurs survenus lors de la transformation de la station-service en centre communautaire peuvent se résumer comme suit :

- Le remplacement des pompes à essence par des prises d'air du système géothermique.
- La transformation du volume utilitaire en salle de jeux, avec une rotation à 90 degrés du volume intérieur de rangement et d'équipement sanitaire afin d'ouvrir l'espace sur le boulevard de L'Île-des-Sœurs (Docomomo, 2015).
- L'intégration d'œuvres d'art publiques dans l'édicule central.

- L'ajout d'un panneau d'interprétation expliquant les qualités architecturales du bâtiment.

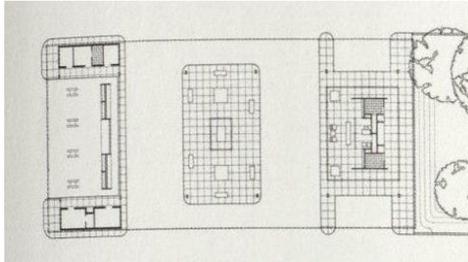


Figure 27 Plan de l'ancienne station-service de Mies van der Rohe.

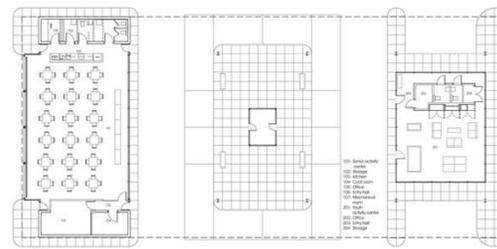


Figure 28 Plan du centre communautaire de l'Île des Sœurs.

(Image tirée de Mies van der Rohe Built Works, 2014, p.234)

(image tirée de <https://www.archdaily.com/214540/conversion-of-mies-van-der-rohe-gas-station-les-architectes-fabg>)

Le travail de reconversion effectué entre 2008 et 2011 s'interrogeait sur le passé patrimonial du bâtiment, mais aussi sur le futur de ce dernier. Les toutes premières recommandations du rapport patrimonial étaient de garder la fonction de station-service qui est une caractéristique principale cette œuvre particulière de Mies van der Rohe. (Malette, 2014) Cependant, cette option n'était pas envisageable, car la demande pétrolière n'y était plus due à l'implantation d'une station d'essence stratégiquement mieux située. La difficulté du projet de reconversion se trouvait dans la future programmation des lieux. La configuration inhabituelle des volumes séparés les uns des autres et leurs modestes espaces aménageables n'offraient pas un canevas polyvalent à plusieurs types d'activités. De nombreux défis se dressaient donc devant les architectes chargés de convertir une station-service en espace communautaire convivial, quel qu'il soit.

### 3.2 La photographie comme outil d'analyse

Le cas d'étude du centre communautaire de L'Île-des-Sœurs permet d'enquêter sur les pratiques de la photographie et les mécanismes qui influencent la perception de

l'environnement bâti en design. Comme nous l'avons vu au chapitre II avec Sugimoto, Binet, Danuser, Hatakeyama ainsi que dans les expositions et conférences étudiées, ces pratiques peuvent modifier notre perspective de l'environnement bâti. Mais comment cette influence fonctionne-t-elle ? Quels sont les mécanismes qui opèrent ce changement ? Pour répondre à ces questions, la proposition de recherche-crédation tente de cibler les interactions entre la photographie et la station qui ont pu jouer un rôle dans la compréhension de la station. Ces éléments de recherche se concrétisent à travers un exercice personnel de captation photographique de la station, l'étude des usages de la photographie par l'architecte de la reconversion de la station en centre communautaire et par l'analyse d'un corpus photographique produit depuis 1968.

L'ancienne station-service fera tout d'abord l'objet d'une campagne photographique expérimentale. Cette approche exploratoire caractérisée par la spontanéité, l'intuitivité et l'absence de recherche préalable consiste en la découverte d'un bâtiment par l'intermédiaire de la visite *in situ* et de la caméra photo. La captation s'inspire des pratiques photographiques professionnelles étudiées et présentées dans la section précédente ainsi que de la production du laboratoire urbain nommé *Stalker* formé à Paris en 1996. Dans le chapitre *Piétons Planétaires III, Stalker : Arpenter les Devenirs* du livre de Davila (2007), le collectif d'artiste propose une nouvelle manière de penser l'environnement bâti. Par le biais de la promenade urbaine, les acteurs de ce groupe cherchent à appréhender physiquement les espaces intermédiaires entre les espaces construits. En découvrant ces lieux et en y marchant, les membres du groupe se construisent une nouvelle impression du contexte urbain (Berthier, s.d.). Le groupe a trouvé dans la déambulation, un espace de réflexion, de dépassement des limites, à la fois mental et territorial. Il se produit, lors de ces marches, un effacement des limites intrinsèques à notre monde, c'est-à-dire des limites psychologiques, mais aussi et surtout des limites physiques. Selon les membres du collectif, la marche serait le meilleur moyen d'expérimenter et de découvrir l'espace, et d'explorer les deveniris

d'un espace. Chacun appréhende et comprend le lieu différemment, multipliant ainsi les traductions d'un même lieu. Il semble que la photographie soit en mesure de reproduire cette quête en plus de pouvoir la partager à travers l'image. À l'étude des images ainsi produites, les éléments les plus probants sont relevés pour permettre d'identifier ma propre lecture de l'espace architectural de la station. Une seconde séance permettra ensuite de définir plus précisément ces éléments et de cibler davantage ce qu'il pourrait y avoir de singulier dans mon observation attentive de ce milieu, par exemple l'inconfort, l'omniprésence, le mystère ou l'inévitabilité. Cette deuxième séance photographique permet aussi d'expérimenter et de dénoter les changements dans ma perception de la station.

La deuxième pratique photographique marquante présente dans la recherche est l'entrevue avec l'architecte Éric Gauthier (communication personnelle) réalisée le 8 février 2019. Cette entrevue permet de mettre en lumière l'usage de la photo dans la pratique professionnelle de l'architecte et d'enrichir notre compréhension de l'instrumentalisation de la photographie en architecture.

Finalement, durant la recherche documentaire sur la station, le recensement d'une grande variété d'images de la station soulève la question du poids de cette représentation massive dans le changement de perception chez l'observateur. Ainsi, l'analyse d'un vaste corpus de photographies historiques du bâtiment permettra de développer une connaissance plus complète de l'environnement bâti de la station et d'approfondir la compréhension de la représentation de la station, par la multiplication de points de vue originaux.

### 3.2.1 Une pratique photographique exploratoire

Photographier le centre communautaire permet d'explorer, de manière intuitive, les défis et les possibilités que pose l'interaction entre le médium photo et l'environnement

bâti. Cet exercice prend place au début du processus de recherche. Je n'avais, à l'époque, jamais visité la station-service et je ne possédais que des connaissances limitées sur son histoire et son architecture. Cette pratique exploratoire intuitive permet ainsi, comme le laboratoire Stalker le propose, d'expérimenter le lieu pleinement et sans contrainte.

La première séance photographique, qui s'est tenue entre 13 :30 et 15 :30 le 30 octobre 2018, a permis d'appivoiser la station physiquement et de l'explorer attentivement par la pratique de la photographie. (Voir annexe A) Un premier constat : la voiture s'avère

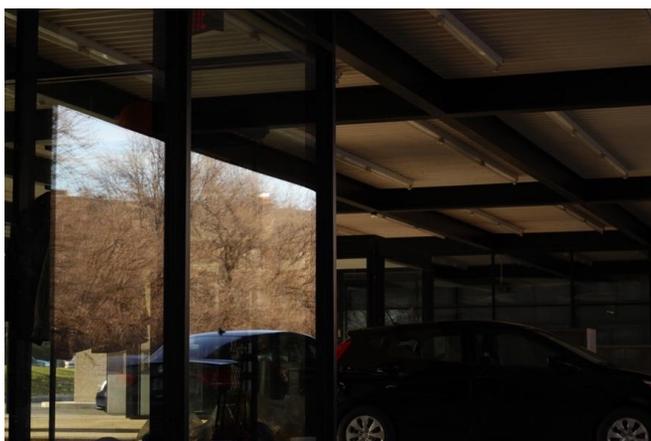


Figure 29 Réflexions dans les vitres de la station.

Photographie du centre communautaire de L'Île-des-Sœurs représentant le possible effet miroir des vitres du bâtiment par Jacob Ethier, 2019

rapidement être un élément clé. Elle est partout autour, à l'intérieur, elle traverse même le bâtiment. Sans étonnement, la surface goudronnée compose la majeure partie du terrain de la station. La pratique de la photographie en architecture prônerait généralement un effacement de ce genre d'élément dérangeant dans une image photographique. En tentant de l'exclure du cadre afin de mettre davantage en valeur l'architecture et le cadre bâti, la voiture s'est imposée comme un élément indissociable du centre communautaire. Toutefois, la voiture est au cœur du concept de la station-service depuis l'ouverture en 1968. Elle est le moteur qui a permis son érection. Il est donc tout à fait normal que cette dernière soit au moins présente dans les images, si non mise en valeur. À ce jour, même si la fonction du bâtiment a changé, l'automobile demeure au centre du concept, car l'implantation des volumes demeure perméable à la circulation

automobile. Les utilisateurs du centre communautaire semblent même prendre goût à cette configuration, car ils peuvent se stationner directement devant les entrées et même être à l'abri des intempéries.

Dans un autre ordre d'idées, la nature est aussi omniprésente. La végétation est surtout visible à l'arrière du bâtiment et sur le terre-plein adjacent au volume principal. La présence de grands arbres et d'arbustes crée un mur de végétation sur deux des quatre côtés du terrain. Sur les deux autres, la végétation se fait aussi sentir, mais elle est plus



Figure 30 Superposition de l'éclairage.

Photographie de la superposition de la lumière des tubes fluorescents intérieurs sur les tubes extérieurs éteints grâce à la réflexion des murs rideaux du centre communautaire de L'Île-des-Sœurs par Jacob Ethier, 2019

d'intégrer plus facilement le bâtiment dans son environnement semble avoir un effet direct sur cette impression de murs végétaux qui englobent le terrain, le met à l'abri et le camouflent. En plus, la transparence accrue critiquée par Vanlaethem (2015) permet de sentir encore davantage cette bande verte qui entoure le terrain.

basse, moins dense et plus discrète. Cette nature environnante est constamment visible dans la réflexion du verre ainsi que dans les vues traversantes du pavillon. Dans le contexte de la captation, elle ajoute beaucoup de texture et de dynamisme en contraste avec les lignes pures et simples de la station. L'affaissement du terrain réfléchi par le bureau de Mies van der Rohe dans le but

La transparence du bâtiment complique la captation de sa matérialité. Des huit surfaces verticales composant les deux volumes principaux du bâtiment, six façades sont complètement vitrées. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur de la station est facilement perceptible lors de la déambulation sous la marquise et autour des volumes.



Figure 31 Transparence et réflexion.

Photographie du centre communautaire à L'Île-des-Sœurs, image représentant la transparence et la réflexion possible du bâtiment par Jacob Ethier, 2019



Figure 32 Surexposition.

Photographie montrant un fort contraste entre l'intérieur sombre et l'extérieur très lumineux afin de mettre l'accent sur les zones intérieures. Photographie par Jacob Ethier, 2019.

Toutefois, sur caméra, ces seuils deviennent beaucoup plus difficiles à capturer. Selon l'angle de prise de vue, la provenance de la lumière et son intensité, ces « murs » de verres deviennent des miroirs opaques, ou alors ils disparaissent et deviennent presque invisibles. Ils peuvent même parfois apparaître comme les deux à la fois lorsque deux sources de lumière émanent simultanément de l'intérieur et de l'extérieur des volumes. (figure 30) Par la captation photographique, ce jeu de transparence et d'opacité devient un élément concret de l'architecture de la station.

Comme illustré dans la figure 32, certains détails de l'intérieur de la marquise sont mieux perçus en faisant entrer

davantage de lumière dans l'objectif de la caméra que ce qui est nécessaire. Le contraste entre l'arrière-plan et l'extérieur de la marquise atténue les textures, les matériaux et les couleurs, mettant ainsi en valeur les lignes sombres de l'espace protégé sous la marquise. L'accent est mis sur la face ombragée qui, normalement, serait discrète, sans contraste, sombre et effacée. Cette image élargit la manière dont le centre communautaire est perceptible de l'extérieur et apporte une version inhabituelle des lieux.

Lors de cette première sortie, l'exploration spatiale a été le moteur de la découverte et de l'apprentissage des lieux. Ce travail a généré des réflexions sur l'opacité étonnante du bâtiment et sur la façon dont l'environnement de la station perce le bâtiment dans toutes les directions. L'exploration de ces phénomènes par la photographie a permis de développer une première compréhension de l'architecture de l'ancienne station. Déjà, au-delà des concepts architecturaux de Mies ou de Gauthier, la nouvelle opacité variante selon l'éclairage se révèle importante à la lecture de la station.

Lors de l'étude des images résultant de la première séance photographique, le verre et les réflexions du paysage environnant s'imposent aussi comme intrinsèques à la traduction architecturale de la station. L'ensemble des parois transparentes, réfléchissantes ou opaques qui se font face, se superposent et s'entrecroisent propose une déconstruction marquante de l'espace. Le travail de Mies van der Rohe est tout à fait en adéquation avec ce que relève cette série photographique. Les jeux de plans transparents et opaques construisent un sentiment de grandeur lorsqu'on se retrouve sur le site de la station alors que cette dernière reste plus discrète et privée lorsqu'elle est vue des rues adjacentes. Ce concept hors norme d'une station-service conçue en 1968 sert assez bien la nouvelle fonction actuelle. La juxtaposition de la voiture, la nature et l'architecture est également notable et réfère directement à l'idéal moderne véhiculé par le bâtiment. Le volume central, qui accueille la collection de sculptures,

est particulièrement difficile à oublier ou à contourner visuellement. La composition du bâtiment place presque inévitablement ce bloc de verre au coeur de la traduction photographique de la station, car tous les éléments architecturaux, les lignes et masses qui composent le bâtiment encadrent ce volume. Ce dernier fait aussi référence au travail de collage photographique réalisé par Mies et vue précédemment. Le volume central est déposé, comme la statue dans la trame du site générée par les deux plans horizontaux que sont le sol et la marquise et les différents plans verticaux présents tous autour.

La seconde étape de cet exercice exploratoire vise à approfondir davantage ces réflexions initiales avec une seconde campagne photographique le 12 novembre 2018 entre 13 h00 et 16 h00. En contraste avec la première visite, cette seconde exploration photographique était davantage avisée et consciente, car les éléments soulevés durant la première séance ont permis d'établir des objectifs d'observation. (Voir annexe A) Plutôt que de vouloir percevoir un espace avec le corps et la caméra comme support au regard, cette deuxième séance s'oriente vers une exploration plus ciblée des thèmes préalablement observés. Cette deuxième série insiste sur la façon avec laquelle des compositions et des formes présentes dans l'architecture font ressortir les réflexions, les transparences, les superpositions et la lumière. Tout comme Danuser a proposé d'observer des éléments spécifiques de la chapelle de Zumthor, cette série d'images, par la mise en valeur de la boîte de verre, propose une nouvelle façon de voir la station et de prendre conscience des propriétés singulières de ses matériaux. L'accent est alors mis sur les possibilités qu'offre le volume central et les effets produits par les parois de verre. Cette seconde séance photographique confirme l'importance des éléments identifiés lors du premier exercice. En effet, la confrontation entre les différents plans verticaux filtrant la lumière s'est avérée à la fois récurrente et inévitable. Plus le champ de vision s'est approfondi dans l'espace, plus les obstacles qui s'opposaient à l'objectif de la caméra se sont multipliés. Ce ne sont plus les bâtiments qui s'élèvent pour

obstruer la caméra, mais les objets, les gens et les éléments architecturaux qui dirigent la lumière, les pleins et les trous comme dirait Hatakeyama.

La superposition des sculptures se trouvant dans le volume central avec d'autres éléments, c'est-à-dire les voitures, les usagers, les volumes aux extrémités du bâtiment et la nature environnante, a permis à de nouvelles relations de naître. En comparant cette observation avec le collage photographique de Mies vue précédemment (figure 6), il est possible de dire que les objets qui sont placés au sein de l'espace architectural veulent être mis en relation avec leur environnement. Ils le nourrissent, le dynamisent et lui donnent une atmosphère et un caractère. C'est ce que semble proposer le collage qui place la statue en avant-plan, au centre pour qu'elle soit évidente tout en n'obstruant pas les autres éléments du collage avec lesquelles elle peut dialoguer. Dans le cas de la station, ces statues offrent la même composition que le collage avec l'un ou l'autre des volumes. En observant le volume opposé au sien, l'utilisateur percevra toujours les activités, les gens et l'architecture derrière les statues se trouvant dans le bloc central.

L'influence de cette captation photographique est majeure. Premièrement, elle a permis d'établir un contact direct avec la station, c'est-à-dire, qu'il m'était possible de former mes propres idées sur le bâtiment sans l'intermédiaire de l'image photographique. Ensuite, la déambulation sur le site avec la caméra m'a permis d'observer l'architecture avec un regard axé sur les caractéristiques visuelles de l'architecture. Comme le laboratoire Stalker le propose avec sa marche déambulatoire, la caméra m'a permis de ne pas arrêter l'observation à l'idée d'ensemble du site, c'est-à-dire, l'horizontalité marquante et tous les éléments architecturaux forts qui caractérisent la station. Il s'est plutôt produit une observation en décalage avec ces caractéristiques architecturales. La caméra a permis de faire fi de l'ensemble, car le cadrage ne le permettait pas ou parce qu'en observant à travers l'objectif, une autre station était révélée. Ainsi les éléments comme la réflexion, la lumière et surtout les objets visuellement omniprésents prennent

d'avantage d'importance, car en cadrant les images, certains de ces éléments étaient continuellement dans le champ de vision. La deuxième phase de la captation confirme combien la séance initiale a transformé ma vision de la station. En arrivant sur les lieux, il n'était plus question de découvrir ou de déambuler, mais bien davantage d'enquêter sur les éléments préalablement soulevés. Plus l'exercice se poursuivait, plus une vision personnelle et différente de la station-service s'affirmait.



Figure 33 Ensemble de bustes.

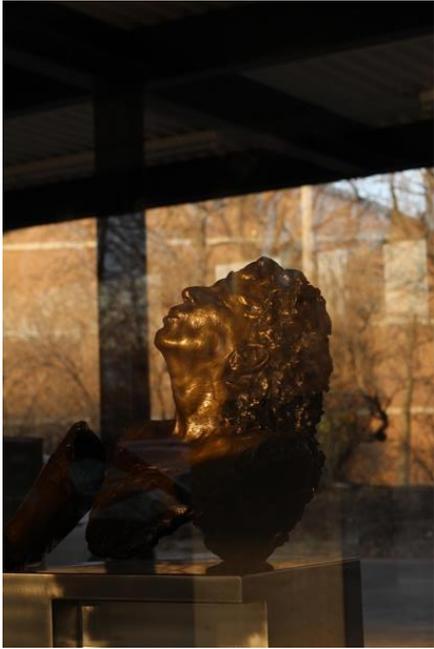


Figure 34 Buste I.

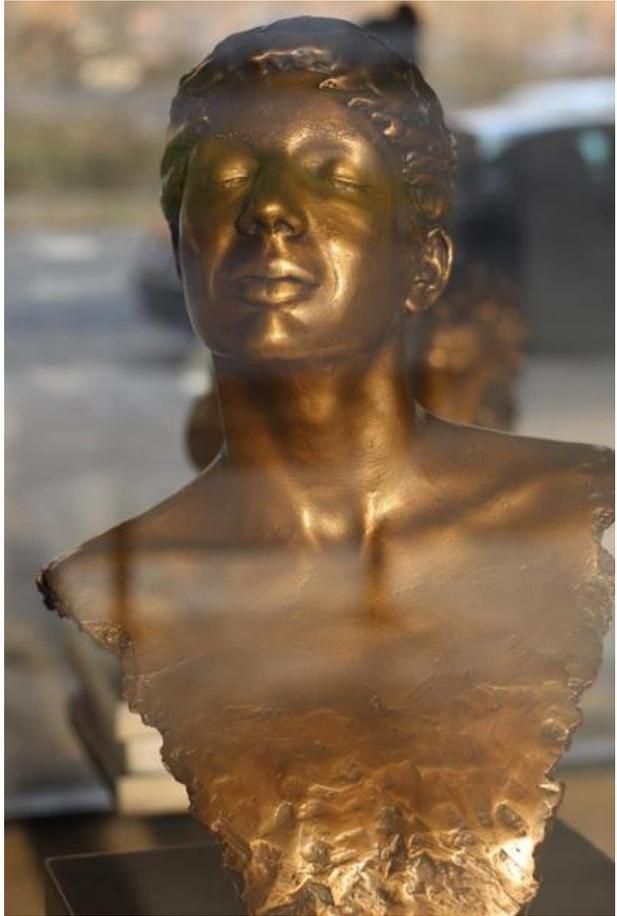


Figure 35 Buste II.



Figure 36 Superposition des bustes et des usagers.

Comparaison avec le collage de Mies van der Rohe (figure 6)

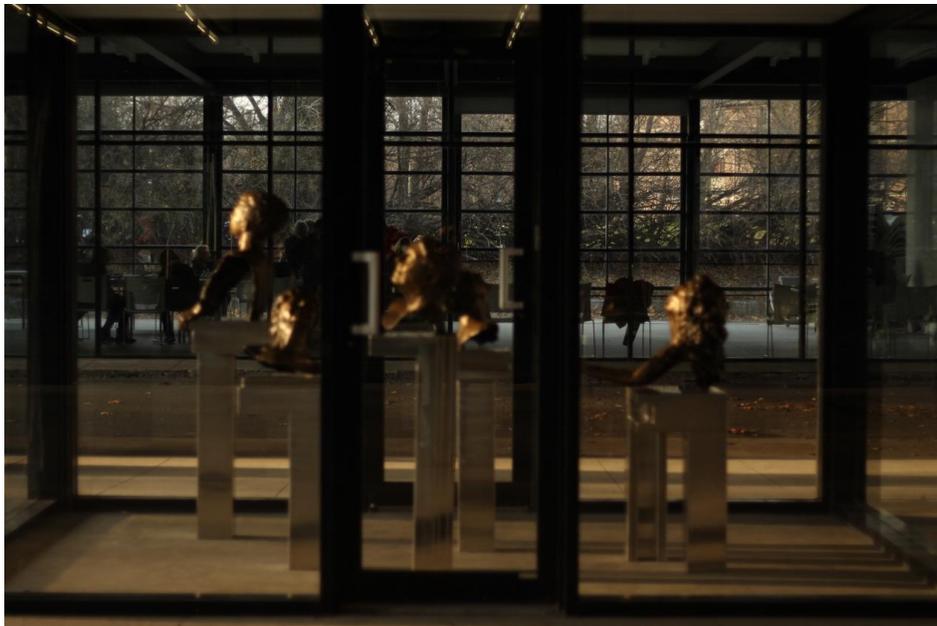


Figure 37 Volume central.

Autre comparaison avec le collage de Mies van der Rohe (figure 6)

### 3.2.2 Témoignages photographiques de l'œuvre de Mies

En plus de témoigner de la vie de la station-service, la photographie a aussi joué un rôle actif dans sa reconversion en centre communautaire en 2009. L'outil photographique a entre autres été utilisé par les architectes de chez FABG dans le but d'enregistrer une multitude de détails architecturaux, allant de l'accrochage du luminaire extérieur, à l'état de la peinture avant le démantèlement du bâtiment pour sa restauration. Les architectes voulaient s'assurer d'avoir documenté tous les éléments spécifiques à l'ancienne station-service avant de démonter le bâtiment pièce par pièce (E. Gauthier, communication personnelle, 8 février 2019).

Lors de l'entrevue accordée en février 2019, Gauthier révèle qu'il avait déjà entamé une réflexion sur l'influence des pratiques photographiques dans son travail sur la station-service. Au départ, le travail de conception devait être basé, ou du moins inspiré, des images d'archives de la station. Des images datant de l'époque de l'inauguration du centre communautaire, en 2011, pourraient laisser croire que les images de la station des premières années ont été fondamentales à la réflexion architecturale de Gauthier et son équipe. La ressemblance entre les images est frappante. La nouvelle version se rapproche bien davantage de sa version originale que de ce qu'était devenue la station à la fin de sa première vie en 2007. Toutefois, cette hypothèse a été infirmée par Gauthier qui déclare s'être appuyé davantage sur le corpus d'images de l'œuvre complète de Mies van der Rohe que sur des images précises de la station. Il mentionne les photographies qui ressortent inlassablement lorsqu'on mentionne l'œuvre du célèbre architecte : celles qui ont permis sa reconnaissance, son statut d'architecte-vedette et qui ont fait voyager son travail. Gauthier a lui-même décrit la place de l'image dans son travail :

« Il faut juste que tu aies une idée derrière. [Cette idée] était liée à l'idée même que je me faisais de Mies, à la relecture [de son oeuvre]. C'est un travail où il faut presque que tu restes suspendu à tes souvenirs. Tu oscilles

entre le très précis et le très abstrait. [...]Ma construction mentale était fortement teintée par l'ensemble des photographies qui avaient été prises des projets de Mies et qui souvent les idéalisaient. C'est cette image idéalisée de Mies que je superposais au bâtiment et c'est là la clé de ce qu'on a fait. Cette idée-là, idéale, d'un bâtiment sans usage lui-même, un arrière-plan neutre pour faire n'importe quoi et que les photos que l'on a de Mies nous communiquent. Qui sont souvent des photos idéalisées, sans personne, sans usage. » (E. Gauthier, communication personnelle, 8 février 2019).

Pour revisiter l'œuvre de Mies, Gauthier (communication personnelle, 8 février 2019) explique qu'il a été particulièrement influencé par certaines images du travail de Mies comme celles du pavillon Barcelone et moins par les photographies de la station-



Figure 38 Barcelona Pavilion (1928-29); cours arrière avec Georg Kolbe's Dawn - Mies van der Rohe.

(Image tirée de <https://ca.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/march/18/why-mies-van-der-rohe-divided-opinion/> )

service. À l'aide du cas exemplaire du pavillon Barcelone, Gauthier explique à quel point l'architecture possède une existence séparée de sa constitution physique à travers l'image photographique ; une existence presque mythique. Le pavillon éphémère de 1929 est un cas exemplaire, car il

serait né à travers la photo et survit, même après sa déconstruction, presque exclusivement à travers son image. Gauthier ajoute : « On se nourrit des photos d'architecture qui sont des abstractions qui ne sont pas la réalité. » Il suggère ainsi que l'architecture n'a peut-être pas besoin de la réalité pour exister et que l'idée, en elle-

même, suffit à faire avancer la réflexion architecturale (E. Gauthier, communication personnelle, 8 février 2019).

Gauthier fait aussi référence à une interprétation du travail de l'architecte qui est présentée dans *The Artless Word : Mies van der Rohe on the Building Art* de Neumeyer et Jarzombek (1991). Ce livre propose une réinterprétation de Mies, à la suite de son rejet par le post-modernisme architectural. Neumeyer y propose une vision essentialiste de l'œuvre de Mies, où la simplicité célébrissime de son travail est comprise comme rationaliste et où l'espace est au service du mouvement humain. Le livre fait une rétrospective de l'œuvre de Mies en soulignant non seulement sa force unificatrice et son universalité, mais aussi ses discontinuités et ses interactions avec d'autres bâtiments postérieurs à celui de l'architecte allemand. L'auteur se sert d'un réseau historique sous-jacent au mouvement moderne pour nourrir une vision critique de cette période et la place que Mies y occupe. C'est cette interprétation qui a été investie dans le travail architectural de la reconversion réalisée par Gauthier. Le résultat est qualifié dans les médias d'architecture comme *Le courrier de l'architecture* de « plus Mies que Mies » (Hugron, 2012).

En décrivant le cheminement conceptuel du projet de centre communautaire, Gauthier mentionne l'existence d'une vision imagée du projet final qui suggère une pratique de la photographie dépassant la simple documentation. C'est presque dire qu'avant même que le projet fût réalisé, une image photographique existait dans l'esprit des architectes et que tous oeuvraient à la réalisation de cette photo. Une fois le projet terminé, les images qui sont produites tentent de boucler la boucle en mettant de l'avant les concepts qui ont guidé le processus. L'accent est mis sur l'horizontalité du bâtiment. Le but est de faire ressortir la simplicité et la stabilité qui caractérisent à la fois le travail de Mies dans sa réinterprétation de Neumeyer et l'idée architecturale derrière la reconversion. Le travail photographique publié par la firme, suite à l'ouverture du centre

communautaire, manipule la réalité en faveur de ce concept. Il ramène ce qui a été construit à l'état d'abstraction.

Higgott et Wray (2016), dans *Camera Constructs : Photography, Architecture and Modern City*, avançaient que la photographie est un substitut aux bâtiments, c'est-à-dire qu'elle incarne l'idée derrière sa conception. En entrevue, lorsque Gauthier décrit sa pratique, il fait référence au besoin de s'émanciper de la complexe mise en forme d'un bâtiment pour ne pas perdre le contrôle sur le projet et son résultat. Les images photographiques des travaux de Mies lui ont ainsi permis d'apporter la reconversion du centre communautaire jusqu'à sa finalité voulue.

Certes, l'exemple de l'engagement de Gauthier avec la pratique photographique n'est pas représentatif de toutes les pratiques en design. Cependant, cette utilisation de la photographie dans le processus de reconversion de la station-service montre que l'outil photographique a été indispensable à l'aboutissement du projet dans son ensemble. L'entrevue avec M. Gauthier a mis la lumière sur les possibles rôles de l'outil photographique dans le processus architectural et sur son influence sur son utilisateur. Les images traduisant les bâtiments de Mies se sont aussi avérées comme des vecteurs d'interférence importants dans la relecture de la station par Gauthier (E. Gauthier, communication personnelle, 8 février 2019).

### 3.2.3 Un corpus de photographies de la station-service comme matière première

La recherche sur la station-service a permis d'identifier un grand nombre d'images. L'étude de ce corpus a révélé une image plus globale de la station, qui n'évoquait plus seulement celle que j'avais prise en photo ou celle dépeinte par la vision de Gauthier et ses images de la reconversion. L'accumulation et la variété d'images photographiques du bâtiment semblent ainsi avoir eu un impact réel sur sa perception.

Les images de la station accessible en ligne et qui s'accumulent dans les archives depuis sa création sont d'excellents témoins de l'évolution de la station dans le temps. Elles donnent à voir l'édifice sous plusieurs angles, dans différents états à travers les décennies. Dès son inauguration en 1968, des images sont produites pour documenter le projet de l'architecte de renom et pour le partager à la communauté architecturale du monde. Il est ensuite possible d'en percevoir le déclin graduel, avec des images montrant la nature qui reprend le dessus, où on devine la désaffectation, jusqu'à l'abandon définitif. Puis, tout à coup, de nouvelles images naissent, avec la reconversion d'un bâtiment moderne en centre communautaire.

Ainsi, la troisième exploration des mécanismes et potentiels des pratiques photographiques à étudier l'architecture de la station-service repose sur l'analyse et la manipulation d'un corpus d'images d'archives du bâtiment. Composée de 137 éléments, cette large sélection dresse un portrait de la représentation de la station entre 1968 et 2018, permettant d'observer l'évolution du bâtiment au fil du temps. En les comparant et en soulignant ce qui les rend uniques, cette analyse tente de comprendre la manière dont l'accumulation de photographies peut élargir la perception de la station.

L'élaboration du corpus a été réalisée à partir de plusieurs sources. Le point de départ de la recherche est le centre d'archives du Centre canadien d'architecture à Montréal (CCA). Ce dernier contient un grand nombre de documents portant sur les travaux de Mies van der Rohe à Montréal. Une multitude de documents concernant le projet de L'Île-des-Sœurs y ont été consultés : articles de journaux, livres d'architectures, ainsi que documents patrimoniaux et municipaux. L'analyse des documents récoltés au CCA a permis de mieux comprendre comment ce bâtiment a été représenté et diffusé par la presse. On retrouve dans le lot beaucoup de documents datant des années 1968 et 1969, c'est-à-dire à l'époque de son inauguration. Un autre afflux dans le nombre de publications apparaît un peu avant la fermeture de la station et à sa réouverture en

centre communautaire. Après avoir recueilli des images photographiques au CCA, les recherches se sont poursuivies en ligne, sur les sites internet spécialisés en architecture comme *Dezeen* ou *Archdaily* pour voir comment les médias de design grand public ont représenté la station. La majorité des sites exhibent seulement des images de la reconversion : tous partagent celles produites par FABG. En complément, un intérêt a aussi été porté aux images produites par des amateurs. Des sites comme Instagram et Flickr contiennent un grand nombre et une bonne variété d'images. Contrairement aux photographies publiées dans les médias, ces images ne sont généralement pas accompagnées de texte précis. La plupart semblent être non planifiées et possèdent un caractère intuitif qui se prête à l'interprétation et à la lecture libre de l'image.



Figure 39 Le corpus photographique de la station-service Mies van der Rohe imprimé et assemblé par Jacob Ethier, 2019.

Dans ce corpus, on retrouve une série d'images réalisées dans le cadre de la création d'un « lookbook » de vêtements de la designer de mode Stella McCartney pour la plateforme de vente haute couture SENSSE. La séance photo menée par le photographe Brent Goldsmith se déroule de nuit, à l'extérieur de la station. Dans ces photographies, le sujet n'est pas l'architecture, mais bien le mannequin et surtout les vêtements qu'elle porte. Voilà pourquoi cette série prend une si grande importance dans le cadre de cette étude.



Figure 40 Stella Mccartney I et II.

Photographie de la campagne publicitaire pour la collection de vêtements de Stella *McCartney Science of Stella McCartney : Concevoir l'hybridité entre style et responsabilité*, réalisée par le photographe Brent Goldsmith en 2018 au centre communautaire de L'Île-des-Soeurs. (Image tirée de <https://www.ssense.com/fr-ca/editorial/mode/the-science-of-stella> )

Les photographies de Shulman de la *Case Study house no. 22* (figure 3) offrent aussi un regard similaire. Le travail de Schulman consiste à photographier la maison pour diffuser les idées architecturales que Pierre Koenig met de l'avant avec ce nouveau concept de maisons abordables et accessibles à la classe moyenne américaine. Le minimalisme, les matériaux industriels, le verre, les colonnes d'acier et le plan en L autour de la piscine sont tous des éléments architecturaux nouveaux pour l'époque qui redéfinissent l'idée de ce que peut être une habitation de qualité. (Smith, 2006) Historiquement, les *Case study House* sont réputées pour promouvoir un nouveau mode de vie en banlieue où le soleil, la plaisance et le bien-être de ses occupants sont mis de l'avant. (Smith, 2006) L'image de Shulman (figure 3) de cette maison en particulier présente les concepts architecturaux forts tels que le porte-à-faux donnant une vue imprenable de la ville en contrebas, le prolongement de la toiture qui tend à effacer la frontière entre l'intérieur et l'extérieur ainsi que les poutres d'acier et ses colonnes qui supportent le toit. Mais, le photographe prend surtout le parti de promouvoir le mode de vie et les idéologies sociales qu'appuie cette maison en même temps que les idées architecturales. Pour ce faire, il place la femme du propriétaire et son amie dans la photo. Elles imagent le modèle féminin idéal de l'époque dans un contexte bucolique. Cette traduction évidemment mise en scène parle surtout à l'observateur qui s'y projette et qui veut acquérir cette tranquillité d'esprit, cette façon de vivre et cette vue. Il est impossible de savoir si c'est ce que le photographe tentait d'accomplir, mais cette traduction de la maison en image photographique utilisant les codes architecturaux ainsi que certains autres codes sociaux a historiquement changé la manière dont la classe moyenne américaine se projetait dans le futur et dans leur environnement d'habitation. Cette même image, sans les deux femmes, n'aurait peut-être jamais connu le succès et l'influence qu'elle a eue et a toujours encore aujourd'hui.

Les images de Goldsmith tissent un lien semblable entre la mode et l'architecture. Plutôt que de mettre l'emphase sur l'environnement bâti, c'est la collection de vêtements qui est mise en scène. Cette mise en scène tire parti de l'architecture de la station, de ses lignes droites, des néons, de la marquise, des meneaux et même des



Figure 41 Stella McCartney III

réflexions, qui nourrissent l'image des vêtements par leur contraste en couleurs et en formes. Dans un échange de courriels, Goldsmith explique la relation photographique établie entre le bâtiment et le sujet : « [...] photographed in a narrative, somewhat voyeuristic at times but also graphic and engaging. » (B. Goldsmith, communication personnelle, 5 novembre 2018). Le choix du site marque le désir de mettre en contraste visuel l'ascétisme de l'architecture de l'ancienne station-service avec la simplicité des vêtements exhibés. Le photographe décrit l'architecture de la station comme étant à la fois « sharp » et graphique, c'est-à-dire frappante et épurée. Il déclare avoir choisi de réaliser les images la nuit tombée, car l'espace lui apparaissait ainsi plus dynamique (B. Goldsmith, communication personnelle, 5 novembre 2018).

La façon dont l'environnement a été utilisé et surtout les qualités abstraites de ce dernier encadrent la collection de vêtements. Cette série de photographies fait une lecture accessoire de la station en utilisant le bâtiment comme un « décor » et exploitant davantage l'aspect visuel de l'architecture plutôt que ses caractéristiques spatiales. Le dialogue entre les domaines de la mode et de l'architecture s'harmonise à l'intérieur de l'image photographique. L'espace architectural évacué laisse la place aux effets visuels,

c'est-à-dire aux néons, à la lumière et à la grille structurante de la station, qui se mettent au service d'un autre art. En plaçant l'architecture en second plan, le regard porté sur elle est modifié par la présence prépondérante du sujet principal.

Ces images se rapprochent des ouvrages et des artistes soulevés en chapitre deux, par la pratique photographique extérieure à l'architecture offrant une autre perspective sur cette dernière. Tout comme *New Topographics*, *Constructing Worlds*, la pratique de Danuser ou d'Hatakeyama, la série d'images de Goldsmith appuie l'idée d'une traduction productive pour l'architecture, car elle ne s'opère pas au sein de cette même pratique. En se concentrant sur les vêtements, l'architecture prend un autre sens. Elle se décompose pour devenir des textures et des lignes dynamiques mettant par le fait même l'accent sur ces éléments particuliers du bâtiment.



Figure 42 Stella McCartney IV et V



Figure 43 Série Stella McCartney VI et VII.

Deux diapositives découvertes durant les recherches au CCA représentent la station-service au tout début de sa vie (figures 44). Il est possible d'y observer le bâtiment tel qu'il était il y a plus de 50 ans. Le concept original de la station-service proposé par Joe Fujikawa et Gerry Johnson visait une intégration discrète et efficace du bâtiment dans son environnement. Il s'opposait à la convention voulant que l'architecture de ce



Figure 44 Photographe inconnu. *Station-service de Mies van der Rohe*, 1968.

Vue de la station-service de L'Île-des-Sœurs au début de sa vie dans *Microworld House Mies van der Rohe 1999 Masters of architecture* (Tirée des archives du CCA)

type de bâtiment soit ostentatoire afin d'attirer les automobilistes sur son bitume. Ces images historiques permettent d'observer un état inédit de la station. Elle se trouve au beau milieu d'une plaine agraire dénudée, aux abords d'une petite forêt. La première photo n'expose pas l'asphalte, ce qui aide à préserver l'idée d'une insertion architecturale discrète et en harmonie avec la nature. La vue d'ensemble proposée par les deux images photographiques laisse voir une large partie du terrain et de ses environs, où le bâtiment semble esseulé. Il existe avec sa promesse d'un futur moderne et prospère pour le territoire de L'Île-des-Sœurs. Dans la première image, la forte correspondance entre les éléments sombres du bâtiment comme la marquise avec la forêt, et entre des éléments clairs tels que l'herbe et la

Pierre, permettent à l'architecture de se fondre dans le paysage. Cette perspective accentue la perméabilité du bâtiment et le dialogue avec son contexte environnant. En comparaison, les images proposées par Steve Montpetit pour la reconversion de 2009 font le contraire. Le contexte sombre dans lequel la station est placée force l'usage de l'éclairage artificiel des tubes luminescents. Du même coup, la station détonne de son environnement. L'espace sous la marquise, plutôt que d'être protégée, est mis à jour et assujéti au regard de tous. À l'encontre des diapositives de 1968, Montpetit, repousse le contexte entourant le bâtiment au second plan. L'idée d'intégration au milieu, initialement proposée, n'est pas communiquée dans les images de 2009, bien au contraire. Le pavillon, qui n'est alors plus une station-service, devient le centre de l'attention et ne tente plus de s'intégrer à son environnement. L'architecture est désormais au service de sa fonction communautaire.

Dans ce duo d'images, on retrouve aussi la perspective de l'utilisateur comme le proposait Binet dans son image de la chapelle Saint-Bénédict. (Figure 18) Au niveau des yeux, le point de vue offre un regard objectif sur la station et son environnement. On constate premièrement son apparition dans le paysage et en observant davantage, il est possible de se projeter dans l'espace intérieur des volumes en verre, et ce, à travers le regard extérieur de la caméra. L'expérience photographique de la station est distante et silencieuse. Cette perspective est presque celle de l'architecte qui constate le travail architectural. Il ne le documente pas comme le fait Danuser dans sa série de photographies présentant la chapelle de Zumthor avec les détails, les textures et l'atmosphère (figure 17). Il ne retrace pas le travail qui a été fait ou la manière dont la station a été mise en forme. Il témoigne simplement du fait accompli.

Une autre série d'images, réalisées entre 2009 et 2011 par la ville de Montréal afin de documenter la rénovation de la station, dévoile un tout autre visage de l'ancienne station-service. Cette série de photographies montre le bâtiment dans une forme incomplète, où l'absence totale de vitrage est marquante. L'exercice photographique exploratoire décrit au chapitre 3.2.1, avait identifié la transparence du verre et la perméabilité des espaces intérieurs et extérieurs comme éléments fondamentaux du bâtiment. Toutefois, la disparition des seuils délimités par les murs rideaux dissipe le concept architectural. La proportion accrue de l'espace sous la marquise ainsi que les volumes de briques jaunes acquièrent un rôle structurant contrastant ainsi avec l'idée de flottement suggérée par le verre.



Figure 45 Photographie par Jason Paris de la Station-service en rénovation.

. (Image photographique tirée de FLICKR)

Si la photographie atomise la réalité comme Sontag le dit dans son essai *Dans la caverne de Platon* (1977) et bien ce moment particulier de la vie de la station-service saisi par l’outil photographique permet d’en faire éclater complètement l’unité et l’image qui a été jusqu’ici présentée. Ces images sont loin de faire référence aux concepts architecturaux de Mies ou par extension ceux de FABG. Elles ne sont pas esthétisantes et ne tentent pas de faire ressortir des traits de sociétés comme c’est le cas pour les expositions *Constructing Worlds* ou *New Topographics*. Cette pratique photographique documentaire résulte de la nécessité pour la municipalité de documenter la rénovation. Elle permet de comprendre davantage comment la station est construite. Elles exposent la mise en œuvre, les matériaux et la structure. Alors que l’intention est objective, l’impact sur la compréhension de la station reste frappant. L’espace et le concept architectural laissent la place aux éléments structurants du bâtiment. La qualité abstractive de la photographie promue par Gauthier est absente. Ces clichés proposent plutôt l’inverse : regardez la station sans aucun artifice. Si ces clichés enlèvent peut-être la magie de l’image architecturale, ils apportent toutefois, une lisibilité constructive de la manière dont le bâtiment est conçu.



Figure 46 Montpetit, Steve. *Centre communautaire de l’Île-des-soeurs*. 2009.

Photographie référant le plus aux idées architecturales qui ont guidé le projet. (Image tirée de <http://arch-fabg.com/project/esso> )

L’intérêt de la série d’images réalisée par Steve Montpetit (figures 21 et 46), architecte et photographe chez FABG architecture, réside dans son rapport presque fusionnel avec le concept architectural de la reconversion. Au cours de l’entrevue conduite avec Éric Gauthier (communication personnelle,

8 février 2019), l'architecte mentionne qu'une image mentale à caractère photographique référant aux éléments conceptuels clés du projet a joué le rôle de guide dans la reconversion de la station. Cette image se rapporte au caractère frontal, à l'horizontalité et à la stabilité recherchée pour la finalité du projet. Même si Gauthier considère que les projets de Mies sont dynamiques, ils expriment également la retenue, le calme et la simplicité. L'architecte de la reconversion a donc décidé d'exploiter ces qualités en priorisant la transparence dans l'axe transversal du bâtiment lors de sa transformation en centre communautaire. Une fois la reconversion achevée, l'image mentale s'est muée en image photographique. Par le contrôle des couleurs, par la composition des espaces, des lignes, des masses et des ouvertures, la série de photos réalisées par Steve Montpetit en 2009 offrent un accès direct au concept architectural de la reconversion réalisée par la firme d'architecture FABG.

Cet exemple de pratique photographique autour de la station-service montre un usage de la photographie qui place l'intérêt de l'architecture et même de l'architecte en avant-plan. Zimmerman, dans son ouvrage *Photographic architecture in the Twentieth Century*, s'intéresse à cette instrumentalisation de l'outil photographique. Elle y soulève deux usages précis : celui d'offrir une expérience riche et détaillée de l'architecture et celui de permettre d'affirmer le caractère abstraitif de l'architecture. Dans le cas de Steve Montpetit, les deux sont particulièrement présents. L'abstraction dans le travail architectural de Gauthier expliqué au chapitre 3.2.2. est représenté précisément par la figure 46. Les concepts intrinsèquement abstraits mentionnés plus haut qui ont guidé la conception et la construction de la reconversion se retrouvent dans la photographie et cette même photographie sert aussi à offrir l'expérience détaillée de cette architecture. La pratique de la photographie par les architectes au sein de ce projet est tout à fait en adéquation avec leur intérêt et leur vision du projet. De ce fait, la traduction par la pratique photographique apparaît être plus discrète. Il y a peu d'ajout ou de nouveauté à travers ce regard photographique en rapport au concept architectural,

car cette image était déjà présente avant même de l'avoir captée. Dans sa position de maître d'oeuvre, l'architecte avait la capacité d'amener le bâtiment et son environnement à ressembler à cette image finale.

Les caractéristiques principales mises de l'avant par ces deux prochaines images photographiques (figures 47 et 48) s'éloignent de ce que proposent Gauthier et son équipe et se rapprochent davantage de la série d'images réalisées par la ville de Montréal lors de la rénovation en 2007. Par exemple, l'absence des parois de verre est marquante et amoindrit le dynamisme horizontal habituel de cette architecture. L'intérêt porté sur la brique jaune, effacée dans les images produites par FABG grâce aux angles de vues, aux couleurs bleues et la pénombre du jour tombant, contraste d'autant plus avec les images de la firme d'architecture. Plutôt que de mettre de l'avant le flottement de la marquise ou l'horizontalité des lignes, les images s'attardent davantage à un relevé des textures et des matériaux. Plutôt que d'insister sur la spatialité de la station,



Figure 47 Marquise station-service.

Photographie de l'espace sous la marquise, dans Mies van der Rohe : *the Built Work* (2014) de Basel, Birkhauser. P. 235



Figure 48 Mur de brique station-service.

Photographie d'un mur de brique de la station-service, dans Mies van der Rohe : *the Built Work* (2014) de Basel, Birkhauser. P. 235

son intégration au site ou la finesse de ses lignes architecturales, -cette série dépeint de manière frontale et centralisée un mur de brique jaune sali par le passage du temps ainsi qu'une végétation luxuriante, mise en opposition directe avec les lignes rigides de la marquise. Ce discours visuel se place en fort contraste avec la vision offerte par les architectes de la reconversion. Il s'aligne davantage avec la proposition faite par Danuser de la chapelle de Zumthor. Ces images montrent de manière crue et sans filtre, la station-service trônant au centre de sa vaste étendue de bitume et de béton tordu, craqué et mouillé, dépouillée de ses parois de verre iconiques. L'intérêt de l'observateur s'attarde plutôt à ses matériaux, ses textures et à sa logique constructive. En même temps, la frontalité et la sincérité qui émane des images rappelle celle des photographes du *New Topographics* où l'intérêt de photographier l'architecture se retrouvait davantage dans une critique sociale et dans un désintérêt de l'esthétique qu'elle pourrait projeter. Ce duo d'images qui accompagne le texte de Basel dans le livre *Mies van der Rohe : The Built Work* appuie une lecture du travail de l'architecte qui est objective et qui tend à faire émerger un discours descriptif de l'état des lieux, de la manière dont les lignes architecturales trament l'espace et de la façon dont le bâtiment est construit.

L'analyse des images présentées dans le chapitre 3.2.3 suggère que les jeux de lumière, de réflexion et de profondeur, identifiés durant la pratique photographique exploratoire personnelle, ne sont qu'une traduction parmi d'autres. L'exercice de regroupement et d'accumulation d'un corpus d'images photographiques de l'ancien poste d'essence a permis d'identifier diverses traductions subies par le bâtiment au cours de son existence. Certaines ont pour fonction de servir l'architecture plus techniquement et d'autre plus conceptuellement. D'autres font fi de l'architecture et s'en servent davantage comme d'un décor pour parler d'un autre sujet.

Les séries d'images analysées ont permis au bâtiment d'exister différemment. Il a entre autres servi de décor épuré et abstrait où ses éléments architecturaux ont mis en valeur une collection de vêtements. L'ambiance de la station telle que proposée dans les images de Goldsmith est similaire à celle de Montpetit, grâce à l'usage de la lumière artificielle et de la matérialité froide du bâtiment. Toutefois, pour la séance photo de mode, les couleurs, la lumière, la réflexion, la transparence et les textures sont exploitées comme support visuel aux vêtements plutôt que pour traduire un concept architectural. Le photographe se détache considérablement de l'architecture, des idées véhiculées par la pratique architecturale de Mies ou par Gauthier pour offrir une traduction productive très éloignée du sujet d'origine. Le décor généré sert à la fois à appuyer le propos de la designer de mode, mais aussi à alimenter la réflexion sur l'espace et l'architecture du centre communautaire. Le dynamisme exprimé par Goldsmith avec les lignes et la trame architecturale propose d'observer davantage certains détails du bâtiment et laisse tomber le caractère horizontal et flottant prôné par le concept architectural de Fujikawa, Johnson ainsi que Gauthier.

À l'exception des photos réalisées pour Stella McCartney, les séries d'images analysées ainsi que l'ensemble du corpus portent, de manière générale, un regard architectural sur la station. Elles s'intéressent à l'ambiance, la structure, les espaces, les matériaux ou les différents effets architecturaux visibles dans l'environnement bâti pour ensuite les traduire en images photographiques. Que ce soit dans les détails ou dans l'ensemble, l'outil photographique place l'architecture au centre de sa réflexion. Toutefois, il est possible de souligner de grandes variations entre ces différentes traductions centrées sur l'architecture de la station. Les exemples les plus polarisés sont certainement ceux de Gauthier et de la série photographique documentaire de la ville de Montréal. Le premier s'accorde complètement avec le concept et qui utilise la pratique photographique pour proposer son propre regard sur son propre travail architectural. Cette communication visuelle permet de partager efficacement toutes les idées de la

firme en réglant les paramètres photographiques de manière à produire une image fidèle à leur pensée. C'est le cas de plusieurs architectes qui veulent défendre leur idée à travers les médias de communication qui se servent principalement d'images afin de parler d'architecture. L'exemple de Loos exemplaire. Il contrôlait absolument toutes les images produites de ses projets d'une main de fer afin que sa vision personnelle et son travail soient les moins déformés possible par la transposition des volumes tridimensionnels dans la bidimensionnalité de l'image. Ces images produites montrent exactement ce qu'il voulait. Dans le second, on retrouve une image qui n'a d'autre fonction que de documenter ce qui est donné à voir, c'est-à-dire, la station en rénovation. Sans contrôle ni objectif conceptuel, ces images sont à l'opposé des images de Steve Montpetit. Elles ont un but purement utilitaire pour la pratique de l'architecture. Elles constituent une trace, une mémoire et un catalogue de preuves qui pourraient servir à répondre à des questions techniques lors d'étapes subséquentes. Par exemple, Gauthier note que le moment où le revêtement sous la marquise est installé, il devient difficile de deviner où sont les poutres et les éléments électriques. Ces photos peuvent servir de référent en cas de problèmes. Dans les deux cas, ces pratiques photographiques qui servent à la pratique de l'architecture traduisent la station-service tout en offrant un regard différent les uns des autres. Même au sein des pratiques architecturales, l'utilisation de l'outil photographique n'est jamais répétitive ou égale dans leur traduction de l'environnement bâti.

Pour conclure la description de ces séries d'images et de leur influence sur ma perception de la station, j'aimerais souligner comment ces multiples traductions m'ont amené à observer le bâtiment de manière plus complète. Chaque image rend accessibles de nouvelles informations, enrichissant la perception globale de la station-service, qui se construit à travers cette recherche. L'accumulation d'images générée par la recherche d'images de la station et à la pratique photographique personnelle est garante

d'une diversification des points de vue améliorant ainsi l'intelligibilité de l'architecture du bâtiment et de ses caractéristiques physiques et visuelles.

### 3.3 L'influence des pratiques photographiques dans de la perception de l'ancienne station-service Mies van der Rohe : une synthèse

L'analyse qui précède suggère que l'influence des pratiques de la photographie sur la perception de l'environnement bâti est surtout marquée par la manière dont elle multiplie les perceptions d'un seul lieu. Par exemple, l'exploration photographique expérimentale que j'ai personnellement faite du cadre bâti du centre communautaire a permis de découvrir un environnement où le volume central, la transparence, les réflexions et le verre construisent un espace perméable. Les frontières n'y sont pas bien définies, les textures se superposent et la compréhension de l'espace est abstraite et fragmentaire. C'est par le biais des photographies de l'oeuvre de Mies que Gauthier a abordé l'architecture de la station-service, ce qui lui a permis de donner vie à sa propre traduction de cet édifice, empreint d'une forte horizontalité et d'une profondeur de champ marquée dans l'espace (E. Gauthier, communication personnelle, 8 février 2019). Le vaste corpus photographique (figure 39), constitué à travers divers médias et archives, présente, quant à lui, une multitude de stations-service, de centres communautaires, de postes d'essence, d'architectures, ou de non-architectures.

Les mécanismes soulevés par l'exercice photographique initial révèlent l'interdépendance des rôles du photographe et de l'observateur. L'aller-retour entre la captation et l'observation des images produites semble avoir permis de faire abstraction de la complexité du réel dans l'analyse de l'environnement bâti de la station-service. Cette pratique photographique a, par exemple, permis de proposer un regard original, personnel et différent des images produites par FABG et d'autres séries d'images professionnelles d'architecture, ou disponibles sur les réseaux de partage d'images et

dans d'autres médias. C'est aussi l'exploration *in situ*, les réflexions personnelles lors de la visite et le type d'observation qu'offre la caméra qui rend unique cette traduction de la station-service. Ils ont permis de mettre l'accent sur la superposition successive de parois de verre, de lumière et d'objets.

Comme le dit Tisseron (2013), cette pratique a permis d'appréhender le monde et de former sa propre idée de ce dernier. Le point de vue exprimé dans l'article de Noirod (2010), soit l'idée que le processus de traduction qui s'effectue grâce aux pratiques de la photographie, produit des ajouts, illustrés par les propos de Malraux, Soulagès ou Derrida, s'applique aussi à cet exercice sur la station-service. Si la tentative photographique aplatit la réalité, elle demeure une traduction qui tend à ajouter une information et un point de vue précis à l'ensemble de la perception générale de la station. Dans le cas présent, le discours qui s'est greffé à l'œuvre de Mies est celui de l'importance centrale de la boîte en verre contenant les statues. Ce volume apparaît comme un élément fondamental de la conception architecturale, de la composition des espaces et de l'activité autour du milieu étudié. On retrouve le même phénomène dans le travail de Danuser avec sa série sur la chapelle de Peter Zumthor, où le focus et la perspective mettent l'emphase non pas sur l'architecture ou l'espace, mais sur les contextes socio-économique et historique desquels ce bâtiment est issu. Ce discours modifie la manière de photographier la chapelle et, en même temps, la réception de cette dernière par l'image photographique. De même, la perspective proposée par la série d'images réalisées par Goldsmith pour Stella McCartney teinte l'espace de la station d'un air d'audace et de témérité, exprimé tant par les couleurs et par les poses du mannequin, que par les cadrages serrés qui laissent peu de place à l'architecture. Les clichés se servent d'éléments architecturaux isolés afin d'amplifier l'effet produit par la collection de vêtements. Et c'est grâce à ces fragments architecturaux clés que la station demeure identifiable à travers de cette série d'images. Chez Goldsmith, tout comme chez Sugimoto dans sa série *Architecture*, l'architecture est suggérée plutôt

qu'illustrée. Il évoque l'aura de la station par l'esthétique, par les compositions volumétriques et les lignes architecturales qui révèlent l'identité du bâtiment.

Tisseron (2013) suggère que la photographie construit une réalité qui nous semble authentique et qui pourtant ne l'est pas. Ce que Gauthier rapporte au sujet de sa pratique architecturale et de son rapport aux images photographiques de l'œuvre de Mies van der Rohe témoigne de ce phénomène. Il explique la place de ces images dans son travail en les comparant à un idéal à atteindre dans la réalisation d'un bâtiment. Au lieu de considérer l'image comme une réalité future ou potentielle, il l'élève au statut d'idée architecturale qu'il peut ensuite mettre en oeuvre dans sa pratique. Cette idée lui permet de s'affranchir des contraintes trop nombreuses et envahissantes dans la conception architecturale, la réalisation d'un projet, comme dans le cas présent, de la reconversion d'un bâtiment. C'est ce recul idéologique qui lui a permis de rester plus près du concept initial, de s'y ancrer pour ne pas perdre de vue l'idée de départ (E. Gauthier, communication personnelle, 8 février 2019).

Comme mentionné auparavant, l'image photographique est également un outil documentaire : l'équipe de FABG s'est rendue sur les lieux pour documenter tous les aspects physiques de la station avec l'appareil photo. Dans ce contexte, la photographie traite davantage du « comment » de la station : comment les luminaires sont-ils fixés ? Comment la peinture a-t-elle réagi au passage du temps ? Comment la structure a-t-elle été fabriquée et assemblée ? Les photos deviennent ainsi un support d'analyse. Par l'observation attentive des détails de ces images documentaires, Gauthier affirme avoir décelé des indices qu'il n'avait pas constatés sur les lieux lors de sa première visite, et qui lui ont permis d'observer plus sélectivement certains aspects du cadre bâti. (E. Gauthier, communication personnelle, 8 février 2019). Comme le propose Sontag (1977) dans l'essai *La caverne de Platon*, ces images ont vraisemblablement atomisé la réalité pour en offrir une version moins bruyante et plus intelligible, permettant à

l'observateur de déceler, percevoir, d'apercevoir de nouveaux aspects d'un lieu. En atténuant la complexité de la réalité, en la fragmentant, l'outil photographique s'avère utile à l'analyse d'un bâtiment et permet de préciser sa perception d'ensemble grâce à l'ajout de détails.

Dans le même ordre d'idées que ma pratique personnelle, le corpus permet de multiplier les points de vue de l'ancienne station. L'architecture de la station est scrutée sous plusieurs angles. On s'attarde aux effets visuels produits par le verre dans l'espace et sur la perception des activités qui se déroulent sur les lieux; on met l'accent sur les murs de briques jaunes et les textures tangibles de la structure; on souligne l'intégration de la station à son site, au fil du temps, et l'influence mutuelle entre l'environnement immédiat et le bâtiment. Chacun de ces points de vue contribue de nouvelles informations sur le milieu étudié. L'interaction entre le chercheur et le corpus passe, cette fois-ci, principalement par l'observation d'images photographiques traduisant le centre communautaire. Tout comme Ursprung (2011) dénote la dimension explicite du contexte sociohistorique du canton des Grisons dans son analyse des photos faites par Danuser de la chapelle Sainte-Bénédict de Peter Zumthor, la réflexion qui naît de l'analyse du corpus photographique de la station amène à réfléchir sur les différents états du bâtiment. C'est par des mécanismes similaires à la pratique photographique de Danuser et à la lecture de ces images par Ursprung que des réflexions sur l'architecture de la station-service peuvent émerger. Par l'observation approfondie du sujet, le spectateur est contraint d'y apposer sa propre réflexion. Pour citer encore une fois Sontag (1977), l'image photographique lance un défi à son observateur d'y appliquer sa propre réflexion, sa sensibilité et son intuition pour trouver ce qu'il y a au-delà, ce que doit être la réalité. Enfin, cet exercice a surtout été un moyen de réfléchir sur la réalité variable de la station-service par l'intermédiaire des pratiques photographiques. Il a permis de constater l'évolution de la relation entre le bâti et son environnement et la perception toujours en mouvance d'une architecture par le médium photographique.

Cette instabilité s'avère être un outil intéressant pour que le designer perçoive autrement un bâtiment sans limites historiques fonctionnelles ou d'usage, mais simplement pour ce qu'elle donne à voir dans l'image, avec ou sans contexte.

Somme toute, l'analyse de ces pratiques et de ces images photographiques permet de comprendre davantage les mécanismes d'observation de l'environnement bâti par le biais de la photographie. Il y a la photographie qui s'intéresse à des sujets indépendants à l'architecture et qui exploite certaines de ses caractéristiques physiques qui supportent et mettent en valeur son sujet. Ensuite, il y a la photographie servant spécifiquement le domaine de l'architecture qui s'est présentée en deux volets. Premièrement, on retrouve celui où l'architecte et le photographe tendent vers un même objectif. Ce type de photographie se caractérise par son usage médiatique et permet de faire voyager l'architecture et ses idées. Le second prend la forme d'une pratique photographique qui s'intéresse à l'architecture du bâtiment. Toutefois, ses intérêts se retrouvent dans la technique et la documentation. Dans ce deuxième volet, la photographie est un outil commode à la pratique architecturale. Ces mécanismes ont donc différentes manières d'influencer le designer. Dans les trois cas, ces pratiques offrent un regard différent grâce au caractère intrinsèque de la traduction en photographie. Même s'il est possible d'observer une grande variation dans le degré de fidélité avec la réalité, l'influence des images photographiques sur le designer demeure assez constante. Chaque mécanisme d'observation soulevé précédemment propose quelque chose de nouveau sur la station. Ils peuvent mettre en exergue l'importance et de l'ampleur du mur de brique jaune, étudier les relations entre les trois différents volumes et les statues dans le volume central comme dans ma traduction personnelle de la station ou bien dresser l'éventail des textures et des ombres qui recouvrent et enveloppent la station comme le fait Goldsmith.

Le projet de création du chapitre suivant cherche à explorer d'autres mécanismes qui permettraient au designer de voir et de réfléchir à la station-service d'un œil nouveau. Avec les connaissances acquises sur le sujet, il s'agit de se laisser guider par ces dernières et d'analyser ce qui en émerge. Le projet demande si le chercheur-designer peut appliquer sa propre sensibilité, son intuition et sa réflexion à une transformation physique du bâtiment par le biais de l'image photographique. (Sontag, 1977.)

## CHAPITRE IV

### PROJET DE CRÉATION

#### 4.1 Exploration créative de la station par le collage digital

Dans l'histoire de la relation entre la photographie et l'architecture, plusieurs architectes se sont adonnés à la pratique du collage pour effectuer de la recherche sur les matériaux, faire de la visualisation spatiale ou pour exprimer des idées architecturales avec un outil imagé. Grâce à l'usage du collage digital, le projet de recherche-crédation présenté dans ce chapitre poursuit le même objectif de création d'idées en approfondissant les réflexions soulevées dans les chapitres 2 et 3. Par exemple, la figure 44 documente le passage du temps sur le cadre bâti de l'ancien poste d'essence. Elles soulèvent des questions sur l'intégration du bâtiment à son environnement et sur leur influence mutuelle. Loin de la réalité actuelle du centre communautaire, ces images évoquent de façon vive la mémoire du passé et l'expérience fugace du présent. Le designer peut-il, à partir de ces révélations et à travers la pratique photographique, poursuivre la réflexion que présentent ces deux images? Le projet de création proposé dans ce chapitre prend donc la forme d'une expérimentation des possibilités prospectives que contient l'image photographique.

Ce projet embrasse l'idée du « Pictorial turn » identifiée par Ursprung (2013) lors de son analyse de la pratique de Danuser, tel qu'expliqué au chapitre 2. Dans sa pratique,

le photographe s'intéresse davantage à l'aspect visuel du bâtiment qu'à ses caractéristiques architecturales. La même chose se produit avec la série d'images de Goldsmith pour Stella McCartney. Ce sont les éléments visuels de la station qui dominent la composition photographique. Le projet de création présenté ici s'intéresse, entre autres, au langage photographique, aux effets visuels, à la composition graphique et aux couleurs afin de produire des versions toujours nouvelles de la station, qui dialoguent davantage avec les idées qu'avec sa réalité.

Le projet de création s'inspire de l'approche de Kensuke Koike, un artiste japonais né en 1980. Ce dernier pratique principalement le collage pour créer des relations inusitées sous forme d'image ou de vidéo. Il travaille souvent à l'aide d'images d'archives sur lesquelles il intervient à la façon des surréalistes des années 1930, provoquant ainsi un changement radical du sens de l'image originale (Pantall, 2019). Son processus de transformation de l'image s'opère généralement par le déplacement, la modification ou l'altération d'une partie ou du tout de l'image pour lui faire dire une chose complètement inattendue, souvent comique. Son travail vise à modifier la signification des images en exploitant le potentiel silencieux qui se cache déjà dans ces dernières. Koike s'intéresse particulièrement aux portraits. À partir de ces personnages, figés dans le temps et dans l'espace, il crée une autre histoire (Grattard, 2018). Pour ce faire, il utilise plusieurs procédés ingénieux comme le laminoir à pâtes dans lequel il fait passer les images. Ainsi découpées en lamelles, les images sont recomposées par l'artiste dans l'ordre ou le désordre. Koike s'inspire avant tout des éléments déjà présents dans les images trouvées.

Sa collaboration avec l'artiste-photographe français Thomas Sauvin est particulièrement inspirante et instructive. À l'aide d'images réalisées au début des années 1980 par un étudiant en photographie à Shanghai, Koike produit une œuvre en trois volumes. *No more, No less* est une accumulation de 100 collages qui donnent une

nouvelle vie aux photographies retrouvées de l'étudiant-portraitiste. Dans les œuvres de Koike, rien n'est ajouté et rien n'est enlevé aux images originales. Lorsqu'il retire un fragment, il le remplace ailleurs (Yatskevich, 2018). Un article du *Collector Daily* portant sur l'œuvre *No more, No less* conclut :

«In the end, *No More, No Less* is a thoughtful exercise in the power of creative possibilities – in what can be imagined (and made) from vernacular imagery, (...) When the combination of artwork and design comes together effectively, the resulting “solution” is something additive, the component parts becoming an integrated artistic expression. » (Yatskevich, 2018).

Le secret de Koike reste l'ingéniosité qui se cache derrière une apparente simplicité (Pantall, 2019). Cette simplicité génère des réflexions sur le potentiel que ses idées pourraient avoir, lorsque transposée sur l'environnement bâti.

Inspiré du travail de Kensuke Koike, il a tout d'abord été intéressant d'explorer le potentiel de ses méthodes pour manipuler photographiquement l'architecture. Son processus peut être séparé en deux techniques. Premièrement, il y a les œuvres qui sont réalisées de manière systématique, c'est-à-dire qu'une méthode est appliquée et répétée sur différentes images. Le résultat est inattendu et surprenant. Une part de ce processus est aléatoire et repose sur l'essai-erreur, car l'effet visuel final est difficile à anticiper. En second lieu, Koike produit des œuvres qui sont réfléchies de façon contextuelle, alors que l'artiste établit un dialogue entre les éléments présents dans l'image photographique originale. Cette recherche de relation surprenante, comique ou absurde, mène à la production d'une nouvelle œuvre, avec un message altéré, grâce, exclusivement, aux éléments présents dans l'image initiale.

L'objectif du projet de création qui constitue la finalité du mémoire consiste à découvrir le potentiel sous-jacent de l'image photographique à offrir différents points de vue productif d'information nouvelle sur le centre communautaire de L'Île-des-Sœurs.

Grâce à cet exercice ancré dans la culture visuelle, je compte par la suite faire émerger de nouvelles réflexions face à l'architecture.

#### 4.1.1 Les méthodes de Kensuke Koike appliquées à la station-service de Mies van der Rohe

Les pratiques photographiques étudiées jusqu'ici explorent l'objet d'étude par l'acte photographique de manière toujours plus interposée. Ce projet va dans le même sens. Nous avons débuté avec la visite et la captation photographique sur les lieux. Ensuite, nous avons exploré ce que différentes images peuvent nous apprendre sur la station. Nous explorons maintenant ce que nous pouvons apprendre par la manipulation des images de la station. La méthodologie de travail que Gauthier partage lors de l'entrevue est exemplaire pour montrer qu'une distance avec la réalité est bénéfique pour la créativité des pratiques de l'environnement. En plus de s'être inspiré d'images photographiques pour élaborer et mettre à terme son concept architectural lors de la reconversion de la station, il s'est imprégné d'une panoplie d'images précises et concrètes de l'édifice pour en comprendre son architecture. Cet éloignement lui a permis de s'extirper de la réalité construite de la station et lui avoir donné le recul nécessaire à la création architecturale. Il est important, pour un architecte, de connaître concrètement l'environnement bâti, mais il semble aussi primordial de s'en éloigner, de l'abstraire et de le brouiller pour pouvoir y intervenir autrement.

Dans sa pratique, Koike instrumentalise le potentiel de l'image photographique. Il se sert des éléments déjà présents dans l'image, les modifie, les bouge ou les superpose afin d'en extraire un nouveau message. Par l'emprunt de ses méthodes, le projet de création propose une station-service qui se dédouble, se quadruple, se fragmente ou se pixellise, se déconstruit et se reconstruit en désarticulant son espace et son architecture.

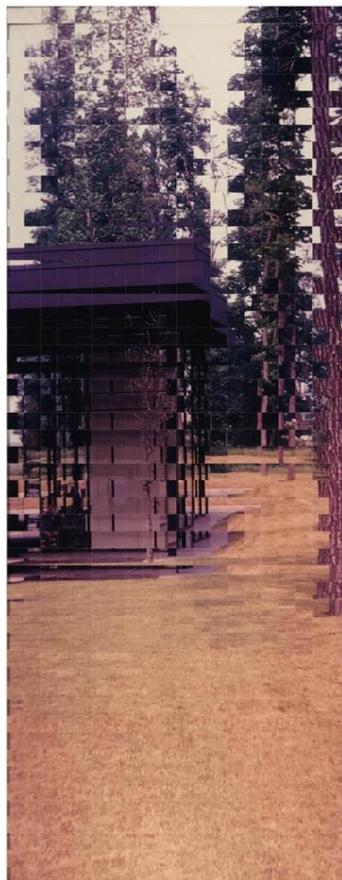


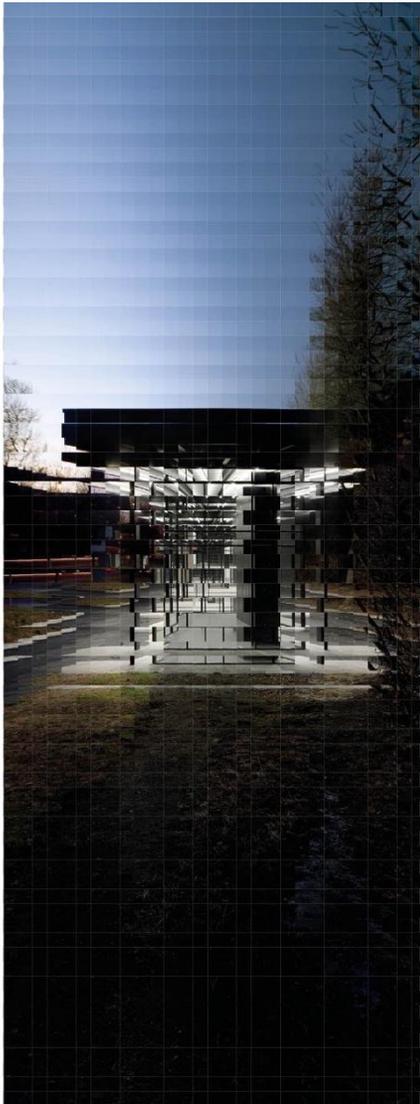
Figure 49 Altération contextuelle I.

Collage numérique - Glissement vertical vers le bas de la section de l'image contenant la marquise appliquée sur une image photographique de la station-service de Mies van der Rohe. Collage réalisé par Jacob Ethier, 2019.

Figure 50 Altération systématique I.

Collage numérique – déconstruction verticale en lanières s'inspirant des techniques de Kensuke Koike appliquées sur une image photographique de la station-service de Mies van der Rohe. Collage réalisé par Jacob Ethier, 2019.





Les méthodes systématiques de photomontage se sont avérées être des outils efficaces afin de perdre le contrôle sur la réalité et se laisser surprendre par des configurations étonnantes et inattendues. La station-service s'est tour à tour, recomposée en une tour élevée ou en un long plan horizontal. L'espace s'est allongé, comprimé ou aplati tout en demeurant compréhensible, car la fragmentation de l'image et la permutation des fragments modifient les éléments architecturaux sans les détruire. Dans le collage *altération systématique IV* (figure 51), l'espace du centre communautaire sous la marquise se distend, s'abaisse et s'étiole sur toute la surface. L'horizontalité est à son paroxysme et la station se fond complètement à son environnement. La déconstruction visuelle lui permet même de fusionner avec les textures naturelles et les teintes sombres de la forêt adjacente. La photo originale de Steve Montpetit référait déjà à ces concepts visuels et cette version du centre communautaire

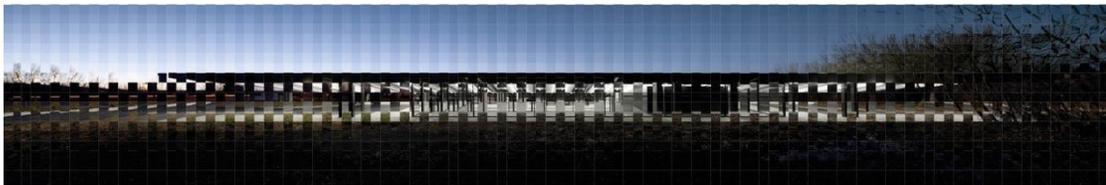


Figure 51 Altération systématique III en haut et IV en bas.

Collages numériques – Déconstruction en lanière horizontale et verticale s'inspirant des techniques de Kensuke Koike appliquées sur une image photographique de la station-service de Mies van der Rohe. Collages réalisés par Jacob Ethier, 2019.

les accentue encore davantage. Dans la nouvelle image ainsi générée, on apprécie davantage la puissance de l'horizontalité. Le collage met aussi en valeur la compression spatiale de la station-service et permet de faire ressortir le lien avec la rue adjacente. Au contraire, l'expansion verticale de l'*altération systématique III* (figure 51) transforme le bâtiment en une version archétypale d'une station-service. Elle est voyante, déconnectée de son contexte et lumineuse. Les principes architecturaux de la station sont en décalage avec le résultat visuel de cette altération. Les colonnes trop

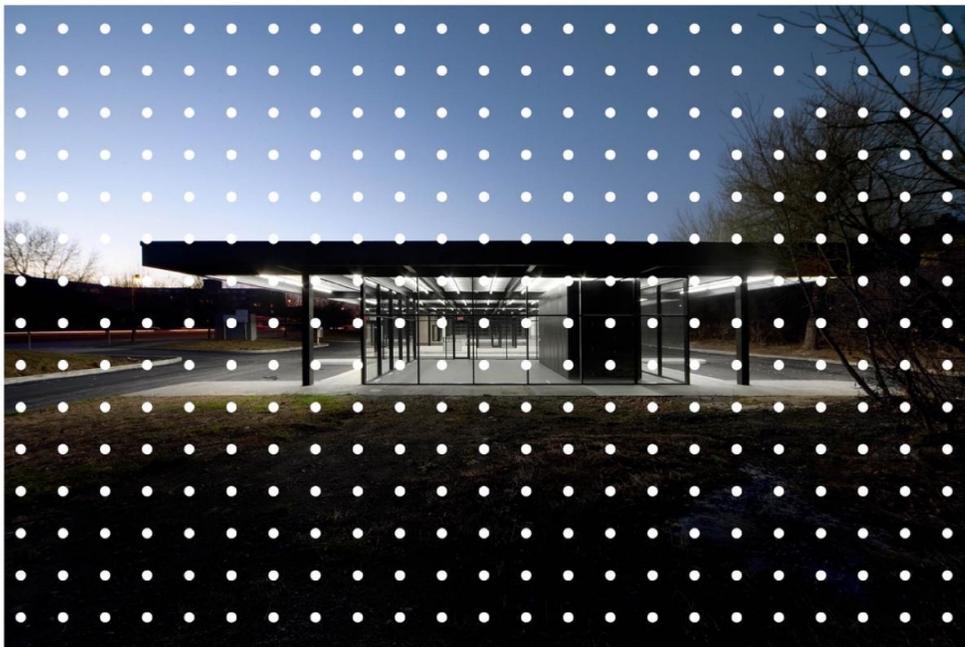


Figure 52 Altération systématique II.

Collages numériques – extraction pointillée où les points perforés dans l'image photographique sont réassemblés en une petite image abstraite de son originale. Le collage s'inspire des techniques de Kensuke Koike appliquées sur une image photographique de la station-service de Mies van der Rohe. Collages réalisés par Jacob Ethier, 2019

fines pour résister à la fragmentation ne font plus partie de l'ensemble architectonique. La marquise flotte au-dessus d'un espace vide où un seul pilier décalé du centre supporte la structure, tel un porte-à-faux invraisemblable.

Dans le cas de *l'altération systématique II* (figure 52), la technique d'extraction en pointillé pixellise radicalement l'image. Les éléments ainsi parcellisés recomposent l'image dans son ensemble représentatif. Tout y est, mais seulement en partie. La masse de la marquise devient un alignement de points noirs et l'espace intérieur illuminé, de point lumineux. Dans cette masse de lumière apparaît aussi une rangée de points sombres qui pénètre l'espace éclairé de la station. En observant l'image d'origine ayant subi la soustraction, on voit que cette ligne représente la végétation au fond du site dans l'arrière-plan. Ce faisant, cette altération favorise la mise en valeur de l'alignement des parois transparentes réalisées lors de la reconversion.

Les conséquences des manipulations photographiques systématiques empruntées à Koike sur la perception de l'environnement de la station-service ont permis de tester les limites de son architecture, tout comme dans la série *Architecture* d'Hiroshi Sugimoto. En découpant les images en fragments, les éléments architecturaux représentés par les colonnes, la marquise, les volumes, les masses, la lumière, la transparence et la profondeur sont ainsi brouillés. Les petits éléments s'évaporent alors que les plus massifs résistent, modifiant la composition architecturale et la lecture de cette dernière par l'image. La manipulation systémique a aussi provoqué une accentuation des caractéristiques déjà présentes au sein des photos. Parfois, ces caractéristiques s'avèrent cohérentes avec le discours promu par les architectes, mais d'autres fois, ce sont des événements discordants. En altérant ce qui se trouve déjà dans l'image, ces transformations permettent de montrer une version de la station remplie de nouveaux messages qui sont parfois contradictoires.



Figure 53 Altération contextuelle II, III, IV, V, VI, VII, VIII.

Collages numériques - Exploration des relations possibles entre les différents éléments d'une image photographique de la station-service de Mies van der Rohe. Collages réalisés par Jacob Ethier, 2019.

À la différence des altérations systémiques, les modifications contextuelles représentent plutôt un outil de contrôle sur les éléments photographiés. Pour réaliser une intervention contextuelle, il semble être nécessaire d'avoir préalablement en tête un concept générateur. En contraste avec les interventions systémiques, l'étonnement



Figure 54 Altération contextuelle IX.

Collage numérique - Glissement horizontal de l'espace intérieur de la station. Collage réalisé par Jacob Ethier, 2019.



Figure 55 Altération contextuelle/systématique I.

Collage numérique - Exploration de la possibilité d'altérer la perception de l'espace intérieur de la station-service à l'aide d'une modification systématique contextuellement appliquée sur la zone de l'espace intérieur de la station-service de Mies van der Rohe. Collage réalisé par Jacob Ethier, 2019.

s'efface pour laisser place à l'exploration visuelle. Cette exploration cherche, dans l'image photographique, des traces d'intention à exploiter initiées par la recherche sur la station et les pratiques photographiques. Par exemple, les altérations contextuelles qui prennent la forme de translation d'éléments architecturaux (*altérations contextuelles I, V, VII et IX*; Figure 53 et 54) alimente la réflexion sur le rapport entre les pleins, les vides, la structure ou l'architectonique. Par le glissement des pleins, c'est-à-dire, les volumes de la marquise ou du bloc de service vers les vides, l'espace se trouve directement affecté, soit par une diminution ou un agrandissement, sans que les éléments architecturaux en soient affectés. Des interventions plus drastiques peuvent aussi être réalisées grâce au collage digital. Notons *l'altération contextuelle II* (figure 53). La rotation symétrique de la station sur l'axe horizontal propose que le bitume devienne la marquise et la marquise le sol. Cette vision du bâtiment ne diffère pas grandement de l'image de Montpetit. La composition architecturale reste la même. Il y a un volume pour le toit et un plancher. Tous les deux sont illuminés et un grand espace vitré les sépare horizontalement. Le volume de service se retrouve toutefois du côté inverse, ce qui modifie le rapport entre la station et son environnement. Plutôt que de s'ouvrir sur la rue et la communauté, elle se referme sur la végétation à l'arrière du terrain. L'espace devient plus intime et discret pour ses usagers.

Les modifications contextuelles plus contrôlées favorisent une réflexion sur l'environnement bâti qui s'apparente à la captation photographique où les caractéristiques visuelles d'une architecture, c'est-à-dire, les colonnes, les volumes, la lumière ou les réflexions, deviennent des outils pour construire et témoigner de sa propre perception de l'espace. Ces actes photographiques explorent un lieu pour rendre compte d'une façon personnelle de l'observer. À la différence des altérations systémiques qui favorisent une lecture postérieure à la création qui permet de découvrir des relations inattendues au sein du cadre bâti, les altérations contextuelles demandent d'observer attentivement l'image pour tester les relations qui s'y trouvent déjà. Cette



Figure 57 Altération contextuelle X et XI.

Collages numériques - Altération sur la structure de la marquise de la station-service de Mies van der Rohe. Collages réalisés par Jacob Ethier

double possibilité créative des méthodes de Koike dénote de l'équilibre entre le contrôle et la découverte que concède ce type de collage. Lors de la réalisation du projet de création, cette complémentarité permettait de faire avancer la réflexion. Si une méthode ne donne pas les résultats escomptés, l'autre peut être en mesure d'apporter

de meilleures pistes de réflexion. Cette variété de méthodes réaffirme aussi l'idée que la photographie n'est pas une finalité, mais davantage un objet en constant mouvement. (Sontag, 1977) Dans l'ensemble des altérations systémiques ou contextuelles ayant comme image de base la vue frontale du centre communautaire de Montpetit, la composition visuelle est modifiée afin d'explorer de nouvelles relations entre les éléments constitutifs de l'image. La marquise, le volume de service, les colonnes, la lumière, l'asphalte, le gazon, la végétation environnante s'en retrouvent déplacés et replacés à des endroits différents, et parfois incongrus, par les altérations. À travers tout ce mouvement, la symétrie, la rectitude des lignes, la complémentarité des couleurs et la mise en valeur de l'espace de la station demeurent. Certains éléments d'une image perdurent même lorsqu'ils sont profondément altérés. Cette observation propose quelque chose qui n'a pas encore été souligné jusqu'ici : les éléments invariables de la photographie. L'invariabilité du cadre fini défini par le médium photographique s'est imposée durant l'exploration qu'invitait ce projet de recherche-création. Elle définissait les possibilités et les limites du travail. Même si la photographie propose des traductions variées d'un lieu ou d'un bâtiment, ses éléments constitutifs restent les mêmes. Il y a un toit, des parois de verre, des meneaux, des voitures, des colonnes. Ces éléments invariables sont dictés par le photographe qui cadre l'image. Il est le maître d'œuvre qui prépare les éléments qui subiront l'analyse de son observateur ou les manipulations de l'artiste.

Ainsi, les actes photographiques réalisés dans ce projet de création proposent de nouvelles réalités, de nouvelles perceptions de la station-service qui sont circonscrits par l'existence de l'image elle-même, de ses couleurs, de ses éléments visuels. Benjamin (1971) disait que : «la tâche du traducteur (...) consiste à trouver dans la langue dans laquelle elle traduit l'intention à partir de laquelle l'écho de l'original peut être éveillé dans cette langue. » La photographie, comme autre langage, traduit l'environnement, le transforme, l'utilise et le manipule pour l'amener quelque part de

nouveau. Toutefois, cette nouveauté restera toujours en relation avec l'écho de l'original qui est, dans ce cas-ci, l'image de Montpetit. C'est la même chose qui advient lors de la captation photographique du 30 octobre et le 12 novembre ; l'état concret du centre communautaire au moment de la séance photographique reste imprégné dans les images produites. L'acte photographique ne peut y échapper. Voilà une limite qui apparaît très clairement de l'usage de l'outil photographique pour le designer. Tout au long du projet, la création est restée cadrée et très limitée alors qu'au contraire, la création d'environnement bâti s'inscrit dans un monde bien plus vaste.

Pour conclure, dans le cadre de cet exercice de recherche-crédation, le contrôle sur les images photographiques prend deux formes distinctes. En premier lieu, certains aspects de l'image permettent de percevoir un potentiel latent à exploiter afin de les altérer dans le but de modifier la perception de la station. Par exemple l'horizontalité de la marquise de la station peut se métamorphoser verticalement changeant ainsi complètement l'intégration du bâtiment dans son milieu. La transparence du bâtiment peut s'accroître et insister sur les percées et les points de vue traversants du bâtiment. Dans l'autre cas, les méthodes systématiques engagent une chaîne de réactions et peuvent ouvrir la voie à des réflexions inédites. Notamment, j'ai pu observer dans l'*altération systématique IV* (figure 51) que la marquise génère un fort lien avec les rues adjacentes grâce à son horizontalité et à son amplitude. Elle invite l'utilisateur en toute sobriété.

La manipulation de l'image reste toutefois un outil de traduction, c'est-à-dire, qu'elle reste restreinte à la pragmatique de la station-service. Les éléments qui constituent le bâtiment dans les images seront les mêmes et les altérations qu'elles subissent pourront seulement en changer l'arrangement et l'apparence. La manipulation photographique apparaît donc assez similaire avec la captation photographique expérimentée au début du projet et des pratiques photographiques présentées au chapitre 2. Le photographe

est restreint à ce qui existe. Il n'est pas en mesure de créer comme un peintre. Alors, il compose et recompose les différents éléments de l'environnement bâti de plusieurs manières, dans différents angles afin de rapporter son interprétation du bâtiment en image. Les altérations fonctionnent dans le même sens. Elle offre une nouvelle lecture de la station. Même si, au fond, ces deux pratiques photographiques se ressemblent, les altérations réalisées au cours du projet de création sont empreintes d'une liberté que la captation photographique ne possède pas. Elles sont en mesure de se détacher des règles du monde physique. Des morceaux de bâtiment peuvent flotter en apesanteur, la structure du bâtiment peut disparaître sans que la marquise s'effondre. Cette distinction est majeure, car elle permet à de nouveaux sens inaccessibles aux pratiques de captation photographiques d'apparaître.

Le projet de création avait pour objectif d'établir de nouveaux points de vue sur l'environnement bâti. Ces derniers sont définis par un questionnement critique sur l'état de l'environnement bâti tel qu'il apparaît dans les photographies de la station. Les créations permettent la critique de la station, car elles projettent une image invraisemblable et imaginaire d'un bâtiment qui a mes yeux était très concret et fini. C'est-à-dire, que lors de la première visite du lieu, lors de la deuxième et lors de l'observation des images de la station, de celle de Montpetit ou de Goldsmith, la station restait fondamentalement inaltérable. Il m'apparaissait possible d'avoir une réflexion critique sur l'état physique du bâtiment. Je réfléchissais sur son implantation, sur son étendue de bitume, sur la reconversion, sur le choix des matériaux. Les images photographiques, ma captation de la station et la démarche de Gauthier m'aiguillaient sur ces différents aspects de manière exhaustifs et variés. Toutefois, le projet de création m'a permis de pousser cette réflexion critique sur des aspects plus fondamentaux de la station, comme la forme et l'imposition de la marquise sur l'ensemble du site. Tout comme pour Koike, les interventions réalisées dans le cadre de ce projet de création ont sémantiquement modifié la perception de la station-service,

c'est-à-dire que le message qui est à voir dans l'image produite n'est plus le même. Notamment, le concept d'horizontalité réfléchi par le bureau de Mies en 1968 et appuyé encore davantage par Gauthier lors de la reconversion parfois disparaît complètement (*Altération contextuelle III*) ou se renforce dramatiquement (*Altération contextuelle IV*).

## CONCLUSION

Ce mémoire de recherche-crédation posait la question suivante : comment des pratiques photographiques peuvent-elles contribuer à la réflexion architecturale? Pour tenter d'y répondre, la recherche s'est basée sur le cas d'étude de l'ancienne station-service de Mies van der Rohe à Montréal. Une enquête a été effectuée sur le rôle et les capacités des pratiques photographiques à influencer la perception de l'environnement bâti.

Dans un premier temps, un exercice exploratoire de captation photographique a produit une traduction unique et originale de la station, qui s'éloigne d'interprétations des concepts initiaux des architectes et qui se rapporte davantage aux caractéristiques visuelles de l'architecture. L'expérience physique *in situ* de l'espace a permis de construire une conscience forte d'un environnement. Toutefois, cette démarche est consolidée par la production de photographies. Comme Tisseron le disait dans son livre *Le mystère de la chambre claire*, l'image photographique est un instrument d'assimilation psychique qui permet d'appréhender le monde qui nous entoure et de s'en fabriquer une idée assez précise sans pour autant le connaître réellement. Dans le cas de l'exploration personnelle, ces images photographiques sont effectivement un instrument d'assimilation. Toutefois, après la visite, elles réfèrent à quelque chose de connu, à une expérience physique, à un souvenir et à une lecture architecturale. Dans ce cas, il serait plus précis de dire qu'elle cristallise ces souvenirs et qu'elle appuie et poursuit une réflexion déjà entamée. Par la déambulation et l'outil photographique, il m'a été possible de forger mes propres idées sur le bâtiment sans l'influence d'images photographiques extérieures à cet exercice. Par la captation d'images, l'analyse de ces photos, de la réponse à cette introspection et par la création de nouvelles images, il a été possible de mieux définir un nouveau discours sur les caractéristiques visuelles et

architecturales de la station-service. Cette réflexion concerne l'état de l'architecture au moment où je m'y suis rendu. Elle s'adresse à l'utilisation du bâtiment par ses usages, à la spatialité vécue physiquement et surtout à une définition du bâtiment qui s'affirme au travers d'une compréhension personnelle globale de l'œuvre de Mies. Notamment, l'aspect très protecteur de la marquise et l'impression d'ouverture vers la nature que les différents volumes offrent lorsqu'on s'y retrouve et l'expérience plutôt rigide et fermée lorsqu'on approche de la station de l'extérieur. Ces raisonnements sont éprouvés et confirmés par cette pratique photographique libre et intuitive. Les dernières photographies produites montrant les statues dorées exposées dans le volume central superposées aux activités qui se déroulent dans la station cristallisent la valeur et l'importance de ce cœur spatial ouvert pour la communauté du quartier.

En second lieu, nous nous sommes attardés au moment de la reconversion du poste d'essence en centre communautaire, particulièrement au travail architectural réalisé par la firme FABG, afin d'explorer le rôle de la photographie dans une pratique architecturale active. Une entrevue avec l'architecte responsable du projet a permis de repérer plusieurs usages de la photographie. Premièrement, la photographie a été un mode d'abstraction idéologique permettant à des concepts architecturaux de persister tout au long du projet. Cette capacité qu'ont les images photographiques d'abstraire les idées inhérentes à l'architecture a permis à Gauthier de comprendre et d'utiliser des concepts architecturaux relatifs à l'œuvre de Mies van der Rohe comme guide dans la conception architecturale de la station-service tout en se détachant des contraintes de la réalisation de la reconversion. L'usage de la photo a aussi permis de relever divers fragments de la station-service dressant un inventaire exhaustif de détails architecturaux. Ainsi, Gauthier a pu identifier de nouveaux éléments qui n'avaient pas été notés durant la visite *in situ*. Enfin, elle a été un mode de diffusion mettant de l'avant les concepts architecturaux promus par les architectes comme l'horizontalité et le dynamisme retenus que promouvaient les architectes de la reconversion.

En troisième lieu, toutes les images photographiques de la station-service accessibles dans les archives du Centre canadien d'architecture et sur le Web ont permis de voir se dessiner une multitude de portraits du bâtiment. De cette variation marquante naît une acceptation élargie du concept architectural visuellement diffusé. Par le fait même, cette perception globale du bâtiment à travers la diversification des points de vue améliore l'intelligibilité de l'architecture et de ses caractéristiques physiques et visuelles. L'analyse d'Ursprung concernant la série d'images produites par Danuser de la chapelle Sainte-Bénédicté a bien démontré que d'apposer ses propres réflexions sur les traductions photographiques est premièrement intrinsèque à la lecture d'une image. Deuxièmement, cette lecture est bénéfique et complémentaire à la captation photographique. La tension entre la subjectivité et l'objectivité dans l'intention du photographe et ce que retient l'observateur d'une photographie est toujours présente et remplie de nouveautés auxquelles le photographe n'avait pas pensé. L'image photographique et son contenu continue d'évoluer au fil de ses observateurs. De l'addition de ces idées et leur connaissance avec la proposition du photographe émergent de nouvelles idées. Par exemple, pour ma part, la comparaison entre les deux images prises en 1968 (figure 44) avec l'état actuel de la station m'a permis d'apprécier la façon dont le bâtiment s'intégrait harmonieusement avec son contexte immédiat. L'abaissement du terrain proposé par le bureau de Mies au moment de l'érection de la station-service a eu un impact positif sur son intégration dans son contexte bâti contemporain. De plus, ce geste s'accorde davantage avec la fonction du centre communautaire qu'avec l'ancienne fonction. Aussi, j'ai pu déceler dans le nouveau centre communautaire, non seulement ses qualités spatiales, mais aussi la qualité esthétique et le dynamisme de ses matériaux et des textures qui le composent grâce aux images de Goldsmith. Son approche originale de déterritorialisation de ces éléments en les réimplantant dans une série photographique axée sur la mode. Ainsi, ces éléments prenaient une tout autre importance. Ils ne faisaient plus partie d'un tout architectural

qui tend à les effacer, mais au contraire ils avaient un rôle prépondérant à jouer avec les vêtements.

Né de l'étude du corpus, le projet de création pousse l'exploration de cette notion d'instabilité de la traduction. Il propose d'intervenir sur les potentiels qu'offre la traduction photographique, et qui sont déjà présents dans les photos. Cet exercice a pour but de jeter un regard nouveau sur la station-service par le biais d'une recherche visuelle à caractère exploratoire inspiré de pratiques développées par Koike, telles que les altérations systémiques et contextuelles. Cette réflexion sur l'architecture de la station permet de perdre le contrôle et d'être étonné par de nouvelles intentions architecturales tout en soulignant l'impossibilité de traduire précisément des concepts architecturaux pour des pratiques photographiques. Tout comme dans la série *Architecture* de Sugimoto, les altérations appliquant une transformation sur l'ensemble de l'image tel que les pointillés ou les tranches d'images recomposées permettent de créer du contenu original à travers un processus où le résultat est indépendant de la volonté de celui qui réalise l'acte photographique. La méthode permet de faire exploser le cadre des *a priori* et de transcender les notions architecturales pour en relever de nouvelles valeurs. Dans le deuxième cas, les altérations contextuelles mettent la conscience du designer à l'épreuve et permettent d'extraire des idées par le biais de l'image photographique, d'exprimer un message particulier et de renouveler l'image de la station-service. C'est le même procédé employé par Binet, Danuser ou Hatakeyama, lorsqu'ils lisent l'environnement physique, le traduisent et partagent une certaine façon de le percevoir. Gauthier va dans le même sens lorsqu'il produit, avec Montpetit, les images photographiques de la reconversion. Chacun d'eux contrôle, jusqu'à un certain point, la manière dont l'observateur de l'image percevra l'environnement bâti. Le projet de création est toutefois encore plus décisif, car il permet aussi d'intervenir sur l'état de l'image de la station ce qui a comme conséquence d'en modifier la perception et la sémantique de son architecture. Après avoir effectué

les altérations, la station ne réfère qu'en partie à son sujet d'origine ce qui permet de remettre en question certains de ces éléments les plus fondamentaux tels que l'horizontalité et la marquise.

Comme Banham (1989) l'a mentionné, la pratique de la photographie est manifestement visuelle, tout comme l'architecture. Tout au long du mémoire, notre investigation sur les possibilités qu'offrent diverses pratiques de la photographie de comprendre davantage l'environnement bâti s'est appuyée sur la capacité qu'a le médium photographique de lire les caractéristiques visuelles de l'architecture à tout moment de l'acte photographique. Pour revenir à l'hypothèse stipulant que des pratiques photographiques puissent produire de nouvelles perceptions, la pensée de Benjamin citée en introduction est éclairante :

La nature qui parle à l'appareil photographique diffère de celle qui s'adresse à l'œil; elle est autre, avant tout parce qu'au lieu d'un espace consciemment élaboré par des hommes, c'est un champ tramé par l'inconscient. [...] À travers elle, nous est révélé pour la première fois cet inconscient optique, comme la psychanalyse nous familiarise avec l'inconscient pulsionnel. (Benjamin, 2012, p.17-18)

L'acte photographique, de la captation à l'analyse d'images, exploite cet inconscient optique dont parle Benjamin. Cet inconscient peut se comparer à l'ajout (la plus-value) qui naît du phénomène de traduction lors de l'acte photographique. Par exemple, notons les images de la captation photo au chapitre 3. Elles proposent notamment de comprendre la station au travers de la réflexion de l'environnement et la perméabilité perceptible dans l'espace architectural grâce à la présence dominante du verre. La série de Goldsmith révèle une station où le dynamisme des lignes de la composition architecturale, des néons et de la trame rigide de la marquise construit un décor pour une collection de vêtements. De son côté, FABG propose un centre communautaire « plus Mies que Mies ». Chacun de ces récits exploite les éléments visuels présents au

sein de l'ancienne station-service. L'environnement bâti est modulé par les actes photographiques de manière à en renouveler sa propre perception. On observe le même phénomène dans la pratique des photographes, des expositions et des conférences discutés dans le cadre conceptuel du mémoire. Comme le dit Danuser : « Photography has this potential too. It can make judgments, open up fictional spaces, or invite the viewer to experiment and have fun. » (2009)

Alors, comment des pratiques photographiques peuvent-elles contribuer à la réflexion architecturale?

La recherche dans le cadre du projet de création s'affirme dans l'interférence de plus en plus marquée de la traduction photographique face au sujet d'étude. Par la captation photographique, le designer explore directement la station. Quant à Gauthier, il a un contact direct avec la station, mais s'en éloigne pour la conception architecturale. Il jette un regard concret sur l'objet d'étude en même temps qu'il s'en détache grâce aux photographies de la station et aux images de l'œuvre de Mies en général. L'observation de l'image comme résultat photographique du bâtiment permet de voir naître des points de vue variés de l'interaction de la photographie avec bâtiment. Si certains traduisent la station le plus fidèlement possible, d'autres portraits s'éloignent de la nature architecturale du bâtiment. Le projet de création tente finalement de mieux cerner et d'exploiter les potentiels créatifs présents dans les images de l'édifice. Cette traduction toujours plus grande entre la réalité de la station et la perception du bâtiment se caractérise par un regard de plus en plus créatif et critique sur le sujet.

La réponse à la question de recherche pourrait se formuler ainsi : les pratiques photographiques contribuent à la réflexion architecturale grâce à l'interférence que la traduction photographique de l'environnement bâti génère. Plus la traduction s'éloigne de son origine, plus elle permettra l'exploration d'idées inédites et la découverte de

territoires insoupçonnés. Cette créativité née de la pratique de la photographie contribue à la réflexion architecturale, car elle est en mesure d'en proposer des variations.

Comment le designer peut-il bénéficier de l'opportunité offerte par les pratiques de la photographie ? Son rôle est de réfléchir à l'environnement bâti en relation aux sociétés et à ses problématiques. Il doit chercher et trouver des solutions concrètes à mettre en pratique qui répondent à des besoins et à un contexte précis dans le but de l'améliorer et d'offrir des lieux, des espaces et des objets de qualité qui supportent les cultures et les modes de vie en place. L'observation et la compréhension de cet environnement restent décisives dans la qualité des solutions qui émergeront des pratiques du design. Dans cette recherche, les pratiques photographiques se sont avérées utiles aux pratiques du design en offrant différents points de vue créatifs sur l'environnement bâti. L'acte photographique a permis de percevoir l'ancienne station-service de manière toujours différente, d'autant plus lorsque les pratiques photographiques étaient variées et multiples. Que ce soit la captation de l'ancienne station-service avec l'appareil photographique, la lecture d'images photographiques dans les magazines, internet, dans les livres, dans les archives ou que ce soit la captation *in situ* de photographies d'un bâtiment, ou bien la manipulation photographique par collage physique ou digital, chacune de ces pratiques est bénéfiques pour le designer à approfondir de la réflexion et la compréhension du designer d'un environnement bâti grâce à la traduction inhérente à ces pratiques. Cette recherche mène éventuellement le designer à compléter ses propres outils de réflexion liés à sa pratique avec ce paradigme offert par les pratiques de la photographie. Ainsi, avec l'outil photographique, vient la possibilité de renouveler la perception de l'environnement bâti.

## ANNEXE A

GRILLE D'OBSERVATION ET D'ANALYSE – PHOTOGRAPHIES DE LA  
STATION-SERVICE MIES VAN DER ROHE - 1ERE SORTIE.

Type d'objectif de l'appareil photo	Date de la visite	Photos d'intérêt	Commentaires / à documenter davantage
28 mm	30 octobre 2019	8795	La ligne du sol (stationnement et trottoir) indique une direction à l'œil – S'attarder davantage aux reflets des vitres.
		8802	Documenter la mise en contexte du recul de la station, des zones vertes et des voies de circulation.
		8810	Multitude d'objets sur le terrain.
		8813	On ne peut pas échapper aux objets.
		8820	L'incongruité des blocs de brique beige.
		8821	Impression que la station se positionne directement en nature.
		8824	Impression d'unité complète du bâtiment (une seule barre) de verre et de sa transparence totale.
		8833	Barre noire dramatique (accentué par l'arbre sur la gauche).
		8837	Jeu d'ombre et de reflet avec le volume central.
		8841	Reflet des néons sur les objets (ventilation-voiture) et moins de réflexion du verre à cause des néons.
		8844	Prise de vue traversant le volume central avec vue sur le toit, les bustes sont surprotégés, contre-jour.
		8858	Vue sur la structure arrange beaucoup de verticalité qui n'est normalement pas visible dans la barre.
		8866	Perspective forte grâce au toit et au sol.
		8871	Désorganisation de l'espace ajoute à son mystère.
8879	Efficacité des lignes de toit dans la composition graphique.		
8880	Impression que le volume tai-chi est absent et que seule la marquise crée l'espace et la lumière le traverse.		

50 mm	8868	Le mur rideau presque miroir.
	8870	Le toit comme une ligne dans le paysage entre le vert et la cime des arbres.
	8873	Presque miroir et composition très prenante arbre + volume beige + pignon + verre + marquise.
	8907	Ligne de point de fuite qui va directement dans la face du bâtiment en face.
	8918	Voiture, architecture moderne et nature (idéal moderne).
	8925	La voiture grise du fond semble être dans l'espace tai-chi.
	8928	L'élément de nature peut être utilisé à outrance et l'architecture est là pour la recevoir.
	8932	Une impression que c'est un simple stationnement.
	8938	Tout dépendant de l'angle, il est possible de voir à l'intérieur et à l'extérieur de manière marquée.
	8946	Voiture noire dans le bloc de verre. Est-ce un espace, une paroi? Un miroir?
	8949	Les lignes de toits lorsque le point de vue est plus bas apporte beaucoup de détails à l'ensemble.
	8952	Possibilité de voir les rayons de lumière des néons sans le reste où ça s'assemble avec le ciel.
	8957	DRAMATIQUE ET ROMANTIQUE architecture + nature.
	8974	Filtre par la nature.
	8978	Jeu de lumière où la structure noire et tout le reste des éléments noirs s'affaiblissent et laissent la place au contexte (projection).
	8965	Jeu de réflexion parfaitement opaque, déformation de l'espace et de la réalité.
	8988	Contraste de l'éclairage intérieur et extérieur, lumière qui voyage.
	8998	Oblitération totale des frontières des murs.
	9003	Status : détails du décor, dans la station et non à la fois. Comment peut-on ramener le détail à la station?
	9006	Grand dynamisme de la superposition des plans de vue aux 4 niveaux avec comme sujet la statue.
9011	Le mur blanc intérieur est remplacé par la route qui se trouve de l'autre côté comme si on voyait au travers.	

	9013	L'intersection verticale et horizontale : on se rapproche de l'idée structurelle de la station et de l'architecture.
	9015	Le bâtiment en face comme omniprésent dans la trame de fond, dans la transparence.
	9027	Minimalisation des textures et des couleurs pour un propos simple sur la marquise.
	9039	Composition multiple (voitures, structure, objets sans rapport à l'espace, espace intérieur-extérieur flou, éclairage allumé ou non. Grande compréhension des possibilités de l'espace.
	9045	Marquise blanche et sale.
	9050	La surexposition provoque les opacités manquantes.
	9053	L'éclairage artificiel annule l'effet reflet.
	9072	L'éclairage artificiel verdâtre semble moche.

### Légende :

La numérotation correspond à celle présente dans le tableau.

Les photographies avec des commentaires surlignés en jaune sont celles qui ont dirigé les observations lors de la deuxième séance de photographie et d'observation de la station-service.



8795



8802



8810



8813



8820



8821



8824



8833



8837



8841



8844



8858



8866



8871



8879



8880



8868



8870



8873



8907



8918



8925



8928



8932



8936



8946



8949



8952



8957



8974



8978



8965



8988



8998



9003



9006



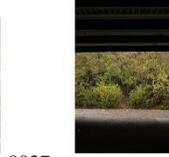
9011



9013



9015



9027



9039



9045



9050



9053



9072

## BIBLIOGRAPHIE

- Architecture et Design Quebec. (Novembre 2017). Architecture et photographie. *La Revue d'architecture : ARQ*, (181), 32.
- Bajac, Q., Andrieux, B., Richard M., Sbriglio, J. (2011). *Contacts : Le Corbusier Lucien Hervé*. Paris : Seuil.
- Banham, R. (1989). *A concrete Atlantis : U.S. industrial building and European modern architecture 1900-1925*. Cambridge (Mass.) : MIT Press.
- Bechtler, C., Herzog, J., Ursprung, P., Wall, J. et Kunsthaus, B. (2004). *Pictures of architecture, architecture of pictures : a conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall moderated by Philip Ursprung*. Wien; New York : Springer-Verlag.
- Benjamin, W. (1971). *Mythe et violence*. Paris : Les Lettres nouvelles.
- Benjamin, W. (2012). *Petite histoire de la photographie*. Paris : Éditions Allia.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique de la traduction : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berthier, J.-F. *Stalker – Laboratoire d'Art Urbain*. Récupéré en 2019 de [http://derivesurbaines.com/Laboratoire\\_Stalker.html](http://derivesurbaines.com/Laboratoire_Stalker.html)
- Binet, H. (2018). *Hélène Binet*. Récupéré en 2019 de <http://helenebinet.com/about.html>
- Binet, H. et Pimlott, M. (2012). *Composing space the photographs of Hélène Binet*. London : Phaidon.
- Breton-Potvin, C. (2016). *Le mobilier intégré comme dispositif architectural : stratégies d'aménagement* (Mémoire de maîtrise en design de l'environnement). Université du Québec à Montréal Montréal (Québec, Canada).

- Campbell, H. (2015, 2015/01/02). Photographic Architecture in the Twentieth Century. *The Journal of Architecture*, 20(1), 152-159.
- Catllar, B. et Maison de l'Architecture, M.-P. (2005). *Jean Dieuzaide : architecture, photographie*. Toulouse : .
- Cohos-Newman, P. (2015). Mies van der Rohe Esso service. *SSAC Bulletin SEAC*, 88-89.
- Colomina, B. et Brayer, M.-A. (1998). *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*. Orléans : HYX.
- Conover, R. (1990). Gas station to Mark Gateway to city. *Press Herald* (Portland Maine).
- Conseil du patrimoine de Montréal. (2005). *Station-Service Esso de L'Île-des-Sœurs* Montréal Récupéré en 2018 de [http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONSEIL\\_PATRIMOINE\\_MTL\\_FR/MEDIA/DOCUMENTS/R05-VE-01.PDF](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONSEIL_PATRIMOINE_MTL_FR/MEDIA/DOCUMENTS/R05-VE-01.PDF)
- Conseil du patrimoine de Montréal. (2012). *Réhabilitation – Ancienne station-service de Mies van der Rohe* Montréal : Ville de Montréal. Récupéré en 2018 de [http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONSEIL\\_PATRIMOINE\\_MTL\\_FR/MEDIA/DOCUMENTS/A12-VE-01\\_STATION-SERVICE%20MIES%20VAN%20DER%20ROHE.PDF](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONSEIL_PATRIMOINE_MTL_FR/MEDIA/DOCUMENTS/A12-VE-01_STATION-SERVICE%20MIES%20VAN%20DER%20ROHE.PDF)
- Danuser, H., Gantenbein, K. et Ursprung, P. (2009). *Zumthor Sehen : bilder von Hans Danuser*. Zurich : Hochparterre bei Scheidegger & Spiess.
- Davila, T. (2007). *Marcher, créer - déplacements, flânerie, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Du Regard.
- Delgado, J. (2018). Le Trésor que Mies A légué à L'Île-des-Sœurs. *Le Devoir*. Récupéré en 2018 de <https://www.ledevoir.com/culture/533647/le-tresor-que-mies-a-legue-a-l-ile-des-soeurs>
- Dubois, P. (1983). *L'acte photographique*. Paris : Nathan.
- Fanelli, G. et Mazza, B. (2016). *Histoire de la photographie d'architecture*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

- Fournier, M., Lortie, A. et Centre canadien, d. a. (2004). *Les années 60 : Montréal voit grand*. Vancouver : Douglas & McIntyre.
- Gallery, T. I. (2003-2020). *Naoya Hatakeyama*. Récupéré le 28 août 2019 de <https://www.takaishiigallery.com/en/archives/5925/>
- Goldstein, L. (1990, 18 juin). Cute but inefficient. *The Gazette*.
- Graham, J. F., State University of New, Y. et Research, F. (1985). *Difference in translation*. Ithaca : Cornell University Press.
- Grattard, I. (2018). *Le passé en coupes déréglées*. Récupéré le 28 août 2019 de [https://next.liberation.fr/arts/2018/08/12/le-passe-en-coupes-dereglees\\_1672291](https://next.liberation.fr/arts/2018/08/12/le-passe-en-coupes-dereglees_1672291)
- GSD, H. (2012). *Hélène Binet, "Composing space"*. Youtube. Récupéré en 2019 de [https://www.youtube.com/watch?v=YkpeFr87wOo&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=YkpeFr87wOo&feature=emb_title)
- Hatakeyama, N. (2018). *The Photographer and Architecture*. Récupéré le 28 août 2019 de <https://placesjournal.org/article/naoya-hatakeyama-the-photographer-and-architecture/>
- Heilmeyer, F. (2015). *Shooting Zaha : A photo essay and interview with photographer Hélène Binet*. Récupéré en 2019 de <http://www.uncubemagazine.com/blog/16064993>
- Hession, J. K. (2007). Landmarks: Lindholm Service Station, Cloquet. *Minnesota History*, 60(7), 251-251.
- Higgott, A. et Wray, T. (2016). *Camera Constructs : Photography, Architecture and the Modern City*. Burlington : Ashgate Pub Co.
- Hillel, J., Demers, P., Mies van der Rohe, L., Quatre par Quatre, F. et Films, T. V. A. (2005). *Regular or super [enregistrement vidéo] : views on Mies van der Rohe = Ordinaire ou super : regards sur Mies van der Rohe Ordinaire ou super, regards sur Mies van der Rohe*. Montréal : Montréal : TVA Films.
- Hugron, J.-P. (2012). FABG, Mies et la modernité réticente. *Le courrier de l'architecte*. Récupéré en 2019 de [https://www.lecourrierdelarchitecte.com/article\\_3729](https://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_3729)

- James, W. et Madelrieux, S. (2011). *Le pragmatisme : un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*. Paris : Flammarion.
- Koike, K. et Sauvin, T. (2018). *No more, no less*. [Lieu de publication inconnu] : Jiazazhi Press.
- Krohn, C. et Mies van der Rohe, L. (2014). *Mies Van Der Rohe : the built work*. Basel : Birkhauser.
- Leblanc, D. (2011, 7 Juillet 2011). Lecture Mies's Montreal gas station gets new lease on life. *The Globe and Mail*.
- Lomholt, I. (2012). Mies Van Der Rohe Gas Station On Nuns Island, Montreal. *E-architect*. Récupéré en 2019 de <https://www.e-architect.co.uk/montreal/gas-station-nuns-island>
- Los Angeles County Museum of Art. (2009). *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Récupéré en 2019 de <https://www.lacma.org/art/exhibition/new-topographics-photographs-man-altered-landscape>
- Malette, B. (2014). Une démarche consuevuelle le cas de la station-service de Mies van der Rohe. *La sauvegarde de l'architecture moderne* (1 éd., p. 147-154). Presses de l'Université du Québec.
- Malraux, A. (2010). *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard.
- Matsumoto, T., & Cantz Verlag. (2012). *Hiroshi Sugimoto › Architecture 1997-2002*. Récupéré le 28 août 2019 de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>
- Mertins, D. (2014). *Mies*. London : Phaidon Press Limited.
- Meschonnic, H. (1970). *Pour la poétique. II*. Paris : Gallimard.
- Moser, Walter. (2007). *Martin Gerlach junior photographie Adolf Loos*. Thèse. Université de Vienne.
- Neumeyer, F. et Jarzombek, M. M. (1991). *The artless word : Mies van der Rohe on the building art*. Cambridge (Mass.); London : MIT Press.

- Noirot, J. (2010). La photographie d'architecture, un art de la traduction ? *Meta*, 55(4), 779-788.
- NUNC, H. e. (2012). *Hiroshi Sugimoto : Architecture 1997-2002*. Récupéré en 2019 de [http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/?fbclid=IwAR2sk837ImqAlcbBi9naKGpkMHx4mILJ7UC\\_VvnXhNd0CAgNsCpstS0Tf6k](http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/?fbclid=IwAR2sk837ImqAlcbBi9naKGpkMHx4mILJ7UC_VvnXhNd0CAgNsCpstS0Tf6k)
- Pantall, C. (2019, 4 January 2019). Kensuke Koike and Thomas Sauvin's No More No Less. *British Journal of Photography*.
- Pardo, A., Redstone, E. et Barbican Art, G. (2014). *Constructing worlds : photography and architecture in the modern age*. Munich : Prestel.
- Pare, R., Inbusch, C. E. et Centre Canadien d'Architecture. (1984). *Photographie et architecture : 1839-1939*. Liège; Bruxelles : P. Mardaga.
- Québec, G. d. (2013). *Ancienne station-service de Mies-Van der Rohe* Récupéré en 2019 de <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=159505&type=bien#.Xmz2RJNKhAY>
- Roche, D. (1982). Entrée des machines. *La disparition des lucioles: (réflexions sur l'acte photographique)* (chap. 5, p. 47 à 58). Paris : éditions de l'étoile.
- Rosengarten, R. (2015, 2015/09/02). Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age. *Photography and Culture*, 8(3), 363-367.
- Ruby, I., Ruby, A. et Ursprung, P. (2004). *Images : a picture book of architecture*. Munich : Prestel.
- Ruscha, E. (1969). *Twentysix gasoline stations*. Alhambra, Calif. : Cunningham Press.
- Salvesen, B. (2009). *New topographics*. Göttingen : Steidl.
- S.d. Sugimoto presents buildings in new light. (2003). *Art Business News*, 30(4), 58.
- Shulman, J. (1990). T. R. D. Noreiga. Oral history interview with Julius Shulman. Archives of American Art : Smithsonian Institution.

- Shulman, J. (1998). *L'Architecture et sa photographie*. Köln; Lisboa; London : Taschen.
- Smith, E. A. T. (2006). *Case Study Houses*. Köln : Taschen
- Sontag, S. (1977). *Sur la photographie*. Numéro 000436364. Paris : C. Bourgois.
- Soulages, F. (1998). *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*. Molakoff : Armand Colin.
- Stahel, U. (2001). *Hans Danuser frost* (1st éd.). Allemagne : Scalo.
- Stetler, P. (2014, 2014/01/02). Camera Constructs: Photography, Architecture, and the Modern City. *History of Photography*, 38(1), 98-100.
- Tamisier, M. et Harmathèque. (2009). Texte, art et photographie la théorisation de la photographie. Paris : L'Harmattan.
- Tisseron, S. (1996 ). *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*. Paris : Flammarion.
- Ursprung, P. (2011, 2011/06/01). Limits to Representation: Peter Zumthor and Hans Danuser. *Visual Resources*, 27(2), 172-184.
- Vanlaethem, F. (2015). A new future for Montréal Mies Gaz Station. *Docomomo*, 49-53.
- Venturi, S. B. (1977). *Learning from Las Vegas the forgotten symbolism of architectural form* ([Rev. ed.]. éd.). Cambridge, Mass : Cambridge, Mass. MIT Press.
- Yatskevich, O. (2018). *Kensuke Koike And Thomas Sauvin, No More, No Less*. Récupéré le 28 aout 2019 de <https://collectordaily.com/kensuke-koike-and-thomas-sauvin-no-more-no-less/>
- Yen Borrows, K. (2013). A Montreal firm reinvents Mies Van Der Rohe's long-neglected gas station as community center. *Canadian architect*, 58, 22-25.
- Zimmerman, C. (2014). *Photographic architecture in the twentieth century*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

## MÉDIAGRAPHIE

Adams, R. (1974). *Tract house , Westminder* [Photographie]. Récupéré de [https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds\\_rl=1263130&gclid=CjwKCAjw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwIoELqMVTq1YCD2EHS1m0XdKuh1H9zfr0SZ-0kzMyw5dqBBoCP3UQAvD\\_BwE](https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds_rl=1263130&gclid=CjwKCAjw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwIoELqMVTq1YCD2EHS1m0XdKuh1H9zfr0SZ-0kzMyw5dqBBoCP3UQAvD_BwE)

*Aerial View of Nuns' Island.* [Photographie]

*Barcelona Pavilion (1928-29); small courtyard with Georg Kolbe's Dawn - Mies van der Rohe.* [Photographie]. Récupéré de <https://ca.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/march/18/why-mies-van-der-rohe-divided-opinion/>

Becher, B. a. H. (1974). *Preparation Plant* [Photographie]. Récupéré de [https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds\\_rl=1263130&gclid=CjwKCAjw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwIoELqMVTq1YCD2EHS1m0XdKuh1H9zfr0SZ-0k](https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds_rl=1263130&gclid=CjwKCAjw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwIoELqMVTq1YCD2EHS1m0XdKuh1H9zfr0SZ-0k)

Becher, B. a. H. (2010). *Lessines Belgium* [Photographie]. Récupéré de <https://docs.google.com/document/d/1YeSDIU0mPN922zHqMDUWDYwO909pvZGI/edit>

Berenice, A. (1932). *A Nighttime View of New York Vity* [Photographie]. Récupéré de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/>

Binet, H. *Diocesan Museum Kolumba, Cologne by Peter Zumthor* [Architecture]. Récupéré de <http://www.uncubemagazine.com/blog/15777311>

Binet, H. (1986-1990). *John Hejduck* [Photographie]. Récupéré de <http://helenebinet.com/photography/hejduk/>

- Binet, H. (1992). [Photographie]. Récupéré de <https://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>
- Binet, H. (1996). *The Jewish Museum Working Site, Daniel Libeskind* [Architecture]. Récupéré de <http://helenebinet.com/photography/libeskind/>
- Binet, H. (1997). *Untitled 9* [Photographie]. Récupéré de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/>
- Cours d'étirements avec Andréanne !* [Photographie]. Récupéré de <https://actionpreventionverdun.org/maison-intergenerationnelle/des-souvenirs-en-images/>
- Danuser, H. (1988-1990). *Sainte-Bénédicté Chapel, Sumvitg, from the Zumthor Project / scores and images (Sheet: IV 1)* [Photographie]. Récupéré de [https://www.moma.org/collection/works/216467?artist\\_id=19194&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/216467?artist_id=19194&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)
- Danuser, H. (1988-1990). *Sainte-Bénédicté Chapel, Sumvitg, from the Zumthor Project / scores and images (Sheet: II 2)* [Photographie]. Récupéré de [https://www.moma.org/collection/works/216465?artist\\_id=19194&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/216465?artist_id=19194&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)
- Danuser, H. (1988-1990). *Sainte-Bénédicté Chapel, Sumvitg, from the Zumthor Project / scores and images (Sheet: II 1)* [Photographie]. Récupéré de [https://www.moma.org/collection/works/216464?artist\\_id=19194&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/216464?artist_id=19194&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)
- Danuser, H. (1988-1990). *Sainte-Bénédicté Chapel, Sumvitg, from the Zumthor Project / scores and images (Sheet: I)* [Photographie]. Récupéré de [https://www.moma.org/collection/works/216462?artist\\_id=19194&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/216462?artist_id=19194&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)
- Danuser, H. (1988-1992). *Sainte-Bénédicté Chapel, Sumvitg, from the Zumthor Project / scores and images (Sheet: III)* [Photographie]. Récupéré de [https://www.moma.org/collection/works/216466?artist\\_id=19194&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/216466?artist_id=19194&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)
- Danuser, H. (1988-1992). *Sainte-Bénédicté Chapel, Sumvitg, from the Zumthor Project / scores and images (Sheet: IV 2)* [Photographie]. Récupéré de

[https://www.moma.org/collection/works/216468?artist\\_id=19194&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/216468?artist_id=19194&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)

EnriqueRamirez. (2011). [Photographie]. Récupéré de <https://www.flickr.com/>

Ghirri, L. (1986). *Cemetery of San Cataldo, Modena, Italy* [Photographie]. Récupéré de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/>

Goldsmith, B. (2018). *Science of Stella McCartney : Concevoir l'hybridité entre style et responsabilité* [Photographie]. Récupéré de <https://www.ssense.com/fr-ca/editorial/mode/the-science-of-stella>

Hatakeyama, N. (1994). #41408 [Photographie]. Récupéré de <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-japanese-photographer-traces-how-cities-are-built-and-destroyed>

Hatakeyama, N. (1997). #52810 [photographie]. Récupéré de <https://placesjournal.org/article/naoya-hatakeyama-the-photographer-and-ar>

Hatakeyama, N. (2004). #1853 [Photographie]. Récupéré de <https://placesjournal.org/article/naoya-hatakeyama-the-photographer-and-architecture/?cn-reloaded=1>

Hatakeyama, N. (2006). #202 [Photographie]. Récupéré de <https://placesjournal.org/article/naoya-hatakeyama-the-photographer-and-architecture/?cn-reloaded=1>

Hervé, L. (1955). *High Court of Justice, Chandigarh, India* [Photographie]. Récupéré de <https://www.yatzer.com/lucien-herve-le-corbusier-in-india-agnesb>

Hervé, L. (1955). *High Court of Justice, Chandigarh, India* [Photographie]. Récupéré de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/>

Hirosh, S. (1997). *World Trade Centre Minoru Yamasaki 199* [Photographie]. Récupéré de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/>

Holum, L. (1984). *Lindholm Service Station, Cloquet* [Photographie]. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/pdf/20188617.pdf?refreqid=excelsior%3A7f258088149ed188e186f7b2843646c1>

- Julius Schulman*. (1954). [Photographie]. Récupéré de <https://www.latimes.com/entertainment/la-et-1012-shulman-pg-photogallery.html#lightbox=33153539&slide=2>
- Kegge, B. (2006). *Esso gas station, Boulevard René Lévesque, on Nuns' island, Montreal*. [Photographie]. Récupéré de <https://www.flickr.com/photos/51506760@N00/157087636/in/photolist-eT7Fw-eT7G9-eT7SL-eT7So-4bgUmW-eT7FS>
- Lloyd Wright, F. (1927). *Projet de Frank Lloyd Wright* [Dessin]. Récupéré de [http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/cons\\_pat\\_mtl\\_fr/media/documents/R05-VE-01.pdf](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/cons_pat_mtl_fr/media/documents/R05-VE-01.pdf)
- Lolic. *Original esso gas station* [Photographie]. Récupéré de <https://www.designboom.com/architecture/les-architectes-fabg-mies-van-der-rohe-gas-station-conversion/>
- Mertins, D. M. *Pompe à essence Mies van der Rohe* [Photographie]
- Microworld House 2 Mies van der Rohe*. (1999). [Photographie]
- Mies van der Rohe gas Station*. [Photographie]. Récupéré de <https://en.wikiarquitectura.com/building/mies-van-der-rohe-gas-station/#gas-station-mies-6>
- Montpetit, S. (2009). *Maison des générations - Île-Des-Soeurs* [Photographie]. Récupéré de <http://arch-fabg.com/project/esso>
- Montréal, I. (2010). *Station-service de l'Île-des-Soeurs* [Photographie]. Récupéré de [https://imtl.org/edifices/Station\\_service\\_Ile-des-Soeurs.php?id=4790&im=2](https://imtl.org/edifices/Station_service_Ile-des-Soeurs.php?id=4790&im=2)
- Paris, J. (2010). [Photographie]. Récupéré de <https://www.flickr.com/>
- Pointe Nord, Île-des-Soeurs*. (2007). [Photographie et modélisation 3D]. Récupéré de <https://montrealmetropol.com/projet/pointe-nord-ile-des-soeurs/?lang=fr>
- Rohe, L. M. V. d. [Collage]. Récupéré de [https://www.architectmagazine.com/design/collages-from-the-modernist-who-believed-less-is-more\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/collages-from-the-modernist-who-believed-less-is-more_o)

- Ruscha, E. (1967-1999). *Dodgers Stadium, Los Angeles, 1967-1999* [Photographie]. Récupéré de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/>
- Schulman, J. (1954). *Julius Shulman* [Photographie]
- Schulman, J. (1960). *Case Study House no. 22, Los Angeles*
- Schulman, J. (1960). *Case Study House no 22* [Photographie]. Récupéré de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/>
- Scott Brown, V. (1968). *Las Vegas* [Photographie]. Récupéré de [www.gizmoweb.org/2010/12/learning-from-denise-scott-brown/](http://www.gizmoweb.org/2010/12/learning-from-denise-scott-brown/)
- Shore, S. (1974). *2nd street East and South Main Street, Kalispell, Montana* [Photographie]. Récupéré de [https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds\\_rl=1263130&gclid=CjwKCAjw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwloELqMVTq1YCD2EHS1m0XdKuh1H9zfr0SZ-0kzMyw5dqBBoCP3UQAvD\\_BwE](https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/?ds_rl=1263130&gclid=CjwKCAjw44jrBRAHEiwAZ9igKEdj5jWwloELqMVTq1YCD2EHS1m0XdKuh1H9zfr0SZ-0kzMyw5dqBBoCP3UQAvD_BwE)
- Simak, F. *Vienna's Looshaus also known as the Goldman and Salatsch Building by Adolf Loos* [Photographie]. Récupéré de <https://www.thoughtco.com/scandal-in-vienna-the-looshaus-177737>
- Sugimoto, H. (1997). *Villa Savoie* [Photographie]. Récupéré de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>
- Sugimoto, H. (1997). *Chrysler Building* [Photographie]. Récupéré de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>
- Sugimoto, H. (1997). *Seagram Building* [Photographie]. Récupéré de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>
- Sugimoto, H. (1997). *Guggenheim Museum* [Photographie]. Récupéré de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>
- Sugimoto, H. (1997). *World Trade Center* [Photographie]. Récupéré de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>
- Sugimoto, H. (1997). *Church of The Light* [Photographie]. Récupéré de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>

- Sugimoto, H. (1998). *Eiffel Tower* [Photographie]. Récupéré de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>
- Sugimoto, H. (2000). *Sainte-Bénédicte Chapel, 2000* [Photographie]. Récupéré de <https://paddle8.com/work/hiroshi-sugimoto/167510-sainte-benedict-chapel/>
- Sugimoto, H. (2002). *Barragan house* [Photographie]. Récupéré de <http://hicarquitectura.com/2016/05/hiroshi-sugimoto-architecture-1997-2002/>
- Venturi, S. B. *Duck, Decorated Shed* [Photographie, dessin]. Récupéré de <http://indexgrafik.fr/learning-from-las-vegas-et-controverse/>
- Walker, E. (1936). *Frame House New Orleans LA* [Photographie]. Récupéré de <https://time.com/3635206/explore-the-relationship-between-photography-and-architecture/>