

## LA VILLE CONTEMPORAINE AUX VISAGES U-TOPIQUE. DE LA PLASTICITE DE LA VERTICALITE AU GENERIQUE.

**Alessia NIZOVTSOVA**

Alessia Nizovtseva est plasticienne et doctorante en Arts Plastiques au laboratoire LLA-CREATIS, Université Toulouse – Jean Jaurès. Son sujet de thèse est un sillage de la construction et de la « déconstruction » de/dans l'image photographique d'architecture dans sa relation à la sculpture spatiale et à la maquette dans l'art contemporain. Le terme de la « déconstruction » est inspiré de la philosophie de Jacques Derrida en lien avec les mouvements du déconstructivisme et constructivisme russe en architecture.

[alessianizovtseva@gmail.com](mailto:alessianizovtseva@gmail.com)

Pour citer cet article : Nizovtseva, Alessia , « La ville contemporaine aux visages u-topique. De la plasticité de la verticalité au générique. », *Litter@ Incognita* [En ligne], Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, n°9 « Lieux et non-lieux : liens au corps », printemps 2018, mis en ligne le 28/03/2018, disponible sur <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/la-ville-contemp...ite-au-generique/>>.

[Télécharger l'article au format PDF](#)

---

### Résumé

En partant de la pluralité du concept du « non-lieu » qui nous ramène vers la définition de « l'u-topie » de Louis Martin, mais également de l'utopie moderne en architecture, nous nous pencherons vers l'analyse des œuvres de trois artistes tels que Stéphane Couturier, Gao Brothers et mon installation *Towers 2*. Dans ces œuvres, l'architecture contemporaine est à l'image d'une ville déshumanisée où l'absence et la présence des corps humains deviennent une figure critique de l'uniformité, de la perte d'identité, d'anonymat et de masse.

**Mots-clés** : photographie – non-lieu - architecture moderne – sculpture – maquette – habitat contemporain.

### Abstract

Starting from the plurality of the concept « non-place » which leads us to the definition of the « u-topie » of Louis Martin, but also of the modern utopia in architecture, we will analyze the works of three artists such as Stéphane Couturier, Gao Brothers and my installation *Towers 2*. In these works, contemporary architecture is like a dehumanized city where the absence and presence of human bodies become a critical figure of uniformity, the loss of identity, anonymity and mass.

**Keywords**: photography – non-place – modern architecture – sculpture – model – contemporary habitat.

---

## Sommaire

### [Introduction](#)

[1. La ville contemporaine : de la modernité à la monumondialité](#)

[2. L'espace de la bidimensionnalité](#)

[3. La plasticité de la verticalité : de la photographie vers la sculpture](#)

[4. La maquette et l'utopie comme figure de déséquilibre](#)

[5. Du corps souffrant au corps abstrait](#)

### [Conclusion](#)

### [Notes](#)

### [Bibliographie](#)

## [Introduction](#)

En réalisant les séries des photographies des habitations de masse entre la Roumanie et la Russie, j'ai été frappée par une ressemblance étonnante des quartiers résidentiels entre ces deux pays. Dès lors, je me suis intéressée à l'habitat contemporain tel que les tours et barres d'habitation qui peuplent les villes de l'Europe de l'Est mais également les villes occidentales qui ne sont pas dépourvues de zones périphériques et banlieues.

Une grande partie de l'architecture d'habitat soviétique, tout comme certains grands ensembles des banlieues européennes sont emmurés dans une forme de négligence voire de désamour de la population ; critiqués et remis en cause, ces espaces provoquent de nombreux débats parmi les sociologues et les urbanistes. A ce titre, Bernard Savignon critique les périphéries des grandes villes dans son ouvrage *La cité n'appartient à personne*, en écrivant : « Toute la banlieue a fabriqué cet univers du Même autour d'une rupture des sens, la ville construisait loin de son forum, a mis à l'écart délibérément ces habitations périphériques [...] <sup>1</sup> ».

De même, Michael Kokoreff définit les barres d'habitation construites sur les terrains vagues comme des « non-lieux » proches de la définition de Marc Augé, car ce type d'habitat manque « à la fois d'histoire de mémoire collective <sup>2</sup> ».

Selon Marc Augé, « le non-lieu » est un produit de la « surmodernité » qui est opposé au lieu anthropologique : « [...] un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique [...] <sup>3</sup> ». Les « non-lieux » d'Augé sont des lieux de croisement entre les êtres humains sans échanges préalables, où seuls existent des rapports de consommation. Ce sont les lieux de transport en commun, des supermarchés, les lieux virtuels... où tout être humain reste solitaire, où la vitesse et d'autres facteurs le mettent à l'écart du reste du monde.

La théorie de Marc Augé est considérée aujourd'hui comme étant trop radicale, portant à ces espaces une connotation négative qui a été remise en question. Tel est l'exemple de Claude Raffestin qui rejette le concept du non-lieu de Marc Augé qui, « au-delà de sa banalité binaire, n'ajoute rien aux sciences humaines, sinon une éventuelle occasion de confusion <sup>4</sup> ». De

nombreux articles parus dans l'ouvrage *Ville infectée, ville déshumanisée* en 2014 ont analysé la ville à travers les processus de déshumanisation et d'humanisation au cœur de la littérature de l'extrême contemporain qui prouvent que les lieux ne s'opposent pas aux non-lieux, mais que les deux coexistent : « une même entité peut être à la fois le lieu et le non-lieu [...] ceux qui sont réputés être des lieux ou ont vocation à l'être sont susceptibles de se déshumaniser et devenir de ce fait des non-lieux ; inversement<sup>5</sup> ».

Si le concept du non-lieu de Marc Augé ne peut pas être caractéristique pour les espaces réels car trop catégorique, il me semble que certaines œuvres d'art contemporaines en lien avec l'architecture ne sont pas dépourvues des caractéristiques des non-lieux tels que : perte d'identité, anonymat, masse, enfermement (comme l'attestent les pratiques de Cyprien Gaillard, de Michel Wolf, d'Yves Bélogeay).

Hormis la théorie de Marc Augé, le non-lieu est avant tout lié au terme d'utopie inventé par Thomas More en 1516 signifiant *u-topos* un lieu sans lieu mais également *eu-topos* lieu du bonheur, imaginaire et inatteignable. Ce qui nous intéressera dans cette recherche ce n'est pas le terme de non-lieu de Marc Augé ou le terme d'utopie mais plutôt la tension qui se crée dans l'œuvre à travers la pluralité de ce concept. Ceci nous ramenant à de nombreuses réflexions à travers les œuvres de Stéphane Couturier, de Gao Brothers et mon travail plastique *Tower 2*. En partant du terme de « *l'u-topie* » de Louis Martin qui caractérise la traduction directe de la structure sémantique à travers les textes de Xénakis comme : « le non-lieu ; nulle-part qui ne signifie pas l'irréel ou l'imaginaire, mais l'indétermination du lieu, le lieu du neutre, l'espace de la différence, de la force de la différenciation : le lieu de ce qui n'est ni ici ni là ; la présence du manque dans l'espace autour duquel et par rapport auquel l'espace s'organise<sup>6</sup> ».

Il me semble que de multiples œuvres d'art corrélées à l'architecture se trouvent dans l'indétermination et se rapprochent de la définition sémantique de *l'u-topie*, elles sont généralement, comme le dit Catherine Grenier : « [...] caractérisées par une irrésolution volontaire entre chantier et ruine, utopie et dégénérescence<sup>7</sup> », mais également entre la présence et l'absence des corps humains. Les trois œuvres que nous étudierons s'inscrivent dans cette réflexion à travers la remise en cause de la ville et de l'habitat contemporain.

## 1. La ville contemporaine : de la modernité à la monumondialité

Ce n'est pas une ville fantôme ou la ruine abandonnée qui est représentée à travers la série des photographies d'architecture de Stéphane Couturier. Pourtant, ce qui nous frappe dès le premier regard, c'est l'absence de tout être humain et l'image de la ville qui est soumise à la répétition et l'uniformisation des façades d'architecture. Même si la photographie d'architecture est souvent caractérisée par l'absence des corps humains pour mettre en valeur la vue du bâtiment, dans les photographies de Stéphane Couturier cette absence devient un moyen plastique pour créer un manque et problématiser la condition humaine dans les villes surpeuplées. En jouant entre la réalité et l'illusion, ces vues paradoxales des façades d'immeuble nous ramènent à un questionnement sur le statut de l'image photographique.

Entre 1997 et 2006, Stéphane Couturier réalise la série des photographies sous-titrée *Monuments* ; le photographe se consacre aux périphéries des villes qu'il parcourt pour y

immortaliser les mutations des masses monumentales en construction telles que des barres d'habitation, des zones pavillonnaires, des tours. En privilégiant toujours le même cadrage strict, la prise de vue frontale, une lumière douce où le bâtiment paraît comme étant enfermé dans un cadre, isolé du monde extérieur, les photographies de Couturier imposent des volumes de grands formats simples et géométriques, qui créent un face à face avec le spectateur. Nous ne voyons rien d'autre que la vue du bâtiment à sa hauteur, sa façade devient la totalité de l'image et absorbe tout le reste : le ciel y est souvent absent, le sol est invisible. Le bâtiment devient ici un fragment, une bribe, une suspension entre le haut et le bas dans un espace indéfini. Ici, l'immeuble paraît comme étant arraché de son contexte, déraciné, neutralisé de tout le reste, où le lien au lieu est rompu.

Pourquoi ne pas parler à travers cette série de photographies de la modernité en architecture ? Celle-ci se caractérise par son idéologie fonctionnaliste formulée dans la Charte d'Athènes rédigée par Le Corbusier en 1943. La modernité en architecture s'inscrit, selon Augustin Berque dans un « espace absolu » qui devient universel et neutralise la singularité des lieux réels et impose : « [...] des formes identiques aux quatre coins de la planète. Partout la même chose – l'identité absolue réalisée dans toute l'étendue terrestre [...]. C'est un espace utopique par essence, car négateur des lieux (où *topos* veut dire « non-lieu »), alors même qu'il ne peut se réaliser que dans les lieux concrets, à la surface de la terre <sup>8</sup> ».

Apparaissent, alors, l'uniformité, l'alignement identique des immeubles dans l'espace urbain. Dans ses nombreux ouvrages, Augustin Berque critique la modernité en architecture qui est vue par l'auteur comme un résultat déplorable de notre époque. C'est le cas des barres gigantesques imaginées par Le Corbusier à travers une répétition mécanique pour ces projets utopistes irréalisés de la ville de Paris, et sont selon Berque ravageuses, « [...] sans aucun rapport ni avec le milieu, ni avec l'histoire<sup>9</sup> ».

C'est ainsi que les façades identiques qui proviennent dans leur majorité des périphéries de Séoul sur les clichés de Couturier pourraient être à Paris, à Pékin, à Moscou où dans n'importe quelle autre ville de la planète ; ici, l'identité d'une ville reste méconnaissable, anonyme. Toutes les mêmes, ces villes contemporaines que Rem Koolhaas caractérise de « génériques », sont dépourvues d'identité. « La Ville générique », selon l'architecte, n'a plus d'identité, elle est libérée de son « carcan<sup>10</sup> », sans histoire et sans passé, la ville s'étend si elle devient trop petite et se renouvelle toute seule, simplement. La périphérie s'est émancipée de « l'emprise du centre<sup>11</sup> », est comparable à un organisme vivant en continuelle transformation.

En caractérisant les clichés de Stéphane Couturier, Philippe Piguet nomme les immeubles : « Figures emblématiques des temps contemporains, ces immeubles qui semblent n'en pas finir de leur étage comme de leur alignement ne sont autres que de nouveaux monuments de l'ère de la mondialisation<sup>12</sup> ».

L'image que nous en donne Couturier que l'on serait tenté de qualifier de *monumondial* comme l'explique Piguet, pourrait avoir quelques caractéristiques en lien avec « la surmodernité » de Marc Augé qui caractérise notre époque pour mettre en évidence l'idée de l'excès, de surconsommation. *Le monumondial* de Philippe Piguet est sans doute lié aux phénomènes de la mondialisation où la standardisation et la vitesse de la construction des villes créent une ablation d'identité. A cet endroit, la façade d'immeuble devient une figure

anonyme ; toute absence de présence humaine laisse transparaître un manque, une frustration, puisque tout est arraché de ce contexte : le ciel, le sol, les corps humains.

En outre, la « ville générique » qui ressort à travers les photographies de Couturier est celle de la hauteur, elle :

« [...] abandonne l'horizontal pour le vertical. Le gratte-ciel semble appelé à y devenir la typologie ultime et définitive. Il a absorbé tout le reste. Il peut se dresser partout, dans une rizière ou en centre-ville, peu importe. Les tours ne sont plus côte à côte, mais ainsi séparées qu'elles n'ont plus d'interaction. La densité dans l'isolement: voilà l'idéal <sup>13</sup>. »

La ville de Stéphane Couturier pourrait présenter quelques rapprochements avec l'utopie corbuséenne car elle privilégie la verticalité et où le gratte-ciel est symbolique : « [...] un volume sans chair, une figure de géométrie la plus simple possible, répétable à l'infini par le biais de la standardisation généralisée<sup>14</sup> ». Ce ne sont pas les gratte-ciels, symboles de la réussite et de l'économie prospère, mais les tours et les barres d'habitation qui deviennent « la typologie ultime<sup>15</sup>», les monuments de la ville contemporaine de Stéphane Couturier.

Plus loin, la densité est réalisée par le cadrage strict sur les façades d'immeubles et isole ainsi les éléments multiples sur la même surface mais encore par le travail de la série. Le paradoxe se trouve à la frontière entre l'universalité et la diversité : il apparaît dans le chevauchement des plans sans hiérarchie dans la même image : « Chaque fenêtre est identique et pourtant différente. Chaque bloc ressemble à son jumeau et pourtant s'en distingue<sup>16</sup> ».

## 2. L'espace de la bidimensionnalité

L'artiste joue avec l'éloignement et le rapprochement de vision puisque les formats relativement grands permettent de voir au plus près les détails de la façade : les fenêtres, les balcons, les couleurs, toute la multitude des indices s'expose au regard du spectateur qui glisse sur la surface plane de la façade.

L'effet d'une surface est renforcé par la prise de vue neutre qui abolit complètement la perception. La particularité de ses photographies se trouve dans l'illusion de « la bidimensionnalité » volontairement recherchée par l'artiste.

C'est ainsi que Eric De Chassey parle de « la photographie plate » dans son ouvrage *Platitude. Une histoire de la photographie plate* en précisant que :

« Le photographe n'est pas comme le peintre, conduit à chercher la représentation de la troisième dimension ; son appareil est construit pour donner toujours cette illusion.[...] Ce que peut chercher le photographe en revanche, c'est à accentuer volontairement la bidimensionnalité, à supprimer l'illusion de profondeur par la précision de la prise de vue : à faire plat<sup>17</sup>. »

Il me semble que Stéphane Couturier joue de la bidimensionnalité pour effacer les frontières entre l'illusion et la réalité. En réduisant l'immeuble à une surface fine et plate, elle devient dans l'espace d'exposition une fenêtre en longueur qui sert de vitrine pour l'œil du spectateur parcourant cet écran photographique : « Délaissant tout ornement inutile, nettoyée en

quelque sorte de tout accident, et surtout de tout décor, la façade se présente comme surface [...]18 ». Vue de près, la façade apparaît comme un élément d'architecture à part entière, se manifeste comme une fine limite entre intérieur et extérieur ; vue de loin elle devient un élément géométrique abstrait.

C'est également le procédé du nettoyage, de neutralisation par l'élimination des éléments inutiles que l'artiste emploie : paysage, corps humains, ciel, sol. Cette neutralisation crée une dualité de lecture de l'image où l'architecture devient « un *lieu neutre* », qui est capable selon Barthes d'une duplicité des sens. Le lieu neutre dans la vision de Barthes comme l'explique Claude Stéphane Perrain « [...] crée un sentiment de *semi-absence* comme dans une boîte [...]19 ».

Pour Louis Martin, le neutre est « [...] un écart des contradictions, la contradiction même maintenue entre le vrai et le faux [...]20 ». Par exemple, dans la photographie *Séoul n°1*, le photographe crée la reconstitution de panoramiques à partir de fragments des façades identiques d'un immeuble de Séoul. Sans le savoir, nous pouvons facilement croire dans la réalité de la représentation, pourtant l'image se trouve à la limite entre le vrai et le faux, entre le réel et l'abstrait.

A l'instar de la maquette d'architecture qui n'est pas encore réalisée, ces chantiers fantomatiques, vidés de leur habitants sont encore en construction. Dans l'entre-deux, entre la fin et le commencement, ces architectures sont en attente, en *stand-by* mais également en mutation et en mouvement. La vue des façades en chantier donne aux bâtiments l'aspect stérile et ambigu de l'architecture de masse, là où l'image photographiée devient le lieu du trouble et de l'illusion.

### **3. La plasticité de la verticalité : de la photographie vers la sculpture**

Dans mon travail plastique, la recherche de la bidimensionalité entre l'illusion et la réalité se différencie de celle de Stéphane Couturier par la prise de vue en contre-plongée, mais également par la composition de deux images identiques, qui rompt avec l'équilibre géométrique de la photographie. Dans le cliché *Ciel 2*, nous ne voyons qu'un petit bout de l'immeuble de masse monumentale des années 60 du quartier d'Empalot dont la démolition est déjà prévue.

Ne pas prendre en photographie la façade de l'immeuble où la vue d'ensemble du bâtiment, à l'instar de Couturier, me permet de voiler cet espace qui me semble dystopique, déshumanisé, cette architecture qui ne peut évoquer que « le même, l'universel, l'identique » et rappeler la froideur et la stérilité de l'esthétique corbuséenne. Il faudrait regarder de plus près pour comprendre ce que le spectateur voit en réalité à travers les images composées : lignes abstraites ou détails d'architecture ? Lorsque je compose deux images identiques :

« Les photographies commencent à nous offrir « des rectangles », des « lignes », des « compositions » plutôt que des « fenêtres », des « portes », des « tuyaux » et des « murs ». [...] Une fois que tout sens d'une présence, d'un lieu, d'un contexte et d'une échelle individuelle ont été éliminés, nous nous retrouvons dans le domaine d'un dialogue formel précisément construit21. »

Tel un non-lieu abstrait qui apparaît devant nous, où l'illusion de la bidimensionalité est accentuée par l'abstraction de la composition. Nous ne distinguons plus de perspectives, plus de profondeurs, perdus dans la répétition de la même image proliférée sans fin qui dessine alors une façade en déséquilibre, maintenue par une sculpture.

Par ailleurs, les photographies participent à la dé-construction de la figure verticale en déséquilibre qui crée une tension entre l'utopie architecturale en relation à la hauteur et à la ville comme l'espace de « l'u-topie » pensé par Xénakis comme un non-lieu. C'est ainsi que : « [...] disjoindre le sol et la ville et de faire rentrer la ville en état « d'indépendance par rapport à la surface et au paysage<sup>22</sup> » devient un acte créateur de « la ville cosmique » qui apporte à la pensée urbanistique une nouvelle réflexion sur « l'habiter<sup>23</sup> » humain. « Autrement dit, l'opération fondamentale de la ville, l'acte qui la fonde, est un acte u-topique par définition : le non du lieu, le refus de la topographie, de la géographie, le non à l'espace étendu comme système lié de lieux dits et écrits [...]»<sup>24</sup> ».

Par conséquent, l'instabilité de la sculpture et l'assemblage photographique n'évoquent plus le contexte du lieu où la photographie a été prise. La forme vacillante de la sculpture rappelle celle d'un bâtiment en devenir qui aurait subi une secousse lors d'un tremblement de terre. La sculpture n'évoque plus une maison à habiter mais une figure de déséquilibre, une ruine qui est le résultat des métamorphoses du bâtiment. Là, la structure a basculé. Pourtant elle n'est pas encore détruite et crée : « [...] une suspension, un moment arrêté dans le processus de transformation, de métamorphose, non encore totalement accompli<sup>25</sup> ». La sculpture s'incline mais ne tombe pas, elle reste suspendue, les étages commencent déjà à s'effondrer mais restent pourtant intacts. La sculpture devient un objet autonome dans l'espace d'exposition qui renvoie à lui-même sa propre instabilité, un lieu u-topique dépourvu de topographie.

De plus, en assemblant les photographies, les volumes cubiques montent sans cesse vers la hauteur en formant une figure géométrique semblable à un escalier tout en se référant aux mouvements de chute, de basculement vers le côté.

#### **4. La maquette et l'utopie comme figure de déséquilibre**

La « construction spatiale<sup>26</sup> » peut ainsi trouver son rapprochement avec une maquette d'architecture moderniste :

« Les historiens d'architecture s'accordent pour dire qu'« Il faut attendre des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle pour qu'enfin la maquette d'architecture gagne en autonomie esthétique et s'affirme dans les mouvements modernistes - suprématisme, constructivisme, *De Stijl* – comme un objet exploratoire ». De Kasimir Malévich à Georgii Krutikov, de Naum Gabo à Theo Van Doesburg, la maquette a été l'outil logique promu par les avant-gardes historiques pour rêver les architectures idéales, des *Utopia*. Facilitée par les progrès des techniques, elle devient l'organe même de l'utopie : elle donne un embryon de forme et de la réalité à des architectures rêvées, souvent irréalisables<sup>27</sup>. »

Pourquoi ne pas parler à travers cette construction, du projet utopique du mouvement d'avant-garde russe constructiviste de *la Tour Tatline* qui n'a jamais été réalisé et reste à l'état

de maquette en bois ? En effet, la *Tour Tatline*, le monument à la III<sup>e</sup> Internationale, devait être construite à Saint Pétersbourg afin de symboliser le nouvel élan d'une société progressiste car propulsée par le communisme russe. L'esthétique de la tour vient davantage alimenter cette idée de l'utopie, comme, par exemple, le mouvement vers la hauteur en spirale pour symboliser : « [...] la ligne du mouvement de l'humanité libérée [...]»<sup>28</sup> ». Il y a quelque chose de la tour de *Babel* dans la *Tour Tatline* qui est une immense construction voulue par les hommes pour atteindre le ciel. « [...] car viser l'accès au ciel, c'est vouloir pénétrer tous mystères suprêmes [...]»<sup>29</sup> ». Telle une curiosité de l'homme qui se finit par un échec, la tour de *Babel* reste inachevée. Le ciel apparent dans mes photographies, mais aussi l'idée de l'escalier qui ne monte nulle part vers le sommet rejoint l'idée de l'impossibilité d'atteindre l'idéal.

Lorsque l'on regarde derrière la composition photographique, nous découvrons la structure apparente de la sculpture qui a été créée avec des cubes vides collés et superposés. Cette « [...] mise à mort de la stabilité et de l'harmonie [...]»<sup>30</sup> », de l'ordre géométrique stable questionne la perfection de l'architecture moderne.

Léonard.R. Rogers, sculpteur et théoricien de la sculpture, explique que : « Le développement de la sculpture spatiale s'est fait en parallèle avec celui de l'architecture moderne. De ce fait, beaucoup de sculptures spatiales ressemblent fortement à des maquettes d'architecture»<sup>31</sup> ».

La sculpture spatiale se différencie de la sculpture classique, selon Rogers, par l'absence des formes : « [...] dans ces composants à une ou deux dimensions, il n'y a pas de masse à mettre en forme, pas d'intérieur à structurer [...]»<sup>32</sup> ».

Telles sont les sculptures des frères Antoine Pevsner et Naum Gabo où l'ouverture complète entre l'intérieur et l'extérieur reste visible grâce aux matériaux employés : verre, plexiglas, fer. Ce qui me rapproche de ces artistes, ce n'est pas l'aspect esthétique ou encore les matériaux employés mais la visibilité de la structure : « Nous sommes dans une époque très sensible aux structures ; nous aimons montrer l'ossature de ce que nous faisons et la laisser nue vierge de tout décor»<sup>33</sup> ».

Si la sculpture des frères Gabo est inspirée de l'esthétique de la tour *Eiffel* selon l'analyse de Rogers, dans mon travail, la sculpture est à l'image de la structure moderne où : « La distinction autrefois rigide entre le dehors et le dedans s'est brouillée [...]. L'effet séparateur des murs s'est trouvé atténué [...]. On peut maintenant voir à travers les bâtiments [...] Ils ne sont plus enracinés dans le sol, massifs et pesants, mais flottent au-dessus avec légèreté»<sup>34</sup> ».

C'est ainsi que pour Le Corbusier, l'architecture est avant tout une structure, « un squelette »<sup>35</sup>, « une ossature »<sup>36</sup> », un corps « non-organique »<sup>37</sup> ». Elle est *une machine à habiter* que le Corbusier appelle *corps-machine*, ce *corps-machine* qui est purifié, nettoyé de tout organe inutile.

En revanche, les cubes vides et blancs de mes sculptures sont en rapport avec les contenants vides destinés à loger les corps humains sous le régime d'une incarcération où l'homme, à cet effet, est vu comme une unité, « [...] une biologie inscrite dans un volume, saisie dans la boîte [...]»<sup>38</sup> ». En ce sens, l'architecture est symboliquement réduite à un volume doté d'enveloppes



vides, des cases, des cellules qui ne peuvent en aucun cas accueillir un corps humain et restent donc inhabitables.

## 5. Du corps souffrant au corps abstrait

Dans les installations de Gao Brothers *The Utopia of construction* et *The Sens of space*, le corps sert d'outil, d'élément plastique pour remettre en question, problématiser l'architecture contemporaine des mégapoles chinoises. Dans leurs quatre photographies, *Prière, Attente, Anxiété* et *Douleur*, des grilles construites semblables à des maquettes, rappellent par leurs formes géométriques les grands ensembles d'habitation qui contiennent des corps nus, masculins, anonymes. En créant les photographies, Gao Brothers choisissent des hommes ayant la même taille et la même morphologie pour accentuer l'aspect d'anonymat. Les hommes tentent de rentrer désespérément dans les cases de la structure. Cette installation est une métaphore de l'habitat dans les grandes villes de Chine surpeuplées ayant connu dans les années 80, la migration des villageois vers les agglomérations urbaines. Les artistes témoignent à travers ces photographies de la condition humaine, de la vulnérabilité de l'homme et des épreuves du corps. Ces anatomies isolées, enfermées sont partagées entre deux figures : individualité et collectivité. Dès lors, l'architecture devient une métaphore de l'angoisse, de l'anxiété, de la claustrophobie, de la dystopie.

Par extension, les mégapoles chinoises se transforment symboliquement en « machines à habiter » où tous les sens du corps sont affectés et atteints par l'architecture : « Car l'habitation et les locaux de travail, ainsi que leurs dispositions réciproques, ne font pas qu'envelopper, de toutes parts, la vie des individus et de la société, ils pénètrent dans l'intérieur de cette vie [...] <sup>39</sup> ».

« Sous le régime d'incarcération [...] <sup>40</sup> », le corps et l'architecture fabriquent un tout ; « Tout doit être vu : surface et ossature, peau, et squelette, et les fluides qui rendent vivants l'ensemble <sup>41</sup> », Ici, le corps devient surface même de la façade, il l'habille, il est omniprésent.

Une autre installation *The Forever Unfinished Building* de Gao Brothers qui représente la photographie des structures géométriques semblables à une grille aux cellules démultipliées, une foule de personnages occupent chacun un espace limité et clos représentant une continuité de leur travail de *Sense of Space*. Les figures minuscules isolées, démultipliées à l'infini dans une structure fragmentée, abstraite, forment un ensemble. Ces cellules nous font penser à la ville biologique telle que la voyait le Corbusier le corps humain devient « [...] une fourmi ou une abeille asservie à la loi de se loger dans une boîte, une case, derrière une fenêtre [...] <sup>42</sup> ».

Contrairement à l'installation *The sens of space*, dans *The forever unfinished building*, le corps paraît tout petit, voire invisible, un fondu dans la masse architecturale en forme d'une grille qui remplit complètement l'espace de la photographie. Situé à l'intérieur de ce volume où plus précisément de la surface abstraite que l'architecture devient dans la photographie : « [...] l'homme ne peut être lui-même qu'une chose réduite à l'essentiel [...] une biologie inscrite dans un volume, saisie dans la boîte, avec pour seul horizon la fenêtre ouverte vers l'infini [...] <sup>43</sup> ».

Dans l'installation, l'architecture est vue par sa forme esthétique comme une surface abstraite et par sa forme symbolique comme un contenant « [...] qui maintient et retient les corps humains [...] <sup>44</sup> » dans un espace vide auquel les corps des individus sont soumis. Tel un paysage utopique qui tourne en dystopie où la solitude, fondue dans la masse, reste invisible. Ainsi, l'homme devient un « corps-façade », « un corps-abstrait » enfermé dans une structure géométrique gigantesque qui le tient.

## Conclusion

Dans les photographies de Gao Brothers, les corps deviennent des unités abstraites ou des anatomies enfermées dans les cellules géométriques de l'espace architectural. Faits du même moule, tout comme les façades de Stéphane Couturier, ils tendent vers le générique, l'universel ou *le monumondial*. A travers ces photographies et mon travail plastique, ce n'est pas la verticalité mais la hauteur de l'habitat qui nous donne à voir une essence autrefois utopique des lieux inatteignables. C'est ainsi que le ciel n'est plus ce lieu inatteignable et utopique puisque habiter la hauteur est devenu banal. Pourtant, viser le ciel par la forme et la grandeur architecturale reste toujours d'actualité. Telle une curiosité, « [...] qu'on peut aussi nommer volonté de savoir, désir de connaître, c'est dire si la tour de *Babel* est emblématique des pouvoirs de la science contre ceux de la croyance<sup>45</sup> ».

## Notes

1 - Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne, Architecture Esthétique de la forme Éthique de la conception*, Paris, Théétète Édition, 1997, p. 97.

2 - Michel Kokoreff, *La force des quartiers. De la délinquance à l'engagement politique*, Paris, Payot, 2003, p. 161.

3 - Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 71.

4 - Claude Raffestin, « Penser et classer dans les sciences humaines », *Revue Européenne des sciences sociales* n° 127, 2003, Librerie Droz Genève, p. 77.

5 - Sylvie Freyermuth, « Généricité et degré d'implication dans l'appréhension des processus de déshumanisation – ou d'humanisation », (sous la dir. de Sylvie Freyermuth, Jean-François P. Bonnot), *Ville infectée, ville déshumanisée*, Bruxelles, 2014, Comparatismes et société vol. n° 29, p. 159.

6 - Louis Martin, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, les Éditions de minuit, 1973, p. 330.

7 - Catherine, Grenier, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Édition du Regard, 2014, p. 169.

8 - Augustin Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Nantes, Hazan Édition, 1995, p. 142.

9 - Augustin Berque, « Peut-on dépasser l'acosmie de la modernité », (sous la dir. d'Augustin Berque, Marie-Antoinette Maupertuis, Vannina Bernard-Leoni), *Le lien au lieu*, Actes de la chaire de mésologie de l'Université de Corse, Bastia, Éditions Éolienne, 2014, p. 122.

10 - Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 49.

11 - *Ibid.*, p. 49.

12 - Philippe Piguet, « Stéphane Couturier, Entre l'anonymat et monumental », *L'Anonymes, Rencontres internationales de la photographie XXXIles*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 83.

13 - Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 56.

14 - Marc Perelman, *Le Corbusier, Une froide vision du monde*, Paris, Michalon Éditeur, 2015, p. 127.

15 - Rem Koolhaas, *Junkspace*, Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 56.

16 - Piguet Philippe, « Stéphane Couturier, Entre l'anonymat et monumental », *L'Anonymes, 2001, Arles, Rencontres internationales de la photographie XXXIles*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 83.

[17](#) - Éric De Chassey, *Platitudes, Une histoire de la photographie plate*, Paris, Édition Gallimard, 2006, p. 27.

[18](#) - Marc Perelman, *Le Corbusier, Une froide vision du monde*, Michalon Éditeur, 2015, p. 119.

[19](#) - Claude Stéphane Perrin, *Le neutre et la pensée*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 120.

[20](#) - Louis Martin, *Utopiques jeux d'espaces*, les Éditions de minuit, 1973, p. 21.

[21](#) - Éric De Chassey, *Platitudes, Une histoire de la photographie plate*, Paris, Édition Gallimard, 2006, p. 159.

[22](#) - Louis Martin, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, les Éditions de minuit, 1973, p. 330.

[23](#) - *Ibid.*, p. 341

[24](#) - *Ibid.*, p. 331

[25](#) - Isabelle Alzieu, « George Rousse : plasticité des espaces déconstruits, Espaces transfigurés à partir de l'œuvre de George Rousse », (sous la dir. de Christine Bugnet, Dominique Clévenot), *Espaces Transfigurés à partir de l'œuvre de George Rousse, Figure de l'art n° 13*, p. 106.

[26](#) - Marie-Ange Brayer, « La maquette, un objet modèle ? Entre art et architecture », *L'art même n°33*, Bruxelles, Bruxelles, 4e trimestre, 2006, p. 7.

[27](#) - *Ibid.*, p. 7

[28](#) - Gérard Conio, *Le constructivisme russe Le constructivisme dans les arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents*, Lausanne, Age d'homme, 1987, p. 58

[29](#) - Michel Onfray, *Métaphysique des ruines*, Nantes, Mollat Éditeur, 2010, p. 53.

[30](#) - Isabelle Alzieu, « George Rousse : plasticité des espaces déconstruits, Espaces transfigurés à partir de l'œuvre de George Rousse », *Figure de l'art n° 13*, p.106.

[31](#) - Roger, L.R, *Comprendre la sculpture*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2015, p. 95.

[32](#) - *Ibid.*, p. 95.

[33](#) - *Ibid.*, p. 95.

[34](#) - *Ibid.*, p.95.

[35](#) - Marc Perelman, *Le Corbusier, Une froide vision du monde*, Paris, Michalon Éditeur, 2015, p. 126.

[36](#) - *Ibid.*, p. 126.

[37](#) - *Ibid.*, p. 156.

[38](#) - Marc Perelman, *Le Corbusier, Paris, Une froide vision du monde, Paris, Michalon Éditeur, 2015*, p. 128.

[39](#) - *Ibid.*, p. 126.

[40](#) - *Ibid.*, p. 128.

[41](#) - *Ibid.*, p. 126-127.

[42](#) - *Ibid.*, p.128.

[43](#) - *Ibid.*, p. 127-128.

[44](#) - *Ibid.*, p. 128.

[45](#) - Michel Onfray, *Métaphysique des ruines*, Nantes, Mollat Éditeur, 2010, p. 53.

## Bibliographie

Alzieu Isabelle, « George Rousse : plasticité des espaces déconstruits, Espaces transfigurés à partir de l'œuvre de George Rousse », (sous la dir. de Christine Bugnet, Dominique Clévenot), *Espaces Transfigurés à partir de l'œuvre de George Rousse*, Figure de l'art n° 13, p.106.

Berque Augustin, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan édition, 1995.

Berque Augustin, « Peut-on dépasser l'acosmie de la modernité », (sous la dir. d'Augustin Berque, Marie-Antoinette Maupertuis, Vannina Bernard-Leoni), *Le lien au lieu*, Actes de la chaire de mésologie de l'Université de Corse, Bastia, Éditions Éolienne, 2014.

Grenier Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2014.

Conio Gérard, *Le constructivisme russe Le constructivisme dans les arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents*, Lausanne, Age d'homme, 1987.

De Chassey Éric, *Platitudes, Une histoire de la photographie plate*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

Augé Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Brayer Marie-Ange, « La maquette, un objet modèle ? Entre art et architecture », *L'art même* n°33, Bruxelles, 4e trimestre 2006.

Freyermuth Sylvie, « Généricité et degré d'implication dans l'appréhension des processus de déshumanisation – ou d'humanisation », *Ville infectée, ville déshumanisée, reconstitutions littéraires françaises et francophones des espaces sociopolitiques, historiques et scientifiques de l'extrême contemporain*, Bruxelles, *Comparatismes et société* vol. n° 29, 2014.

Kokoreff Michel, *La force des quartiers. De la délinquance à l'engagement politique*, Paris, Payot, 2003.

Koolhaas Rem, *Junkspace*, Éditions Payot & Rivages, 2011.

Lévy Marjolaine, « Des roseaux et des ruines. D'utopies en hétérotopies », *Hétérotopies, Des avant-gardes dans l'art contemporain*, Édition des Musées de la ville de Strasbourg, 2017.

Leyval David, *La banlieue l'épreuve de l'utopie*, Paris, Éditions Publibook université, 2009.

Martin Louis, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, Éditions de minuit, 1973.

Onfray Michel, *Métaphysique des ruines*, Mollat Éditeur, 2010.

Perelman Marc, *Le Corbusier, Une froide vision du monde*, Michalon Éditeur, 2015.

L.R Roger, *Comprendre la sculpture*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2015.

Salignon Bernard, *La cité n'appartient à personne, Architecture Esthétique de la forme Éthique de la conception*, Paris, Théétète Edition, 1997.