



HAL
open science

Manifeste d'intérieurs : penser dans les médias élargis

Javier Fernandez Contreras

► **To cite this version:**

Javier Fernandez Contreras. Manifeste d'intérieurs : penser dans les médias élargis. Anthony Masure. HEAD - Publishing, 1, 2021, Manifestes, Anthony Masure, Julie Enckell, 978-2-940510-48-1. halshs-03626082

HAL Id: halshs-03626082

<https://shs.hal.science/halshs-03626082>

Submitted on 11 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Manifestes

1

Javier Fernández Contreras

Manifeste d'intérieurs :

penser dans

les médias élargis

Manifestes

1

— HEAD 
Publishing

Javier Fernández Contreras
Manifeste d'intérieurs :
penser dans
les médias élargis

MANIFESTE D'INTÉRIEURS	9
LABORATOIRES DE LA MODERNITÉ	23
PENSER DANS LES MÉDIAS ÉLARGIS	57

1

MANIFESTE D'INTÉRIEURS

« On peut créer entre les mots et les objets
de nouveaux rapports¹ »

René Magritte

1 « Mais on peut créer entre les mots et les objets de nouveaux rapports et préciser quelques caractères du langage et des objets généralement ignorés dans le déroulement de la vie quotidienne. » Cité dans Foucault, 1973, p. 51-52.

Quand, en 1929, René Magritte présente *Ceci n'est pas une pipe*, il révèle avant tout, au-delà d'une fascination pour la séduction des images, le rôle de l'art comme intermédiaire entre le monde et l'observateur. Conscient des interférences susceptibles d'apparaître dans la représentation des choses, il expose un manifeste aussi évident que provocateur : les images des choses ne sont pas elles-mêmes des choses, mais plutôt des représentations, elles n'ont donc aucune obligation de respecter les mêmes règles.

La référence à la peinture de Magritte résonne jusque dans notre monde contemporain, au sein duquel le contact avec l'architecture par l'expérience directe a diminué, cette dernière ayant progressivement laissé la place à « l'expérience médiatisée ». La première question qu'il faudrait donc poser lorsque nous parlons d'architecture d'intérieur aujourd'hui serait : quels médias construisent la relation entre espaces et perception, ou entre la réalité physique et la façon dont cette dernière est pensée ?

Cela pose, comme dans le cas de la peinture du surréaliste belge, la question du format même de la représentation. En définitive, quel est le médium (ou quels sont les médias) de l'architecture d'intérieur ? La question est épistémologique et affecte la façon dont la discipline est envisagée.

Le diagramme ci-contre signifie essentiellement trois choses :

- 1) L'expérience directe de l'espace s'inscrit dans la complexité d'un ensemble de médias.

ESPACE INTÉRIEUR

Projection perspective	Peinture	Théâtre	Conversation	Exposition
Projection orthogonale	Photographie	Cinéma	Radio	Installation
Diagramme	Illustration	Télévision	Musique	Performance
Maquette/Mock-up	Collage	Cartoon	Littérature	
Logiciel 2/3D - BIM	Comic	Jeux vidéo	Magazine	
Réalité virtuelle		(n) En ligne	Publicité	Expérience directe
		...		

- 2) L'articulation entre les espaces médiatisés et physiques façonne les intérieurs contemporains.
- 3) Internet et les plateformes en ligne amplifient de manière exponentielle la complexité de ce diagramme.

Médium a deux pluriels, *média* et *médiums*. Même si un espace liminaire existe entre les deux, *média* est principalement utilisé dans le cadre des communications – édition, publicité, radiodiffusion et audiovisuel, tandis que *médium/s* indique traditionnellement les matériaux, les techniques et les technologies en lien avec des représentations particulières de l'information et de la connaissance.

L'intrication de ces définitions constitue un débat épistémologique en soi, de la pensée prothétique de Marshall McLuhan et sa conception des médias comme « prolongements technologiques de l'homme² » dans les années 1960 aux visions contemporaines d'auteur·trice·s comme Lisa Gitelman qui, pour insister sur la relation entre technologie, contexte culturel et ontologie populaire des représentations, les définit en tant que « structures de communication réalisées socialement³ ». Dans une certaine mesure, *médias* peut être envisagé comme un terme relationnel, tandis que *médium/s* est structurellement linéaire.

La conception de l'architecture d'intérieur est aujourd'hui produite à travers différents médias et systèmes de représentation. Des textes, dessins, photographies, films et leurs intermi-

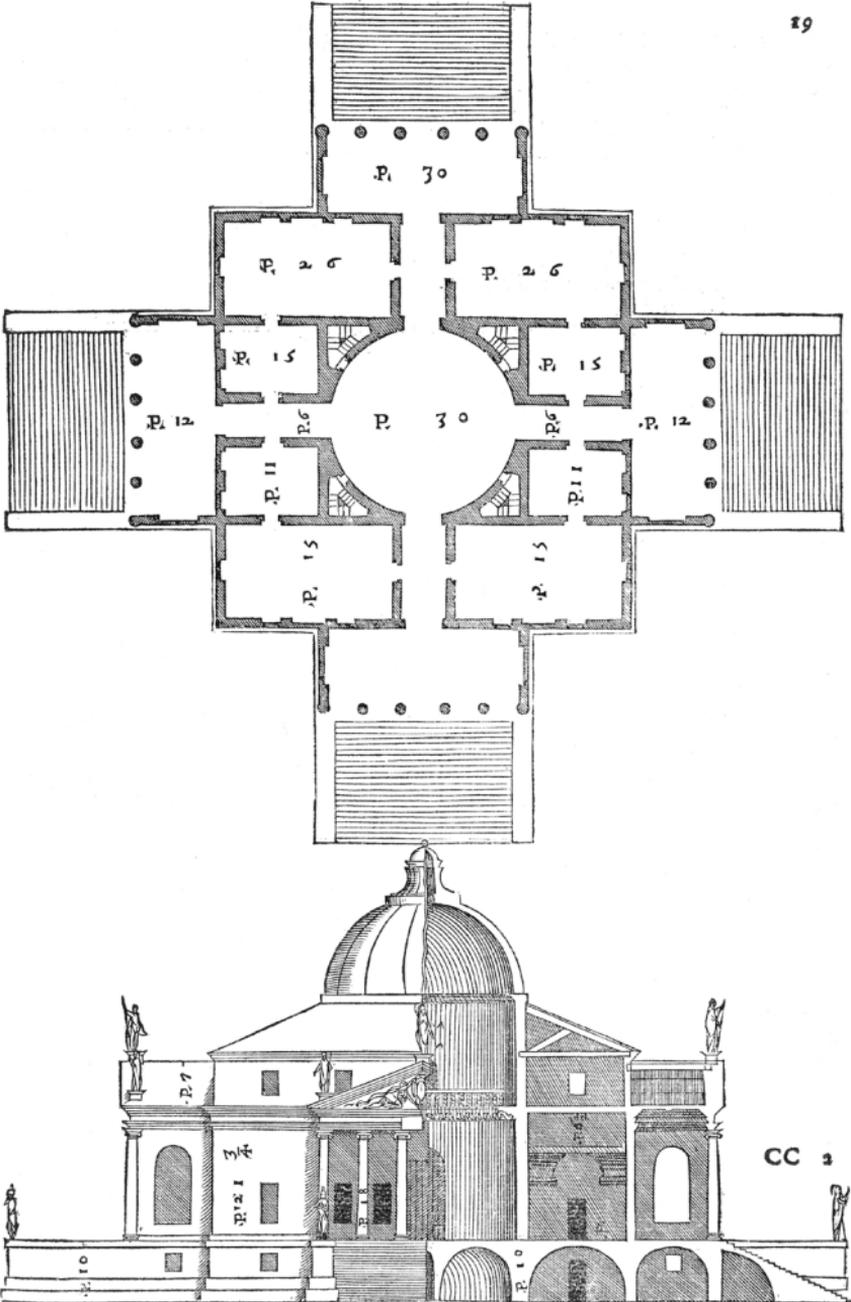
nables croisements sur les plateformes en ligne ont remplacé, dans de nombreux cas, l'expérience physique de l'espace, créant un nouveau mode de pensée relationnelle. Quand elle perçoit l'espace, en parle ou y réfléchit, la société ne fait pas de distinction entre les différentes disciplines. À travers de multiples formats, temporalités ou intersections, les designers, artistes, réalisateur·trice·s, programmeur·euse·s ou publicitaires façonnent l'agentivité des intérieurs contemporains. Les origines de cette synergie remontent à la Renaissance. On considère en général que la philosophie moderne apparaît au XVII^e siècle avec René Descartes, mais l'image du monde moderne advient dès l'époque de l'humanisme italien et de la Renaissance. Le raisonnement qui a forgé cette « image moderne » provient d'un nouvel agencement des systèmes de représentation spatiale à la fois influencé et développé par de multiples associations transversales qui en confondaient les frontières disciplinaires.

Sur une période allant de 1420 à 1590, la Renaissance fut successivement le scénario de la découverte de la perspective linéaire en architecture et en peinture, de l'institutionnalisation de l'emploi de projections orthogonales dans le dessin architectural, du développement des maquettes et de l'élaboration de décors pour le théâtre, ainsi que de la transition en peinture de l'inexact au « photographique », à savoir la capacité de saisir

2 McLuhan, 1968

3 Gitelman, 2006, p. 7

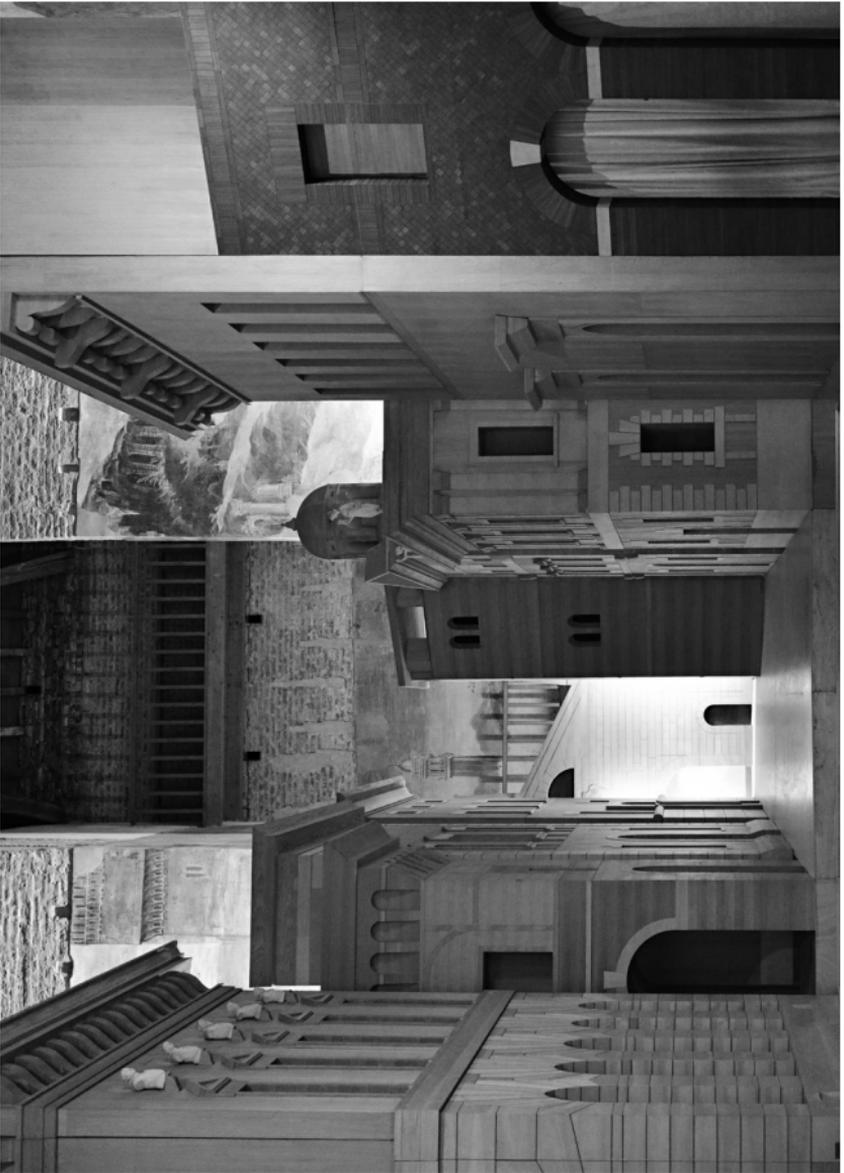
[Fig. 1] Villa Almerico (Villa Rotonda)
tiré de : Andrea Palladio, *I quattro libri
dell'architettura* (Livre 2, 19), 1570



précisément une réalité tridimensionnelle sur une surface bidimensionnelle plane. L'histoire de chaque système de représentation peut être établie de façon indépendante, mais c'est leur enrichissement mutuel qui anticipe – ou modèle – la pensée moderne.

Filippo Brunelleschi inventa la perspective linéaire entre 1415 et 1420 au fil d'une série d'expérimentations graphiques menée à Florence et dont le sommet fut une célèbre démonstration publique au Baptistère durant laquelle, à l'aide d'un miroir, il compara le reflet de sa perspective à point de fuite unique directement avec le bâtiment réel. En 1435, le système complet fut documenté par Leon Battista Alberti dans son traité *Della Pittura*, à la suite de quoi presque chaque artiste de Florence et d'ailleurs en Italie se mit à utiliser la perspective géométrique dans sa peinture, un événement généralement considéré comme l'un des principaux points d'inflexion dans l'histoire de l'art et de la pensée spatiale en Occident.

Les projections orthogonales – plan, coupe, élévation – étaient utilisées indépendamment les unes des autres depuis longtemps, mais ce n'est qu'entre le XV^e et le XVI^e siècle, avec les dessins de Leon Battista Alberti et Andrea Palladio, que leur emploi combiné devint progressivement un standard de la représentation architecturale et finit par s'établir en canon graphique dominant. Le théoricien Robin Evans a réfléchi aux conséquences radicales de ce changement dans un ouvrage majeur publié en 1995, *The Projective Cast*:



Architecture and its Three Geometries. Il y montre comment, de toutes les avant-gardes du début du XX^e siècle, l'architecture fut, malgré son rejet de la tradition et du classicisme, la seule discipline à ne pas questionner ses codes de représentation. Ses mécanismes de figuration spatiale peuvent par conséquent se lire sans discontinuité de la Renaissance jusqu'au Mouvement moderne : « Le triumvirat du plan, de l'élévation et de la coupe ne fut pas considéré comme faisant partie du problème et resta donc à la base des desiderata de la profession. [...] Les peintres modernes attaquèrent la perspective à grands cris, la reléguèrent au statut de simple convention, en effacèrent toutes traces dans leur œuvre, allant jusqu'à affirmer que la vision elle-même en était dépourvue. Pour eux-elles, les modes de représentation dominants posaient problème, apparemment pas pour les architectes⁴. »

Cela s'applique également aux maquettes, dont l'emploi régulier sur différentes échelles s'impose dans ce même contexte historique de l'Italie du XV^e siècle et dont les ramifications vont jusqu'à aujourd'hui où, depuis quelques décennies, elles ont aussi bien le statut d'objet à part entière et une autonomie disciplinaire. Comme l'avancent Thea Brejzek et Lawrence Wallen dans l'ouvrage *The Model as Performance* (2018), la Renaissance italienne vit l'emploi des maquettes se développer

[Fig. 2] Vincenzo Scamozzi, Teatro all'Antica, 1588-1590, reconstruction moderne du travail d'origine de Scamozzi

4 Evans, 1995, p. 119

[Fig. 3] Dieric Bouts, *La Cène*, 1464-1468



simultanément dans l'architecture et au théâtre, un phénomène qui selon eux-elles joua un rôle décisif dans le déploiement de nouvelles manières de concevoir l'espace⁵. En explorant le pouvoir de l'échelle, ces pratiques soulevèrent des questions telles que la relation entre la maquette en tant qu'objet et les conditions de son autonomie épistémologique par rapport à l'architecture en taille réelle, ou encore son association avec le corps humain et la perception visuelle.

Des projets comme le Teatro Olimpico (1580-1585) d'Andrea Palladio ou le Teatro all'Antica (1588-1590) de Vincenzo Scamozzi ont donné lieu, pour les décors, à des maquettes immersives à l'échelle 1:1. Dans ces deux schèmes, la scénographie est à la fois figurative (en référence directe à des scénarios urbains), manipulatrice (elle les déforme visuellement et spatialement) et autonome (elle devient le contenu et l'objectif de sa propre représentation). Par ailleurs, toutes deux dépendaient d'un alliage de mécanismes empruntés à la projection orthogonale, à la perspective linéaire et au maquettisme, ce qui a participé à confondre les limites représentatives, mais aussi et surtout disciplinaires, entre le design architectural et le design scénique. Comme le montrent les dessins de Scamozzi pour le Teatro all'Antica, le décor n'était pas réalisé séparément, ou ajouté, mais faisait partie intégrante du plan-coupe-élévation d'origine. Cela attestait leur unité conceptuelle et créait de nouvelles pratiques

5 Brejzek et Wallen, 2018

de conception spatiale, lesquelles nécessitaient, littéralement, d'être performées⁶. La Renaissance marque donc un moment décisif de l'histoire de la pensée de l'espace car différents systèmes de représentation commencent à s'hybrider, annonçant ainsi l'époque contemporaine.

La portée de ce changement épistémologique dépasse l'architecture et irrigue d'autres disciplines, qui vivent elles aussi des révolutions. Comme l'explique l'artiste David Hockney dans *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001), un mode de pensée relationnel similaire peut se retrouver dans la peinture⁷. En Occident, l'intégration de la perspective linéaire ne saurait être dissociée de l'emploi d'instruments d'optique (miroirs concaves, *camera obscura*) pour fixer la représentation sur la surface plane de la toile. Cette nouvelle pratique entraîne, au-delà des exploits techniques, un renouvellement en profondeur de la conception spatiale qui permet d'agencer différents éléments et espaces diachroniques sur la surface synchrone du tableau. Comme l'explique Hockney quand il prend le cas de *La Cène* de Dieric Bouts, les personnages et objets assemblés le furent par un processus de collage orchestré par divers jeux de lentilles et de miroirs⁸. Il qualifie de « photographique » la capacité de voir des choses et des objets projetés, décontextualisés, sur une surface plane, ou, quand les choses bougent, comme dans sa recreation du *Coing, chou, melon et concombre* de Sánchez Cotán, d'« image télévisée⁹ ».

La Renaissance représente donc le premier moment dans l'histoire à connaître une augmentation substantielle de la quantité des systèmes de représentation et de leur mise en relation. Les décors de Palladio et Scamozzi partagent avec les tableaux analysés par Hockney une capacité à produire des espaces à la fois figuratifs et performatifs, physiques et médiatisés. Tous impliquent une compréhension de l'espace comme physiquement éphémère et figurativement durable. En ce sens, ils anticipent la manière moderne d'assimiler intérieurs et médias et multiplient fondamentalement les directions dans lesquelles la représentation opère en tant qu'outil et épistémè.

6 *Ibid.*

7 Hockney, 2006

8 *Ibid.*, p. 86-89

9 *David Hockney: Secret Knowledge*, un film de Randall Wright (BBC Production, 2001), 30 min 35 s

2

LABORATOIRES DE LA MODERNITÉ

« Il y a des liquides qui, à centimètre cube équivalent, pèsent plus que de nombreux solides, mais que nous considérons comme plus légers, moins “lourds” que n’importe quel solide. Nous associons la “légèreté” ou l’“apesanteur” à la mobilité et à l’inconstance : nous savons d’expérience que plus nous voyageons léger, plus nous avançons vite, et facilement.

Ce sont là de bonnes raisons d’envisager la “fluidité” ou “liquidité” comme des métaphores aptes à nous faire saisir la nature de la présente, en bien des aspects *nouvelle*, phase de l’histoire de la modernité¹⁰. »

Zygmunt Bauman

10 Bauman, 2000, p. 2

De nos jours, les espaces intérieurs sont des laboratoires de la modernité. Que ce soit à travers des projets de rénovation, de scénographies éphémères ou des installations d'urgence, les intérieurs sont devenus une arène sans fin pour l'exploration de programmes environnementaux, sociaux et politiques qui transforment la condition contemporaine.

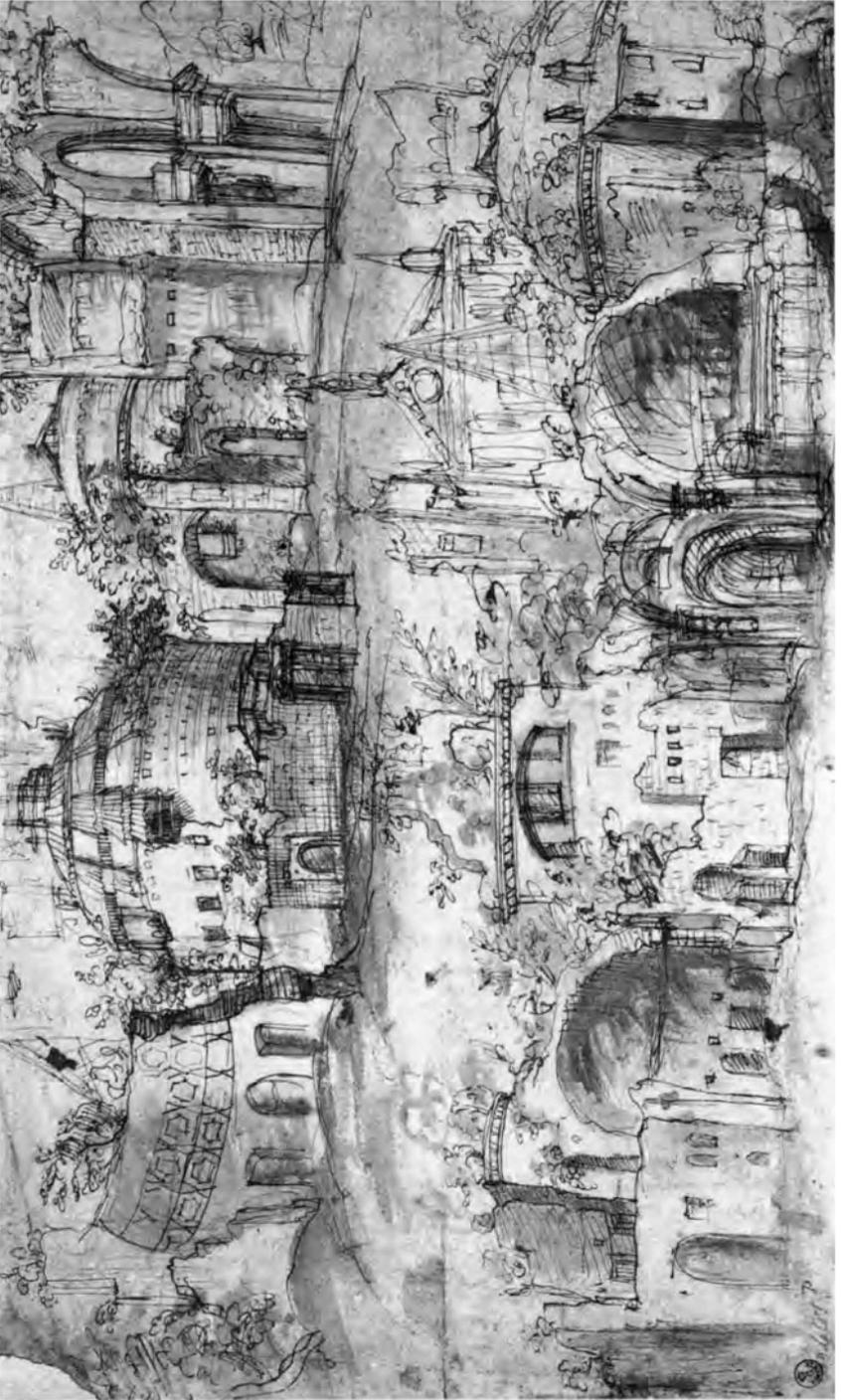
Dans *Liquid Modernity*, publié en 2000, le philosophe Zygmunt Bauman pense l'époque actuelle comme la continuation, ou le développement tardif, de la modernité. Par opposition à l'idée de « postmoderne », il propose la notion de « liquide » pour mieux représenter le concept de changement et de déplacement constants au sein des sociétés contemporaines. Selon Bauman, la modernité a toujours été dichotomique. D'un côté, une idée et un idéal d'ordre et de perfection – l'image d'une destination qui serait un monde amélioré : rationnel, civilisé et stable dans son ordre économique, politique et social. De l'autre, un programme de changements radicaux pour atteindre cet état amélioré, une fonte et une destruction des concepts et des traditions d'autrefois. La différence principale entre la première phase, « solide », et celle contemporaine, « liquide », se trouve dans la nature même du changement. Le début de la modernité présuppose l'idée d'une destination finale, « une solidité en laquelle il serait possible de croire et à laquelle il serait possible de se fier, qui rendrait le monde prévisible et donc gérable¹¹ », tandis que la modernité dite

liquide fait du changement et de la transience son état perpétuel. Plus tard dans sa carrière, il a établi un parallèle entre cet état liquide et ce qu'il a appelé le *syndrome du touriste* pour désigner « un relâchement des liens avec un lieu – physique, géographique, social¹² ».

Cette double nature est à rapprocher de l'évolution de l'architecture au siècle dernier. Au début du XX^e siècle, le Mouvement moderne est étroitement associé à la systématisation de l'ordre, de l'urbanisme et de l'expansion territoriale des villes – un processus qui a laissé son empreinte sur les cités autant que sur les sociétés contemporaines. Parallèlement à l'institutionnalisation des intérieurs modernes par le biais d'expositions internationales, de l'ouverture de grands magasins ou encore des médias de masse, c'est l'urbanisme, associé aux idées d'ordre et de fonctionnalisme, qui caractérise alors le discours dominant. Aujourd'hui en Occident, la plupart des environnements urbains et des bâtiments ont déjà été réalisés et sont même souvent classés. Le laboratoire d'expérimentation architecturale s'est par conséquent orienté vers la transformation des espaces intérieurs permanents comme éphémères. Qu'il s'agisse de nouvelles domesticités, d'industries créatives ou d'espaces culturels, les transformations des sociétés actuelles relèvent toujours d'une altération constante des intérieurs, alors que les façades des immeubles restent inchangées.

11 *Ibid.* p. 3

12 Franklin, 2003, p. 207



Au cours des dernières décennies, la coexistence d'une mobilité accrue, du déracinement et de l'instabilité physique, avec la valorisation et la protection du patrimoine, a profondément affecté l'architectonique, principalement les structures portantes et les façades. Ce processus a transformé les intérieurs en espaces de liberté et d'expérimentation pour les nouveaux desseins de la profession : à notre époque, ils sont à géométrie variable, éphémères, transitoires, faciles à mettre au point, « liquides » pour reprendre le terme de Bauman, tandis que les façades deviennent de plus en plus réglementées, protégées, « solides ».

Ainsi s'est produit un schisme qui articule, pour la première fois dans l'histoire de la discipline, d'abord l'émancipation puis l'autonomie de l'architecture d'intérieur. Cette scission entre le dedans et le dehors a élevé les intérieurs au rang de domaines souples et dérèglementés, capables de s'adapter beaucoup plus rapidement aux mutations des sociétés contemporaines. Nombre de

déracine-
ments sont associés à une transformation constante des intérieurs : espaces domestiques de transition, espaces publics dans des immeubles délabrés, non-lieux dans les zones commerciales ou de transport, programmes expérimentaux au sein de structures existantes, etc. De nos jours, l'architecture d'intérieur est, par définition, un laboratoire de la modernité tardive, le lieu véritable de la production de contemporanéité. Dans ces domaines, les sociétés

[Fig. 4] Attribué à Bramante (1444-1514),
dessin de ruines anciennes

contemporaines se construisent par l'espace : la mise en œuvre de scénarios d'égalité, la réduction de la consommation d'énergie, l'intégration des minorités sociales ou le respect de la diversité religieuse, politique et sexuelle sont des constructions sociales reliées aux techniques, matériaux et iconographies des intérieurs contemporains.

Ce schisme est également médiatisé. Dans « The Archaeology of Section¹³ », Jacques Guillerme et Hélène Vérin font remonter les origines du plan de coupe aux observations et dessins de ruines du XVI^e siècle, romaines avant tout. Comme en témoignent les illustrations de Bramante ou de Sangallo, la ruine est l'unique type architectural antérieur au Mouvement moderne qui permette de voir simultanément la coupe et l'élévation intérieure. L'obtention d'un certain degré d'autonomie graphique dans leur visualisation a pu produire une indépendance opérationnelle dans la relation des intérieurs à leurs pendants extérieurs. Rien d'étonnant à ce que le façadisme, une pratique de détachement des élévations, ait connu son essor au même moment : le Palazzo della Ragione à Vicence, une halle de marché médiévale sur laquelle Andrea Palladio fit ériger une façade classique en 1549, en donne un excellent exemple¹⁴.

Comme en témoignent des constructions aussi variées que la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (dont la façade baroque est superposée à un portique roman) ou la mairie d'Utrecht (un ensemble de constructions médiévales dont les façades ont évolué de façon

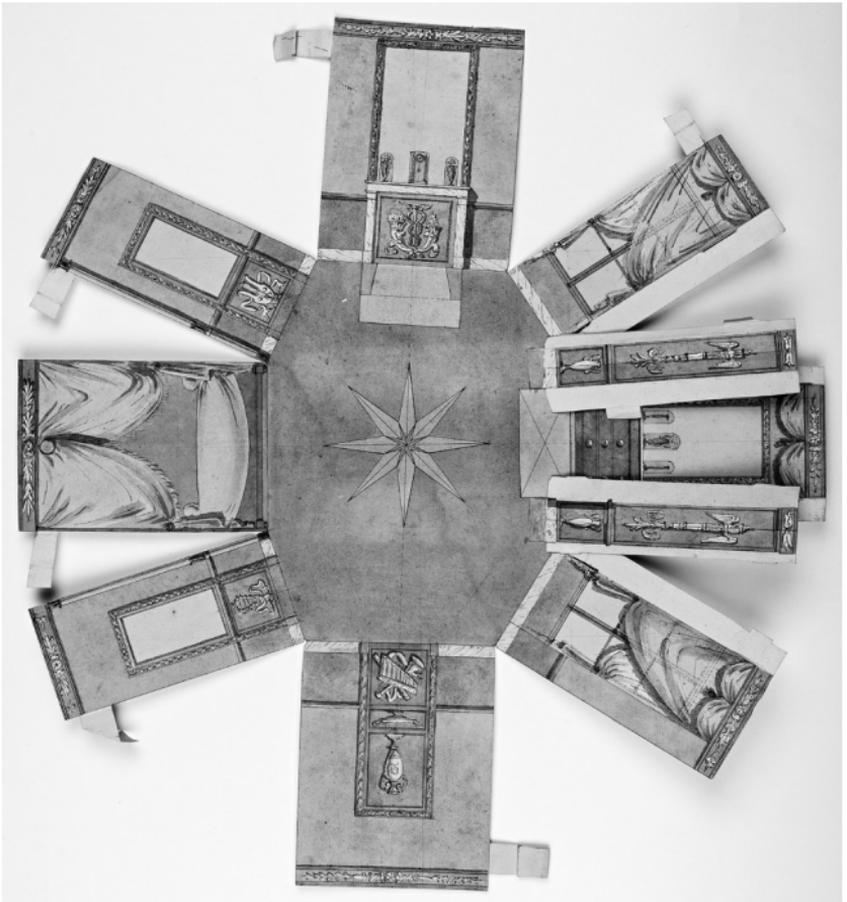
autonome entre la Renaissance et le XX^e siècle), cette pratique fut monnaie courante à plusieurs époques et en divers endroits. Au début du XVIII^e siècle en Europe, l'autonomie de la façade n'avait plus rien d'inhabituel dans les grands chantiers urbains. L'architecte John Wood le Jeune le savait fort bien, lui qui dessina le Royal Crescent à Bath, une façade de 150 mètres de long construite entre 1767 et 1775 à la façon d'un mur maçonné autonome, dont les futur·e·s habitant·e·s pourraient décider de leurs intérieurs. Antérieure aux utopies architecturales du XX^e siècle, comme les mégastructures, les projets du mouvement métaboliste japonais ou les postulats urbanistiques de l'Europe d'après-guerre, cette opération intellectuelle fit de l'élévation l'infrastructure à laquelle des espaces individuels pourraient être attachés¹⁵.

À l'époque de John Wood, l'esprit architectural était largement conditionné par le Grand Tour, le voyage formateur en Europe centrale et en Italie qu'entreprenaient à l'origine les Anglais·e·s de la bonne société et qu'ils·elles documentaient par moult dessins et esquisses. L'« image » de l'architecture était donc déterminée aussi bien par les traités classiques et les comptes rendus publiés de visites effectuées par des aventurier·ère·s sur des monuments classiques ou des ruines, que par des esquisses personnelles et des carnets qui circulaient parfois de manière informelle. Tandis que

13 Guillerme et Vérin, 1989

14 Richards, 1994, p. 24

15 Sánchez García, 2016, p. 197-212



les traités avaient un caractère officiel, constant et canonique, les dessins privés demeuraient fragmentaires, dispersés. Ils ont néanmoins institutionnalisé le schisme de leur temps, en vertu duquel chaque génération de voyageur·euse·s observait les mêmes ruines, mais produisait des dessins différents.

Comment les intérieurs sont-ils devenus autonomes ou « liquides » ? La réponse se situe peut-être du côté du dessin. Dans « The Developed Surface », Robin Evans analyse la méthode graphique de représentation de salles au milieu du XVIII^e siècle en Grande-Bretagne, avec leurs murs dépliés en surfaces adjacentes. Privilégiée par Robert Adam – qui avait fait le Grand Tour – dans ses travaux de commande, cette technique « devint une manière de renverser l'architecture, afin que soient montrées, plutôt que les élévations extérieures, les élévations intérieures¹⁶ ». La pratique se popularisa dans d'autres pays et certain·e·s architectes firent même du dessin leur maquette

intermédiaire, par exemple Pierre-François-Léonard Fontaine lorsqu'il stabilisa les pièces de papier avec des languettes et monta ainsi des espaces semblables à des maisons de poupées¹⁷.

Lambris, tapis, rideaux, mobilier encastré ou amovible – ces dessins et maquettes entraînent un désengagement total envers l'architectonique, à

16 Evans, 1997, p. 203

17 Moon, 2019

savoir les structures portantes ou les murs maçonneries, et envers l'architecture dans son ensemble. Avec cette autonomie, rien d'étonnant à ce que les intérieurs fussent décontextualisés et devinrent mobiles. Le XIX^e siècle vit le développement simultané d'un marché pour la récupération des fragments domestiques et l'émergence de la *Period Room*¹⁸, dispositif muséal qui exposait divers types d'œuvres d'art, d'objets artisanaux et de mobiliers au sein de salles évocatrices de l'univers domestique, avec des finitions d'origine, qui présentent un portrait global, canonique, d'une époque. Devenue différente de la pièce elle-même, sa muséographie se transforma en un médium à part entière.

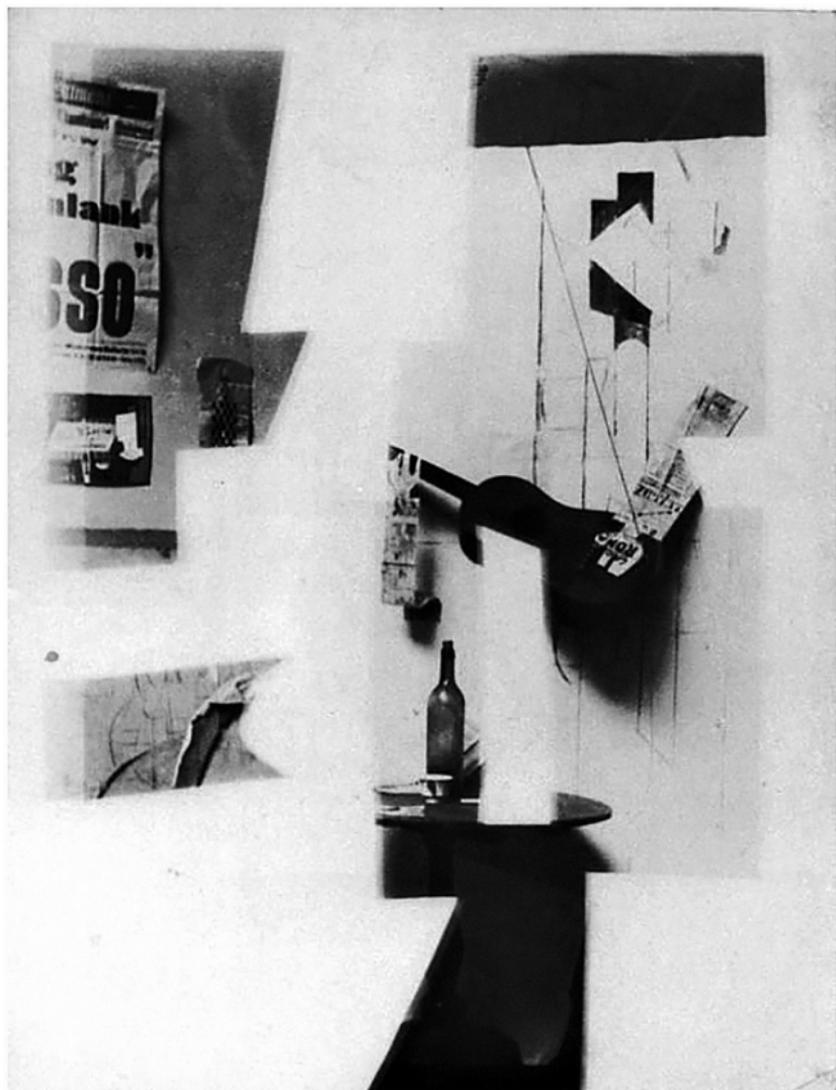
Plus les intérieurs furent décontextualisés, documentés et préservés dans les musées, plus ils se séparèrent de l'architecture, leur domaine d'origine. Une fois de plus, l'institutionnalisation de ce processus fut précipitée par un bouleversement de son médium. Aujourd'hui encore, la centralité de la photographie (une invention du XIX^e siècle) dans la préservation des façades comme dans le schisme entre le dedans et le dehors reste une hypothèse significative de la théorie architecturale. Publiques, exposées à la vue de tous et toutes, les façades se laissaient photographier cependant que des décennies durant – avant Inter-

18 Pour une approche critique de la relation entre les *Period Rooms* et le marché des sauvegardes d'architectures intérieures au XIX^e siècle en Angleterre et aux États-Unis, voir Harris, 2007

[Fig. 6] Pablo Picasso, *Composition avec Construction au joueur de guitare*, 1913



[Fig. 7] Pablo Picasso, *Composition photographique avec Construction au joueur de guitare*, 1913



net – la plupart des sphères privées demeurèrent non-diffusées et non-enregistrées. Le potentiel de cette tension entre espaces privés et intérieurs visualisés fut exploré bien avant l'ère digitale par les artistes et designers de l'avant-garde.

En 1913, Pablo Picasso photographia séquentiellement dans son atelier parisien l'assemblage *Construction au joueur de guitare* selon un processus actif qui intégrait en différentes itérations la peinture, le collage, la composition spatiale et la photographie. La première image associe une toile partiellement peinte à une vraie guitare dans une composition visuelle intégrant l'espace de la pièce, dans laquelle la toile et le collage cohabitent au sein d'une représentation photographique de dimension supérieure. Dans la deuxième et la troisième image, il découpe la photographie pour la coller sur une toile blanche. Les profils de fragments produisent une figure autonome qui, dans le même geste de composition, intègre le pictural (la toile), le photographique (la table et la bouteille), le collage (la guitare), et finalement l'espace de la pièce¹⁹.

Cette séquence engage la perception dans une oscillation entre l'espace réel et le domaine virtuel du pictural. Picasso fut l'un·e des premier·ère·s à situer la pratique artistique à l'intersection de plusieurs systèmes de représentation – la peinture, le collage, la photographie et l'assemblage d'espace – se déployant eux-mêmes au fil des manipulations et des itérations. Non seulement il a remanié

19 Rojo, 2015, p. 278-370

les formats traditionnels (la peinture) et adhéré à ceux de son époque (la photographie) pour en créer de nouveaux (le collage), mais, et c'est le plus important, il les a connectés entre eux dans une composition qui annonçait la contemporanéité.

En ce sens, le double architectural de Picasso serait donc Le Corbusier, premier architecte moderne à clairement comprendre que sa discipline avait évolué depuis la pure édification physique jusqu'à devenir inséparable de sa propre construction en tant que média : c'est ce qu'explique Beatriz Colomina dans *Privacy and Publicity*, publié en 1994. Par un constant travail d'édition photographique (suppression du contexte, emphase sur l'architecture comme sujet autonome), l'inclusion des mécanismes publicitaires dans la théorie de l'architecture (slogans, lecture visuelle d'images juxtaposées) et un sens cinématographique de l'espace (rampes et promenades qui détaillent un « montage » des lieux), Le Corbusier s'est servi des médias non pour arriver à une représentation neutre de la réalité, mais pour fabriquer de nouvelles formes – et formats – de la réalité architecturale. Comme le soutient Colomina : « À Paris, précisément grâce à son expérience de *L'Esprit nouveau*, il en vint à comprendre la presse, les médias imprimés, non seulement comme médium de diffusion culturelle d'une chose existant préalablement, mais aussi comme contexte de production doté de sa propre autonomie²⁰. »

20 Colomina, 1994, p. 104

Le format pré-moderne de la pratique et de la théorie architecturale fut ainsi radicalement bouleversé. Pendant des siècles, de Vitruve dans l'Antiquité classique à J.-N.-L. Durand à l'époque néoclassique, la théorie en architecture s'était concentrée sur la production – en tant qu'idée et projet – d'espaces physiques. Pas pour Le Corbusier. Malgré un œuvre construit considérable, il fut un architecte de l'image autant que des tectoniques ; en se servant de la réalité pour produire des images, et vice versa, il fut probablement aussi le premier qui sut rassembler ces deux catégories. L'éthos de son époque considérait les innovations techniques comme aussi importantes que la fabrication de nouvelles réalités, jouées dans l'espace de la représentation. Dès lors, l'architecture ne put plus se comprendre comme une simple composition d'événements physiques, mais dut aussi être reconnue comme une composition de réalités médiatisées.

À partir du début du XX^e siècle, parmi d'autres médias, les expositions et la publicité promurent l'institutionnalisation progressive de l'intérieur moderne. Comme l'explique Penny Sparke dans *The Modern Interior* (2008), la transition stylistique que menèrent Le Corbusier et les autres protagonistes du Mouvement moderne (Frank Lloyd Wright, Charlotte Perriand, Josef Frank, Marcel Breuer, Lilly Reich, Mies van der Rohe, Charles et Ray Eames) après l'époque victorienne ne fut rendue possible que par la mise en place de tout un agencement d'outils de production complé-



mentaires et de l'utilisation des médias de masse, capables de construire un *lifestyle* entièrement nouveau : ce terme, *lifestyle*, rarement utilisé dans l'histoire « officielle » de l'architecture moderne, est pourtant crucial pour la comprendre²¹. Les expositions, les grandes foires internationales et les catalogues commerciaux ne furent pas les seuls à participer à la conception d'espaces nouveaux, il en alla de même pour le cinéma. Les intérieurs modernes hautement stylisés de films hollywoodiens comme *Le Baiser* (1929) ou *Grand Hôtel* (1932), tous deux avec Greta Garbo, séduisirent un large public, composé notamment d'esprits créatifs. Selon Sparke : « Les intérieurs filmés eurent une influence énorme. Un décor de chambre à coucher dans *Le Baiser*, par exemple, réapparut dans un dessin de John Wellborn Root, montré lors de l'exposition *Architect and the Industrial Art*, qui eut lieu au Metropolitan Museum of Art de New York la même année que la sortie du film²². »

Les techniques cinématographiques pouvaient certes facilement donner forme à de nouvelles esthétiques, mais des aspects à la fois visuels et non-visuels tels le confort, l'énergie ou le conditionnement de l'air

21 « Les intérieurs domestiques étaient présentés comme des images et des espaces statiques, emplis de coussins bien rembourrés. Dans un tel contexte, les vies existantes se voyaient remplacées par la notion moderne de "style de vie" (*lifestyle*) ; des versions idéalisées, pour ainsi dire, des vies que les gens menaient réellement. » Sparke, 2008, p. 57

22 *Ibid.*, p. 72



étaient transmis par les intérieurs filmés en égale mesure. L'impact s'en fit ressentir non seulement sur la structure esthétique de l'intérieur moderne, mais aussi sur la façon de l'habiter, et l'impression de confort qu'il transmettait à l'écran, ou sur la création de nouveaux modes de vie, comme dans *Sept ans de réflexion* (1955) de Billy Wilder, l'histoire d'une locataire célibataire interprétée par Marilyn Monroe qui, dans la fournaise d'un été new-yorkais, choisit de se lier d'amitié avec son voisin d'en dessous pour profiter de son appartement climatisé. Souvent reconnu comme l'un des films les plus influents de la libération sexuelle d'après-guerre, *Sept ans de réflexion* fut aussi l'un des premiers à intégrer la climatisation comme objet de désir, à la fois atmosphérique et physique, inlassablement exposée au centre du salon. Ce film illustre tout à fait le changement de paradigme de la notion de confort dans une métropole, où, dans l'espace domestique, le rôle central de la cheminée (paradigme hivernal : chaleur du feu, opacité du mur) est remplacé par celui du climatiseur (paradigme estival : équipement de rafraîchissement, fenêtre transparente).

Dans la première partie du XX^e siècle, le cinéma devint le terrain de construction non seulement de nouveaux modes de vie, mais aussi de fictions, autant utopiques que dystopiques, autour de réalités sociales envisagées par le prisme de l'audiovisuel. L'agencement de l'espace, du temps et de la représentation fut exploré

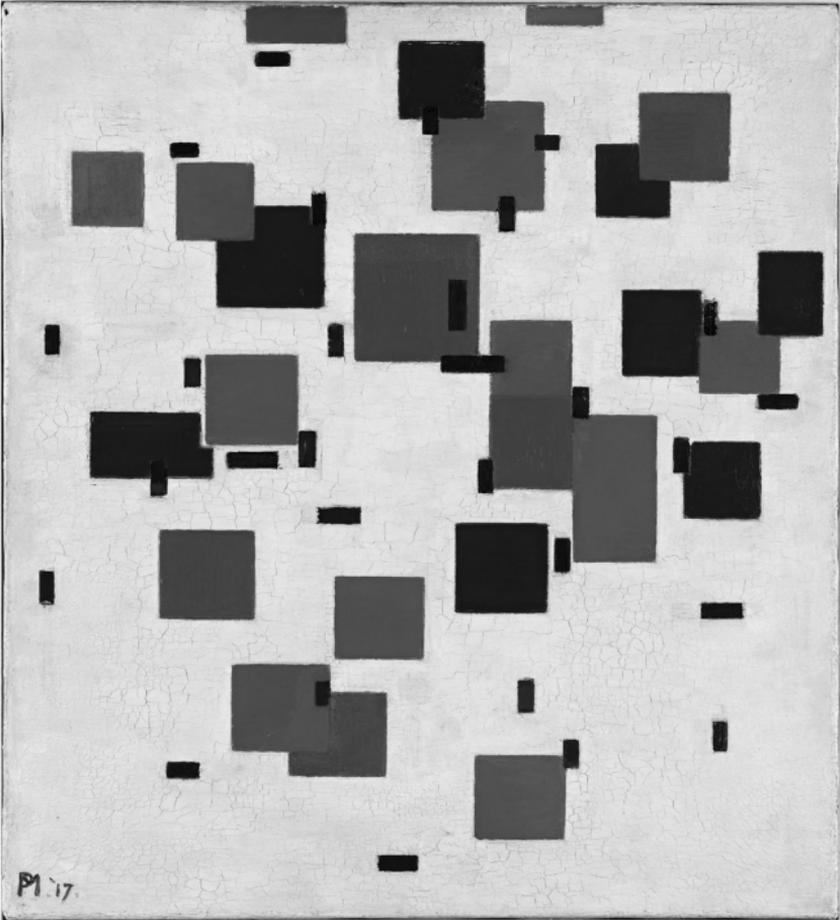
[Fig. 9] Heinrich Himmler et Albert Speer (à droite) en face d'une maquette de l'Axe Nord-Sud, Berlin, 1941

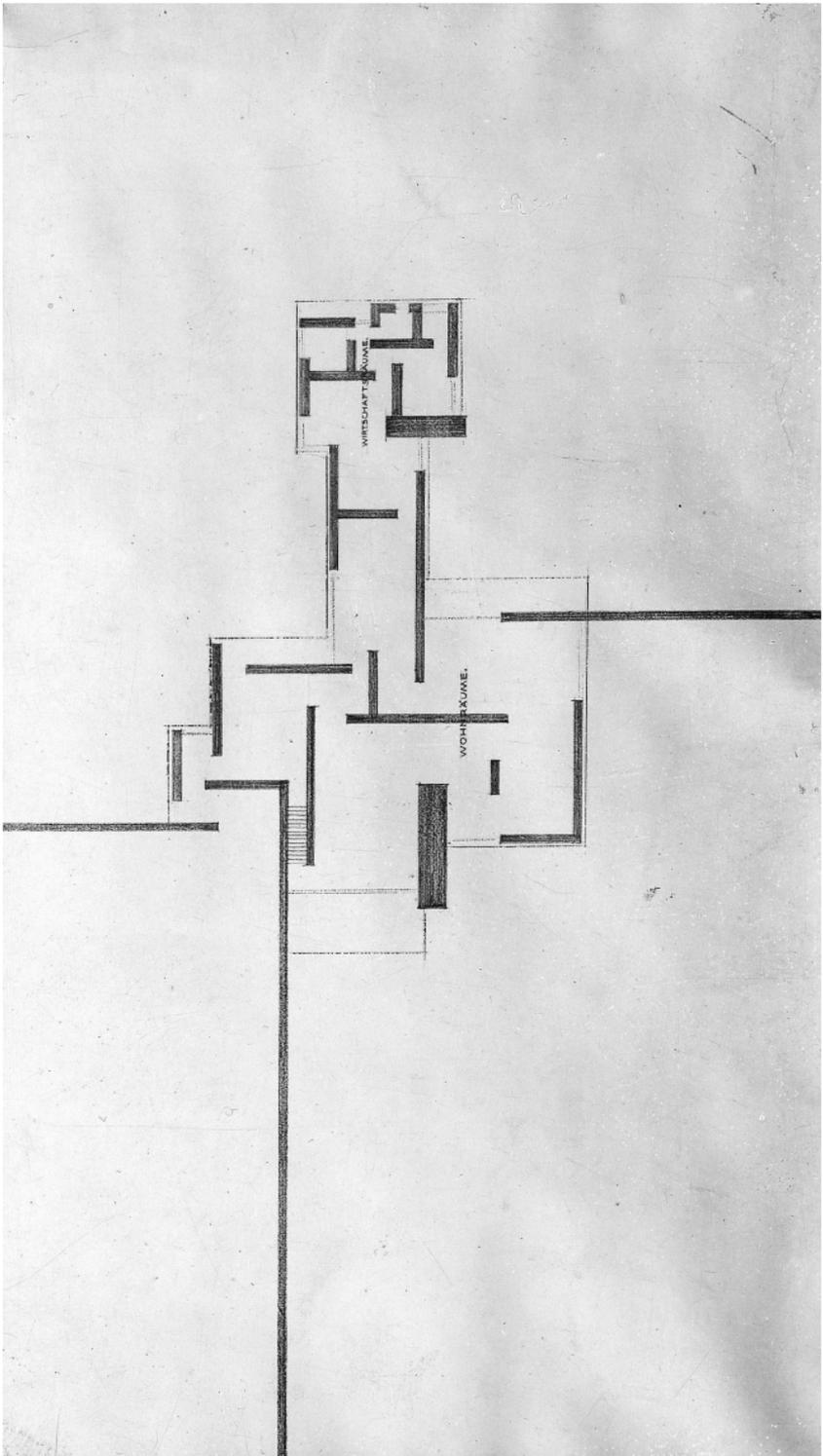
dans toutes sortes de direction, des premières expérimentations des pionniers russes autour de la technique et du montage (Dziga Vertov, Sergei Eisenstein) à la scénographie expressionniste du cinéma allemand (Fritz Lang, Robert Wiene). Les exemples les plus radicaux restent ceux de la propagande politique, qui remirent en cause les frontières entre faits et fiction et utilisèrent cette dernière pour fabriquer de nouvelles réalités. Les maquettes architecturales détaillées dont se servaient les Nazis non seulement dans les médias imprimés mais aussi dans les films, entre réalité construite et futur dystopique, représentent la meilleure illustration de ce phénomène. En 1939, le film d'actualité de l'Ufa *Das Wort aus Stein* en intégra certaines au moment du montage, dans des scènes urbaines réelles appartenant au registre documentaire, de sorte que les spectateur·trice·s ne puissent plus faire la différence entre l'état actuel et futur des bâtiments, ni entre la réalité du pouvoir et sa représentation dans les médias²³.

Pour les intérieurs, ces expérimentations engagèrent trois révolutions simultanées :

- La dichotomie du privé/public fut remplacée par celle du médiatisé/non-médiatisé.
- Dans leur idée, leur agencement et leur performance, les espaces devinrent des plateformes d'articulation des domaines physique et virtuel.
- La fiction, la réalité et la représentation commencèrent à s'influencer, jusqu'à rendre leurs frontières ambiguës.

[Fig. 10] Piet Mondrian,
Compositie in kleur A, 1917





Les implications de ce changement de paradigme se répercutèrent non seulement sur l'esthétique des intérieurs, mais engagèrent de surcroît des transformations structurelles et topologiques profondes, dépassant les convergences visuelles et iconographiques décrites par Colomina et Sparke. En ce sens, les transferts entre l'art de l'avant-garde et la structure de l'espace moderne, en particulier tel que les plans de Le Corbusier et de Mies van der Rohe les codifièrent, sont remarquables.

L'influence du mouvement de l'avant-garde artistique néerlandaise *de Stijl* sur les plans de Mies a été soulignée dès la première exposition monographique de son travail au MoMA en 1947. Dirigé par Philip Johnson, qui en 1932 avait présenté l'architecture moderne à l'Amérique avec l'exposition *The International Style*, le catalogue abordait l'interfécondation entre les surfaces picturales abstraites et la structure de l'espace : « Jamais dans l'histoire la peinture n'avait autant conditionné l'architecture. [...] Contrairement à l'expression-

nisme, en déclin dans les années 1920, *de Stijl* et le constructivisme furent tous deux assimilés par ce que l'on appelle désormais "l'architecture moderne"²⁴ ». Chez Mies, ceci est particulièrement visible dans la période allant de 1919 à 1925, alors qu'il s'engageait dans des activités complémentaires comme le design architectural, l'organisation d'expositions ou la rédaction d'articles

[Fig. 11] Mies van der Rohe, maison de campagne en brique, 1923

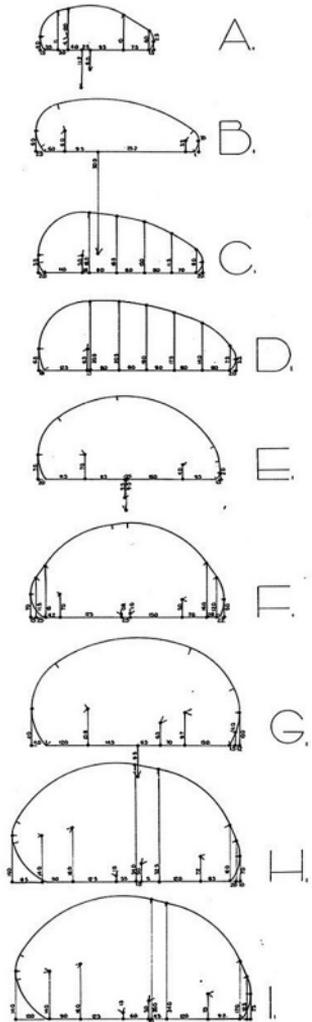
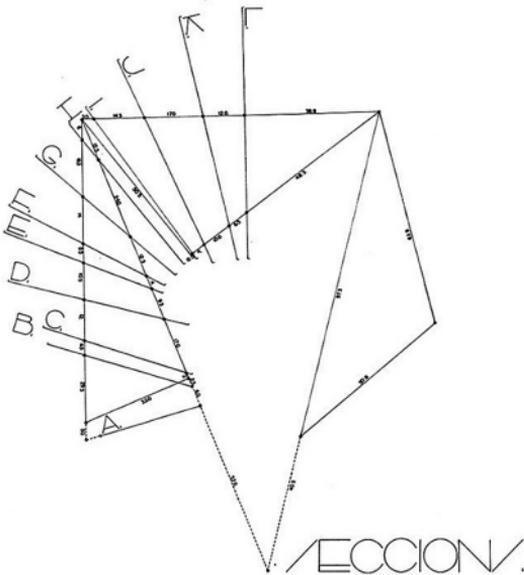
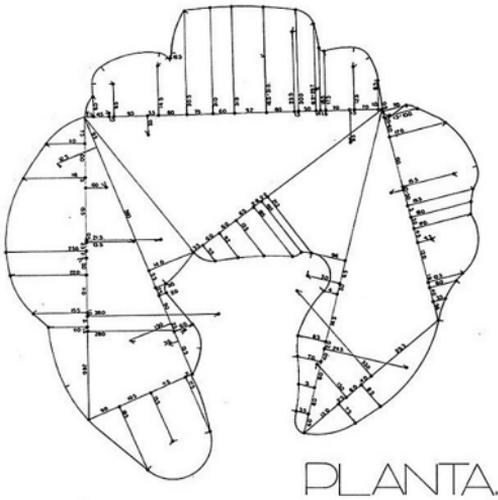
23 Brejzek et Wallen, 2018, p. 113

24 Johnson, 1947, p. 21

théoriques pour le magazine *G*, très inspiré par *de Stijl*. Lors de ces années d'expérimentation, l'architecte conçut les plans visionnaires qui allaient constituer la base de sa grammaire spatiale, avec notamment des projets comme la maison de campagne en brique, dont le pendant construit donna le Pavillon allemand de Barcelone érigé pour l'Exposition internationale de 1929. Dans ces deux projets, le démantèlement de la notion de volume architectural et la distribution centripète de murs séparés attestent l'influence géométrique du travail de Mondrian, Van Doesburg ou d'autres membres du mouvement *de Stijl*, et se répercute jusque dans le plan d'architecture.

En ce qui concerne Le Corbusier, les révolutions provoquées par sa conceptualisation du plan libre, à savoir la dissociation de la trame structurale des poteaux et de la plasticité des cloisons séparatrices, ne peuvent être isolées de sa pratique artistique, principalement articulée autour de la peinture puriste. Forme d'art développée dans les années 1920 par l'architecte en collaboration avec l'artiste Amédée Ozenfant, le purisme promulguait l'emploi d'objets-types aux formes voluptueuses (bouteilles, instruments à cordes, plats) dans le cadre rectangulaire de la toile, arrangés de façon ordonnée au sein de compositions élémentaires dépourvues de tout détail. Flottement d'une courbe contre un rectangle, silhouettes se découpant dans l'arrière-plan ; l'identification de ces objets géométriques à certains types de pièces curvilignes, principalement pour suggérer

[Fig. 12] Enric Miralles, Eva Prats,
«How to Lay Out a Croissant. Horizontal
Equilibrium», *El Croquis* n° 49/50, 1991,
p. 240-241



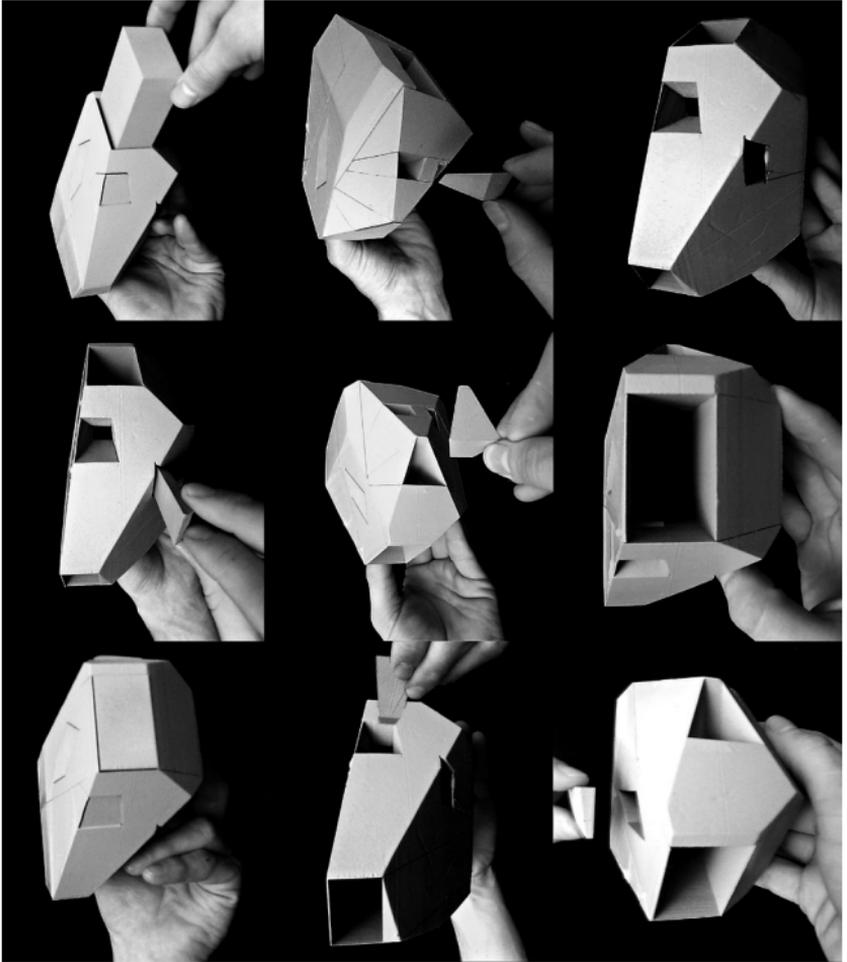
les formes d'espaces secondaires comme les toilettes, indique un transfert direct de la peinture à l'architecture, dont le développement se prolongea tout au long de sa carrière. Quand, après avoir rompu sa collaboration avec Ozenfant en 1925, Le Corbusier se détourna du purisme pour poursuivre son évolution dans d'autres voies, à la faveur notamment de la thématique du « mariage des contours » (dans lequel une ligne unique dessine deux profils appartenant à différentes figures qui se croisent et se chevauchent), il commença à étendre ses courbes jusqu'à en faire la base même du plan, par exemple dans des projets comme la chapelle de Ronchamp ou le Carpenter Center.

Persuadé·e·s que toute forme dessinée avec précision géométrique pouvait structurer le plan, et par conséquent l'espace, les architectes modernes ont donc largement exploré, dans les premières décennies du XX^e siècle, les possibilités d'intégrer des motifs picturaux. L'évolution du travail d'Enric Miralles en donne un exemple plus récent. En 1991, il publie avec sa collaboratrice Eva Prats « How to Lay out a Croissant », article précurseur qui est aussitôt devenu un manifeste géométrique grâce à sa présentation inattendue des mécanismes permettant de dessiner avec exactitude la forme irrégulière d'une viennoiserie²⁵. L'incorporation de géométries extrinsèques au plan architectural éclaire la lecture de nombreux projets qu'il a dessinés dans

[Fig. 13] Rem Koolhaas/OMA,
Y2K House, 1998

25 Miralles et Prats, 1991, p. 240-241





les années 1990 avec sa partenaire Benedetta Tagliabue, notamment le parc à Mollet del Vallès, dont les jardins et trottoirs ont été littéralement importés des motifs de tableaux de David Hockney, ou encore le projet Smart Showroom, dont le plan a été ébauché à partir des échographies de leur fille²⁶.

Une même conception en termes volumétriques transparait dans le projet de Rem Koolhaas pour la salle de concert Casa da Musica à Porto, pur et simple agrandissement d'un plus petit projet de OMA, la maison Y2K jamais réalisée. En 1999, il en a fait une présentation lors d'une conférence clairement intitulée *Transformations*, en référence au cynisme de cette opération de transfert, mais aussi à son efficacité qui, dans une certaine mesure, résume toute la capacité de l'architecture de la fin des années 1990 à désengager la forme de la fonction, la géométrie du volume, l'échelle de la matière : « À force d'y réfléchir et de faire appel au regard – car à ce stade le visuel devient la force dominante –, il est devenu de plus en plus tentant de simplement changer d'échelle et de se servir de l'ensemble des recherches initiales dans une forme d'immédiateté²⁷. »

Cela n'implique ni un réductionnisme des éléments architecturaux ni un postmodernisme symbolique retourné que l'on appliquerait au plan ou au volume, mais plutôt une pensée relationnelle intégrée au design

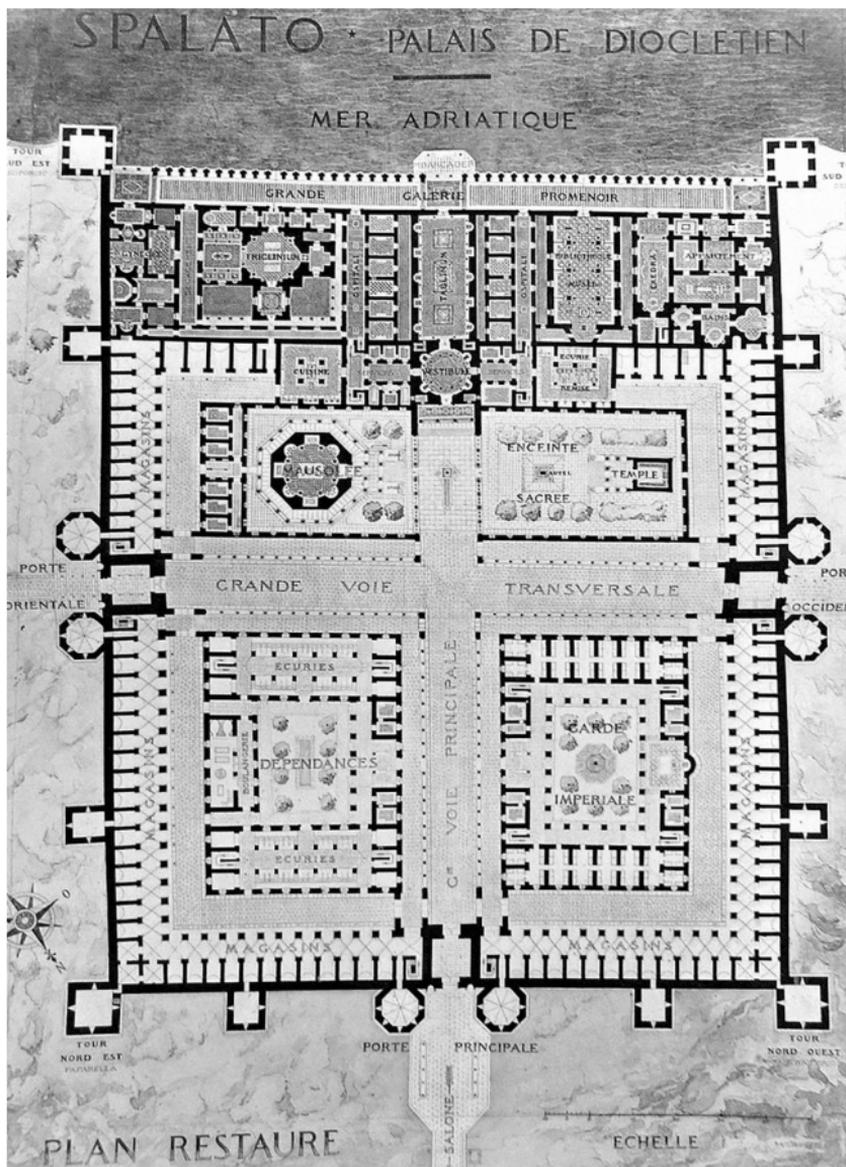
26 Contreras, 2020, p. 60-69

27 Koolhaas, 2000, p. 112

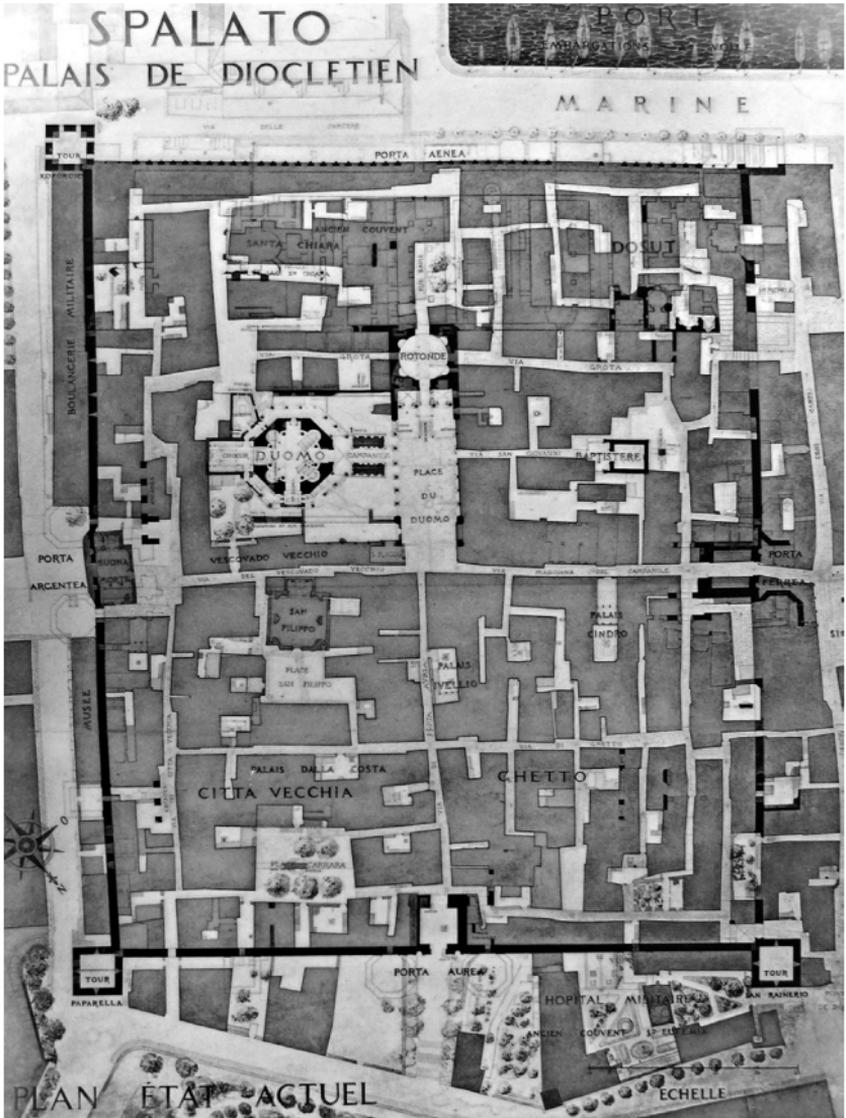
de l'espace, qui vient en définir la contemporanéité. Historiquement, des déplacements similaires se retrouvent dans le temple grec – dont la typologie originelle est un agrandissement littéral de la cabane primitive en bois, à laquelle on donna des dimensions monumentales en pierre – ou dans les ruines habitées, en l'occurrence le Palais de Dioclétien, l'un des plus célèbres exemples de la façon dont les intérieurs se transforment en tissu urbain. En 1966, Aldo Rossi codifie dans le livre *The Architecture of the City* les processus de déformations topologiques qui se sont construits au fil des siècles, de l'échelle du bâtiment public jusqu'aux confins de l'intérieur domestique. Dans son analyse des éléments fondamentaux guidant, toujours au sein du champ architectural, l'évolution morphologique et culturelle de la ville, il développe le concept d'« artefacts urbains » à partir d'exemples d'infrastructures converties en assemblages d'architecture et d'histoire²⁸. Dans le cas du Palais de Dioclétien (originellement une forteresse romaine du IV^e siècle), le bâtiment forme aujourd'hui le centre de la vieille ville de Split ; il est l'aboutissement d'un long processus évolutif de palais à cité, d'intérieur public à tissu urbain. Avant le XX^e siècle, ces bouleversements pouvaient se comprendre à la lumière de la tectonique architecturale, qui était considérée comme un médium à part entière. L'architecture, simplement, *avait toujours eu la forme de l'architecture*.

28 Rossi, 2002, p. 20-27

[Fig. 15] Ernest Hébrard, Palais de Dioclétien à Split, IV^e siècle, reconstruction du plan d'origine, 1912



[Fig. 16] Ernest Hébrard, vestiges du Palais de Dioclétien à Split, 1912



3

PENSER DANS
LES MÉDIAS ÉLARGIS

« Parce qu'au sein de la situation postmoderne, la pratique ne se définit pas en relation à un médium donné – la sculpture – mais en relation avec les opérations logiques réalisées sur un ensemble de termes culturels pour lesquelles n'importe quel médium – photographie, livre, lignes sur des murs, miroirs ou la sculpture elle-même – pourra être utilisé²⁹. »

Rosalind Krauss

29 Krauss, 1979, p. 42

À la fin des années 1970, dans son article pionnier « Sculpture in the Expanded Field », la critique d'art Rosalind Krauss explore l'épistémologie de la sculpture, à un moment où, pour la première fois de l'histoire, celle-ci semble réunir plusieurs médias et disciplines diverses, et redéfinir ainsi les frontières l'architecture et du paysage³⁰. Krauss décrit d'abord brièvement comment la sculpture s'est affranchie successivement de son socle et de la notion de site pour devenir ubiquitaire, ainsi que la diversité des pratiques artistiques comme celles de Mary Miss ou Robert Smithson, avant de diriger son intérêt vers les expressions « non-paysage » et « non-architecture » pour aborder un discours de l'affirmation par l'absence. À cette époque, paysage et architecture sont encore, pour Krauss, des disciplines stables.

non-paysage, non-architecture > sculpture

Cet article a été rédigé avant que les champs de l'architecture et du paysage connaissent les transformations épistémiques des dernières décennies et qu'ils deviennent eux-mêmes aussi élastiques que la sculpture. Sans entrer dans les subtilités

30 L'impact d'une telle redéfinition a été exploré en 2014 dans une série de tables rondes avec des penseurs et critiques des trois disciplines, dont notamment Stan Allen, George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Beatriz Colomina, Anthony Vidler, et Mary Miss. Voir Papapetros et Rose, 2014

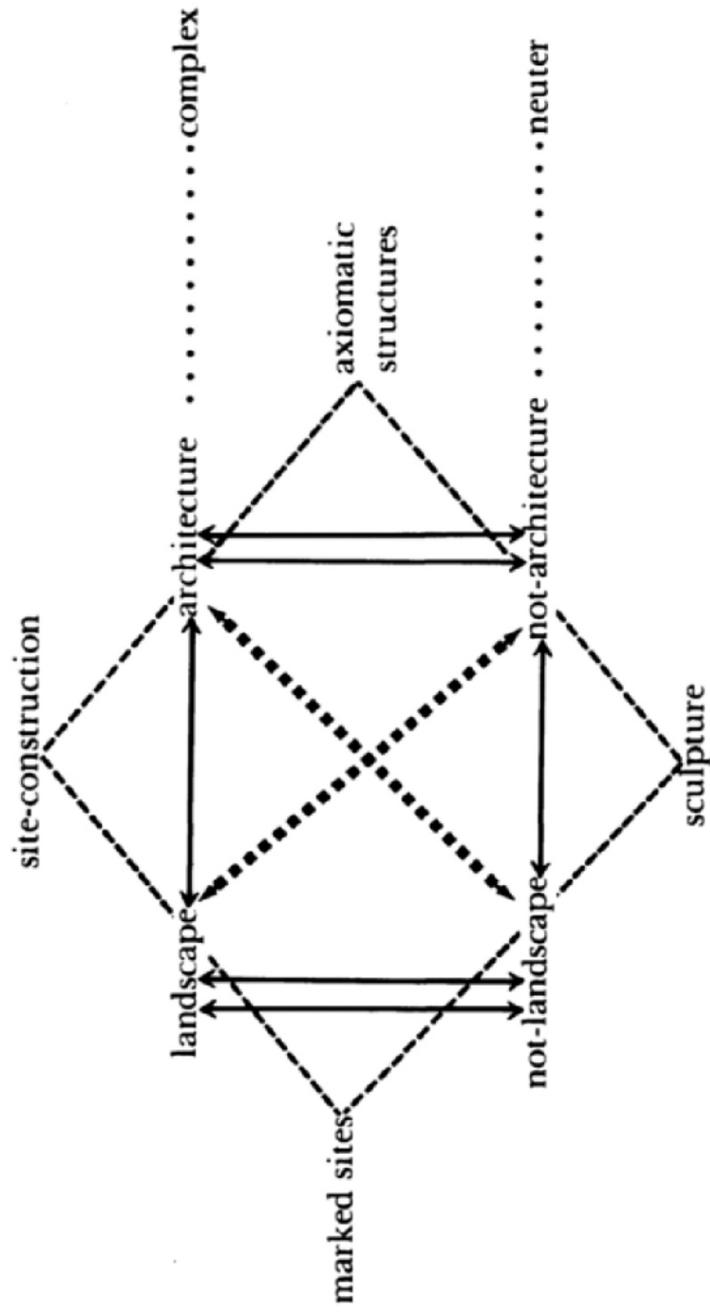
31 Krauss, *op.cit.*

32 Colomina, *op. cit.*, p. 14

du schéma qui définit les limites de ces trois disciplines (la troisième étape de son raisonnement demeure sans doute le diagramme le plus discuté de la théorie de l'art), l'article décrit un champ élargi caractérisé comme intrinsèquement lié à l'éthos postmoderne.

Dans son essai, Krauss utilise le mot « médium » au singulier et au pluriel, jamais « média », ce qu'elle associe d'un point de vue critique à une différence radicale avec la période moderne, caractérisée à son avis par « l'exigence moderniste de pureté et de spécificité des différents médiums³¹ ». Sa position contraste avec celle de Colomina qui, dans *Privacy and Publicity*, avance que « l'architecture moderne ne devient moderne que par son engagement avec les médias³² ». Cette différenciation devient plus pertinente encore si l'on considère que Colomina écrit depuis le champ architectural, une discipline dont l'idée même est depuis des siècles intégrée à son existence physique, ce qu'elle conteste. Tandis que Krauss écrit depuis le champ de l'art au moment précis où a lieu le processus de sa dissociation de l'idée de médium.

Krauss a observé – et construit – la transition des années 1980 entre l'art comme domaine propre aux médiums et l'ère post-médium, au moment où l'on commençait à remettre en question le rapport de correspondance entre la matérialité des œuvres et leur catégorisation dans un genre précis. Le glissement observé était un symptôme selon Krauss de la postmodernité. C'est un débat en soi que de savoir si notre manière d'habiter la



contemporanéité appartient à l'ère postmoderne ou à un état tardif de la modernité, « liquide » selon Zygmunt Bauman et d'autres philosophes³³. Cependant, l'utilisation transversale et poreuse de différents médiums et média exposée précédemment avec les exemples de Picasso et Le Corbusier révèle des champs élargis d'opération et de pratique de l'art ou de l'architecture qui se déploient tout au long du XX^e siècle jusqu'à ce jour.

La tension qu'occasionne l'utilisation répétée des mots « médium/s » chez Krauss et « média » chez Colomina est celle de l'épistémè de l'architecture contemporaine. La représentation dans ses formes textuelles et graphiques les plus variées a beau n'avoir jamais été neutre, la multiplicité des formats et des médias agrégés au domaine architectural ces dernières décennies n'en représente pas moins l'une des transformations épistémologiques les plus radicales que la discipline du design d'espace ait jamais connues. Fondamentalement, cela a créé une nouvelle pensée

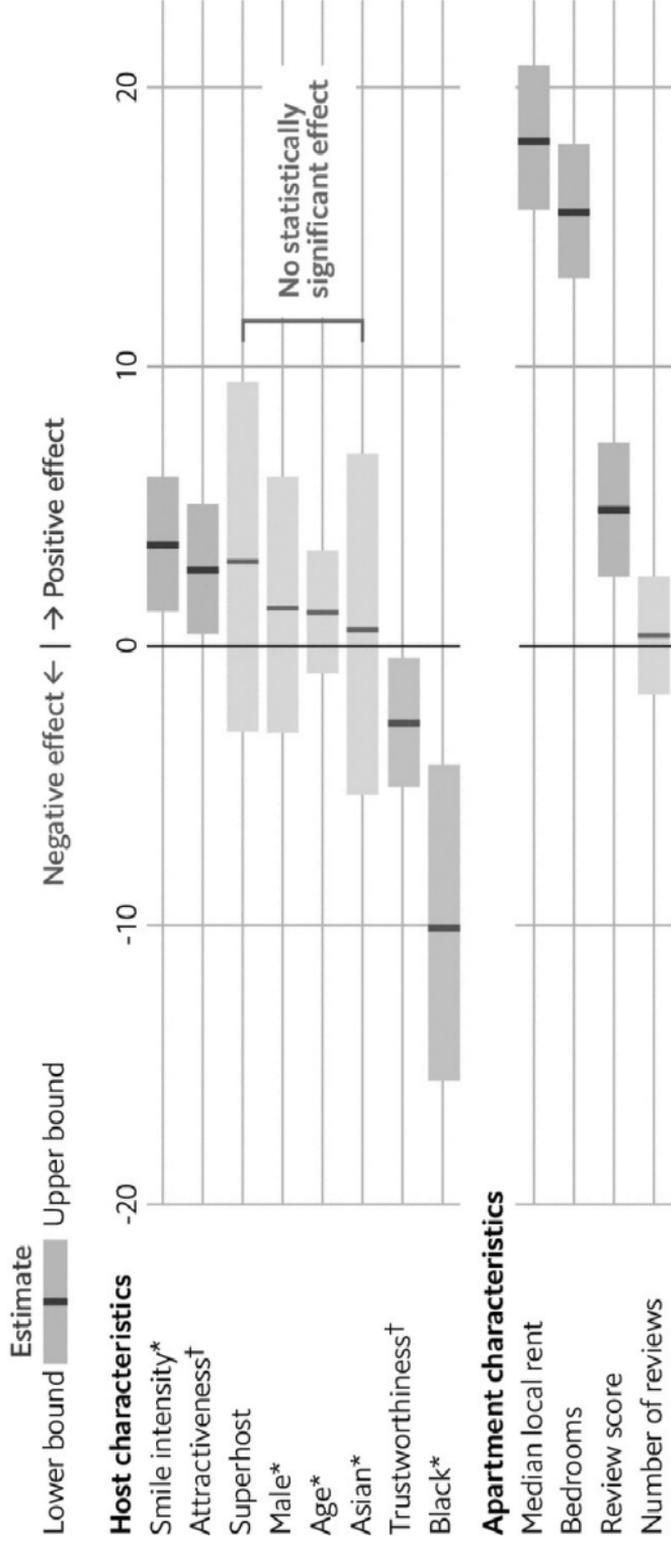
relationnelle dans laquelle les espaces sont des plateformes distribuant des sphères physiques et virtuels plus vastes. Nous assistons à une expansion des mécanismes enclenchés au début du siècle dernier par l'addition progressive de nouveaux systèmes de représentation qui s'hybrident sans cesse les uns les autres dans des combinaisons infinies.

[Fig. 17] Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », in *October*, vol. 8, 1979, p. 30-44

33 Bauman, *op. cit.*

In the eyes of the bed-holder

New York City, effect of Airbnb host and apartment characteristics on rental price, %



Source: "The effects of facial attractiveness and trustworthiness in online peer-to-peer markets" by Bastian Jaeger et al., *Journal of Economic Psychology*, 2019

*Assessed by algorithm
†Assessed by Mechanical Turk recruits

Dans ce nouveau scénario, la discussion sur l'architectonique, les matériaux de finition, la consommation d'énergie, le design de mobilier, les codes couleur et l'esthétique avance main dans la main avec des informations, slogans et dystopies comme :

- « Les utilisateur·trice·s de Airbnb sont prêt·e·s à payer plus si l'hôte est séduisant·e³⁴. »
- « Dans le catalogue Ikea, 98% des personnes sont jeunes. 92% sont blondes³⁵. »

La première phrase vient d'un article de *The Economist* datant de 2019, la seconde est tirée d'un projet de l'architecte Andrés Jaque réalisé en 2011, *Ikea Disobedients*. Toutes deux incarnent un glissement radical dans la construction des sociétés ; les êtres humains deviennent des acteur·trice·s incapables de dissocier leur façon d'habiter l'espace de la performance qu'ils·elles y jouent. Les recherches réalisées par Jaque témoignent des formes construites de domesticité dans lesquelles

Ikea présente la fiction comme une réalité. Son catalogue n'est pas une représentation neutre et transparente de l'utilisation de ses meubles, mais plutôt une construction édulcorée de la société par le biais des intérieurs. L'auteur affirme que « Ikea fournit des sociétés » pour ajouter

[Fig. 18] « Airbnb users pay more to stay with attractive hosts », *The Economist*, 30 décembre 2019

34 *The Economist*, 2019

35 *IKEA Disobedients* (Madrid 2011 ; MoMA New York 2012), Andrés Jaque / Office for Political Innovation, <https://vimeo.com/67141899>

Where you
make memories

Start up with the
\$299/ea

\$999/ea

RATIONELLA waste-sorting bin
helps make recycling a habit of daily
living. It's 60% recycled plastic
with a 100% recycled lid. It's
made from your orange juice and
ketchup waste to get rid of.

GRAND TOTAL **\$699**

KLING Jet washes and dries 22 oz. (2.5 liter) bottles in 15 minutes. **\$149**
FOOTIX ES **RATIONELLA** waste-sorting bin. **\$999**
GRAND TOTAL **\$1648** Includes delivery, installation and
120V, 300,113-26
AUTUMN/ROBERT Birkbeck, San Francisco, CA 94115, 415.774.1006

ensuite : « Nous ne sommes pas tou·te·s en bonne santé. Nous ne sommes pas tou·te·s jeunes. Nous ne souhaitons pas tou·te·s avoir des enfants³⁶. » Côté Airbnb, non seulement les espaces doivent être fonctionnels, propres et agréables, mais les utilisateur·trice·s aussi. Pour les marchés pair-à-pair, cela revient à faire de la spatialisation un concours de beauté modulé par les intérieurs. Conduite à New York, l'enquête montre que des critères comme l'âge ou le genre s'avèrent statistiquement insignifiants, tandis que, dans une forme de discrimination numérique, la race noire ou « l'intensité du sourire » ont respectivement un effet négatif et positif sur le prix de location.

Si ces propositions sont toutes deux dystopiques, l'une vient de la réalité, l'autre de la fiction. En résulte la création d'un monde exponentiellement aplati où les images partagées et transmises à travers des millions d'écrans sont réassemblées dans un perpétuel manquement au contexte, à la profondeur et à la spécificité. Ces dernières années, l'institutionnalisation des réseaux sociaux n'a eu de cesse d'exacerber cette platitude. Dans *Instagram and Contemporary Image*, publié en 2017, Lev Manovich analyse 16 millions de photographies partagées dans dix-sept villes mondiales entre 2012 et 2016. L'auteur affirme qu'Instagram est un médium en soi puis catégorise trois types de photographies partagées par les utilisateur·trice·s : décontracté, professionnel et créatif. Si les lignes

36 *Ibid.*

city	Body and people	food and drinks	clothing and accessories	nature	architecture	furniture
Tokyo	19.0	49.6	12.7	18.0	15.5	28.9
São Paulo	25.8	11.9	21.8	16.5	12.9	14.8
Moscow	22.0	8.4	15.2	25.0	21.1	19.5
Berlin	15.3	12.4	9.9	28.4	39.7	24.2
Bangkok	18	17.7	40.3	12.2	10.8	12.6

de séparation entre les catégories professionnel et créatif sont parfois floues, toutes deux appartenant à la photographie concurrentielle – compétition pour les *likes*, les partages et l'impact –, le premier type provient lui d'utilisateur·trice·s ordinaires ; il est fabriqué selon un processus ascendant infini³⁷.

On pourrait s'attendre à ce que dans les photographies décontractées, des asymétries apparaissent entre différentes géographies, cultures et identités, or sur les chiffres à large échelle, ces asymétries se manifestent sur des pourcentages plutôt que sur des thématiques. Ainsi le chapitre « The Subjects of Casual Photos » montre que des catégories comme « corps et personnes », « nourriture et boissons », « vêtements et accessoires », « nature », « architecture » et « mobilier » se répètent à travers différents lieux et temporalités. Alors que Tokyo occupe 49,6% de la catégorie « nourriture et boissons », Berlin prend le plus grand pourcentage en « architecture³⁸ ». Pourtant, les

mêmes catégories demeurent : visuellement parlant, l'espace médiatisé est consommé comme de la nourriture. S'annonce alors un monde à la fois empressé d'explorer les spécificités locales et affecté d'une récurrente incapacité à les saisir. Il est très révélateur que cette condition appartienne au domaine que les expert·e·s nomment

[Fig. 20] Lev Manovich et Miriam Redi, analyse informatique des sujets de 20 000 photos Instagram partagées à Bangkok, Berlin, Moscou, São Paulo et Tokyo du 5 au 11 décembre 2013

37 Manovich, 2015-2017

38 *Ibid*, p. 64-67

« le mode domestique », terme forgé par Richard Chalfen en 1987 pour désigner la manière de communiquer des utilisateur·trice·s qui partagent surtout du contenu visuel traitant de sujets traditionnels comme les anniversaires ou les vacances, et « connaissent les gens dans les images³⁹ ».

La crise de la Covid a imposé la mise en circulation de la plus grande quantité d'intérieurs privés jamais observée. À la différence des décors de théâtre, de cinéma, ou des fausses domesticités sur Youtube, ils n'ont jamais été pensés comme des fictions. Par leur réaménagement instantané en bureaux à distance, salles de sport omniprésentes, salles des fêtes en réseau ou restaurants éphémères, ils proposent une « ville d'intérieurs », une accumulation sans fin de pièces connectées au fur et à mesure qu'elles sont performées, branchées et débranchées. Dans cette conception de la condition urbaine, la domination du plan par le biais des outils de navigation, l'objectification des bâtiments depuis les vues à vol d'oiseau ou l'extériorité des façades ne permettent plus de visualiser ce que nous entendons par « ville ».

La citation de Magritte au début de cet essai renvoie à la capacité de la peinture à articuler la relation entre les objets et les mots, entre les choses et les mots, entre les objets et la réflexion, à travers la représentation. Nous vivons une période picturale où le visuel n'est pas spécifique à un médium, alors que la surface de la représentation reformate fondamentalement l'épistémè du

39 *Ibid*, p. 30-40

design d'espace avec sa capacité infinie à assembler la fiction et la réalité. L'architecture a une longue tradition d'effacement de la présence humaine dans sa représentation. D'habitude, les gens ne sont pas montrés dans les plans et, dans les maquettes, ils·elles servent surtout à donner un sens de l'échelle. Les exemples de cette absence dans la photographie architecturale sont innombrables. Dans leur description des espaces intérieurs, les livres d'histoire d'architecture évoquent rarement le comportement des humain·e·s, et moins encore leurs émotions. Cependant, dans des médias qui ne sont pas spécifiquement architecturaux, du cinéma à la publicité, de la peinture à la littérature, l'être humain est dans la plupart des cas au centre de l'image, du récit ou du cadre. Les objets et les espaces les entourent, ils ne les remplacent pas. En ce sens, « penser dans les médias élargis » implique une capacité à développer une compréhension holistique des intérieurs, quelles que soient ses médiations.

Il ne s'agit pas là d'une téléologie des médias comme d'une fin en soi, ni d'une substitution de la réalité matérielle de l'espace par le non-physique, mais plutôt d'une logique d'articulation et de transversalité, d'un vaste terrain de jeu où relever les défis de la discipline. Cela demande de réaliser à quel point les intérieurs contemporains appartiennent simultanément à différents lieux et temporalités, concrets ou virtuels, proches ou distants. Mais aussi de percevoir une réalité nouvelle contournant les distinctions tra-

ditionnelles du type public/privé, passé/présent, tangible/médiatisé, ou autonome/itéré ; et en explorant le rôle de l'architecture d'intérieur dans la construction de la contemporanéité.

Manifeste d'intérieurs n'est pas une déclaration fermée, mais plutôt une hypothèse ouverte à partir de laquelle progresser. Les exemples qui ont été présentés sont des plateformes opérationnelles pour développer de nouveaux glossaires à diffuser comme fragments et outils destinés à la discipline des intérieurs. Depuis la fin du XIX^e et notamment au XXI^e siècle, nous avons assisté à une accélération hyperbolique du nombre et de la diversité des médias. Leurs implications sociétales et économiques en matière d'externalisation de la vie privée et de médiatisation de la contemporanéité a provoqué une importante transformation du domaine des intérieurs dans son épistémè et sa pratique. Aujourd'hui, nous assistons, au-delà d'une simple série d'espaces-types, à un métissage infini des typologies par différents médiums et médias. Le nombre des métiers du design liés à la production de l'espace ne cesse d'augmenter et l'absence de frontières claires entre eux transforme l'architecture d'intérieur en une pratique par définition transversale et multidimensionnelle. Le futur est intérieur.

Manifeste d'intérieurs

Brejzek, T. et Wallen, L., *The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2018

David Hockney: *Secret Knowledge*, film réalisé par Randall Wright, BBC Production, 2001

Evans, R., *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries*, Cambridge, MIT Press, 1995

Foucault, M., *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut, Éditions Fata Morgana, 1973

Gitelman, L., *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, Cambridge, MIT Press, 2006

Hockney, D., *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* [2001], Londres, Thames & Hudson, 2006

McLuhan, M., *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 1968

Laboratoires de la modernité

Bauman, Z., *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000

Colomina, B., *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MIT Press, 1994

Contreras, J. F., *The Miralles Projection: Thinking and Representation in the Architecture of Enric Miralles*, New York, Applied Research + Design Publishing, 2020

Evans, R., « The Developed Surface » in *Translations from Drawing to Building*, Londres, Architectural Association Publications, 1997, p. 195-232

Franklin, A., « The tourist syndrome : An interview with Zygmunt Bauman », in *Tourist studies*, vol. 3.2, 2003

Guillerme, J. et Vérin, H., « The Archaeology of Section », in *Perspecta*, vol. 25, 1989, p. 226-257

Harris, J., *Moving Rooms: The Trade in Architectural Salvages*, New Haven, Yale University Press, 2007

Johnson, P. C., *Mies van der Rohe*, New York, The Museum of Modern Art, 1947

Koolhaas, R., « Transformations », in *A+U OMA Special Issue*, mai 2000, p. 106-115

Miralles, E. et Prats, E., « How to Lay Out a Croissant. Horizontal Equilibrium », in

El Croquis, n° 49/50 (été 1991), p. 240-241

Moon, I., « Hide-and-peek », in *Drawing Matter*, novembre 2019, [<https://www.drawing-matter.org/sets/drawing-week/hide-and-peek/>]

Richards, J., *Facadism*, Londres et New York, Routledge, 1994

Rojo, L., « La realidad en fragmentos [conflictos y palimpsestos] », in *Le Corbusier y el surrealismo: Paris 1920-1930*, Buenos Aires, Diseño, 2015, p. 278-370

Rossi, A., *The Architecture of the City* [1966], Cambridge, MIT Press, 2002

Sánchez García, J. M., *El caso Bath* (thèse de doctorat, ETSAM, 2016), [http://oa.upm.es/43854/1/JOSE_MARIA_SANCHEZ_GARCIA_1.pdf]

Sparke, P., *The Modern Interior*, Londres, Reaktion Books, 2008

Penser dans les médias élargis

« Airbnb users pay more to stay with attractive hosts », in *The Economist*, 30 décembre 2019, [<https://www.economist.com/graphic-detail/2019/12/30/airbnb-users-pay-more-to-stay-with-attractive-hosts>]

IKEA Disobedients, Madrid, 2011 et MoMA New York, 2012, Andrés Jaque / Office for Political Innovation, [<https://vimeo.com/67141899>]

Krauss, R., « Sculpture in the Expanded Field », in *October*, vol. 8 (printemps 1979), p. 30-44

Manovich, L., *Instagram and Contemporary Image* (auto-publication, 2015-2017) [<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>]

Papapetros, S. et Rose, J., (dir.), *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2014

HEAD – Publishing, 2021

Dépôt légal : mars 2021

Textes sous licence libre
CC BY-SA

Titre : *Manifeste d'intérieurs :
penser dans les médias élargis*,
(titre original : *Manifest of
Interiors: Thinking in the
Expanded Media*)

Auteur : Javier Fernández
Contreras

Traduction : Yves-Alexandre
Jaquier

Collection Manifestes dirigée
par Julie Enckell Julliard et
Anthony Masure

Coordination éditoriale :
Sylvain Menétray

Correctorat : Martine
Passelaigue

Design Algorithmique:
Juan Gomez

Design graphique de la
collection : Dimitri Broquard

Polices de caractères : ABC
Whyte (Dinamo, 2019), Lyon
Text (Commercial Type, 2009)

Impression : Artgraphic
Cavin SA

ISBN : 978-2-940510-48-1

— HEAD 
Publishing

- [Fig. 1]: Metropolitan Museum of Art en accès libre.
 Numéro d'accèsion :
 41.100.126-(2.19)
- [Fig. 2]: Photo : Lawrence Wallen, 2015
- [Fig. 3]: M Leuven,
 www.artinlanders.be,
 photo Hugo Maertens
- [Fig. 4]: Attribué à Bramante,
 tiré de « The Archaeology of Section » de Jacques Guillerme, Hélène Vérin, et Stephen Sartarelli, dans Perspecta, Vol. 25 (1989), p. 226-257, réimprimée avec l'aimable autorisation de The MIT Press pour Perspecta
- [Fig. 5]: Courtesy Drawing Matter
- [Fig. 6]: © Succession Picasso / 2020, ProLitteris, Zurich pour les œuvres de Pablo Picasso
- [Fig. 7]: © Succession Picasso / 2020, ProLitteris, Zurich pour les œuvres de Pablo Picasso
- [Fig. 8]: Sept ans de réflexion, (capture d'écran)
- [Fig. 9]: Interfoto / Alamy Stock Photo,
 Image ID : BR62MH
- [Fig. 10]: Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas
- [Fig. 11]: Archives de Mies van der Rohe, don de l'architecte.
 Numéro du catalogue MMA1811. New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2020. Image numérique Mies van der Rohe/Gift of the Arch./
- MoMA/Scala
- [Fig. 12]: Fundació Enric Miralles, Barcelone
- [Fig. 13]: Image courtesy OMA
- [Fig. 14]: Image courtesy OMA
- [Fig. 15]: Domaine public
- [Fig. 16]: Domaine public
- [Fig. 17]: Krauss, R. E.,
 The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, illustration, page 283, © 1985 Massachusetts Institute of Technology, avec l'autorisation de The MIT Press
- [Fig. 18]: © The Economist Group Limited, Londres (30 décembre, 2019)
- [Fig. 19]: Inter IKEA Systems BV
- [Fig. 20]: Lev Manovich.
 Creative Commons

Architecte et critique, **Javier Fernández Contreras** (Dipl. ETSAM 2006, PhD 2013) est responsable du département d'architecture d'intérieur de la HEAD – Genève. Son travail porte sur la relation entre l'architecture, la représentation et les médias, et plus particulièrement sur le rôle des intérieurs dans la construction de la contemporanéité. Il est l'auteur de *Fragmentos de Planta y Espacio* (Ediciones Asimétricas, 2018) et de *The Miralles Projection* (Applied Research and Design, 2020). Ses essais critiques ont été publiés dans différentes collections et revues dont *Massilia Annuaire des Études Corbuséennes*, *Marie-José Van Hee Architecten*, *Perspectives in Metropolitan Research*, *306090*, *Drawing Matter* ou encore *RA Revista de Arquitectura*.

Coll. Manifestes

Un manifeste est une déclaration écrite publique par laquelle une personne ou un groupe expose un programme d'action ou une position.

La collection Manifestes de HEAD – Publishing met en valeur des partis pris, des réflexions et des actions développées par des acteur·trice·x·s de l'art et du design pour faire face aux enjeux contemporains.

HEAD – Publishing est une structure éditoriale fondée en 2020 par Dimitri Broquard, Julie Enckell Julliard et Anthony Masure, et rattachée à la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD – Genève).

L'architecture d'intérieur opère aujourd'hui à l'intersection des espaces physiques et médiatisés que sont, par exemple, la communication de masse, les plateformes digitales ou les arts visuels. Partant du principe que n'importe quelle forme de représentation est potentiellement architecturale, de l'écriture à la photographie ou du dessin au cinéma, Javier Fernández Contreras situe à la Renaissance les origines de ce processus d'hybridation entre espaces et médias, et envisage les intérieurs comme les laboratoires expérimentaux de la modernité tardive. De l'érudition historique à la création d'hypothèses, son essai se penche sur les intérieurs contemporains comme sur des plateformes de « médias élargis » qui attestent du rôle de l'architecture d'intérieur dans la construction de la contemporanéité.

Ce livre est également disponible en différents formats numériques *open access* sur www.head-geneve.ch