

Lydie Delahaye & Éline Grignard

**Introduction**

---

**Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

---

**Éditeur :**

Association Images secondes  
<http://imagessecondes.fr>



Christoph Weber, *The First Minutes of October*, 2007. Métal, clous, 69 éléments, 290 x 399 x 0,6 cm. Vue d'exposition : *Silent Disbelief*, Neue Galerie, Studio, Graz.

Une étoile. Ou peut-être une explosion. En surface ou en profondeur, il n'est pas aisé d'identifier une forme dans cette structure géométrique irrégulière et démesurée, composée de 69 plaques de métal assemblées sur le mur de la galerie. *The First Minutes of October* (2007) de Christoph Weber consiste en une projection schématique des premières minutes du film *Octobre* (1927), la célèbre épopée révolutionnaire de S. M. Eisenstein commanditée pour célébrer le 10<sup>ème</sup> anniversaire de la révolution Russe de 1917. La forme qu'investit la sculpture ne concerne pas tant le contenu des plans de cette scène d'ouverture figurant le renversement de la statue du tsar Alexandre III par un groupe de révolutionnaires bolchéviques. Réalisée avec le logiciel de modélisation AutoCAD, l'artiste produit un dessin abstrait qui reconstitue les axes de prises

de vue de la caméra comme condition de visibilité de l'événement. À partir de cette représentation en deux dimensions, l'artiste produit une sculpture composée de pyramides formant une structure étoilée, évoquant aussi bien la symbolique soviétique que la fractale de Mandelbrot. *The First Minutes of October*, dont le titre insiste précisément sur la dimension temporelle du film, renvoie aux questions d'échelle, de point de vue et d'espace, faisant ainsi dialoguer les outils et les gestes de l'opérateur et de l'architecte.

Cette sculpture de Christoph Weber fonctionne comme un seuil, introduisant les problématiques du **second numéro de la revue *Images Secondes*** qui se propose d'envisager les dynamiques convergentes entre le cinéma et les approches pratiques et théoriques de l'architecture. Si le passage de l'architecture à l'écran a bien souvent été mis en évidence du point de vue de la représentation cinématographique, notamment à travers la notion de décor, ce numéro d'*Images Secondes* souhaite explorer les dimensions dialogiques entre les formes filmiques et celles de l'architecture.

À partir d'une relecture critique des systèmes de répartition des arts, de nombreux théoriciens du cinéma ont su révéler les parentés entre le cinéma et l'architecture (Ricciotto Canudo, Élie Faure, Sergueï Eisenstein, etc.) dans le prolongement d'une pensée de l'œuvre d'art totale héritée du wagnérisme (Bruno Taut, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, etc.). Réaliser un film et construire un bâtiment engagent des modalités spatio-temporelles, des appareils techniques et des conditions perceptives communes puisque le cinéma, en tant que médium et dispositif, relève à la fois d'une conception artistique et technique en partage avec « l'art d'édifier », selon la formule d'Alberti. Le cinéma est résolument ouvert à un ensemble de manifestations qui relèvent de ce que l'on pourrait appeler avec Eisenstein le « cinématisme », qui insiste sur la dissémination des formes et leurs modalités perceptives dans l'histoire des arts. Paul Virilio réaffirme cette intuition dans *L'Esthétique de la disparition* (1980), en la condensant en une formule emblématique : « c'est l'ère de la facticité cinématographique, au propre comme au figuré, désormais l'architecture c'est du cinéma ».

À la croisée des médiums, des dispositifs et des disciplines, le cinéma se configure ici à l'entour de discours formulés dans les champs de la théorie des médias, de la philosophie, de l'histoire de l'art et de l'architecture pour mieux envisager ses zones d'indéfinition. Croiser les perspectives, c'est proposer dès lors un régime visuel architectonique qui s'intéresse aussi bien aux gestes de conception des images qu'aux outils de production et aux dispositifs de perception. Le traitement architectonique du cinéma repose donc sur une certaine mitoyenneté entre les discours, les pratiques, et les activités perceptives que suscitent aussi bien le regard cinématographique qu'architectural. Les enjeux problématiques de ce second numéro d'*Images Secondes* se déclinent ainsi à travers différents axes de réflexion que les articles et les propositions d'artistes viennent ressaisir et mettre en perspective.

Les liaisons opérées entre l'URBANISME et le cinéma constituent un des enjeux essentiels qui ouvre ce numéro. Afin d'interroger les conditions perceptives du spectateur de cinéma à la lumière des pratiques architecturales, et, plus spécifiquement, aux modes de perception du corps dans le paysage urbain, un premier temps de la réflexion se concentre sur le discours critique des années 1920-1930. L'opposition entre le régime contemplatif, rattaché à la peinture selon Walter Benjamin, et le régime de la distraction, propre au cinéma et à l'architecture, permet d'envisager les implications sensorielles du corps du spectateur-flâneur (Cf. Sonny Walbrou). À l'instar du cinéma, l'urbanisme, désormais à envisager comme l'élaboration d'espaces de circulation des corps et des regards, doit provoquer un exercice de la vision (Cf. Rodolphe Olcèse) et être le vecteur d'émotion, notamment par le biais de la couleur (Cf. Léa Chevalier). D'ailleurs, au milieu du XXe siècle, les Situationnistes introduisent la « Psychogéographie » comme outil critique et exploratoire de la psychologie urbaine. Le travail filmique de Rem Koolhaas permet d'interroger à nouveau les politiques et les pratiques de la dérive, comme montage spatial, dans le cadre des relations entre le cinéma, l'urbanisme et l'architecture (Cf. Marie Rebecchi).

Le cinéma est également l'outil idéal pour figurer la **CONSTRUCTION** architecturale. Symbole de l'ère industrielle et de l'idéologie du progrès qui l'accompagne, le motif du chantier s'inscrit dans une esthétique stimulée par les avant-gardes. Qu'elles soient figuratives ou procédurales, les coïncidences entre les films d'avant-garde et les constructions de la modernité sont les manifestations de la dépendance entre l'architecture et le cinéma. Les utopies modernistes que renferme le mouvement du Constructivisme appartiennent à un contexte, celui d'une époque charnière où la société traverse de profondes mutations liées en partie au phénomène d'industrialisation généralisée et aux transformations sociales qui en découlent. « L'architecture est l'expression de l'être même des sociétés, de la même façon que la physionomie humaine est l'expression de l'être des individus » déclarait Georges Bataille. Actualisant cette remarque, deux articles de ce numéro témoignent de la faculté propre au cinéma, de saisir les enjeux politiques que renferme la construction architecturale : Jean-Luc Godard participe *cinématographiquement* aux débats sur la construction des grand-ensembles (Cf. Jacqueline Maurer) ; les films d'Adirley Queirós interrogent la violence structurelle de la ville de Brasília (Cf. Claire Allouche).

De l'espace du film à celui de la salle, les questions liées au dispositif n'ont de cesse de reconfigurer les conditions de réception et de perception du cinéma. S'il est vrai que le spectateur est confronté à une illusion de la représentation spatiale à l'écran, la salle de cinéma s'apparente à une **CAMERA OBSCURA**, héritée d'une histoire technique des procédés optiques, qui établit une rencontre physique lors de la projection. Aussi, la question du dispositif cinématographique et de ses migrations contemporaines est largement affectée par le champ architectural. L'étude de l'architecture des salles de cinéma permet ainsi d'appréhender les enjeux de l'expérience cinématographique (Cf. Shahram Abadie). Les gestes d'artistes et les stratégies muséales d'exposition des images permettent d'envisager la possibilité de l'existence du cinéma en dehors de ses conditions de monstration traditionnelles. Il est alors possible d'imaginer un cinéma sans mur et sans film, un écran qui ne refléterait que la

lumière produite par les rayons du soleil (Cf. Clemens van Wedemeyer ; Marc Leschelier).

Ces opérations spatiales et temporelles que partagent l'architecture et le cinéma permettent à chacun de ses deux domaines de la création d'explorer les rapports entre réalité et **VIRTUALITÉ**. Le cinéaste, comme l'architecte, produit des images pour parvenir à visualiser et matérialiser ce qui s'était modélisé dans l'esprit. Le découpage de l'espace au cinéma, les mouvements de caméra et les axes de cadrage sont autant d'outils en partage avec la conception architecturale. De la même manière, les dessins, les maquettes et les nouvelles techniques de visualisation (3D, réalité virtuelle, morphing, etc.) entretiennent un dialogue fécond avec les pratiques de certains cinéastes. Retracer les origines architecturales de la technique du morphing permet ainsi de mesurer à quel point les deux médiums partagent une généalogie commune (Cf. Pierre Bourdareau). Tous deux organisent l'espace à l'aide de lignes et de repères, reportés sur la surface du papier ou bien celle de l'écran, quadrillant et balisant des étendues planes (Cf. Anaïs Linares). Un passage peut également avoir lieu entre la maquette et le film, de la planéité au volume, venant ainsi former un modèle tridimensionnel virtuel (Cf. Gerald Schauder). Aussi, la modélisation 3D d'un environnement architectural permet de renouveler l'expérience des images en mouvement, une expérience qui s'inscrit pleinement dans un prolongement architectonique de la dérive urbaine (Cf. Jean-Baptiste Lenglet). Il s'agit ici de considérer les propriétés du médium cinématographique en tant qu'elles permettent de penser, en puissance, et de réaliser, en acte, les gestes et pratiques de l'architecture, et inversement.