



**HAL**  
open science

## Pratiques du Photomontage

Anat Falbel, Frédéric Pousin, Andrea Urlberger

► **To cite this version:**

Anat Falbel, Frédéric Pousin, Andrea Urlberger. Pratiques du Photomontage : Introduction. Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère, 2023, 18, 10.4000/craup.12850 . hal-04384696

**HAL Id: hal-04384696**

**<https://hal.science/hal-04384696>**

Submitted on 26 Feb 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## Pratiques du Photomontage

### Introduction

Anat Falbel, Frédéric Pousin et Andrea Urlberger

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/craup/12850>

DOI : [10.4000/craup.12850](https://doi.org/10.4000/craup.12850)

ISSN : 2606-7498

#### Éditeur

Ministère de la Culture

#### Référence électronique

Anat Falbel, Frédéric Pousin et Andrea Urlberger, « Pratiques du Photomontage », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 18 | 2023, mis en ligne le 30 juin 2023, consulté le 10 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/craup/12850> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/craup.12850>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 juillet 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Pratiques du Photomontage

## Introduction

Anat Falbel, Frédéric Pousin et Andrea Urlberger

---

- 1 Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les photographies retravaillées ont été utilisées dans des présentations pour illustrer l'impact d'un projet, de bâtiment ou de parc, sur la vue urbaine et le paysage. C'est particulièrement le cas des projets à échelle monumentale ou de bâtiments d'importance historique et artistique. Si la photographie, en tant que nouveau médium, a suscité toutes sortes d'expérimentations, le photomontage devient plus spécifiquement un moyen de représentation qui interroge les rapports de l'espace et du temps. Dans le monde des images contemporaines, il y a là un sujet privilégié pour éclairer les échanges entre domaines, pour analyser les mutations du champ de la représentation. Dans cet esprit, le présent dossier explore les pratiques, très nombreuses, du photomontage, grâce à des études de cas minutieuses, historiques et contemporaines, à la publication d'une conférence historique de Grete Stern traduite, ainsi qu'à un portfolio d'une artiste contemporaine, Caterina Borelli. Ces deux femmes situent leur pratique en filiation avec les avant-gardes historiques. Inspirée par les surréalistes, Stern explore l'inconscient humain à travers la fiction ; quant à Borelli, elle interroge les rapports entre les hommes et le monde bâti, dans une orientation plus sociale. Si les pratiques du photomontage ont été jusqu'alors peu théorisées, certaines réflexions théoriques marquantes leur ont été consacrées, que nous évoquerons dans cette introduction.

## Photomontage et avant-gardes, la période féconde de l'entre-deux-guerres

- 2 Comme pour de nombreuses inventions, l'origine du photomontage reste difficile à déterminer. Il est certain que « le photomontage n'est en aucun cas une invention des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle [...] il appartient déjà à la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle, en grand nombre et avec une gamme impressionnante de variations<sup>1</sup> », comme le souligne également l'article de Laurent Koetz sur Louis-Auguste Boileau dans ce dossier et comme nous le verrons aussi en ce qui concerne les paysagistes. Pourtant,

le photomontage a connu une transformation en profondeur depuis que les artistes des avant-gardes historiques s'en sont emparés, se démarquant ainsi des expériences antérieures. Le principe du photomontage, à l'interface entre la photographie, les assemblages, les montages, les collages, mais aussi les prélèvements, proches du *ready-made* et du vernaculaire à travers la découpe dans la presse souvent populaire, est omniprésent dans la création artistique de cette époque. En littérature<sup>2</sup>, au cinéma<sup>3</sup>, ou en musique, partout, on prélève, découpe et assemble.

- 3 Particulièrement utilisé dans la période entre les deux guerres, dadaïstes, constructivistes, surréalistes ou futuristes, tous revendiquent le photomontage ou le photocollage comme l'expression d'une rupture radicale. Celle-ci permet de se détourner de la création artistique comme une compétence technique. La multiplication des sources, la construction en couches et la confrontation de différentes échelles introduit une diversité qui interroge la vision unique prônée par la perspective linéaire, un dynamisme et une temporalité inédite au sein d'une image fixe et bidimensionnelle. Pour l'historienne d'art Angela Lampe, cette multiplication des points de vue est la raison pour laquelle le photomontage est fortement relié à la modernité<sup>4</sup>.
- 4 Parmi les avant-gardes de cette période des années 1920 et 1930, les dadaïstes, notamment Dada Berlin, dont font partie Hannah Höch, Georg Grosz, Raoul Hausmann et John Heartfield, développent un travail significatif du photomontage qui devient, dès la fin des années 1910, leur expression essentielle au point de revendiquer son invention. Au centre de leurs productions artistiques se placent des « tactiques d'appropriation, s'apparentant au « braconnage » culturel décrit par Michel de Certeau<sup>5</sup> ». En puisant leurs fragments photographiques dans la presse populaire, ils élaborent une critique sociétale importante. Hannah Höch interroge, dans son travail, la question du genre et la place de la femme. Dès 1918, Raoul Hausmann réalise son premier photomontage<sup>6</sup> et théorise, en même temps, cette pratique dans divers textes et discours lors d'expositions. Les photomontages de John Heartfield<sup>7</sup> adoptent une posture de militantisme politique en dénonçant la montée du national-socialisme comme l'explique Günther Anders en 1938, lors d'une allocution à l'occasion de l'exposition *Heartfield* à New York<sup>8</sup>. Cette posture politique est partagée avec les constructivistes russes comme El Lissitzky et Rodtchenko, qui « insistent sur son caractère révolutionnaire [...]. El Lissitzky affirme ainsi le pouvoir expressif immédiat de l'image et justifie le rôle en retrait que doit occuper le texte<sup>9</sup> ». Laszlo Moholy-Nagy, enseignant majeur du Bauhaus, tout comme les artistes futuristes et surréalistes, recourt également aux photomontages, engageant ainsi la rupture formelle, politique et sociale que les avant-gardes préconisent.
- 5 Dès lors, le photomontage génère des rapports inédits, notamment entre art et architecture. Les liens sont denses, se basant sur des amitiés, des échanges et des collaborations. Mies van der Rohe, directeur du Bauhaus de 1930 à 1933, fréquente les avant-gardes allemandes de l'entre-deux-guerres. Proche de Hannah Höch, il expérimente le photomontage dès 1910. Il y recourt également pour représenter son célèbre projet de gratte-ciel à Friedrichstrasse, Berlin-Mitte, 1922<sup>10</sup>. Le photomontage devient ainsi un procédé de conception et de communication qui l'accompagne tout au long de sa vie, Mies l'utilise comme aucun autre architecte du Mouvement moderne<sup>11</sup>.
- 6 Pour Charlotte Perriand, le photomontage constitue également un outil important, moins au service de la conception ou de la communication, que comme instrument

d'expression d'une posture politique et sociale. Proche des avant-gardes artistiques, elle travaille avec Fernand Léger<sup>12</sup> et rencontre Laszlo Moholy-Nagy. En 1935, elle crée un premier photomontage géant, *La Misère de Paris*, couvrant les murs lors de l'exposition universelle de Bruxelles en 1936 et, pour l'Exposition internationale en 1937 à Paris, conçoit, avec Fernand Léger, le photomontage géant du Pavillon du ministère de l'Agriculture. Perriand défend également une posture militante et politique que Véronique Bergen analyse ainsi : « Le photomontage sert un projet de luttes qui, par la création d'œuvres radiographiant le champ sociopolitique, entend le transformer dans le sens de l'émancipation et de la justice pour le plus grand nombre<sup>13</sup> ». Art, architecture et politique forment ainsi une unité, comme pour de nombreux artistes de cette époque : le photomontage l'exprime fréquemment.

- 7 La puissance des photomontages de cette époque, élaborés par des artistes et des architectes, sert encore aujourd'hui à de nombreuses œuvres. Bien qu'aucun article de ce dossier ne traite de cette période, abordée dans les très nombreuses publications sur les avant-gardes, les photomontages du portfolio de **Caterina Borelli**, présentés dans son essai « *bodies of architecture, un essai en photomontages* », s'inscrivent clairement dans cette filiation, à la fois plastique et sociale. En travaillant par couches et en confrontant différentes échelles comme Hannah Höch et Charlotte Perriand, Caterina Borelli puise dans les magazines distribués dans des hôtels, par des compagnies aériennes et dans la presse populaire. Elle souligne ainsi les rapports tourmentés entre les corps et l'environnement bâti desquels les humains sortent littéralement vidés, épuisés voire dominés.

## Photomontage et discours

- 8 Les expériences artistiques des avant-gardes ont ouvert aux architectes du XX<sup>e</sup> siècle de nouvelles voies pour s'écarter des moyens classiques de la représentation architecturale. L'utilisation de la photographie, l'expérimentation des diverses possibilités qu'elle offre pour donner forme au projet architectural, mais aussi pour tenir un discours dans l'espace public devient particulièrement significative dans les années 1930 en Italie.
- 9 L'article de **Fabio Colonnese**, « *The architectural photomontages of Piero Bottoni* », souligne à quel point ce mode de représentation est d'abord au service de la communication du projet. Un mode de représentation aussi anti académique permettait à Bottoni d'inscrire sa production au sein de l'avant-garde artistique européenne et de tenir un discours critique et ironique sur la rhétorique fasciste. Son autre motivation réside dans le goût et l'intérêt profond de l'architecte pour le cinéma. Mais l'exemple de Bottoni témoigne également de l'intérêt du photomontage dans le cadre de la conception architecturale, sans pour autant théoriser sur le sujet. Le photomontage pour le projet de la place Fontana, à Milan, réalisé à partir d'une photographie de maquette, révèle un usage non conventionnel de la photographie de maquette dans la mesure où l'illusion réaliste est délaissée au profit d'une expression plastique signifiante.

## La photographie de maquette

- 10 La photographie de maquette est une pratique ancienne chez les architectes, comme le montre bien **Laurent Koetz** dans son article « **Photographie de maquette et collage chez Louis-Auguste Boileau : une préfiguration du photomontage architectural dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ?** ». Il y analyse les techniques de représentation élaborées par Boileau dans les années 1850 qui, à bien des égards, recouvrent des finalités comparables à celles du photomontage. En effet, à travers la photographie de la maquette d'un projet de monument religieux, Boileau cherche à produire une illusion de réalité caractéristique de certains photomontages. Dans une perspective avec des figures humaines, il expérimente la technique des personnages rapportés qui suppose découpe, collage et photographie. C'est à une sorte d'archéologie du photomontage architectural que nous convie l'auteur, en explicitant les opérations mises en œuvre, invitant ce faisant à réfléchir aux transformations qui affectent le rapport des architectes aux images.
- 11 Le photomontage mêlant dessins et maquettes aux décors réels (maquettes photographiées avec de grands tirages photographiques en arrière-plan), a très souvent été employé, notamment par Le Corbusier<sup>14</sup>, afin d'obtenir des représentations donnant l'illusion d'une réalisation effective. Le photomontage peut toutefois avoir des vertus plus conceptuelles. C'est ce qu'a montré Denis Delbaere à propos des montages trouvés dans les archives de l'urbaniste Théo Leveau. Grâce à la photographie, l'urbaniste structure son projet de parc en fonction de l'horizon urbain de la ville en contrebas<sup>15</sup>. La photographie constitue pour lui un instrument de mesure de l'horizon plus efficace et rapide qu'un dessin perspectif, à la fois plus fastidieux et incertain.

## Le montage au service de la conception

- 12 Dans les années 1990, un débat a été ouvert dans le champ du paysage sur le photomontage en tant qu'image, non pas au service de la communication, du rendu de projet, mais au service de la conception. Dans un article qui fait date, « *Eidetic Operations and New Landscapes*<sup>16</sup> », James Corner plaide pour une image eidétique, capable de porter des idées, des intentions de projet, et de jouer un rôle au sein même du processus de conception. Il distingue ainsi deux types d'images, les unes eidétiques, et les autres illusionnistes. Ces dernières permettent d'anticiper un résultat souhaité, de donner à voir un projet qui n'existe pas, dont la conception résiderait dans un processus indépendant. Le photomontage représenterait, quant à lui, une technique appropriée pour porter le processus de conception, dans la mesure où l'image suggestive accompagne l'acte de création qui est un acte intellectuel. Le débat n'est pas nouveau — le texte de **Grete Stern**, « *Notes on Photomontage* », écrit en 1967 insiste sur la dimension intellectuelle et pas seulement technique du photomontage — mais il connaît un regain d'intérêt et trouve de nouvelles expressions à la fin des années 1990. Le propos de Corner concerne le projet à grande échelle, le projet de territoire. Les inventions figuratives portent sur la cartographie qui s'hybride avec d'autres formes de représentation. Les images produites résultent d'un montage photographique qui emprunte aux travaux artistiques, du peintre David Hockney notamment. Il exploite le photomontage dans une direction abstraite, inspirée du montage filmique. Annette Freytag<sup>17</sup> compare à l'approche de Corner celle du paysagiste français Yves Brunier, qui

poursuit également une recherche sur le pouvoir de la représentation à travers le montage. Il s'en sert quant à lui pour exprimer la dimension tactile du paysage, mêlant techniques picturales et photographies. Les visualisations de Brunier pour le Park Euralille (OMA) entre les années 1989 et 1991 exemplifient les qualités de spatialisation du photomontage. À travers le collage, l'espace est visualisé, dans ses dimensions sensibles et où la notion d'ambiance, réactualisée par Bernard Lassus, pour le paysage propose une compréhension syncrétique.

- 13 Dans son article « **Le Photomontage : un atlas mis en œuvre. Trois ateliers d'arts plastiques en recherche-crédation dédiés à la composition d'un atlas pour l'avenir du patrimoine industriel** », **Chimène Denneulin** fait également référence à la notion d'image eidétique pour interroger la valeur conceptuelle des images manipulées dans la fabrication de photomontages en situation de projet. Elle souligne la dimension cognitive des gestes de collecte, découpage, collage, montage qu'elle analyse en détail. Le choix des images photographiques et leur agencement pour produire du sens orientent fermement les intentions de projet. Mais les photomontages contribuent aussi à communiquer le projet entre les divers acteurs grâce à l'éloquence du discours visuel. On retrouve ici la fonction argumentative du photomontage, bien identifiée dans les usages politiques de celui-ci. Dans une visée pédagogique, le photomontage est sollicité pour sa capacité tant à produire une analyse critique qu'à formuler une vision prospective.
- 14 Si représenter l'expérience subjective du paysage est une préoccupation inhérente à l'architecture du paysage, l'évolution des techniques de collage et de photomontage des années 1990 a constitué un apport significatif à une histoire déjà longue dans ce champ.

## Les paysagistes et le montage

- 15 Pratiqué depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par les jardiniers pour communiquer leurs desseins, le montage est considéré comme un moyen de représentation canonique pour les concepteurs de jardin et les paysagistes. À cet égard, les fameux livres rouges (*Red Books*<sup>18</sup>) d'Humphrey Repton font figure de référence majeure. Dans ses recueils, Repton met au point un dispositif de visualisation du paysage avant/après qui montre l'état présent d'une scène et sa transformation grâce à l'usage de rabats. Sur une vue panoramique, plusieurs rabats peuvent être installés, offrant plusieurs vues de propositions alternatives, tant périphériques que centrale. Le procédé dénommé *Moveable View*, qui exprimait le sens du mouvement dans le temps et dans l'espace, est à rapprocher, suivant Stephen Daniels, des techniques théâtrales et des divertissements alors en vogue, comme des techniques de représentation tels que miroirs et les lentilles optiques<sup>19</sup>. Le procédé de Repton rend explicite la technique du couper/coller qui est au fondement même du procédé de montage.
- 16 Si le photomontage appartient bien à une histoire de la représentation comme l'affirme Rosalind Krauss<sup>20</sup>, pour le paysage, elle nécessite de s'attarder sur la notion de pittoresque qui concerne aussi bien la peinture, l'art des jardins que la photographie. Selon James Ackerman, les travaux et débats consacrés au pittoresque tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle ont montré qu'il ne s'agissait pas seulement d'un style de composition visuelle pour les représentations paysagères et les jardins, mais également d'un code de représentation qui permettait de lire et d'interpréter les paysages vernaculaires<sup>21</sup>. De plus, les motifs constitutifs de ce code peuvent aussi être porteurs de valeurs

idéologiques et politiques. Importée en France, la notion de pittoresque est associée la défense des paysages à travers les mouvements de protection contre les effets de l'industrialisation et de la croissance urbaine. C'est en 1901 qu'est créée la Société de protection des paysages de France (SPPF)<sup>22</sup>. Elle sera également associée au développement du tourisme, comme le montre bien l'article de **Rachel Floch**, « **Les Tables d'orientation du Touring Club de France (1903-1960) : Pratique et connaissance du paysage par les images** ». Analysant la fabrication de ces marqueurs du paysage qui font appel à la photographie et aux photomontages, elle démontre combien ces dispositifs s'appuient sur la catégorie esthétique du pittoresque pour produire un paysage à travers l'image et l'expérience du corps en mouvement. Elle avance même que de nouvelles formes du métier de paysagiste s'inventent à travers la démarche particulière d'exploration du paysage par les images, en vue de la transformation de celui-ci.

- 17 Ces images permettant d'interpréter le paysage sont pour la plupart composites<sup>23</sup>, c'est à dire qu'elles sont constituées de plusieurs sources : sujets observés *in situ*, mais aussi importés d'ailleurs, issues d'autres images, de cartes ou de textes, d'objets imaginaires, souvenirs du passé ou projections du futur.

## L'image composée à l'ère du numérique

- 18 Avec le passage de l'image analogique à l'image digitale, le montage aurait cessé d'être utilisé pour exprimer les idées du projet au profit d'une description des plus réalistes. Dans la première approche, le montage et le collage sont mis à contribution pour révéler la construction de l'image alors que dans la deuxième, ils sont utilisés pour la masquer. Selon Karen M'Closkey, le montage photo réaliste fonctionne parfaitement comme image de communication<sup>24</sup>. Le passage au digital aurait facilité cette fonction communicative, parce que l'image photographique possède une autorité que n'ont pas d'autres modes de représentation.
- 19 L'opposition n'est pas aussi tranchée, comme on peut le voir dans l'article d'**Oscar Barnay** intitulé « **Le photomontage comme incarnation du projet d'architecture : le Frac de Dunkerque, Lacaton & Vassal, 2009-2013** ». En effet, grâce à une analyse fine du contexte, du processus d'élaboration et du sens véhiculé par le photomontage réalisé par l'agence Lacaton & Vassal dans le cadre du concours pour le Frac de Dunkerque, l'auteur démontre que dans la pratique banalisée du photomontage numérique, l'image n'est pas cantonnée à sa seule fonction communicative. Au contraire, elle peut porter pleinement les intentions du projet. En effet, l'extension de la halle historique par duplication, au fondement du parti des architectes, s'exprime parfaitement par les photomontages proposés tant en vue aérienne qu'en vue piétonne. L'analyse minutieuse du photomontage, qui déconstruit les opérations numériques à partir de l'image photographique de départ, des moments du projet et des usages de l'image, révèle la manière dont le photomontage permet, en s'appuyant sur les propriétés de l'image photographique, de faire du projet autant que d'en parler.
- 20 L'article de **Sonia Curnier et Véronique Mauron-Layaz**, « **Le collage comme outil exploratoire collectif dans la conception d'espaces publics** » présente l'analyse de deux projets de parcs suisses conçus à vingt ans d'intervalle, l'un en 1998 et l'autre en 2018, faisant appel à des techniques de représentation classiques pour le premier, numériques pour le second. Moins que la différence de nature des outils employés pour



réaliser les collages, c'est le rôle que ceux-ci jouent dans l'élaboration du projet, la manière dont ils s'articulent à une pensée et leur signification au sein du processus de conception qui prime. La démarche déployée pour comprendre la genèse des collages et leurs rôles emprunte à une enquête ethnologique qui s'attache aux gestes pour ce qu'ils portent une pensée créatrice. Parce qu'il fait surgir des possibles, convoque la fiction et valorise l'inachèvement, le collage sert aussi l'appropriation des espaces publics que sont les parcs.

- 21 L'analyse des gestes qui président au photomontage est au cœur de la plupart des articles de ce dossier, des gestes qui sont à la fois des savoir-faire s'ancrant dans des techniques et des savoirs en acte. « Il n'y a pas de pensée qui ne soit articulée par un geste », écrit le philosophe Vilem Flusser cité par Sonia Curnier et Véronique Mauron-Layaz. Les gestes manuels de collecte, de découpage, d'assemblage, de collage sont également décrits avec minutie dans le texte de Grete Stern, gestes qu'elle revendique comme des actes intellectuels. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons pensé qu'il avait pleinement sa place dans ce dossier, au-delà de ce qu'il témoigne du parcours biographique et des engagements de Grete Stern.

## Des postures photographiques discutées parfois disputées

- 22 Le photomontage et le collage sont des techniques qui consistent à créer des images composées d'éléments ou de fragments disparates. Présent dans divers domaines comme la photographie, l'architecture, les arts visuels, les images populaires et vernaculaires, le photomontage fait à la fois partie de la photographie et de la manipulation des images par des gestes (découpe, assemblage, collage, montage, prélèvement, combinaison).
- 23 À la croisée entre images techniques et images plastiques, entre reproductibilité et authenticité<sup>25</sup>, entre création et conception, entre pratiques professionnelle et vernaculaire, non seulement les avis sur le photomontage divergent, mais les écrits sur ce thème, sa définition, sa forme, son origine ou son inscription disciplinaire restent rares. Abordé ponctuellement dans des monographies d'artistes, de photographes et d'architectes ayant recours à cette technique, il existe certes des articles<sup>26</sup> et quelques livres qui s'y intéressent, quelques définitions avancées, mais face au déferlement des textes sur la photographie, le photomontage n'intéresse manifestement guère<sup>27</sup>. En effet, si la photographie est un sujet âprement discuté et disputé depuis bientôt deux cents ans<sup>28</sup> en interrogeant son lien au dessin, à la peinture, à l'art, au réel, à la technique, à la représentation, au langage et au texte, il n'en est pas de même avec le photomontage.
- 24 Pour autant les photomontages restent des images et nous pouvons, avec Wolfram Pichler et Ralph Ubl<sup>29</sup>, mentionner la phénoménologie et la sémiologie comme ayant eu une influence majeure dans leurs analyses. Même s'il ne s'agit pas ici de développer les postures de ces différents penseurs, les auteurs des articles de ce dossier « Photomontage et représentation », s'y réfèrent pourtant, souvent d'ailleurs indirectement. Si la phénoménologie considère les images avant tout comme un phénomène perceptif, incluant le sujet et la subjectivité dans les analyses, la sémiologie

pense l'image comme un système de signe, activant des notions comme référent, icône, symbole et surtout index pour la photographie.

- 25 La sémiologie avec ses textes emblématiques comme la *Chambre claire* de Roland Barthes ou *Sur la photographie* de Susan Sontag ont servi fréquemment de modèle d'analyse jusqu'aux années 2000, mais certains auteurs s'y opposent ouvertement, comme André Rouillé, qui critique dans son livre *La Photographie* les explications sémiologiques<sup>30</sup>. Même si Rouillé n'aborde pas le photomontage<sup>31</sup>, son texte l'éclaire. Selon lui, aucune photographie n'est directement reliée au réel telle une empreinte.
- 26 Aujourd'hui, la confrontation entre phénoménologie et sémiologie s'atténue et les analyses optent fréquemment pour des postures intermédiaires, plus ouvertes, parfois issues des études visuelles américaines ou des *Bildwissenschaften* allemandes<sup>32</sup>. Georges Didi Huberman soutient ainsi l'hétérogénéité de tout dispositif visuel, l'opposant à une vision essentialiste « Aucun dispositif visuel ne signifie par lui-même [...] [Il ne saurait] en aucun cas, se réunir sous l'autorité ou l'unité d'une seule rubrique de dictionnaire iconographique. Appréhender une forme de vision dépend entièrement de sur quoi on la focalise, de pourquoi on la convoque, de comment on l'utilise et vers quoi on l'oriente<sup>33</sup> ». Et finalement, on peut s'accorder à penser le photomontage en lien avec les propos de l'historien d'art Roland Recht lorsqu'il affirme : « L'image photographique conserve dans le cadre de son champ des éléments hétérogènes et c'est cette hétérogénéité-là qui sera désormais admise comme pouvant produire du sens<sup>34</sup>. »

---

## NOTES

1. Bernd Stiegler, « Francis Galton et la photographie composite », *Transborder, Photographie, Histoire, Société*, n° 7 « L'Image composite », février 2023, p. 19.
2. Par exemple Maïakovski ; voir Jean-Marc Lachaud, *Collages, montages, assemblages au XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 *L'Art du choc*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 83.
3. Par exemple avec « L'Homme à la caméra » de Dziga Vertov ; voir Jean-Marc Lachaud, *op. cit.*, p. 11.
4. « On ne peut se contenter d'un seul point de vue ; il faut plusieurs, au nom de la liberté de la vision » Josef Albers, extrait de « Graphics Tectonics 1942 », tapuscrit sur papier carbone avec notes manuscrites (inédit). Archives of the Josef and Anni Foundation, Box 79 Folder 48, cité par Brenda Danilowitz, « Josef Albers : une vision libre », dans Angela Lampe, *Vues d'en haut*, catalogue d'exposition, Metz, Éditions Centre Georges Pompidou, 2013, p. 196.
5. Max Bonhomme, Christian Joschke, Laura Truxa, « Introduction, Une généalogie des images composites », *Transbordeur, Photographie, Histoire, Société*, n°7 « Images composites », p. 9.
6. Jean-Marc Lachaud, *op. cit.*, p. 56.
7. John Berger, *Comprendre une photographie*, Genève, Éditions Héros-Limite, 2017.
8. Günther Anders, « Sur le photomontage », dans Günther Anders, George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzflede, *L'Art est en danger*, Paris, Allia, 2012.
9. Jean-Marc Lachaud, *op. cit.*, p. 78.
10. Andreas Beutin, Wolf Eiermann, Brigitte Franzen, *Mies van der Rohe Montage Collage*, Londres, Koenig Books, 2017.

11. Martino Stierli, « The Visuality of Space and the Space of Vision, On Mies van Rohe's Late Photocollages », dans Andreas Beutin, Wolf Eiermann, Brigitte Franzen, *Mies van der Rohe Montage Collage*, Londres, Koenig Books, 2017, p. 126.
12. Véronique Bergen, « Pratique du photomontage géant », dans *Le Monde Nouveau de Charlotte Perriand*, catalogue d'exposition (du 2 octobre 2019 au 24 février 2020), Paris, Gallimard/Fondation Louis Vuitton, 2019, p. 212-233.
13. *Ibid.*, p. 229.
14. Miguel-Angel de La Cova, « Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogues entre la création et la diffusion », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 5, 2019, [en ligne] [<https://doi.org/10.4000/craup.2049>], consulté le 18/06/2023.
15. Denis Delbaere, dans Frédéric Pousin (dir.), Fabrice Bunuel, Denis Delbaere, Florent Hébert, Hélène Jannièrre, Xavier Michel, « Saisir le paysage urbain : du rôle des publications et figurations architecturales, des pratiques photographiques et cinématographiques (1960-1970) », rapport de recherche final, ministère de la Culture et de la Communication/BRAUP, 2007.
16. James Corner, « Eidetic Operations and New Landscapes », dans James Corner (éd.), *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, p. 153-169.
17. Anette Freytag, « Back to Form: Landscape Architecture and representation in Europe after the Sixties », dans Charles Waldheim et Andrea Hansen (éd.), *Composite Landscapes. Photomontage and Landscape Architecture*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2015, p. 108-109.
18. Humphrey Repton, *Red Books*, dénommés de la sorte en raison de leur reliure de cuir de cette couleur.
19. Voir Stephen Daniels, « Moveable View: Repton's Composite Art of Landscape Gardening », dans Charles Waldheim et Andrea Hansen (éd.), *op. cit.*, p. 25-35.
20. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1985.
21. James S. Ackerman, « The Photographic Picturesque », dans Charles Waldheim et Andrea Hansen (éd.), *op. cit.*, p. 37-53. Voir aussi l'introduction au dossier thématique n° 5 des *Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, « Projet et photographie », 2019, [en ligne] [<https://doi.org/10.4000/craup.2352>].
22. Bernard Barraqué, « Le Paysage et l'administration », rapport de la Mission de la recherche urbaine, Paris, 1985.
23. Max Bonhomme, Christian Joschke et Laura Truxa, *op. cit.*
24. Karen M'Closkey, « Structuring Relations: From Montage To Model in Composite Imaging », dans Charles Waldheim et Andrea Hansen (éd.), *Composite Landscapes...*, *op. cit.*, p. 117-131.
25. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2010.
26. John Berger, *Comprendre une photographie*, Genève, Héros-Limite, 2017.
27. Transborder, *Photographie, Histoire, Société*, n° 7 « L'image composite », *op. cit.*
28. Roland Recht, *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1989.
29. Wolfram Pichler, Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hambourg, Junius Verlag, 2014.
30. André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard (Folio), 2005, p. 94
31. Montage, photomontage, collage, photocollage sont absents de l'index des notions.
32. Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, 2010.
33. Georges Didi-Huberman, « Penser penché », dans Angela Lampe, *op. cit.*, p. 196.
34. Roland Recht, *op. cit.*, p. 150.

---

## AUTEURS

### **ANAT FALBEL**

Ingénieure, docteur en histoire de l'architecture, maître de conférences et chercheuse à l'université fédérale de Rio de Janeiro (PROURB/FAU), membre du LAURD/Archives Roberto Segre.

### **FRÉDÉRIC POUSIN**

Architecte, directeur de recherche CNRS HDR au sein de l'UMR 3329 AUSser (Architecture, urbanisme, société) et membre de l'équipe IPRAUS (Institut parisien de recherche en architecture, urbanisme et société) à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville (ENSAPB).

### **ANDREA URLBERGER**

Professeure HDR en esthétique, sciences et technologies des arts à l'École nationale supérieure d'architecture de Toulouse (ENSA Toulouse), chercheuse au sein du LRA (Laboratoire de recherche en architecture, ENSA Toulouse).