



Une approche
photographique
du quartier de
La Défense : une
construction d'un
espace fictionnel.
A Photographic Exploration
of the La Défense
Neighborhood: The
Construction of a Fictional
Space.

Résumé : À partir d'un projet photographique mené par des étudiant.es de Gobelins, école de l'image en collaboration avec des chercheurs de la chaire ville métabolisme, P.S.L. Université, il s'est agi de révéler des fictions visuelles sous forme de séries photographiques du quartier de La Défense. Ce texte explore un espace construit *ex nihilo* emblématique de la modernité, comme un métabolisme urbain traversé de flux, de tensions, de cohabitations et de récits sensibles. Les travaux s'ancrent dans une perspective où la photographie devient à la fois outil d'exploration, de fiction et de révélation. L'image n'illustre pas, elle interprète, elle déclenche, elle active des récits latents où l'humain, l'architecture, le végétal, les rythmes et les affects se croisent. Le corpus réalisé nous a permis d'identifier cinq "déclencheurs" — les interstices et proportions bâtis, les contacts ville/nature, les flux et circulations, les trajectoires individuelles, les superpositions temporelles — qui permettent une lecture indicielle du territoire, où les traces visibles ou invisibles deviennent les témoins sensibles

d'un lieu à la fois planifié et habité. Ainsi, La Défense, souvent perçue comme un non-lieu fonctionnel, est reconfigurée comme un espace fictionnel visuel.

Mots-clés : Film photographique, La Défense, fiction visuelle, ville, espace

Abstract: Based on a photography project led by students from Gobelins, École de l'Image, in collaboration with researchers from the Chair of Urban Metabolism at P.S.L. University, the aim was to create visual narratives in the form of photographic series depicting the La Défense neighborhood. This text explores a space built from scratch that is emblematic of modernity, like an urban metabolism traversed by flows, tensions, coexistences, and sensitive narratives. The work is rooted in a perspective in which photography becomes a tool for exploration, fiction, and revelation. The image does not merely illustrate; it interprets, triggers, and activates latent narratives where people, architecture, plants, rhythms, and emotions intersect. The corpus we compiled enabled us to

identify five “triggers”—architectural gaps and proportions, the interface between city and nature, flows and movements, individual trajectories, and temporal overlaps—that allow for an indexical reading of the territory, where visible and invisible traces become tangible

witnesses to a place that is both planned and inhabited. Thus, La Défense, often perceived as a functional non-place, is reconfigured as a visual fictional space.

Keywords: *Photographic film, La Défense, visual fiction, city, space*

Ce texte propose d'aborder le site de La Défense, par des fictions visuelles sous forme de film photographique pour révéler le métabolisme urbain. Ces fictions ne sont pas conçues comme de simples écarts au réel, mais comme des dispositifs de lecture, de traduction et de production de spatialités qui permettent de transformer le réel en récit analytique. Il s'agit de percevoir, représenter et penser ce territoire emblématique de la modernité française comme un système d'échanges, de circulations et de cohabitations entre des milieux hétérogènes, révélateurs de la complexité contemporaine de la ville à partir des relations de proximité qu'il génère. La mise en fiction agit ici comme un opérateur sensible et critique permettant d'articuler expériences vécues, imaginaires collectifs et structures urbaines. Elle ne relève pas d'un imaginaire détaché du réel, mais d'une mise en récit indicielle de l'espace, fondée sur des perceptions situées, des usages ordinaires et des expériences sensibles. Malgré, ou à cause de, son urbanisme fonctionnaliste.

Cette approche s'inscrit dans une continuité de recherche. Henri Lefebvre, dans *La production de l'espace* (Lefebvre, 1974), appelait déjà à une lecture sensible de l'espace urbain, Bruno Latour, dans *Reassembling the Social* (Latour, 2005), proposait de penser la ville comme un réseau d'acteurs et d'interactions, où humains, objets et institutions forment un tissu relationnel en constante recomposition et enfin, Sabine Barles, plus récemment, dans *L'urbanisme circulaire* (Barles, 2019), invitait à appréhender la ville à travers ses flux — de matière, d'énergie, d'informations et d'usages —, selon une logique métabolique. La

fiction visuelle s'en distingue toutefois par sa capacité à rendre perceptibles des proximités faibles, souvent invisibles aux outils analytiques classiques : proximités affectives, mémorielles, corporelles ou symboliques.

C'est à partir de ce préalable que s'est construit le projet photographique mené par les étudiants.es de deuxième année du Bachelor Photo Vidéo de Gobelins Paris, en collaboration avec les chercheurs de la Chaire Ville Métabolisme de l'Université P.S.L¹. Le regard photographique est envisagé comme une pratique d'écriture spatiale, produisant des récits fragmentaires qui rendent compte de la complexité du territoire sans prétendre à l'exhaustivité en soulignant même sa quasi impossibilité. Nous proposons ainsi d'examiner le contexte urbain et symbolique de ce territoire construit ex nihilo, puis de voir comment le regard photographique, en écrivant par l'image une histoire fictionnelle, livre des fragments du territoire. Révéler ce qui, dans l'espace urbain comme dans l'expérience intime, suscite des réactions, active des imaginaires, fait surgir des résistances ou affleurer des traces invisibles revient à ouvrir un champ d'interprétation sensible capable d'identifier des signaux faibles du métabolisme urbain. Nous avons repéré dans le corpus cinq “déclencheurs” sur lesquels s'organisent les approches photographiques qui

¹ <https://psl.eu/chaire-ville-metabolisme>. Portée par l'Université PSL et initiée par l'agence d'architecture PCA-STREAM, la Chaire Ville Métabolisme est un programme interdisciplinaire de recherche-action soutenu par Groupama Immobilier, Artelia et PCA-STREAM et dirigé par Perig Pitrou du Collège de France-PSL

nous guideront dans notre analyse : les interstices et proportions bâties, les contacts ville/nature, les flux et circulations, les trajectoires individuelles, les superpositions temporelles et les usages singuliers. Enfin, nous montrerons comment ces récits fictionnels visuels sont à la fois un acte artistique sensible et une entrée dans l'étude du spatial. Cette écriture fictionnelle procède par fragments, indices, micro-récits et signaux faibles, produisant une connaissance située du territoire.

Méthodologie

À travers une série de films photographiques, ces jeunes photographes ont exploré La Défense comme un espace d'expérimentation, interrogeant ses formes, ses flux, ses usages et ses dissonances. Pensé comme une cartographie visuelle sensible, ce corpus vise à dépasser la vision monolithique du quartier d'affaires pour en révéler les multiples épaisseurs. Constituée par la diversité de leurs regards, elle donne accès à un instantané de la complexité et de la coexistence urbaine d'un lieu. Ce regard est détaché de toute volonté d'analyse disciplinaire et vierge de concept que le chercheur porte nécessairement avec et par son travail. La subjectivité de leur approche est assumée, poussée par une perception du terrain ou par un imaginaire synthétisé sur l'observation sensible. La fiction devient une méthode d'élaboration des subjectivités spatiales. La ville comme métabolisme ou comme espace de coexistence entre des métabolismes variés demande de prendre en compte les espaces de la coïncidence, ces espaces où la proximité entrecroise, superpose monde urbain et monde vivant. Les interactions, les ressentis, les appropriations spontanées qui peuvent être vécues de façon différente dans un même temps deviennent des fils de cette toile visuelle. Nous sommes entre arpentage artistique et « *regard oblique* » défendu par Georges Perec (Perec, 1974). Cette obliquité est précisément ce qui permet à la fiction de faire émerger ce que les représentations dominantes de l'espace tendent à invisibiliser. Le corpus

restitue une complexité à l'espace urbain. Le regard photographique devient ici un outil d'exploration, mais aussi de révélation : il capte des ambiances, des écarts, des corps en mouvement, des souvenirs inscrits dans les formes. Loin de documenter uniquement une architecture, ces images témoignent d'un rapport vécu à l'espace, où la subjectivité du regard joue un rôle central. Elles montrent un lieu qui n'est pas seulement conçu, mais habité, traversé, parfois résisté. Elles mettent en lumière les tensions entre la volonté planificatrice et l'appropriation sensible, entre l'idéal moderniste et les pratiques discrètes du quotidien. L'image devient alors un terrain de fiction autant que de perception du métabolisme urbain. L'exploration ne relève pas ici d'un relevé documentaire exhaustif, mais d'une mise en fiction du réel urbain à partir de perceptions, d'errances et de récits visuels, consciente de sa subjectivité et de sa capacité à produire du sens par la fiction. Ce travail s'inscrit dans un renouvellement de la pratique documentaire en photographie où l'idée n'est pas d'attribuer par défaut une valeur de document aux photographies réalisées, mais plutôt de déclencher des réflexions, des questionnements sur une situation ou un espace exploré.

La Défense, la mise en fiction d'un espace suspendu

La Défense, située sur la rive gauche de la Seine se présente comme un territoire urbain, fruit d'un projet d'aménagement volontariste, sans continuité organique avec le tissu ancien, entièrement conçu ex nihilo. Pourtant l'axe qui, depuis le Louvre, traverse les Tuileries, les Champs-Élysées et l'Arc de Triomphe, pour s'achever à la Grande Arche le relie à la ville historique, comme si ce territoire de la modernité trouvait sa symbolique dans une continuité avec le cœur de la capitale (Merlin & Choay, 2005). Conçue sur 560 hectares, forte de 3 millions de mètres carrés de bureaux, elle constitue un des plus grands quartiers d'affaires d'Europe devant Canary Warf (Londres) ou Zuidas (Amsterdam). Son urbanisme unique résulte avant tout de la volonté politique initiée dès les années 1950,

visant à créer un centre économique moderne capable de rivaliser avec les plus grandes métropoles. Les anciens territoires de friches industrielles, de carrières, de zones maraîchères et d'infrastructures ferroviaires ont ainsi été remplacés par une dalle de béton de plusieurs hectares, surélevée d'environ 10 à 15 mètres par rapport au sol naturel. L'innovation majeure de La Défense réside dans la séparation des fonctions urbaines. La dalle constitue la strate de séparation entre les flux de circulation, les véhicules, RER, métro, parking disposant du sous-sol, tandis que les piétons arpentent la surface de la dalle. Conçue comme un acte moderniste, pensée dans l'élan des Trente Glorieuses comme un symbole du progrès, de la rationalité urbaine et de la puissance économique française, elle incarne les grands idéaux du moment, influencés notamment par Le Corbusier (Le Corbusier, 1935). Ici verticalité, séparation des fonctions, primauté de l'automobile et domination de l'homme sur la nature par la technique sont le cœur du métabolisme. L'idéal fonctionnel gère les flux par strates. La Défense peut alors facilement être envisagée comme une machine urbaine imaginaire, un théâtre où les décors se mêlent. La fiction investit la verticalité et par là, la dimension de la modernité. Béton, verre, acier abritent le monde des affaires dans cette conquête vers le ciel. La froideur des matériaux, la faible porosité avec les tissus avoisinants en font un objet de fascination autant que de controverse. Peut-être d'ailleurs que seule la mise en fiction permet une adhérence à ses structures lisses et glissantes dont Christian de Portzamparc a souligné les limites, appelant à un retour au sol, au lien, à la diversité d'usages et à la densité vécue (Portzamparc, 1995). La Défense incarne une foi exclusive dans le progrès, la planification et la technique — une utopie moderniste portée par l'idéal d'un avenir rationalisé. Mais dans le même mouvement, elle repousse, en évoquant une vision de *Metropolis* (Lang, 1927) inquiétante et vivante : une ville écrasante et déshumanisée.

Cet espace urbain qui a choisi de privilégier une dimension, la hauteur comme signe existentiel se trouve

réinterprétée par l'expérimentation des étudiants qui incite à repenser ces idéaux à l'aune de la complexité des enjeux écologiques et humains. Elle introduit de nouvelles strates narratives et permet d'appréhender La Défense comme un espace où fiction et réalité se rencontrent, où chaque transformation devient un potentiel narratif. Les micros fictions qu'ils nous livrent nous permettent d'interroger les tensions, les dissonances mais aussi les potentiels d'un espace devenu symbole autant que laboratoire. Observer La Défense à travers le regard croisé des photographes ou des chercheurs, c'est proposer une lecture fictionnelle et active d'un territoire complexe, entre utopie architecturale et réalité urbaine. La ville, pensée hors-sol, devient un terrain d'invention visuelle, où la photographie et l'expérience vécue permettent de réactiver un sol commun, de raconter des micro-récits et de faire émerger des fictions situées au sein de l'urbanisme fonctionnel. La Défense n'est plus seulement un espace planifié, elle devient un laboratoire de métabolisme urbain et de fictions sensibles, capable de révéler les interactions entre formes, usages, mémoires et imaginaires.

L'œil photographique, l'œil de dehors et du dedans

Les séries photographiques produites tentent de saisir l'épaisseur du réel, en intégrant la stratification des niveaux — sous la dalle, sur la dalle, autour de la dalle — et en révélant la manière dont les corps habitent ces plans superposés. Mais cette épaisseur n'est pas donnée, elle est construite par des récits visuels qui articulent regard intérieur et regard extérieur. Traversée par les histoires singulières d'un tout à chacun qui y passe, y travaille, ou y vit, La Défense constitue un espace d'enregistrement du vécu, un palimpseste de gestes, d'émotions et de rythmes quotidiens. Il s'agit pour ces photographes d'appriivoiser le site de la Défense par sa connexion avec le vivant. L'acte de voir devient vision, il n'est pas une réception passive, mais une expérience impliquant l'œil et la conscience du vécu, il est une expérience réflexive. L'œil ne joue pas le rôle d'un

simple canal de perception, c'est aussi un organe d'expérience qui implique la subjectivité et la mémoire. Merleau-Ponty écrivait à propos de l'espace et de sa perception qu'il est « *compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé.* » (Merleau-Ponty, 1964, p. 36). Ce corpus propose d'approcher simultanément le lieu vu et regardé. Il regarde, ressent, nous montre la ville Défense et la vie à la Défense. L'image fonctionne comme un espace narratif ouvert, dans lequel le spectateur est invité à projeter, interpréter, recomposer.

La Défense, perçue comme un espace homogène, fermé sur sa propre modernité, devient un laboratoire d'un regard pluriel, ancré dans l'expérience humaine et l'épaisseur du vécu de chacun. La démarche adoptée ne se contente pas de représenter l'espace : elle le traverse, le questionne, le met à l'épreuve de la perception. Les images sont tout à la fois cartographies sensibles et fictions, elles se révèlent, se croisent dans une réalité complexe. Elles produisent des spatialités fictionnelles qui ne s'opposent pas au réel, mais en révèlent la dimension vécue, affective et relationnelle. Il s'agit de raconter l'humain à la fois comme producteur d'espaces et de représentations. Cette double capacité — à façonner la ville et à la penser par l'image — met en lumière la relation étroite entre forme urbaine et imaginaire. Les perceptions que l'on a d'un lieu ne sont jamais neutres. Explorer ces aspects, c'est aussi interroger ce qui déclenche, dans l'environnement urbain comme dans l'expérience intime, des réactions, des imaginaires ou des résistances. Ce que nous appelons ici des « *déclencheurs* » sont des éléments — visibles ou latents — capables de faire surgir une émotion, une mémoire, une critique ou une forme d'engagement. Ils fonctionnent comme des opérateurs fictionnels : ils activent le passage du perçu au raconté, du vécu au récit. Il peut s'agir d'un interstice délaissé, d'une proportion bâtie inhabituelle, d'un contraste sensoriel, d'un mouvement de corps ou de flux, ou encore d'une trace historique dissonante. Ils sont perceptibles

à travers leurs effets sensibles, c'est-à-dire ce qu'ils produisent en nous, ce qu'ils font émerger comme ressenti, attention ou questionnement. Nous avons retenu cinq déclencheurs, qui permettent de circuler dans La Défense autrement et d'analyser l'espace : par la détection des zones d'interfaces urbaines (rapport plein/vide), par le contact ville/nature, par les circulations et les flux (vivant, matière, énergie), par les traversées de la singularité d'une vie, d'un regard, par les superpositions mémorielles. Chacun de ces déclencheurs permet de déconstruire l'image monolithique de La Défense, en révélant une urbanité plus fine, plus humaine, parfois fragile, souvent invisible dans l'hyperfonctionnel. Ce territoire, perçu comme un décor figé de la modernité devient un milieu habité, traversé de temporalités multiples, de trajectoires individuelles, de micro-récits. Ces déclencheurs structurent autant l'analyse que la narration visuelle : ils organisent une circulation dans le territoire vers sa mise en fiction progressive.

Cinq déclencheurs pour une fiction visuelle

Le premier déclencheur s'est activé par les proportions de l'espace bâti et son rapport aux interstices urbains, aux vides dans l'espace du quotidien de la journée ou de la nuit. Il n'est pas seulement lié aux fonctions programmées d'un lieu, mais réside aussi dans sa matérialité, ses proportions, ses ambiances, et les écarts qu'il produit entre diurne et nocturne. La monumentalité de l'espace bâti, sa verticalité étourdissante, ses alignements, peuvent produire une sensation de perte d'échelle ou de déracinement sensoriel. Ces écarts, qu'ils soient de nature spatiale, sensorielle, deviennent des déclencheurs en eux-mêmes. Ils révèlent des tensions entre l'intention du projet et son usage réel, entre la forme et l'affect. En ce sens, la photographie — en tant que regard sensible et situé — permet de capter ces instabilités, ces brèches, ces micro-événements qui échappent aux représentations classiques de l'espace urbain. Elle devient un médium capable non seulement de montrer, mais de révéler : révéler comment l'humain perçoit,

traverse ou résiste à l'urbain, et comment certains éléments de l'environnement (proportions, matières, rythmes, vides et lumières) peuvent déclencher une résonance sensible, voire une mémoire. Dans *Papillon de nuit* (série 1), Maxime Turpault joue sur cette confusion des perceptions. La série opère un glissement fictionnel où la ville réelle devient le décor d'un récit mental, oscillant entre expérience vécue et imaginaire numérique. Ces apparitions nocturnes de la ville artificielle se confondent en lui avec ses voyages virtuels dans les méandres du jeu vidéo. Ses errances dans la ville, gigantesque métabolisme endormi, viennent troubler nos certitudes de la réalité même de cette ville.

En contrepoint, les interstices urbains — ces vides, seuils, zones de relâche — viennent perturber ou adoucir cette rigidité, introduisant des marges de liberté, des seuils d'appropriation, voire des points de friction entre l'architecture planifiée et le vécu quotidien.

Avec sa série *Under the concrete sea* (série 2), Léo Chrétien prend le regard d'un aventurier plongé dans les profondeurs de la dalle en béton. Il imagine la découverte de ces espaces abandonnés ou aménagés par des installations énigmatiques. La fiction agit ici comme un outil de spéculation spatiale : elle transforme des espaces techniques en lieux narratifs. La disparition de toute présence humaine dont il ne reste que des traces donne à ces « *non-lieux* » la valeur de lieux des possibles. Là encore, ces espaces liminaires évoquent des lieux virtuels, des labyrinthes imaginaires dont les accès pourraient nous connecter à des mondes cachés ou fictifs. Ils permettent d'imaginer des mondes cachés, des parcours secrets et des rencontres invisibles. La dalle, initialement pensée comme une infrastructure rationnelle, devient un territoire narratif, où le visible et l'invisible dialoguent. Les photographies révèlent ainsi comment des espaces apparemment neutres peuvent être investis par l'imaginaire, et comment la fiction permet de recomposer le réel à partir de ses vides et de ses proportions.

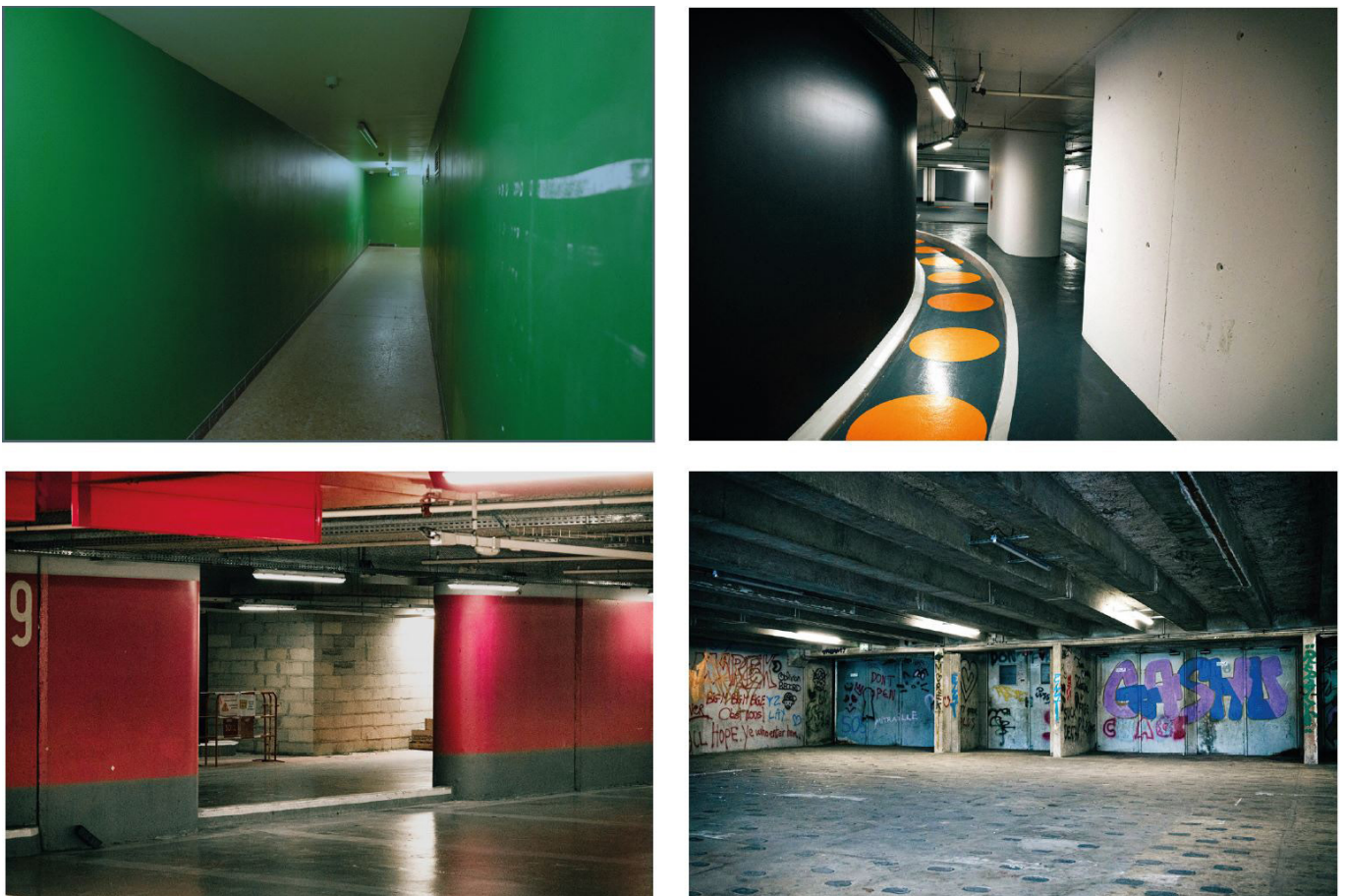
L'homme se situe ainsi autant à la source des formes que des images. Révéler les dimensions sensibles et émotionnelles permet non seulement de mettre à jour le vécu, le perçu souvent insondés des personnes qui parcourent cet espace, mais également d'identifier les effets associés. L'œil devient ainsi le vecteur d'une expérience située, individualisée, capable de faire émerger une perception urbaine qui mêle formes visibles et affects invisibles. Les interstices et les proportions bâties ne se limitent pas à une expérience visuelle : ils activent des perceptions tactiles, sonores et émotionnelles. Les écarts sensibles — entre l'intention architecturale et la réception humaine, entre la structure et l'usage — constituent une première lecture fictionnelle

Le second déclencheur est lié aux contacts ville/nature qui constituent une résonance sensorielle. Toute irruption du végétal — qu'il s'agisse d'une présence contrôlée, plantée, d'un îlot de fraîcheur, d'un recoin informel où la nature « *s'infiltré* » — agit comme un déclencheur narratif. Ce sont des éléments capables de perturber l'ordre et d'ouvrir des brèches sensibles. La nature n'existe ici qu'à l'état résiduel ; qu'elle soit infiltrée ou maîtrisée, elle représente donc une tension entre l'artificiel et le spontané, entre le contrôle et l'émergence et agit comme un élément de fiction, capable de créer des ruptures. Le paysagiste Gilles Clément, dans le tiers paysage, voit d'ailleurs dans les zones de friches, les interstices non planifiés, des espaces certes de biodiversité mais surtout des zones tampons de liberté dans la ville contemporaine (Clément, 2004). Ces espaces délaissés deviennent alors des déclencheurs du possible. Ces « *entre ville et nature* » suscitent des effets perceptifs, des « *topophilies* », c'est-à-dire des attachements émotionnels aux lieux liés à des expériences vécues (Yi-Fu Tuan, 1974). Francesco Carreri et son groupe Stalker envisagent la ville comme un archipel. En s'inspirant des excursions surréalistes, il découvre l'espace urbain dans les marges, entre les îlots contrôlés en allant à la rencontre des espaces délaissés. « *Le refoulé, le déchet, l'absence de contrôle ont produit un système d'espaces vides (la mer de*

Série 1. Papillon de nuit,
© Maxime Turpault / Gobelins Paris



Série 2. Under the concrete sea
© LéoCrétien / Gobelins Paris



l'archipel) qui peuvent être parcourus en allant à la dérive [...] » (Carreri, 2020, p.30). Le géographe Michel Lussault initie la « compétence spatiale » une forme de micro-perceptions qui réagit à des signaux faibles de l'environnement. Même les micro-représentations de la nature servent d'éléments déclencheurs ou d'imaginaires (Lussault, 2007). De la coexistence avec les usages humains émerge de manière imprévisible un potentiel narratif de la ville.

La série proposée par Anaïs Maerki (série 3), révèle ces espaces interstitiels où la nature se glisse au contact des matériaux anthropiques où la nature s'introduit dans le tissu artificiel. Ses images par la douceur des couleurs révèlent la sensibilité tactile de cette coexistence des matières et deviennent des points d'attention. Elles perturbent la logique fonctionnelle, ouvrent la possibilité de récits où la spontanéité. L'appropriation et le ressenti humain prennent le pas sur la planification, Les images ne se contentent pas de représenter le végétal : elles le transforment en actant de récit. Judith Szendy repère ou imagine les « lignes de désirs », ces traces fabriquées par le passage des habitants, dont la présence est davantage mentale que réelle dans cet univers reconstruit et bétonné. Le passager est alors invité à parcourir ces lignes comme des fragments narratifs, où la tension entre contrôle et émergence devient le moteur d'une fiction visuelle.

Le troisième déclencheur a été révélé par les circulations, les flux d'énergies et de matières. Conçues pour optimiser les flux — flux de travailleurs humains, d'informations, de transports, de consommation énergétique, de refroidissement —, les circulations rythment l'expérience urbaine à la fois sur le plan physique et symbolique. Elles créent des vitesses, des seuils d'intensité qui agissent comme des signaux sensoriels et cognitifs. Le piéton traverse des couloirs, entend les machineries (aérateurs, climatiseurs), perçoit les contrastes de température liés aux matériaux ou à l'ensoleillement, vit les engorgements ou les accélérations du flux selon les heures. Au-delà de la fonction pure, ces flux deviennent des signaux

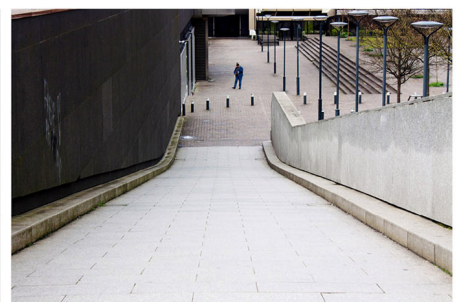
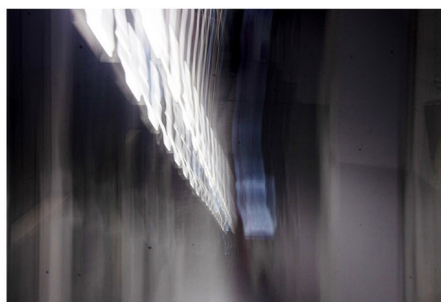
narratifs, des vecteurs de fiction capables de révéler des histoires invisibles. Edward Soja, souligne l'importance des flux comme éléments constitutifs de l'espace vécu. Ils ne sont pas simplement des vecteurs techniques, mais activent des zones, en hiérarchisant des parcours, en générant des tensions entre stabilité et mouvement. Il parle de « *spatialité trialectique* » (Soja, 1996). L'agencement humains/ machines/ infrastructures/ flux matériels et immatériels produit des effets sensibles, parfois inattendus, qui influencent les trajectoires individuelles et collectives. Les circulations dans la ville – qu'elles soient visibles (corps en mouvement) ou invisibles (énergie, données, matières) – constituent une trame narrative qui façonne des récits urbains. Elles projettent une image de la ville en action, voire en tension. Les photographies peuvent constituer des cartes sensibles qui permettent de capter ces phénomènes en les recontextualisant dans des vécus. Dans sa proposition, Yéléna Soubigou (Série 4) utilise une caméra thermique pour faire dialoguer des expériences vécues dans les espaces commerciaux de la Défense et des visualisations des températures qui se dégagent de l'environnement. La chaleur des corps et des espaces se rencontrent et les couleurs expriment cette circulation des fluides ; les images s'accompagnent de témoignages d'un souvenir personnel vécu sur place. Sa cartographie transforme ces flux en visualisations perceptives. Chaque image devient un document fictionnel, qui conjugue réalité et représentation sensible, montrant comment les flux modulent l'expérience et comment ils se prêtent à l'invention narrative. Le spectateur est invité à percevoir ce que le corps ressent dans l'espace urbain et à imaginer les histoires qui émergent de ces interactions entre humains, machines et infrastructures.

Dans Interactions (série 5), Enzo Guichard cherche à documenter l'expérience de l'interaction entre les « *acteurs de la ville* », pour révéler la manière dont l'individu interagit avec son environnement urbain. Les passages sous la dalle, les couloirs des transports en commun, et les abords des immeubles deviennent des scènes de

Série 3
A - Conflit ou coexistence
© Anaïs Maerki / GOBELINS Paris



Série 3
B - Conflit ou coexistence
© Anaïs Maerki / GOBELINS Paris



Série 4
Cartographie sensible
© Yéléna Soubigou/GOBELINS Paris



Série 5
Interactions
© Enzo Guichard / GOBELINS Paris



fiction quasi théâtral, où les trajectoires individuelles et collectives se croisent et se racontent. Chaque interaction, chaque hésitation, chaque arrêt du piéton devient un élément narratif, révélant la complexité d'un espace conçu pour le mouvement mais habité par l'expérience sensible.

La fiction surgit de l'interaction entre structure objective et perception subjective, transformant la ville en théâtre d'expériences. Le fictionnel se déploie aussi dans la temporalité des flux. Les variations de lumière, le rythme des déplacements, les alternances de densité et de silence offrent des espaces propices à l'imagination. La photographie capte ces instabilités, transformant la circulation en récit, l'énergie en dramaturgie, et les flux en cartographies émotionnelles et fictionnelles.

Ainsi, le troisième déclencheur montre les circulations et flux comme des forces narratives. Il révèle la ville non seulement comme infrastructure fonctionnelle, mais comme scène ouverte au fictionnel, où chaque mouvement, chaque passage, chaque absence devient prétexte à raconter, interpréter et recomposer l'expérience urbaine.

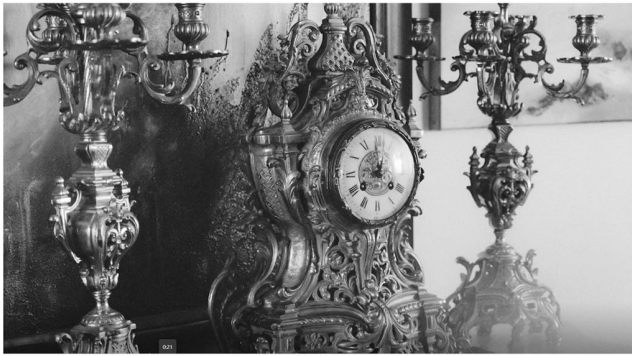
Le quatrième déclencheur est celui des trajectoires individuelles. L'espace est sillonné par la singularité des vies, des regards. La fonction urbaine crée une mémoire en acte. Les pratiques discrètes, les gestes quotidiens sont innombrables à l'échelle d'un lieu et c'est précisément cette épaisseur existentielle qui en fait un déclencheur en se chargeant de sens à travers l'inscription d'un regard singulier. Ce regard — qu'il soit celui d'un habitant, d'un travailleur, d'un passant, ou d'un photographe — reconfigure le lieu. Il en révèle les détails invisibles, les tensions latentes, les usages imprévus. La photographie transforme ces trajectoires en récits visuels, capturant les traces du passage, les gestes répétés, les points de friction entre usage prévu et usage vécu. Ces images ne sont pas simplement documentaires : elles deviennent des espaces de projection fictionnelle, où le vécu individuel et la mémoire intime se mêlent à l'environnement

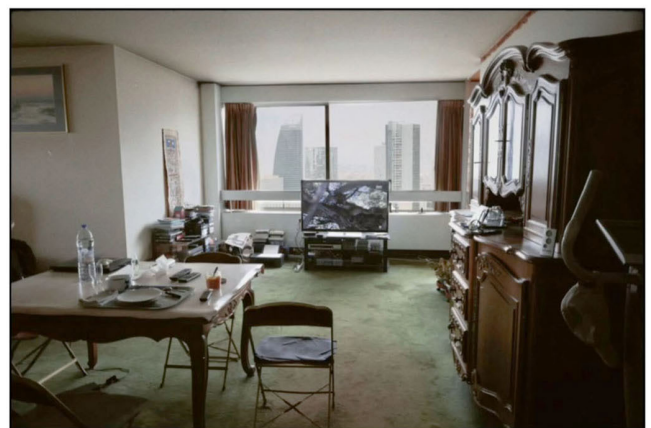
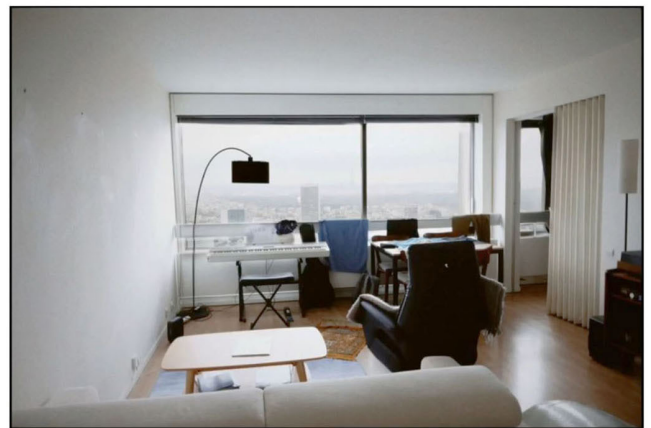
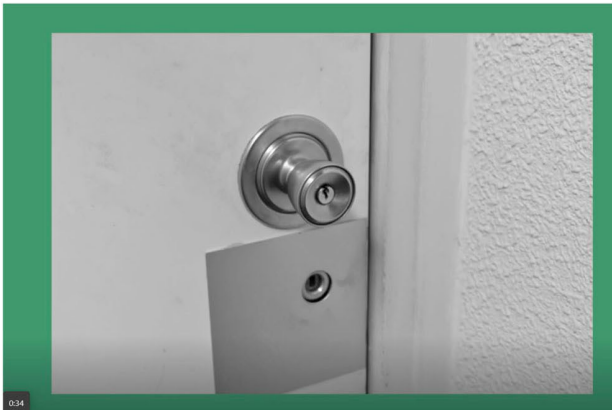
architectural. Michel de Certeau note d'ailleurs dans *L'invention du quotidien* que les interventions individuelles, même insignifiantes, fabriquent une seconde ville, habitée, bricolée, traversée. La singularité du vécu transforme l'espace à travers le prisme du souvenir et de la rêverie en un lieu intime différent. Les trajectoires même transforment l'espace. Par leur simple présence, par la répétition de gestes apparemment insignifiants, les individus modifient subtilement la texture même du lieu. Ils déplacent les lignes d'usage, infléchissent les fonctions prévues, créent de nouvelles significations, impriment une mémoire vivante. Il souligne aussi ces « *pratiques de détournement* » ces « *manipulations d'espaces imposés* » que nous sommes amenés à mettre en place dans un environnement contraint (De Certeau, 1980, p.43).

Une façade devient un point de repère, un rebord de trottoir se transforme en assise, un mur anodin en surface d'expression. Ce ne sont pas seulement des lectures de l'espace, mais des interventions, même muettes, qui participent à sa reconfiguration. Le « *déclencheur* » agit dès lors qu'il active une mémoire, qu'il fait surgir une perception. Georges Perec, dans *Espèces d'espaces* (Perec, 1974), invite à observer ce qui est habituellement ignoré, à « *interroger l'infra-ordinaire* » : les habitudes, les trajectoires. La transfiguration peut être plus profonde. En révélant des usages discrets, des traversées d'habitude invisibles, des manières d'habiter qui échappent aux logiques, ce déclencheur donne à voir les espaces non seulement traversés mais incarnés par des regards, des vies singulières et touchent en ce sens le métabolisme urbain.

Laura Diolosa, avec *Une idée du silence (série 6)*, réactive la mémoire d'un quotidien. Elle retrouve le trajet de sa grand-mère, aujourd'hui disparue, mené pendant des années depuis son domicile en banlieue jusqu'à son bureau de La Défense. Elle documente l'état d'introspection du voyage quotidien et éveille une relation intime avec ces espaces impersonnels. La mise en fiction ne vise pas la restitution fidèle, mais

Série 6
Une idée du silence
© Laura Diolosa / GOBELINS Paris





l'activation d'une mémoire possible, spéculative et fragmentaire, où le passé est rejoué, déplacé, recomposé. Chaque espace traversé devient un point narratif, l'inscription d'une histoire personnelle dans la ville. Le déplacement est réinventé comme performance mémorielle, où le réel et l'imaginaire dialoguent et où le territoire urbain devient le support d'une fiction spéculative.

Les appartements des immeubles plongeant sur la ville sont autant d'espaces intérieurs à modeler à son image. Romane Huber (série 7) décide d'aller à la rencontre des habitants qui lui ouvrent leur porte sur leur lieu de vie. A chaque étage, les pièces aux murs blancs se découvrent dans leur diversité, habitées par une individualité qui façonne son espace de vie. Ses photographies sont de micro-récits de vie, révélant comment l'individualité façonne l'espace et comment chaque intérieur devient un laboratoire fictionnel, un décor où le récit s'achève où va commencer. Les pièces, les objets et les gestes capturés sont autant de traces sensibles qui traduisent la relation intime entre l'humain et son environnement.

Avec *La Défense, mon amour* (série 8), Ambre Louvier et Ginane Chaaban, parcourent les chemins qu'elles connaissent pour avoir habité ce quartier. Elles ressentent un environnement froid et impersonnel qu'elles manifestent par un noir et blanc dur et presque négligé par de courtes séquences à travers un trajet imposé. Le récit en image construit une forme d'autofiction où leur présence incarne le personnage de leurs souvenirs. Dans le mouvement d'une filature évoquant Sophie Calle, elles jouent avec notre curiosité à les suivre comme absorbées par un réel trop fort. Les corps et les regards deviennent des vecteurs d'une fiction intime. Les images semblent les photogrammes tirés d'un film de la Nouvelle vague auquel le titre fait écho.

La singularité des vies transforme l'espace en récit et la photographie devient cet outil capable de fictionnaliser les parcours individuels pour faire émerger une urbanité sensible, multiple et vivante.

Le cinquième déclencheur s'est révélé dans les superpositions mémorielles, les traces réelles ou imaginées du passé. Or La Défense a été créée par effacement du passé, dans une logique de tabula rasa. L'absence de traces dans les infrastructures modernistes a créé une tension par le manque. Cette absence a déclenché la création de fictions spatiales : la photographie a en effet transformé l'effacement en terrain narratif, où passé et présent dialoguent, où l'imaginaire permet de recomposer un palimpseste urbain vivant. Les traces du passé rural ou industriel du site ont été détruites ou invisibilisées au profit d'un urbanisme d'infrastructure influencé par la *Charte d'Athènes* (1933), qui prônait la séparation des fonctions urbaines (habiter, travailler, circuler, se recréer). Le phénomène classique de stratification urbaine n'a pas de sens, pas plus que la ville d'André Corboz (Corboz, 2001) qui peut être lue comme un palimpseste, un texte urbain réécrit en continu où les couches n'effacent pas entièrement les précédentes, mais s'actualisent et se transforment. Le lien entre passé et présent capable de créer des attachements n'est pas. La dalle se présente comme un espace autonome, autosuffisant, détaché du passé. L'organisation fonctionnelle sert d'horloge : la grande aiguille marque l'efficacité, tandis que la petite aiguille indique le débit des flux. Dans cette logique, la mémoire urbaine est perçue comme un encombrement, un obstacle au déploiement de formes nouvelles. Le territoire est une surface à optimiser qui ne cherche pas à dialoguer avec ce qui l'a précédée, mais affirme au contraire un monde pensé par le rationnel, l'universel, le productif. La ville devient une machine à vivre au présent. Comme l'écrit Marc Augé dans *Non-lieux* (Augé, 1992), ces espaces conçus pour la performance dissolvent la mémoire dans le mouvement. La série photographique ici interroge le présent fonctionnel par une mise en fiction du passé. Elle détourne les usages visibles et les structures rationnelles de l'espace contemporain pour faire surgir des récits latents, enfouis ou oubliés. L'image devient alors le lieu d'un glissement temporel : l'histoire y est réillustrée, réinventée,



parfois même rejouée. Elle ne se contente pas d'archiver : elle réactive, elle remet en scène, à la manière d'un théâtre documentaire ou d'un palimpseste visuel. Le lien entre passé et présent est ainsi retissé : l'espace est chargé d'une mémoire qui n'est plus seulement patrimoniale ou muséifiée, mais vivante, fictionnelle et spéculative. Même la mémoire humaine se recompose par l'imaginaire. Le fait divers, l'événement mineur, l'anecdote intime, reprennent une structure identitaire — ils redeviennent porteurs de sens collectif. L'attachement à une histoire commune est recomposé: ce n'est plus une mémoire linéaire, institutionnelle, mais une mémoire habitée, fragmentaire, incarnée par des regards singuliers. La série interroge ainsi notre capacité à nous projeter dans un passé partagé ou un futur commun. Elle participe de ce que Paul Ricoeur nomme la mémoire reconstruite, dans laquelle l'imagination joue un rôle clé dans la constitution d'un récit collectif (Ricoeur, 2000)

Tristan de Kersaint Gilly se plonge dans la mémoire visuelle des lieux (série 9), retourne aux sources d'un passé oublié et joue sur un projet de « *reconduction photographique* » en retrouvant les sites des cartes postales historiques. En confrontant les époques, il crée un anachronisme fictionnel, un dialogue entre les imaginaires passés et présents, révélant des récits latents qui échappent à la simple chronologie. La photographie devient ici un instrument de temporalité réinventée mais qui fonctionnent sur des indices situés temporellement dans l'imaginaire ou le souvenir. Le fictionnel visuel énonce comme une lecture indicielle au sens que Charles S. Peirce donne à l'indice, dans sa triade sémiotique (icône, indice, symbole) : un signe qui entretient un lien réel, physique ou causal avec ce qu'il signifie (Peirce, 1931-35). Les strates historiques sont recomposées pour raconter une histoire nouvelle, sensible et spéculative.

Dans *Le drame de Puteaux*, Marie Braud fouille la mémoire des lieux et retrouve le décor d'un fait divers découvert dans la presse de l'année 1898. Un meurtre dont elle reconstitue de manière fragmentée la

psychologie du criminel et la tension du moment. Elle recompose des fragments visuels, réinterprète des récits, créant un théâtre fictionnel où le passé, la mémoire urbaine et l'expérience contemporaine se mêlent. La série en reprenant les codes visuels du film noir, enrichit l'espace d'une lecture fictionnelle.

Le passé n'est plus simplement patrimonial : il est spéculatif, recomposé par les regards, les corps et les récits individuels. Le cinquième déclencheur illustre comment la photographie vient fictionnaliser le temps, en transformant l'absence en présence narrative et montre que chaque espace possède des couches de sens invisibles mais perceptibles par le regard sensible.

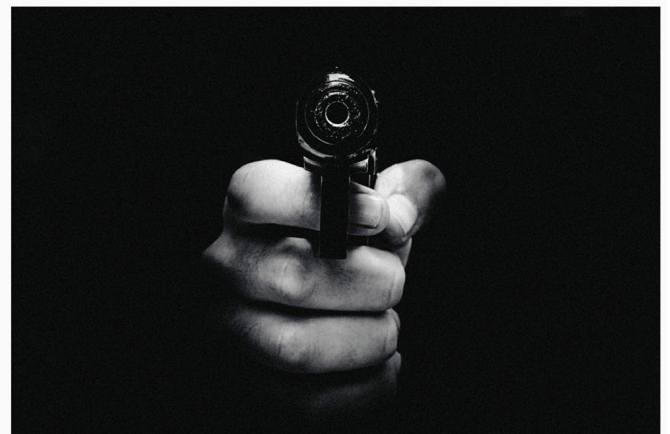
La Défense comme laboratoire de fiction

L'ensemble des cinq déclencheurs — interstices et proportions bâties, contacts ville/nature, flux et circulations, trajectoires individuelles et superpositions mémorielles — compose un réseau fictionnel permettant de relire La Défense autrement. Chaque déclencheur agit comme un opérateur de fiction, transformant la perception du réel en une expérience narrative, où l'espace n'est plus seulement fonctionnel, mais devient terrain de projection, de mémoire et d'imaginaire. Ces photographies n'illustrent pas l'espace mais le documentent, au sens où elles l'interrogent, le racontent en composant un corpus, jusqu'à parfois le transformer. Elles révèlent combien l'humain est à la fois producteur d'espaces et d'images, et combien ces deux dimensions — la forme urbaine et la représentation — sont liées. Cette idée rejoint les travaux d'Agnès Varda, qui, dans ses films documentaires notamment *Les Glaneurs et la Glaneuse* (Varda, 2000), met en lumière le rôle de l'image pour saisir les récits invisibles du quotidien et créer un regard politique et sensible sur la société. De même, Allan Sekula a montré dans ses essais photographiques, notamment *Fish Story* (Sekula, 1995) et *The Body and the Archive* (Sekula, 1986), que la photographie documentaire est un outil puissant d'investigation sociale, capable de révéler

Série 9
Avant, pendant, après
© Tristan de Kersaint Gilly / GOBELINS Paris



Série 10
Le drame de Puteaux
© Marie Braud / GOBELINS Paris



les tensions entre structures économiques, réalités politiques et expériences humaines.

Ce sont ces « *déclencheurs* » — perceptibles dans un reflet, une posture, une trace — qui donnent à voir ce que l'urbanisme rationaliste tend à effacer : l'imprévu, l'appropriation, la mémoire en mouvement. Ils repeuplent le territoire par les affects, le ponctuent de récits, de frictions entre nature et béton, entre monumentalité et usage quotidien. La Défense, souvent réduite à son image de non-lieu, cesse d'être un espace homogène et fermé et se révèle alors comme un laboratoire du vivant, capable d'accueillir les imaginaires, de restituer les mémoires et de faire émerger une lecture active, critique et poétique de l'urbanisme. La photographie, en activant les déclencheurs du sensible, ouvre ainsi un champ de possibles narratifs, où le réel se déploie sous forme de récits, de fictions situées. Les étudiant.es, en captant les interstices, les usages détournés, les corps en mouvement ont construit un regard et une archive du regard qui fait dialoguer la vision et l'expérience, la perception et la pensée par une identification des déclencheurs du sensible. L'activation de regards permet ainsi d'approcher les continuités et les discontinuités de l'urbain et de l'intime, à travers leurs traductions fictionnelles et sensibles. Ses images photographiques en donnant à voir reconfigurent les rapports à l'espace. La Défense devient ainsi le théâtre de proximités inattendues, d'intimités discrètes, mais aussi de distances reconstruites, de fragments de vie enchâssés dans l'architecture. La photographie devient aussi un outil de spéculation mémorielle : elle documente en fictionnalisant pour mieux faire apparaître des couches de sens invisibles. Comme chez Joan Fontcuberta (Fontcuberta, 2000) qui mêle faux documents et vraies archives, ou chez Sophie Calle (Calle, 1983) dont les mises en scène biographiques reconstruisent la mémoire affective, l'image interroge autant la véracité que la vérité. Ce sont

les affects, les résonances subjectives, qui réactivent l'histoire. En proposant un passé recomposé, il devient le terrain d'une réappropriation symbolique: les lieux retrouvent une densité narrative, une profondeur qui engage à la fois la mémoire intime et la mémoire collective. Ce geste photographique, en apparence discret, touche pourtant à des enjeux essentiels : comment se souvenir ensemble ? Comment projeter une mémoire partagée dans un futur habitable ? D'autre part, les configurations narratives et plastiques des distances et des proximités sont ici essentielles : elles engendrent des actions, elles donnent corps à des relations non perceptibles, elles rendent visible ce qui ne l'était pas. Elles permettent aux formes urbaines d'exister autrement que dans leurs dimensions techniques : elles les font consister dans des instants vécus, parfois furtifs, parfois persistants, qui génèrent des usages et des imaginaires. La pensée spatiale s'enrichit à se pencher sur ces formes d'approche : d'une part, elles offrent la possibilité d'observer de nouvelles manières de voir, de parcourir, d'habiter et de décrire les espaces géographiques ; d'autre part, elles traduisent des rapports subjectifs, sensibles et parfois indicibles. Ces rapports ne sont pas toujours exprimables par les outils classiques. Ces contributions dessinent une géographie située, traversée par des subjectivités et des affects, qui ne dissocie plus forme urbaine et expérience vécue, mais qui cherche au contraire à les penser ensemble, dans leurs tensions, leurs frottements, leurs résonances.

Contre-champ conclusif

La mise en images se couple d'une mise en récit du quartier de La Défense. Le fictionnel visuel apparaît alors comme une méthode d'enquête : une lecture indicelle du réel qui révèle ce qui agit en silence. L'espace de l'image devient alors celui d'une équation agile entre la ville et la vie entre la forme urbaine et les expériences humaines qui la traversent. Le travail photographique mené à La Défense rend visible ces dimensions souvent invisibles : les artefacts, l'humain

et le non-humain, dans leur coexistence. Il permet de saisir un instantané de complexité, non pas comme une fin en soi, mais comme un point d'accès vers une lecture plus fine du territoire. La photographie est mobilisée comme un traducteur, le projet engage une approche à la fois spatiale et temporelle, attentive aux dimensions sensibles du lieu. Il s'agit bien d'interroger La Défense comme un territoire métabolique, c'est-à-dire un lieu traversé par des flux, des tensions, des cohabitations entre les vivants et les structures, entre la technique et l'organique, entre la mémoire et l'utopie moderniste. Mettre à jour, révéler ce qui déclenche, dans l'espace urbain comme dans l'expérience intime, des réactions, des imaginaires, des résistances, ou des traces invisibles, c'est ouvrir un champ d'interprétation sensible par le fictionnel visuel où le visible est chargé d'indices latents, de signaux faibles. En ce sens, le fictionnel visuel ne se contente pas de représenter, mais propose une lecture indicielle du réel : il invente des récits à partir de signes ténus, d'écarts, d'absences. Ce n'est plus seulement une image, mais un champ de possibles narratifs, une archéologie du présent. Ainsi, regarder ce que l'autre a vu devient une manière de déchiffrer, de construire du sens là où rien ne semblait dire. L'espace où l'image ne renvoie pas simplement à un référent absent, mais porte en elle la marque d'un réel agissant. La tour avec un seul étage éclairé ou l'escalator tournant à vide ne sont pas seulement des motifs esthétiques : ils sont des indices au sens fort, des témoins. Le corpus ne construit pas un monde parallèle, c'est une fiction qui fonctionne comme une analyse de l'espace. Il reconfigure et révèle le monde existant par des récits situés, sensibles et partagés. ■

Références bibliographiques :

- Augé M., 1992. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 160p.
- Barles S., 2019. *L'urbanisme circulaire : pour des villes soutenables*, Paris, Apogée, Collection Pour demain. 235p.
- Calle S., 1983. *Suite Vénitienne*. Paris, Éditions de l'Étoile, 96p.
- Careri F., 2020. *Walkscapes, La marche comme pratique esthétique*, Actes Sud, 240p.
- Clément G., 2004. *Manifeste du Tiers paysage, l'autre fable*, 70p.
- Corboz A., 2001. *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 282 p.
- De Certeau M., 1990. *L'invention du quotidien* (1980), Gallimard, Folio.
- Latour B., 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 301p.
- Fontcuberta J., 2000. *Volte-face. Digne et Marseille*, Le Cairn, Centre d'art, et les Éditions Images en manœuvres, 117 p.
- Lefebvre H., 1974. *La production de l'espace*. Paris, Éditions Anthropos, 485 p.
- Le Corbusier, 1935. *La Ville radieuse*. Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 356p.
- Lussault M., 2007. *L'Homme spatial, la construction sociale de l'espace humain*, Seuil, 400 p.
- Merleau-Ponty M., 1964. *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 92p.
- Merlin P. & Choay, F., 2005, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris, PUF.
- Peirce C. S., 1931-1935. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press.
- Perec G., 1974. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, 126 p.
- Portzamparc C., 1995. *Une Cité pour l'homme*. Paris, Éditions Odile Jacob, 246 p.
- Ricœur P., 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, 676 p.

- Sekula A., 1995, *Fish Story*, Halifax, NS, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 204 p.
- Sekula A., 1984. « The Body and the Archive ». In *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 63 p.
- Soja E. W, 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford: Blackwell Publishers, 334 p.
- Tuan Y.-F., 1974. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, attitudes, and values*, Columbia University Press, 260 p.
- Varda A., 2000, *Les Glaneurs et la Glaneuse*. France : Ciné-Tamaris, Film documentaire.

Pour citer cet article :

FEISS-JEHEL Corinne & JEHEL Pierre-Jérôme, « Une approche photographique du quartier de La Défense : une construction d'un espace fictionnel. », 6 | 2026 - *Fictions et spatialités*, GéoProximitéS, URL : <https://geoproximities.fr/ark:/84480/2026/04/13/fs-11/>



CC BY-NC-SA 4.0 DEED

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International