

Zeitschrift: Tracés : bulletin technique de la Suisse romande
Herausgeber: Société suisse des ingénieurs et des architectes
Band: 130 (2004)
Heft: 01/02: Architecture et photographie

Artikel: Photographie et architecture: histoire et actualité
Autor: Baudin, Antoine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-99264>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Photographie et architecture : Histoire et actualité

ICONOGRAPHIE

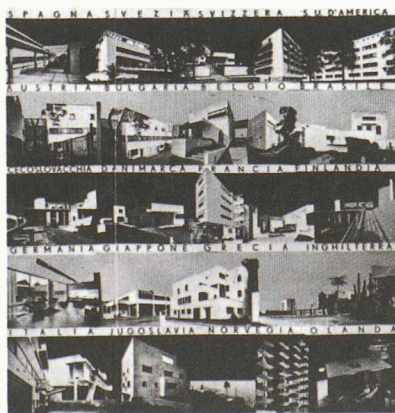
Fondement d'une entreprise de propagande du Mouvement moderne d'une ampleur inégalée (« Gli elementi dell'architettura funzionale », 1932-1941, « Encyclopédie de l'architecture nouvelle », 1948-1957), la collection photographique réunie par Alberto Sartoris compte plus de huit mille tirages originaux en provenance du monde entier. Outre sa valeur documentaire, elle représente un matériau exceptionnel pour l'étude de la photographie d'architecture en tant que telle et de son évolution historique, des années 1920 aux années 1950.

Le catalogage, puis les premières tentatives d'interprétation et de présentation publique de la collection (publication, exposition), ont fait apparaître la multiplicité des problèmes qui restent à résoudre, dans un secteur négligé à la fois par les historiens de l'architecture et par ceux de la photographie. A commencer par la question, centrale et lancinante, de l'identité même de la photographie d'architecture, de son mode d'existence historique, de la variabilité de ses fonctions. En témoignent les trois interventions de la journée d'étude

du 8 novembre 2003, dont de larges extraits figurent ci-après.

Ce malaise identitaire s'est exprimé de manière symptomatique au moment de choisir, pour l'affiche et le matériel promotionnel de l'exposition, une ou plusieurs photos susceptibles de rendre compte de la nature de la collection Sartoris et de la photographie d'architecture en général. Aucune image isolée, aussi séduisante fût-elle, n'a pu être retenue, comme si, selon le diagnostic d'Olivier Lugon, « aucune photographie d'architecture ne pouvait dire assez que l'exposition portait sur la photographie d'architecture. Il a fallu dépasser la photographie d'architecture pour signifier qu'il était question de photographie et pour neutraliser d'une certaine façon l'architecture ». Précisons qu'il s'agissait de neutraliser aussi la photographie...

Le même problème semble s'être posé il y a plus de septante ans à Sartoris et aux responsables de sa promotion. Il nous est apparu en effet que l'image la plus adéquate au propos restait le montage publicitaire (fig. 1), attribué à l'architecte Luigi Figini et au plasticien Gino Ghiringhelli, pour le



arcs, plans, sections, intérieurs, détails d'aéroports, hôtels, banques, bars, bibliothèques, maisons collectives et rières, maisons de campagne, bureaux et maisons de commerce, maisons en série, maisons «Médium», bourses de nuit, centrales électriques, cinémas, cités-jardins, cités verticales, cliniques, clubs, coopératives, gasolinie tanko, édifices publics, phares maritimes, garages, gazomètres, jardins suspendus, gratte-ciel, laboratoires, abattoirs, palais d'insurances et gouvernementaux, marchés, monuments, moulins, musées, hôpitaux, palais pour beaux-arts et expositions, sanatoria, restaurants, piscines, édifices scolaires, établissements de bains, studios, théâtres, tours publicitaires, antenne, villas, etc.

ALBERTO SARTORIS • EDITEUR • MILANO (104)

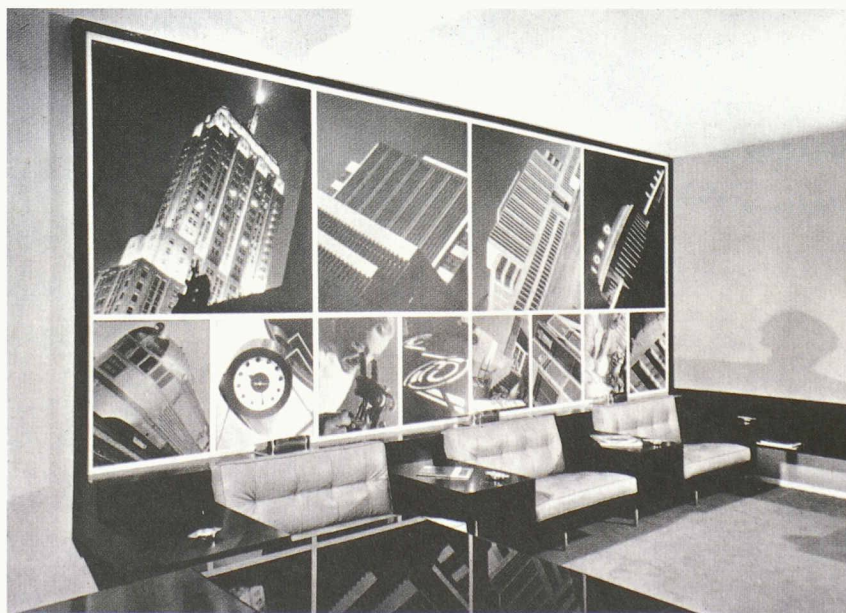


Fig. 1 : Luigi Figini, Gino (?) Ghiringhelli : montage publicitaire pour « Gli elementi dell'architettura funzionale », 1932 (Archives-donation Alberto Sartoris)

Fig. 2 : Studio Hedrich-Blessing, Chicago, 1936.
(Extrait de The Architectural Review, n° 479, octobre 1936)

Fig. 3 : John Holabird & John Root : pavillon Chrysler, Exposition de Chicago, 1933
(Photographie Hedrich-Blessing, Archives-donation Alberto Sartoris)

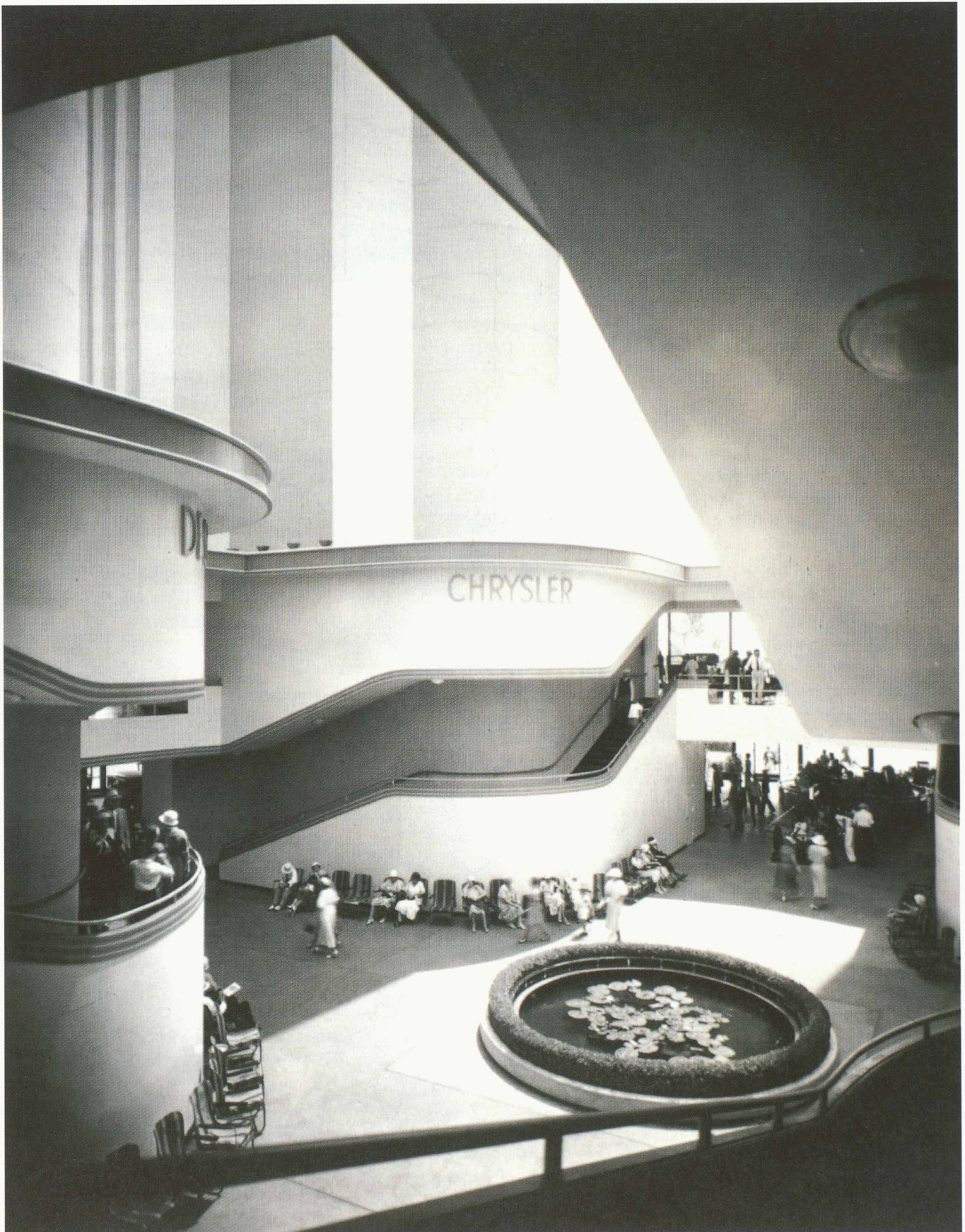


Fig. 4 : Pietro Belluschi : drive-in Waddle's, Portland, 1945 (Photographie Leonard Delano, Archives-donation Alberto Sartoris)

Fig. 5 : Pietro Belluschi : drive-in Waddle's, Portland, 1945 (Photographie P.A. Dearborn, Archives-donation Alberto Sartoris)

Fig. 6 : Photomontage attribué à Figini et Ghiringhelli

lancement de la première édition des « Elementi dell'architettura funzionale » de Sartoris en 1932. Notre graphiste, Philippe Loup, en a ensuite donné une interprétation *ad hoc*.

Constitué d'images de la collection, ce montage présente en raccourci une somme d'ambivalences attachées à la photographie d'architecture et à ses usages. Il y a d'abord le phénomène de la séquence, qui conditionne largement son fonctionnement, au détriment bien sûr des qualités intrinsèques de chaque image considérée isolément. En réalité, cette série se compose de vingt-huit vues - manipulées de diverses manières - d'une vingtaine d'objets distincts. Leur prégnance visuelle souvent remarquable, telle que l'attestent les tirages originaux conservés, est largement annulée par un tel procédé. D'un autre point de vue, leurs fonctions informatives et de valorisation, notamment esthétique, des objets représentés sont également gommées dans cette construction arbitraire. Celle-ci joue sur un rythme bien différencié, mais aussi sur la redondance et sur une forme d'homogénéité qui sert le propos même de l'entreprise de Sartoris, fondée sur l'accumulation d'images qui se veulent diversifiées et néanmoins semblables. Bref, on a affaire à un brouillage rhétorique, amplifié par la présence de l'élément discursif, où l'on peut constater de surcroît la non-concordance entre les pays énumérés et les objets représentés. A noter accessoirement que parmi les rares images dont l'intégrité a été préservée figurent trois vues de la villa Savoye de Le Corbusier. On peut l'interpréter comme une marque de respect particulier pour l'autorité de l'architecte parisien, certainement pas pour celui de son photographe jamais crédité, Marius Gravot en l'occurrence.

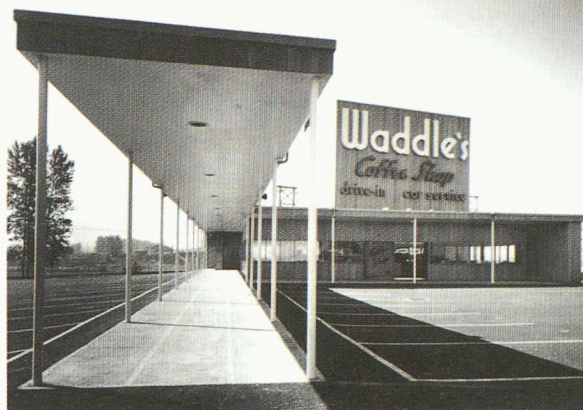
Un second photomontage attribué aux mêmes auteurs montre un autre type de manipulation, peut-être jugée alors excessive, car il ne semble avoir eu aucun usage publicitaire (fig. 6). Il opère diagonalement par juxtaposition d'images plus classiquement informatives - mais parfois aussi fusionnées - et de quelques vues fragmentaires, de nature encore transgressive à cette date. Il documente un autre processus caractéristique de ces années : la fonctionnalisation de procédés promus par les militants de la Nouvelle photographie et adoptés à petites doses par les professionnels issus de la tradition technique et leurs commanditaires architectes, pour des usages à vrai dire ponctuels, singulièrement publicitaires. On peut d'ailleurs convoquer d'autres exemples plus spectaculaires d'une telle différenciation des procédés selon les usages. C'est le cas du prestigieux studio Hedrich-Blessing à Chicago : telle qu'elle s'affiche en 1936 dans sa propre agence (fig. 2), son image promotionnelle se construit sur des éléments ostensiblement transgressifs, incompatibles avec les

travaux d'une acuité visuelle et d'une ampleur spatiale exceptionnelles, mais de définition foncièrement classique, qui lui assurent sa clientèle et sa réputation internationale (Exposition de Chicago (fig. 3), maison Kaufmann à Bear Run de Frank Lloyd Wright). A noter que ce même montage strictement publicitaire sert aujourd'hui (par exemple sur son site Internet) à légitimer rétrospectivement le rôle héroïque de l'agence dans la promotion de la modernité américaine à la fois architecturale et photographique.

La photographie d'architecture en question

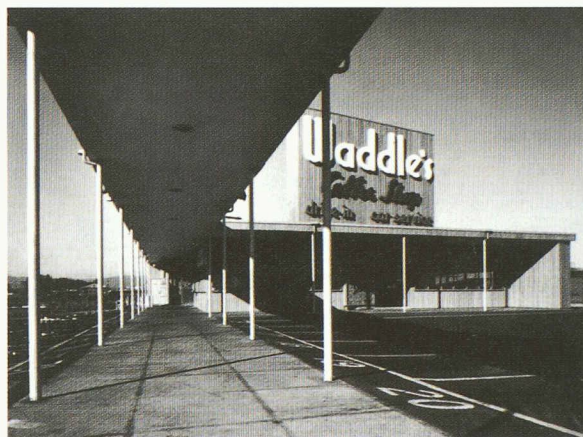
Ces exemples datés et circonstanciels suffisent à illustrer un principe de brouillage identitaire et fonctionnel qui s'applique à l'ensemble de la collection, à ses usages par le compilateur-propagandiste Sartoris et finalement à la photographie d'architecture moderne en général. Il rend illusoire toute qualification globale et encore moins univoque de cette catégorie. Plus particulièrement, il met en cause la spécificité du travail des photographes, en l'occurrence des quelque quatre cents praticiens identifiés dans la collection. Seul un examen cas par cas montrerait la diversité des résultats, obtenus certes à l'aide d'une technique et d'un matériel souvent semblables, mais avec un savoir-faire, avec une aptitude très différenciée à interpréter les qualités de l'objet architectural, formelles, matérielles et surtout spatiales, censées fonder la démarche du Mouvement moderne. Se pose ici la question de la présumée interchangeabilité de ces photographes, que postule notamment Le Corbusier lorsqu'il qualifie leur pratique de simple « service de nature industrielle ». Il est vrai que lui-même les remplace régulièrement après quelques années d'usage, non sans les choisir toujours parmi les plus expérimentés, forcément sur la base des travaux qu'ils ont réalisés pour des concurrents parfois méprisés (ainsi, dès 1934, le vétéran Albin Salaün, photographe attiré notamment de Michel Roux-Spitz).

Dès lors que le fonctionnement moyen de la photo d'architecture implique l'intervention généralement unique d'un photographe, à un moment précis de l'histoire d'un objet, on dispose très rarement de séquences concurrentes réalisées dans des conditions analogues, et donc d'éléments de comparaison utiles à juger des aptitudes respectives des opérateurs sollicités. Il faut y ajouter, chez les commanditaires architectes, l'extrême rareté des appréciations portées sur le travail photographique : elles sont exceptionnelles dans la nombreuse correspondance qui accompagne les tirages de la collection Sartoris, comme si la qualité même de ces travaux, relative ou absolue, allait de soi ou était parfaitement accessoire. Un exemple plutôt périphérique vient illustrer cette



4

situation, celui de l'architecte italo-américain Pietro Belluschi, établi à Portland (Oregon), qui a fourni de nombreuses photos de ses œuvres à Sartoris. En 1946, se déclarant insatisfait des services des opérateurs locaux, il fait venir de New York, c'est-à-dire de l'autre bout du continent, une spécialiste alors réputée, bien qu'ignorée de l'historiographie, P.A. Dearborn, qui doublera certaines vues du Portlandais Leonard Delano. C'est le cas en particulier d'un drive-in photographié sous le même angle (fig. 4 et 5) : de construction plus ramassée, beaucoup plus contrastée, la nouvelle photographie gagne en puissance et en dynamique ce qu'elle perd en descriptivité documentaire. Mais rien ne vient explicitement confirmer la préférence de l'architecte - ni du compilateur Sartoris, lequel ne reproduira aucune des deux images.



5

Antoine Baudin, historien de l'art
EPFL, ENAC - Acm, SG - Ecublens, CH - 1015 Lausanne



6