

La question de l'auteur

Autor(en): **Lugon, Olivier**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Tracés : bulletin technique de la Suisse romande**

Band (Jahr): **130 (2004)**

Heft 01/02: **Architecture et photographie**

PDF erstellt am: **23.03.2021**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-99265>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La question de l'auteur

De mon point de vue d'historien de la photographie - mais pas du tout spécialiste de l'histoire de la photo d'architecture - j'ai eu longtemps une certaine méfiance vis-à-vis des publications sur ce sujet, notamment des numéros spéciaux de revues d'architecture. On y perçoit, souvent noyé dans la généralité du propos, un embarras fondamental face à la question : qu'est-ce le photographe a fait ? Où se situent les marques de sa création, s'il y en a ? Est-il légitime de regarder ces images comme autre chose qu'une pure duplication ? Y a-t-il travail d'auteur ?

Il faut rappeler que cette question de l'auteur est essentielle dans l'histoire de la photographie et dans les débats qui l'ont traversée : face aux milliards de clichés qui ont été produits depuis cent-soixante ans, quand peut-on légitimement parler d'un travail d'auteur, d'un apport créatif du photographe par rapport à l'objet photographié et quand s'agit-il d'une pure surinterprétation ? Il n'y a aucun médium où cette notion d'auteur soit aussi ductile et flottante, en déplacement permanent. L'histoire de la photographie est faite en grande partie de simples archivistes élevés au rang d'auteurs après coup, voire de manière posthume, comme dans le cas d'Eugène Atget. Ce phénomène a donné lieu à des débats d'une rare violence dans les années 1970 et 1980, surtout aux Etats-Unis. Cela ne l'a pas empêché de s'accélérer avec la montée en force de la photographie sur le marché de l'art actuel : rien ne s'oppose désormais à ce qu'un policier nido-waldien - pour prendre l'exemple d'Arnold Odermatt - acquière ce statut d'auteur.

De ce point de vue, la photographie d'architecture représente l'activité problématique par excellence. Parce que, problème majeur du photographe, l'objet photographié est déjà mis en forme. Comment le photographe peut-il apporter sa marque perceptible à un objet qui est déjà façonné et signé par un autre ? Qui est responsable de ce que j'admire dans telle vue de bâtiment, le jeu des lignes, des lumières, la qualité des espaces : celui qui a conçu les volumes ou celui qui les a ramenés dans le plan ? (fig. 1)

Dans la réponse à cette question, je vois deux sortes d'écueils ou de simplifications. En gros, selon la position de l'observateur, historien de la photographie ou de l'architecture, tout se réduit au photographe ou à l'architecte. Du côté des historiens de l'architecture, il y a cette fâcheuse tendance à sous-estimer ou à carrément écarter le travail du photographe. Même ceux qui sont conscients de l'apport productif des images font un peu comme si l'architecte était finalement l'auteur de ces clichés. Comme s'il avait imposé ses directives, conçu et contrôlé de bout en bout la mise en scène de ses bâtiments, ce qui n'est pas du tout avéré. Il y a peut-être l'effet d'une sorte de préjugé commun entre historiens et architectes, appartenant au même milieu, qui les conduit à séparer les cols blancs des cols bleus : on a de la peine à croire que le photographe ait voulu quelque chose, il semble évident qu'il n'a fait que répondre à une demande qui venait du bureau des chefs.

Chez les historiens de la photographie, on assiste à un mouvement exactement inverse, surtout depuis quelques années, avec l'essor du marché : on cherche à asseoir l'idée d'un photographe d'architecture artiste, on tente de fabriquer une espèce de Picasso de la photo d'architecture, de faire croire que certaines de ces images ont été créées comme des objets de pure délectation. Le comble de ce processus de canonisation est sans doute le cas du Californien Julius Shulman, soutenu par les éditions Taschen, qui a développé une prose abracadabrante où il essaie de renverser complètement la hiérarchie : c'est lui qui aurait donné une réalité à des constructions qui étaient de purs brouillons d'architecture avant son intervention ; c'est l'image qui viendrait donner réalité à ce qui, avant elle, ne serait que pure virtualité.

A mon avis, les deux positions négligent pareillement ce fait fondamental que la photo d'architecture est d'abord un champ de tension, un objet marqué par deux signatures, c'est-à-dire par deux faisceaux d'intention, deux volontés de faire reconnaître son travail comme un geste créatif. La question du statut d'auteur va donc y être négociée en permanence. Bien sûr, cette tension reste le plus souvent implicite ou sous-jacente, mais il y a tout de même des moments

*Fig. 1 : Pietro Belluschi : Equitable Savings and Loan Association, Portland, 1948
(Photographie Pictor, Ezra Stoller, Archives-donation Alberto Sartoris)*



Fig. 2 : *Die Form*, 1^{er} avril 1929 (Photographies d'Albert Renger-Patzsch et Sasha Stone)

Fig. 3 : Herbert Bayer : section d'architecture à l'exposition du *Deutscher Werkbund*, Paris, 1930 (Photographie *Berliner Bildbericht*, Archives-donation Alberto Sartoris, EPFL)

Fig. 4 : Francis R. Yorke : villa en béton armé, *Nast Hyde*, 1935 (Photographie M.O. Dell et H.L. Wainwright, Archives-donation Alberto Sartoris)

explosifs. Ezra Stoller, grande figure de la photo d'architecture américaine d'après-guerre, raconte ainsi un coup de téléphone furieux de Frank Lloyd Wright après que celui-ci eut appris l'existence d'un droit d'auteur sur les photos de ses bâtiments. Pour Wright, il était évident qu'il n'existait qu'un seul auteur dans cette affaire, l'architecte - que les images de ses œuvres étaient encore ses œuvres.

C'est dire si toute volonté de glorification exclusive de l'une ou l'autre des parties déforme cet objet par définition problématique qu'est la photo d'architecture. C'est ce qui a été évité dans l'approche de la collection Sartoris : on a su y faire émerger une pratique dans toute son étendue et sa complexité, sans tenter de la légitimer en fabriquant artificiellement des Ansel Adams de la photographie d'architecture. Je ne suis pas sûr qu'on ait pris conscience de son importance en Suisse romande. D'un côté, elle atteste la diversité des solutions, le soin et la qualité du travail des photographes. La beauté même des pièces pousse le regard à s'arrêter à l'image plutôt qu'à plonger simplement dans l'objet décrit. Elle rend attentif à l'apport actif, ici indéniable, de la photographie. Mais d'un autre côté la profusion, la richesse même des images de qualité empêche un discours de l'exception, prévient cette tentation, récurrente dans le milieu photographique, d'une canonisation ciblée, qui se fait inévitablement sur l'écrasement implicite des autres photographes : pour construire un Shulman, il faut faire disparaître des centaines de ses confrères aussi doués que lui.

Pour moi qui viens de l'histoire de la photographie, la chance que représentent cette collection et l'intelligence de sa gestion, c'est que dès le moment où la question du statut d'auteur n'est plus une obsession, elle peut devenir un objet historique, un problème culturel, social et esthétique déterminé historiquement et que l'on peut étudier comme tel. C'est-à-dire que l'on peut essayer d'examiner quel était le statut réel des photographes dans la période concernée (l'entre-deux-guerres tout particulièrement), comment s'est négociée leur position de créateur, comment ils ont réussi, ou non, à faire reconnaître leur travail. Et, question subsidiaire, chercher à savoir si la position du photographe d'architecture a elle aussi progressé, à un moment où s'améliorait le statut de la photographie en général.

Ce sont des questions que j'ai tenté d'étudier dans une petite recherche à partir de la collection Sartoris et de la bibliothèque des Archives de la construction moderne. Je les ai formulées dans le livre qui accompagne l'exposition. Pour ce faire, j'ai travaillé non pas sur les originaux, mais sur une autre part notable de la collection, les publications. C'est un aspect réellement important, parce que la photo d'architec-

ture, comme la photo publicitaire ou de mode, est vraiment une photographie d'encre. Elle est faite pour la page imprimée. On peut même dire que son histoire se confond avec celle de la publication d'architecture.

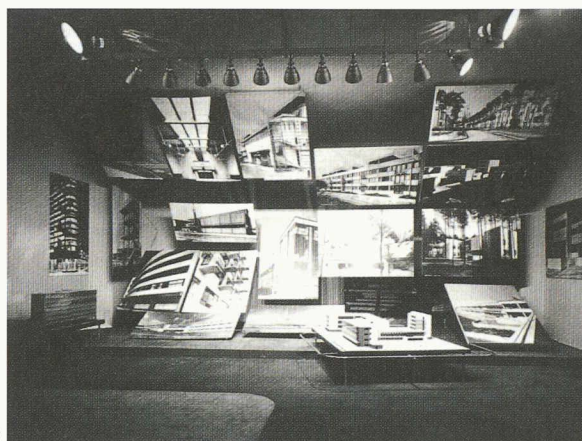
J'ai donc tenté, dans une série de revues essentiellement allemandes (fig. 2) publiées vers 1930 ou juste avant, donc à l'apogée de la reconnaissance de la photographie dans le milieu culturel, d'établir et d'analyser les indices d'une évolution du statut des photographes, notamment à travers la politique des crédits : le photographe d'architecture y est le plus mal loti. Le même constat vaut pour l'évolution de la mise en page : par exemple, quand la photographie accède-t-elle à la pleine page et surtout à la couverture ? Etape importante, puisque l'image s'y dégage d'une pure valeur informative pour devenir un objet de contemplation ou du moins pourvu d'une fonction d'accrochage visuel. Or là encore, lorsqu'une revue, y compris d'architecture, publie un numéro spécial consacré à la photographie - et c'est alors fréquemment le cas - la vue d'architecture en disparaît systématiquement. Comme si l'on postulait que sa transparence est beaucoup trop forte : on préfère une image de cactus, de bielle ou de boulon pour signifier que le regard doit s'arrêter à la photographie plutôt que de plonger en elle.

Le personnage qui tire le maximum de profit de cette évolution, c'est le graphiste, dont le rôle croît considérablement dans l'entre-deux-guerres. Or les graphistes vont prendre des libertés incroyables avec les photographies qu'ils manipulent. C'est aussi une profession qui va bénéficier d'une reconnaissance supérieure à celle des photographes dans le milieu culturel, en tout cas en Allemagne, pour devenir hiérarchiquement une sorte d'intermédiaire entre les architectes et les photographes.

Ma recherche est restée très embryonnaire et je pense qu'il y a encore beaucoup à faire pour préciser les rapports entre photographes, architectes et graphistes dans les années 20 et 30 (fig. 3). Il y a des éléments très simples à examiner, mais qui restent énigmatiques par l'absence de documents (l'exercice de la photographie d'architecture semble procéder d'une négociation essentiellement orale qui laisse peu de traces). Par exemple, comment s'organisent concrètement les séances de prise de vue ? Quel est le degré d'intervention de l'architecte ? Était-il présent, a-t-il dirigé le photographe, a-t-il déterminé les détails à prendre, l'angle à choisir, les éclairages à privilégier ? Apparemment tous les cas de figure sont possibles, y compris pour un même bâtiment, comme le montre l'exemple des usines Fagus de Gropius et Meyer, photographiées une première fois par Edmund Lill de manière étroitement dirigée, puis totalement libre par Albert Renger-



2



3

Patzsch. La même incertitude demeure en ce qui concerne les conditions économiques de la commande (le commanditaire peut être aussi bien l'architecte que le maître de l'ouvrage ou un éditeur). Sans parler, en aval, de la question de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, qui apparaît, jusqu'à aujourd'hui, comme un véritable sac de nœuds.

D'un autre point de vue, il faut étudier l'influence du mode de diffusion sur la production même des images. Je pense que les formes et les lieux de présentation des photographies finissent par influencer sur les images produites. C'est le cas par exemple de l'accès de la photo en première page ou en couverture, qui va entraîner le primat de la vue verticale et fragmentaire, un élément très important pour le statut du photographe. On l'a sans doute oublié, mais dans les années 20 la création en photographie, c'est la fragmentation : pour que le photographe donne à voir sa relation active à l'objet, il doit montrer qu'il l'a découpé de façon arbitraire. Enfin, il serait intéressant de considérer l'avènement de la photographie d'exposition, un autre phénomène caractéristique de ces années, et son influence sur les images, d'abord en termes de qualité des tirages, puis de formats de plus en plus grands.

En résumé, pour avancer dans la compréhension de la photographie d'architecture, je pense qu'il est vain de vouloir rechercher la vérité par le haut, à coups de grandes considérations sémiologiques ou esthétiques. Il vaut mieux commencer par le bas, en essayant d'abord de résoudre des questions apparemment triviales à propos du statut social du photographe. Et il y a un geste tout simple, mais essentiel pour expliquer la vie des images, qui consiste à retourner les photographies, à analyser ce tissu extrêmement riche de copyrights, d'annotations qui y figurent. A cet égard, la collection Sartoris, par l'ampleur du corpus, offre une chance inouïe. Je tiens à exprimer le vœu qu'elle reste non pas un monument figé à la gloire de son compilateur, mais une source active ouverte aux étudiants, aux historiens, et que le processus de valorisation en cours ne devienne pas, comme c'est malheureusement souvent le cas, un processus d'enfermement.

Olivier Lugon, historien de l'art, professeur UNIL, Dorigny, CH - 1015 Lausanne

4

