



HAL
open science

La photographie, un média orienté: l'exemple de Le Corbusier

Louison Maire

► **To cite this version:**

Louison Maire. La photographie, un média orienté: l'exemple de Le Corbusier. Architecture, aménagement de l'espace. 2016. dumas-01804085

HAL Id: dumas-01804085

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01804085>

Submitted on 28 Jun 2018

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.

Copyright

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

| | OUI | NON |
|------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|
| Consultation sur place | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Impression | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Diffusion Intranet | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Diffusion Internet | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Exposition | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| Publication non commerciale | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse

Maire Louison

La Photographie, Un Média Orienté.

L'Exemple De Le Corbusier

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Art, Histoire et Territoire S77/87 A

Option Esthétique de la Mise en Scène S77/87 AB

Sous la direction de Andrea Urlberger



Le Corbusier, autoportrait avec sa caméra, 1936.

La Photographie, Un Média Orienté.

L'Exemple De Le Corbusier

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sommaire

| | |
|----|--|
| 7 | Introduction |
| 9 | 1 La photographie, média réaliste et manipulable |
| 9 | 1.1 Les raisons d'une crédibilité reconnue |
| 9 | 1.1.1 Un media qui s'est imposé par son histoire |
| 12 | 1.1.2 La popularisation de la photographie assure sa propre crédibilité |
| 14 | 1.1.3 Une volonté fondatrice |
| 17 | 1.2 Un média manipulable |
| 17 | 1.2.1 Une photographie est un fragment (dans l'espace et le temps) de réalité |
| 17 | 1.2.2 L'image photographique peut subir des retouches |
| 19 | 1.2.3 Le contexte de publication |
| 23 | 2 Atget & Le Corbusier, partis pris autour d'une réflexion |
| 23 | 2.1 Atget, la recherche d'une neutralité photographique, analyse d'une méthode |
| 23 | 2.1.1 Le personnage Atget |
| 23 | 2.1.2 Des prises de vue limitées par la technique |
| 24 | 2.1.3 Une volonté documentaire |
| 29 | 2.2 Le Corbusier, exemple du rapport à l'image d'un architecte moderne |
| 29 | 2.2.1 La pratique de Le Corbusier |
| 32 | 2.2.2 Une démarche complète |
| 34 | 2.2.3 Le Corbusier et les photographes |
| 39 | Conclusion |
| 43 | Bibliographie |
| 45 | Annexe |

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Introduction

Aujourd'hui, la photographie est le premier média utilisé pour communiquer l'architecture. Toutes les publications sont illustrées de nombreuses vues tridimensionnelles et les plans, s'ils sont présents, sont souvent relégués en annexe. L'emprise de la photographie est telle que l'image perspective, générée par ordinateur devient monnaie courante pour communiquer autour d'un projet bien avant qu'il ne soit construit. Pourtant, la photographie est un média relativement récent au regard de l'architecture et d'autres modes de représentation que sont la peinture, le dessin ou encore la gravure. Datant seulement du début du XIX^{ème} siècle, la photographie a su s'imposer comme le média majeur de communication de l'architecture.

C'est notamment au cours de la période moderne que la photographie inonde les publications d'architecture pour ne plus en sortir. Le Corbusier fait partie de ces architectes qui ont massivement utilisé la photographie dans leurs publications.

« Le Corbusier est sans doute le premier architecte à avoir compris qu'image, concept et message étaient totalement interdépendants. » [1]

L'influence qu'a eu Le Corbusier sur l'architecture du XX^{ème} siècle est due à ses nombreuses publications et à leur puissance pédagogique.

« Si son influence a été aussi importante, c'est également parce que Le Corbusier a été un propagandiste infatigable et efficace de ses propres idées. » [2]

Or, pour beaucoup, la photographie est un moyen de capturer un instant de vie pour le garder. Elle représente une forme de réalité. Dans la mesure où Le Corbusier s'en sert pour transmettre ses idées, il cherche donc à manipuler l'image photographique pour qu'elle parle en son nom. Le paradoxe issu de ce double emploi questionne.

Nous étudierons donc ce paradoxe à travers la problématique suivante :

Dans quelle mesure la photographie peut-elle servir une idée, celle du modernisme, notamment ?

[1] Foster Norman, « Préface », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.13

[2] Herschdorfer Nathalie et Umstätter Lada, « Introduction », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.16

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. La Photographie, média réaliste et manipulable

1.1. Les raisons d'une crédibilité reconnue

1.1.1 Un média qui s'est imposé par son histoire

La photographie naît en 1827, lorsque Joseph Nicéphore Niepce parvient à fixer *Point de vue de la fenêtre*, la première photographie du Monde [ill. n°1].

Dès la Renaissance, le classicisme, à grand renfort de perspectives construites traduit l'intérêt des différents modes de représentations pour un réalisme plus poussé.

Dans le domaine architectural, des courants internes tendent à prendre conscience d'un changement de public. En France, notamment, la révolution et l'abolition des privilèges amènent la haute bourgeoisie au pouvoir. Cette accession aura de nombreuses conséquences sur la photographie. Pour ce qui est de l'architecture, la conséquence principale est un changement de pouvoir décisionnel. Autrefois discipline d'élite qui s'adressait en majorité à des intellectuels initiés, l'architecture doit alors s'adresser à un public moins instruit, pas forcément apte à manipuler les vues orthogonales habituelles.

« A shift patronage had occurred away from knowledgeable aristocrats who could read a plan or elevation to a less sophisticated middle class that was beginning to dominate competition committees and was more likely to be influenced by drawings that used perspective, shading and even color to convey the finished appearance of a project. » [1]

Pour se communiquer, l'architecture cherche donc des modes de représentations tridimensionnels ou, du moins, qui simulent cette tridimensionnalité. La perspective devient ainsi un outil important dans la besace de l'architecte.

Dans le même temps, l'intérêt pour l'archéologie et le patrimoine est très important au début du XIX^{ème} siècle. L'analyse pratique se répand, et l'archéologie, qui se veut science, recherche la plus grande objectivité possible. Dans ce processus, l'intervention de la main humaine dans la représentation, la reproduction et la diffusion du patrimoine existant doivent se faire avec la plus grande neutralité. Ainsi, dans le dessin et la gravure, le style personnel s'efface.

Au delà des volontés de représentation tridimensionnelle, il est important de bien comprendre le contexte historique lié à l'apparition de la photographie en France (J. N. Niepce était français).

Sans entrer dans le détail des successions de régimes et de gouvernements qui surviennent au cours

de la première moitié du siècle, la politique est marquée par une émancipation progressive et parfois violente de la bourgeoisie et son accession au pouvoir. Sous la Monarchie de juillet, les bourgeois sont représentés à l'assemblée par une élite intellectuelle de penseurs, et de chercheurs. Cette frange hautement instruite milite pour une libéralisation globale de la culture dans son sens le plus large.

Louis Daguerre, qui, via une association avec J. N. Niepce, a amélioré le procédé photographique développé au début du siècle et cherche à le populariser. Dans cette optique, il contacte les scientifiques influents de ce début de siècle, ce qui le mène à François Arago, homme politique qui propose et permet l'achat par l'Etat Français du brevet de la photographie le 15 juin 1839. Dès lors, le procédé tombe dans le domaine public et chacun est libre de le reproduire, de l'utiliser, et de l'améliorer.

Cette notion d'amélioration est importante parce qu'à cette époque, la photographie (qui porte encore le nom de daguerréotype, du nom de L. Daguerre qui s'est largement accaparé les mérites de cette invention entre temps) est un procédé laborieux, qui nécessite beaucoup de matériel, parfois difficile à se procurer et des précautions d'utilisation très contraignantes. Le fait que la première photo de J. N. Niepce soit une vue par la fenêtre n'est pas un hasard, compte tenu des techniques utilisées, on estime le temps de pose à plusieurs heures voire plusieurs jours. Tous ces facteurs rendent la pratique de la photographie très compliquée, chère, et accessible uniquement à des intellectuels formés à la chimie.

Au cours du XIXème siècle, la photographie va profiter d'une véritable course à l'amélioration. Le procédé photographique étant passé dans le domaine public, Daguerre vit de la vente du matériel qu'il commercialise, du matériel qui permet de réaliser des daguerréotypes. Il se charge donc de populariser le concept et fait en sorte de l'exporter dans toute l'Europe. Le potentiel de cette technologie révolutionnaire est bien compris de plusieurs domaines (architecture et portrait notamment), dont les nécessités de représentation vont dicter les avancées technologiques. Ce nouveau procédé passionne les foules, et avec elles les scientifiques du monde entier qui participent tous à son amélioration.

Nous en avons parlé précédemment, la société est à cette époque en pleine mutation, et la bourgeoisie se hisse au pouvoir. Dans cette accession, les bourgeois cherchent à copier les habitudes aristocratiques et parmi elles, la pratique du portrait. Le portrait peint, de très grande dimension reste peu accessible, et c'est le portrait miniature qui rencontre donc un grand succès. Il nécessite cependant de longues poses et reste peu abordable. La mode du physionotrace, sorte de portrait obtenu à l'aide d'un appareil mécanique qui permet de reproduire les traits, démocratise la pratique. Le procédé mécanique, au delà du fait qu'il ne nécessite pas forcément d'être mis en pratique par un artiste ou du moins un peintre correct, offre la possibilité de produire plusieurs répliques et réduit considérablement le temps de pose nécessaire. Cette première mécanisation pose les bases d'une volonté populaire qui va dicter, au cours du

XIX^{ème} siècle, les améliorations nécessaires à la photographie.

L'engouement du XIX^{ème} siècle pour l'archéologie et l'architecture se traduit par une frénésie d'expéditions envoyées au quatre coins de la planète pour ramener en Europe des éléments du monde passé et présent. La photographie prend alors tout son sens puisqu'elle amène directement dans les expositions l'image des hauts lieux de l'archéologie si prisée. Dans ce cadre là, le temps de pose n'est pas un problème majeur, les vieilles pierres peuvent bien rester immobiles pendant quelques heures. En revanche, le poids du matériel, son volume, et les conditions drastiques de pratique de la photographie sont un problème. Rappelons qu'un daguerréotype se fait à l'aide d'une plaque métallique enduite d'un produit sensible à la lumière qui doit rester liquide. L'appareil en lui-même pèse plus d'une dizaine de kilos, dans la version légère mise en vente par Daguerre lui-même. Dans ce domaine donc, les utilisateurs du monde entier vont travailler à l'allègement du matériel et des procédés. L'engouement général pour la pratique de la photographie y participera largement également.

La pratique du portrait en pleine démocratisation appelle quant à elle à d'autres améliorations. Le temps de pose notamment, mais aussi le grand besoin de lumière auquel se confronte la photographie. Il fallait, au début, rester parfois plus d'une heure sans bouger sous le feu des projecteurs inondant la pièce de lumière, en habit distingué et maquillage complet. Les gouttes de sueurs traçant de longs sillons flous les photographies, qui rendaient les détails le plus fidèlement possible. Entre 1839 et 1850 les progrès sont tels que le temps de pose n'est plus un problème pour la prise de portraits.

Le développement technique de la photographie est poussé par la volonté des industriels qui en produisent le matériel afin d'en permettre la pratique par tous et la croissance du marché. Ils cherchent donc à simplifier le plus possible la technique un peu barbare nécessitant des connaissances en chimie, en optique et en mécanique pour la rendre accessible techniquement, mais aussi économiquement à la bourgeoisie qui cherche à s'émanciper culturellement. C'est ainsi qu'au cours du XIX^{ème} se lance une véritable course à la simplification qui mènera à ce qu'on connaît aujourd'hui.

« La nécessité économique d'une diffusion aussi grande que possible déterminait le caractère et l'importance sociale de la photographie » [2]

La deuxième moitié du XIX^{ème} siècle est une période pendant laquelle la photographie s'intéresse à tous les domaines, art, architecture, science, vie. Elle permet de transporter l'image du Monde vers ceux qui veulent le voir.

On assiste à un véritable basculement lorsqu'en 1888, Kodak lance sa célèbre phrase « Pressez sur

le bouton, on s'occupe du reste. ». Il s'agit d'un appareil compact, léger, muni d'une pellicule permettant plusieurs prises de vue. Il suffit ensuite de le renvoyer à Kodak qui développe les photographies et renvoie l'appareil muni d'une pellicule vierge pour une somme modique. Cette date marque l'apparition du photographe amateur, qui photographie pour le plaisir, en dehors de toute notion de rentabilité.

Au début du XX^{ème}, la photographie investit toutes les franges de la société, notamment à travers les médias. L'apparition de photographies dans la presse, en remplacement des dessins et gravures, généralise son usage, et même pour ceux qui ne pratiquent pas la photographie en elle-même, elle devient un moyen courant d'illustrer un propos. Le monde est montré et non plus seulement conté.

1.1.2. La popularisation de la photographie assure sa propre crédibilité

La photographie a été inventée par un scientifique qui cherchait à imprimer l'image du réel. Cette recherche a sous-tendu les débuts balbutiants de la photographie. Dans sa recherche d'amélioration technique pour un rendu plus détaillé, les améliorations survenues au cours du XIX^{ème} ont pleinement satisfait ces envies de réalité.

Ce rendu si réaliste questionne les disciplines qui sont explorées par la photographie, mais aussi la photographie elle-même. Initiée par la science (chimie et optique), la photographie est un mode de représentation du réel et se rapproche donc de certaines disciplines artistiques (peinture, notamment). Dépourvue d'histoire, il est difficile d'arbitrer sa véritable position. Au cours du XIX^{ème}, la question va rester en suspens, cependant, la façon qu'à la photographie de regarder les autres arts va les influencer.

« Tout en falsifiant une œuvre d'art dans la mesure où ses dimensions ne sont plus clairement reconnaissables, la photographie lui a rendu l'immense service de la sortir de son isolement. » [3]

L'apparition du Réalisme en 1848, courant de la peinture qui s'attèle à représenter la vie de tous les jours le plus fidèlement possible, atteste de cette influence.

« On exige une exactitude scientifique, une reproduction fidèle de la réalité dans l'œuvre d'art. L'expression de Taine : « Je veux reproduire les choses comme elles sont ou comme elles seraient, même si moi je n'existais pas », devient le leitmotiv d'une nouvelle esthétique. » [4]

De la même façon, en 1885, se développe le Pictorialisme, courant de la photographie selon lequel la photographie doit se rapprocher de la peinture et des eaux fortes. La photographie peine à se séparer de

la peinture et à s'imposer comme une discipline à part entière. Pressenti comme étant un outil formidable, elle a tendance à rester un outil et à se considérer comme tel.

« Le pictorialisme n'est qu'une exagération de ce que la photo pense d'elle-même. » [5]

Dans cette réciprocité étrange, réalisme et réalité se mêlent. L'apparition massive, à la fin du XIX^{ème}, de photographes amateurs, puis début XX^{ème}, du photojournalisme rend obsolète ce débat.

Par la presse, la photographie rentre dans les ménages comme une image du monde, une image qui se veut donc vraie, par essence. Au cours du XX^{ème} siècle, la photographie envahit les modes de communication. Presse quotidienne, magazines de tous sujets, publicités de toutes sortes, la photographie s'impose.

À partir des années 1930, des magazines font de la photographie leur matière première, du texte vient parsemer le tout, mais il n'est plus matière principale. Le magazine LIFE (créé en 1936) en est un parfait exemple. Des photoreportages de partout dans le monde viennent remplir les pages du magazines. Ce ne sont pas des équipes de journalistes, mais bien des équipes de photographes qui sont envoyés pour préparer les articles. LIFE et les magazines de ce genre popularisent la photographie comme une image véridique de la réalité.

« Mais ce qui donnait tant de véracité à LIFE était l'utilisation massive de la photographie. Pour l'homme non prévenu, la photographie ne peut mentir, puisqu'elle est la reproduction exacte de la vie. » [6]

La pratique amateur de la photographie s'est répandue à partir de 1888 pour toucher une majeure partie de la population. Cette pratique directe de l'image photographique a permis à chacun d'expérimenter le procédé et de constater l'apparition de l'image de la réalité sur le papier. Cette participation active a participé à ancrer dans la croyance collective la relation entre photographie et réalité.

« les centaines de millions de d'amateurs, de consommateurs et producteurs à la fois de l'image, qui ont vu la réalité en appuyant sur le bouton et qui la retrouvent dans leurs clichés, ne doutent pas de la véracité de la photo. Pour eux, une image photographique est une preuve irréfutable. » [7]

1.1.3. Une volonté fondatrice

Au delà de l'Histoire et de la pratique, c'est l'essence même de la photographie de traduire la réalité, par opposition aux autres arts de la représentation.

« L'artiste ne dessine pas uniquement ce qu'il voit mais aussi ce qu'il connaît du sujet. » [8]

Dans le développement du procédé chimique et optique, la volonté fondatrice était de capturer l'image d'un paysage, d'une personne ou d'un objet.

« Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente). » [9]

Une photographie, quelque soit son sujet, son idée, le contexte dans lequel elle est montrée, est liée à jamais à ce qui était devant l'objectif pendant le temps de pose. Cette image d'un instant de réalité est imprimée, quelques soient les diverses altérations que pourra ensuite subir la photographie (volontaires ou involontaires).

« Je ne puis jamais nier que la chose a été là. » [10]

Cette chose qui a été là, c'est ce que R. BARTHES nomme le référent photographique, par opposition au sujet de la photographie. Quelques soient les diverses manipulations que pourra subir la photographie (nous verrons qu'elles sont nombreuses) et ses différentes reproductions. Cette chose là est immortalisée à jamais par la photographie.

« J'appelle référent photographique, non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. » [11]

Cet objet, ce paysage, cette personne, qui s'est tenue devant l'objectif le temps d'une photographie et dont l'image a été capturée par la chimie photosensible est la condition sine qua non de l'existence de cette image. On retrouve cette notion dans la peinture et les autres arts de la représentation. Cependant, il s'agit là d'un support, plus que d'une base vitale. En effet, la peinture classique s'est attachée pendant plusieurs siècles à ne jamais représenter de scène de la vie quotidienne, jugée sujet banal. Scènes historiques, figures héroïques, égyptiennes, sont parmi les thèmes principaux de la peinture classique, qui ne font appel à aucune réalité physique disponible, c'est l'artiste qui compose une image pour représenter une idée.

« Quoiqu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible, ce n'est pas elle qu'on voit. » [12]

La photographie, elle, se base sur une image réelle qui a existé, et cette image en reste la base. Au travers de ce rapport intime à la réalité originelle, se développe l'idée que la photographie reste liée à cette réalité et qu'elle ne peut s'en détacher, voir même s'en différencier. La photographie peut être vue comme une fenêtre sur un instant du passé. Elle donne à voir, dans un autre temps et un autre espace, un morceau de temps et d'espace qui a existé.

[1] Robinson Cervin, (1987), *Architecture Transformed, A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, London, New York, The Architectural League of New York

[2] Freund Gisèle, (1974) *Photographie et Société*, p.62

[3] op. cit., p.94

[4] op. cit., p.72

[5] Barthes Roland, (1980) *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, p.55

[6] Freund Gisèle, (1974) *Photographie et Société*, p.140

[7] op. cit., p.204

[8] Benton Tim, « Le Corbusier Photographe Secret », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.40

[9] Barthes Roland, (1980) *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, p.16

[10] op. cit., p.120

[11] op. cit., p.120

[12] op. cit., p.18

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1.2. Un média manipulable

1.2.1. La photographie est un fragment (dans l'espace et le temps) de réalité

Au-delà de toute altération, il est important de noter qu'une photographie n'est pas la réalité, elle en reste une image. Certes, le rendu visuel est sans doute celui qui se rapproche le plus de la réalité parmi tous les moyens de représentation, cependant, il faut prendre en compte ce que la photographie montre, mais aussi ce qu'elle ne montre pas. Les notions de cadrage, de profondeur de champ, de lumière, permettent de filtrer la réalité. Qu'y a-t-il autour du photographe lorsqu'il prend une photographie ? Le Hors-champs d'une photographie contient une multitude d'éléments que le spectateur n'aura pas en sa possession lors de la lecture. Ces éléments peuvent être dénués d'intérêts, ce qui pousse le photographe à les délaisser plus ou moins volontairement, mais ils peuvent être aussi contradictoires avec le message que le photographe entend faire passer, et être ainsi volontairement hors-champ, ou s'ils sont dans le cadre, ils peuvent être flous ou sombres. Tous ces éléments constituent une réalité qui n'est pas montrée.

« Peu de gens se rendent compte en effet qu'on peut en changer complètement le sens [...]. À quoi s'ajoute la façon de photographier les personnages et les événements. » [1]

Cette réalité reste sur le terrain, là d'où la photographie est extraite, et n'est pas déplacée jusqu'au spectateur. Dès lors que l'image est imprimée sur la pellicule, avant tout développement, tirage ou exposition, l'image devient un morceau de réalité passée. Tout le contexte original est tributaire de la transmission que voudront bien en faire les différents acteurs de la diffusion de l'image.

1.2.2. L'image photographique peut subir des retouches

Il est important de considérer, de façon très pragmatique, que bien que la photographie soit un procédé optique et chimique, le processus de capture, développement, tirage peut être altéré pour modifier l'image.

Dès le XIX^{ème} siècle, le montage et la retouche sont monnaies courantes en photographie, et ce pour deux raisons différentes.

D'une part, le marché de la photographie de portrait, porteur de la rentabilité du métier de photographe est soumis à une clientèle très exigeante, et sous influence de la peinture, qui sait modifier la réalité pour donner une bonne image, par opposition à la photographie qui reproduit fidèlement les détails

et les imperfections, promet une tromperie. Pour flatter la clientèle soucieuse de son image, la retouche devient systématique. Le pictorialisme, en vogue à cette époque pousse également la photographie dans ce sens. À la fin du XIX^{ème}, on atteint un stade de dérive avancée de la photographie.

« Pour souligner encore ces effets de flous, on utilisait toutes sortes de retouches et de produits chimiques pour donner des tonalités différentes à ces épreuves qu'on appellerait aujourd'hui des non-photographies. » [2]

Il y a d'une tromperie parce qu'il s'agit de modifier la réalité pour la rendre plus agréable à l'œil, ce que faisait la peinture par le passé. Après près un siècle d'innovations, les photographes eux-mêmes s'attachent à falsifier la photographie, en opposition totale avec son principe même.

Il existe d'autres cas de montages photos. En effet, le format contraignant des daguerréotypes, et par la suite des plaques servant à faire des photographies peine à rivaliser avec les immenses tableaux que recèle le domaine de la photographie. Ajouté à cela, un matériel encore peu développé (les objectifs n'en sont qu'à leurs balbutiements, et les produits ne permettent pas encore tout), restreint les possibilités. Si les plans larges de ville, faits depuis des appartements bien orientés sont faciles et bien maîtrisés, les plans en intérieurs sont déjà plus compliqués, voir impossibles. C'est le cas de la photographie du Cloître Saint-Trophime à Arles de Edouard Denis Baldus. Prise en 1851 [ill. n°2], cette photographie est irréalisable avec les moyens de l'époque. Luminosité, profondeur de champ, longueur focale, nombreux sont les paramètres qui ne permettent pas de réaliser cette photographie d'intérieur. Le photographe réalise donc une dizaine de photographies dont il découpe les négatifs pour reconstituer une image. Il retouche les raccords pour effacer le trucage. Il s'agit d'un faux, cependant son intention est louable.

« Il veut retrouver ce que son œil peut voir et que son appareil n'arrive pas à capter. » [3]

Il s'agit de montrer la réalité, même si le procédé est falsifié. Il n'a donc pas fallu attendre la photographie numérique voit le jour pour que la retouche se généralise.

Dans un but louable ou non, la maîtrise de l'image photographique a été au cœur de son amélioration mais aussi de son altération. Il incombe donc au spectateur, dans sa lecture de l'image, de prendre en compte la possibilité d'une altération, et des volontés qui sous-tendent cette altération.

1.2.3. L'image photographique est recontextualisée

Comme dit précédemment, toute photographie souffre d'une décontextualisation lors de sa prise. Libre aux organes chargés de transmettre l'image, le photographe parfois, mais pas toujours, la presse au sens large la plupart du temps. Cette transmission se fait souvent dans une entente (le photographe est employé par une agence de presse), mais parfois dans le mépris des droits d'auteur, avec la reprise, à l'insu du propriétaire, d'une image par un organe de presse pour illustrer un article plus ou moins lié. Dans ce deuxième cas, la volonté première du photographe n'est pas forcément respectée.

Il faut considérer, au cours du XX^{ème} siècle (dans la première moitié c'est encore plus flagrant), la photographie comme LE moyen de communication visuelle. Elle est à ce titre utilisée par tous les médias, que ce soit en couleurs ou en noir et blanc. La presse en fait son outil principal. Il faut cependant considérer que la presse n'est pas objective. Tous les organes de presse sont liés de près ou de loin à des organes plus grands, qu'ils soient politiques ou commerciaux (l'un n'étant pas toujours si éloigné de l'autre). Ces organes ont donc des intérêts personnels qui régissent leurs actions et ont pour but de propager des idées.

« Elle devient en même temps un puissant moyen de propagande et de manipulation. Le monde en image est façonné d'après les intérêts de ceux qui sont les propriétaires de la presse : l'industrie, la finance, les gouvernements. » [4]

La publicité est un exemple courant parce qu'il est de notoriété publique qu'il s'agit là de vendre un produit et que par conséquent, l'image est pensée pour amener une idée et créer l'envie, voir le besoin. Cette notion est connue de tous. Cependant, la différence faite avec les informations reléguées par la presse est importante alors qu'elle ne devrait pas l'être. Les informations sont certes issues de la réalité, cependant, elles sont relayées par des organes de presse qui sont fondés, ou orientés par des partis politiques ou des firmes.

La remise en contexte d'une photographie passe par plusieurs outils qui ont chacun leur influence sur sa lecture.

La légende de la photographie, devenue pratique courante dès le début de l'introduction des images photographiques dans la presse, souligne l'image pour expliquer rapidement, en quelques mots, ce qu'elle doit montrer, et par extension, ce que le spectateur doit y voir. Elle peut être extrêmement trompeuse. La légende peut aborder tout ce qui n'est pas dans le cadre pour recréer le contexte original, inaccessible au spectateur, qu'elle n'est pas obligée de respecter. Elle peut également prendre partie sur ce que contient la

photographie pour définir comme bon ou mauvais tel ou tel point.

« Peu de gens se rendent compte en effet qu'on peut en changer complètement le sens par la légende qui l'accompagne ou par sa juxtaposition avec une autre image. À quoi s'ajoute la façon de photographier les personnages et les événements. » [5]

L'article lui-même, dont découle la légende, et son titre détermine de façon presque complète le contexte de la photographie qui n'en est que l'illustration, elle est donc lue en lien direct avec le sujet traité.

Sans être intégrée à un article, la photographie souffre de son contexte de consultation. Tout élément amène à modifier le point de vue du spectateur. Dans le cadre du photojournalisme, qui n'utilise que très peu de texte, c'est la juxtaposition des images qui joue un grand rôle. Cet effet peut se retrouver dans une exposition de plusieurs photographies qui peuvent traiter plusieurs sujets liés ou non. La juxtaposition d'images, pour créer un contraste, une analogie, modifie la perception de chacune des images.

« Le livre permet tous les rapprochements : les différences d'échelle, de contexte, de matériau sont absorbées dans le noir et blanc photographique. » [6]

La juxtaposition de plusieurs photographies permet de mélanger leurs échelles et de perturber les rapports que l'on a avec chacune. La mise en page pour des publications (livres, journaux, expositions), crée des liens entre les images et leur contexte de lecture, et la notion d'illustration (une image guide la compréhension d'un texte) peut se trouver inversée (un texte guide la compréhension d'une image).

Il convient de prendre en compte de façon très globale le contexte complet de contact entre le spectateur et la photographie. La page dans laquelle elle est insérée, l'article qu'elle illustre, le magazine qui le contient, et le contexte dans lequel il est lu. Tous ces éléments affectent la lecture de la photographie et la compréhension de ce qu'elle représente. Ils influencent directement la perception de l'image.

[1] Freund Gisèle, (1974) *Photographie et Société*, p.141

[2] op. cit., p.87

[3] Bernard Hervé, *Histoire de la Photographie sous le prisme du photomontage et de la retouche*

[4] Freund Gisèle, (1974) *Photographie et Société*, p.102

[5] op. cit., p.141

[6] De Smet Catherine, « La Photographie Mise en Page », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p. 64

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2. Atget & Le Corbusier, partis pris autour d'une réflexion

2.1 Atget, la recherche d'une neutralité photographique, analyse d'une méthode

2.1.1 Le personnage Atget

Le travail d'Eugène Atget est connu et reconnu pour sa neutralité. Son étude nous permet de poser une référence proche du documentaire et de définir les divers moyens pour parvenir à cette neutralité. Cette base nous permet ensuite d'étudier de façon plus efficace le travail de Le Corbusier, notamment dans la production d'images de son œuvre architecturale.

Eugène Atget est né en 1857 et son œuvre photographique prend place à l'articulation entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle. Il n'a pas toujours été photographe et l'on peut même parler de reconversion tardive. En effet, E. Atget pratique plusieurs métiers avant d'arriver à la photographie, notamment des disciplines artistiques. Il est d'abord comédien pendant quinze ans (il passe par le conservatoire d'arts dramatiques de Paris) puis s'essaie à la peinture. Il ne devient pas célèbre dans ces disciplines et y mène un parcours modeste.

Ce n'est qu'au début de la quarantaine qu'il se tourne vers la photographie. 80 ans après sa découverte, la photographie est alors entrée dans les mœurs depuis longtemps et fait notamment partie des outils communs des artistes (peintres, sculpteurs, etc.) au même titre les dessins, les gravures, les moulages, etc. Il y a donc là un marché que ne manquera pas d'approcher Atget.

2.1.2 Une volonté documentaire

À plusieurs reprises, et de façon indiscutable, Atget a toujours affirmé mener un travail documentaire et non artistique.

« Ce ne sont que des documents ! » [1]

Au-delà de tout débat sur la nature de son travail, il se situe à l'extrême opposé de la mode photographique de l'époque. En effet, la fin du XIX^{ème} se caractérise par une production frénétique de portraits de petite taille pour la petite bourgeoisie. Ces portraits, pour singer les portraits peints de l'aristocratie et pour atténuer les défauts, sont retouchés de façon systématique à même les plaques. Ces images

La façon dont Atget parle de son propre travail est révélatrice de cet état d'esprit. Plus que photographe, il parle de capturer. Il cherche à posséder ce qu'il photographie. Il ne s'agit nullement de mettre en valeur, ni même de révéler quoique ce soit.

« [...] Je puis dire que je possède aujourd'hui tout le Vieux Paris. » [2]

Atget ne se laisse pas aller au détail, ou à la photographie facile qui joue sur l'anecdote. Il cherche à capturer l'essence de son sujet et si une photographie ne suffit pas, il en fait plusieurs.

« Il n'hésite pas, pour laisser une vision complète d'un marchand de moulage en plâtres, à le photographier de face et de dos, comme il l'aurait fait pour une statue ». [3]

Il ne s'agit pas de questionner le sujet, mais simplement de le montrer entièrement, d'en avoir tous les éléments, et ce, de façon égalitaire. Il prend ainsi plusieurs clichés, en laissant varier la lumière, le moment de la journée, l'angle de vue, ... À la manière d'une expérience scientifique, il fait varier un à un tous les paramètres de l'image, sauf le sujet lui-même. Il l'isole, en dehors de toute influence de la prise de vue en elle-même. Longtemps avant la théorisation du spectrum par Barthes et la notion des imaginaires entretenus avec l'operator, Atget élimine de façon systématique ces imaginaires.

2.1.3 Une technique particulière

La technique Atget repose sur plusieurs aspects de la pratique photographique, du matériel, à la composition d'image (les deux étant parfois liés).

Dans la technique pure de prise de vue, pour commencer, Atget utilise, à la toute fin du XIX^{ème} siècle, du matériel un peu dépassé. Il n'utilise qu'une chambre de format 24 x 18 cm et des plaques au bromure d'argent alors que des appareils plus légers, plus maniables et utilisant de la pellicule (ceux de Kodak, entre autres), sont disponibles sur le marché. Quand on sait qu'il parcourait tout Paris, on imagine aisément que le choix du poids du matériel aurait pu être une caractéristique essentielle du choix du matériel, ce n'est visiblement pas le cas. Il est difficile de tirer une conclusion de l'usage de ce type de matériel plutôt qu'un autre, on peut cependant supposer qu'il utilisait simplement du matériel dont il connaissait le fonctionnement, et ayant fait ses preuves. Néanmoins, connaissant le personnage, il est tout à fait possible que cette grosse chambre, montée sur un trépied à la manière des photographes de vingt années auparavant, ait pu faire partie du personnage.

Quoiqu'il en soit, il se déplaçait avec une vingtaine de plaques qu'il développait dès que possible et qu'il stockait directement dans son appartement, soigneusement numérotées. Sans que cela puisse être clairement défini comme un choix fort de pratique, cela révèle une rigueur de fonctionnement et la mise en place de systématismes proches d'une pratique scientifique.

L'usage d'un trépied, sans être fondamentalement révélateur (avec la chambre et les plaques qu'il utilise, les temps de pose nécessitent l'usage d'un trépied), traduit d'une volonté de neutralité. En effet, quelque soit l'endroit la hauteur de prise de vue est sensiblement la même, dans tout son travail, celle de son trépied, à hauteur d'homme. Il ne prend pas de vue du ciel et ne va guère chercher loin dans des plongées ou contre-plongées. Il utilise notamment des objectifs à décentrement, qui lui permettent d'ouvrir son champ vers le haut [ill. n°3], sans avoir à se servir de contre-plongées, qui déforment le sujet.

Au-delà de la technique, c'est dans l'image elle-même qu'Atget exprime toute sa force. Il verrouille systématiquement tous les paramètres pour ne donner à aucune photographie une valeur plus importante que l'autre, et il répète son fonctionnement, de façon intransigeante.

D'abord sur le point de vue, comme dit précédemment, il n'utilise qu'un trépied mais il l'utilise toujours. Il est donc toujours à hauteur d'homme, et retranscrit le point de vue d'un passant. Il ne cherche pas de point de vue particulier et s'installe de façon quasi systématique à même la rue, devant son sujet, que ce soit une rue [ill. n°4], une porte [ill. n°5], ou un bâtiment entier [ill. n°6]. S'il vient à être placé plus haut [ill. n°7] c'est qu'il se place sur un escalier public que les passants empruntent eux aussi, et s'il utilise parfois la plongée [ill. n°8] ou la contre-plongée [ill. n°9], ce n'est que pour suivre le regard du passant.

L'éclairage de ces scènes dénote également sa recherche de neutralité. Tous les endroits de sa photographie sont éclairés de la même façon. Peu d'ombre, pas de clair-obscur ne viennent habiter l'image, et ce, même dans ces photographies les plus complexes [ill. n°10]. Cela laisse supposer qu'il choisissait ses jours de prise de vue en fonction de la météo, pour maîtriser pleinement la lumière de ces images. Le ciel apparaît notablement uniforme et clair, symptôme d'un ciel couvert, sans être trop sombre. Si certaines photographies contiennent des ombres tranchées, les contrastes sont tels que ce qui est dans l'ombre reste visible, et intelligible.

La profondeur de champ est maximale, en toute circonstance. Tous les éléments de la photographie sont nets, excepté ceux qui sont en mouvement. Les différents plans sont tous complètement lisibles, même dans les images qui en contiennent beaucoup [ill. n°11]. Tous les éléments sont traités à égalité, et sont tous aussi détaillés.

Pour obtenir cette profondeur, il doit fermer au maximum son diaphragme, ce qui a pour effet d'allonger de façon importante le temps de pause (d'où la nécessité d'un trépied). Avec un diaphragme ouvert au minimum, et la sensibilité très faible des plaques qu'il utilise, on peut sans difficulté imaginer qu'il a des temps de pose de l'ordre de dizaines de secondes, d'où l'absence presque totale de personnages dans ses images. On obtient ainsi des rues vides [ill. n°12] où les seuls habitants visibles sont immobiles ou presque [ill. n°13], ils prennent la pose la plupart du temps [ill. n°14].

Il décide cependant parfois de montrer la vie et se plie aux nécessités de cette capture. Il ouvre alors son diaphragme, et sacrifie la netteté complète de son image à la présence effective d'individus et d'activités mouvantes dans son champ [ill. n°15]. Ces images sont cependant rares et révèlent un niveau de détail bien moindre.

Certaines images laissent cependant à penser que l'absence d'individus est volontaire. Les passants sont invisibles, cependant, certains outils, révélateurs d'une activité en cours sont présents et bien visibles, mais à l'arrêt de façon parfois étrange, ce qui laisse supposer qu'ils ont été volontairement laissés là. S'il fait poser les artisans dans sa série des petits métiers [ill. n°16], il vide, en revanche, les rues de ses habitants, tout en montrant les activités qui s'y déroulent [ill. n°6]. Il cherche sans doute à éviter les flous.

Atget utilise tant le format horizontal que vertical.

« Le sujet doit être simple, débarrassé d'accessoires inutiles. Cela porte un nom, la recherche de l'unité. » [4]

Les précautions qu'il prend, en terme de lumière, de netteté, de point de vue, de cadrage etc. ont une conséquence principale forte qui est l'absence ou la faiblesse du punctum, seul demeure le studium. Atget propose ainsi des photographies unaires.

« La photographie est unaire lorsqu'elle transforme emphatiquement la réalité sans la dédoubler. » [5]

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

[1] Atget Eugène, in Gassman Pierre, (1979) *Atget, Voyages en Ville*, préface

[2] op. cit., préface

[3] Gassman Pierre, (1979) *Atget, Voyages en Ville*, préface

[4] Barthes Roland, (1980) *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, p.70

[5] op. cit., p.69

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2.2 Le Corbusier, exemple du rapport à l'image d'un architecte moderne

2.2.1 La pratique de Le Corbusier

Avant toute chose, et sans rentrer dans le détail de sa biographie, il est important de bien comprendre la relation qu'entretient Le Corbusier avec la photographie. Ce rapport est multiple.

Tout d'abord, Le Corbusier pratique la photographie. Il est un infatigable photographe de tout ce qui l'entoure, et même s'il met un frein à cette pratique entre 1911 et 1936, il est toujours équipé, en dehors de cette période, d'un ou plusieurs appareils de prise de vue auxquels il accorde une importance significative. Lors de son voyage au Brésil en 1936, dans les croquis préparatifs de sa valise, il laisse une place non négligeable définie par le terme « cinéma » avec les dimensions de 140 x 90 x 200 cm.

Il est important de différencier ces différentes périodes, et leur position dans le processus théorique de Le Corbusier.

Il commence la photographie très tôt, dès 1907, et le matériel disponible sur le marché lui permet de pratiquer facilement, à l'instar du grand public visé par les fabricants. Il est alors équipé d'un Kodak bon marché de format carré avec lequel il photographie l'architecture classique, à la recherche de sa monumentalité, mais pas seulement. Les clichés se comptent par centaines, et certains seront gardés et réutilisés pendant des années [ill. n°17]. Il documente, de façon quasi systématique, l'architecture qui l'intéresse. Il s'agit là d'un processus proche de celui d'Atget, sans être toutefois aussi systématique et abouti. Il capture une base de référence et de réflexion qui l'accompagnera pour la suite.

« Son but principal était de documenter des œuvres d'art et des bâtiments, qu'ils soient classiques ou vernaculaires. Mais il découvrait l'intérêt des images un peu surprenantes, qui essayaient de saisir l'essentiel du sujet, en cachant les parties « nobles ». » [1]

En 1911, il se désintéresse subitement de la photographie. Il lui reproche alors ce qui fait sa qualité documentaire, sa neutralité.

« Je me suis acheté la petite caméra Kodak, que Kodak vendait six francs pour pouvoir vendre de la pellicule à tous les idiots qui emploient ça, et j'étais du nombre, et je me suis aperçu qu'en confiant mes émotions à un objectif j'oubliais à les faire passer par moi, ce qui était grave, alors j'ai laissé tomber la kodak et j'ai pris mon crayon et depuis, j'ai toujours dessiné tout et n'importe où. » [2]

Il ressent le besoin d'interpréter ce qu'il voit avant de le représenter dans ses notes. Le dessin lui permet plus. Il décortique ainsi son environnement, par le croquis, mais aussi par le géométral. Plan, coupes, schémas habitent ses carnets. Il analyse, en plus de documenter.

« Un large mouvement de l'entre deux guerres, voit les artistes se mettre au service d'une véritable révolution des arts graphiques et de la communication, dans laquelle la photographie joue un rôle de premier plan. » [3]

La communication massive par les journaux, les magazines, la radio, le cinéma, se développe de façon spectaculaire dans l'entre-deux guerre. L'image devient vectrice de communication, et de promotion. De façon générale, l'entre-deux guerre voit se développer l'usage massif de la photographie dans les milieux créatifs. Déjà utilisée auparavant, c'est le mélange des divers supports (dessin, peinture, photographie, etc.) qui s'affirme comme la modernité.

Le Corbusier ne renie cependant pas définitivement l'image photographique en 1911 et y revient doucement, par le cinéma notamment pendant les années 1930. Il est alors pleinement conscient de la popularité de ce média et de l'impact qu'il a sur le grand public. Désireux d'utiliser ce qu'il perçoit déjà comme un formidable moyen de faire connaître ses idées, il en vient à s'équiper d'une caméra. Il est cependant très mauvais. Ses épreuves montrent un balayage systématique de la scène à toute vitesse, des panoramiques sans fin, à l'opposé de tous les conseils pratiques de l'époque. On retrouve dans ce balayage frénétique, les plans larges de ses photographies d'avant 1911, une envie de contenir le sujet dans l'image.

Etant de nouveau en possession d'un objet capable de produire des images, Le Corbusier revient naturellement à la photographie à partir de 1936. Il adopte cependant une approche radicalement différente.

Il utilise alors sa caméra, en mode image par image, pour photographier. Il produit ainsi faire une quantité formidable de prises de vue au cours de ses nombreux voyages.

« En contraste avec les photographies de 1907-1911, les photographies architecturales de la collection 1936-38 sont peu nombreuses. [...] La grande majorité de ses photographies de 1936-38 ont pour sujet la nature, perçue en détails assez abstraits. » [4]

Son travail photographique se porte alors sur des gros plans assez décontextualisés. Il capture des formes variées, organiques, minérales, artificielles. Là encore, il crée une base de documentation dans laquelle il peut ensuite venir puiser. Il expérimente la morphologie d'objets visuels issus de son environnement proche en les décontextualisant pour en faire perdre l'échelle. Des séries complètes portant

sur le même sujet montrent des variations d'angles, de lumière, d'orientation, dans le but d'appréhender ses formes et d'en faire une base de travail [ill. n°18].

« Découvrir des images et des objets marquants de tous les temps et dans tous les ordres de grandeur, les analyser d'abord intuitivement, puis sur la base d'une approche théorique, les classer et les réutiliser dans un autre contexte - telle fut tôt déjà l'une des vraies passions de Le Corbusier. » [5]

Ces images sont finalement assez proches, esthétiquement et dans son processus de réflexion, des croquis rapides qui remplissent ses carnets.

« en 1936, la caméra est donc pour l'artiste une machine à voir, permettant d'expérimenter des cadrages et d'isoler des fragments du réel. » [6]

Il est important de noter qu'en plus d'être un architecte, Le Corbusier est aussi un artiste. Il pratique le dessin, la peinture, la musique, etc. Sans s'illustrer particulièrement dans ces disciplines, il produit quand même nombre de peintures, croquis [ill. n°19]. Il s'intéresse également au design et produit du mobilier, mais aussi des papiers peints. Ces domaines participent d'une attitude de création et de réflexion complète et transdisciplinaire. Défenseur de ce qu'il nomme la « recherche patiente », Le Corbusier est en effet en permanente recherche créative, et il utilise pour cela tous les moyens dont il dispose et l'applique à de multiples champs de création. Aucun d'ailleurs ne revêt d'importance supérieure à l'autre. La photographie est, à partir de 1936, parfaitement intégrée à ce processus de réflexion. Les pistes de réflexion qu'il met à jour, se retrouvent dans toutes ses productions, quelque soit le support, sans ordre temporel défini. Toujours en recherche d'inspiration, Le Corbusier se forme ainsi une base de données dans laquelle il verse toutes les images qui l'intéressent, parmi lesquelles ses propres photographies, mais pas seulement. On retrouve ainsi, de production en production, des images qui reviennent, tant et si bien qu'il finit par être incapable d'en citer la source.

« Pour très peu d'argent, la photographie permet de réaliser un jeu de fantaisies graphiques. Vous pouvez reproduire la toile que vous aimez, l'agrandir en totalité, ou n'agrandir qu'un de ses fragments. Tout aussi bien d'ailleurs que la réduire aux dimensions choisies. » [7]

En dehors de cette réflexion, il pratique une photographie amateur de photos de famille et de vacances. Il a notamment photographié la première maison qu'il a pensée seul, la villa de ses parents. Malgré la quantité d'images produites, tout ce travail reste très secret, à l'instar de tout son travail de réflexion préparatoire.

Ce n'est qu'à partir de 1937 que Le Corbusier réinvestit directement cette production dans son architecture. Il prend l'habitude d'habiller les murs avec de la couleur, des photographies, des collages, des images créées par lui-même, pour donner un sens au mur, et une visée didactique. Jusque là, il niait toute forme de décoration qui, selon lui, dénaturait l'architectonique moderne qu'il mettait en place. Il trouve, dans ces fresques, le moyen de mettre en exergue cette architectonique si chère à ses yeux. Il réutilise ses diverses œuvres, et l'on retrouve sur les murs certaines de ses peintures, mais surtout, son immense base de données photographique. Il produit ainsi des compositions à base de photographies qu'il a faites, mais aussi d'images issus de son entourage. Il « barbouille », selon ses propres termes.

« J'ai fait une fresque photographique de 11 mètres sur 4 mètres, faite de 44 panneaux jointifs – comme des timbres de poste collés les uns aux autres sur une planche – de 1 mètre sur 1 mètre, et représentant toute sortes de choses. L'ensemble formait une symphonie, j'ai fait le chef d'orchestre. D'ailleurs sans prétentions. Cela a été composé en une heure. C'était l'explosion de chocs que je ressentais depuis longtemps. » [8] [ill. n°20]

2.2.2 Une démarche complète

Au-delà de cette transdisciplinarité chère à Le Corbusier, c'est par sa volonté de populariser l'architecture, et l'urbanisme moderne qu'il se démarque et qu'il s'illustre. Dès l'entre-deux guerre, il exprime et met en pratique cette volonté. Lui et son entourage du milieu artistique, Charlotte Perriand, notamment, mettent en place des expositions destinées au grand public. Ces expositions font l'éloge du modernisme architectural et urbain [ill. n°21].

C'est dans ces expositions que Le Corbusier utilise le plus les photocollages. Il réinvestit, là aussi, comme dans ses fresques, sa base photographique, à laquelle il rajoute de la couleur, du dessin, du montage, des fragments d'autres photographies, qu'il découpe.

« Afin de favoriser des effets saisissants et une compréhension immédiate, ils utilisèrent surtout des grands collages. » [9]

Les photocollages ainsi créés contiennent des fragments de photographie complètement décontextualisés qui nourrissent pleinement son propos, en dehors de toute volonté première. Leur réarrangement, et la mise en proximité avec du dessin, d'autres images, leur donne un sens nouveau uniquement issu de leur publication.

« [...] sont ainsi isolées du contexte de la photographie d'origine et reproduites de manière à intensifier la puissance d'évocation qui leur est attachée. » [10]

En plus de faire des expositions, Le Corbusier participe à nombre de publications. Il publie notamment plusieurs livres. Il en écrit les textes, fournit les images, qui ne sont pas forcément toutes les siennes. Il se distingue par une qualité de mise en page particulière. Il peaufine ses mises en page, dont il remplit des carnets entiers, les annoté, les refait entièrement. Comme le reste de sa réflexion, ce travail s'inscrit dans la durée, en lien avec toutes ses autres pratiques. Sa force est dans le lien qu'il crée entre image et texte.

« Cette nouvelle conception du livre par le discours explicite et révélateur des illustrations permet à l'auteur d'éviter les descriptions impuissantes ; les faits éclatent sous les yeux du lecteur par la force des images. » [11]

Les images utilisées sont très variées, elles ne se contentent pas d'illustrer, mais participent pleinement de la rhétorique mise en place. Il met en regard des images très variées, en terme de sujet, d'échelle, etc. Il a cette conscience forte de la cohabitation de différents éléments sur un même support et de ce que leur confrontation apporte à la lecture et à la compréhension. Il n'hésite pas à utiliser des images parfois improbables pour illustrer un propos [ill. n°22].

« Le livre permet tous les rapprochements : les différences d'échelle, de contexte, de matériaux sont absorbées dans le noir et blanc photographique. » [12]

Ces publications étant l'un des principaux moyens de communiquer son architecture, il leur accorde donc une attention toute particulière, et pour être sûr que l'effet qu'il a mis tant de temps à mettre en place soit bien présent après impression, il est extrêmement spécifique avec les imprimeurs. Les carnets de mise en page sont ainsi criblés de notes à leur attention, expliquant l'importance d'un rapport de distance, d'un bord perdu, etc. jusqu'à être parfois presque vindicatif.

« Attention imprimeur ! Ce cliché n'est pas rectangulaire – défense de le rogner. » [13]

Cette attitude se retrouve de façon générale dans son travail. Il a toujours une idée assez forte et déterminée du résultat final qu'il escompte, et il cherche à l'obtenir par le contrôle des intervenants extérieurs.

2.2.3 Le Corbusier et les photographes

À partir de la fin des années 1940, les ouvrages de Le Corbusier s'éloignent peu à peu des traités d'architecture cherchant à populariser le modernisme, et se recentrent sur sa propre production architecturale.

Malgré le fait qu'il utilise la photographie au quotidien dans son processus créatif, Le Corbusier ne photographie pas (ou très peu) lui-même son architecture. Il fait appel à des professionnels. Même s'il touche à tous les arts graphiques, il respecte les capacités de chacun, et est bien conscient qu'il est architecte et non photographe. Ses photographies revêtent une qualité esthétique non négligeable, mais peut-être est-ce sa piètre expérience avec le cinéma qui lui a fait prendre conscience de la nécessité de faire appel à des professionnels.

L'architecture est incluse dans le processus de diffusion de son œuvre, et à ce titre bénéficie d'une volonté de contrôle total. Ce contrôle s'exprime dans le rapport qu'entretient Le Corbusier avec les professionnels auxquels il fait appel. Dès l'entre-deux guerres, il entretient des rapports parfois conflictuels avec les photographes qu'il engage, et fait preuve d'une grande raideur vis-à-vis de leur travail.

« comment voulez-vous, avec des prix pareils, permettre à un livre de pouvoir se publier en payant son papier, son imprimeur, son auteur, et par-dessus le marché, le photographe. » [14]

Le cas du chantier de l'Unité d'Habitation est révélateur de ce rapport. L'importance de ce projet dans le processus créatif en fait un élément majeur de publication et donc d'attention autour de cette publication. C'est là que Le Corbusier révèle toute son intransigeance à l'égard des photographes. Il émet une circulaire à leur égard, précisant tous les termes de publications des images issues du chantier. Ces images doivent notamment passer par lui pour validation et il peut ensuite les réutiliser à volonté dans ses propres publications. Il met ainsi en place un contrôle total de toutes les images qui émanent du chantier.

« Je suis maître de mon chantier, et je ne tiens pas en autorisant le photographe à faire des affaires personnelles sur le chantier. » [15]

Il est très clair, pour lui, que son architecture ne doit pas être source de gratification pour le photographe. Il entend utiliser la photographie comme un outil de promotion, et refuse toute utilisation inverse.

Une évolution se fait ressentir dans ce rapport au cours du chantier. C'est l'évolution du marché de la photographie qui sous-tend ce changement.

« Contrairement à la période d'avant-guerre, où il était en mesure de maîtriser l'image, la popularisation de la photographie oblige à un contrôle de sa diffusion, ce qui passe, entre autres, par le fait d'avoir un photographe personnel. » [16]

L'arrivée de Lucien Hervé, commandité par une revue d'architecture sur le chantier modifie le rapport de Le Corbusier à son photographe. Il comprend d'abord que le regard du photographe sur son œuvre peut lui amener quelque chose, mais aussi que pour maîtriser pleinement l'image, il doit mettre en place un lien sur la durée avec celui qui les produit. C'est le travail particulier de L. Hervé qui modifie le point de vue de Le Corbusier. Jusqu'ici, les photographies qui sont faites du chantier sont assez descriptives, très rationnelles, elles informent plus qu'elles ne racontent [ill. n° 23]. Ce qui plait à Le Corbusier dans le travail de L. Hervé, c'est sa vision de l'œuvre dans son contexte.

« Vous avez une âme d'architecte et vous savez voir l'architecture. » [17]

Le tournage du film « La Vie Commence Demain » est révélateur de la volonté de contrôle de Le Corbusier, et de la confiance qu'il place en L. Hervé. Celui-ci en est ainsi directeur artistique. Malgré que le film soit une initiative de son réalisateur, Jean Sacha, Le Corbusier garde un contrôle complet du film. Il écrit le scénario et les dialogues, choisit la musique et les plans. On retrouve d'ailleurs beaucoup de plans du film dans les planches contacts de L. Hervé.

« Jean Sacha aime mes idées et se pliera à mes points de vue. » [18]

À l'inverse des images prises par des photographes envoyés par des organismes extérieurs, les photographies de L. Hervé sont extrêmement engagées. Ces photographies racontent une histoire [ill. n° 24].

En comparant avec la méthode neutre d'Atget, les différences se dénotent dans la quasi totalité des choix faits par L. Hervé pour photographier l'œuvre de Le Corbusier. Les plans larges sont quasiment absents. Il n'hésite pas à mettre en place plusieurs plans qui dialoguent sans forcément être liés dans un tout égalitaire [ill. n° 24 – F92]. La composition de l'image met en avant certains éléments pour en dissimuler d'autres, via les lignes de forces [ill. n° 24 – F97], mais aussi avec les contrastes [ill. n°25]. Il n'y a pas de systématique dans ces photographies, mais toute la marge de manœuvre technique du photographe est utilisée pour créer un studium et un punctum bien distincts. Les photographies ont une puissance évocatrice très forte qui, en plus de montrer la beauté des volumes architectoniques racontent l'espace et la vie dans ces volumes. Dès les photographies de l'Unité d'Habitation, et pendant toute leur

collaboration, L. Hervé se démarque par l'introduction systématique de la vie [ill. n°26]. Tout en mettant en valeur le côté magistral du béton brut, il parvient à montrer une architecture vivable et vivante.

« Même sur les photographies sans personnage, on discerne les preuves d'une habitation humaine : le chapeau d'un visiteur sur la table du hall de la villa Savoye ... » [19]

L'architecture et les usagers se partagent ainsi le studium et le punctum à tour de rôle selon les photographies chacun mettant en valeur l'autre dans une démonstration d'un fonctionnement réciproque.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

[1] Benton Tim, « Le Corbusier Photographe Secret », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.39

[2] Le Corbusier, « Le Corbusier Photographe Secret », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.39

[3] Herschdorfer Nathalie et Umstätter Lada, « Introduction », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.18

[4] Benton Tim, « Le Corbusier Photographe Secret », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.43

[5] Rüegg Arthur, « Les Photographies Monumentales de Le Corbusier » in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.106

[6] Herschdorfer Nathalie et Umstätter Lada, « Introduction », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.17 corbu)

[7] Le Corbusier, « Les Photographies Monumentales de Le Corbusier », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.100

[8] op. cit., p.84

[9] Rüegg Arthur, « Les Photographies Monumentales de Le Corbusier » in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p. 90

[10] De Smet Catherine, « La Photographie Mise en Page », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.58

[11] De Smet Catherine, « La Photographie Mise en Page », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, corbu p.56 (Annonce de « Vers une Architecture », Recueil d'Essais de Le Corbusier)

[12] De Smet Catherine, « La Photographie Mise en Page », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.64

[13] Le Corbusier, « La Photographie Mise en Page », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.56

[14] Le Corbusier, « La Photographie Mise en Page », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.66

[15] Le Corbusier, « L'Unité d'Habitation s'Expose », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p. 114

[16] Boone Véronique, « L'Unité d'Habitation s'Expose », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.114

[17] Le Corbusier, « L'Unité d'Habitation s'Expose », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p. 114

[18] op. cit., p.124

[19] Herschdorfer Nathalie et Umstätter Lada, « Introduction », in Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, p.13

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Conclusion

Ainsi, le paradoxe de l'image photographique se base sur une dualité.

Elle est, d'une part, vécue comme un moyen de représentation réaliste pour plusieurs raisons. Son histoire, d'abord, l'intègre pleinement dans la société. Sa popularité, ensuite, en fait un outil utilisé par le plus grand nombre et dont la publicité vante sa capacité à capturer facilement la réalité. Son fonctionnement propre, à base de mécanismes optiques et chimiques, la différencie d'autres moyens de représentation tels que le dessin ou la peinture.

Cependant, la production d'une image photographique nécessite la participation d'un individu, et de la prise de vue à la publication, plusieurs acteurs entrent en jeu et influent sur l'image produite. Le sujet, le cadrage, la lumière, la retouche, le contexte de publication, etc. sont autant de paramètres qui pèsent sur la perception finale de l'image.

L'image photographique est donc vêtue d'une crédibilité populaire importante malgré qu'elle soit sous-tendue par des partis-pris issus de ceux qui la produisent.

Plusieurs approches ponctuent l'histoire de la photographie au regard de cette capacité à orienter une photographie. L'approche de E. Atget se démarque par une recherche de neutralité. Ses partis-pris en terme de point de vue, de lumière, de profondeur de champ, etc. font de ses images des photographies unaires selon R. Barthes. Il propose ainsi une collection très importante qui fait office de relevé documentaire.

À l'opposé, Le Corbusier utilise la photographie comme un outil de réflexion et de promotion de ses idées. Il intègre très tôt la photographie dans les outils artistiques au service de sa recherche patiente. Le travail de Le Corbusier s'illustre par une cohérence globale, du dessin à la publication, donc il a la maîtrise complète. Les essais de Le Corbusier sont très illustrés et l'imagerie qu'il utilise participe pleinement du discours. Dans cette logique, il s'attache à produire des images (dessins, photographies collages, etc.) qui corroborent son discours.

Le Corbusier entretient un rapport double avec la photographie. Il la pratique à titre personnel. Comme les croquis, ou les notes, il s'en sert pour constituer sa base référentielle de réflexion et de production. Il fait cependant appel à des photographes professionnels pour capturer son architecture. Comme tous les intervenants extérieurs à qui il fait appel pour produire la substance de ses publications, il les maintient sous contrôle très fort, quitte à entrer en conflit.

Dans les photographies qu'il publie de son architecture, sont mises en avant la pureté des formes architectoniques et la vivabilité des espaces, et ce, par tous les moyens dont il dispose pour orienter une image, en prenant presque systématiquement le contrepied d'Atget. Lumière, contraste, cadrage, contexte de publication, etc. sont mis à profit pour que ces photographies reflètent ses idées de purisme et de fonctionnalisme.

L'époque moderne a été marquée par l'usage massif de la photographie comme outil de promotion, et Le Corbusier est représentatif de cette époque. Les images ainsi produites sont révélatrices de ce que le modernisme pensait de lui-même.

Il serait intéressant de comparer ces images avec les photographies produites de nos jours, sans doute révélatrices de ce que l'Histoire a conservé du mouvement moderne, et des points d'appuis des mouvements postérieurs.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Bibliographie

Barthes Roland, (1980) *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma Gallimard, 192 pages.

Bernard Hervé. *Histoire de la Photographie sous le prisme du photomontage et de la retouche*.
<https://vimeo.com/83720276>. (consulté le 12 mars 2015).

Freund Gisèle, (1974) *Photographie et Société*, Paris, Editions du Seuil, 220 pages.

Gassman Pierre, (1979) *Atget, Voyages en Ville*, Paris, Chêne/Hachette, 172 pages.

Herschdorfer Nathalie et al., (2012) *Construire l'Image, Le Corbusier et la Photographie*, Paris, Editions Textuel, 255 pages.

Lafore Benjamin et Martinez Barat Sébastien, (2010) « Les Spectateurs de l'Anxieux », *PALAIS*, n°11 (printemps), pages 76-79.

Robinson Cervin et Herschman Joel, (1987), *Architecture Transformed, A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, London, New York, The Architectural League of New York, 203 pages.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Annexe

Le Corbusier, biographie résumée

Le Corbusier, de son vrai nom Charles-Edouard Jeanneret, est né le 6 Octobre 1887 à La Chaux-de-Fonds en Suisse.

Connu pour ses travaux en architecture aussi bien pratiques que théoriques, Le Corbusier pratique plusieurs disciplines artistiques (dessin, sculpture, peinture, design). Il est un symbole du mouvement moderne qu'il théorise, ses essais sont parmi les plus influents du XXème siècle.

Homme du monde, il voyage beaucoup pour son travail, mais aussi pour sa culture propre. Il puise dans ces voyages l'inspiration artistique, architecturale, et urbaine qu'il réutilise ensuite dans sa réflexion théorique et dans sa pratique architecturale.

Il est un fervent défenseur du fonctionnalisme et du purisme. Il accorde également une place importante au lien entre nature et architecture. Il définit l'architecture moderne selon cinq points pratiques : pilotis, fenêtre-bandeau, plan libre, façade libre, et toit-terrasse.

Figure majeure de l'architecture du XXème siècle, il décède le 27 Août 1965

Eugène Atget, biographie résumée

Eugène Atget est né le 12 Février 1857 à Libourne

Connu pour ses photographies documentaires de Paris au tournant du XIXème et du XXème siècle, Atget n'est pas un photographe de formation.

D'abord marin, puis comédien, Atget s'essaie aussi au dessin et à la peinture. Ce n'est que dans les années 1890 qu'il se tourne vers la photographie.

Sans toutefois le théoriser à l'écrit, Atget défend une vision de la photographie très documentaire. Il s'attache à produire des images les plus neutres possible. Son travail, très complet, offre encore aujourd'hui une vue précise et presque exhaustive du Paris de l'époque.

Figure majeure de la photographie, il décède le 4 Août 1927 à Paris

Mouvement moderne, définition succincte

Le mouvement moderne est un courant architectural apparu dans les années 1930.

Le mouvement moderne s'oppose au mouvement classique et prône des idées révolutionnaires pour l'époque, parmi lesquelles le formalisme, le rationalisme, et le fonctionnalisme. De nombreux architectes tels que F. L. Wright, L. Khan, ou encore Le Corbusier, se revendiquent de ce mouvement et participent à sa théorisation.

En pratique, le mouvement moderne est composé de plusieurs courants qui diffèrent légèrement sur certains points théoriques. Il est le mouvement majeur jusqu'aux années 1960. Le brutalisme, le métabolisme, le futurisme ou encore le postmodernisme (entres autres) le remplacent alors peu à peu.

Le modernisme est représentatif de l'entre-deux guerre et du début de la reconstruction.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La Photographie, Un Média Orienté.

L'Exemple De Le Corbusier

Dossier Annexe : Illustrations

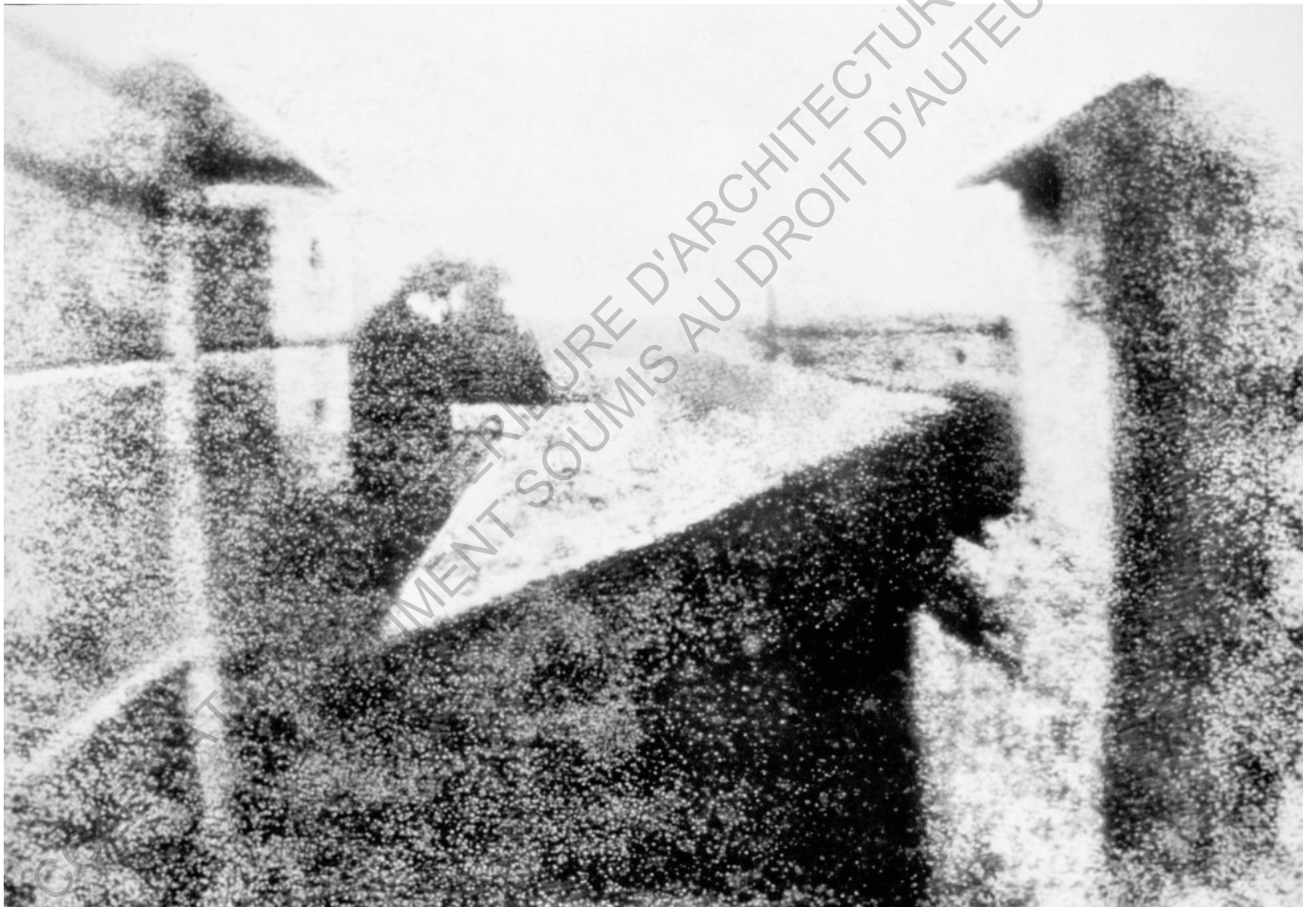
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Art, Histoire et Territoire S77/87 A

Option Esthétique de la Mise en Scène S77/87 AB

Sous la direction de Andrea Urlberger

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



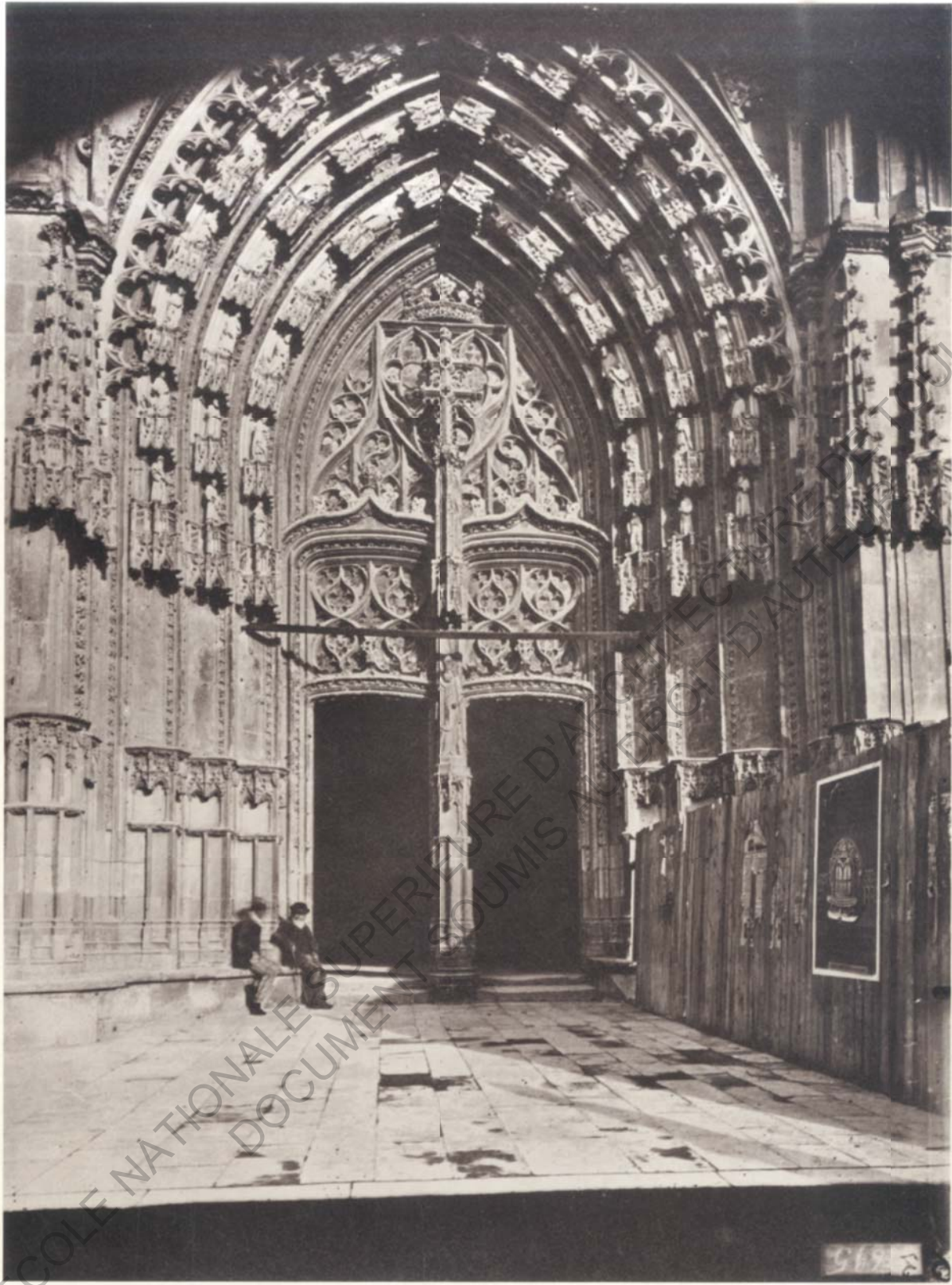
[ill n°1]

Niepce Nicéphore, (1827) *Point de Vue de la Fenêtre*



[ill n°2]

Baldus Edouard, (1851) *Cloître Saint trophime*



[ill n°3]

Atget Eugène, *Tours (Indre-et-Loire), Cathédrale : le portail ouest*



[ill n°4]

Atget Eugène, *Rue St-Ménard*



[ill n°5]

Atget Eugène, *Cabaret À L'Enfant Jésus*, 33, Rue des Bourdonnais



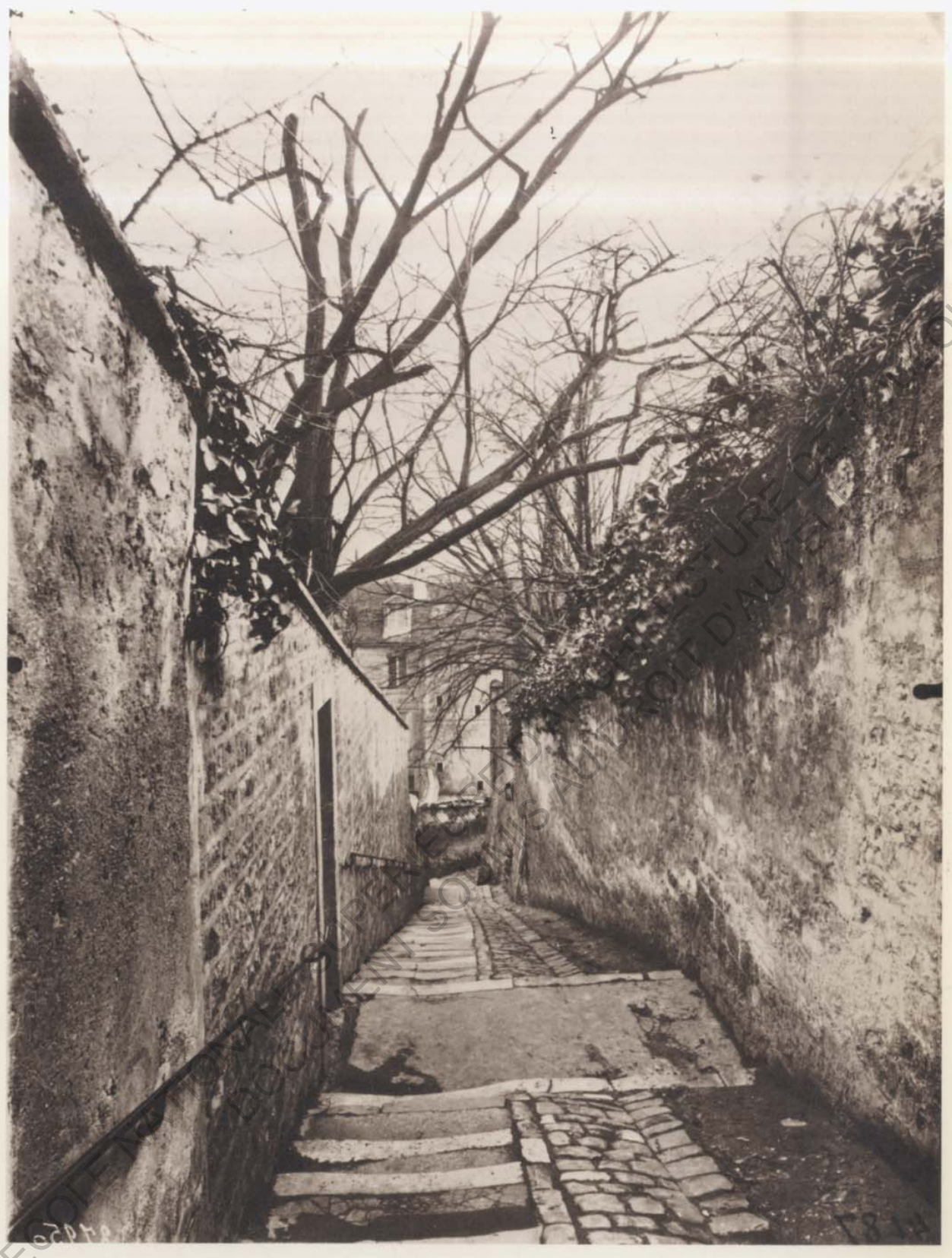
[ill n°6]

Atget Eugène, *Meaux (Seine-et-Marne), les moulins*



[ill n°7]

Atget Eugène, *Rue des Ursins*



[ill n°8]

Atget Eugène, *Passage des Eaux entre la rue Raynouard et le quai de Passy*



[ill n°9]

Atget Eugène, *Saint-Cloud (Hauts-de-Seine), La grande cascade : vue d'ensemble*



[ill n°10]

Atget Eugène, 4 et 6, rue Saint-Jacques



[ill n°11]

Atget Eugène, *Une arche du Pont des Arts*



[ill n°12]

Atget Eugène, *Marché de brocante, place d'Aligre*



[ill n°13]

Atget Eugène, *Palais du Luxembourg* : façade sur le parc



[ill n°14]

Atget Eugène, *Grand collège de Chanac, 12, rue de Bièvre*



[ill n°15]

Atget Eugène, *Fontaine Cuvier*



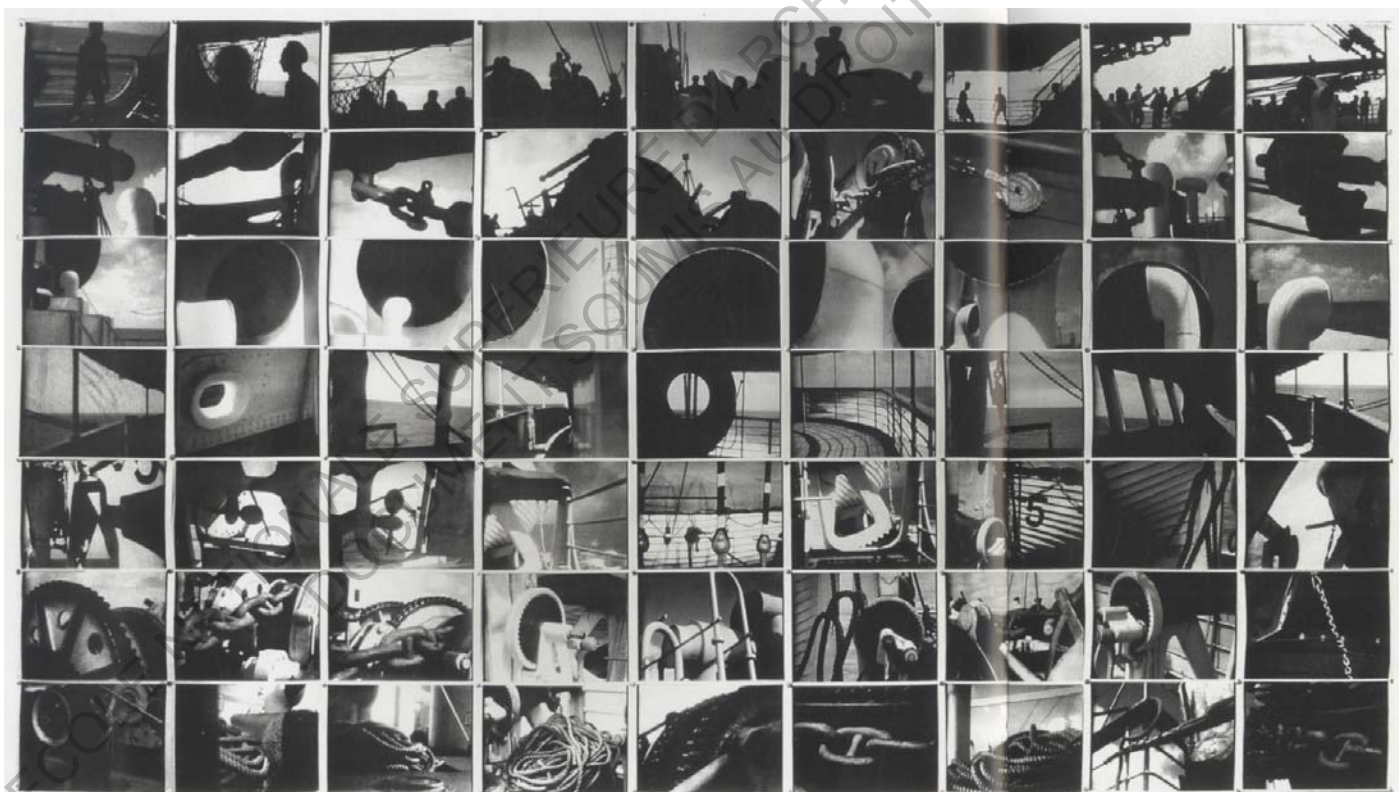
[ill n°16]

Atget Eugène, *Cabaret à l'enseigne À L'Homme Armé, 25, Rue des Blancs-Manteaux*



[ill n°17]

Le Corbusier, (1911) *Rome, Le Panthéon*
Photographie prise avec le Kodak Brownie (pellicule de 6x9cm)



[ill n°18]

Le Corbusier, (1936) *Collage de 63 photographies prises à bord du SS Conte Biancanamo*



[ill n°19]

Le Corbusier, (1932) *Dessin préparatoire pour la peinture Léa*



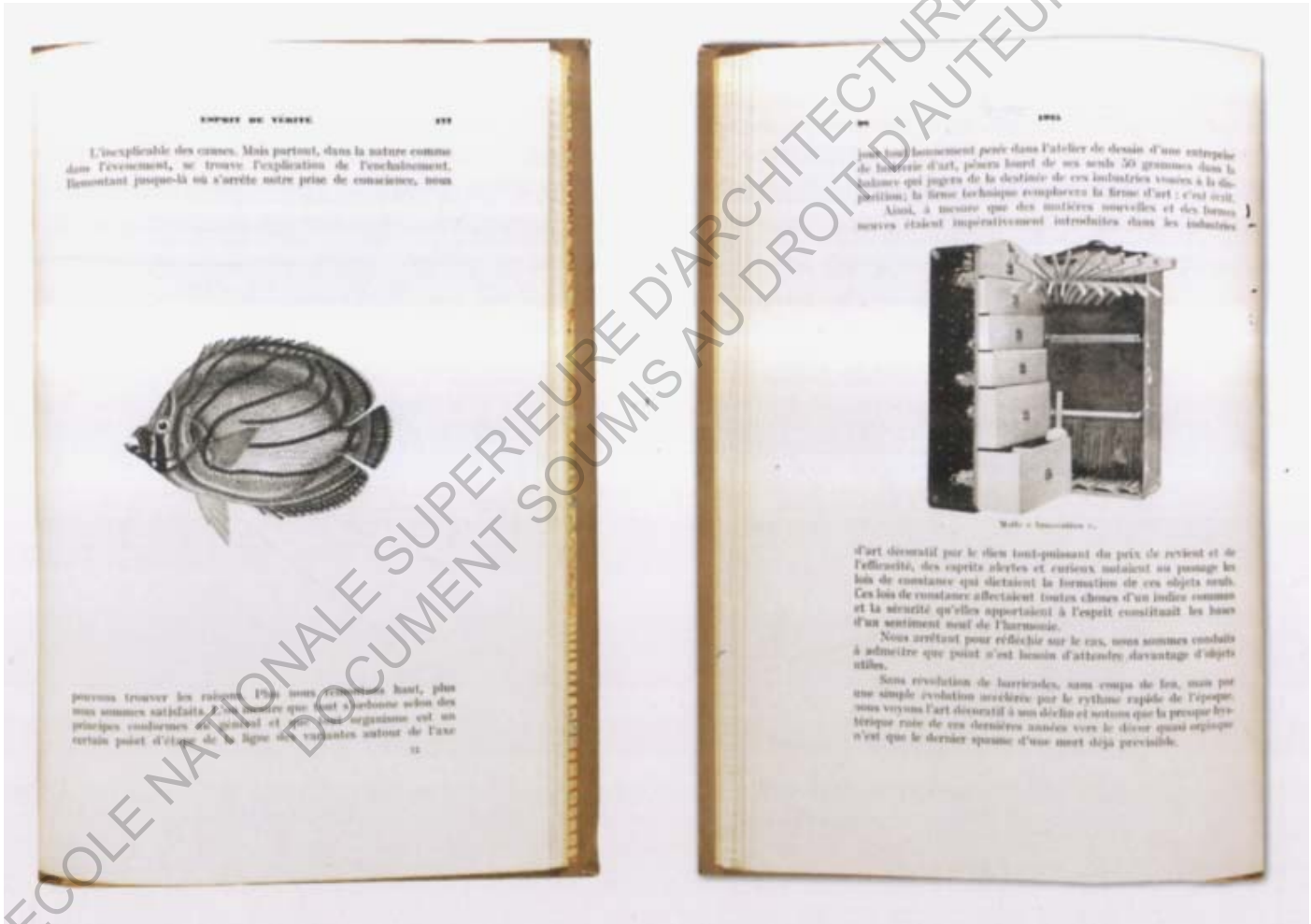
[ill n°20]

Marius Grivot, (1933) *Paris, Pavillon Suisse, fresque photographique de Le Corbusier*



[ill n°21]

Salaün Labin, (1937) *L'esprit de Paris*, photocollage de Le Corbusier
Pavillon des Temps Nouveaux



[ill n°22]

Le Corbusier, (1925) Pages Intérieures de «L'Art Décoratif Aujourd'hui»



[ill n°23]

Zuber René, (1948) *planche contact des photographies du chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille*



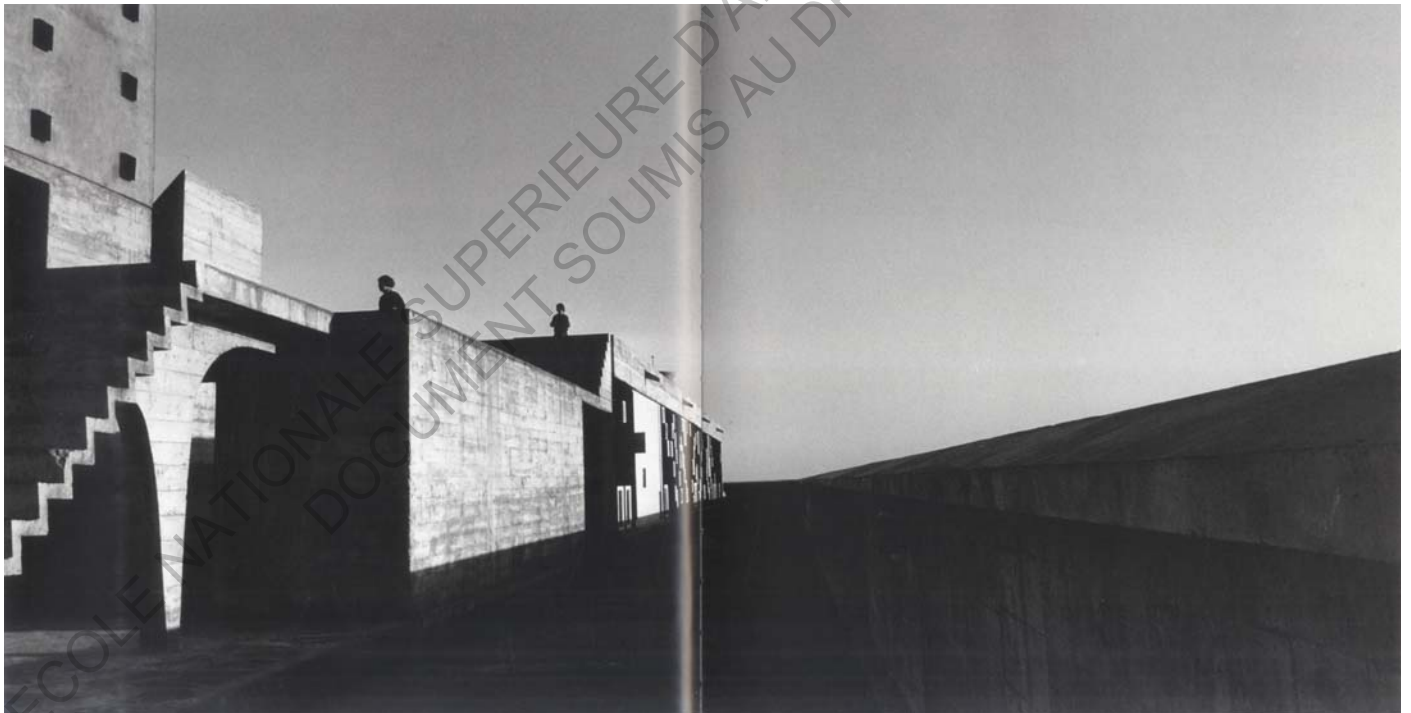
[ill n°24]

Hervé Lucien, (1952) *planche contact des photographies de l'Unité d'Habitation*



[ill n°25]

Hervé Lucien, (1950) *chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille*



[ill n°26]

Hervé Lucien, (1954) *toît-terrasse de l'Unité d'Habitation de Rezé-les-Nantes*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR