

Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture

Towards an integrated history of photography of architecture

Maria Antonella Pelizzari



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1275>

DOI : [10.4000/perspective.1275](https://doi.org/10.4000/perspective.1275)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 573-580

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Maria Antonella Pelizzari, « Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1275>

10. « Our position is that these paintings are not art », propos tenu par le brigadier Général John Brown, chef de l'U. S. Army Center of Military History (cité dans *Kunst und Propaganda...*, 2007, p. 461).

11. Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain: The Art World In Nazi Germany*, Londres, 2000.

12. Werner Spies réagit dans le même sens dans les colonnes du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* : Werner Spies, « Wie Arno Breker die Kunst vor Picasso retten sollte... », dans *FAZ*, 5 août 2006 ; pour une traduction des essais de Werner Spies publiés dans le *FAZ* entre septembre 1998 et octobre 2006, voir Werner Spies, *L'Œil, le mot*, Paris, 2007.

13. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, 1971 [éd. orig. : *Erinnerungen*, Berlin/Francfort, 1969].

14. Günter Grass, *Pelures d'oignon*, Paris, 2007 [éd. orig. : *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen, 2006].

Sophie Krebs, Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Sophie.Krebs@paris.fr

Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture

Maria Antonella Pelizzari

– Lucien Hervé. *L'œil de l'architecte*, Barry Bergdoll, Véronique Boone, Pierre Puttemans éd., (cat. expo., Bruxelles, Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage), Bruxelles, Éditions CIVA, 2005. 192 p., 109 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-93039-109-0 ; 40 €.

– Jeffrey Plank, *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design Photo Section Project*, San Francisco, William Stout Architectural Books, 2008. 272 p., fig. en n. et b. ISBN : 97809795508 ; \$65 (47 €).

– Philip Ursprung éd., *Jacques Herzog et Jeff Wall, Pictures of Architecture – Architecture of Pictures: A conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*, Vienne, Springer, 2004. 76 p., 163 fig. en n. et b. et 11 en coul. ISBN : 978-3-211-20349-1 ; 20,05 €

– Mary Woods, *Beyond the Architect's Eye. Photographs and the American Built Environment*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009. 368 p., 150 fig. en n. et b. et 21 en coul. ISBN : 978-0-81224-108-2 ; \$49,95 (36 €).

Dès ses débuts en 1839, la photographie a contribué à la connaissance et à la diffusion de l'architecture, offrant l'impression d'une transcription précise de volumes en trois dimensions sur des surfaces imprimées (des photos originales insérées dans des albums, des reproductions photomécaniques publiées dans des livres, des revues et des publicités). Ce qui semble aujourd'hui une déclaration naïve de la part de son inventeur britannique William Henry Fox Talbot, qui nota que sa demeure de Lacock Abbey « fut le premier [bâtiment] connu à avoir fait son autoportrait »¹, révèle la confiance persistante en le pouvoir de la chambre photographique à inventorier l'environnement construit – une conviction réitérée par Walter Benjamin dans sa « Petite histoire de la photographie » : « Chacun a pu faire l'observation selon laquelle une représentation, en particulier une sculpture, ou mieux encore un édifice, se laissent mieux appréhender en photo qu'en réalité »².

1. Thomas Demand, *Balkone/Balconies*, 1997, New York, Matthew Marks Gallery.

À la lumière des pratiques photographiques contemporaines, qui impliquent un grand nombre de manipulations (numériques ou non), et à la suite des positions critiques adoptées ces dernières années par des historiens et des théoriciens de l'architecture, une nouvelle interrogation s'est fait jour sur les liens entre la photographie et l'architecture. On sait, par exemple, grâce à *La Publicité du privé : de Loos à Le Corbusier* de Beatriz Colomina et à l'excellente réédition de *Vers une architecture* de Le Corbusier préfacée par Jean-Louis Cohen, que Le Corbusier exploitait des photographies documentaires à des fins créatives³. Il est tout aussi remarquable que le pavillon de Mies van der Rohe à Barcelone, démonté après son installation temporaire en 1929, soit devenu une icône de l'architecture moderne principalement par l'entremise de la photographie. De même, les photomontages que fit Van der Rohe de ses projets (comme le gratte-ciel en verre pour la gare de Friedrichstraße à Berlin, 1921) eurent un puissant retentissement à l'époque de leur diffusion dans des revues d'architecture comme *G*. Plus les architectes modernes comme Josef Hoffmann et Adolf Loos supprimaient les détails de leurs plans, plus leurs œuvres tendaient à s'apparenter à des maquettes, offrant ainsi de nouveaux défis à la photographie comme médium pour copier le réel.

Ces histoires entremêlées refont notamment surface dans l'œuvre d'artistes contemporains tels que Thomas Demand. Dans un essai passionnant publié à l'occasion de l'exposition de la Serpentine Gallery à Londres en 2006⁴, Beatriz Colomina montre combien la pratique de Demand rappelle les stratégies utilisées par des architectes modernistes tels que Le Corbusier, Mies van der Rohe ou Alison et Peter Smithson, qui se servaient de photomontages et de reproductions photographiques de maquettes et de machines comme source d'inspiration pour leurs créations architecturales. Le photographe allemand opère quasiment à la manière d'un architecte : s'inspirant, le plus souvent, de photos d'actualité, de cartes postales et de couvertures de magazines, il construit des modèles en papier et en carton qu'il photographie ensuite comme s'il



s'agissait d'installations éphémères (fig. 1). Les vues du montage de l'exposition évoquent d'ailleurs l'idée même de la galerie comparable à une maquette, dont les murs ont servi de support à un collage de photographies de Demand et de documents d'archives sur l'architecture contemporaine.

Au même titre que l'œuvre de l'artiste allemand, un nombre de publications récentes ont contribué à alimenter le débat sur les rapports entre photographie et architecture. En portant un regard sur l'art contemporain, la culture visuelle et l'historiographie de l'architecture, ces études défient le paradigme de la précision documentaire. Elles partagent en effet de nouvelles perspectives critiques, qui leur permettent de dépasser le concept statique d'une histoire des maîtres de la photographie – de Talbot à Bernd ou Hilla Becher – pouvant s'appliquer aux vues d'architecture, et de passer outre l'idée de « lire » l'histoire de l'architecture à travers les photographies qui en sont le reflet, sans tenir compte du langage propre à ces dernières.

Collaborations entre architectes et photographes

L'analyse de la collaboration entre Lucien Hervé et Le Corbusier (1949 et 1965) met en lumière la volonté du photographe de retranscrire en image le véritable esprit de l'architecte, comme le montre le catalogue de

l'exposition *Lucien Hervé. L'œil de l'architecte*, organisée à Bruxelles en 2005 par le Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage (CIVA). Les propos d'Hervé publiés dans *Aujourd'hui Art et Architecture* sont, à cet égard, très clairs : « Au même titre qu'un chef d'orchestre ou qu'un pianiste, [le photographe] sélectionne la sonorité des instruments et des tons pour refaire à son goût des harmonies plus pleines, mais respectant scrupuleusement l'intention du compositeur, en l'occurrence l'architecte »⁵. Parmi les essais du catalogue, celui de Barry Bergdoll en particulier (*Lucien Hervé...*, 2005, p. 10-17) explique comment la photographie d'Hervé « s'inscrit dans l'une des plus fortes évolutions de l'histoire complexe de l'architecture moderniste » (p. 10) et comment ses images étayaient les théories modernistes de l'architecture. Bergdoll identifie ainsi deux groupes de photographies. Le premier se compose de clichés de la tour Eiffel pris par l'artiste en 1947. Les perspectives audacieuses du photographe mêlées aux formes abstraites et graphiques de l'édifice reflètent la leçon de *Bauen in Frankreich* de Siegfried Giedion (1928), qui faisait l'éloge de la construction en fer et en acier du XIX^e siècle et de la nouvelle tension spatiale qui en découlait⁶. Les photographies



d'Hervé rappellent également l'esthétique de László Moholy-Nagy (dont une image en négatif fut publiée en couverture du livre de Giedion). Le second groupe de photographies, prises en 1949, comporte 650 images de l'Unité d'habitation de Le Corbusier réalisée à Marseille à partir de 1945 – un complexe monumental en béton représentatif d'un nouveau matériau et d'une nouvelle sensibilité (fig. 2). Jouant sur la clarté de l'abstraction et de la géométrie puristes, ces photographies interprètent l'utilisation du béton par Le Corbusier, révélant non seulement les formes archaïques et la texture rugueuse que recherchait l'architecte, mais donnant également à voir les traces du processus de construction. Il n'est pas étonnant qu'Hervé, par sa compréhension intime de l'« esprit nouveau » de Le Corbusier et de la « nouvelle vision » de Moholy-Nagy, ait incarné le photographe idéal pour le premier, devenant par là même le visionnaire capable d'interpréter ses intentions créatrices et ses idées modernistes. Le catalogue relève en particulier l'importance de la revue *L'Art Sacré*, publication clé dans l'exploration du dialogue entre Hervé et Le Corbusier, tous deux en quête du spirituel au quotidien. Comme le fait remarquer Bergdoll, les publications contemporaines sont critiques envers cette collaboration entre photographie et architecture, deux médias pourtant clairement immergés dans leur *Zeitgeist*, et qui répondent aussi bien à l'appel du modernisme qu'à une nouvelle philosophie du lieu.

Pictures of Architecture – Architecture of Pictures présente un cas d'école plus récent de collaboration entre architecte et photographe à la recherche d'une conception renouvelée de l'art contemporain. Le dialogue entre Jacques Herzog et Jeff Wall révèle à quel point la pensée des deux artistes, chacun dans son domaine, peut se rejoindre. Une interrogation fondamentale les unit : comment l'artiste rend-il le monde visible ? Pour Wall, la réponse repose sur la conscience d'avoir construit une scène au-delà de la surface apparemment invisible de la photographie. Herzog, quant à lui, considère l'« architecture en tant qu'instrument de perception visant à comprendre la vie » (Ursprung, 2004, p. 43). Cet

2. Lucien Hervé, *Intérieur de l'Unité d'habitation de Le Corbusier en cours de construction, montrant un ouvrier debout dans la structure en béton armé*, 1947-1952, Montréal, Centre Canadien d'Architecture.

échange, modéré par Philip Ursprung, eut pour point de départ la photographie monumentale (197,3 x 257 cm) réalisée par Wall des bâtiments conçus par Herzog & de Meuron pour le Dominus Winery dans la Napa Valley (1997). Cette image, inhabituelle dans le répertoire de Wall, résulte d'une commande du Centre Canadien d'Architecture de Montréal en vue d'une importante exposition sur Herzog & de Meuron organisée en 2002-2003 par Ursprung et conçue par les architectes eux-mêmes⁷. La photographie de Wall défie la description attendue du bâtiment en mettant l'accent sur le caractère géométrique du vignoble en relation avec les façades, visibles au loin, d'où partent les vignes naturelles (fig. 3). En outre, la forme circulaire de cette image (obtenue grâce à une lentille montée sur son appareil 8 x 10) reflète un choix qui relève autant de l'esthétique que du conceptuel. Comme l'explique Wall : « Le cercle représente les limites physiques de la lentille. Il suggère que, lorsqu'on prend une image, il reste toujours quelque chose qui n'est pas visible. Étant donné que, à mon sens, il est impossible d'appréhender pleinement un bâtiment (ou tout autre chose), dans l'espace réel, par le biais de la photographie, j'aime créer le sentiment des limites de la représentation »⁸.

Cette astuce formelle traduit ainsi l'idée qu'une photographie est filtrée par l'objectif et n'est donc pas un simple enregistrement visuel du monde. Ce point est en rapport avec l'attention portée par Herzog & de Meuron aux surfaces réalisées dans une gamme élargie de matériaux et de techniques, qui confèrent au

bâtiment un aspect différent selon qu'il est vu de près ou de loin (voir le Dominus Winery, 1996-1998 à Yountville, Californie, l'usine Ricola, 1987, à Laufe, Suisse, et la bibliothèque universitaire d'Eberswalde, 1997-1999). Comme le suggère cet entretien, l'intérêt des deux architectes suisses pour l'accidentel et le contingent les rapproche de Wall, et explique pourquoi ils portent tant d'attention à la photographie. À la Biennale de l'architecture de Venise en 1991, des photographies étaient ainsi l'unique illustration de leurs œuvres. Il s'agit là d'une forme d'engagement pour la photographie différente de celui révélé par des architectes modernistes comme Le Corbusier, qui considéra souvent ce médium comme un simple moyen de refléter et de mettre en valeur la texture matérielle et la tension dynamique de ses bâtiments. Reconnaisant qu'il existe une variété d'interprétations visuelles, Herzog & de Meuron ont fait appel à un large éventail de photographes, de Thomas Ruff à Balthasar Burkhard, dont le langage visuel est le plus à même de traduire leurs conceptions architecturales. Pour le duo suisse, la photographie est une catégorie artistique à part qui, sans concerner directement leur travail, existe de manière connexe. Aussi n'éprouvent-ils aucun scrupule quant à l'altération numérique de leurs œuvres – Ruff, par exemple, a transformé la vision de l'entrepôt Ricola en combinant deux négatifs (1991) et, dans sa prise de vue de la collection Götz à Munich (1994), a supprimé les arbres situés de part et d'autre du bâtiment. Leur intérêt pour la photographie explique également qu'ils ont conçu les surfaces de la bibliothèque d'Eberswalde comme un vaste photomontage composé de photos d'actualités (en l'occurrence tirées des archives de Ruff).

L'architecture révélée par la photographie

Une histoire plus obscure, mais néanmoins fascinante, est celle d'Aaron Siskind, photographe moderniste américain qui, à l'aide d'une équipe d'étudiants du Chicago Institute of Design, se mit notamment à photographier, en 1952, l'architecture de Louis Sullivan. La nouvelle étude de Jeffrey Plank, *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design*



3. Jeff Wall,
Vue extérieure de
Dominus Winery,
Yountville, Napa
Valley, Californie,
1999, Montréal,
Centre Canadien
d'Architecture.

Photo Section Project, permet de redécouvrir une exposition exceptionnelle de 126 photographies documentant 35 œuvres de Sullivan qui, organisée par Siskind en 1954, n'a jamais fait l'objet d'une publication. Ces photographies, exhumées des archives (essentiellement celles du Richard Nickel Committee de Chicago), sont re-présentées philologiquement comme dans l'installation d'origine, pour laquelle Siskind avait soigneusement regroupé, séquencé et sélectionné des tirages de différents formats.

Plank décrit l'importance de ce projet pour les historiens de la photographie comme de l'architecture. En effet, lorsque Siskind prit la tête de son équipe, il n'existait aucune étude exhaustive des œuvres de Sullivan. Le seul ouvrage novateur, illustré de photographies, était celui d'Hugh Morrison, *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture* (1935), qui avait été influencé par l'exposition *Modern Architecture: International Exhibition* de Philip Johnson et d'Henry-Russell Hitchcock, présentée au MoMA en 1932⁹. Par conséquent, les clichés sélectionnés pour le livre de Morrison (directement assisté par Hitchcock) s'inscrivaient dans le droit fil du « Style international » en présentant l'architecture de Sullivan comme fonctionnelle et moderne, négligeant ainsi l'aspect ornemental de son travail. En 1949, Frank Lloyd Wright contesta la thèse de Morrison dans *Genius and the Mobocracy*, illustré uniquement de reproductions de dessins de Sullivan, sans aucune photographie¹⁰.

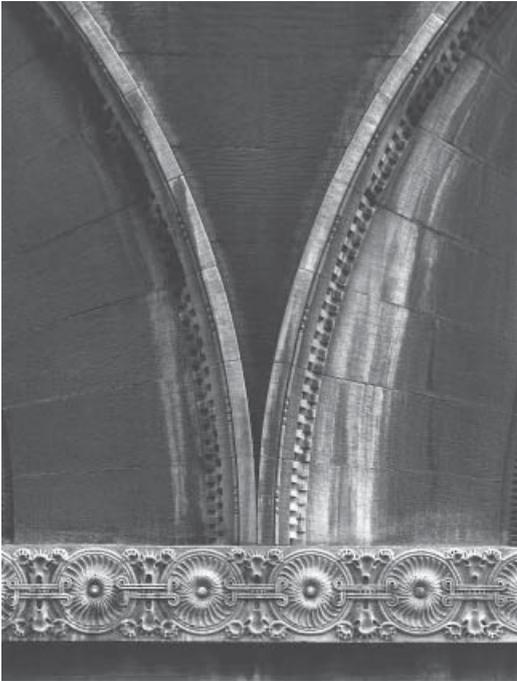
C'est dans un tel contexte historique qu'œuvra Siskind. S'il n'était pas à proprement parler un photographe d'architecture, son étude de l'architecture influença son vocabulaire esthétique et en particulier son évolution d'une photographie documentaire vers « une expérience de l'image », conçue comme une composition formelle capable de transcender la scène elle-même. Pris dans les années 1930, ses premiers clichés des maisons victoriennes sur Martha's Vineyard (« Tabernacle City »), de Bucks County, des bâtiments de Pennsylvanie et du quartier de Harlem, ont évolué vers l'abstraction au cours des années 1940, les surfaces des édi-

fices étant transformées en métaphores visuelles, la décoration architecturale ou les graffitis pouvant symboliser un contexte social particulier. Un bref survol de la photographie américaine de cette époque suggère que l'approche de Siskind différait de manière importante de celle de Walker Evans, qui photographiait des demeures vernaculaires en mauvais état, et surtout du projet documentaire de Berenice Abbott sur le travail d'Henry Hobson Richardson, un architecte américain pré-moderne très prisé par Hitchcock pour son refus de l'approche ornementale.

Les efforts de l'équipe de Siskind pour réhabiliter et préserver la mémoire de Sullivan révèlent par conséquent un aspect de cette architecture qui avait été nié auparavant par les théories architecturales et dans le travail des photographes : l'importance de l'ornement. Pour Siskind, c'est justement cet ornement tridimensionnel qui incarne les idées pédagogiques de l'Institute of Design, en particulier celle d'apprendre à moduler la lumière, considérée si essentielle par Moholy-Nagy lorsqu'il fonda cette école en 1944 et la baptisa le « Nouveau Bauhaus ».

Parmi les nombreuses photographies publiées dans *Aaron Siskind and Louis Sullivan*, Plank distingue deux détails de l'entrepôt Walker à Chicago (1888), un bâtiment sur le point d'être démoli, y voyant la preuve incontestable de la rencontre « magique » entre la vision abstraite de Siskind et les surfaces très ouvragées de Sullivan. Cette transformation photographique du travail ornemental de Sullivan ne découle en effet ni d'une commande ni d'un échange d'idées (comme dans le cas d'Hervé et Le Corbusier), mais de l'interprétation spontanée par le photographe d'une architecture américaine tombée en désuétude. Le cadrage par Sullivan de l'élévation nord de l'édifice, dont la double arche est coupée avant le sommet, rend magistralement la tension de cette structure, qui semble maintenue dans son élan vertical par un linteau ouvragé de motifs décoratifs entrelacés (fig. 4). Cette image fut, de manière significative, la plus grande de la séquence choisie par Siskind pour cet édifice.

4. Aaron Siskind, détail des arcatures de la Walker Warehouse (côté nord) réalisée par l'architecte Louis Sullivan, Chicago, Richard Nickel Committee and Archive.



En examinant attentivement cette interprétation générale de l'architecture de Sullivan par Siskind, où la proximité dynamique et physique de bâtiments en tant que structures vieillissantes prévaut sur la vision moderniste de cubes statiques et ancrés dans la modernité, Plank tente d'expliquer pourquoi ce projet exceptionnel est devenu obsolète et pourquoi le livre de Siskind intitulé *The Complete Architecture of Adler and Sullivan* n'a jamais trouvé d'éditeur. Le projet, devenu trop vaste, souffrait de l'absence d'une structure cohérente semblable à celle de l'exposition de 1954 et du manque de soutien des instances officielles. En effet, le pouvoir institutionnel des deux acteurs majeurs de cette époque, Van der Rohe, directeur du programme d'architecture de l'Illinois Institute of Technology (ITT) de Chicago, et John Szarkowski, auteur du livre de photos intitulé *The Idea of Louis Sullivan* (1956)¹¹, contribuèrent à l'amnésie croissante vis-à-vis de Siskind. Van der Rohe n'était pas favorable à une étude sur l'ornementation chez Sullivan, et Szarkowski, qui dirigeait le département de photographie du MoMA depuis 1962, usa de son autorité pour saper le projet de Siskind.

Culture visuelle et histoires mineures de la photographie d'architecture

Dans une étude bien plus ambitieuse intégrant un large éventail de photographies et de contextes urbains, Mary Woods poursuit avec *Beyond the Architect's Eye* un objectif parallèle : intégrer à la « grande histoire » de la photographie d'architecture des aspects moins connus. « Quels sont les risques et les opportunités créés par le fait d'aller au-delà des conventions scopiques de la photographie d'architecture ? [...] D'autres types de photographies peuvent-ils stimuler de nouvelles manières de voir ? »¹². Ainsi cet ouvrage traite-t-il de la photographie d'art (à savoir Alfred Stieglitz et la Photo-Secession), du documentaire social (comme celui de Berenice Abbott, de Helen Levitt ou de la Farm Security Administration [FSA]), ou encore de l'imagerie vernaculaire dans les publicités et les cartes postales. La juxtaposition de clichés célèbres avec des documents puisés dans des archives visuelles permet d'apprendre que Fritz Lang connaissait les photographies publicitaires réalisées par les frères Wurts des salles des machines du Woolworth Building (1913) et qu'il s'en inspira probablement pour sa vision de la ville basse de *Metropolis* (1927) ; ou encore que la fascination de Stieglitz et d'Alvin Coburn pour New York de nuit n'émanait pas uniquement de leurs recherches symbolistes, mais également de leur intérêt pour les effets du nouvel éclairage urbain tel qu'il était montré dans les publicités et les cartes postales de l'époque.

L'ouvrage se développe autour de trois grands épisodes de la modernité américaine dans la période comprise entre 1890 et 1950 : New York au début du xx^e siècle ; le sud des États-Unis dans les années 1930, et la transformation urbaine et sociale de Miami depuis la Grande dépression. Dans son travail sur les histoires mineures, Woods explore entre autres la question du *gender*. Elle présente ainsi des auteurs féminins que nous n'identifions pas habituellement avec l'architecture *per se*, telle que Marion Post Wolcott, dont la photographie couleur pour la FSA d'un « bastringue » en Floride avec des travailleurs afro-américains a été choisie pour la couverture de l'ouvrage. Réfléchissant à la position sociale des femmes

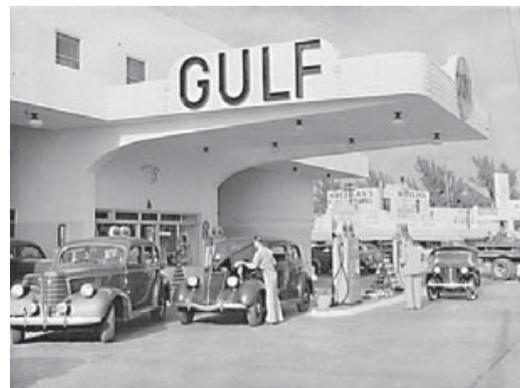
photographes (Abbott, Alice Austen, Levitt et Wolcott dans le Sud), Woods s'interroge sur leur vulnérabilité dans la rue, ainsi que sur leur identification à la modernité à travers leur intérêt pour les nouveaux bâtiments, la mode et la représentation d'une vie urbaine radicalement différente. Si le cas de Bourke-White – qui loua un appartement dans le Chrysler Building pour pouvoir photographier New York du 61^e étage – est bien connu, la juxtaposition de cette histoire avec le portrait de Frida Kahlo devant l'immeuble de la General Electric par Nicholas Murray (1946), ou avec le cliché de mode d'un mannequin devant le nouveau complexe du Rockefeller Center par Louise-Dahl Wolfe (1940), ouvre de nouvelles perspectives pour l'étude de la photographie d'architecture en relation avec la mode, le primitivisme et le vernaculaire (évoqués par les habits traditionnels de Kahlo), et la signification culturelle des gratte-ciel.

Woods porte également un regard attentif sur les régions du Sud au sein desquelles la préservation du passé architectural fut longtemps associée à la philanthropie des agents immobiliers et des riches familles, et à la promotion générale d'un tourisme patrimonial. Le succès fulgurant de Frances Benjamin Johnston, occupée à saisir l'architecture en déclin du Sud (fig. 5), des années 1920 jusqu'à sa mort en 1952, est très révélateur des ambitions de cette photographe, et est à mettre en rapport avec les rénovations huppées des demeures de planteurs réalisées à la même époque. La production de Johnston, certes commerciale, témoigne de sa grande intégrité artistique et de ses liens étroits avec les aspirations colonialistes d'individus



puissants. Sa nostalgie pour le Vieux Sud reflète la quête, intrinsèque à la culture américaine de son époque, d'un « bon usage des temps anciens », nécessitant la préservation et la restauration des vestiges du passé.

Comme le suggère l'examen des revues d'architecture auxquelles collaborèrent Le Corbusier et Hervé, et les livres sur Louis Sullivan, l'étude de la photographie d'architecture prend encore plus de sens lorsqu'elle est intégrée à celle des publications spécialisées de l'époque, à l'exemple des revues *Town and Country*, *House and Garden* et *Country Life in America*, ou des nombreux ouvrages dédiés à l'architecture coloniale et d'avant-guerre (sans oublier les brochures touristiques et le matériel promotionnel immobilier révélateurs de cette culture visuelle). Woods incite d'ailleurs à ouvrir la recherche dans cette direction lorsqu'elle cite les circonstances dans lesquelles le travail de Johnston fut publié (l'étude de *Gone with the Wind*, numéro spécial de *House and Garden*, serait, d'après moi, une priorité). Les photographies des travailleurs migrants en Floride de Post Wolcott pour la FSA, par exemple, et les prises de vues de Samuel Gottscho des hôtels balnéaires de Miami (un corpus qui reste encore à étudier) doivent nécessairement être analysées au regard du contexte dans lequel elles furent diffusées. On pourrait effectivement se demander si les archives documentaires de Post Wolcott sur les travailleurs trouvent leur place dans un débat sur la photographie et l'architecture ; or, ce n'est que grâce à la présence de photographies de bâtiments de l'époque du New Deal (fig. 6) que cette histoire acquiert toute sa richesse de signification. L'étude



5. Frances Benjamin Johnston, *Burnside, la maison Hunt-Hamilton avec des détails dans le style Tidewater, avant rénovation, Williamsboro, Vance County, North Carolina, vers 1935, Washington, Library of Congress.*

6. Marion Post Wolcott, *Même les stations d'essence sont à une échelle démesurée, souvent de conception moderne, et ressemblent à des hôtels, Miami Beach, Florida, avril 1939, Washington, Library of Congress.*

photographique de Post Wolcott a fait partie intégrante en effet de la propagande visuelle de Roy Stryker, directeur de la division information de la FSA, qui visait ainsi à médiatiser les problèmes sociaux existants et les remèdes proposés par le New Deal. Stryker s'intéressait non seulement à la représentation de la pauvreté, mais également au tourisme de la nouvelle classe moyenne dans ces régions défavorisées, et Post Wolcott prit donc pour objet de ses photographies ces nouveaux paysages urbains.

La brillante illustration de Gottscho qui compare Miami Beach à un New York tropical rend bien le caractère séduisant et promotionnel des photographies d'architecture qui plaisaient tant à des revues comme *Architectural Record* et *Town and Country* – prêchant par là les convertis et les quelques fortunés. Woods ne se fourvoie pas en faisant contraster ces vues commerciales avec les œuvres, marginales mais néanmoins significatives, de Max Waldman, un immigrant roumain de Brooklyn qui effectua en 1947 une étude du « Harlem du Sud », le quartier de Overtown à Miami. Si le sujet de ces photographies n'est clairement pas de l'architecture, leur prise en compte semble tout aussi importante que celle des photographies de Harlem par Helen Levitt ou de la production de Bourke White, qui s'attachait à saisir les centres capitalistes de New York. Tous deux reflètent une nouvelle manière, très riche, de considérer la représentation architecturale comme une partie du paysage culturel.

Inclusion est peut-être le terme le plus approprié pour parler de ces études sur la photographie et l'architecture. Ces artistes nous offrent, avec des perspectives et des objectifs différents, une lecture de la photographie qui n'est pas un simple témoignage de l'architecture, mais plutôt des pistes pour déceler les philosophies, les esthétiques et les politiques qui ont contribué à façonner ces images et à les faire exister dans la sphère sociale. Les ouvrages présentés ici relèvent d'une même approche renouvelée du sujet en ce qu'ils considèrent l'importance des éléments contextuels (magazines d'architecture, expositions, livres et supports courants de la culture visuelle) comme autant d'indices

permettant de saisir le dialogue complexe qui existe entre photographes, architectes et conservateurs dans la transformation de l'espace par l'image photographique.

1. Voir Mike Weaver éd., *William Henry Fox Talbot: Selected Texts and Bibliography*, Oxford, 1992, p. 50.

2. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Études photographiques*, 1, novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002 (<http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>) [éd. orig. : « Kleine Geschichte der Photographie », dans *Die Literarische Welt*, 38, 18 septembre 1931, p. 3-4 ; 39, 25 septembre, p. 3-4 ; 40, 2 octobre 1931, p. 7-8.

3. Beatriz Colomina, *La Publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, 1998 [éd. orig. : *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge (MA), 1994] ; Jean-Louis Cohen, « Introduction », dans *Le Corbusier, Vers une architecture*, Jean-Louis Cohen éd., Paris, (1923) 2007.

4. *Thomas Demand*, Beatriz Colomina éd., (cat. expo., Londres, Serpentine Gallery, 2006), Munich, 2006.

5. Lucien Hervé, « À propos de la photographie d'architecture », dans *Aujourd'hui Art et Architecture*, 9, septembre 1956, p. 30 (citée dans *Lucien Hervé...*, 2005, p. 14).

6. Siegfried Giedion, *Construire en France, en fer, en béton*, Paris, 2000 [éd. orig. : *Bauen in Frankreich, bauen in Eisen, bauen in Eisenbeton*, Leipzig, 1928].

7. *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Philip Ursprung éd., (cat. expo., Centre canadien d'architecture, 2003), Montréal, 2002.

8. *Herzog & de Meuron...*, 2002, cité n. 7, p. 67.

9. *Modern Architecture: International Exhibition*, (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 1932), New York, 1932.

10. Frank Lloyd Wright, *Genius and the Mobocracy*, New York, 1949.

11. John Szarkowski, *The Idea of Louis Sullivan*, Minneapolis, 1956.

12 « What are the hazards and opportunities created by moving beyond the scopical conventions of architectural photography? [...] Can other kinds of photographs stimulate new ways of seeing? » (WOODS, 2009, p. xxxii).

Maria Antonella Pelizzari, Hunter College, City University of New York apelizza@hunter.cuny.edu