



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Livre

2021

Extract

Open Access

This file is a(n) Extract of:

Le motif éphémère : ornement photographique et architecture au XXe
siècle

Edgar, Brenda

This publication URL:

<https://archive-ouverte.unige.ch/unige:156882>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holders for terms of use.

Brenda Lynn Edgar

art & société

LE MOTIF ÉPHÉMÈRE

Ornement photographique
et architecture au xx^e siècle

Préface de Claude Massu



PUR

Le motif éphémère

Brenda Lynn Edgar

2021

Presses universitaires de Rennes

www.pur-editions.fr

CE livre retrace la généalogie des pratiques décoratives de la photographie et leurs usages dans l'architecture du milieu du XIX^e siècle à nos jours. Émergeant dès les années 1850, au moment de l'essor des arts industriels, les pratiques décoratives de la photographie contribuent au renouvellement et à la transformation des formes traditionnelles d'ornementation tout au long du XX^e siècle et encore aujourd'hui. Malgré une rémanence sur une période de plus de cent cinquante ans, l'ornement photographique est absent des historiographies de l'art, de l'architecture et de la photographie. Ce livre éclaire pour la première fois l'histoire de ces pratiques décoratives. À travers un corpus inédit, l'auteur explore une manière proprement photographique de créer l'ornementation architecturale, aussi bien dans la décoration intérieure que sur les façades et dans l'espace urbain.

Éphémère, souvent fragile, l'ornement photographique s'oublie et se réinvente sans cesse, se dessinant ainsi en récurrences amnésiques au gré des modes. Son histoire permet de comprendre, au-delà des questions esthétiques et débats sémantiques, les enjeux matériels et culturels de l'ornement à l'époque contemporaine. Aussi, l'usage décoratif de la photographie reflète l'évolution des constructions culturelles, comme celles de la nature et de la modernité.

Table des matières

<i>Préface de Claude Massu</i>	9
<i>Introduction</i>	11
LIMITES SPATIO-TEMPORELLES	13
LA DÉFINITION D'UN GENRE PHOTOGRAPHIQUE EN ORNEMENTATION	13
UNE QUESTION PEU TRAITÉE	16
VERS UNE HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE DÉCORATIVE	17

PREMIÈRE PARTIE

L'ornement photographique des années 1920-1930 et ses origines au XIX^e siècle

<i>L'ornement photographique dans la seconde moitié du XIX^e siècle</i>	23
LE MODÈLE PHOTOGRAPHIQUE :	
OUTIL PÉDAGOGIQUE, INNOVATION ARTISANALE	24
L'ÉPREUVE DÉCORATIVE AU XIX ^e SIÈCLE	34
LE VITRAIL PHOTOGRAPHIQUE : FENÊTRES-IMAGES, IMAGES-FENÊTRES	39
<i>La nouvelle photographie ornementale, 1925-1939</i>	55
LA PHOTOGRAPHIE ET LA RESÉMANTISATION DE L'ORNEMENT	
DANS L'ARCHITECTURE MODERNE	62
Le motif naturel en fenêtre et en photographie	68
Une ornementation dérivée des processus et du mouvement	76
Parure plane, parure grise	79
<i>La photographie ornementale américaine</i>	89
LE STATUT AMBIGU DU PHOTOMURAL	98
Eastman-Kodak et le développement d'un marché pour la photographie décorative	100
L'image-motif	102
Le pittoresque et le simulacre	110
LE RÊVE DÉCORATIF DE JULIEN LEVY	117
La fortune critique de la décoration photographique chez Julien Levy	127
LES PHOTOGRAPHIES MURALES DE LA WPA ET DU FAP	128
<i>Expériences françaises</i>	139
LAURE ALBIN GUILLOT ET LA « TROUVAILLE FRANÇAISE »	
DE L'ORNEMENT PHOTOGRAPHIQUE	139
La réception de l'ornement photographique d'Albin Guillot	144
La fortune critique de l'œuvre décorative d'Albin Guillot	149
LE PAVILLON SUISSE : LA PHOTOGRAPHIE ORNEMENTALE	
DE LE CORBUSIER (1933-1948)	151

Un décor photographique pour une œuvre clef	155
La grille, la photographie et la transformation mystique de l'architecture moderne	158
La place de la photographie ornementale dans l'œuvre de Le Corbusier	167
<i>Invention et oubli dans le modernisme anglais</i>	
<i>La photo-fresque d'Eugene Mollo (1934-1939)</i>	177
LA TECHNIQUE DE LA PHOTO-FRESQUE	179
L'artiste-inventeur dans l'ornementation moderniste	182
LA PHOTO-FRESQUE ET L'ARCHITECTURE MODERNE ANGLAISE	186
La photo-fresque dans les cinémas britanniques : un patrimoine moderne éphémère	186
« Le salon de 1937 »	189
Les photo-fresques d'Edward McKnight Kauffer pour Wells Coates et Maxwell Fry	190
Berthold Lubetkin : la photo-fresque contre « l'anonymat hygiénique » du modernisme ...	194
Le Pavillon britannique à l'Exposition universelle de 1937	200
LA FORTUNE CRITIQUE DE LA PHOTO-FRESQUE	204

SECONDE PARTIE

La migration de l'ornement photographique vers la façade 1945-2000

<i>Les années 1945-1980</i>	
<i>Continuité et ruptures</i>	217
L'ORNEMENT PHOTOGRAPHIQUE ET LES MODERNISMES	
DU SECOND XX ^e SIÈCLE	217
La photographie ornementale américaine d'après-guerre	221
La nature en grand format et l'école californienne : Foto Murals of California	222
LA PHOTOMURAL DES ANNÉES 1950-1960 EN FRANCE ET EN ANGLETERRE	226
Le motif aérien	228
Le décor en mouvement	231
<i>Le décor reconfiguré</i>	
<i>Productions et projections photographiques des années 1960-1970</i>	237
LA RÉCEPTION AU SEIN DES COURANTS POSTMODERNISTES AMÉRICAINS	237
Le cas Venturi	241
LA PHOTOGRAPHIE PROJÉTÉE ET LES ORIGINES	
DE LA FAÇADE PHOTOGRAPHIQUE	248
Diapositive et disparition de la façade	248
Projeter le projet	251
L'all-over photographique	254
<i>Les façades photographiques des années 1980-2000</i>	265
LA CONTEXTES « ORNEMENTAL » DES ANNÉES 1980-2000	274
La nouvelle réception de la théorie de l'ornementation du XIX ^e siècle	278
La photographie comme sortie de l'impasse postmoderne :	
regards croisés entre art et architecture	280
Ornement et institutionnalisation de la photographie : l'art de la façade	283
L'image-motif d'artiste chez Herzog & de Meuron	286
Le bâtiment expose	289
<i>La matérialité de la façade photographique</i>	297
LA PEAU PHOTOGRAPHIQUE	300
Architecture mise à nu par son ornementation	302

IMMATÉRIALITÉ ET RUINE EN FAÇADE 306
 L'immatérialité matérielle 307
 La ruine sublime 310
Les motifs 317
 DERRIÈRE L'IMAGE : LE MOTIF RECTO VERSO 318
 LE MOTIF ARBORESCENT À LA FIN DU XX^e SIÈCLE 322
 L'arbre qui enveloppe 329
 L'arbre et le sublime dans la photographie contemporaine 331
 La cime et la dislocation du sol 336

Conclusion 343

Sources et bibliographie 347

Index 377

Introduction

La photographie représente l'une des mutations clefs de l'ornementation en architecture au XX^e siècle. Du photomural¹ des années 1930 à la façade « tatouée » de photographies des années 1990, en passant par la décoration projetée des années 1960-1970, la photographie est définitivement entrée, au XX^e siècle, dans le répertoire décoratif de l'architecte. Dès ses débuts au milieu du XIX^e siècle, elle a contribué au renouvellement des canons de l'ornement figuratif qui, au lieu de minimiser les effets de la décoration, va renforcer son rôle symbolique. Dans l'architecture moderne, elle participe à la recherche de « l'espace indicible » qui devient « l'atmosphère » dans l'architecture des années 1990. Synonyme de modernité, la photographie représente aussi de nouvelles techniques d'ornementation dont la qualité « d'invention » est vantée depuis les premiers brevets déposés au milieu du XIX^e siècle jusqu'à la fin du XX^e siècle où elle participe à la prétendue « réinvention de l'ornement² » réclamée par des architectes comme Jacques Herzog et Pierre de Meuron.

Utilisée dans la décoration intérieure depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, ce n'est pas avant la fin du XX^e siècle que la photographie se généralise comme décoration en façade. Au cours de sa trajectoire de l'intérieur à l'extérieur, sa signification évolue, suivant celle de la photographie d'art dans l'inversion de la planéité moderniste en une superficialité postmoderne³. À toute époque, la photographie s'associe à une expression atectonique de l'architecture. Dans l'entre-deux-guerres, elle dématérialise la paroi intérieure alors qu'à la fin du XX^e siècle, elle souligne l'étanchéité de l'enveloppe non porteuse et la minceur de la « peau » du bâtiment. Du vitrail au XIX^e siècle à la façade photographique de la fin du XX^e siècle, l'image photographique est partie prenante de la dématérialisation de l'architecture, tout comme elle le fera pour l'objet d'art.

S'il y a des moments de résurgence plus forts que d'autres, la photographie ornementale ne se réduit pas à un phénomène qui surgit de manière sporadique. Elle naît d'une pratique rémanente constituée d'une grande variété de genres. Ses racines remontent à la seconde moitié du XIX^e siècle, où l'usage décoratif de la photographie fait partie des premières applications du médium. Le vitrail photographique, l'impression sur porcelaine, céramique et tissus ou encore les marouflages muraux donnent lieu à des objets étonnants associant ce médium de l'instantané avec des valeurs matérielles et artisanales de l'objet d'art. Un deuxième pic de popularité survient dans les années 1930 avec le photomural.

D'abord destiné au marché de la décoration courante avant d'investir les expositions de manière sensationnelle, le photomural initie très vite d'intéressantes passerelles avec les productions savantes en art et en architecture, notamment au sein des courants modernistes.

Malgré un renouveau de la pratique à la fin du XX^e siècle avec l'arrivée de la photographie ornementale en façade, son histoire reste méconnue. À la croisée de plusieurs domaines – la photographie, l'architecture, les beaux-arts et les arts décoratifs –, l'ornement photographique dans son ensemble n'a pas fait l'objet d'une étude à ce jour. Bien que l'on trouve plusieurs références dans l'histoire de la photographie, le phénomène ne suscite pas beaucoup d'attention parce qu'il relève de la décoration ou de l'artisanat et non de la photographie comme art autonome. Il en va de même dans l'historiographie de l'architecture où il est souvent considéré comme l'œuvre de photographes et non pas d'architectes. De plus, le mouvement moderne étant *a priori* associé au « bannissement » de l'ornementation surajoutée, il n'a pas été une priorité des historiens d'en rechercher des traces.

Un obstacle de taille pour l'étude généalogique de l'ornement photographique réside en la fragilité et la rareté des œuvres. Si les procédés du XIX^e siècle, comme la photocéramique ou le vitrail photographique, assuraient une grande stabilité de l'épreuve, rares sont les objets qui ont survécu et certains, comme le vitrail photographique, posent souvent le problème de leur identification⁴. Si la production des photomurals de la période de l'entre-deux-guerres a pu être importante, elle fut néanmoins aussi éphémère. Repeints, recouverts ou simplement détruits, il ne reste que peu de traces d'œuvres de cette époque. Les rares exemples que nous possédons nous sont parvenus, paradoxalement, en documentation photographique.

Les photographes ayant expérimenté les usages décoratifs du médium pour la période de l'entre-deux-guerres révèlent l'intérêt qu'il suscite dans les cercles artistiques : Laure Albin Guillot en France, Edward Steichen et Berenice Abbott aux États-Unis, Edward McKnight Kauffer et Francis Brughière en Angleterre. Les architectes et décorateurs de l'époque s'emparent également de cette nouvelle forme de revêtement décoratif, y compris les protagonistes de différents mouvements modernistes : Le Corbusier, Charlotte Perriand, Berthold Lubetkin, Wells Coates, Maxwell Fry et Marcel Breuer. La photographie décorative a aussi de fervents promoteurs parmi les critiques d'art, comme le Français Pierre Liercourt ou le galeriste américain Julien Levy. À ces noms célèbres s'ajoutent de nombreux photographes commerciaux et décorateurs moins connus, mais qui jouissaient d'une certaine couverture dans la presse spécialisée de l'époque. S'ajoutent à la création individuelle les initiatives commerciales au sein de l'industrie de la photographie, notamment de la part de la société américaine mythique Eastman Kodak. Comme on peut le déduire de tels exemples, leur documentation a subsisté en grande partie grâce à la renommée des créateurs. Il est alors légitime de s'interroger sur le nombre d'autres créateurs, demeurés inconnus de l'histoire, qui ont pu, eux aussi, employer la photographie décorative.

Cet ouvrage propose d'étudier ce genre éphémère, de réunir pour la première fois des traces éparses de diverses disciplines dans une seule étude qui examine ses rapports avec l'espace construit. Loin de vouloir faire une méta-analyse des débats sur l'ornementation qui animent l'architecture depuis le XIX^e siècle, nous proposons d'examiner un genre ornemental unique et de reconstruire sa généalogie à la manière d'une fouille archéologique, dont le chantier serait la surface « inframince⁵ » de la photographie. De ces nombreux exemples et tendances issus de contextes divers – architecture, décoration courante, photographie d'art ou encore photographie commerciale – nous effectuons une mise à plat, mettant en lumière les nombreuses passerelles entre ces différentes pratiques qu'une diffusion par la presse spécialisée de chaque domaine tend à occulter.

LIMITES SPATIO-TEMPORELLES

■ L'ornement photographique présente l'unique avantage pour l'étude généalogique de se limiter à l'époque contemporaine, allant du milieu du XIX^e siècle et de la période de la grande diffusion de la photographie à partir de 1839, jusqu'au XXI^e siècle. Les périodes précises étudiées ici, dont la deuxième moitié du XIX^e siècle, les années 1925-1939 et les années 1980-2000 ont été choisies pour leur intensité d'expérimentation et d'innovation en photographie décorative. La période d'après-guerre marque un moment de continuité de la production commerciale où le photomural perdure dans la décoration courante et dans l'architecture savante, comme les intérieurs de Charlotte Perriand par exemple. Dans les années 1960-1970, la photographie décorative paraît sous des formes plus expérimentales; projetée dans les intérieurs et en façade ou encore sous forme photomurale, empruntant les codes des panneaux publicitaires qui caractérisent le paysage autoroutier américain. Autant de mutations qui seront déterminantes pour la photographie qui paraît en façade vers la fin des années 1980.

Afin de construire une vue d'ensemble d'un phénomène largement international, nous examinons dans cet ouvrage trois pays, les États-Unis, l'Angleterre et la France. Outre leur intérêt pour l'architecture, ces pays ont surtout été le lieu d'une invention technique foisonnante en photographie : la France et l'Angleterre, véritables berceaux de cet art au XIX^e siècle, et les États-Unis dans l'entre-deux-guerres, alors que l'industrie photographique prend son essor avec la société Eastman Kodak. Dans les trois pays, la photographie murale se développe dans le cadre de débats importants sur l'art mural en général dans les années 1930⁶, puis s'est étendue dans le modernisme d'après-guerre.

LA DÉFINITION D'UN GENRE PHOTOGRAPHIQUE EN ORNEMENTATION

■ Dès les débuts de la photographie au XIX^e siècle, son usage ornemental s'étend à plusieurs registres de production, commerciaux, savants, expérimentaux, amateurs. La prise en considération de ses différents registres relève d'un parti pris : celui de vouloir réinscrire les pratiques architecturales ou artistiques dites « savantes » dans une histoire culturelle plus large. Examiner la généralisation de la photographie dans la décoration courante permet aussi d'apprécier

l'intégration progressive de l'image argentique dans l'environnement quotidien. Cependant, l'ubiquité du médium photographique donne lieu à tout un éventail d'objets qui se ressemblent, mais qu'il convient de distinguer. Avec le photomural en particulier, la question de sa distinction par rapport à d'autres usages analogues de l'image photographique grand format se pose, comme la publicité et la propagande. On peut faire une première distinction sémiologique en ce que l'ornement proprement dit ne renvoie pas à une réalité externe, à la différence des images publicitaires ou informationnelles. Aussi, l'image décorative est-elle destinée à durer plus longtemps que celles servant d'outils de communication de masse. Cependant, c'est son usage qui est déterminant, car l'image publicitaire peut être détournée en décoration, comme nous le verrons pour la période des années 1960-1970. De même, l'image propagandiste, véhiculant une idéologie ou un programme politique spécifique, peut être décorative dans la mesure où l'effet esthétique général prime sur une lecture unique d'un message précis, comme l'on peut le voir dans l'installation de Lissitzky et Senkin à l'exposition internationale de la Presse à Cologne en 1928.

On peut néanmoins dire d'une photographie qu'elle est ornementale lorsqu'elle est, comme tout ornement, subordonnée à son cadre architectural. Lorsque le photomural est utilisé dans les expositions, cette hiérarchie est inversée : le cadre architectural sert de support aux photomuraux. Cette condition était poussée à l'extrême lors de l'Exposition de Paris en 1937, notamment dans le cas du pavillon des Temps Nouveaux de Le Corbusier, où les montages gigantesques constituaient une architecture à part entière à l'intérieur de la tente éphémère du pavillon. Aussi, une photographie destinée à la décoration est composée et préparée d'une certaine manière. L'image est souvent peu contrastée ou floue. Les sujets comme des paysages ou des compositions abstraites sont choisis en vue d'une observation passive ou périphérique. Selon la taille du photomural, la réalisation de plusieurs négatifs est nécessaire pour assurer la qualité de l'agrandissement.

Tout au long de cet ouvrage, nous interrogeons le rôle joué par la nouvelle figure de l'époque contemporaine qu'est « le photographe », notamment la place qu'il prend dans la création et la diffusion de l'ornementation. Nous verrons notamment comment, dès la généralisation du modèle photographique dans l'industrie des arts décoratifs au XIX^e siècle, l'appareil photographique se substitue à la main du dessinateur. Dans les années 1850, il s'interpose entre le dessinateur et les modèles périssables, comme des sujets végétaux ou ceux, plus difficiles d'accès, comme des monuments situés dans des pays lointains. Dans l'entre-deux-guerres, l'appareil photographique participe à la notion de création « automatique » qui anime des courants artistiques, transformant des objets de production de masse, les machines, les fragments de paysage en motifs. D'autres formes traditionnelles sont actualisées par des nouvelles pratiques, comme la cartographie murale qui est revue dans l'optique de la photographie aérienne. À la fin du XX^e siècle, la photographie devient le principal vecteur de diffusion de l'ornement, par le biais de la presse et des publications spécialisées. Aussi

la dérivation de motifs, même historiques, des photographies ou des processus photographiques est désormais pratique courante. On voit alors le réemploi d'images photographiques n'ayant pas une vocation ornementale à l'origine.

Par souci de clarté et par volonté de préserver cette étude des débats sémantiques actuels sur la définition des termes d'ornement et de décoration, le présent travail s'articule autour du sens relevé par Pascal Liévaux et Laurence de Finance. Dans leur ouvrage réalisé pour l'Inventaire général français en 2014, les auteurs offrent la définition suivante de l'ornement :

« Élément décoratif pouvant relever de toute technique, destiné à l'embellissement, à la mise en valeur d'un objet, ou d'une architecture auxquels il est subordonné. L'ornement peut être appliqué ou rapporté, il souligne les formes, accentue certains éléments, lie les différentes parties ou occupe des surfaces libres. Sa présence plus ou moins signifiante renforce le caractère de l'objet auquel il s'applique. Inspiré par la nature ou par l'art, il résulte d'une imitation, d'une stylisation ou d'une hybridation⁷. »

L'objectif d'une étude généalogique est d'établir l'usage décoratif de la photographie, selon cette définition de l'ornement, comme un genre à part entière. Comme le soulignent les auteurs, l'ornement fait partie du décor qui, lui, est défini comme « Ensemble de ce qui contribue à l'embellissement d'une architecture ou d'un objet⁸ », comme les matières, les compositions, les couleurs et les techniques. Les deux définitions sont suffisamment larges pour s'appliquer à de nombreuses périodes historiques, comme le démontre l'ouvrage de Liévaux et de Finance, tout en tenant compte de l'historicité des termes ornement et décoration en soi, dont le sens et l'usage changent selon les époques et sont profondément ancrés dans des contextes socioculturels. Aussi distingue-t-on différentes valeurs de l'ornement photographique aux différents moments de l'époque contemporaine. Au XIX^e siècle, l'ornement photographique reflète des valeurs matérielles des beaux-arts et des arts décoratifs. Dans le contexte hétérogène de l'entre-deux-guerres, il fait preuve d'une grande souplesse esthétique. Là où l'architecte moderniste récuse des formes historiques de l'ornement, du surajouté et, surtout, du relief, il accepte le photomural pour sa modernité technique et esthétique ainsi que par sa planéité. Dans la décoration courante américaine, avec sa valorisation du simulacre, c'est davantage la prouesse imitative de la photographie qui est prisée. À la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, l'ornement photographique reflète le renouvellement des valeurs matérialistes en architecture et participe à l'hérméticité de la façade, désormais conçue comme une peau étanche.

Par le terme photographique, on désigne ici deux choses. De manière générale, le terme couvre l'ensemble des techniques employées pour décorer divers objets et surfaces avec des épreuves photographiques. Ainsi appliquée sur de la faïence ou à la surface murale dans le but de l'embellir, l'épreuve constitue un ornement photographique. On étend cette définition au modèle photographique dans la mesure où celui-ci implique un nouveau mode de conception et de retranscription de l'ornement, qui est fait à partir de la photographie.

Contournant l'interprétation artistique ou les questions de styles implicites dans le dessin traditionnel des motifs, la photographie relève d'une mutation profonde dans les conditions de production de l'ornement. La photographie s'impose dans la diffusion et la retranscription des motifs, non pas par l'existence de la technique en soi, mais par le besoin croissant des motifs auquel la reproductibilité mécanique répond à merveille⁹. Alors que les recueils de gravures d'ornement présentent des formes et des styles types adaptables à de nombreux objets (et dont la retranscription relevait du savoir-faire de l'artisan), le cliché modèle représente souvent des éléments ornementaux déjà réalisés, donnant ainsi à voir leur matérialité et leur échelle. Aussi, la reproductibilité de la photographie dédouble celle de l'ornement qui, comme le souligne Oleg Grabar, « n'est jamais unique et peut toujours être copié¹⁰ ».

Fidèle à la polyvalence du médium, l'ornement photographique s'adapte à de nombreux genres et s'inscrit dans l'histoire de différents domaines de la création : la céramique, le vitrail, le papier peint et la fresque. Le situer ainsi dans l'histoire plus longue de chacun de ces domaines nous permet aussi de mieux comprendre les mutations à l'œuvre dans l'ornement à l'époque contemporaine, et en particulier au début du XX^e siècle.

UNE QUESTION PEU TRAITÉE

■ Les études scientifiques sur l'ornementation photographique manquent. Si l'on trouve de brèves mentions sur la photographie décorative dans l'histoire de la photographie, l'état du savoir dans le domaine de l'architecture et des arts décoratifs est quasi inexistant. À quelques exceptions près¹¹, les historiens de l'architecture qui mentionnent la photographie murale ne traitent pas sa qualité ornementale ni son rapport avec l'espace. De plus, lorsque la photographie murale est mentionnée, comme chez Le Corbusier, il y a souvent une confusion des usages¹² (décoratifs, expositions, propagandistes, etc.). Si le rapport entre la photographie et l'ornement est davantage traité dans l'historiographie de la photographie, de nombreux champs restent à explorer, notamment celui du photomural de l'entre-deux-guerres¹³ et la décoration sur objet de la même période. En réunissant ces exemples ainsi que ceux du XIX^e et du XX^e siècle autour de leur qualité ornementale commune, cet ouvrage vise à combler le manque de vue d'ensemble du phénomène.

S'aventurer dans ce champ nécessite une mise en relation de différents corpus littéraires au-delà des domaines de l'architecture, de la photographie et des arts décoratifs. Il a ainsi été nécessaire de pister le sujet à travers des sources de natures différentes et de travailler avec des documents très variés (littérature grise, brevets d'invention, presse spécialisée). Aussi, la proximité des années 1930 permet encore de créer de nouvelles sources en récoltant des témoignages personnels des acteurs ou de leurs descendants là où les sources manquent, comme pour Eugene Mollo.

Des travaux récents sur l'histoire de la photographie commerciale au XIX^e siècle permettent d'examiner les rapports étroits qui s'établirent entre les photographes comme Charles-Hippolyte Aubry et Adolf Braun, à la fois dans les institutions

des arts industriels¹⁴ et dans l'industrie¹⁵. De même, il existe une documentation sur l'usage de l'épreuve comme ornementation, bien que sommaire et répartie dans la littérature spécialisée de chacun des divers champs d'application : l'histoire du vitrail, des céramiques, des faïences. Examiner cette littérature ensemble permet d'identifier le rôle déterminant joué par la photographie dans la création et les conditions de production de l'ornement dès le XIX^e siècle. Aussi, l'étude des objets peu connus, comme les vitraux photographiques de l'ensemble de Nancy évoqués dans le premier chapitre, met en lumière le sens de l'ornement photographique dans son contexte socioculturel. On comprend ainsi comment les mêmes paradigmes perdurent tout au long du XX^e et encore au XXI^e siècle, du photomural des années 1930 à la façade photographique.

Si les ouvrages théoriques sur l'ornementation et les polémiques qu'elle a pu susciter depuis le XIX^e siècle sont nombreux, nous pouvons souligner un manque important d'études scientifiques sur d'autres aspects déterminants de l'ornementation, comme les techniques de fabrication et les moyens de diffusion utilisés. Il manque notamment des études sur la circulation et l'emploi des modèles au XIX^e siècle qui viendraient compléter nos connaissances sur les encyclopédies et les grammaires d'ornement. Dans un des rares ouvrages dédiés à la fabrication de l'ornement en série au XIX^e siècle, Valérie Nègre souligne le faible nombre de travaux dans ce domaine, et ce malgré l'intérêt des grandes évolutions techniques de cette époque¹⁶.

VERS UNE HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE DÉCORATIVE

■ L'usage décoratif de la photographie revient sur le devant de la scène en architecture au début des années 1990, notamment avec le bâtiment de Ricola Europe à Mulhouse-Brunstadt réalisé par les architectes bâlois Herzog & de Meuron. Lorsque ce bâtiment apparut de manière sensationnelle dans la presse architecturale, on a parlé d'une « réapparition » de l'ornement, image d'une innovation véhiculée en grande partie par les architectes eux-mêmes. Sa réception est alors basée sur un postulat doublement problématique : que l'histoire de l'ornementation en architecture est pensée en termes de bannissements et de retour et que l'ornement photographique constitue une nouveauté ou une singularité. Cet ouvrage part de la position contraire : les pratiques ornementales au XX^e siècle sont variées, mais continues et, surtout, perpétuent le lien étroit entre art et industrie qui est le propre de la production d'ornement. L'usage de photographie en ornementation, loin de constituer une rupture, relève de cette continuité. En 2001, l'historien de l'art américain James Trilling écrit :

« Si l'on réhabilite l'ornement pour occuper de nouveau une place importante au sein de notre culture visuelle, je suis certain que la pratique contemporaine mettrait au jour les aspects des pratiques du passé sur lesquels on ne peut que spéculer à l'heure actuelle¹⁷. »

Or, le rôle important de la photographie dans le renouveau de l'ornement à partir des années 1980 soulève la question de son usage dans l'histoire. Au

XIX^e siècle, les usages de la photographie dans la diffusion et la création de l'ornement nous donnent à voir l'innovation esthétique et technique à l'œuvre dans la production industrielle des arts décoratifs, sujet souvent délaissé dans l'historiographie de l'art et de l'architecture. Dans l'entre-deux-guerres, l'usage décoratif de la photographie met en lumière la porosité entre les différents registres de production (avant-garde, beaux-arts, commerciale) et permet de réexaminer le rôle de l'ornement dans l'architecture des mouvements modernes. Autant de mises en perspective historiques pour mieux penser le présent.

L'une des premières tâches qui nous incombent pour l'entre-deux-guerres est de définir ce genre ornemental dans le contexte d'une modernité réticente à l'idée même d'ornementation. S'il est désormais communément admis que les architectures modernistes possèdent un genre d'ornement qui leur est propre, il est souvent présenté comme invention ou nouveauté. Ainsi, les matériaux ou la polychromie « se substituent » à l'ornementation chez Mies van der Rohe et Le Corbusier, par exemple. Cependant, considérer la question ainsi c'est négliger la longue histoire de ces genres ornementaux ainsi que les mutations qu'ils ont subies, au même titre que tout domaine de la création, avec la généralisation de la photographie. Il nous paraît plus pertinent d'examiner la question de l'ornement moderniste à la lumière de la nouvelle sémantique qui émerge alors et d'y situer l'usage décoratif de la photographie. Nous verrons que, loin d'être une forme d'ornement qui se serait glissée accidentellement dans l'architecture grâce, notamment, à la modernité de la technique¹⁸, l'ornement photographique fait l'objet d'un choix conscient de la part des architectes. Le dernier chapitre traite l'arrivée de la photographie en façade dans l'architecture des années 1990 et 2000. Sans prétendre à l'exhaustivité, un choix d'exemples emblématiques des tendances générales illustre la continuité historique, mettant encore une fois en relief l'actualité de l'ornement photographique et la rémanence de sa réinvention.

Notes

Sauf indication contraire, toute traduction est de l'auteur.

1. Nous adoptons dans cet ouvrage le terme anglais « *photomural* », couramment utilisé dans la littérature et dans la presse spécialisée de l'entre-deux-guerres aux États-Unis, en France et en Angleterre, pour désigner le tirage sur papier de grand format monté à même le mur, à la manière d'un papier peint. Pour Olivier Lugon, ce terme désigne un nouveau médium « distinct dans ses usages et résonances symboliques de la simple "photographie" ». Cf. LUGON Olivier, « Le photomural », *Exposition et médias. Photographie, cinéma et télévision*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p. 79-123, p. 86.
2. HERZOG Jacques, « Das Haus », conférence donnée à L'École polytechnique fédérale de Zurich le 28 avril 2009, [<https://www.video.ethz.ch/speakers/d-arch/2009/spring/haus/0d7e6521-4f58-45f5-94a2-cf6cf038833d.html>].
3. ROUILLÉ André, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 488.
4. VINCENT-PETIT Flavie, *Les Vitraux photographiques*, maîtrise de sciences et techniques de conservation-restauration des biens culturels, dir. Marie Berducou et Bertrand Lavédrine, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2005, p. 67.
5. ROUILLÉ André, *La photographie...*, *op. cit.*, p. 22.
6. Cf. GOLAN Romy, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting. Europe, 1927-1957*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2009, p. 37-81.
7. FINANCE Laurence de et LIÉVAUX Pascal, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, 2014, p. 18.
8. *Ibid.*, p. 21.
9. STEINHARDT Petra, *Going into Detail: Photography and its use at the Drawing and Design Schools of Amsterdam, 1880-1910*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2009, p. 9.
10. GRABAR Oleg, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective*, n° 1, 2010, p. 5-7, p. 5.
11. Pour une brève discussion des différents usages de la photographie murale chez Le Corbusier après la Seconde Guerre mondiale, cf. GARGIANI Roberto, « Photographie et processus créatifs, 1940-1965 », in Marc BÉDARIDA (dir.), *Le Corbusier. Aventures photographiques*, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Paris, La Villette, 2014, p. 116-139, p. 126-139.
12. Cf. NAEGELE Daniel, « Le Corbusier and the space of photography. Photo-murals, pavilions and multi-media spectacles », *History of Photography*, vol. 22, n° 2, été 1998, p. 127-138; et MOOS Stanislaus von, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Rotterdam, 010, 2009, p. 303.
13. LUGON Olivier, « Le photomural », art. cité, p. 83.
14. Cf. HAWORTH-BOOTH Mark et MCCAULEY Anne, *The Museum and the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum*, Williamstown (Massachusetts), Clark Art Institute, 1998; et STEINHARDT Petra, *Going into Detail...*, *op. cit.*
15. Cf. MCCAULEY Anne, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1994, p. 233-264; et HAY Susan, « Adolphe Braun and textile design », in Maureen C. O'BRIEN et Mary BERGSTEIN (dir.), *Image and Enterprise. The Photographs of Adolph Braun*, cat. exp. (Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 4 février-22 avril 2000), New York/Londres, Thames & Hudson, 2000, p. 44-65.
16. NÈGRE Valérie, *L'Ornement en série : architecture, terre cuite et carton-pierre*, Hayen, Mardaga, 2006.
17. TRILLING James, *The Language of Ornament*, New York/Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 21.
18. NAEGELE Daniel, « Le Corbusier and the Space of Photography. Photo-murals, Pavilions and Multi-media Spectacles », art. cité, p. 136.