

LES CONTRAINTES DE LA CRÉATION PARTAGÉE.

Pierre Joly et Véra Cardot,
deux photographes
au service de l'architecture

Commandes, contraintes et stratégies — p. 11
**De la diffusion à la réception: des photographies
entre art et document** — p. 18

A l'opposé du mythe du créateur isolé, exempt de toutes contingences matérielles, financières ou sociales, le photographe d'architecture professionnel est soumis à de nombreuses exigences documentaires et commerciales. Sa pratique se trouve encadrée par de multiples contraintes qui, en amont et en aval de la prise de vue, peuvent influencer sur la production et la diffusion de ses images. Loin de se réduire à de simples documents illustratifs et transparents, celles-ci constituent néanmoins des créations à part entière dignes d'être étudiées en tant que telles. Associés dans les années 1960, les photographes français Pierre Joly (1925–1992) et Véra Cardot (1920–2003) se sont spécialisés dans la photographie de sculpture et d'architecture. Durant près de trente ans, ils ont accompagné les œuvres de plus de cinq cents architectes et artistes plasticiens contemporains, parmi lesquels André Bloc, Pierre Székely, Le Corbusier ou Richard Neutra. Réalisés le plus souvent sur commande, leurs clichés ont été publiés dans diverses revues en France et à l'étranger, telles que *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Plaisir de France*, *Le Jardin des arts et*

L'Œil. Le fonds réunissant la quasi-totalité de leurs archives est conservé au Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou à Paris (1). Longtemps considéré comme un corpus documentaire, il a acquis depuis peu une reconnaissance artistique et bénéficie actuellement d'un intérêt croissant de la part des historiens et des chercheurs. À travers l'exemple de ce duo photographique nous interrogerons la manière dont certaines contraintes, loin de constituer des entraves réductrices et négatives, peuvent stimuler et enrichir la recherche, notamment par la mise en œuvre d'une méthode singulière. Il s'agira d'établir une typologie des contraintes rencontrées par les deux photographes au cours de leur travail, et de montrer de quelle façon celles-ci ont pesé sur la forme ou le contenu des photographies, et surtout déterminé leur réception.

*
**

Commandes, contraintes et stratégies

Les clichés de Pierre Joly et Vera Cardot répondent à trois catégories de commandes : la commande d'architectes et de sculpteurs qui souhaitent documenter, diffuser et promouvoir leurs œuvres ; la commande faite par la presse et l'édition pour rendre compte de l'actualité artistique et architecturale ; et occasionnellement la commande de critiques et d'historiens (2) pour illustrer leurs travaux. Dans ce cadre, les photographes doivent s'accommoder de différentes contraintes intervenant au moment de la production de leurs images et après coup lors de leur exploitation éditoriale.

(1) Acquis par achat en 1997 par la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou à Paris, le fonds Cardot-Joly comprend plus de 75 000 clichés. Environ 55 000 sont consacrés à l'architecture et près de 15 000 concernent les arts plastiques et plus particulièrement la sculpture. Constitué de négatifs noir et blanc, d'ektachromes, de tirages argentiques d'époque et de planches-contact, ce fonds a fait l'objet d'une numérisation et d'une mise en ligne sur le site de la bibliothèque Kandinsky.

(2) Parmi lesquels on peut citer Michel Ragon, Pierre Descargues, Pierre Restany et Gérald Gassiot-Talabot.

L'exigence de fidélité (1) et les contraintes matérielles ou spatio-temporelles (localisation du site à photographier, durée du reportage, conditions météorologiques) liées à ce type de travail imposent aux photographes un matériel adapté et des connaissances précises en photographie, en optique et en architecture. A l'aide d'appareils spécialisés, d'objectifs, de focales, de filtres et d'accessoires multiples, l'opérateur doit éviter les déformations et les distorsions perspectives afin de rendre compte le plus objectivement possible de son sujet. Malgré son caractère contraignant, la technique revêt néanmoins une dimension stimulante. Par exemple, le choix de l'appareil détermine bien souvent une attitude photographique particulière. Tout l'art du photographe d'architecture consiste alors « à accepter [ces] limites techniques [...] et à leur donner un contenu intentionnel au service de l'œuvre (2). » Le privilège accordé au Rolleiflex 6 × 6 cm, plutôt qu'au Leica 24 × 36 mm, outre la différence de format qu'il induit, traduit ainsi chez Pierre Joly et Véra Cardot une posture esthétique et éthique à la fois humble, réflexive et critique. Muni d'un double objectif, ce petit appareil discret, léger et maniable (3) permet de contrôler l'image sur la fenêtre du dépoli et de réaliser des cadrages plus distants et plus construits. Porté au niveau du ventre ou de la poitrine, il oblige l'opérateur à s'incliner légèrement devant son sujet, comme dans un « salut oriental (4) ».

Les contraintes économiques situées en amont de la prise de vue (matériel utilisé, transport, hébergement) ou en aval

(1) Pour l'architecte, l'appréciation du photographe repose essentiellement sur sa capacité à rester fidèle et à respecter l'œuvre architecturale, tout en la mettant en valeur.

(2) Christian Devillers, « L'objectif », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 255, février 1988, p. 8.

(3) Inventé en 1925 par Francke et Heidecke, et mis sur le marché en France en 1928, cet appareil à double focale muni d'un film à rouleau de 12 poses est adopté par de nombreux grands photoreporters de l'entre-deux-guerres comme Brassai, Kertész ou Doisneau.

(4) Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1996, p. 62.

(frais de tirage et de développement) ont également des répercussions importantes sur la pratique des photographes. Le choix et la localisation des sujets (de préférence en France), l'utilisation de films noir et blanc plutôt qu'en couleur (1) sont en partie liés à des raisons financières. Le recours aux planches-contact, étape intermédiaire entre le moment de la prise de vue et la réalisation du tirage permettant de visualiser sur une feuille de papier photo l'ensemble des vues d'un film, réduit considérablement les frais de développement, tout en offrant un espace de lecture partageable ouvert aux avis extérieurs. Elles ne se limitent pas à de simples brouillons anecdotiques, ou comme le voudrait Henri Cartier-Bresson à de vulgaires « épiluchures » de l'œuvre, mais constituent le centre actif de leur méthode. Sans avoir le statut d'images finalisées comme chez certains photographes contemporains tels que William Klein (2), ces petites séquences narratives redonnant à l'acte photographique sa dimension temporelle s'accordent parfaitement à la pratique séquentielle, et à la conception « poïétique (3) » de Pierre Joly et Véra Cardot. Ces derniers cherchent moins à réaliser un tirage unique, une « belle image [synthétique] qui rendrait compte de tout (4) », qu'à constituer « une suite de photos [...] qui apporte une idée, l'incarne véritablement (5). » Selon eux, l'œuvre d'art ne se réduit pas à un accomplissement mais s'observe dans le déroulement : « C'est la succession des images qui va rendre compte de la continuité de la pensée (6). »

(1) Les raisons de ce privilège accordé au noir et blanc, que l'on retrouve chez de nombreux photographes illustrateurs à l'époque, sont d'ordre technique et financier. Les rédactions ne disposent pas toutes à cette époque de structure d'impression en couleur.

(2) Cf. *William Klein* (cat.), Paris, Centre Georges Pompidou, 2005 ; *Les Cahiers de la photographie*, numéro spécial : « Les Contacts », n° 10, 1983.

(3) René Passeron définit la « poïétique » comme « l'œuvre en train de se faire ». Cf. René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 14.

(4) Véra Cardot et Pierre Joly, in Michel Tournier, *Chambre noire* (émission télévisuelle, vidéo, 33 min.), ORTF, 1965, Archives INA, Paris.

(5) *Ibid.*

(6) Véra Cardot, in Pierre Joly, Véra Cardot, *L'Art, l'architecture et le mouve-*

En achetant les clichés, le commanditaire peut aussi faire valoir un droit de regard sur les photographies. Certains clients entendent contrôler personnellement les prises de vue et influencer directement sur le contenu et la forme des images (1) : « Architectes et revues d'architecture, rappelle Véra Cardot, avaient tendance à considérer la photographie comme un document qu'il était bon d'ajouter aux plans, aux élévations, à tout ce qui vient de la planche à dessin et, pourvu qu'il y ait toutes les façades d'un bâtiment, cela leur paraissait suffisant. Ils avaient tendance à dire : « Mettez-vous là et prenez cet angle... » (2). » Considérées comme les plus lisibles et les plus informatives, les vues globales (frontales ou de trois quarts) montrant le bâtiment dans son ensemble sont généralement privilégiées. De la même façon, les photos qui magnifient l'architecture en la donnant à voir sous son meilleur jour (belle lumière, absence de personnage détournant le regard) sont particulièrement appréciées par l'architecte qui cherche à valoriser son travail.

Mais plutôt que de se soumettre, les deux photographes revendiquent une part de liberté et d'autonomie : « Si rapide que paraisse le travail du photographe, il laisse le temps de la réflexion, voire de la critique (3). » A la préoccupation documentaire et commerciale s'ajoute une préoccupation esthétique : « La sculpture et l'architecture, dont les trois dimensions, pour être réduites aux deux coordonnées du plan, [exigent] une traduction donc une invention (4). » Choix des angles de prise de vue, types de cadrage, travail subtil de la lumière attestent non seulement une profonde connaissance de l'architecture et de ses enjeux mais également de réelles qualités plastiques. L'insertion de personnages (enfants, ouvriers,

ment moderne, Paris, éd. de la Villette, 1994, p. 8.

(1) Bien que certains architectes donnent des directives et des instructions précises lors de la prise de vue, d'autres les laissent au contraire agir en toute liberté, mais opèrent souvent une sélection après coup.

(2) Véra Cardot, *Op. Cit.*, p. 8.

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*

habitants) dans certains clichés, l'attention portée à l'environnement naturel, urbain ou social des bâtiments témoignent également de partis pris esthétiques qui, sans bousculer totalement les conventions de la photographie d'architecture documentaire, tendent à s'en éloigner. Les photographes tentent de concilier une exigence de vérité et une recherche d'originalité. Leurs images oscillent ainsi entre la photographie créative et la photographie documentaire. Elles relèvent d'un art que l'on pourrait qualifier d'*allographe* (1) ou de ce que François Soulages appelle un « art puissance deux (2) », c'est-à-dire une création faite à partir d'une autre et qui la donne à voir autrement. Pour certains critiques, c'est précisément cette « recherche rigoureuse de la fidélité » qui permet paradoxalement « d'atteindre la plus grande intensité expressive (3). » Le photographe d'architecture est donc moins un artiste dans le sens de la liberté du sujet qu'un interprète. Au même titre qu'un traducteur ou qu'un pianiste, il rejoue à sa manière les partitions tout en respectant l'intention de l'auteur ou du compositeur.

Les architectes déniaient pourtant souvent aux photographes cette part active et créative. S'instaure alors entre eux une situation d'incompréhension : « Les architectes écoutaient avec étonnement ces photographes qui se permettaient de donner un avis sur leurs travaux (4). » « En travaillant

(1) Cette notion fait référence au concept goodmanien « d'art allographique », mais doit être comprise dans un sens étendu par rapport au strict usage qu'en fait le philosophe. Ce dernier distingue les « arts allographiques », comme la musique ou le théâtre que l'on peut répliquer indéfiniment sans remettre en cause l'identité de l'œuvre, et les « arts autographiques », comme la peinture dont toute copie est une contrefaçon. Cf. Nelson Goodman, *Langages de l'art, Une Approche de la théorie des symboles*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990, p. 147.

(2) Cf. François Soulages, *Esthétique de la photographie, La Perte et le reste*, Paris, Nathan, 2001, p. 290.

(3) Christian Devillers, *Op. Cit.*, p. 8. Paradoxalement, la photographie d'architecture documentaire requiert, selon Akiko Busch, autant si ce n'est plus d'inventivité et d'imagination que la photographie créative ou expressive dont l'architecture ne serait qu'un prétexte. Cf. *Akiko Busch, The Photography of Architecture*, New York, Van Nostrand Reinhold Co, 1987, p. 10.

(4) Véra Cardot, « Pierre Joly, observateur des formes modernes », *Technique et architecture*, n° 400, mars 1992, p. 34.

à traduire l'ouvrage en images aussi attrayantes que possible, nous nous formions un jugement sur lui, il est arrivé que le résultat prenne nos « clients » au dépourvu (1).» Les exemples de conflits entre photographes et architectes sont nombreux dans l'histoire de la photographie d'architecture. La lettre que Le Corbusier adressa dans les années 1950 à des photographes mécontents ayant photographié ses œuvres illustre parfaitement cette attitude de méfiance et d'hostilité :

Messieurs,
il est utile de mettre au point
les choses suivantes :

- 1° — C'est l'atelier Le Corbusier qui a dessiné les maisons
- 2° — ... qui a bâti les maisons
- 3° — qui a très souvent écrit l'article ou provoqué l'article pris en considération
- 4° — ... qui souvent a fourni, directement ou indirectement, le journal, le magazine ou le livre [...]
- 5° — Quand je vous demande 2, 4, 10 ou 30 photographies de mes œuvres (et non des vôtres), je ne requiers de vous qu'un service de nature industrielle [...] (2).

*

**

(1) Véra Cardot, in Pierre Joly, Véra Cardot, *L'Art, l'architecture et le mouvement moderne*, *Op. Cit.*, p. 8.

(2) Lettre de Le Corbusier, s.d., destinataires non mentionnés, extraite de la correspondance personnelle de l'architecte, Archives de la Fondation Le Corbusier, Paris. Citée par Daisy Hochar, in *Architecture Photographie* (actes de colloque), Lille, Ecole d'Architecture de Lille, 1999, p. 45; et par Olivier Tomasini in *Vues d'architectures, Photographies des XIX^e et XX^e siècles* (cat.), Grenoble, Musée de Grenoble, p. 35.

Si toute création partagée demeure potentiellement conflictuelle dans la mesure où les artistes confrontent leurs points de vue et se jugent mutuellement, elle peut néanmoins se révéler extrêmement fructueuse lorsqu'un dialogue, qu'une conversation, ou qu'un compagnonnage (1) s'établit entre les partenaires. La contrainte devient alors un élément moteur du processus créatif, non seulement pour le photographe mais aussi pour l'architecte et le sculpteur qui sont amenés à voir différemment leurs œuvres. D'enregistrement passif, la photographie se fait révélation voire transfiguration, ou opération symbolique. Elle peut même dans certains cas, notamment lorsqu'elle prend pour motif des œuvres en cours, être une force de proposition pour l'artiste. « Le vieux sculpteur Lipsi, se souvient Véra Cardot, s'étonnait : « Avant vous, j'avais un photographe, je lui disais : mettez-vous là, et puis [...] sous cet angle-là. Avec vous je dis : voilà la pièce, allez-y. N'était-ce pas une récompense quand ayant vu le résultat, il disait parfois : « J'ai regardé vos photos et j'ai modifié ma sculpture » (2). »

Une fois les tirages réalisés et livrés, les photographes n'ont qu'une maîtrise assez faible de leur traitement. Sélection, recadrage, retouche et mise en page sont généralement confiés au rédacteur et au maquettiste. Pour mieux contrôler ces opérations qui peuvent modifier voire totalement dénaturer le sens de leurs photos, Pierre Joly se charge souvent lui-même de la rédaction des articles. De la même façon, afin de ne pas être entièrement tributaires de la ligne éditoriale de ces revues, les deux associés n'hésitent pas à diversifier les périodiques auxquels ils collaborent (3), en proposant eux-mêmes des reportages complets « clés en mains » facturés à la publication.

(1) Les deux photographes nouent une profonde amitié avec plusieurs artistes et architectes tels que Pascal Häusermann, Emile Gilioli, Philolaos et Pierre Székely, dont ils deviennent de véritables compagnons de route et de recherche.

(2) Véra Cardot, « Pierre Joly, observateur des formes modernes », *Op. Cit.*, p. 34.

(3) On recense au total plus d'une quinzaine de revues d'art et d'architecture. Cf. Bibliographie établie par Didier Lamendé, in Pierre Joly, Véra Cardot, *L'Art, l'architecture et le mouvement moderne*, *Op. Cit.*, pp. 209-220.

*
**

De la diffusion à la réception : des photographies entre art et document

Malgré les stratégies déployées par les deux photographes pour faire reconnaître leur travail de création (1), ces photographies restent longtemps en partie négligées, considérées comme strictement documentaires et illustratives. Sans doute les contraintes liées à leur diffusion et à leur commercialisation contribuent-elles à expliquer cette méconnaissance et cette réception critique.

Ce n'est qu'en 1994 qu'un article de Jean-Paul Robert (2), paru à l'occasion de l'exposition de leurs photographies consacrées à l'œuvre de Le Corbusier, met en valeur pour la première fois la qualité plastique de ces images, au-delà de leur simple intérêt documentaire (3). L'acquisition du fonds en 1997 par le Musée national d'art moderne constitue ensuite un tournant décisif dans l'accession de ces images au rang d'œuvres d'art et de leurs auteurs au statut d'artistes. Si le conservateur Olivier Cinqualbre (4) souligne à l'époque la valeur testimoniale et esthétique de ce corpus, il faut néanmoins attendre la présentation d'une sélection de ces archives dans la salle 34 du musée, lors du renouvellement de l'accrochage en 2003, pour que débute véritablement sa reconnaissance artistique et institutionnelle.

(1) Notamment par le biais d'expositions personnelles telles que *L'Architecture photographiée* à l'Ecole Spéciale d'architecture de Paris en 1969, ou encore *Tels que nous les avons connus*, à la galerie 1930 – Alan à Paris en 1990.

(2) Cf. Jean-Paul Robert, « Corbu vu par Véra Cardot & Pierre Joly », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 295, octobre 1994, pp. 32–33.

(3) Avant cela, il faut néanmoins mentionner l'article élogieux que Michel Tournier leur consacra dans la revue *Plaisir de France* en 1969. Celui-ci n'évoque cependant que leurs photographies abstraites de galets et de fonds marins, présentées à l'occasion d'une exposition à la maison de la Culture d'Orléans la même année. Cf. Michel Tournier, « Photographies concrètes ou tableaux abstraits, deux poètes du règne minéral », *Plaisir de France*, n° 368, juin 1969, pp. 12–16.

(4) Olivier Cinqualbre, « Véra Cardot – Pierre Joly (fonds photographique) », in Alain Guiheux, *Collections d'architecture du Centre Georges Pompidou*, Paris, Centre George Pompidou, 1998, pp. 73–78.

Aussi pouvons-nous affirmer, en reprenant une formule d'André Rouillé, que ces photographies ne sont pas en soi des documents. Seulement dotées « d'une valeur documentaire variable selon les circonstances (1) », elles peuvent tout aussi bien le devenir au regard du contexte et des contraintes dans lesquels elles prennent forme que se constituer en entités artistiques autonomes selon leur destination.

*
**

En limitant les possibles mais en conservant le caractère moteur de la variante, les contraintes matérielles, formelles et éditoriales rencontrées par Pierre Joly et Véra Cardot au cours de leur travail se sont avérées particulièrement stimulantes et fécondes. Les stratégies utilisées pour faire coexister dans leurs images fidélité à l'œuvre et exigence d'originalité leur ont en effet permis de mettre en place une méthode singulière fondée sur l'analyse critique, le dialogue et l'éthique du compagnonnage. Elles constituent dans le cas présent les conditions mêmes d'un art allographe. Mais si ces contraintes n'ont pas entravé la production, elles ont cependant déterminé sa réception comme un corpus documentaire. Elles représenteraient donc moins des obstacles à la création qu'à sa reconnaissance en tant que telle.

Julie Noirot

Julie Noirot est doctorante en Histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 10. Ses recherches portent sur le fonds photographique Pierre Joly et Véra Cardot. Elle est assistante d'enseignement et de recherche à l'Université de Nantes.

(1) André Rouillé, *La Photographie, Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, pp. 16-17.