

Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogues entre la création et la diffusion.

*The Photography and Architectural Models of Le Corbusier: A dialogue between
creation and diffusion*

Miguel-Angel de La Cova



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/craup/2049>
DOI : 10.4000/craup.2049
ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Miguel-Angel de La Cova, « Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogues entre la création et la diffusion. », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 5 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 27 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/craup/2049> ; DOI : 10.4000/craup.2049

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2019.



Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogues entre la création et la diffusion.

The Photography and Architectural Models of Le Corbusier: A dialogue between creation and diffusion

Miguel-Angel de La Cova

« Si l'on cherchait la caractéristique majeure des relations contemporaines de l'art et de la photographie, ce serait l'insupportable tension que leur impose la photographie des œuvres d'art. »

Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931.

Dialogues entre la main et l'œil

- 1 Le portfolio de présentation du jeune Charles-Édouard Jeanneret sur le point d'intégrer l'Atelier Perret contenait déjà des photographies de maquettes, moyen auquel Le Corbusier fera appel jusque dans ses derniers projets. Ce fait témoigne de la symbiose de ces deux modes de représentation aux yeux de l'architecte. Un tel intérêt peut s'expliquer par l'efficacité de la photographie dans les expositions, face au difficile transport de maquettes fragiles. La photographie est aussi l'instrument de représentation par excellence pour diffuser les nouvelles propositions architecturales dans les périodiques et les livres. Nous serons amenés à distinguer certaines spécificités chez Le Corbusier dont nous pourrions tirer quelques conclusions, quant à sa manière de procéder dans le projet et, en général, quant au rapport entre projet et photographie. Pour Le Corbusier, photographier ses maquettes est un acte réflexif qui va bien au-delà de la simple intention d'informer, jusqu'à l'introspection. En ce sens, ni les photographies, ni les maquettes ne se font dans des laboratoires professionnels

spécialisés, mais dans des espaces privés, que ce soit l'agence ou l'atelier, dans ses différentes maisons ou dans les ateliers de ses proches collaborateurs. L'aboutissement de cette symbiose s'étendra à de nouveaux lieux où ce geste intime s'offre aux regards extérieurs ; expositions et publications, là où le Corbusier fait montre d'altérité et ne limite pas son action à un acte publicitaire. La façon dont tant la maquette que la photographie se préparent et se positionnent en vue de cet acte de fusion constitue l'objet de cet article.

- 2 En ce qui concerne la photographie, le projet en arrive à dépasser l'œuvre achevée. Giovanni Fanelli déclare que ce qui caractérise la photographie, contrairement à l'expérience réelle de l'architecture, est la vision monoculaire, c'est-à-dire l'absence d'un halo périphérique de vision. Ceci a pour effet de produire une plus grande concentration sur l'objet photographié¹. Cette caractéristique ouvre la voie à la réinterprétation, car la bidimensionnalité de la photographie requiert un effort de la part de l'observateur pour l'incorporer comme expérience afin d'accéder à son « aura » benjaminienne. Dans le cas de la photographie de maquette, l'exercice d'interprétation est encore plus important, spécialement quand le modèle ne prétend pas simuler une réalité construite mais présenter une pensée qui enfin prend forme. Comme le signale David Deriu², le caractère haptique de la maquette est subjectivé par la photographie : les trois dimensions, sa matérialité et sa nature d'objet à l'échelle, de miniature, sont manipulées au moyen de la technique photographique afin de recréer ou de simuler une vision spécifique de l'architecture représentée.
- 3 Cette relation de maîtrise du potentiel expressif de la maquette au moyen de la photographie est plus évidente encore que dans les cas où la photographie représente une architecture réalisée, car sa condition de petit objet permet des points de vue où l'on ne simule pas la vision d'un usager, éventuel destinataire de cette œuvre, mais où l'on représente une « matérialisation d'une idée abstraite » comme le précise Karen Moon³. De même, contrairement à l'œuvre réalisée ou au paysage existant, la maquette peut être travaillée expressément pour la photographie. Si, comme le souligne Barthes⁴, la photographie est polysémique, cela est aussi le cas de la maquette, non pas tant par la multiplicité des points de vue que par les processus créatifs nécessaires à sa construction et à sa mise en scène.
- 4 Sur tous ces points, Le Corbusier est paradigmatique. Si nous considérons, comme le défend Beatriz Colomina⁵, que « l'architecture de Le Corbusier est le fruit de son positionnement derrière l'appareil photo », le cas de la photographie de maquette se révèle primordial, puisque, dans le dialogue entre l'objet et l'objectif, il n'y a d'autres agents que l'architecte en personne, le photographe et le maquettiste. Ces deux derniers sont eux-mêmes des créateurs avec leurs caractéristiques, bien que supervisés par l'architecte, à qui les maquettistes prêtent leurs mains, et le photographe son œil mécanique. Par conséquent, ce qui est photographié n'est pas la description de l'objet, mais, comme le fait remarquer Daniel Naegele⁶, son « évaporation » dans une atmosphère, son aspect indicible.
- 5 C'est en ce sens que les recherches de Tim Benton sur les photographies personnelles de Le Corbusier⁷ se révèlent particulièrement dignes d'intérêt, car elles s'attardent sur les recherches de l'architecte et non sur son habileté technique : la position de l'objectif devant l'objet, l'absence de perspective dans la plupart d'entre elles pour se centrer sur la présence d'un motif prédominant, les séries séquentielles et leur rapport à la lumière. S'il est possible de comparer ces photos « secrètes » avec les dessins d'objets à

réaction poétique, avec les ébauches de paysages ou avec la production picturale de Le Corbusier, il n'en n'est pas moins vrai que les photos des maquettes, elles aussi, montrent un rapport direct avec le dessin, loin de seulement permettre de dater la maquette à partir des plans existants. Si, comme l'établit B. Colomina, les attributs de l'architecture de Le Corbusier résultent de la nécessité de construire la photographie de l'espace en question, c'est-à-dire, un espace plat, exempt de perspective et séquentiel, il devrait être possible de retrouver dans la photographie de ses maquettes les mêmes observations. Si tel est le cas, celles-ci n'en comportent pas moins des méthodes et des procédés invoquant l'idée d'un espace architectonique liés à la tradition du dessin d'architecture et aux arts plastiques, et ouvrant ainsi la voie à un dialogue entre les faiseurs de maquettes et de photographies.

À propos des photographes : « une statuette équestre »

Figure 1. Figurines dans l'appartement du 20 rue Jacob, Paris.



Photo : Brassai. 1933 ca.

FLC L4-12-13-001.

- 6 Derrière l'appareil photographique et la maquette, il existe un nombre important de personnages, depuis les photographes jusqu'aux artisans qui parfois sont les mêmes. La photographie de la maquette est un résultat dialogique, et à son propos, les nuances de chacun des interprètes se révèlent indispensables : Brassai, Robert Doisneau, Albin Salaün, Lucien Hervé, Peter Willi, Pierre Chenal, Nikolaï Ekk, Thomas Cugini, René Burri... vont tous photographier les maquettes de Le Corbusier. Ces photographies sont destinées aux publications, aux expositions ou aux archives de l'atelier. Mais on doit ajouter à cette liste de grands photographes les noms des membres de l'atelier : Le

Corbusier lui-même, José Oubrierie, Iannis Xénakis, André Maisonnier... qui eux aussi regardent la maquette à travers l'appareil photographique en tant que créateurs d'objet.

- 7 Comme nous le développerons dans cet article, ces photographes révèlent la pluralité d'intérêts que recouvre la relation entre maquette et photographie : les photographes-architectes contemplant l'objet à partir de leur discipline, les photographes d'agence cherchent l'image spécialisée ou non pour la diffusion, les photographes-cinéastes sont spécialement attentifs à l'idée de mouvement, et surtout les photographes-artistes sont ceux qui impriment du caractère à l'image à travers le maniement subtil de l'ombre et de la lumière, au-delà de la thématique concrétisée.
- 8 Un exemple permet de comprendre ce dernier aspect. Deux clichés d'un même motif ont été réalisés par deux photographes appréciés de Le Corbusier, mais très éloignés dans leurs méthodes photographiques : George « Brassai » et René Burri⁸. Ils photographient à quelques années d'intervalle la même figurine représentant un cavalier en miniature, aux deux domiciles de l'architecte à Paris. Brassai la photographie en 1933 dans l'appartement de la rue Jacob. La photo montre des figurines en terre cuite chevauchant un paysage ondulé de voile de coton, baigné par une faible lumière qui semble présager la nuit (fig. 1). La profondeur de champ, la base ondulée et le contraste du noir et du blanc transforment la table en une sorte de paysage et donnent aux figurines équestres une taille indéterminée. Des années plus tard, René Burri photographie à son tour cette même statuette, cette fois-ci dans l'appartement situé porte Molitor. L'élément fait partie d'une « nature morte », composée sur fond noir et cadrée par une caisse faisant office de piédestal, le tout éclairé d'une lumière contrastée (fig. 2). La figurine équestre est accompagnée d'autres objets, ce qui donne un ensemble géométriquement équilibré, informant sur la taille de la miniature.

Figure 2. Nature morte à la figurine équestre dans l'appartement de la rue Nungesser-et-Coli.

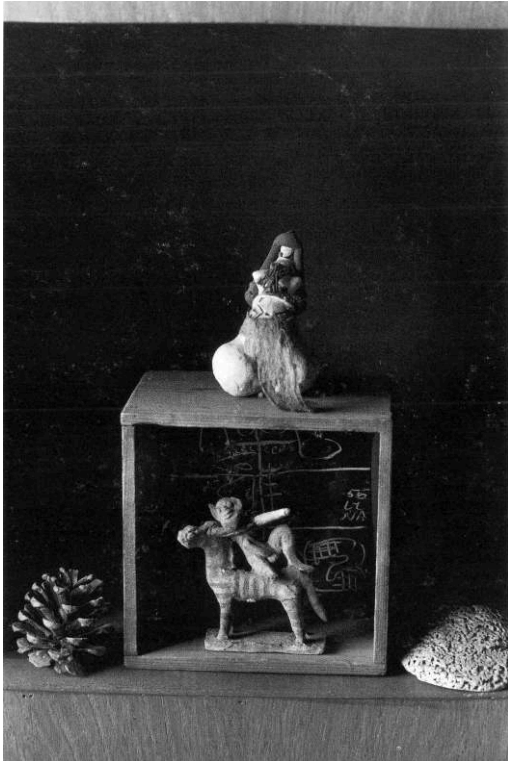


Photo : René Burri (1955-1965).

René Burri/Magnum Photos/FLC/ADAGP.

- 9 Avec des procédés différents, les deux photographies offrent une réponse à la question de la profondeur de champ. Par ailleurs, les deux images reflètent une idée de la lumière tout à fait différente. Cependant, toutes les deux mettent en valeur la matérialité de la figurine dont l'échelle est manipulée par les cadrages.

Photographier la maquette : mouvements et assemblages

Les débuts

- 10 La photographie et la maquette apparaissent conjointement dans les premiers projets du jeune Jeanneret. Les maquettes réalisées en argile témoignent de sa formation à La Chaux-de-Fonds où le « modelage » était une matière obligatoire et de grande importance. Son maître Charles L'Eplattenier s'était distingué en tant que sculpteur, en utilisant toujours les maquettes comme ébauche. La maquette aurait ainsi donné à l'enseignant un outil pédagogique approprié permettant de passer de l'ornement artisanal à l'architecture⁹.
- 11 En ce qui concerne la photographie, ces premiers clichés furent probablement tous réalisés par Jeanneret lui-même¹⁰. La facture de chacune d'entre elles est la même : une nature morte ayant pour base un tissu froissé sur laquelle se trouvent en perspective une ou plusieurs maquettes sous une lumière latérale, laissant l'arrière-plan du champ dans l'obscurité. L'origine du cadrage de ces ensembles et l'utilisation de la profondeur



au moyen de contrastes de lumière témoignent de l'influence des écrits de John Ruskin¹¹, auteur pour lequel la photographie  le daguerréotype  et l'aquarelle rivalisaient dans la capture de la lumière¹².

Figure 3. Maquette de la Villa Jacquemet.

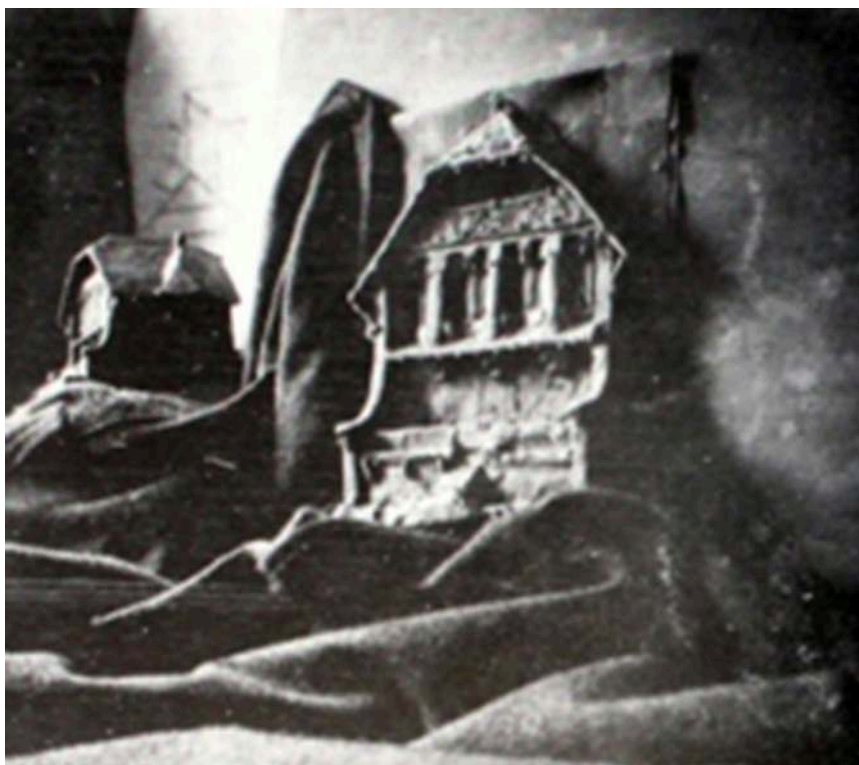


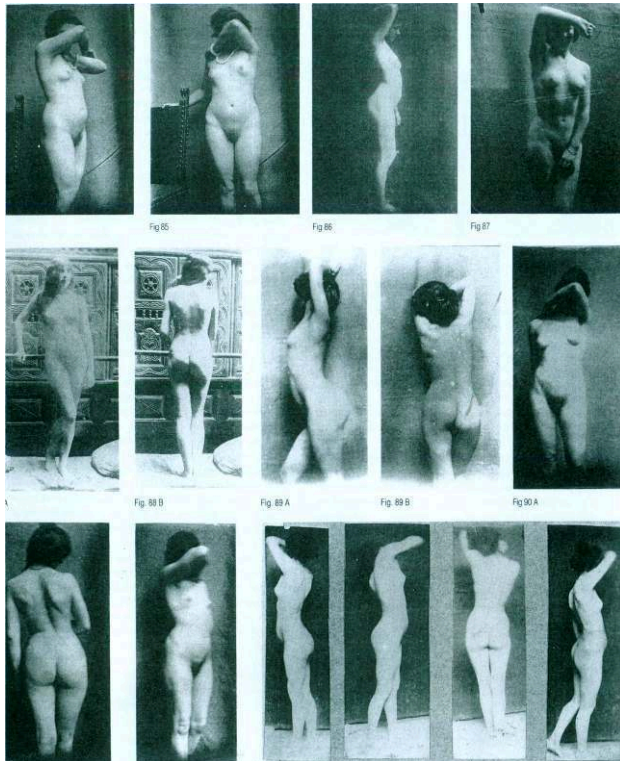
Photo Ch.-É. Jeanneret, 1907. Maquette : Ch.-É. Jeanneret.
FLC/BVChdF.

- 12 De 1907 à 1911, Jeanneret possédait un Kodak, utilisant une pellicule 9 x 9 cm. Cet appareil doit être celui avec lequel il réalisa les prises de vues des premières maquettes. Comme le souligne Tim Benton¹³, la compétence technique de Jeanneret/Le Corbusier comme photographe laissait à désirer, Mais dans ces premières réalisations de maquettes, on peut déjà voir la recherche d'un équilibre entre ombre et lumière, au moyen du clair-obscur ou du contraste, ce qui lui permet de donner une matérialité tactile à la lumière.
- 13 L'organisation minutieuse des objets et la composition de l'image mettent en évidence un premier signe indéniable du futur Le Corbusier, désireux de contrôler la diffusion de son travail. Mais comme dans toute la production de l'architecte franco-suisse, les registres sont multiples. Ces photographies transmettent deux conceptions du temps qui s'éloignent du simple fait représentatif : d'une part, le temps intellectuel du processus créatif, reflété par la coexistence dans la même scène de différentes étapes du projet (fig. 3) ; d'autre part, les perspectives et les points de vue de l'appareil photographique s'insinuent jusque-là où le dessin n'arrive pas : le volume que l'on contourne, la présence de l'objet dans un espace et le mouvement qui se fige en le contournant.

Mouvement

- 14 En 1915, Charles-Édouard Jeanneret rencontre l'artiste Rupert Carabin¹⁴, qui à cette époque travaillait l'usage de la photographie sur le nu féminin à travers une série de clichés de modèles pris sous différents angles et positions. La continuité des images capturant le mouvement d'un corps permet d'inclure la cinétique sur le modèle.

Figure 4. Séries de nus.



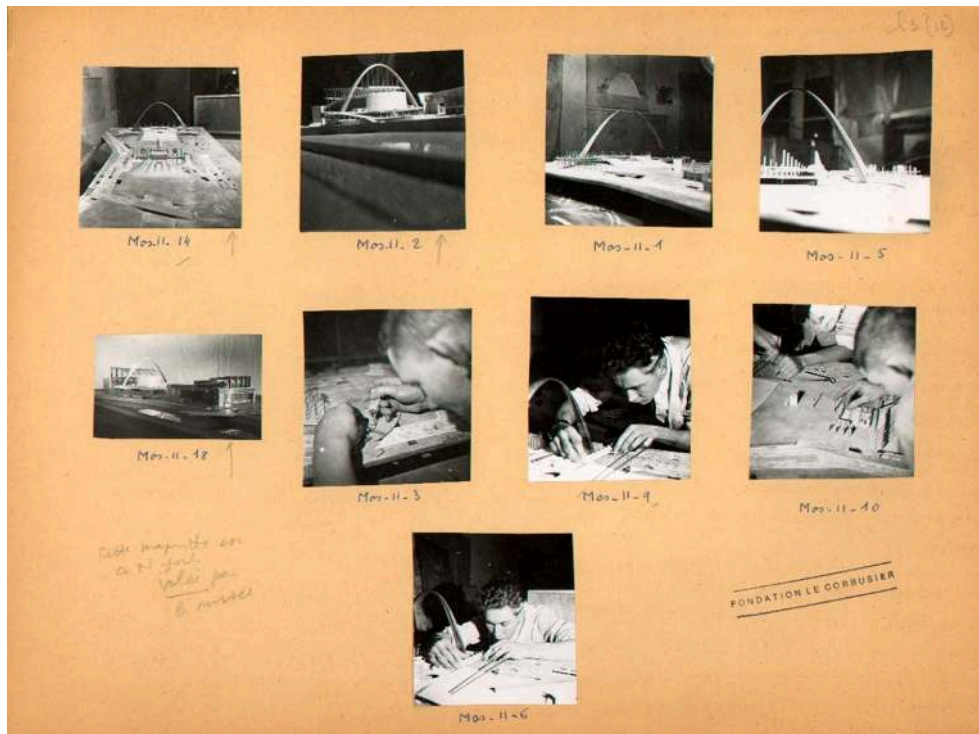
Clichés sollicités par Le Corbusier, 1929. Photo : Rupert Carabin, 1915.

FLC/ADAGP.

- 15 Une série de clichés photographiques de même format sape l'idée d'une plastique fixe ⁵⁸ de la statuaire la plus académique ⁵⁹ et donne naissance à l'idée du processus créatif de l'objet à travers le mouvement. Jeanneret est au courant de ces systèmes d'étude novateurs ; il avait d'ailleurs sollicité dès 1929 l'une de ces planches de nus féminins captés par Rupert Carabin. L'ouvrage de Paul Richer, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*¹⁵, permet la diffusion de ces techniques dans les ateliers parisiens des peintres (fig. 4).
- 16 Le Corbusier utilisera ce type de présentation photographique pour observer les séries d'instantanés de ses œuvres en vue de ses publications ou pour ses propres archives. Dans le cas des maquettes, les points de vue s'avèrent tous différents et ne se limitent pas à regarder selon deux ou trois points de vue en rapport avec le processus en cours du bâtiment proposé, c'est-à-dire avec les vues possibles de l'architecture à venir. Au contraire, les images sont prises à partir de multiples points de vue, entourant l'objet comme s'il s'agissait d'un modèle anatomique.

Assemblage


Figure 5. Assemblage de la maquette du Palais des Soviets.



Photos : 1934.

Le Corbusier a écrit après : « Cette maquette est à New York volée par le musée ».

FLC L3-19-61-001. L. Hervé/ Getty Images/ADGP/FLC.

- 17 La relation avec l'anatomie est également palpable dans la phase de l'assemblage de la maquette  un aspect que les sculpteurs ont développé entre le XIX^e et le XX^e siècle à travers les écorchés. Outre l'intérêt de Le Corbusier pour l'anatomie, les systèmes de composition par assemblage de pièces doivent être mis en relation avec l'intérêt des avant-gardes pour l'esthétique de l'ingénieur, à travers les systèmes de composition de Le Corbusier. Ces possibilités de l'objet deviennent un élément de réflexion, loin des maquettes démontables telles que « bibelots du Bazar¹⁶ ». Les maquettes du bouteiller de l'Unité d'habitation de Marseille et le grand assemblage du Palais des Soviets sont deux exemples de ces recherches sur la valeur du mouvement par la manipulation¹⁷. Elles sont largement photographiées, à mi-chemin entre le dossier photographique d'un brevet et l'étude anatomique.
- 18 La quantité de clichés de maquettes démontées montre l'intérêt de Le Corbusier pour cette méthode. Les motifs de diffusion en sont une des raisons, mais ils montrent aussi la cohérence de l'organisme, de l'anatomie comme objet d'étude, non pas pour recréer une perspective traditionnelle. Ce point est particulièrement palpable dans la réalisation de films de maquettes, et de photogrammes, comme ceux produits à partir de la maquette du Palais des Soviets. Réalisée par le cinéaste M'Ekk¹⁸ (sic), elle sera filmée pour montrer la complexité d'une cinétique plus proche de la création plastique, de la danse ou du cinéma, que des processus de construction de l'œuvre, raison véritable de sa réalisation (fig. 5).

- 19 Le montage et le démontage n'expriment pas seulement la cinétique de l'expérience architecturale, mais aussi celle de la construction mentale et physique de l'architecture. Le mouvement autour de la maquette à travers les photographies, de loin et de près, de haut en bas, de l'extérieur et de l'intérieur, n'imitant que rarement la vue de l'habitant, montre la manière de comprendre l'espace architectural de Le Corbusier. La perspective traditionnelle n'a pas sa place : l'espace est une superposition d'images liées par le mouvement.

La maquette devant l'appareil photographique : fonds, socles et matériel

- 20 La maquette est un objet qui peut être déplacé : de l'établi à l'endroit où on la photographie, ou encore là où elle est posée pour être discutée et exposée. Parce qu'elle anticipe l'architecture qu'elle représente, elle permet de faire évoluer les scénarios. Par conséquent, il importe de comprendre comment la maquette est préparée ☞ fonds, socles et matériaux ☞ pour répondre à ces différentes fonctions.

Fonds

Figure 6. « Athlète », Joseph Savina/Le Corbusier.

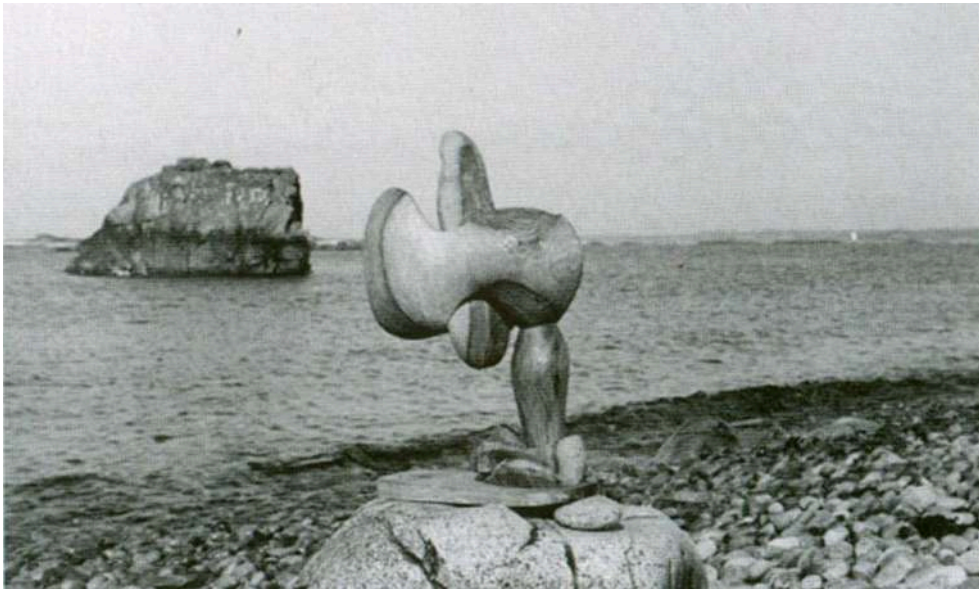


Photo prise par Savina à Plougrescant à la demande de Le Corbusier, 1951.
FLC/ADAGP

- 21 L'utilisation d'arrière-plans noirs ou neutres et celle de dioramas qui passent d'une maquette à l'autre partagent l'absence de référence environnementale, dans le meilleur des cas résolue par l'inclusion de végétation maquettée soulignant les multiples échelles de l'objet. La relation entre la maquette, l'arrière-plan et la photographie permet de comprendre la requête que Le Corbusier adresse au sculpteur Joseph Savina : il souhaite que ses sculptures soient photographiées avec, en arrière-plan, le paysage de la côte bretonne (fig. 6). Le Corbusier tenait à « photographier avec un ciel avec des

nuages¹⁹ ». Grâce à ce procédé, les objets sculptés peuvent être perçus à plusieurs échelles : les ciels nuageux contribuent à donner de la profondeur à l'image et à brouiller la taille de l'objet.

- 22 Cette technique sera utilisée par Le Corbusier architecte dans les photographies de ses maquettes. Pour les photographies que Robert Doisneau fait de la maquette du gratte-ciel de La Marine d'Alger en 1938, il utilise en arrière-plan des photographies de ciels dont Le Corbusier se souviendra vingt ans plus tard au cours de l'Exposition des capitales de 1957²⁰ : « Cela peut être très beau d'autant plus que Doisneau, le photographe, avait arrangé un très beau ciel derrière la maquette. »

Figure 7. Maquette en plâtre, premier projet de la Chapelle de Ronchamp.



Photo. Lucien Hervé, 1951. Maquette : André Maisonnier.

L. Hervé/Getty Images/FLC/ADAGP L3-3-43-001

- 23 Le Corbusier conserve la feuille, première maquette et photographique de ce ciel, qu'il utilise comme arrière-plan pour plusieurs photographies de maquettes représentant des bâtiments situés à différents endroits et à différentes époques. Ceci caractérise une stratégie de communication, pour donner à la fois un certain réalisme à la maquette mais aussi pour valoriser l'objet de l'architecture ou la maquette porteuses de l'idée d'espace. Ce panneau d'arrière-plan ne sera pas le seul à servir de base pour la même stratégie. Le Corbusier utilise la terrasse de son appartement de la porte Molitor pour photographier des maquettes, comme la maquette en plâtre du premier projet de la chapelle de Ronchamp. Il utilise aussi le toit de son atelier de la rue de Sèvres avec le même critère : la disparition de toute référence à un contexte proche, non seulement pour ôter de l'importance à cette question architecturale mais aussi pour mettre en évidence la plasticité de son architecture (fig. 7).

Socles


- 24 Une autre stratégie photographique autour de la maquette est la manipulation du socle de l'objet, y compris sa disparition, qui s'appliquera aux maquettes dans lesquelles le volume disparaît comme masse. La photographie de la maquette du bouteiller de Marseille  également photographiée avec le beau ciel de la même série – et la maquette en fil de fer de Ronchamp réalisée par l'architecte assistant, formé comme sculpteur Maisonnier, en sont des exemples, ainsi que la maquette en cordes de violon du pavillon de Bruxelles exécutée par l'architecte- musicien Xenakis (fig. 8). Dans ces deux derniers cas, l'absence totale de référence à la verticale dans l'image, grâce au fond, est une méthode d'abstraction qui dilue la profondeur de champ provenant de l'espace euclidien pour intégrer l'observateur de l'image : la représentation est remplacée par l'expérience d'un autre espace spéculatif, oubliant la représentation. En contrepoint à cette stratégie qui donne à la maquette un caractère abstrait, d'autres photographies valorisent par contre un socle aux teintes réalistes, pour recréer la vision du futur bâtiment.

Figure 8. Pavillon de Bruxelles, première maquette en cordes.

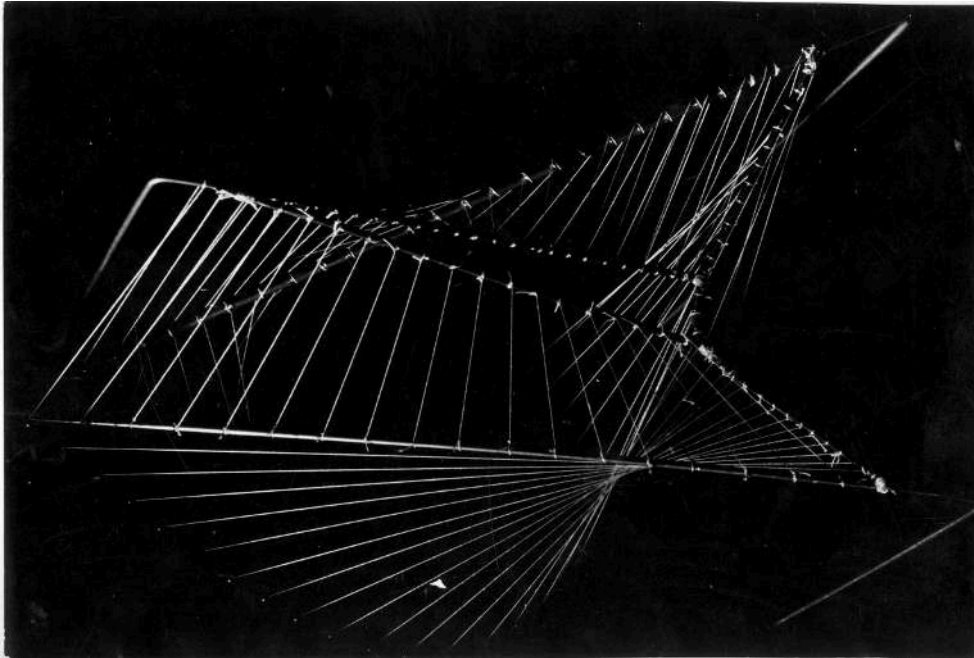


Photo : Lucien Hervé. 1956. Maquette : Iannis Xenakis.

L. Hervé/Getty Images/FLC/ADAGP FLC L1-1-44-001.

- 25 Les maquettes de projets urbains, quant à elles, en raison de leur tendance à être photographiées à vol d'oiseau, sont caractérisées par des socles aux finitions particulièrement soignées : trompe l'œil réalisé sur une toile pour la maquette du plan Voisin, photographiée et filmée par Pierre Chenal. Les finitions de ces socles, dans lesquelles l'élément de support se confond avec la proposition architecturale, deviennent, par les matériaux et la couleur, des mises en scène appropriées pour l'appareil photographique, mieux que pour l'œil.

Matériel

- 26 Comme cela a déjà été développé dans d'autres écrits²¹, il existe des liens entre la matérialité de la maquette, les techniques artisanales de sa construction et les procédés créatifs de Le Corbusier. La recherche du matériel le plus approprié à la photographie de maquette n'échappe pas à l'effort de communication de Le Corbusier qui cherche, à travers elle et sa représentation photographique, à compenser la non-réalisation d'un projet, mais aussi à montrer la fusion entre le travail artisanal et le travail mécanique, entre la main et la machine.

Figure 9. Maquette en bois et isorel .

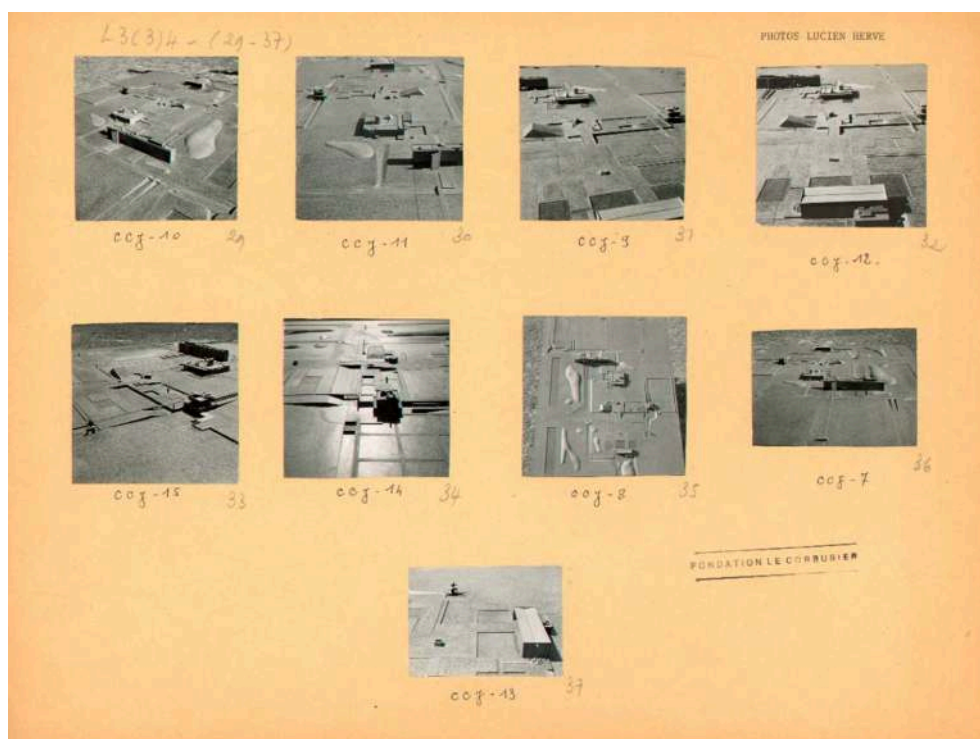


Photo Lucien Hervé. 1957. Maquette : Rattan Singh.

L. Hervé/FLC/ADAGP L3-13-29-001.

- 27 La question de la couleur s'avère spécialement intéressante, car la photographie influence le choix des matériaux de la maquette. Pierre Chenal le conseillait déjà pour les maquettes réalisées pour le film *Bâtir*, évitant certains chromatismes peu adaptés à l'appareil en noir et blanc : « Veuillez me faire savoir d'urgence de quelle couleur il faut peindre le plan en trompe l'œil et les gratte-ciels en maquette, pour que cela soit photogénique²². » Le monochrome caractérise les travaux publiés de Le Corbusier, en particulier l'architecture ; pour la peinture et la sculpture ²⁸ polychrome ²⁹ la photographie en couleur est incorporée. En ce qui concerne les matériaux destinés à la construction de la maquette et la relation avec la photographie en noir et blanc, les choix vont dans le sens des exigences de l'appareil photographique : l'utilisation de plâtre dans les maquettes de la période puriste témoigne de l'ambivalence typique des Beaux-Arts envers ce matériau dans l'exposition et dans la photographie. En fait, les photographies illustrant les nuances du plâtre sont plus stimulantes dans l'impression que dans l'observation directe de la maquette, malgré la valeur sculpturale de ces

énormes maquettes au 1 :20. Les œuvres réalisées par l'ébéniste indien Rattan Singh pour Chandigarh, incorporant différentes textures du bois ou le grain de l'isorel, explorent les nuances du noir et blanc même si l'aspect chaleureux du bois reste secondaire (fig. 9).

- 28 Face à la masse, l'incorporation de verre et de méthacrylate par des techniques de montage à mi-chemin entre industrie et artisanat insiste sur l'aspect communicationnel de ces photographies, conférant une valeur épique à des objets peu complexes. Ainsi, le support du gros pain de verre de la façade de la Cité de Refuge est réduit dans la maquette à une série de lignes noires, éventuellement peintes sur le verre, qui ne recherchent que l'effet d'un plan ajouté à la superposition des reflets et des transparences : la maquette sert de preuve à une construction picturale et non tectonique.

L'appareil photographique face à la maquette : de la vue d'en haut au ras du sol

- 29 Comme l'indique Arthur Drexler²³, en ce qui concerne la finalité expressive de la maquette, la photographie permet de mettre l'accent sur la simulation d'une vision réelle de l'architecture par l'utilisateur, ou bien sur l'instantané qui vise une description complète de l'ensemble du projet, proche des perspectives axonométriques, produisant des photographies qui considèrent l'objet en tant que matériel plastique et non en tant que représentation d'une architecture à venir.
- 30 Le parallèle qu'établit Drexler entre dessin et maquette est particulièrement révélateur du concept d'espace de Le Corbusier, où la profondeur ne s'apprécie pas dans la perspective « à l'italienne », mais dans la superposition de plans et de lumières. La position de l'objectif face à l'objet met en évidence ces trois finalités ²⁴ simulation, description, intention ²⁵ ainsi que leur lien avec le dessin.

Vue d'en haut

- 31 La vue d'en haut, montrant le plan de l'architecture représentée, est un genre de la photographie de maquette pratiquée couramment par Le Corbusier. Le volume y est incorporé au moyen d'ombres projetées par la volumétrie d'ensemble de l'architecture, ou par celle d'un étage démonté. Comme nous l'avons vu, les montages de maquettes chez Le Corbusier ne recourent pas au démontage des murs ²⁶ à la manière des maisons de poupées ²⁷ mais par niveaux, fait important dans les procédés de projet de l'architecte. Sans aucun doute, ce type de photographie a comme objectif de remplacer les lavis traditionnels à l'aquarelle de la tradition des Beaux-Arts, dans lesquels la dimension réelle du plan est accentuée par les ombres d'un soleil généralement impossible, à moins qu'il ne s'agisse d'une ruine ou d'un bâtiment en construction (fig. 10). Mais au-delà de ce parallèle, il existe deux autres lectures concernant la photographie vue du ciel. La première engage à considérer sa relation avec l'orthophotogrammétrie aérienne, et la seconde avec la vision picturale ou sculpturale de l'architecture de Le Corbusier.

Figure 10. Maquette en acier fondu, Immeuble Rentenanstalt.

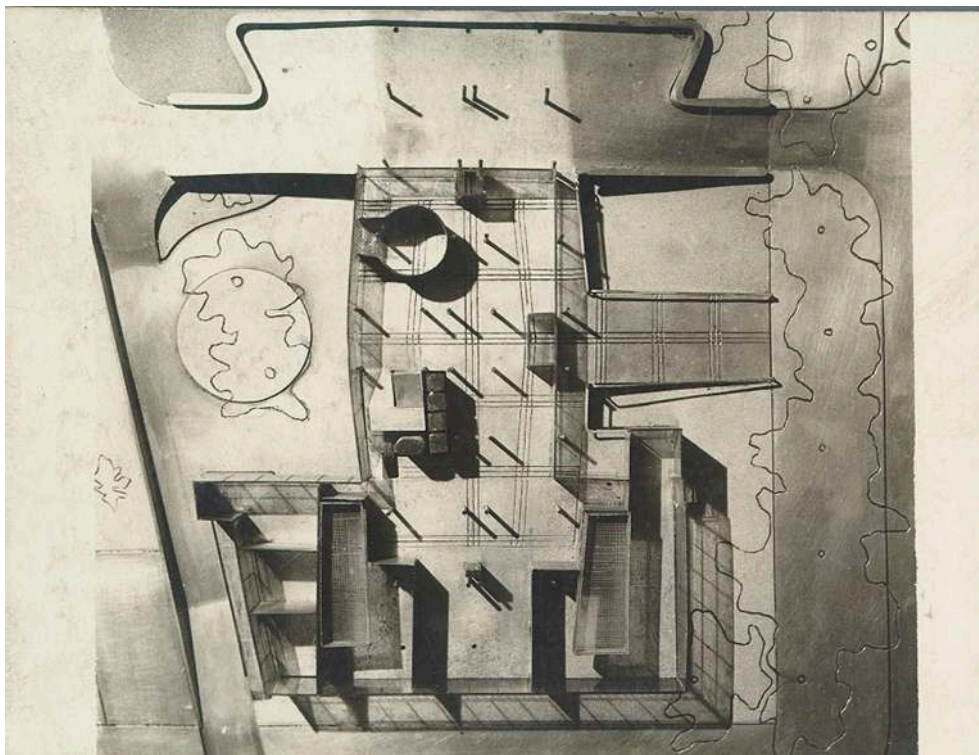




Photo : Peter Willi (¿?) 1933. Maquettiste : Ch-A. Lasnon.

FLC/ADAGP L3-18-80-01.

- 32 En ce qui concerne l'orthophotogrammètrie, on notera que les maquettes du plan Obus d'Alger et de Nemours (fig. 11) ont permis de rendre compte des relations entre urbanisme et paysage dans la production corbuséenne, soit à travers ses photographies, soit grâce à l'objet lui-même exposé dans de multiples expositions à partir de 1935. Mais plusieurs problèmes avec le MOMA concernant l'achat des maquettes, ainsi que leur fragilité, relèguèrent ces plans-reliefs²⁴ au second plan, en faveur de leurs photographies. Le réalisateur des maquettes urbaines est Charles-Augustin Lasnon Dussaussy, mouleur de profession. Lasnon travaille alors en 1937 pour le Service géographique de l'armée (SGA) en charge du renouvellement des cartes géographiques via des plans obtenus par la photogrammètrie, technique dans laquelle la France était pionnière²⁵. Le Corbusier utilise les planimètries du Service géographique de l'armée comme base pour ses projets et ce sera Lasnon  qui avait déjà réalisé de nombreuses cartes-relief pour la SGA  qui exécutera les nouveaux paysages à l'échelle pour Le Corbusier. Les photographies frontales ne montrent pas seulement le plan des propositions, mais elles revendiquent aussi une précision géométrique, une véracité avant de modifier le lieu, une rigueur de géomètre, de jardinier et de militaire.
- 33 Cette valeur représentative de la photographie s'ajoute à la seconde lecture à laquelle nous avons fait référence, la vision plastique de l'objet lui-même. Ce fait s'avère évident sur la photographie, lorsque l'environnement de la pièce où se trouve la maquette disparaît, brisant ainsi la référence scalaire et la fonction représentative. Cette méthode est particulièrement pertinente dans les photographies de maquettes démontables, où le plan aux ombres projetées acquiert la tonalité d'une composition

picturale très puriste ou montre des variantes des mariages de contours plus sophistiqués, comme les techniques du papier-collés de Le Corbusier.

Figure 11. Maquette en plâtre, urbanisation à Nemours.



Photo : Peter Willi, 1934. Maquettiste : Ch-A. Lasnon.
P. Willi/FLC/ADAGP L3-3-43-001.

- 34 La capacité à façonner un espace avec la superposition des contours ⁵⁸ formes et ombres ⁵⁹ dans les photographies prises d'en haut trouve sa réplique dans les photographies des élévations où l'appareil photographique situe le point de vue à mi-hauteur du bâtiment ⁶⁰ vue réelle improbable dans l'architecture représentée ⁶¹ pour montrer la profondeur, la plastique de l'objet-architecture comme superposition de couches. Dans cet esprit, les collaborations avec Joseph Savina cherchent à souligner l'idée de profondeur d'espace sans recourir à la différence métrique entre les plans. La photographie est ce qui permet le trompe-l'œil.

Au ras du sol

- 35 Cette position de l'appareil photographique détermine la condition représentative de la maquette. Une action d'investigation est effectuée sur l'objet, rapprochant les yeux du niveau du sol de la maquette afin de simuler le fait d'être spectateur de l'architecture à construire. La photographie fixe un moment de cette enquête, soit pour confirmer ou vérifier la lecture de l'effet souhaité, ou incorporer l'instantané comme moyen informatif sur l'œuvre ; elle peut aussi mettre en évidence la pertinence en comparant des photos à partir de projets semblables, ou bien comme un échantillon de ce qui sera quand l'œuvre sera exécutée.

Figure 12. Maquette en plâtre, Maison Citrohan.

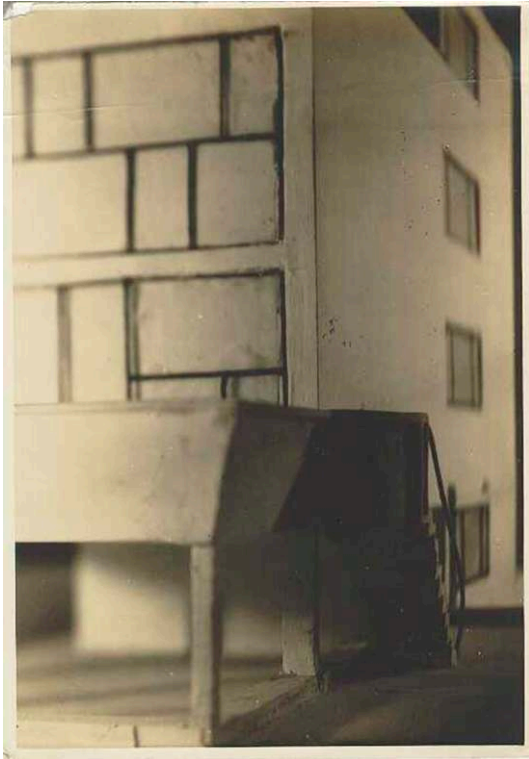


Photo Peter Willi, 1922. Maquette : Ch-A. Lasnon.
FLC/ADAGP L3-20-7-001.

- 36 Ce type d'images, très récurrent dans la photographie de maquette, est comparable aux perspectives coniques dessinées au niveau du passant, mais il est rare dans la production de Le Corbusier. Un fait illustratif du peu d'intérêt de Le Corbusier pour la simulation des maquettes, est l'exécution des modèles en plâtre au 1:20 des villas blanches, dans laquelle les fenêtres sont opaques, malgré la taille de la maquette qui aurait permis de montrer aux yeux des curieux l'intérieur de ces architectures (fig. 12). Une attitude contestée par Henry Russell Hitchcock qui, au moment de la commande de la première maquette de la Villa Savoye, déclarait :

Il nous semble également très important que l'on puisse voir l'intérieur de cette villa, si cela ne devait pas revenir trop cher, nous serions désireux de faire effectuer cette maquette de telle façon que l'intérieur de la villa soit visible, par les fenêtres, par exemple.

- 37 Les images prises au niveau du sol cherchent sans aucun doute à montrer la maquette en tant que représentation de l'architecture à venir. Les photographies de Doisneau pour le gratte-ciel de La Marine d'Alger, ou les photographies de la maquette en plâtre de Ronchamp de Hervé ont recours à des effets imitant la réalité, en incorporant des socles et des fonds qui complètent la position de l'objectif en donnant de la profondeur au champ de vision à l'aide d'éléments en premier ou arrière-plan (fig. 13).

Figure 13. Maquette en bois, gratte-ciel de La Marine d'Alger.

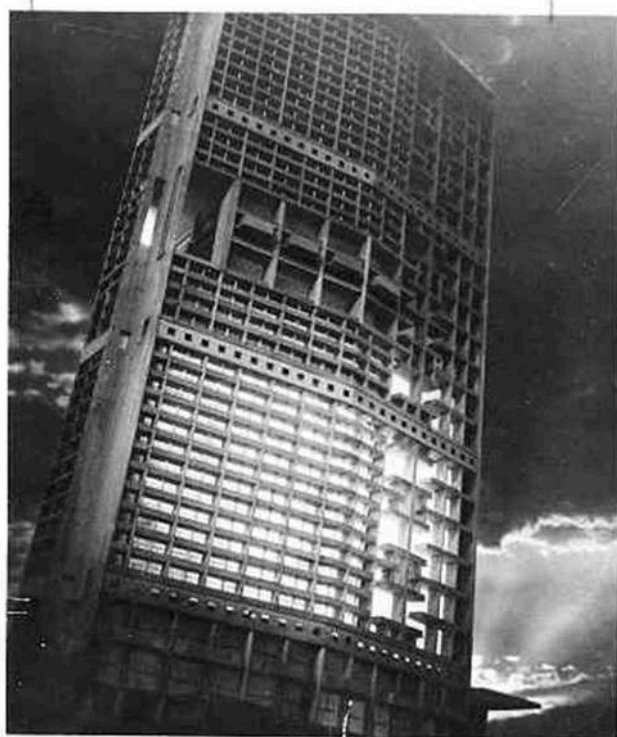
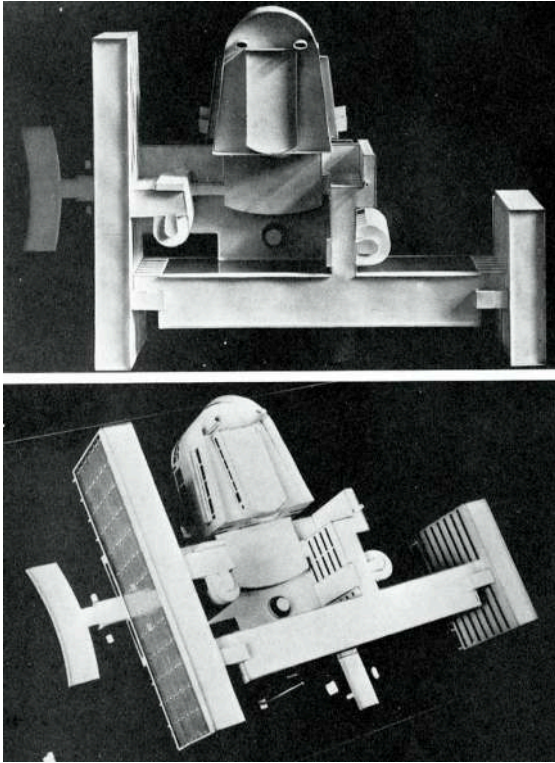


Photo. Robert Doisneau, 1938. Maquette : Ch-A. Lasnon.
R.Doisneau/FLC/ADAGP. FLC L3-18-80-01.

À vol d'oiseau

- 38 Si les vues d'en bas remplacent les perspectives coniques au niveau du sol et les vues d'en haut, les gouaches traditionnelles des plans d'étage de l'Académie, la vue à vol d'oiseau occupera le même espace que deux autres outils de dessin : l'axonométrie et la perspective conique à vol d'oiseau.
- 39 En ce qui concerne les axonométries, l'influence de l'utilisation de cette méthode graphique dans les mouvements d'avant-garde européens est transférée à la vision de la maquette. Sur ces photographies, l'appareil photo est placé à une hauteur suffisante pour que la perspective ne fuie pas de manière excessive et que la position de l'objet devant l'objectif, généralement sur un socle abstrait et sur un arrière-plan neutre, soit placée à un angle de perspective permettant la vision des deux côtés de la maquette. Les photographies de la Maison La Roche, sur lesquelles Le Corbusier corrige en dessinant à main levée certains aspects, démontrent la proximité de ce point de vue par rapport au dessin. Viennent ensuite les axonométries constructivistes du palais du Centrosoyus ⁵⁰ dessin requis par le jury et remplacé par la maquette ⁵¹ ou les photographies prises par George Dudley de la maquette 23A du siège de l'ONU, dont la position devant l'objectif était obligatoire et répétée pour toutes les propositions, afin de permettre la comparaison entre elles et de vérifier l'ensoleillement, une fois de plus, dans une relation évidente avec le dessin²⁶.

Figure 14. Photographies extraites de la revue *L'Architecture Vivante*, le Palais du Centrosoyus à Moscou.



L'Architecture Vivante, printemps 1930 (Paris, 1930) Lam 2.
FLC/ADAGP.

- 40 A ces vols d'oiseau plus soucieux de l'expression de l'architecture – en tant qu'objet, que forme – que de l'analyse de leur représentation dans l'espace, il faut ajouter les prises réalisées à partir des maquettes démontables. La relation avec le désir d'explicitier les programmes et l'architecture comme une mécanique est manifeste. Comme on l'a déjà vu, cette manière d'assembler la maquette, comparée au démontage d'éléments verticaux (façades) pour observer l'intérieur, révèle un intérêt pour la création du projet par couches ou par niveaux, très lié également au processus de construction en béton armé ou à structure métallique.
- 41 À son tour, la photographie à la manière d'une axonométrie fournit une vision de la maquette plus indépendante de sa condition représentative mise à l'échelle. La production et la diffusion de photographies de maquettes supplée généralement l'absence d'œuvre construite, mais dans le cas de Le Corbusier, elles démontrent leur valeur plastique au-delà du jeu d'échelle. Ainsi, dans le Centre Soyus, les images sont liées aux sculptures-architectures des maquettes que Naum Gabo a réalisées à partir de 1920²⁷, qui seront vues par Le Corbusier au cours de l'exposition de 1924 (fig. 14).

Figure 15. Maquette en carton-papier et *zip-a-tone*, Hôpital de Venise.



Photo : Thomas Cugini 1964. Maquette : Jullian de la Fuente, André Tavès, Roggio Andreini.
FLC/IAV. Ospedale-fas/L/36/05/D.

- 42 Finalement, la photographie en perspective conique généralement appelée « à vue d'oiseau » remplace le dessin de ce type, qui a commencé à se développer au XIX^e siècle et a acquis une pertinence plus grande avec les avant-gardes architecturales. Elle permet de montrer un point de fuite prédominant, afin de rendre plus évidents la perspective et le sens de la profondeur. Ce style de photographie, dans le cas de Le Corbusier, sera notamment utilisé pour des maquettes de propositions urbaines. Pour souligner le fait représentatif, les limites de la maquette sont en dehors du cadre de la photo au premier plan. Ce type de photographie de maquettes gagne en pertinence dans les projets de Jullian de la Fuente afin de développer des projets où l'idée d'une architecture susceptible d'extension prédominait. Le travail par couches superposées transformait la maquette en outil de projet, comme le montrent les maquettes et les découpes préparatoires de l'hôpital de Venise. Certaines photographies en couleur de la maquette originale perdue montrent différentes perspectives prises à partir de trois points différents, toujours face à l'un des côtés de la maquette, jamais en perspective ni en ras de lagune, comme ce sera le cas avec le plan en relief du plan Obus. Il y en a une qui montre la signature et la date de Le Corbusier lui-même, la veille de son envoi officiel à Venise. Ce fait inhabituel transmet la position à partir de laquelle la maquette doit être regardée, un détail qui rappelle le souci des artistes non figuratifs dont la signature marquait le sens du tableau (fig. 15).

Conclusions

Figure 16. Plusieurs maquettes pour le film *Bâtir*.



Photo Pierre Chenal. 1930.

FLC/ADAGP FLC L2-14-48-001.

- 43 Une photographie, réalisée par Pierre Chenal de l'intérieur du bureau de Le Corbusier exprime l'essence de ce qui est retenu dans le présent article. Le but de l'image est de montrer l'atmosphère de la pièce, le lieu où la production de l'architecte et de ses collaborateurs, photographes et maquettistes, est élaborée. Un lieu intime comme la mémoire, où sont fusionnés les échelles, les matériaux et les fragments d'architecture, à l'image des aquarelles de Joseph Michael Gandy de la maison-studio de John Soane. Puisque la photographie n'est pas centrée sur la capacité de représentation des maquettes, c'est l'aura de l'ensemble qui est palpable, sous la forme d'une nature morte en deux dimensions que souligne la lumière du projecteur aplatissant la perspective de la pièce. Si ce n'était le manque d'espace entre les différents objets, il pourrait s'agir de l'image d'une salle d'exposition, avec des plans, des maquettes et des matériaux de construction. L'espace privé et l'espace public se rejoignent alors, tout comme le prétend l'architecte dans les photographies de ses maquettes : il ne s'agit pas seulement de donner à voir son œuvre ou de convaincre l'interlocuteur, mais de l'amener à entrer dans une recherche personnelle.
- 44 La maquette occupe une place médiane entre le dessin et la photographie. C'est pourquoi elle emprunte à l'un comme à l'autre. Ainsi que nous l'avons montré, la position de l'objectif occupe le point de vue du dessin, reconduisant les canons du dessin Beaux-Arts ou ceux du dessin technique, telle l'axonométrie. La maquette se réfère à la photographie lorsqu'il s'agit d'inclure dans la construction de l'objet les attributs nécessaires au passage des trois dimensions à la bidimensionnalité. En outre, dans le cas des maquettes de Le Corbusier, ce n'est pas une image représentant le projet qui est recherchée, mais la représentation d'un processus créatif. Les multiples prises de vue, les photographies de maquettes démontables au fil des différentes étapes du processus de construction, révèlent l'effort de Le Corbusier pour capter la quatrième

dimension qu'est le temps. Ce dernier ne peut se réduire à la « promenade architecturale » autour de la maquette, pas plus qu' à l'illustration du processus de construction destiné à informer un brevet. Le temps est celui du projet permettant de montrer non seulement un procédé mais aussi et surtout un processus créatif. C'est la raison pour laquelle les photographies des maquettes incorporées à un environnement créent une sorte de recherche du paysage proposé. En ce sens, l'utilisation de dioramas comme fond de maquette apparaît cohérente, afin de « contextualiser » le bâtiment. Le photomontage exige, quant à lui, un point de vue unique, technique pratiquement inexistante chez Le Corbusier.

- 45 À l'exception de quelques cas ponctuels, la photographie de maquettes chez Le Corbusier se démarque d'une photographie professionnelle, à l'instar des maquettes sur commande, qu'il essayait d'éviter. Cette défiance à l'égard de la photographie professionnelle ne doit pas être interprétée comme une méfiance de l'architecte envers une production qui serait hors de son contrôle. Car il existe bel et bien une exigence de dialogue entre Le Corbusier et ses collaborateurs qui, ainsi que Caroline Maniaque l'a souligné²⁸, touche y compris les ouvriers et les artisans qui réalisaient ses œuvres. Pour conclure, la photographie de maquette représente un exercice d'altérité, un processus dialogique permettant d'impliquer toutes les personnes intervenant dans le processus – architecte, maquettiste, photographe – ainsi que le destinataire qui est sollicité de manière active, et pas seulement contemplative. Aujourd'hui, nous dialoguons encore avec ces photographies de maquette.

BIBLIOGRAPHIE

- H. Allen Brooks, *Le Corbusier's formative years*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *OJS Études photographiques* n° 1, nov. 1996, *Nouvelles pratiques, nouveaux sujets/La critique et ses modèles*, Éd. Or, 1931.
- Tim Benton, *LC Foto. Le Corbusier Secret Photographer*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2013.
- Tim Benton, « Le Corbusier, photographe secret », *VV.AA., Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*, Londres, Thames & Hudson, 2012.
- Tim Benton, *Le Corbusier conférencier*, Paris, Le Moniteur, 2007.
- Tim Benton (dir.), *Le Corbusier: architect of the century*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1987.
- Federica Causarano, « Les voyages d'Italie », in Marc Bedarida (dir.), *Le Corbusier Aventures photographiques*, Paris, Éditions de La Villette, 2014.
- Beatriz Colomina, « Le Corbusier and Photography », *Assemblage*, n° 4, Cambridge, The MIT Press, 1987, pp. 6-23.
- Philippe Comar (dir.), *Figures du Corps : une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Éditions Beaux-Arts de Paris, 2008.

Miguel A. de la Cova, *Maquetas de Le Corbusier : técnicas, objetos y sujetos*, Seville, Ed. Universidad de Sevilla, 2016.

Davide Deriu, « Transforming ideas into pictures », in Andrew Higgott et Timothy Wray (dir.), *Camera Constructs : Photography, Architecture and the Modern City*, Londres, Routledge Editions, 2014.

Arthur Drexler, « Engineer's Architecture: Truth and its consequences », VV.AA., *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Cambridge/New York, MIT Press/The Museum of Modern Art, 1977.

Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

Giovanni Fanelli, *Ruskin. Disegno e/ o fotografia*, [en ligne] http://www.historyphotography.org/doc/RUSKIN_Fanelli

Roberto Gargiani, Anna Rosellini, *Le Corbusier, béton brut and ineffable space, 1940-1965, surface materials and psychophysiology of vision*, Lausanne, EPFL Press, 2011.

« L'École d'Art de La Chaux-de-Fond », *B. Esthétique, Philosophie de l'Art, Critique d'Art. Catalogue de la Bibliothèque*, La Chaux-de-Fonds, Imprimerie coopérative, 1919.

Caroline Maniaque, « Back to Basics: Maisons Jaoul and the Art of the Mal Foutu », *Journal of Architectural Education*, 63, n° 1, 2009, pp. 31-40.

Karen Moon, *Modeling Messages: The Architect and the Model*, New York, Monacelli Press, 2005.

Daniel Naegele. « Objeto, Imagen, Aura. Le Corbusier y la arquitectura de la fotografía », *RA Revista de Arquitectura*, vol. 4, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004.

Anne Pingeot, « Sculpture et Photographie », Anne Pingeot et al., *Sculpture française. XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1982.

NOTES

1. Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016
2. Davide Deriu « Transforming ideas into pictures », Andrew Higgott et Timothy Wray (eds) *Camera Constructs : Photography, Architecture and the Modern City*, London, Routledge Editions, 2014.
3. Karen Moon, *Modeling Messages : The Architect and the Model*, New York, Monacelli Press, 2005.
4. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » dans : *Communications*, 4, 1964, Recherches sémiologiques, pp. 40- 64 ; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.102>.
5. Beatriz Colomina, « Le Corbusier and Photography », *Assemblage*, n°4 oct., Cambridge, MIT Press, 1987, pp. 6-23.
6. Daniel Naegele, « Objeto, Imagen, Aura. Le Corbusier y la arquitectura de la fotografía », *RA Revista de Arquitectura*, vol. 4. Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.
7. Tim Benton, « Le Corbusier, photographe secret », Nathalie Herschdorfer, Lada Umstätter (dir), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012. pp. 30-53.
8. Il existe une vaste bibliographie autour de la photographie et l'architecture, ainsi que des bibliographies spécifiques sur les photographes liés à Le Corbusier dans ses divers ateliers, des relations professionnelles ou d'amitié dans certains cas. Notamment, l'article est très proche par sa distinction phénoménologique entre la perception de l'architecture et la photographie architecturale : Fanelli op.cit. On peut citer aussi : Nathalie Herschdorfer, Lada Umstätter (dir), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012. En ce qui concerne les photographes, on peut citer les travaux de René Burri (Agence Magnum), notamment, René Burri

et Patrick Moser. *René Burri : Le Corbusier Intime*, Vevey, Switzerland : Éditions Castagniéé, 2011. □
Le photographe Brassai rencontre Le Corbusier dans le cadre du cercle culturel autour de la mécène américaine Ms. Barney, voisine de l'architecte lorsqu'il habitait à Rue Jacob.

9. Miguel A. de la Cova, *Maquetas de Le Corbusier. Técnicas, objetos y sujetos*, Ed. Universidad de Sevilla, 2016 ; Thèse (2016), sous la dir. de C. Maniaque et al., *Objets : projet et modèles dans l'œuvre de le Corbusier*.

10. Les maquettes de la Villa Fallet, Jacquemet et la Maison Bouteille sont réalisées avec la même technique de modelage, et photographiées de la même façon. L'emplacement des photos et les dates sont différentes (Ch-d-F 1907, Vienne 1909, Paris 1911), ce qui confirme l'hypothèse que Ch-E-Jeanerret était le photographe.

11. L'inventaire de la bibliothèque de La Chaux-de-Fonds en 1905 comprend la vaste collection d'œuvres de Ruskin, l'auteur le mieux représenté. L'École d'Art de La Chaux-de-Fonds, *B. Esthétique, Philosophie de l'Art, Critique d'Art. Catalogue de la Bibliothèque*, La Chaux-de-Fonds : Imprimerie coopérative, 1919.

12. Giovanni Fanelli, *Ruskin. Disegno e/o fotografia*. http://www.historyphotography.org/doc/RUSKIN_Fanelli.pdf. L'auteur rassemble la relation contradictoire de Ruskin avec la photographie, qui imite également le jeune Jeanerret pour se plaindre de "l'effet de ces photographies était dénaturé et offusquant aux yeux qui avaient vu les originaux" (Ch.-E. Jeanerret, lettre à ses parents. FLC E2(12)23. De Causarano, F. 2014.

13. Tim Benton, *LC Foto. Le Corbusier Secret Photographer*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2013 , p. 27-38. .

14. Anne Pinget, « Sculpture et Photographie », Anne Pinget *et alt. : Sculpture française. XIXème siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982. La fille du sculpteur, que fréquentait Jeanerret en 1915 avant son amitié avec Ozenfant, a trouvé une lettre de Le Corbusier datée de 1929, celui-ci demandant de lui envoyer les tirages qu'il avait fait pendant ces années.

15. Ces nouvelles techniques sont liées aux études de chronophotographie, qui seront des moteurs fondamentaux pour Richer, Marey et Muybridge. Dans ces relations entre anatomie et mouvement, il est nécessaire de rappeler les travaux de Mathias Duval, professeur de L'Épplatier. Ch.-E. Jeanerret possédait dans sa bibliothèque le *Précis d'Anatomie*.

Cfr. Philippe Comar (dir) : *Figures du Corps : une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*. Paris : Ed.Beaux-Arts de Paris. 2008.

16. FLC C2-20-7-001 . Commentaire de Le Corbusier concernant des maquettes très détaillées.

17. FLC I2-5-196-005. Le Corbusier. Lettre au président de la construction du palais des soviets. 12 février 1932 : "Au fur et à mesure de la fabrication de la maquette, nous avons pris une série de photographies dont nous vous envoyons quelques exemplaires, représentant les étapes successives. Ces prises de vues vous permettront de vous rendre compte de diverses particularités de nos plans, qui seront moins facilement saisissables à une fois la maquette terminée".

18. FLC I2-5-188. C'est probablement Nikolai Ekk. Le cinéaste a été formé dans les cercles de Meyerhold et d'Eisenstein. Entre 1931 et 1932, le réalisateur entretiendra une certaine relation avec l'Europe occidentale. Il n'existe aucune preuve documentaire de leurs relations, à l'exception du document susmentionné adressé à Gustave Lyon.

19. Lettre du 28 août 1947 de Le Corbusier à Joseph Savina. Cf. Roberto Gargiani, Anna Rosellini, *Le Corbusier, béton brut and ineffable space, 1940-1965, surface materials and psychophysiology of vision*, p. 86.

20. Lettre à Boesiger datée du 20/02/1957 dans laquelle il recommande d'utiliser ces photos pour l'Exposition des capitales au lieu des maquettes originales qui "sont brisés partout". FLC C2-20-22-001.

21. De La Cova, *op. cit.* n°9.

22. FLC B3-5-457-002. Lettre du 22 octobre 1930 de Le Corbusier à Chenal.

23. Arthur Drexler, « Engineer's Architecture: Truth and its consequences », VV.AA.: *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Cambridge, MA./New York, The Museum of Modern Art, MIT Press, 1977 ; pp. 13-26.
24. La technique du plan-relief a favorisé la démocratisation du paysage du XIX^e siècle. À cette nouvelle reconnaissance du paysage s'ajoute une avancée dans le domaine de la représentation graphique du territoire : la photographie aérienne.
25. Miguel A. de La Cova, "Le Corbusier y Chasles Lasnon : De las maquetas blancas de los salones de Otonono a los plan-reliefs de nuevo urbanismo", in Juan Torres (dir.), *Actas de Congreso Internacional Le Corbusier 50 Years After*. Editorial Universitat Politecnica de Valencia, Valencia, 2015, pp. 480-501.
26. Les photographies prises à partir des maquettes, outre la preuve documentaire des différentes œuvres, seront parfois utilisées par Hugh Ferriss comme base de ses dessins impressionnants. Dans une méthode entre la photographie et le dessin en perspective, la récurrence de ce matériau a permis une plus grande véracité de l'image.
27. L'exposition s'est déroulée à la galerie Percier à Paris sous le nom de "Constructivistes russes : Gabo et Pevsner".
28. Caroline Maniaque. « Back to Basics : Maisons Jaoul and the Art of the Mal Foutu », *Journal of Architectural Education* 63, no. 1, 2009 ; pp. 31-40.

RÉSUMÉS

De la Villa Fallet en 1907 jusqu'à l'hôpital de Venise en 1965, Le Corbusier a produit des maquettes et les a photographiées, soit pour la diffusion de son œuvre, soit pour utiliser le matériel iconographique comme instrument de travail. La photographie et la maquette apparaissent ainsi comme les acteurs communs de deux scènes qui ont marqué la trajectoire de l'artiste : les lieux de son travail et les espaces de diffusion. La sphère intime et la sphère publique, le moi et l'autre, sont réunies dans ces images nées de l'esprit de Le Corbusier ainsi que du travail de ses photographes et maquettistes, mené en étroite collaboration avec l'architecte pour la plupart d'entre eux. Les différents points de vue photographiques des maquettes montrent que celles-ci jouent un rôle au-delà d'une simulation de la réalité à venir. Comment la maquette est-elle présentée sur la photo ? Comment l'appareil photo se positionne-t-il devant le modèle ? Qu'est-ce qui intéresse l'architecte et le photographe ? Le dialogue entre les deux instruments, l'appareil photographique et la maquette, rend possible l'analyse de l'architecture et sa diffusion, par ailleurs il souligne la dimension plastique de l'objet. La photographie de maquette se démarque de la représentation académique plus traditionnelle du dessin et permet de comprendre les nouveaux processus de projet, à travers la manipulation de la maquette et des matériaux qu'elle occasionne. Il y a là un travail créatif qui demande un dialogue entre l'architecte, le photographe et le maquettiste, au-delà de la commande professionnelle.

From Villa Fallet in 1907 to Venice Hospital in 1965, Le Corbusier created architectural models and photographed them, either to be used as media devices or working tools. Photography and architectural modelling therefore serve as actors in both scenes that characterize the architect's career: his workshops and media forums. Through his intent as well as the work of his photographers and model-makers, who were close collaborators of the architect, Le Corbusier's photos unite the private and public realms, as well as the self and the other. The different

photographic frames demonstrate the use of architectural models as beyond just a simulation of the future building. To what extent is the model built and prepared to be photographed? Heavily related to this are the chosen backgrounds, the bases in which they placed scaled objects to be photographed, the selection of materials and colours to build the models as well as the way they were built. How is the camera placed in front of the model? What is it searching for? Since the camera is placed in several positions and heights in front of the model, attention should be given to the relationship between photographs of the model and more traditional drawing perspectives. There seems to be a dialogue between both tools – the model and the camera – from which a piece of architecture is analysed and revealed. At the same time, the object itself emerges as a work of art, creating a dialogue that goes beyond simulation boundaries and that delves into artistic discourse.

INDEX

Mots-clés : Maquette architecturale, échelle, dialoguisme, matérialité, cadrage photographique.

Keywords : Architectural model, scale, dialoguism, photographic framing

AUTEUR

MIGUEL-ANGEL DE LA COVA

Docteur en architecture de l'Université de Séville et de l'École Doctorale Paris-Est sous la direction de Caroline Maniaque et Amadeo Ramos, Miguel-Angel de La Cova est professeur au sein du département des projets architecturaux de l'Université de Séville et architecte en exercice. Ses travaux de recherche portent sur les processus créatifs à travers les maquettes, le paysage et leur représentation, les identités et la gentrification de l'espace public.

Il a notamment publié *Maquetas de Le Corbusier : técnicas, objetos y sujetos* IUACC/Universidad Editorial de Sevilla, 2016 (label de qualité FECYT ; FAD Award for thought and Critique 2018); « Maquetas en acción », *Rassegna d'architettura e Urbanistica*, U. Sapienza Roma, 2017; « The hand, sister of the eye » *Graphic imprints: the influence of representation and ideation tools in architecture*, Springer, 2018; « Le Corbusier modela New York », *Proyecto Progreso Arquitectura*, Universidad de Sevilla, 2016.

delacova@us.es