

## Table des matières

- [Alberto Sartoris, la photographie et l'architecture](#)
  - [Symptômes et paradoxes](#)
  - [Un miroir du Mouvement moderne](#)
  - [Sartoris architecte : sélection et occultation](#)
  - [Sartoris photographe : au service de la filiation](#)
  - [Bibliographie](#)
  - [L'auteur](#)
  - [Zusammenfassung](#)
  - [Riassunto](#)

# Alberto Sartoris, la photographie et l'architecture

## Symptômes et paradoxes

Conservées aux Archives de la construction moderne à l'EPFL (Acm), les abondantes archives de l'architecte italo-suisse Alberto Sartoris (1901-1998) donnent à la photographie une place considérable mais d'interprétation diverse et parfois paradoxale. On y distinguera un corpus principal identifié, à vocation publique, et plusieurs sous-ensembles mal connus, de nature plus privée, qui impliquent Sartoris architecte, promoteur, historiographe et même photographe. Chacun questionne à sa manière les relations entre le médium photographique et l'architecture.

## Un miroir du Mouvement moderne

L'ensemble le plus spectaculaire est certes la collection de « photographies d'architecture moderne », forte de plus de 8000 tirages originaux réunis trente années durant pour la publication des grandes anthologies promotionnelles qui ont d'abord valu à Sartoris sa notoriété internationale : les trois éditions progressivement augmentées des *Elementi dell'architettura funzionale* (1932-1941), puis, chez le même éditeur Hoepli à Milan, les trois volumes de *l'Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (1948-1957), un panorama visuel de 2300 images pour la plupart photographiques. On sait que cette entreprise éditoriale d'une ampleur inégalée a contribué à fixer le corpus canonique du Mouvement moderne international. La collection lui est indissociablement liée, dans sa substance à la fois physique (le format des tirages en noir et blanc, rarement supérieur à 18 Å~ 24 cm, leur éventuelle préparation pour la reproduction) et historique. Elle illustre les travaux de quelque 650 architectes modernistes du monde entier, à commencer par les pionniers puis les leaders des années 1920 à 1950(1). Les réalisations paradigmatiques y côtoient une majorité

d'objets oubliés et non moins intéressants. L'Italie y domine décidément (2500 photos), suivie par l'Espagne (600 pièces), la Grande-Bretagne et la Suisse (500).

A signaler aussi la rareté extrême de certains tirages, parfois même réputés uniques, comme certaines séries polonaises (activité du groupe varsovien Praesens) ou espagnoles (travaux d'Aizpúrua et Labayen à San Sebastián) (fig. 1)(2). C'est là un indice de la responsabilité historique particulière du genre tout entier, dès lors que toute architecture nouvelle ne justifiait en principe qu'une seule séquence photographique de référence, prise entre la fin du chantier et la profanation annoncée des lieux par ses usagers.

Outre son importance documentaire et esthétique, l'ensemble éclaire plus largement tout un versant de l'histoire de l'architecture au XXe siècle : les mécanismes de fabrication et de promotion de l'image de celle-ci, ainsi bien sûr que le rôle déterminant dévolu à la photographie dans ce processus. De même ces vues, signées par plus de 400 photographes pour la plupart méconnus, témoignent des relations historiques complexes entre architecture et photographie, dans un contexte où cette dernière lutte pour son autonomie.

La collection et ses premiers usages ont été décrits dès 2003(3), la plupart de ses pièces sont maintenant accessibles *online* (<http://athanase.epfl.ch>). Je me contenterai donc d'en rappeler quelques caractéristiques du point de vue de la photographie d'architecture. D'abord le corpus documente bien, à l'échelle mondiale et sur trois générations au moins de praticiens, l'ambivalence des fonctions dévolues au genre, entre documentation technique, valorisation esthétique et (rarement) interprétation personnelle, ainsi que leur évolution durant cette période. Partout se met alors en place une manière de standard visuel fondé sur l'usage d'un même matériel - la grande chambre reste une norme quasi absolue - et des procédures de la photographie technique, industrielle et commerciale, une raison sociale que revendique d'ailleurs la majorité des photographes. La technique traditionnelle vient ainsi s'adapter, sans rupture formelle, à la représentation des valeurs matérielles et spatiales de la nouvelle architecture. C'est ce que montre la pratique évolutive des studios les mieux établis, tels Wolf-Bender à Zurich (fig. 2), Boissonnas à Genève, Vasari à Rome ou Chevojon à Paris. Au fil des années 1930, coeur de la collection, paraît s'instaurer une adéquation générale entre l'intention architecturale moderniste et sa valorisation photographique, d'exécution technique toujours impeccable : l'incarneraient un Hans Finsler à Zurich, Arthur Köster à Berlin, Jan Kamman à Rotterdam, Martin Gerlach à Vienne, Zoltán Seidner à Budapest (fig. 3), Rudolf de Sandalo à Brno, Crimella à Milan, Mazzoletti à Côme, Dell & Wainwright à Londres (fig. 4) ou encore Hedrich & Blessing à Chicago (fig. 5), puis bientôt Guillermo Zamora à Mexico, pour ne mentionner que quelques spécialistes très présents dans la collection. Ces conventions éminemment « professionnelles » ne feront que se renforcer après 1945, notamment avec les effets d'un nouveau modèle « américain » qui conjugue performance technique et mise en scène spectaculaire (Ezra Stoller, Julius Shulman). Mais l'évolution conjointe des formes architecturales et de la photographie d'auteur stimulera aussi une personnalisation de la représentation, par exemple chez Lucien Hervé à Paris, Armando Salas Portugal à Mexico ou Francesc Català Roca à Barcelone (fig. 6).

La nature concrète du corpus permet en tout cas de questionner une homologie volontiers présentée comme allant de soi dans l'historiographie embryonnaire de la photographie d'architecture moderne, entre Nouvelle architecture et Nouvelle vision, au sens de l'avant-garde des années 1920. Rares sont dans la collection - et dans tout le circuit de diffusion du Mouvement moderne - les photographes actifs au sein de la Nouvelle photographie, sauf avec des travaux marginaux et « conformes » (Man Ray, André Kertész, etc.). Le cas échéant, la dimension expérimentale (angle, cadrage, lumière, textures, etc.) transparait de manière médiate dans leur travail, par exemple chez un Finsler ou un Kamman : la « modernité » de leurs images tiendra tout autant à la photogénie même des sujets et leur « vérité » est sans doute à chercher, comme dans le cas aussi emblématique

que singulier d'un Sigfried Giedion, « au-delà de la *Neue Sachlichkeit* et du *Neues Sehen* ».(4)

Rares sont aussi les architectes, fussent-ils eux-mêmes photographes ou grands manipulateurs d'images, réellement ouverts à une telle interaction. A l'instar d'un Le Corbusier, ils semblent plutôt nourrir une vision instrumentale du vulgaire « service » technique et commercial que constitue à leurs yeux l'opération photographique, tout en cherchant bien sûr à maîtriser celle-ci en amont comme en aval.(5) Symétriquement, on constatera la disponibilité considérable de la plupart des photographes en question et leur aptitude à mettre en images également efficaces des architectures théoriquement antinomiques : ainsi les deux photographes favoris du même Le Corbusier au cours des années 1930, Marius Gravot (Pavillon suisse de la Cité universitaire, villa Savoye), puis Albin Salaün, qui travaillent aussi bien pour la concurrence (Perret, Lurçat) que pour l'« ennemi » art déco ou néo-académique.

A noter enfin que toutes les photos du corpus ont été collectées auprès des architectes – seuls responsables du choix des images fournies – jamais auprès des photographes. Qui plus est, la documentation notamment épistolaire qui l'accompagne ne comporte pratiquement aucune appréciation sur les photographies ou sur leurs auteurs, presque jamais nommés non plus. Sartoris ne les créditera dans aucune de ses publications. Ces circonstances confirment une évidence : la précarité historique, identitaire et statutaire de la photographie d'architecture est inversement proportionnelle au poids fonctionnel de ses usages. Divers indices ont cependant montré cette dernière décennie une indéniable progression de sa reconnaissance, d'abord dans les pays aux traditions les plus riches en cette matière,(6) mais aussi en Suisse, avec notamment la publication des monographies longtemps attendues de Finsler et de Giedion.

## **Sartoris architecte : sélection et occultation**

L'indifférence avérée du compilateur Sartoris pour le langage et la substance visuelle de la photographie d'architecture – et de la photographie en général, comme le montre l'état de ses archives et de sa bibliothèque – contraste vivement avec l'usage qu'il en a dans son oeuvre de propagande. Et jamais ce médium n'accèdera à la dignité de cet « art moderne » dont il souligne régulièrement la communication organique avec l'architecture. En revanche, il lui arrive de s'intéresser au cinéma.(7)

Son attitude face à l'image photographique de ses propres constructions pourrait apporter un éclairage complémentaire. Je me limiterai à encore à quelques remarques. D'abord pour rappeler la concurrence des techniques graphiques que privilégie l'architecte, en particulier l'axonométrie, représentation présumée rationnelle, « exhaustive » et idéale, au-delà des contingences du projet concret et surtout de sa réalisation, et que Sartoris érige au rang d'oeuvre d'art autonome.(8) Ce primat du dessin s'exprime aussi dans son travail par la prédominance écrasante des projets de nature « idéale » : sur 250 projets documentés dans ses archives, 70 environ auraient été réalisés, de statuts et de programmes très divers (dont un quart de rénovations). La plupart n'ont jamais été publiés. Dans vingt-cinq cas, aucune photographie n'en a été conservée (ou prise), y compris de programmes importants réalisés dans les années 1950-1960, parmi lesquels une dizaine de maisons individuelles et un groupe d'immeubles de logement. Un tel vacuum ou déni photographique est probablement dû au statut d'« architecture alimentaire » explicitement attribué par Sartoris à ces objets (un billet de sa main le spécifie dans le secteur ad hoc de ses archives). Le facteur économique n'est pas non plus à négliger, compte tenu de son impécuniosité chronique. Mais surtout l'évolution de certains de ces projets montre les compromis formels et techniques considérables imposés par les commanditaires : la photographie aurait-elle témoigné trop crûment du décalage entre intention et réalisation?

La même question vaut partiellement pour une autre catégorie, plus fournie encore, d'objets construits, en principe mieux assumés et néanmoins faiblement documentés (nombre limité de vues, excluant presque toujours les intérieurs) et surtout pas ou très peu diffusés par la photographie (fig. 7). Y figurent d'importants édifices jugés eux aussi « dénaturés », tels la Maison du peuple à Vevey et les immeubles Moret à Lausanne et à Martigny en 1932-1933. Le phénomène culminera avec l'hôtel canarien Excelsior à Puerto de La Cruz en 1953, aujourd'hui détruit, dont subsistent quelque 70 grandes planches de dessins, mobilier compris, et à peine cinq petites photos d'amateur illisibles. La fortune d'une majorité de constructions présumées « conformes à l'intention architecturale » des années 1950 à 1970 n'est guère plus enviable : photographiés par des praticiens locaux, ces commerces ou immeubles de logement individuel et collectif échapperont le plus souvent à toute publicité, sinon par le truchement d'une photo unique.

De sorte que seuls quatre objets construits vont connaître une couverture et une diffusion photographiques dignes de ce nom, impliquant au moins une séquence de huit à dix images différenciées : l'église de Lourtier (1932) et les maisons Morand-Pasteur à Saillon (1933) et De Grandi à Corseaux (1938-1940) sont documentées par de solides photographes régionaux, Emile Gos à Lourtier, Oscar Darbellay à Saillon et à Corseaux. Le Cercle de l'Ermitage à Epesses, transformation intérieure d'un ancien moulin en club culturel, connaît un traitement exceptionnel : deux photographes s'y succèdent pour en transcrire l'articulation serrée des espaces polychromes, d'abord vides (Claude Budry, lequel dialogue notamment avec une axonométrie sartorienne du bar), puis peuplés d'un mobilier Wohnbedarf (Grete Hubacher, l'une des photographes attirées du Neues Bauen zurichois) (fig. 8 et 9). Son statut est aussi remarquable d'un autre point de vue. Faute d'autorisation officielle, le club n'ouvrira pas au public, sinon travesti en restaurant pittoresque. Les photographies originelles, reproduites jusqu'à Londres et Buenos Aires, documentent donc une architecture spectrale dont le seul usage aura été la photographie elle-même. Sartoris publiera ces objets, qu'il considère comme son apport majeur au Mouvement moderne, au fil des éditions de ses anthologies, à raison de quatre à six photos chacun, avec ses premiers essais proto-rationalistes turinois des années 1926-1928 (très peu ou mal photographiés) et en contrepoint des axonométries désincarnées qu'il continue d'élaborer. Les nombreuses monographies qui lui seront consacrées - sous son contrôle - dès les années 1970 feront preuve de la même sélectivité.

## **Sartoris photographe : au service de la filiation**

Le corpus construit de Sartoris aura justifié quelque 250 photos professionnelles, mais aussi - dans de rares cas - des photos d'amateur (exceptionnellement près de 150 dans le cas de Lourtier, surtout dans sa phase de reconstruction « révisionniste » des années 1950). Il est probable que quelques vues autour de 1960, en particulier de chantier, soient dues à l'architecte. Car c'est aussi la seule période où ce dernier paraît avoir lui-même pratiqué régulièrement la photographie. En subsiste, daté de 1956 à 1966 surtout, un ensemble de quelque 1600 tirages soigneusement légendés et conservés avec leurs négatifs, sous forme de planches-contacts ou de modestes agrandissements bruts. Le format 6 Å~ 6 cm y domine (caméra de type Rolleiflex non conservée mais visible sur une photo); on trouve aussi de rares négatifs 6 Å~ 9, puis, sur le tard, quelques séries de diapositives en couleurs 24 Å~ 36.

Quelles que soient ses éventuelles valeurs esthétiques (cadrage, lumière), cette pratique tardive révèle une maîtrise limitée du matériel et de la technique photographiques, ainsi qu'une ambition purement documentaire. Celle-ci s'applique à des sites historiques, en priorité des monuments religieux romans, voire des châteaux ou des constructions vernaculaires, qu'il visite alors assidûment, dans une perspective qui exclut donc - à de rarissimes exceptions - l'« architecture moderne ». Le cadre en est d'abord la France (plus de 1100 photos), puis l'Italie (250), l'Espagne, la Suisse et jusqu'à la Grande-Bretagne en 1957 (fig. 10). Ces images documentent une partie du récit

- tout aussi inédit - que l'architecte construit alors scrupuleusement de chacun de ses voyages, descriptions et croquis de monuments à l'appui.(9)

Il s'agit plus spécifiquement d'une entreprise de découverte et d'appropriation visuelle du patrimoine roman, présenté par Sartoris dès 1948 comme « représentation typique de l'universalisme chrétien », ancêtre par excellence de la vraie modernité, singulièrement dans sa version comasque ou plus largement lombarde:(10) l'architecte se mue en historien pour en traquer deux décennies durant l'« influence », du Portugal à l'Allemagne, comme en témoignent maintes notes dans ses journaux de voyage. Sartoris n'est certes pas alors le seul moderniste en quête d'« origines » et de filiations historiques légitimes.

Cette recherche l'a habité dès les années 1930, elle imprègnera ensuite tout son travail didactique d'historien de l'art, resté en grande partie inédit. Mais elle n'annule en rien ses engagements pour l'architecture nouvelle ou pour l'art abstrait, dont il reste plus que jamais le champion. Activisme contemporain et documentation patrimoniale cohabitent souvent au cours du même périple, la seconde restant privée mais disponible à un usage public : les journaux de l'architecte mentionnent même fin 1957 un projet de « film sur l'architecture romane du Poitou ».

A en croire une note dactylographiée de décembre 1959, l'institut « total » qu'il entend installer dans un château français si possible médiéval - un objet fantasmagique longtemps recherché - ambitionne de réunir ni plus ni moins : école d'architecture, institut d'art moderne, séminaire d'histoire de l'art, centre d'expositions et de congrès, atelier de maquettes, musée de relevés de monuments, siège du Centre international d'études romanes et des Amis des châteaux forts et des demeures historiques (il est membre actif de ces deux associations), et enfin « Archives photographiques de l'art roman ».

C'est donc bien l'utopie cumulative et « archivale » de l'architecte historien qui justifie temporairement sa propre pratique photographique. Sans parler d'un dernier corpus encore plus impressionnant qui lui est de toute évidence étroitement lié et qui reste entièrement à découvrir : une collection de cartes postales, riche d'au moins 10 000 pièces et que le compilateur a lui-même partiellement organisée (plus de 900 enveloppes classées par site). Les sondages effectués montrent que l'ensemble a été surtout réuni au cours des mêmes voyages et dans le même but documentaire, avec les mêmes références géographiques et iconographiques. S'y sont toutefois ajoutées au fil des décennies des centaines de cartes envoyées à Sartoris par autant de correspondants du monde entier, sans égard au prétexte médiéval originel de la collection : celle-ci gagnera sans doute en signification fonctionnelle (réseaux, information discursive, diversité thématique) ce qu'elle a perdu en cohérence historique et en prégnance proprement photographique.

Et l'image de l'architecture moderne, fonction emblématique de la collection « centrale », y retrouve aussi, sous une forme réputée mineure, une part minime de ses droits.

## **Bibliographie**

Antoine Baudin (dir.), Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris, Lausanne, PPUR/ Acm, 2003.

Robert Elwall, Building with Light. The International History of Architectural Photography, London, Merrel/RIBA, 2004.

Werner Oechslin, Gregor Harbusch (Hrsg.), Bildinszenierung der Moderne. Sigfried Giedion und die Fotografie, Zürich, gta Verlag, 2010.

## Notes

1 Il faudrait y ajouter plusieurs centaines d'images d'objets plus tardifs réunis pour d'autres publications ultérieures, mais aussi plus de 1500 photos originales d'oeuvres d'art, singulièrement picturales et abstraites, corpus complémentaire précieux pour étudier la photographie

de reproduction (en noir et blanc) et ses usages, très nombreux aussi chez Sartoris soixante années durant.

2 Voir notamment „Conjunto de fotografías del GATEPAC en la Colección Alberto Sartoris“, in A.C. *La revista del GATEPAC 1931-1937*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sof.a, 2008, pp. 167-173.

3 Cf. Antoine Baudin (dir.), *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*, Lausanne, PPUR/Acm, 2003. Variante en anglais : Idem, *Photography, Modern Architecture and Design*, Lausanne/Weil-am-Rhein, EPFL Press/Vitra Design Museum, 2005. Voir aussi Idem, *Julius Shulman dans les Archives de la construction moderne*, Lausanne, Acm/Archizoom, 2008.

4 Cf. Andreas Haus, . < Durchspültsein von Luft > „Sigfried Giedions Architekturfotografie jenseits von Neuer Sachlichkeit und Neues Sehen“, in Werner Oechslin, Gregor Harbusch (Hrsg.), *Bildinszenierung der Moderne. Sigfried Giedion und die Fotografie*, Zürich, gta Verlag, 2010, pp. 74-87.

5 Cf. Barbara Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Florence, Firenze University Press, 2002.

6 Voir notamment Ibolya Plank (et al.), *Fény és forma/ Light and Form. Modern építészet és fotó/Modern Architecture and Photography 1927-1950*, Budapest, Kulturális örökségvédelmi hivatal, 2003; Jaroslav Andel, *The New Vision for the New Architecture. Czechoslovakia 1918-1938*, Zürich, Scalo Verlag, 2006 ; Thilo Koenig, Martin Gasser (Hrsg.), Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur : Werk, Fotoklasse, Moderne Gestaltung 1932-1960, Zürich, gta Verlag, 2006 ; Michael Stöneberg, *Artur Köster, Architekturfotografie 1926-1933. Das Bild vom Neuen Bauen*, Berlin, Gebr. Mann, 2009.

7 En 1929, il a pris part (un peu fortuitement) au Congrès international du cinéma indépendant de La Sarraz; dans le secteur „ documentaire“, il participera à la fin des années 1950 à l'inventorisation des films sur l'art (section architecture) sous les auspices de l'UNESCO.

8 Voir notamment Bruno Reichlin, „ Axonométrie et photographie chez Alberto Sartoris. Propos issus d'un entretien “, in Antoine Baudin (dir.), *Photographie et architecture moderne*, op. cit., 2003, pp. 33-41.

9 Ces singuliers journaux de voyages, tenus à partir de 1949 (d'abord pour la seule Espagne, puis systématiquement dès 1955), comptent plus de 2500 pages dactylographiées.

10 Alberto Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Milan, Hoepli, T. 1, 1948, pp. 21 et suivantes.

## L'auteur

Antoine Baudin est historien de l'art. Il vit et travaille à Bex.

Contact: antoine.baudin@epfl.ch

# Zusammenfassung

Alberto Sartoris - Fotografie und Architektur

Die von Alberto Sartoris für seine grossen Anthologien der Architekturbewegung der Moderne (1932-1957) erschaffene, aussergewöhnlich umfassende Sammlung von Architektur fotografien widerspiegelt die bedeutendsten historischen Merkmale des Genres. Sein problematischer Status und die Vielfalt seiner Funktionen werden durch die anderen Sammlungsteile bestätigt, die von Sartoris in seiner Rolle als Architekt, Propagandist beziehungsweise als Historiker zusammengetragen wurden. Auffallend sind die äusserst selektive Wiedergabe seines eigenen architektonischen Werkes und eine sehr persönliche Darstellungsart, die er nahezu ausschliesslich für Fotografien von Bauten aus der Romanik einsetzt.

## Riassunto

Alberto Sartoris, la fotografia e l'architettura

La collezione straordinariamente ricca di fotografie d'architettura raccolte da Alberto Sartoris per le sue grandi antologie dedicate al Movimento moderno (1932-1957) rivela le principali caratteristiche storiche implicite a questo genere di fotografie. Lo statuto problematico di quest'ultimo e la varietà delle sue funzioni si rispecchiano anche negli altri nuclei fotografici riuniti da Sartoris, architetto, propagandista e storico, a cominciare dall'immagine estremamente selettiva della sua stessa produzione architettonica e da una pratica fotografica personale, al servizio pressoché esclusivo della tradizione romanica.



**Fig. 1** Jos. Manuel Aizpúrua & Joaquín Labayen, *Club nautique*, San Sebastián, 1928-1929. Photo José Manuel Aizpúrua, 8 x 12 cm (Acm - EPFL)



**Fig. 2** Karl Moser, *St. Antonius-Kirche, Bâle, 1926*. Photo Wolf-Bender, 22,7 x 16,9 cm (Acm - EPFL)



**Fig. 3** József Fischer, *Villa Jaritz, Budapest, 1942*. Photo Zoltán Seidner, 18 x 24 cm (Acm - EPFL)



**Fig. 4** Francis R.S. Yorke, Villa en béton armé, Nast Hyde, 1935. Photo M.O. Dell & H. L. Wainwright, 12 x 22 cm (Acm - EPFL)



**Fig. 5** John Holabird & John Root, Pavillon Chrysler à l'exposition A Century of Progress, Chicago, 1933. Photo Hedrich & Blessing, 25 x 21 cm (Acm - EPFL)



**Fig. 6** José Antonio Coderch, Manuel Valls Vergès, *Immeuble Barceloneta, Barcelone, 1954*. Photo Francesc Catal. Roca, 30 x 24 cm (Acm - EPFL)



**Fig. 7** Alberto Sartoris, *Villa Huber, Saint-Sulpice, 1963*. Photo Photo-Studio, Lutry, 17 x 23 cm (Acm - EPFL)



**Fig. 8** Alberto Sartoris, *Bar du Cercle de l'Ermitage, Epesses, 1935*. Photo Claude Budry, 13 x 18 cm (Acm - EPFL)



**Fig. 9** Alberto Sartoris, *Piste de bal et bar du Cercle de l'Ermitage, Epesses, 1935*. Axonométrie,

*impression offset, 1935-1936, 21 x 17 cm (Acm - EPFL)*



**Fig. 10** *Eglise romane à l'abandon, Les Cuns, Aveyron, XIIe siècle. Photo Alberto Sartoris, 1960. 12 x 12 cm (Acm - EPFL)*