

# *L'invention photographique et le paysage mural : le photomural décoratif des années 1930*

Brenda Lynn EDGAR

Le paysage a été un motif privilégié dans la décoration murale sous diverses formes depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours : peintures murales, fresques, papiers peints panoramiques, trompe-l'œil. Au <sup>xx</sup>e siècle, la période de l'entre-deux-guerres, marquée par le foisonnement de mouvements avant-gardistes en art et en architecture, voit paraître une forme photographique du paysage en décoration murale. Si l'image photographique du paysage investit la décoration intérieure depuis la seconde moitié du <sup>xix</sup>e siècle, la pratique demeure limitée jusqu'aux années 1930 où elle prend son véritable essor, notamment grâce aux premiers papiers photosensibles de grand format. Sous forme de tirages gigantesques appelés photographies murales, photo-fresques, photo-tapisseries ou, le plus souvent, *photomurals*<sup>1</sup>, la photographie investit désormais l'intérieur domestique, institutionnel et commercial. Le photomural ouvre notamment de nouvelles voies au sujet paysager dont le passage au photographique révèle des mutations clés dans les domaines des arts décoratifs et de l'architecture ainsi que dans le rapport de l'homme à la nature et dans l'évolution des mœurs de la société.

Imprimé sur papier ou parfois directement sur le mur, le photomural véhicule la conception du paysage d'une société de loisirs grandissante, consommatrice du paysage naturel au moment même de sa disparition au profit de l'urbanisation fulgurante du début du <sup>xx</sup>e siècle. La photographie, perçue alors comme un médium objectif et gage de vérité, permet de capter le paysage à toutes les échelles (micrographique, macrographique, aérienne). Par son format comparable à l'écran de cinéma, le photomural paysager est aussi lieu de projection : le spectateur se plonge dans une image qui est elle-même une projection d'une certaine idée de la nature. Le photomural des années 1930 révèle surtout le regard photographique à travers lequel le public appréhende désormais le paysage.

Aussi la signification du paysage dans la décoration murale évolue-t-elle dans le cadre architectural du début

du <sup>xx</sup>e siècle, ce dernier changeant littéralement notre rapport avec la nature. Grâce au chauffage central et à la possibilité des grands pans de verre à vitre, la nature ne représente plus une menace<sup>2</sup>. L'ambiguïté entre l'intérieur et l'extérieur devient un jeu visuel, marginalisant le contact direct avec la nature et son expérience multi sensorielle. La grande baie vitrée ressemble de plus en plus à une photographie et le photomural mime la fenêtre. Il en est même proposé comme un substitut dont l'ouverture est cependant impossible. La métaphore de la fenêtre en photographie prend alors un sens nouveau.

Le paysage en photomural a fait l'objet de très peu d'études. Il constitue un pan entier d'un genre tout aussi méconnu qu'est la photographie décorative, un sujet resté longtemps ignoré par l'histoire de l'art et de l'architecture<sup>3</sup>. Phénomène rémanent, l'usage décoratif de la photographie paraît dès les années 1850. Encore d'actualité aujourd'hui dans la décoration intérieure et du mobilier, elle investit également la façade en architecture depuis la fin du <sup>xx</sup>e siècle<sup>4</sup>. Ses apparitions et réapparitions tout au long du <sup>xx</sup>e siècle et au début du <sup>xxi</sup>e siècle dessinent une généalogie différenciée, marquée par une grande diversité de productions et d'inventions, mais aussi de réinventions et d'oublis. Le photomural étant par nature peu pérenne, il n'y en a presque aucun qui nous soit parvenu intact. Les exemples présentés dans cet article n'ont survécu, paradoxalement, que dans la documentation photographique.

Cet article traite des photomurals paysagers aux États-Unis, où le développement commercial est important, notamment grâce à la société américaine Eastman Kodak, ainsi qu'en Angleterre et en France, où ce genre est expérimenté par des figures importantes des mouvements modernes artistiques. La circulation des modèles et des idées entre les trois pays rend d'autant plus significative la divergence dans les notions de paysage exprimées dans les photomurals de part et d'autre de l'Atlantique.

## LE CONTEXTE

### DU PHOTOMURAL DANS LES ANNÉES 1930

■ Si le grand format en photographie est expérimenté dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est dans l'entre-deux-guerres que l'on assiste à son essor, notamment grâce à la commercialisation des photomurals. En 1930, Kodak<sup>5</sup> introduit le premier papier photosensible de grande taille, appelé *PMC Bromide*, vendu en rouleau d'environ un mètre de large. Une image ou série d'images est ainsi développée sur plusieurs bandes et montée sur le mur à la manière d'un papier peint. Pratiquement illimité en taille, le photomural est employé dans des domaines très variés, de l'industrie du cinéma à la publicité et à l'exposition. Le premier marché cible de Kodak est néanmoins celui de la décoration intérieure<sup>6</sup> où le photomural se positionne comme une alternative au papier peint panoramique, à la peinture murale et à la tapisserie. Moins onéreux que ces derniers, sa popularité est aussi favorisée par la crise économique qui incite le décorateur à proposer des nouveautés à prix abordables et le photographe à diversifier sa pratique.

Porté par le renouvellement de l'art mural dans l'entre-deux-guerres<sup>7</sup>, le photomural est aussi perçu comme un moyen de moderniser des genres traditionnels, dont le paysage. La technicité du médium photographique ainsi que ses capacités de reproduction le rendent attrayant pour le décorateur ou l'architecte moderne. Aussi, devenue modèle esthétique au début du XX<sup>e</sup> siècle, la photographie partage de nombreuses caractéristiques formelles avec les styles architecturaux et décoratifs des années 1930. Son rendu noir et blanc, sa planéité et le support en papier font du photomural un complément idéal aux lignes épurées et aux matériaux industriels des styles modernes européens, de l'esthétique «streamlined» aux États-Unis ou du «Jazz Style» en Angleterre. Aussi, la recherche d'une certaine légèreté dans l'architecture et dans les intérieurs minimise l'importance de la pérennité des matériaux et des finitions. L'aspect éphémère du médium photographique séduit de nombreux créateurs à la recherche de la modernité et de l'instantané dans la décoration<sup>8</sup>. En 1932, le galeriste new-yorkais Julien Levy proclame que le photomural est la meilleure décoration pour l'architecture moderne, car il «répond à ses trois exigences principales : la vitesse, l'économie et la flexibilité<sup>9</sup>» et s'adapte parfaitement au bâtiment moderne destiné, lui, à durer moins de soixante-quinze ans<sup>10</sup>.

La flexibilité du photomural réside aussi dans le choix du sujet, désormais illimité. On assiste alors à la création d'un motif proprement photographique qui supprime le

processus de retranscription de modèles par l'artisan. Le cliché photographique est à la fois modèle et motif final. Même avec les photomurals réalisés à partir d'images pré-existantes (tableaux, cartographies anciennes, estampes, papiers peints) l'appareil photographique transforme inéluctablement l'image d'origine, opérant une véritable «stylisation» mécanique. Cadres, couleurs, contrastes, échelles et proportions sont tous altérés photographiquement. De même, sa transformation en décoration murale change le statut de l'œuvre d'art autonome : tableaux de maître, estampes et même sculptures deviennent alors indissociables du cadre bâti.

La production de photomurals dans l'entre-deux-guerres se caractérise par une grande mixité de styles. Le décloisonnement des pratiques, typique de cette période, rend floue la frontière entre la décoration courante et la production savante signée d'artistes, de photographes ou d'architectes de renom. Le photomural paraît dans de nombreux contextes où, malgré des ressemblances parfois trompeuses entre genres, il assume des fonctions différentes. Exploité comme outil de communication de masse dans des expositions universelles, le photomural y est provisoire et indépendant du cadre architectural. Mais lorsqu'il est décoratif, le photomural est indissociable du mur, s'intégrant même à sa surface et affichant un rapport visuel fort avec son cadre architectural, ce qui le rend indissociable de celui-ci.

### LE PAYSAGE « COMME SI... » :

#### PITTORESQUE ET APPROPRIATION DANS LE PHOTOMURAL AMÉRICAIN

■ L'apparition du photomural paysager aux États-Unis coïncide avec la mode des papiers peints panoramiques français<sup>11</sup>. Le marché de la décoration intérieure est alors en plein essor grâce au développement des loisirs dans la société américaine<sup>12</sup>. De nombreux ateliers se spécialisent dans le photomural comme Jones & Erwin et Drix Duryea à New York, Kaufmann & Fabry à Chicago ou Meloy Bros à Shermansville dans l'Indiana. Edward Steichen et Margaret Bourke-White créent des photomurals sensationnels pour le théâtre RKO et la rotonde de la NBC où respectivement les thèmes de l'aviation et de la machine sont à l'honneur. Dans sa galerie à New York, Julien Levy vend des objets décorés photographiquement<sup>13</sup>. Le photomural décoratif est aussi l'objet de la partie «photographique» de l'exposition sur l'art mural américain qu'il organise au MoMA en 1932 (avec Lincoln Kerstein)<sup>14</sup> et auquel contribuent Edward Steichen, Berenice Abbott, Charles Sheeler

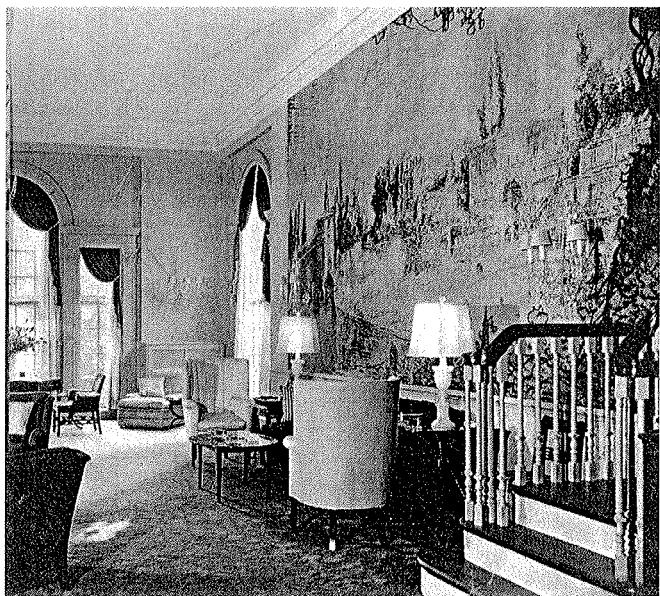


Fig. 1. Hendrick «Drix» Duryea, photomural réalisé à partir d'une estampe de Fragonard, s.d. (années 1930), maison Durant, New York, dans *Arts and Decoration*, avril 1937.

et Luke Swank, ainsi que des décorateurs spécialisés comme Drix Duryea et Robert Locher.

Le *Works Progress Administration* (WPA) crée également un département des photomurals dirigé depuis New York par le photographe Alexandre Alland. Cependant, la démarche d'Alland va à l'encontre des courants esthétiques dominants et la plupart des photomurals du WPA ne sont pas réalisés<sup>15</sup>. D'une esthétique influencée par le Bauhaus et traitant de thèmes éloignés de l'imaginaire pastoral américain comme la machine, l'urbanité ou le corps moderne, les photomurals de la WPA reposent aussi sur des techniques de montage avant-gardistes. Or, dans l'Amérique de l'entre-deux-guerres, le montage est tantôt associé à l'art «bolcheviste», tantôt considéré par des critiques comme Lewis Mumford comme une forme «impure» de la photographie<sup>16</sup>.

À la différence de la production européenne de la même époque, le paysage dans le photomural américain des années 1930 se caractérise par une représentation pittoresque ou hyperréaliste de la nature, soit par des reproductions photographiques d'images de paysages (illustrations, papiers peints, etc.), soit par des images prises directement de la nature. Le style est typique de la production commerciale et prévaut aussi dans le cadre de la commande institutionnelle : en 1937, le ministère de l'Intérieur et directeur des programmes du *New Deal*, Harolde Le Claire Ickes, commande à Ansel Adams une série de photomurals

gigantesques des parcs nationaux<sup>17</sup>. Cette tendance pittoresque en photomural est emblématique de ce qu'Henry Adams a décrit comme l'aspect «schizophrène» de l'art américain du début du XX<sup>e</sup> siècle où «les élans modernes s'expriment souvent dans des langages artistiques [empruntés] à l'Europe sans que soit bien établie leur relation concrète avec les ressorts profonds de la vie américaine<sup>18</sup>».

Dans ce contexte il n'est pas étonnant de voir la photographie, médium moderne par excellence, instrumentalisée pour servir l'une des plus anciennes fonctions de la décoration murale : la mise en scène du statut social du propriétaire, notamment à travers le paysage. En effet, de nombreux photomurals figurant dans la presse spécialisée américaine de cette époque se trouvent dans les maisons des quartiers chics de New York et de Chicago ou des banlieues aisées comme Newport, Rhode Island ou Darien dans le Connecticut. Avec la photographie, les stratégies de représentation du statut social reposent alors sur la capacité mimétique du médium, sur ses prouesses de simulacre et de réappropriation. Aussi, aux États-Unis où la grandeur est synonyme de richesse et de pouvoir, l'échelle géante du tirage est particulièrement appréciée.

Pour sa maison new-yorkaise, la décoratrice Mimi Durant transforme une estampe de Fragonard de la Villa d'Este en décoration murale (fig. 1). À l'origine de petite taille et destinée à la contemplation de quelques individus l'estampe prend alors des dimensions gigantesques. Telle une tapisserie monumentale, elle s'étale sur les cimaises du salon cossu. On intègre même quelques lampes en applique au sein du tableau. Alors que la tapisserie traditionnelle exprime la richesse du propriétaire par sa rareté et sa qualité d'artisanat, la photo-tapisserie met en scène la richesse par une série d'associations qui s'articulent autour de la reproduction photographique. D'abord son apparence de tapisserie complète le style traditionnel du salon ; un style convoité par une bourgeoisie américaine prompt à assimiler son statut social à celui de l'ancienne aristocratie européenne. L'allusion à la tapisserie est renforcée par le rendu photographique qui mime le trait irrégulier du dessin tissé grâce à la perte de résolution induite par l'agrandissement<sup>19</sup>. L'image de la villa d'Este rappelle aussi la tradition de l'aristocratie de décorer les murs de ses demeures citadines avec les peintures de ses propriétés rurales. Faute de pouvoir mettre en scène un patrimoine rural millénaire qu'il ne possède pas ou de tendre ses murs de tapisseries des Gobelins, Durant propose au propriétaire new-yorkais un pastiche des deux.

On peut interpréter ce Fragonard en photo-tapisserie comme un acte d'appropriation photographique<sup>20</sup>, non



Fig. 2. H.G. Erwin, Jones and Erwin Decorators, photomurals, maison Winston, env. 1930, New York, dans *House & Garden*, avril 1930.

seulement du patrimoine artistique européen, mais aussi du paysage historique représenté dans l'estampe, en l'occurrence des jardins luxuriants de la demeure d'un cardinal romain du XVI<sup>e</sup> siècle appartenant à la dynastie d'Este. L'appropriation du patrimoine européen est en effet un phénomène courant aux États-Unis depuis l'époque coloniale. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une recrudescence de l'importation d'œuvres d'art et d'artefacts du vieux continent permettait littéralement de reconstituer des paysages européens (et par extension leur histoire) sur le nouveau continent. En 1938, une année après la parution du salon de Mimi Durant dans le journal influent *Arts and Decoration*<sup>21</sup>, la ville de New York inaugure *The Cloisters*, l'annexe du Metropolitan Museum réalisée à partir de fragments de cloîtres médiévaux français et espagnols rachetés alors par le collectionneur et entrepreneur George Grey Barnard. Tout comme la réaffectation de vestiges religieux en musée laïc aux *Cloisters*, le photomural du Fragonard incarne cette tendance américaine à vouloir moderniser des formes traditionnelles par les modes de production du Nouveau Monde.

Les stratégies d'expression de statut social dans le photomural se déploient aussi dans la recombinaison du référent et du support rendue possible par le médium photographique. Dans la maison Winston à New York (*fig. 2*), les murs d'une salle à manger sont tendus d'une série de photomurals réalisés à partir d'illustrations tirées du célèbre *Valentine's Manual of Old New York*<sup>22</sup>. Représentant différents édifices liés aux Winston, les images illustrent leur présence historique à New York. Le choix d'employer des

reproductions photographiques d'illustrations provenant d'un guide historique prestigieux (au lieu de peintures ou de simples photographies, par exemple) suggère une volonté de souligner la valeur patrimoniale des édifices et, par extension, l'appartenance (réelle ou du moins désirée) des Winston à l'élite new-yorkaise. Sur l'un des murs, on peut voir divers bâtiments appartenant aux Winston, dont le siège social de leur société d'importation. Deux autres murs sont tendus d'images représentant des domaines proches du leur, à savoir celui des Gracie, la fameuse Gracie Mansion<sup>23</sup>, et celui des Astor (alors détruit), rappelant la proximité des Winston avec d'autres dynasties new-yorkaises. L'écrin verdoyant des villas qui domine le champ visuel rappelle le statut privilégié des propriétaires terriens sur l'île de Manhattan dont les Winston faisaient manifestement partie.

L'agrandissement, le recadrage, l'élimination de tout texte explicatif et le rapprochement des illustrations sont autant d'opérations photographiques mises en œuvre pour composer le paysage de la fresque hagiographique des Winston. L'installation témoigne aussi de la capacité du photomural à mimer d'autres dispositifs de représentation en décoration murale, notamment celui du miroir. Ainsi, le photomural de Gracie Mansion « reflète » la vue que l'on pouvait en avoir depuis les fenêtres qui lui font face.

À la différence des photomurals réalisés à partir de reproductions, ceux composés de photographies directes du paysage se caractérisent par une représentation hyperréaliste de la nature. Souvent de grande échelle, recouvrant parfois la totalité du mur, le photomural américain des années 1930 rappelle tantôt la grande baie vitrée, tantôt l'écran de cinéma. La nature y est sauvage, inhabitée et présente toujours des qualités exceptionnelles : une forêt dense recouverte de neige, une plage idyllique ou un verger de cerisiers en fleurs. La disposition en panoramique et le tirage grande échelle (souvent à grandeur nature ou très proche), ainsi que l'absence de figuration contribuent aussi au « réalisme » du paysage représenté. Ainsi, le spectateur se projette d'autant plus facilement dans cet « ailleurs ». Les lieux représentés ont d'ailleurs souvent une forte valeur sentimentale pour le propriétaire du photomural. Dans une maison particulière de la banlieue aisée de Darien dans le Connecticut, une série de photomurals de plages des Bermudes est réalisée à partir de clichés de vacances pris par le propriétaire lui-même (*fig. 3*). À Chicago, la famille Walgreen fait tapisser plusieurs pièces de leur maison du sol au plafond avec des vues spectaculaires de leur domaine rural (*fig. 4*). Comme autant de diapositives de vacances

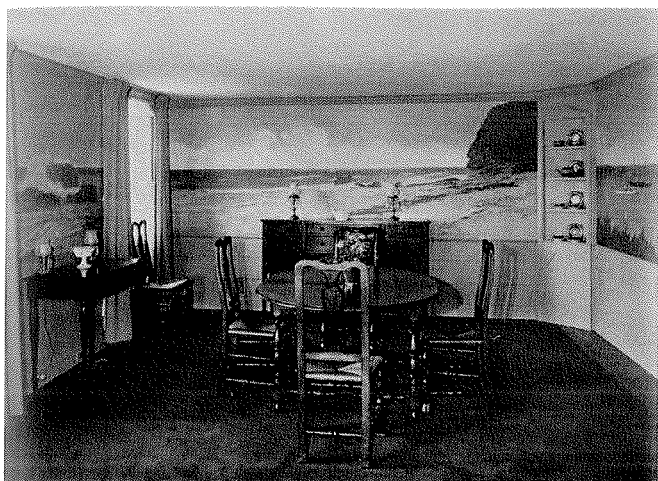


Fig. 3. Hendrick « Drix » Duryea, photomurals, maison particulière, Darien, Connecticut, s.d. (années 1930), dans *Arts and Decoration*, avril 1937.

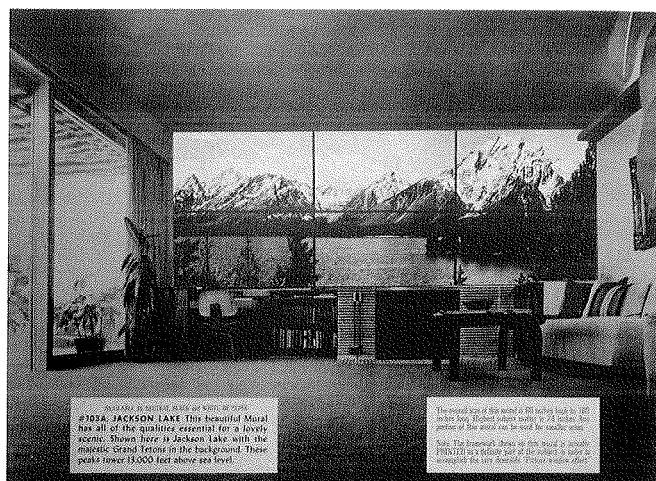


Fig. 5. Anonyme, « 103A, Jackson Lake », photomural, 1948, livre d'échantillons de *Foto Murals of California*, 1948.

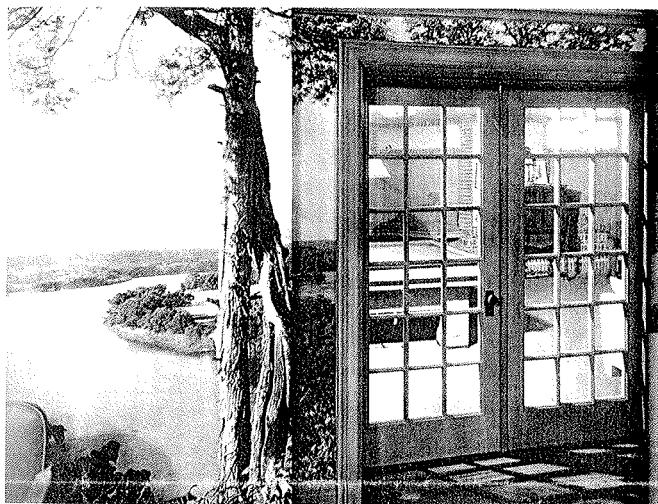


Fig. 4. Kaufmann-Fabry, photomurals, maison Wallgreen, Chicago. s. d. (années 1930), dans *Arts and Decoration*, avril 1937.

projetées en permanence sur les murs, ces clichés-souvenirs entourent l'habitant de son « éden » personnel.

La transformation du mur en un lieu d'évasion s'inscrit dans une longue tradition de décoration murale. Les degrés d'abstraction et de réalisme, tout comme le sens que l'on donne à ces deux termes, varient selon les différentes époques, relevant toujours des valeurs culturelles. Il n'est donc pas anodin que l'émergence des tendances réalistes dans le paysage mural coïncide avec les courants réalistes en art et en littérature ainsi qu'avec l'apparition de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Odile Nouvel-Kammerer, c'est la primauté du réalisme en peinture et en photographie dans les années 1860 qui signe la fin de la production de

papiers peints panoramiques<sup>24</sup>. En 1840 déjà, le paysage archétypique et idéalisé caractéristique des papiers du XVIII<sup>e</sup> siècle est abandonné au profit d'une nature sauvage et sans figuration, dont l'échelle, la perspective et la profondeur de champ évoquent davantage des vues depuis des fenêtres que des tableaux panoramiques. Ce déplacement de l'idéal au réalisme reflète une mutation significative des mœurs de la société<sup>25</sup>. Abandonnant la représentation du « rapport harmonieux qu'entretient l'homme avec la nature » caractéristique du XVIII<sup>e</sup> siècle, le paysage en panoramique à partir de 1840 aspire à « être le lieu où cette heureuse symbiose pouvait quotidiennement se réaliser [...] d'arrière-plan, la nature est devenue environnement au sens le plus fort du terme; elle est passée du registre de l'image à celui de la réalité existentielle<sup>26</sup> ». C'est aussi dans les années 1860 que le daguerréotype panoramique fait son apparition sur les murs de l'intérieur bourgeois<sup>27</sup>, accompagnant, en outre, les nouvelles possibilités de voyages. Si le paysage mural est encore lieu d'évasion, il peut désormais renvoyer aux lieux connus, aux souvenirs d'endroits déjà visités.

Le photomural paysager américain des années 1930 et 1940 reflète aussi les mythologies nationales comme la vie pastorale ou la théorie de la « destinée manifeste » du pays<sup>28</sup> auxquelles le réalisme de la photographie sert de garant de véracité. Significatif à cet égard, la grande majorité des paysages sont domestiques, représentant souvent des territoires de l'ouest : le grand Teton, les forêts de séquoias géants ou la côte Californienne (fig. 5). Ces scènes évoquent, en outre, l'Arcadie des pionniers américains que le développement pavillonnaire du XX<sup>e</sup> siècle (dont les maisons décorées de photomurals font partie) n'a cessé de détruire.

## UNE NATURE PHOTOGRAPHIQUE : NOTIONS DU PAYSAGE MODERNISTE EN FRANCE ET EN ANGLETERRE

■ En France et en Angleterre, le photomural devient un terrain d'expérimentation pour les avant-gardistes des mouvements modernes. En Angleterre, outre une production commerciale importante, on retrouve le photomural dans l'œuvre des figures de proue du modernisme anglais comme Wells Coates, Berthold Lubetkin et Maxwell Fry. En France, après les travaux pionniers de Laure Albin-Guillot dans la décoration photographique dès 1925, Le Corbusier et Charlotte Perriand vont aussi expérimenter le photomural sous différentes formes, dont la décoration murale à partir des années 1930.

Les photomuraux français et anglais sont emblématiques de nouvelles notions du paysage émergeant en art et architecture, participant des notions modernistes de l'espace infini et du refus de la perspective traditionnelle. L'horizon unique disparaît et le paysage comme vue d'ensemble s'estompe au profit de visions fragmentées. Les manipulations photographiques concourent à la représentation abstraite d'éléments naturels : le montage, le plan à bascule, la solarisation, les jeux d'échelle. Les photomuraux réalisés par Le Corbusier pour le hall d'entrée et la bibliothèque de son Pavillon Suisse (1932) à Paris<sup>29</sup> évoquent un paysage par l'assemblage de multiples images d'éléments naturels, d'artefacts et d'architectures. D'abord fragmentés par l'appareil photo en de multiples échelles et prises de vue (micrographies, macrographies, gros plans), les éléments du « paysage » sont ensuite réorganisés sur une grille qui évoque l'espace infini moderniste (fig. 6).

Le langage abstrait caractéristique du photomural européen ouvre d'autres possibilités pour articuler le lien entre le paysage mural et son cadre architectural, comme en témoigne la fresque photographique réalisée en 1935 par Edward McKnight Kauffer pour le hall d'entrée d'Embassy Court à Brighton de l'architecte Wells Coates (fig. 7). À partir de reproductions photographiques de peintures, de dessins et de photographies, Kauffer compose un paysage de libre association avec le contexte balnéaire de Brighton : des plantes aquatiques tirées d'un tableau du surréaliste Edward Wadsworth, une Néréide de la fontaine de l'Étoile à Paris, une lune transformée en montgolfière flottant au-dessus du Pavillon royal de Brighton (situé tout près d'Embassy Court). Ici, le paysage mural est associé à l'architecture de par sa composition et sa technique. La ligne d'horizon réunit les fragments flottants en une narration onirique dont les lignes ondulantes font écho à la courbure

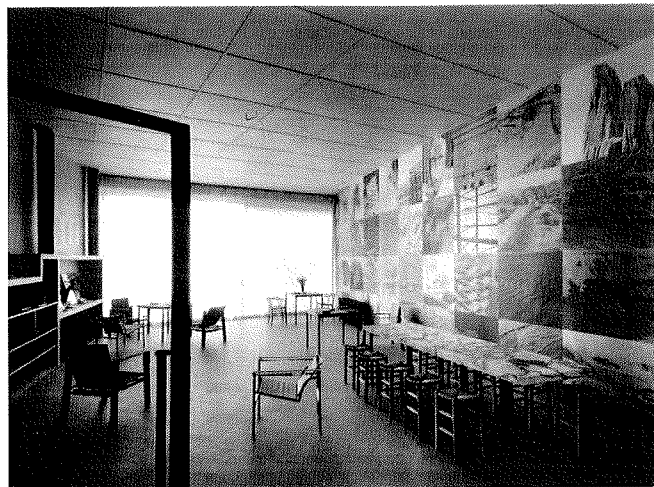


Fig. 6. Le Corbusier, photomuraux, bibliothèque du Pavillon Suisse, Paris, 1933 (© Fondation Le Corbusier).



Fig. 7. Edward McKnight Kauffer, Embassy Court Mural, photo-fresque, 1935, dans *Architectural Review*, 1935.

du mur et à la continuité de l'espace, si caractéristique de l'architecture moderniste. La technique de la *photo-fresque* employée ici par Kauffer, procédé par lequel on développe une image projetée sur un mur préalablement traité avec de l'émulsion photosensible, fait littéralement fusionner le photomural avec le mur, comme dans la fresque traditionnelle<sup>30</sup>. Fidèle aux principes modernistes de la « vérité du matériau », image photographique et mur se confondent en une surface qui, comme la texture de bois ou les veines de marbre, devient décorative de par ses qualités matérielles.

Le choix de la photographie plutôt que de la peinture moderne pour représenter le paysage est à comprendre à la lumière de la conception que les avant-gardistes avaient du



Fig. 8. Berthold Lubetkin et Tecton architectes, appartement Lubetkin, porte d'entrée, Londres, photo-fresque, vers 1938 (photographie Frances Hope, RIBA Collections).

médium. La photographie du paysage incarne de manière double le mariage, tant souhaité par certains architectes de l'époque, de la machine et de la nature. D'une part, l'appareil photo est pratiquement considéré comme plus naturel que l'œil humain. Comme le rappelle André Rouillé, « le naturel n'est plus situé du côté de l'œil, mais du côté de l'objectif<sup>31</sup> ». D'autre part, la photographie est également indissociable des phénomènes naturels, d'abord de par la lumière dont elle dépend pour la création de l'image, puis parce que l'appareil photo voit « à la vitesse de la lumière<sup>32</sup> ». Aussi, les réactions photochimiques des composants relèvent des sciences naturelles et sont semblables à d'autres processus présents dans la nature comme la cristallisation.

Loin d'être une idée ancrée dans la pensée avant-gardiste de l'entre-deux-guerres, la conception de la photographie « en collaboration chimique avec la nature<sup>33</sup> », comme le dit Clément Chéroux, habite les photographes



Fig. 9. Nicolas de Molas et Hayes Marshall pour Fortnum & Mason, photomural, maison particulière, Londres, photo-fresque, 1937, dans *Decorative Art. The Thirty-Second Annual Issue of The Studio Year Book*, 1937.

depuis les premières expérimentations au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1880-1890, August Strindberg avance encore que la photographie « imite, dans son processus chimique, physique et optique, la manière dont crée la nature<sup>34</sup> ». Décrivant les photomurals du Pavillon Suisse presque un demi-siècle plus tard, Le Corbusier souligne la beauté intrinsèque du processus photographique d'une « magnifique tapisserie opulente et belle en soi, d'un gris profond, un camaïeu, tout simplement le gris des photographies au bromure<sup>35</sup> ». Étudiant la photographie décorative en 1936, le critique français Pierre Liercourt compare l'objectivité photographique à la « vérité du matériau » tant recherchée dans l'architecture moderne<sup>36</sup>.

L'appareil photographique dispense de l'interprétation artistique de la nature, car il la « capte » tout simplement. Artistes et architectes modernistes apprécient l'imagerie scientifique, notamment la micrographie qui, en plus « d'émerveiller » avec son iconographie insolite, révèle les structures « fondamentales » de la nature, une sorte de paysage microscopique. « [L'artiste] s'émerveillera de l'ordre qui régit les compositions les plus infimes. Pourtant, point de géométrie, de symétrie, de mécanisme. Une souplesse harmonieuse; tout rappelle, rien ne répète<sup>37</sup> », souligne Paul Léon, dans sa préface à l'ouvrage *Micrographie décorative* de la photographe française Laure Albin-Guillot<sup>38</sup>. La géométrie naturelle fournissait alors des motifs qui étaient « déjà là » dans la nature. Dépourvus de tout appareillage traditionnel comme la symétrie, la stylisation et l'ordre géométrique, ces motifs étaient aussi « naturellement » modernes. Tout comme à l'extérieur où le cadre verdoyant d'un bâtiment « compose un fond contrastant qui met en valeur l'ar-

tifice de l'architecture<sup>39</sup>», à l'intérieur, l'irrégularité du motif micrographique soulignait les géométries épurées du cadre architectural. Le camaïeu gris des tirages noirs et blancs servait aussi de point de contraste avec les couleurs pastel des intérieurs modernes des années 1930 (fig. 9). Certains architectes, comme le Russo-Britannique Berthold Lubetkin<sup>40</sup>, voyaient le photomural comme un moyen de nuancer «l'anonymat hygiénique» du modernisme (fig. 8).

Les «paysages» composés de micrographies auraient constitué, dans les années 1930, des images aussi chargées de signification que la flore tropicale luxuriante caractéristique des panoramiques du XIX<sup>e</sup> siècle. De manière générale, l'imagerie cellulaire était très présente dans l'art du début du XX<sup>e</sup> siècle où elle avait des connotations sexuelles et incarnait les puissances naturelles<sup>41</sup>. Pour les avant-gardistes, les micrographies possédaient une qualité «d'artefact» de produit résiduel de la recherche scientifique qui conférait une légitimité ou une rationalité aux expressions poétiques de la nature. Écrivant sur les photomurals du Pavillon Suisse, dont la grille évoque une taxinomie botanique, Le Corbusier dit avoir voulu «chanter les splendeurs de la nature...» avec les micrographies choisies «dans la boutique d'un naturaliste<sup>42</sup>». Au-delà de ses qualités esthétiques, la cellule constituait un modèle théorique central pour Le Corbusier, notamment dans ses réflexions sur de nouvelles formes de logement collectif. Selon lui, la cellule incarnait le rapport moderne entre l'individu et la collectivité autant à l'échelle de la maison qu'à celle de la ville<sup>43</sup>.

#### LES RENCONTRES FENÊTRE-PHOTOGRAPHIE

■ Le paysage en décoration murale a toujours eu comme fonction de dématérialiser les murs. Si la comparaison avec une fenêtre était plus ou moins explicite, elle restait métaphorique de par le contraste avec les dimensions réelles des fenêtres et leur disposition dans les pièces. Les papiers peints panoramiques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, par exemple, occupaient de grandes surfaces murales et s'orientaient horizontalement alors que les fenêtres étaient de dimensions plus petites afin de ne pas compromettre la structure du mur. Les fenêtres s'orientaient aussi verticalement et étaient composées de petits carreaux avec de nombreux croisillons. Tout cela change dans les années 1920-1930 avec la généralisation de la grande baie vitrée des deux côtés de l'Atlantique, autant dans les courants avant-gardistes que dans l'architecture courante.

Lorsque le photomural paraît dans l'entre-deux-guerres, il est souvent présenté comme un succédané à la grande baie vitrée. Tout comme les paysages muraux, la baie vitrée

s'oriente horizontalement, occupant de grandes surfaces voire même le mur entier. Dans les contextes anglophones, on désigne la baie vitrée avec le terme très parlant de *picture window*<sup>44</sup> (fenêtre-image ou fenêtre-tableau). Si le rôle ornamental de la baie vitrée n'est pas toujours avoué, la *picture window*, décrite parfois comme une «peinture murale mouvante<sup>45</sup>», fait explicitement référence à la décoration murale. De même, on retrouve souvent aux États-Unis des fenêtres «fictives», composées de photomurals (fig. 5). En milieu urbain, le photomural crée l'illusion de plein air et l'extension spatiale dans des pièces aux dimensions réduites ou sans apport de lumière naturelle. Le photographe new-yorkais Drix Duryea, spécialisé dans le photomural, conseille «des sujets avec une profondeur de champ comme des vues aériennes, des profils urbains ou des scènes champêtres [qui] peuvent faire oublier le sentiment de confinement dans des espaces exigus<sup>46</sup>». En 1936, le photographe français Claude de Santeul parle de l'exactitude et de la «sincérité» des photomurals paysagers et proclame que la photographie est une «fenêtre ouverte sur la Vie (*sic*)<sup>47</sup>».

La photographie de paysage s'associe littéralement à la fenêtre déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne un ensemble de huit verrières conservé au musée Lorrain à Nancy. Composé entièrement de vitraux photographiques, l'ensemble compte quatre panneaux rectangulaires décorés chacun de onze photographies visiblement de voyage représentant paysages et monuments architecturaux français et italiens (fig. 10). Provenant d'une maison particulière à Nancy, l'ensemble témoigne de la mode du vitrail domestique dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle qui évolue dans le contexte plus large de la remise en question du mur et de la façade dont le rôle porteur diminue, laissant place à une plus grande expression plastique et davantage de surfaces vitrées. Or, il n'est pas anodin, en ce moment charnière de l'histoire de l'architecture où fenêtre et paroi se confondent, que l'on trouve des fenêtres émaillées de photographies de paysages et de scènes qui représentent, en quelque sorte, une vue sur l'extérieur. Dès lors, fenêtres et photographies ne cessent de se confronter, de se rencontrer, de se dédoubler.

Le paysage sur vitrail ne perdure pas au-delà du XIX<sup>e</sup> siècle et il faut attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour que la photographie soit à nouveau incorporée à même la vitre<sup>49</sup>. Dans l'entre-deux-guerres, l'image de la nature est encore dissociée de la fenêtre. On assiste alors à un jeu d'imitation et de miroitement. Le paysage en photomural mime la fenêtre alors que la grande baie vitrée, elle, encadre une portion de paysage, une opération éminem-

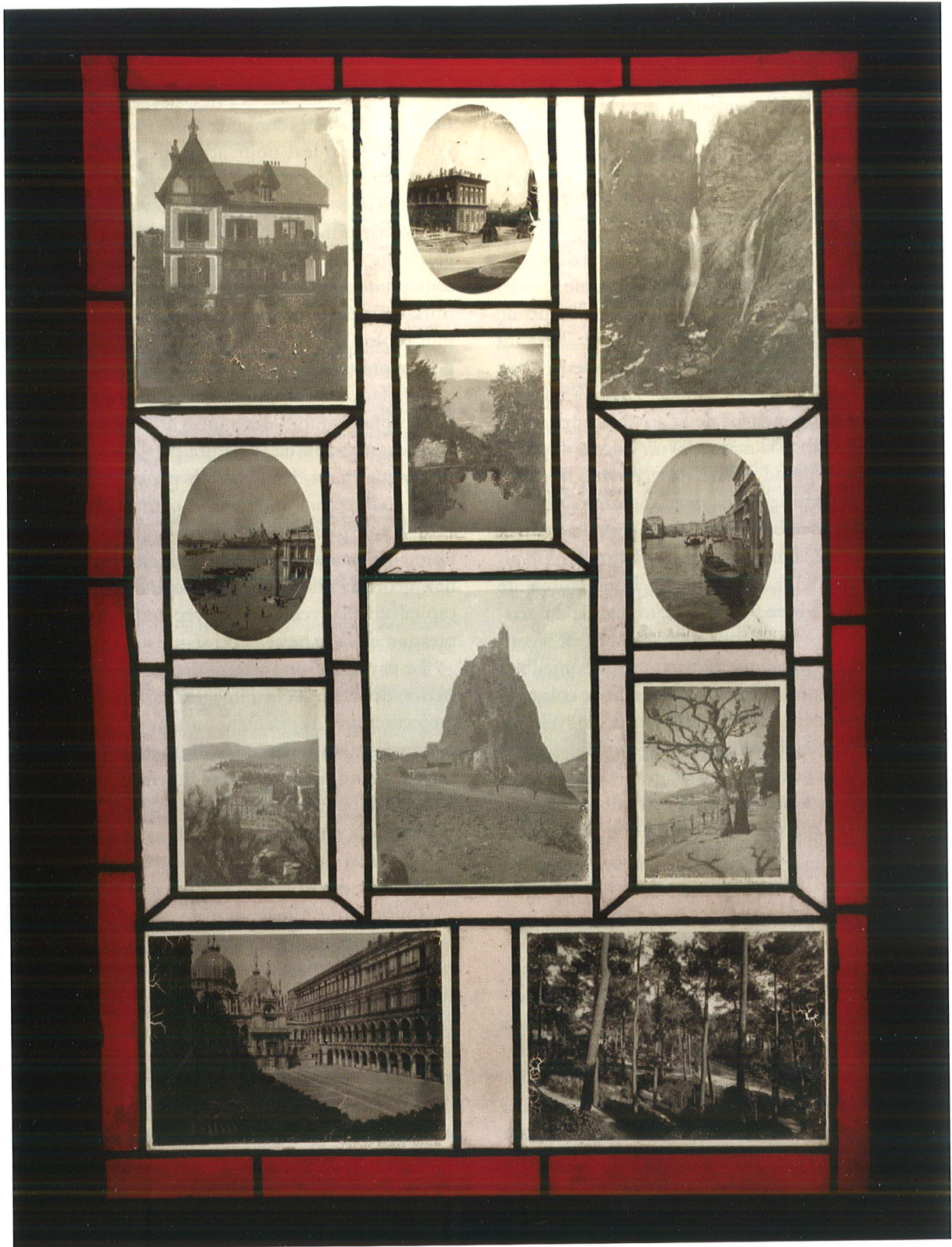


Fig. 10. Auteur inconnu, sans titre, fin XIX<sup>e</sup> début XX<sup>e</sup> siècle, vitrail photographique non vitrifié, 66 x 45 cm (repr. D. Bastien (c), Région Lorraine - Inventaire général (c), Musée lorrain, Nancy).

ment photographique<sup>50</sup>. L'historien de l'architecture David Van Zanten voit en la baie vitrée une version moderniste de la métaphore naturelle en ornementation :

«L'ornement réapparaît transformé dans l'architecture faite par la machine. Au lieu d'une représentation métaphorique de la nature reproduite sur le mur en maçonnerie, l'on voit la nature en réalité à travers le mur vitré fabriqué par la machine<sup>51</sup>.»

Ainsi, dans un retournement de la métaphore d'Alberti, la fenêtre qui perce le mur (ou qui remplace même le mur) devient tableau. Chez Mies van der Rohe, le champ du « motif » s'étend du sol au plafond, créant un effet décoratif comparable à la pièce panoramique ou à la tapisserie. C'est le « tapis vertical » de Gottfried Semper<sup>52</sup>. D'une manière analogue, la fenêtre en longueur de Le Corbusier découpe un bandeau horizontal de la nature tel un rinceau végétal.

La photographie prend aussi sa place dans le projet architectural pour signifier le paysage, notamment celui visible à travers la grande baie vitrée. Dans les collages qu'il réalise de l'intérieur de la maison Resor à Jackson Hole dans le Wyoming (1938-1939), Mies van der Rohe représente la façade entièrement vitrée par une photographie du massif du Grand Teton<sup>53</sup>. Mais si tout autre élément est secondaire à l'image photographique (à part quelques meubles géométriques, on n'aperçoit que quelques fines colonnes métalliques), elle ne dépasse pas les limites de l'enveloppe architecturale. Selon Neil Levine, ces collages désignent une dislocation entre l'architecture et la nature<sup>54</sup>. Or, l'usage du médium photographique souligne cette dislocation en ce qu'il positionne le spectateur à l'extérieur du référent.

### LA PHOTOGRAPHIE : UN PASSAGE INÉLUCTABLE POUR LA DÉCORATION MURALE ?

■ Les inventions photographiques en décoration murale dans les années 1930 sont nombreuses. Les examiner permet de mieux comprendre le statut à la fois de la décoration murale et de l'image photographique dans différents mouvements modernes. De manière plus significative, le photomural nous rappelle que l'étude des objets éphémères et des usages populaires de la photographie est essentielle pour mettre au jour les différents sens que l'on a pu attribuer à la photographie à différents moments de l'histoire.

Il est tentant de voir l'apparition de la photographie dans la décoration murale et en particulier le paysage mural comme inéluctable eu égard à l'ubiquité d'un médium qui déjà dans les années 1850 « était partout et faisait de tout<sup>55</sup> ». Flexible, économe, moderne, la photographie est l'outil visuel idéal pour accompagner l'accélération des changements de modes. De manière générale, le photomural relève de nouveaux modes de production et de réseaux de diffusion qui, avec la totalité de la production culturelle à l'ère capitaliste, devient progressivement photographique. Cependant, mettre en avant de tels liens de causalité aurait pour effet d'occulter les ressorts culturels plus profonds qui ont poussé au choix de la photographie pour représenter le paysage.

Artefacts de la culture matérielle du début du xx<sup>e</sup> siècle, les photomuraux des années 1930 témoignent du désir de domestication de la nature par l'appropriation photographique en soi, mais aussi de par son intégration dans le cadre architectural intérieur. Aux mains habiles des avant-gardistes, le photomural incarne la promesse de la cohabitation de la nature et de la machine. Dans l'intérieur bourgeois, le photomural porte le discours d'une société capitaliste à la recherche des repères historiques dans l'expression de la richesse et du statut social.

Le paysage mural a toujours constitué un lieu de projection de valeurs et de l'imaginaire. Avec le photomural, la projection prend également un sens plus matériel grâce aux caractéristiques techniques du médium et à la similarité entre le grand tirage et l'écran du cinéma. Aussi, l'assimilation de l'appareil photographique à l'œil humain et la perception de la photographie comme vecteur de l'inconscient font-ils aussi du photomural une expression de la façon dont on « se projette » à l'époque contemporaine.

Tout comme l'image projetée, le photomural est éphémère : de simples tirages sur papier, périssables, relativement peu coûteux, susceptibles de disparaître lorsque les lieux changent d'affectation ou de propriétaire. Les photomuraux n'étaient jamais destinés à durer très longtemps. Dans le cas du photomural paysager, la fragilité de l'épreuve est dédoublée de par celle du référent. Ainsi, l'image photographique du paysage sonne-t-elle le glas du paysage archétypique et immuable, laissant une trace provisoire sur les murs d'une configuration temporelle de la nature qui est, elle aussi, destinée à changer, voire à disparaître.

## Notes

1. Nous adoptons pour cet article le terme anglais *photomural*, couramment utilisé dans la littérature et la presse spécialisée de l'entre-deux-guerres aux États-Unis, en France et en Angleterre. Comme le souligne Olivier Lugon dans « Le photomural » : « Avec ce terme, on désigne plus qu'un tirage agrandi : c'est bien un nouveau médium que l'on salue, distinct dans ses usages et résonances symboliques de la simple "photographie" », in LUGON Olivier (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p. 79-123, p. 86.
2. En effet, depuis l'émergence de l'hygiénisme au XIX<sup>e</sup> siècle, la nature est même curative et la grande baie vitrée s'était développée dans l'architecture des sanatoriums. Elle fournissait notamment une exposition maximale au soleil et à l'air frais, estimés alors indispensables pour soigner la tuberculose. Cf. CREMNITZER Jean-Bernard, *Architecture et santé. Le Temps du sanatorium en France et en Europe*, Paris, A. et J. Picard, 2005, et LAGET Pierre-Louis, LAROCHE Claude, *L'Hôpital en France, Histoire et architecture*, INPC Cahiers du patrimoine n° 99, Lyon, Lieux Dits, 2013.
3. EDGAR Brenda Lynn, *Ornementation photographique dans l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, à paraître 2016. Publication dérivée de sa thèse de doctorat *Le Motif éphémère : Ornement photographique et architecture au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Claude Massu, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013.
4. EDGAR Brenda Lynn, « Le Bâtiment expose : les façades photographiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle », *Histoire de l'art*, n° 72, 2013, p. 137-148.
5. HAMILTON Frances, « Photographic Murals Bring New Beauty and Interest to Wall Decoration », *House and Garden*, avril 1930, p. 70-75, p. 71.
6. *Photo-Murals. A subject of interest to the Public, Photographers and Interior Decorators*, New York, Rochester, Eastman Kodak, 1935. Archives George Eastman House, Legacy Collection.
7. Cf. GOLAN Romy, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe, 1927-1957*, New Haven, Londres, Yale, 2009.
8. Cf. COATES Wells et MCKNIGHT KAUFFER Edward, « The True Photomural, A New Technique of Decoration », *Architectural Review*, février, 1937, p. 86-88.
9. LEVY Julien, « Photo-Murals », in *Murals by American Painters and Photographers* (cat. exposition, New York: 1932), New York, MoMA [1932], reproduit dans *American Art of the 20's and 30's*, New York, MoMA, Arno, 1969, p. 11.
10. *Idem*.
11. HOSKINS Leslie (éd.), *The Papered Wall. The History, Patterns and Technique of Wallpaper*, Londres, Thames & Hudson, 2005, p. 198.
12. MASSEY Anne, *La Décoration intérieure au XX<sup>e</sup> siècle*, New York, Londres, Paris, Thames & Hudson, 1990, p. 123.
13. ABBOTT Berenice, PLAIT LYNES George, SCHELL Scherril, DURVEA Drix et l'atelier WHITING-SALZMAN réalisent des objets décorés photographiquement pour le compte de LEVY, mais ceux-ci ne rencontrent pas de succès commercial. Cf. BARBARIE Peter, « Found Objects, or a History of the Medium to No Particular End », in WARE Katherine et al., *Dreaming in black and white: photography at the Julien Levy Gallery, Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, New Haven, Yale, 2006, p. 123-170.
14. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York, 1932.
15. Cf. FORESTA Merry A., « Art and Document. Photography of the Works Progress Administration's Federla Art Project », in DANIEL Pete, FORESTA Merry, STANGE Maren et STEIN Sally, *Official Images. New Deal Photography*, Washington, Londres, Smithsonian, 1987, p. 148-156.
16. STEIN Sally, « "Good fences make good neighbours". American resistance to photomontage between the wars », in *Montage and Modern Life* 1914-1942 (cat. expo.), Boston, Institute of Contemporary Art, MIT, 1992, p. 129-189, p. 134-135.
17. Destiné à décorer le nouveau bâtiment du ministère de l'Intérieur, le projet est abandonné lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate. Cf. WRIGHT Peter et ARMOR John (éd.), *The Mural Project. Photography by Ansel Adams*, Santa Barbara, Reverie, 1989. ADAMS crée également dans les années 1930, à la manière de Laure ALBIN-GUILLOT, plusieurs paravents décorés photographiquement de sujets naturels.
18. ADAMS Henry, « La tradition de l'art moderne aux États-Unis » in CHASSEY Éric de (dir.), *Made in USA, L'art américain 1908-1947* (cat. exp.), Paris, Musées nationaux, 2001, p. 32.
19. De manière générale, il était conseillé d'utiliser des images peu contrastées et même floues pour les photomurals afin d'obtenir un « effet décoratif ». Voir par exemple, THOMAS H.S., « Murals by Photography », *The American Architect*, mars 1931, p. 44.
20. Nous nous référons au sens qu'attribuait Susan Sontag à ce terme, notamment dans son ouvrage *On Photography*, New York, Penguin, 1978.
21. MARSMAN John, « Vanishing Walls », *Arts and Decoration*, avril, 1937, p. 10.
22. Longtemps édité par Henry Collins Brown, directeur du musée de la ville de New York dans les années 1920, le *Valentine's Manual* se proposait comme une chronique annuelle du patrimoine new-yorkais, comparant souvent les illustrations historiques et contemporaines des édifices, des infrastructures et des places publiques.
23. La Gracie Mansion abritait alors le musée de la ville de New York, fonction qu'elle a conservée jusqu'en 1942 lorsqu'elle devint la résidence officielle des maires.
24. NOUVEL-KAMMERER Odile, « La logique du silence », in NOUVEL-KAMMERER (dir.), *Papiers peints panoramiques*, Paris, musée des Arts décoratifs, Flammarion, 1990, p. 26.
25. *Ibid.*, p. 23.
26. NOUVEL-KAMMERER Odile, « Panoramiques, miroir d'une société. Les thèmes d'une nouvelle philosophie du quotidien », in NOUVEL-KAMMERER O., *op. cit.*, p. 128-129.
27. BONNEMAISON Joachim, « La Photographie et son rapport avec l'espace », in NOUVEL-KAMMERER O., *op. cit.*, p. 253.
28. Énoncée en 1845, la théorie d'une destinée manifeste justifie, en outre, la politique d'expansion des États-Unis vers les territoires de l'ouest et du sud-ouest du pays, aux dépens de peuples indigènes de ces régions.
29. Endommagés pendant l'occupation allemande, les photomurals du Pavillon Suisse seront remplacés en 1948 par une peinture murale, aussi de la main de l'architecte.
30. Cf. EDGAR Brenda Lynn, *Le Motif éphémère : Ornement photographique et architecture au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, chapitre II. 4, « Invention et oubli dans le modernisme anglais: la "photo-fresque" d'Eugène Mollo (1934-1939) », p. 189-226.
31. ROUILLE André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 362.
32. SIEKERT Hugo, « L'Autonomie de la photographie », *Der Kreis*, vol. 5, n° 6, juin 1928, p. 381-382, texte reproduit dans LUGON Olivier, *La Photographie en Allemagne, Anthologie des textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 169.
33. CHÉROUX Clément, *L'Expérience photographique d'August Strindberg*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 36.
34. *Idem*.
35. Cité dans NAEGELE Daniel, « Le Corbusier and the Space of Photography », *History of Photography*, vol. 22, n° 2, été 1998, p. 137.
36. LIERCOURT Pierre, « L'Embellissement du "Home" et la Photographie », *La Revue Française de la Photographie et la Cinématographie*, n° 406, 15 novembre 1936, p. 337.
37. LÉON Paul, « Préface », in ALBIN-GUILLOT Laure, *Micrographie décorative*, Paris, Draeger, 1932. n. p.

38. Laure Albin-Guillot réutilise plusieurs de ces images pour la décoration d'objets et de mobilier.
39. FITCHCOCK Henry-Russell et JOHNSON Philip, *The International Style*, New York, Norton, [1932] 1966, p. 76-77.
40. ALLAN John, *Berthold Lubetkin. Architecture and the Tradition of Progress*, Londres, RIBA, 1992, p. 307.
41. FLANNERY Maura C., « Images of the Cell in Twentieth-Century Art and Science », *Leonardo*, vol. 31, n° 3, 1998, p. 200.
42. LE CORBUSIER, *L'Atelier de la recherche patiente*, Paris, Fréal, 1960, p. 98.
43. Cf. SERENYI Peter, « Le Corbusier, Fourier, and the Monastery of Ema », *The Art Bulletin*, vol. 49, n° 4, décembre 1967, p. 277-286.
44. Le terme apparaît dans la langue anglaise dans les années 1930, probablement avec la commercialisation du produit même. cf. « picture-window », *Dictionary.com Unabridged*. Random House, Inc. [En ligne]. Disponible sur : <http://dictionary.reference.com/browse/picture-window>. Consulté le 15 juil. 2011.
45. « Picture Windows paint moving murals on your walls », publicité pour Libbey, Owens, Ford Quality glass, *House and Garden*, avril 1932, p. 82.
46. DURYEA Drix, « Notes on Murals by Photography », *Architectural Record*, juillet 1936, p. 58-60.
47. SANTEUL Claude de, « La Photographie décorative et ses possibilités actuelles », *Le Photographe*, 20 avril 1936, p. 120.
48. En 1854, dans la foulée d'inventions relatives à l'impression photographique sur objet, le maître vitrier Louis Samson dépose un brevet pour l'une des premières méthodes de vitrail photographique, cf. VINCENT-PETIT Flavie, *Les Vitraux photographiques*, Maîtrise de Sciences et Techniques de Conservation-Restauration des biens culturels, sous la direction de Marie Berducou et Bertrand Lavédrine, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2005, p. 37.
49. Cf. EDGAR Brenda Lynn, « Le Bâtiment expose : les façades photographiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle », *Histoire de l'art*, n° 72, juin 2013, pp.137-147.
50. DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 169.
51. ZANTEN David van, « Architectural Ornament: On, In and Through the Wall », *Via*, 1977, vol. 3, p. 54.
52. Cf. SEMPER Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*. Frankfurt, Munich, 1860-1863.
53. Cf. LEVINE Neil, « 'The Significance of Facts': Mies's Collages up Close and Personal », *Assemblage*, n° 37, décembre 1998, p. 70-101.
54. *Ibid.*, p. 79.
55. HAWORTH-BOOTH Mark, *Photography: An Independent Art. Photographs from the Victoria and Albert Museum, 1839-1996*, Londres, V&A, 1997, p. 73.