De l'autre côté du miroir : la photographie à l'épreuve de la maquette d'architecture

On the other side of the mirror: photography testing the architectural model

Auf der anderen Seite des Spiegels: Architekturmodelle als Herausforderung für die Photographie

Marion Pacot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/1567>

DOI : 10.4000/lha.1567

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2020

Pagination : 53-64

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Marion Pacot, « De l'autre côté du miroir : la photographie à l'épreuve de la maquette d'architecture », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 39 | 2020, mis en ligne le 24 janvier 2021, consulté le 26 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lha/1567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.1567>

Par Marion PACOT

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR : LA PHOTOGRAPHIE À L'ÉPREUVE DE LA MAQUETTE D'ARCHITECTURE

Il est rare de s'interroger sur le sens profond de l'image photographique, celui que dissimule son apparente transparence. Le présent article questionnera l'« évidence de la photographie »¹ en prospectant l'espace conceptuel entre l'image et ce qu'elle représente, sujet à de nombreuses spéculations. Il synthétise le contenu d'un mémoire d'étude mené à l'École du Louvre en 2011², dans un cadre circonscrit³.

L'étude de la prise de vue de la maquette d'architecture est l'occasion d'aborder les problématiques que soulève la représentation de la représentation de l'architecture. La particularité du sujet est de télescoper deux modes de représentation de l'architecture qui, tout en portant en chacun d'eux leurs propres ambiguïtés, vont s'associer de manière croissante au cours des XX^e et XXI^e siècles.

Le terme de « maquette » désigne une réalité plurielle, aussi bien du point de vue du statut (objet pratique / œuvre d'art), de la place dans le processus de création (maquette de projection *a priori* / maquette de représentation *a posteriori*) que de la typologie (urbanisme, topographie, architecture, détail). La maquette assume de nos jours plusieurs fonctions héritées pour l'essentiel de la Renaissance : outil de projection et de vérification, outil de communication, témoignage historique, vecteur de création.

Elle ne traverse réellement le champ photographique qu'au début du XX^e siècle. Jusqu'au XIX^e siècle, ses principaux modes de représentation demeurent en effet la peinture et la sculpture, plus rarement la mosaïque et les objets d'art. Ils permettent à cet objet d'avoir une existence indirecte dans le champ des Beaux-Arts.

Ce sujet, aussi curieux que l'est l'acte de photographier une maquette d'architecture, a pour l'heure très peu été étudié. Il offre un passionnant domaine d'étude caractérisé par sa richesse, sa variété et sa complexité. Les premières réflexions remontent aux années 1965-1985. Menées dans les pays germaniques, elles portaient principale-

1. Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 115.

2. Sous la direction de Didier Schulmann, conservateur général de la Bibliothèque Kandinsky, et Rémi Parcollet, docteur en histoire de l'art.

3. Du XIX^e siècle à nos jours ; Occident ; archives et bibliothèques (Bibliothèque Kandinsky, Bibliothèque du Musée National d'Art Moderne, archives de la Cité de l'architecture et du patrimoine, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Fondation Le Corbusier), banques d'images numériques (Réunion des Musées Nationaux, Flickr, Corbis Images) ; entretiens menés auprès de photographes appartenant à différents environnements professionnels (en école d'architecture, en musée, indépendant).

ment sur la technique photographique. Depuis, les références bibliographiques se font rares, brèves, et étudient plus volontiers séparément la photographie et la maquette d'architecture. Le sujet mérite donc encore un travail approfondi de clarification, d'analyse et d'actualisation.

Historique du champ...

La photographie de la maquette d'architecture semble avoir connu une histoire différente de celle de la photographie en général. Les grandes personnalités à s'être intéressées à la maquette (Marc Vaux, Robert Doisneau, Irving Penn) ne l'ont fait que ponctuellement. De plus, la photographie de la maquette n'a visiblement pas connu d'évolution stylistique comparable à celle de la photographie (Pictorialisme, Nouvelle Vision, Nouvelle Objectivité). Les variations les plus significatives pour retracer l'histoire de la photographie de la maquette d'architecture ne sont pas relatives au mode d'approche de l'objet (angle de vue, éclairage...), où l'on observe une relative homogénéité, mais plutôt à la quantité et à la qualité des différents types de vues disponibles suivant les périodes.

Les premiers témoignages au XIX^e siècle

La maquette d'architecture est longtemps restée à l'écart de l'objectif photographique. Cet objet demeure avant tout considéré comme un outil pratique et projectuel dans un processus plus large et « noble », celui de la conception architecturale.

On trouve néanmoins les premiers témoignages de la photographie du projet architectural dès le milieu du XIX^e siècle. Des architectes tels que Charles Garnier, Owen Jones et plus tard Antoni Gaudí (ill. 1), l'ont pratiquée. L'outil photographique est dès les premières heures utilisé pour répondre aux principaux usages de l'image que l'on retrouvera au XX^e siècle : garder la mémoire d'un projet, communiquer dessus et suggérer des angles de vue spécifiques (de face, à hauteur de vue du piéton ou légèrement surplombant) pour simuler l'effet que pourrait produire le projet architectural une fois réalisé.

Le premier type de photographie de maquette à se développer est donc de nature documentaire. Pour capter de manière objective le projet architectural, le photographe priorise les astuces qui lui permettent de renforcer le potentiel didactique de l'image. Une première sous-catégorie de clichés est formée par les vues décontextualisant l'objet. Elles accompagnent généralement l'activité des architectes et des musées. L'objectif étant l'efficacité visuelle, le photographe évacue de son champ tout élément perturbateur. Dans le cas des photographies d'inventaire réalisées pour les musées, la maquette est davantage abordée comme une œuvre d'art, sans nécessairement en avoir le statut. Ces clichés attestent des caractéristiques techniques et matérielles ainsi que de l'état. La seconde sous-catégorie correspond aux vues réalisées à l'occasion d'événements officiels dans le but d'informer un large public. Elles renseignent mieux sur la date et le lieu, et peuvent par la suite acquérir une valeur historique et archivistique. La maquette ne constitue plus le principal

Ill. 1 : Antoni Gaudí (architecte), maquette de l'église de la Colonia Güell construite entre 1898 et 1908, disparue en 1936. © ETSAB UPC Gaudí Chair.

objet de l'acte photographique, qui cherche alors à capter l'environnement de l'objet, sa place dans une scénographie et sa relation avec les autres éléments exposés. De nombreux architectes ont su exploiter ce pouvoir informatif de la photographie,

particulièrement en se faisant portraiturer accompagnés de leurs maquettes. Dans ces vues, la maquette, bien qu'en retrait par rapport à l'architecte-vedette, est clairement utilisée par ce dernier comme emblème de son travail.

*L'accompagnement des révoltes architecturales :
des avant-gardes au Mouvement moderne*

Il faut attendre le siècle suivant pour voir se développer la pratique de la photographie de la maquette d'architecture, depuis le Suprématisme de Malevitch jusqu'au Mouvement moderne. La maquette, pensée comme un exercice de style⁴ et un instrument de rupture, est utilisée par les architectes pour exprimer leurs recherches expérimentales, voire utopiques. Dès lors, l'enjeu de la photographie n'est pas de simuler une potentielle réalité, mais bien de médiatiser le projet dans son état prospectif. Les avant-gardes apportent à la pratique photographique des nouveautés en matière de prise de vue de maquette, notamment le basculement des angles, tantôt en plongée, tantôt en contre-plongée. Les expériences menées par les Constructivistes russes, comme Ivan Leonidov pour le projet pour l'Institut Lénine (ill. 2), sont peut-être les rares témoignages de l'incursion de la Nouvelle Vision dans la photographie de la maquette d'architecture. L'accroissement des vues de maquettes est symptomatique de la quête de spectaculaire poursuivie par ces mouvements. La capacité de cet objet et de sa reproduction photographique à rendre intelligible une architecture qui se complexifie en fait de puissants vecteurs d'une stratégie médiatique internationale. Cette évolution est aussi une conséquence de la crise économique de 1929. La diminution du nombre de constructions conduit l'attention du photographe à se focaliser sur l'objet-maquette, alors même qu'apparaît en parallèle le métier de maquettiste.

Les photographies de nature communicationnelle forment un second type de vues de maquettes qui se propage alors. Parmi elles, les vues réalisées lors de manifestations publiques, telles que des conférences et expositions. L'expérience menée très tôt par Le Corbusier⁵ est d'ailleurs exemplaire de cet usage quasi persuasif du médium, qui s'est depuis plusieurs décennies imposé dans la pratique des architectes. Le Mouvement moderne va en effet littéralement propulser la photographie du projet aux devants de la presse et des publications architecturales, en plein développement depuis les années 1920. Ces premiers usages passés, la photographie peut intégrer un fonds d'archives où elle pourra encore être sollicitée pour une exposition, une publication ou une recherche. Cette patrimonialisation de la photographie intervient au tournant des années 1960-1970, après un lent processus de reconnaissance du médium comme art⁶.

4. Marie-Ange Brayer, « Un objet "modèle" : la maquette d'architecture », *Architectures expérimentales, 1950-2000, Collection du FRAC Centre*, Orléans, HYX, 2003, p. 20.

5. Par exemple, lors des conférences données en 1924 à Lausanne ou à la Sorbonne ; se référer à Tim Benton, *Les conférences : l'exemple de Le Corbusier, Quand l'architecture internationale s'exposait 1922-1932, Actes du Colloque Nancy 1926, le printemps du Mouvement moderne*, Lyon, Fage, 2010, p. 147.

6. Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Éditions Larousse, 2001, p. 695.

Ill. 2 : Ivan Leonidov, projet pour l'Institut Lénine de Moscou, projet de 1927, photographe anonyme, vers 1927. © Bibliothèque Kandinsky, Mnam/CCI, Centre Pompidou / Fonds Cahiers d'Art.

La reconstruction ayant suivi la Seconde Guerre mondiale se révèle particulièrement propice au développement d'un troisième type de vues, où le projet architectural est mis en scène pour tendre vers une réalité possible (ill. 3). Ce contexte de promotion immobilière, qui prospérera jusqu'au choc pétrolier de 1975, encourage en effet le recours au potentiel projectuel de la photographie de la maquette. Les

Ill. 3 : Skidmore, Owings & Merrill (architectes), Ezra Stoller (photographe), maquette de la banque Lambert de Bruxelles, photographie, vers 1960. © Ezra Stoller/Esto.

agences d'architecture font alors plus volontiers appel à des photographes professionnels. Les vues mettant en scène le projet se sophistiquent, en faisant de redoutables « machines à séduire » le public⁷. Différents outils de contextualisation peuvent être utilisés : arrière-plan de nuages, arbres, figurines, voiturettes. Le maquettoscope ou relatoscope⁸ sont sans conteste les appareils qui aboutissent aux vues les plus réalistes. Ces outils de précision permettent en effet à l'optique du photographe d'adopter le point de vue du piéton, allant parfois jusqu'à l'intérieur des architectures projetées. Ils sont en cela de formidables instruments de vulgarisation et offrent également la possibilité de réaliser des photomontages et films. Leur emploi, très limité, s'apparente de fait davantage à la pratique des cinéastes. À de rares occasions, la maquette peut aussi être photographiée lors d'un film, où elle cadre un décor ou sert d'accessoire, comme le montrent les images du film *Metropolis* réalisé par Fritz Lang en 1927.

À cette même période, la démocratisation de l'appareil photographique et les progrès technologiques conduisent au développement d'approches individuelles.

7. Gérard Monnier, *L'Architecture en France, une histoire critique : 1918-1950*, Paris, Philippe Sers, 1990, p. 262.

8. Karen Moon, *Modeling Messages*, New York, The Monacelli press, 2005, p. 115.

Les outils sont dotés au fil des années d'options permettant de jouer toujours plus sur la qualité des images. Ils sont alors plus à même de servir le caractère intrinsèquement photogénique de certaines maquettes. Très tôt, quelques photographes-artistes se sont intéressés à la maquette comme décor de fond, par exemple, pour mettre en perspective l'aura du créateur, comme le montrent les clichés réalisés par Robert Doisneau de Le Corbusier et sa maquette du gratte-ciel « brise-soleil ».

Les tendances contemporaines : 1970 à nos jours

Une convergence de facteurs explique le « boom » que connaît la photographie de la maquette d'architecture à cette période. En premier lieu, le développement d'un intérêt porté à l'objet et la volonté d'en étudier l'histoire et les particularités. Après le développement de son usage en qualité d'objet d'exposition dans les années 1970, on constate sa progressive patrimonialisation à partir des années 1990. Des musées tels que le MNAM ou la Cité de l'architecture et du patrimoine engagent en effet une véritable politique d'acquisition de ce type d'objet. En découle un processus de muséalisation qui permet à la maquette de bénéficier du même intérêt que celui porté à une œuvre d'art⁹. De plus, l'essor des technologies médiatiques et de la culture de masse font de la photographie une pratique à la portée de tous. Enfin, le pouvoir de séduction de la maquette tend à se décupler dans les années 1980, lorsque le savoir-faire de l'ingénieur permet à la conception de cet objet de gagner en sophistication dans les matériaux employés, le recours aux éclairages internes et externes, etc.

Longtemps restée marginale, la photographie pédagogique de la maquette connaît un véritable développement autour de 1980 et abonde de nos jours dans les manuels destinés aux étudiants en école d'architecture. La diffusion des vues de maquette dans des publications destinées à une audience plus large nourrit le développement du goût pour l'objet et l'évolution du profil du modéliste, du professionnel vers l'amateur. La conception d'une maquette devient une activité ludique qui suscite en nous un émerveillement nostalgique et enfantin, mais aussi un sentiment de toute-puissance que l'on qualifie souvent d'effet « King-Kong » ou « Gulliver ».

Alors que dans les années 1970 la photographie investit pleinement le domaine de la création artistique, la photographie de la maquette à caractère artistique connaît une décennie plus tard un développement sans précédent. Dans ce contexte émerge un nouveau type de maquette dont l'unique finalité est d'être photographiée, puis présentée au public sous cette forme bidimensionnelle. Cette pratique va devenir un genre autonome dans les années 1990 avec des artistes tels que Thomas Demand, James Casebere, Bernard Voïta, Edwin Zwakman, Oliver Boberg... Tous ont en commun de reconstituer des images relativement connues à la manière de décors de théâtre où, paradoxalement, la présence humaine est généralement évincée, suggérant ainsi que l'on se situe avant ou après l'action¹⁰.

9. Maurice Culot, *La Troisième dimension : maquettes d'architecture*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 2003, p. 28.

10. Camille Morineau, « Images du soupçon : photographies de maquettes », *Art Press*, 2001, n° 264, p. 33-40.

Les spécificités de la photographie de la maquette d'architecture

Le passage à l'acte : l'illusion de l'objectivité

L'image photographique n'est pas qu'une simple reproduction du réel, quelle que soit l'ambition documentaire ou didactique qui préside à sa réalisation. L'implication de la sensibilité du photographe, particulièrement sollicitée devant l'objet-maquette par le comportement interactif qu'elle suscite¹¹, se manifeste d'abord à travers l'usage fait de l'appareil photographique comme outil de structuration du regard. En équipant le photographe d'options dont il ne dispose pas naturellement (zoom, modification des contrastes, jeux de couleurs et d'éclairages, modulation de la netteté...), l'outil l'aide à mieux percevoir son milieu et à en moduler certains aspects. La métamorphose du référent en image photographique est aussi toujours fonction des compétences, besoins et objectifs du photographe. Lorsqu'il travaille pour l'architecte, il va plutôt magnifier la maquette pour séduire, tandis que pour un musée, il la reproduira de manière plus documentaire. L'artiste-photographe livrera quant à lui une lecture personnelle du projet visant notamment à révéler le beau émanant de l'objet. L'amateur reproduira plus volontiers partiellement la maquette, sans nécessairement chercher à satisfaire parfaitement à tous les critères techniques (angle de vue, cadrage, lumière, contrastes, clarté etc.).

La résurgence de certaines formules photographiques tout au long du XX^e siècle semble néanmoins indiquer l'existence d'un pouvoir exercé par la maquette sur le photographe. Parmi les compositions les plus récurrentes se trouvent celles mettant en scène l'architecte en position jupitérienne devant son projet qu'il peut contempler, désigner ou sur lequel il pose fièrement sa main. La cohérence formelle des images peut aussi émaner du cahier des charges donné par le commanditaire, comme dans le cas des vues réalisées pour les musées. Plus globalement, les vues de maquettes sont généralement prises selon une perspective légèrement surplombante et plongeante, plus apte à restituer le volume de l'objet.

Tentative de définition d'une technique photographique de la maquette d'architecture

La photographie de la maquette d'architecture n'échappe pas aux critères techniques propres au médium photographique, lesquels permettent de contrôler le potentiel photogénique de l'objet et la qualité du cliché : le type d'appareil photographique, l'angle de vue, la profondeur de champ et la lumière. L'évolution technique semble bien aller dans le sens de la maquette car la manipulation de l'image qu'elle favorise, aussi bien au cours de la prise de vue qu'en post-production, est particulièrement pratiquée dans le cas de la vue du projet architectural. Des outils spécifiques ont de plus été mis au point pour la prise de vue de la maquette, comme le périscope inversé, utilisé par Gaston Bardet lors de l'Exposition Internationale de 1937, et le maquetoscope, mis au point par l'architecte Robert Auzelle dans les

11. Valérie Drogoul, *L'utilisation pédagogique de la maquette dans les expositions*, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 1997.

années 1950, puis le relatoscope, transféré de l'usage médical vers l'usage photographique par Martin Shulz Van Treeck vers 1979. Par ailleurs, la profondeur de champ, l'un des principaux écueils du photographe, est sans doute plus difficile à régler dans le cas de vues en rapproché, comme le sont les vues de maquettes. Pour moduler la netteté du rendu des détails, le photographe pourra diaphragmer et augmenter le temps de pause. La lumière, bien souvent sous-estimée, est pourtant au cœur de l'acte photographique, comme le rappelle l'étymologie du mot « photographe », qui signifie « écrire par la lumière ». La faire varier en orientation, intensité et nature spectrale permet de mieux contrôler la restitution des couleurs, volumes et matières de l'objet-maquette.

La photographie de la maquette d'architecture présente des spécificités qui la distinguent nettement de celle de l'architecture. Son caractère miniature et modulaire permet au photographe de se libérer de nombre de contraintes de la vue d'architecture : lumière naturelle, climat, prise de recul et de hauteur... De plus, la réduction d'échelle amoindrit les effets de déformation des perspectives. Aussi, le recours à un outillage spécifique, comme l'objectif grand-angle, ne s'impose pas. La vue du projet se rapproche de fait de celle de la sculpture.

En réalité, la photographie de la maquette se distingue de toutes les autres catégories existantes car elle pose des problématiques propres à la miniaturisation : celle de l'échelle, mais aussi celle de la frontière souvent trouble entre la réalité matérielle de l'objet et la réalité fictionnelle qu'il nous invite à projeter. En cela, la maquette n'est parfois qu'un objet intermédiaire, transitoire aussi bien dans son statut que dans la manière de le photographier, puisqu'on ne s'intéresse pas à elle pour elle-même mais pour tendre vers la réalité qu'elle nous permet d'imaginer.

*La rencontre de deux modes de représentation de l'architecture :
contraintes, limites et apports mutuels*

Face aux contraintes provenant aussi bien du projet architectural que de son environnement, l'outil photographique doit relever le défi de composer avec les obstacles qui se présentent à lui et les limites qui lui sont propres. Pour celles émanant du modèle, il peut s'agir de ses matériaux, ses volumes, son échelle et tout simplement de sa tridimensionnalité, que la photographie ne peut restituer en une prise. Tout au plus peut-on capter simultanément trois facettes. Pour contourner cette difficulté, le photographe recourt parfois au miroir ou bien à la séquence photographique. De la même manière, la photographie peine à traduire l'effet des matériaux. Ces limites, inhérentes au médium, portent Jean Baudrillard à comparer le passage d'une dimension à l'autre à un processus de désincarnation provoquant une perte de signification : « Créer une image, ça consiste à ôter à l'objet toutes ses dimensions une à une : le poids, le relief, le parfum, la profondeur, le temps, la continuité, et bien sûr le sens. »¹², ce que confirme Roland Barthes car la photo-

12. Jean-Paul Jungmann, *L'Image en architecture : de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Éditions de la Villette, 1996, p. 36.

graphie « déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer »¹³. Par ailleurs, l'impact fort du contexte dans lequel se trouve la maquette impose souvent au photographe d'imaginer des solutions pour le neutraliser, ou de recourir au photomontage en post-production. Plus que devant tout autre objet patrimonial, c'est au photographe d'adapter son matériel aux spécificités de la maquette et de son contexte.

En dépit de ces contraintes, photographie et maquette s'apportent mutuellement beaucoup dans le rayonnement du projet architectural. La photographie permet à la maquette de rayonner au-delà de son contexte d'origine, où elle est souvent préservée à l'abri des regards. Mais, comme l'expliquait Walter Benjamin, le caractère multipliable de la technique photographique provoque un détachement progressif de l'aura de l'original qui se trouve perpétuellement réactualisé lors des prises de vues¹⁴. L'avantage que représente la maquette pour l'œil photographique, comparé aux autres disciplines artistiques, est sa maniabilité, qui la rend modulable et déplaçable, offrant ainsi plus de latitude au photographe. Plus qu'un investissement personnel, l'acte photographique entraîne un processus de réappropriation, voire de récréation. Ainsi, la beauté d'une image ne relève pas seulement de la photogénie de la maquette, mais aussi de la technique photographique mise en œuvre pour la valoriser. Étonnamment, l'identité du photographe n'est souvent pas connue et les circonstances de la commande photographique demeurent obscures.

Crédibilité des images et crédulité du regardeur

Plus que tout autre référent, la maquette d'architecture invite à manipuler la perception du réel.

Parmi la panoplie des outils, le miroir est un puissant vecteur illusionniste. Tout en étant le seul instrument qui permette de reproduire en une seule vue tous les côtés de l'objet, il permet aussi de feindre le réel. En témoigne l'étonnant usage qu'en fait Marcel Lods, en encadrant sa maquette de trois miroirs de manière à simuler l'insertion de son projet dans un ensemble pavillonnaire. Le photomontage et le photocollage, hérités des Cubistes, repris par les avant-gardes puis considérablement améliorés au début du XX^e siècle, permettent de composer à partir d'images préexistantes une réalité potentielle. Si ces pratiques étaient à l'origine utilisées pour provoquer une rupture des unités de temps et d'espace, à des fins politiques et esthétiques, elles le sont surtout de nos jours pour simuler l'impact d'un projet. Cette volonté du photographe de « faire réel » conduit parfois l'image à devenir « plus réelle que le réel »¹⁵. Lorsque le télescopage de la réalité et de la fiction conduit à l'usurpation par la seconde du statut d'œuvre d'art de la première, le piège photographique se referme. La distanciation du référent provient aussi des irrémédiables pertes d'informations qu'occasionne la multiplication des vues par copie de copie.

13. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 182.

14. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, F. Alcan, 1936, 30 p.

15. Comme en témoignent les œuvres de Bernard Voïta et James Casebere.

Ill. 4 : Thomas Demand, *Parkgarage / Car Park*, 1996, C-Print / Diasac, 135 × 164 cm. © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn / ADAGP, Paris.

Cette perte de données peut aboutir à une seconde version de la réalité qui fausse notre perception du réel original. L'art se retrouve ainsi dépassé par sa reproductibilité, qui ne se fait d'ailleurs plus nécessairement à partir de la matrice d'origine mais à partir de sa copie. Cette faculté de l'image photographique à fonctionner indépendamment de son référent est accentuée par l'illusion de la reproduction objective. Plus que dans tout autre champ photographique, la vue de la maquette peut relever d'une véritable « cuisine de l'image ». Prudence est donc de mise à l'égard de ces vues qui se complaisent dans le rapport ambigu au réel.

Dans les années 1980, plusieurs artistes prospectent l'espace que ce médium peut créer entre l'original et sa représentation. Ces images où il est difficile de faire la part des choses entre réel et fiction s'aident de la crédulité du public comme d'un puissant levier à la projection d'illusions. A contrario, les jeux sur les contrastes et les lumières aboutissent parfois à des effets proches de la modélisation 3D imprimée sur papier photographique. La maquette semble alors dématérialisée et ses volumes aplatis, comme le montrent les œuvres de Thomas Demand (ill. 4). Ce n'est pas tant la maquette qui doit faire illusion par ses finitions que la photographie en elle-même.

On mesure ainsi la capacité qu'a la maquette d'architecture de stimuler l'imaginaire photographique. Combien de fois cherchons-nous dans les images à distinguer le vrai du faux ou bien espérons-nous, par excès de prudence, voir le faux là où, en réalité, il ne l'est pas ?

Marion PACOT

Attachée de conservation, chargée des collections XIX^e-XXI^e siècles
et des arts extra-européens, musée des Beaux-Arts de Nancy