Le Corbusier et le cinéma : la communication d'une oeuvre

Véronique Boone

▶ **To cite this version:**

Véronique Boone. Le Corbusier et le cinéma : la communication d'une oeuvre. Architecture, aménagement de l'espace. Université Charles de Gaulle - Lille III; Université libre de Bruxelles (1970-..), 2017. Français. NNT : 2017LIL30011 . tel-02426192

HAL Id: tel-02426192
https://theses.hal.science/tel-02426192

Submitted on 2 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille,
laboratoire de recherche LATCH/ Université de Lille/École Doctorale SHS

Université libre de Bruxelles, Faculté d'Architecture La Cambre Horta,
centre de recherche CLARA laboratoire de recherche hortence

Le Corbusier et le cinéma, la communication d'une œuvre

Veronique Boone

Sous la direction de
Messieurs Prof. Dr. Richard Klein (ENSAPL) et Dr. Eric Van Essche (ULB)

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
Docteur en Architecture
et de
Docteur en Art de bâtir et urbanisme

Soutenance privée le 24 octobre 2017 à Bruxelles
Soutenance publique le 27 novembre 2017 à Lille

Membres de jury
Prof. Dr. Victor Brunfaut, ULB, Faculté d'Architecture, président de jury ULB
Dr. Judith le Maire de Romsee, ULB, Faculté d'Architecture
Prof. Dr. Eric Monin, ENSAPL
Prof. Dr. Tim Benton, Open University
Prof. Dr. Bruno Reichlin, USI
Prof. Dr. Jean-Louis Cohen, New York University, Institute of Fine Arts

Le Corbusier et le cinéma, la communication d'une œuvre

Veronique Boone

1. THÈSE

Remerciements

Une thèse ne se réalise pas toute seule. Je remercie avant tout Richard Klein et Eric Van Essche, mes promoteurs français et belge, qui ont accepté de me suivre lors de l'élaboration de ce travail, et qui ont apporté des connaissances, encouragements et de la rigueur par leurs expertises. Je tiens également à remercier les membres du comité d'accompagnement, Judith le Maire, Tim Benton et Bruno Reichlin, pour leur disponibilité, leur bienveillance et leurs avis tout au long de ce parcours. Une thèse se réalise également dans un environnement de recherche. Ainsi, je remercie chaleureusement les bibliothécaires, les secrétaires et mes collègues de la Faculté d'Architecture La Cambre Horta (ULB), du laboratoire Hortence et du Centre de recherche CLARA, et aussi ceux de l'Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille et de son laboratoire de recherche LACTH.

Pour cette thèse monographique, éclairant un aspect particulier de la création de Le Corbusier, toute ma gratitude va à la Fondation Le Corbusier, à son directeur Michel Richard, à son bibliothécaire Arnaud Dercelles et aux archivistes Isabelle Godineau et Delphine Studer, pour leur accueil, leur disponibilité et leur confiance, ainsi que les riches discussions que j'y ai pu avoir lors de mes séjours, avec Arnaud et d'autres chercheurs. Je remercie tout particulièrement la Fondation pour la mise à disposition de toute la documentation visuelle pour cette thèse. Je remercie aussi Michel Richard pour la confiance accordée à un projet conçu à la fin de ce parcours : l'exposition réalisée à la maison La Roche sur les photogrammes de Weissmann.

Bien que monographique, la thèse se situe au croisement de différentes disciplines, pour lesquelles il était nécessaire de fréquenter d'autres lieux d'archives. Je remercie par conséquent les archivistes du CNC, de l'INA à Lille et à Paris, de la BNF, des archives de l'IFA, des archives Albert Camus, des archives de la BBC, ... de m'avoir permis de travailler dans tout climat propice à la discussion et l'échange d'informations, et pour avoir été à l'écoute de mes demandes même à distance.

Je suis également très reconnaissante à toutes les personnes, acteurs ou témoins de cette histoire, qui ont bien voulu sonder leurs mémoires personnelles afin de me permettre d'avancer dans ce travail, surtout lorsque les informations étaient rares à trouver. Je remercie particulièrement Judith Hervé, Jacqueline Gestalder, José Oubrerie, André Wogenscky (†), Roger Aujame (†), Jean-Marie Drot (†), Gilbert Prouteau (†). Je garde de très beaux souvenirs de ces rencontres et je remercie toutes les personnes rencontrées, avec toute mon amitié. Nombreux sont les amis et collègues locaux et internationaux, plus ou moins corbuséens avec qui j'ai pu entretenir des discussions encourageantes et éclaircissantes qui ont grandement enrichi ce travail. Je remercie chaleureusement la « génération d'experts » Jean-Louis Cohen, Tim Benton, Arthur Rüegg, Stanislas Von Moos, Mary Mc Leod, Mardge Bacon, Rémi Badouï, François Albéra, ainsi que tous ceux qui ont pris le temps de répondre à mes questions. Je remercie tout

particulièrement Gérard Monnier de m'avoir accompagnée aux débuts de cette aventure, pour la confiance qu'il m'a accordée et celle qu'il m'a permis de me construire.

Je remercie la Faculté d'Architecture La Cambre-Horta pour sa mise à disposition d'une charge de recherche, ce qui a donné un coup de pouce à l'élaboration de la thèse. Je remercie les Sœurs de l'Abbaye de Waasmunster, œuvre magnifique de Dom Van der Laan, qui m'ont toujours accueillie avec beaucoup d'amitié et qui m'ont offert des moments apaisants, nécessaires à la construction de ce travail. Griet De Vis et Jacques Guinet m'ont toujours accueillie lors de mes séjours à Paris et je les remercie grandement. Finir n'aurait pas été possible sans la disponibilité de mes collègues et mes amis, en particulier Catherine Blain, Geoffrey Grulois, Jean-Didier Bergilez, Anne-Sophie Daout, Axel Fischer, David Lo Buglio et Arnaud Dercelles pour les relectures et Gunther Fobe pour la mise en page.

Je dédie cette thèse à ma famille : à mon compagne Thomas et mes enfants Berend, Josefien, Raven et Anna Jacoba, sans qui la réalisation aurait probablement été beaucoup plus simple, mais sans qui je serais certainement moins heureuse ; et à mes parents et mes beaux-parents, que je remercie de tout mon cœur pour leur présence et leur disponibilité, notamment lors de la course finale de la dernière année, sans laquelle la finalisation de cette thèse n'aurait pas été possible.

Relectures:
Christelle Legros (La Plume alerte)
Richard Klein
Jean-Didier Bergilez
Cathérine Blain
Anne-Sophie Daout
Arnaud Dercelles
Axel Fischer
Geoffrey Grulois
David Lo Buglio

Graphisme:
Gunther Fobe

Thèse réalisée avec une charge en recherche de la Faculté d'Architecture La Cambre Horta

Résumé

La présente étude s'intéresse à la production cinématographique et télévisée de et sur Le Corbusier lors de son vivant. Longtemps ignorée comme instrument de communication de l'architecture et de l'urbanisme, l'œuvre filmique (comme complément de la photographie et de l'édition) reste peu connue et reconnue. La thèse se construit en deux parties : une partie de catalogage de l'œuvre filmique, formant le corpus de l'étude, et une partie réflexive, qui s'interroge sur divers aspects de création et de diffusion de cette production.

Un premier défi de la thèse consiste à étudier la masse d'archives relatives aux différents projets de films afin de combler le vide propre à cet aspect de la production de Le Corbusier, pour l'inclure à part entière dans sa production artistique. Le catalogue est le résultat d'une recherche transdisciplinaire qui demande une investigation dans deux, voire trois domaines de recherche : l'architecture, le cinéma et la télévision, en tenant compte des spécificités de chaque discipline. Chaque projet ou réalisation de documentaire est décrit depuis sa phase d'intention à sa réception jusqu'à sa valorisation, incluant les données techniques et les références contemporaines aux films. Ce corpus permet de mesurer l'importance de la quantité de documents cinématographiques et télévisés que Le Corbusier a pu entreprendre durant sa vie ou pour lesquels il a été sollicité. Aucun autre architecte ne semble avoir été si fréquemment sollicité, ni s'être impliqué de manière si récurrente dans de tels projets.

Un deuxième travail, réflexif, traverse les modalités de la communication et de la représentation de l'architecture et de l'urbanisme de Le Corbusier par le biais du cinéma et de la télévision. De l'investigation dans les théories transdisciplinaires - de réception, de diffusion, socio-économiques, sémiotiques et rhétoriques - et leur application sur l'œuvre cinématographique et télévisée de Le Corbusier, résultent trois hypothèses : transmission, transposition et transcription.

L'étude questionne dans un premier temps les mécanismes de la transmission. Par celle-ci est entendu tout mécanisme de médiation de Le Corbusier par le biais des documentaires – et par extension les interviews télévisées. En croisant les résultats du corpus avec les théories de réception, de diffusion et de marketing, des intuitions se confirment quant à l'efficacité ou l'inefficacité de certains documentaires comme outils de communication, voire de promotion.

Dans un deuxième temps sont approfondis les savoirs sur le processus de création de Le Corbusier, autant sur le plan de la représentation de l'architecture, que sur le plan de la construction du discours dans les documentaires cinématographiques. Le principe de la transposition part du constat que les documents cinématographiques entretiennent des liens de proximité avec leurs contemporains photographiques. La recherche utilise les théories sémiotiques pour analyser la manière avec laquelle Le Corbusier compose avec l'imaginaire et les techniques de la photographie pour concevoir ses projets de films.

La transcription concerne essentiellement l'argumentation cinématographique de Le Corbusier. Ici, l'analyse part du constat que les écrits de Le Corbusier sur le cinéma, et la pensée qui en émane, ne collent pas avec la réalité cinématographique et les nécessités d'un cinéma de communication. Sa rhétorique au cinéma est analysée en reprenant les techniques décrites par les principaux théoriciens de la rhétorique et comparée aux exemples venant des conférences et publications.

Cette étude nous a permis de dégager quatre conclusions. Tout d'abord, il s'avère que la production filmique est une production créative et fonctionnelle très considérable dans l'œuvre de Le Corbusier, qui mérite d'être valorisée. Ensuite, la réception par un large public, réussie ou non, semble intimement liée aux démarches de l'architecte au niveau politique. Troisièmement, la manière dont Le Corbusier a voulu promouvoir son œuvre par le film peut être assimilée à des stratégies de marketing. Enfin, l'analyse du processus créatif des films a permis de comprendre la transversalité des médiums, et de saisir encore davantage l'importance d'une valorisation de cette œuvre filmique dans l'œuvre corbuséenne.

Abstract

The present study focuses on the cinematographic and television production of and on Le Corbusier, realized during his lifetime. Long ignored – as opposed to photography and publishing – as an instrument of communication for architecture and urban planning, this filmic work remains little known and recognized. The thesis consists of two parts: a catalogue volume of the filmic work, forming the corpus of the study, and a reflective volume, which questions various aspects of creation and diffusion of this production.

The first challenge of the thesis was to study the mass of archives relating to the various film projects in order to fill the gap of this aspect of Le Corbusier's production and to fully include it in his artistic production. The catalogue is the result of a transdisciplinary research, which required an investigation into three research domains: architecture, cinema and television, taking into account the specificities of each discipline. Each project or production of a documentary is described from the initial intention to its public reception until its valorisation today, including technical data and contemporary references to films. This volume makes it possible to measure the importance of the quantity of cinematographic and televised documents that Le Corbusier undertook during his life or for which he was solicited. No other architect has been so frequently involved in documentary projects.

The second – reflective – part of the research analyses the modalities of communication and representation of Le Corbusier's architecture and urbanism through cinema and television. By crossing transdisciplinary theories – reception, diffusion, socio-economic, semiotic and rhetorical – with Le Corbusier's cinematographic and televised work, three hypotheses result: transmission, transposition and transcription.

The study begins by questioning the mechanisms of transmission. By this is understood any mechanism of mediation of Le Corbusier through the documentaries - and by extension the television interviews. Crossing the results of the corpus with the theories of reception, diffusion and marketing, builds insights into the effectiveness or inefficiency of certain documentaries as tools for communication and even promotion.

In a second stage, the knowledge about Le Corbusier's creation process, both in terms of architectural representation and in terms of the construction of discourse in cinematographic documentaries, is deepened. The principle of transposition begins with the observation that cinematographic documents maintain close links with their photographic contemporaries. The research uses established semiotic theories to analyse how Le Corbusier composes with the imaginary and techniques of photography to design his film projects.

The third principle, transcription, focuses on Le Corbusier's cinematographic argument. Here the analysis starts from the observation that Le Corbusier's writings on cinema and the thoughts he emanated do not stick with the cinematographic reality and the necessities of a cinema of communication. His rhetoric in the cinema is analysed by taking the techniques described by the main theorists of rhetoric and compared to the examples from conferences and publications.

This research allows drawing four conclusions. First of all, it turns out that film production is a very significant creative and functional production in Le Corbusier's work, which deserves to be valued. Then, reception by a large public, successful or not, seems intimately linked to the architect's efforts at the political level. Thirdly, Le Corbusier's way of promoting his work through film can be equated with marketing strategies. Finally, the analysis of the creative process of films has made it possible to understand the transversality of mediums, and to grasp even more the importance of a valorisation of this filmic work in the work of Le Corbusier.

Sommaire

Introduction **17**

PARTIE 1. TRANSMISSION **39**
Le film, outil de communication

1. Transporter, transmettre, communiquer, diffuser, réceptionner **41**
1.1 Des réseaux de communication 41
1.1.1 Communiquer
1.1.2 Démocratiser
1.2 La définition d'un genre 46
1.2.1 Le documentaire sur l'art
1.2.2 Le film d'éducation
1.2.3 Un cinéma de propagande
1.2.4 Une conscience de public ?
1.3 Décor ou réalité ? (Re)présenter une architecture 61
1.4 La genèse du format « film » 67
1.5 Un complément à l'écriture papier 70
1.6 L'information cinématographique, complément à l'exposition 75
1.6.1 Un événement à diffuser : élargir le public visiteur
1.6.2 Complémentarité des dispositifs
1.6.3 L'exposition comme sujet d'actualités
1.7 Le film comme projet d'exposition 86

2. Communiquer la théorie. La promotion de l'urbanisme **93**
2.1 La recherche d'un cinéma au service de l'urbanisme 93
2.1.1 Des documents pour un public spécialiste
2.1.2 Modèle institutionnel versus initiative personnelle
2.1.3 Dédoubler le public : persuasion de ses capacités d'urbaniste
2.2 Instruire plus largement : des théories urbanistiques comme poursuite logique à l'histoire de la ville 107
2.2.1 « Continuer Paris ! »
2.2.2 Démonstration de l'évolution urbanistique par les antagonistes

2.3 Des théories urbanistiques pour la politique 116
2.3.1 Insertion dans le discours militant du Front populaire
2.3.1.1 Ciné-Liberté, instrument cinématographique de propagande pour le PCF
2.3.1.2 S'approcher aux autorités
2.3.1.3 Une inimitié de vieille date rendue à la base d'enjeux plus larges
2.3.1.4 Îlot insalubre n°6 versus Ville radieuse
2.3.2 D'un moment politique à l'autre
2.3.2.1 La Ville radieuse, un sujet continu
2.3.2.2 S'adapter pour le commanditaire visé
2.3.2.3 Le double focus de propagande politique et d'éducation de la nouvelle génération
2.3.3 Instrumentalisation du discours de Le Corbusier à des fins politiques
2.4 Communiquer l'urbanisme, une affaire pour la politique ? 138
2.4.1 Une télévision militante : désintellectualiser l'urbanisme
2.4.2 Un repositionnement entre culture et politique
2.4.3 Une télévision politique : de l'urbanisme au logement

3. Communiquer les œuvres. Gérer une diffusion 151
3.1 L'Unité d'Habitation de Marseille : vulgariser le prototype de la maison de demain 151
3.1.1 Une propagande implicite : les films MRU et les Actualités
3.1.2 La promotion directe : canaliser la communication visuelle du chantier
3.1.2.1 Enregistrer le chantier
3.1.2.2 Exalter la poésie du projet et du chantier
3.1.3 Illustrer la « mise en route »
3.1.3.1 La parole est aux habitants
3.1.3.2 Illustrer le confort moderne
3.1.3.3 Retour à la théorie
3.2 Chandigarh, application des *Trois Établissements humains* 173
3.2.1 De la Cité radieuse aux *Trois Établissements humains*
3.2.2 Chandigarh comme dénominateur commun d'œuvres architecturales et artistiques

4. Communiquer la personne. Construction de la postériorité **177**

4.1 Construire l'image 177

4.1.1 Mesurer sa notoriété

4.1.2 Une identification à l'œuvre

4.1.3 Maintenir sa notoriété

4.1.3.1 Le Corbusier artiste – Mais pas de documentaire sur les peintures

4.1.3.2 Picasso, l'autre star à l'écran

4.1.3.3 La peinture, le fond de sa personnalité

4.1.4 Ouvrir le chez soi au grand public : rue Nungesser-et-Coli comme lieu de tournage

4.2 Construire l'histoire : la rétrospective cohérente où la personnalité prime 193

4.2.1 Substituer l'œuvre : l'auteur comme dénominateur commun de ses activités

4.2.2 La volonté d'un grand film rétrospectif

PARTIE 2. TRANSPOSITION **197**

La préfiguration de l'image

5. Film ou photo - Film und Photo **199**

5.1 Photogénie, Esprit de Vérité. Le statut de l'image cinématographique 200

5.1.1 L'art cinématographique versus l'image cinématographique

5.1.2 L'Esprit de Vérité. Une conscience élevée au-delà de la vision humaine

5.1.3 La Photogénie. La production de l'effet de l'image

5.1.4 Esprit de vérité et photogénie, deux caractéristiques à reconnaître mais à éviter ?

5.2 L'expérience personnelle 216

5.2.1 Les références proches

5.2.2 Des usages adaptés aux besoins

5.3 La canonisation des images photographiques et cinématographiques : la mainmise du maître. 227

5.3.1 D'un objectif à l'autre

5.3.2 Tourner à partir de photographies

5.3.3 Tourner en présence de Le Corbusier

5.3.4 Des influences réciproques

5.3.5 Filmer l'architecture statique. Introduction de la narration

6. La séquence du regard **251**
6.1 Créer, représenter ou recréer un espace architectural par le cinéma 253
6.1.1 « Toepffer, précurseur du cinéma »
6.1.2 Des modalités cinématographiques pour représenter l'invention de l'architecte
6.2 De la promenade architecturale à la promenade cinématographique ? 259
6.2.1 L'Expérience de l'Acropole
6.2.2 Capter le mouvement d'itinéraire
6.2.3 Filmer le mouvement d'itinéraire
6.2.4 Le panorama comme développement panoptique

PARTIE 3. TRANSCRIPTION **271**
Construire une rhétorique de documentaire

7. Du texte à l'image : construction de scénarios **273**
7.1 Un projet de collaboration : le rôle des écrivains 275
7.1.1 La description littéraire
7.1.2 Des documentaires romancés : entre fiction et information
7.1.3 Un monde illusoire ? Présenter la Ville radieuse telle qu'elle pourrait être
7.2 De l'image au texte : la référence à l'image comme forme d'écriture sténographique 287

8. Le film comme un système rhétorique 291
8.1 Un cadre théorique défini 293
8.2 Le film comme système rhétorique 295
8.2.1 Le cadre de la rhétorique corbuséenne
8.2.2 La rhétorique expérimentée des conférences
8.2.3 Les premiers discours visuels
8.2.4 Et où est le public ? L'importance de l'exorde
8.3 La construction du discours visuel 305
8.3.1 Les figures récurrentes empruntées pour un discours visuel
8.3.1.1 L'analogie et la métaphore
8.3.1.2 L'antithèse et l'alternative

8.3.1.3 La métonymie ou synecdoque
8.3.1.4 L'amplification et la répétition
8.3.2 Des arguments efficaces ?
8.4 Différentes versions, différents messages rhétoriques? 322
8.5 Du discours urbanistique à sa vision d'une civilisation 325
8.6 Le sujet de film dans le discours littéraire 329

9. La conférence filmique 331
9.1 La conférence dans le film 332
9.1.1 Les monologues filmiques, reproduction des conférences ?
9.1.2 L'autorité vous parle
9.1.3 L'interview, autres contraintes que la conférence ?
9.2 Du tableau noir au dessin animé 339
9.2.1 Le dessin amené à l'espace cinématographique : un but didactique
9.2.2 Dessin animé ou reproduction de dessins
9.3 Le film introduit au discours oral 344
9.3.1 L'exemple de la soirée publicitaire à la salle Pleyel, 1931
9.3.2 La place du film dans le discours oral : rompre l'ordre rhétorique

CONCLUSION **347**

Sources 355

Bibliographie 359

Abréviations

AAM	Archives d'architecture moderne
AFF	Archives françaises du film
ALH	Archives Lucien Hervé
AML	Archives et musée de la littérature
ASCORAL	Assemblée de constructeurs pour une rénovation architecturale
ATBAT	Ateliers de bâtisseurs
BBC	British Broadcasting Corporation
BCUL	Bibliothèque cantonale universitaire de Lausanne
BFI	British Film Institute
BNF	Bibliothèque nationale de France
CBC	Canadian Broadcasting Corporation
CCA	Canadian Centre for Architecture
CEPU	Centre d'études préparatoires de l'urbanisme
CGT	Confédération générale du travail
CIAM	Congrès internationaux d'architecture moderne
CICI	Congrès internationaux de cinéastes indépendants
CNC	Centre national de la cinématographie

FLC	Fondation Le Corbusier
gta	Institut für Gesichte und Theorie der Architektur
GPA	Gaumont-Pathé archives
IDHEC	Institut des hautes études cinématographiques
IFA	Institut français d'architecture
IMEC	Institut Mémoires de l'édition contemporaine
INA	Institut national de l'audiovisuel
LC	Le Corbusier
MoMA	Museum of Modern Art
MRU	ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme
NAI	Nederlands Architectuurinstituut
OPHBM	Office public de l'habitation à bon marché
PCF	Parti communiste français
RAI	Radiotelevisione Italiana
RTF	Radio-télévision française
TAC	Techniques et art de la construction
VR	Ville radieuse

Introduction

Genèse

Un sujet de thèse naît au long d'un parcours non-linéaire de recherche. C'est dans le cadre des recherches menées sur la production photographique de Lucien Hervé pour Le Corbusier pour un travail de fin d'étude sous la direction de Bart Verschaffel (soutenu en 2002)[1], que je découvre quelques documentaires audiovisuels réalisés sur l'œuvre de Le Corbusier, notamment *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal (1931) et *La Cité radieuse* de Jean Sacha (1931). Cette première rencontre avec l'œuvre cinématographique sur Le Corbusier est approfondie l'année suivante dans un mémoire de DEA sous la direction de Gérard Monnier (soutenu en 2003)[2]. À ce moment, le sujet de l'architecture et de sa représentation en film se limitait pour les historiens et les architectes à un intérêt pour la représentation de l'architecture dans les films de fiction ou pour la construction d'une spatialité cinématographique. Cependant, quelques travaux mettaient en avant les documentaires sur l'architecture moderne[3]. Cette ligne de recherche a été reprise après un parcours professionnel de plusieurs années, avec une inscription en thèse à l'automne 2011.

Le résultat est enfin là.

1 V. Boone, *Lucien Hervé. Architectuurfotografie bij Le Corbusier*, Gent, RUGent, 2002.

2 V. Boone, *Le Corbusier et le cinéma*, Mémoire de DEA, Paris, Université Paris I, Sorbonne, 2003.

3 A. Janser, « Le Corbusier und die filmische Propaganda für moderne Architektur », *Archithese*, n° 10, 1992, pp. 56-60 ; A. Janser, « "Only Film Can Make The New Architecture Intelligible!" Hans Richter's Die neue Wohnung and the Early Documentary Film on Modern Architecture », dans F. Penz et M. Thomas (éds.), *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*, London, British Film Institute, 1997, pp. 34-46 ; T. Haggith, *Castles in the air: British film and the reconstruction of the built environment, 1939-51*, PhD in Social History, Warwick, University of Warwick, mai 1998 ; A. Redivo, *Bâtir l'Architecture d'Aujourd'hui/ Costruire l'architettura moderna.*, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 2001 ; L. Ciacci, *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001 (Saggi polis) ; B. Nichols, « Documentary Film and the Modernist Avant-Garde », *Critical Inguiry*, vol. 27, summer 2001, pp. 580-610.

Le cinéma, la télévision et l'architecture moderne

En 1987, à l'occasion du centenaire de Le Corbusier, Jacques Barsac réalise trois documentaires, intitulés *Le Corbusier par lui-même* et constitués d'archives cinématographiques, de documents graphique de Le Corbusier - photographies, plans, croquis, maquettes - , d'images de reconstitutions numériques des œuvres, d'interviews de personnes proches de Le Corbusier et, au cœur de ces différents matériaux, d'interviews de Le Corbusier, enregistrés dans le cadre de rencontres télévisées et radiophoniques ainsi que de séquences de films réalisées sous son contrôle. Jacques Barsac utilise l'ensemble de ces archives graphiques, cinématographiques, télévisées et radiophoniques à ses propres fins, dans le but de restituer l'histoire de Le Corbusier, racontée par lui-même. Les documents audiovisuels sont utilisés par Barsac afin de construire son propre projet documentaire et, dans cet optique, il n'hésite pas à les dénaturer, à les fragmenter, à couper les séquences, à isoler la voix d'une séquence, à recoller des propos de différentes époques et de différentes natures, etc. Pour Barsac, ces documents sont certes une source, un témoignage, mais ils sont avant tout un outil pour sa création ; l'usage qu'il en a fait est donc celui d'un praticien, et non celui d'un historien.

Les trois documentaires de Barsac représentent des documents phares pour la vulgarisation de l'œuvre cinématographique et télévisée de Le Corbusier. La plupart des productions cinématographiques qui ont vu le jour du vivant de Le Corbusier restent méconnues, aussi bien des historiens que du grand public, en dehors de deux films : *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal (1931) et le *Poème Electronique* du pavillon Philips de l'exposition universelle (1958). Aujourd'hui, la production cinématographique et télévisée sur Le Corbusier et son œuvre a acquis une certaine reconnaissance, d'abord dans un milieu de spécialistes mais aussi, ensuite, dans des manifestations grand public, par exemple des festivals de film d'architecture et des expositions, où sont présentés des documents audiovisuels sur Le Corbusier[4]. Cette attention nouvelle se comprend dans un contexte élargi, car l'époque actuelle semble s'intéresser davantage aux documentaires cinématographiques et télévisés sur l'architecture moderne, en France mais aussi à l'échelle internationale, des années 1920 aux années 1970. Cet intérêt accru pour ces objets d'étude s'illustre principalement lors des festivals de films d'architecture où un nombre grandissant de documents historiques sont présentés, ou lors de cycles de films spécifiques qui n'attirent pas seulement les amateurs mais aussi des architectes et des historiens de l'architecture[5]. L'édition en DVD de documentaires d'architectures s'inscrit dans cette lignée, comme par exemple l'édition en 2015 des films *Das Neue Frankfurt* (1929)[6]. Internet contribue également à la diffusion de ces

4 Par exemple le festival Image de ville, le Architecture Film Festival Rotterdamle dossier de documents télévisés à visionner sur le site INA.fr à l'occasion de la cinquantenaire de sa mort en 2015

5 Par exemple le cycle de films que j'ai dirigé pour DOCOMOMO, L'architecture moderne à l'écran, Cinématek, Bruxelles, 2014

6 P. Wolff, J.F. Geist et J. Krausse, *Das Neue Frankfurt*, DVD, Berlin, Absolut Medien, 2015.

documents historiques : ainsi, de nombreux documentaires sur la reconstruction en France peuvent être consultés sur youtube ou Vimeo.

Bien que les recherches sur les liens entre l'architecture et le cinéma se soient développées depuis les dix dernières années, la majorité d'entre elles se focalise sur les liens entre architecture et l'espace urbain, et le cinéma, et sur les spécificités que ces deux disciplines se partagent comme la spatialité[7]. D'autres intéressent à l'idée d'avant-garde, en établissant des parallèles entre l'avant-garde cinématographique et le modernisme[8]. Ici encore, ces recherches s'intéressent le plus souvent à la représentation de l'architecture et de l'espace urbain en tant que sujet, envisagé comme un prétexte pour réaliser une œuvre cinématographique. Les études sur le genre des symphonies urbaines[9], dont *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertoff (1929) ou *Berlin, die Symphonie der Grosstadt* de Walther Ruttmann (1927) en sont les exemples les plus connus, sont à cheval entre ces deux approches, traitant un genre filmique historique par une approche de la spatialité et par ses liens avec l'avant-garde cinématographique.

D'autres études s'inscrivent encore dans les investigations au sujet des liens entre l'architecture et le cinéma, notamment à propos de l'architecture dans les films de fiction en tant que décor. La plupart des premières études émanaient du domaine d'études cinématographiques du monde anglophone et se focalisaient ainsi sur l'aspect cinématographique ; les ouvrages plus récents, par exemple l'ouvrage La ville au cinéma sous la direction de Thierry Jousse et Thierry Paquot, incluent également une mise en contexte de l'aspect architectural ou urbain[10]. Ces décors peuvent révéler un esprit du

---

7 F. Penz et M. Thomas (éds.), *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*, London, British Film Institute, 1997 ; B. Uluoğlu, A. Enşici et A. Vatanseveer (éds.), *Design and cinema: form follows film*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006 ; G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2007 ; A. Webber et E. Wilson (éds.), *Cities in transition: the moving image and the modern metropolis*, London, Wallflower, 2008 ; F. Penz et A. Lu (éds.), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, Bristol, Intellect, 2011.

8 Voir par exemple: M. Culot, H. Jeanneau et D. Deshoulières, *Rob Mallet-Stevens*, Bruxelles, AAM, 1980 ; F. Aurivel (éd.), *Cinema & architecture*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 (Iris 12) ; S.D. Lawder, *Le cinéma cubiste (Cubist Cinema, 1975)*, s.l., Éditions Paris Expérimental, 1994 (collection Classiques de l'Avant-Garde).

9 Voir par exemple: C. Dähne, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre: Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld, Transcript, 2013 (Kultur- und Medientheorie) ; « City Symphonies. Film Manifestos of Urban Experiences », *Eselsohren*, 2014.

10 M. Culot, H. Jeanneau et D. Deshoulières, *Rob Mallet-Stevens*, *op. cit.* ; D. Albrecht, *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*, London, Thames and Hudson, 1987 ; F. Aurivel (éd.), *Cinema & architecture*, *op. cit.* ; N. Payton, « Cinematic architecture and architectural cinema », *Arcade*, 1993, pp. 28-29 ; A. François, *Voir et habiter: questions sur la photo-cinématographie de l'œuvre de Le Corbusier*, Mémoire de DEA, Paris, Sorbonne nouvelle de Paris, 1994 ; A. François, « La cinématographique de l'œuvre de Le Corbusier », *Cinémathèque*, printemps 1996, pp. 39-50 ; H. Weihsmann, *Cinetecture. Film-Architektur-Moderne*, Wien, PVS Verleger, 1995 ; G. Hennebelle (éd.), *Architecture, décor et cinéma*, s.l., Corlet-Télérama, 1995 (CinémAction 75) ; D. Neumann, *Film Architecture, Set Design from Metropolis to Blade Runner*, Münich, Prestel, 1996 ; F. Penz et M. Thomas (éds.), *Cinema & architecture*, *op. cit.* ; M. Lamster (éd.), *Architecture and Film*, London, Princeton University Press, 2000 ; J. Pallasmaa, *The architecture of image: existential space in cinema*, Helsinki, Rakennustieto, 2001 ; T. Jousse et T. Paquot (éds.), *La ville au cinéma: encyclopédie*, Paris, Cahiers de Cinéma, 2005.

temps et les conventions sociales en vigueur, les références récurrentes à *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Godard, où est stigmatisé l'univers des grands ensembles d'habitation, en sont un exemple. Ce glissement du focus signifie simultanément un glissement du domaine d'études : là où les premières études sur le décor émanaient généralement du domaine des études cinématographiques, celles qui mettent en contexte l'aspect architectural et urbain émanent souvent du domaine de l'histoire de l'architecture et de l'architecture.

Un autre aspect régulièrement abordé est la question des relations entre architectes et cinéastes, ou plutôt la question des transferts d'une profession à l'autre, dont témoigne par exemple la récente journée d'étude sur architectes et cinéastes[11].

A l'heure actuelle, peu de recherches s'intéressent aux documentaires audiovisuels sur l'architecture. Certains travaux académiques sont développés autour de la question de la médiation de l'architecture moderne par le biais de documentaires. Les premiers travaux sont réalisés par Andres Janser, (gta, ETH, Zurich), qui se focalise sur les documentaires institutionnels sur l'architecture de la période des années 1920 et 1930 (ref). Dans cette même lignée, Leonardo Ciacci (Departementa di architettura costruzione conservazione, IUAV) mène depuis trente ans des recherches sur l'élaboration, la représentation et la communication filmiques de projets urbains au XX^{e} siècle en premier lieu italiens, du et partant du point de vue de l'architecte[12]. En Allemagne, une expertise académique a été construite par Thomas Elsaesser, qui dans le domaine des études de film (Film, Television and Media Studies, University of East Anglia et Department of Film and Television Studies, University of Amsterdam) intègre les documents sur l'architecture et l'urbanisme moderne, comme par exemple les films de Francfort de Ernst May (1929)[13]. Ces travaux sont prolongés à Amsterdam, par Floris Paalman (Department of Film and Television Studies, University of Amsterdam), recherches publiées dans *Cinematic Rotterdam*[14]. Ces auteurs se basent sur un corpus de films qui illustrent les opérations de transformation urbaine.

En France, Camille Canteux (Centre d'histoire sociale, Paris-1), dans sa thèse en histoire de l'art sur les documentaires cinématographiques et télévisés de la reconstruction entre 1945 et 1970, a démontré l'importance de ces documentaires pour l'histoire

11 Journée d'études *Architectes cinéastes, cinéastes architectes*, INHA, Paris/ENSA de Normandie, Rouen, 14-15 octobre 2015. Journée d'études à laquelle j'ai également participée avec une intervention « D'une pellicule à l'autre ».

12 L. Ciacci, *Progetti di città sullo schermo*, *op. cit.*

13 T. Elsaesser, « Aus der Geschichte der Zukunft: Die Stadt von Morgen », dans H. Barr (éd.), *Neues Wohnen 1929/2009: Frankfurt und der 2. Congrès International d'Architecture Moderne*, Berlin, Jovis, 2011, pp. 14-26 ; T. Elsaesser, « Propagating Modernity: Information, Instruction and Indoctrination », dans J. Auerbach et R. Castronovo (éds.), *The Oxford handbook of propaganda studies*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 233-256.

14 F. Paalman, *Cinematic Rotterdam: the Times and Tides of a Modern City*, Rotterdam, 010 Publishers, 2011.

de l'architecture moderne Par contre, peu de documents utilisés relèvent d'une initiative personnelle de l'architecte ou d'une collaboration significative entre cinéaste et architecte : il s'agit plutôt de documentaires promotionnels de la politique ou de reportages télévisuels15. Son étude est parallèle à l'attention portée aux documents photographiques du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme dans l'ouvrage *Photographies à l'œuvre : enquêtes et chantiers de la reconstruction, 1945-1958*[16]. Richard Klein aborde le cinéma comme un instrument documentaire pour la représentation de l'architecture moderne et contemporaine[17], et Hélène Jannière, qui s'est d'abord intéressée aux sources imprimées aborde plus récemment aussi ce sujet de documentaires télévisés sur la rénovation urbaine[18].

Le sujet de l'architecture et ses liens avec le cinéma, et depuis avec la télévision, est ainsi abordé par différents champs disciplinaires, en histoire de l'art, en études de film, en histoire de l'architecture ou en architecture, avec un intérêt grandissant dans la discipline de l'architecture. Même si certains interrogations autour de la médiation de l'architecture sont les mêmes dans ces trois disciplines, le cadre de référence diffère grandement puisque il est défini selon l'angle disciplinaire. L'accent est dès lors mis sur la contextualisation de l'histoire de film en études de film, sur l'histoire de l'architecture en art et en architecture.

Dans le cadre de cette thèse, la position est celle de l'architecte. Ainsi, le sujet de *Le Corbusier et le film* sera abordé sous l'angle de l'architecture : le documentaire est pris comme le sujet-outil, pour questionner les mécanismes de communication de l'architecture. Les documentaires sont interrogés comme sujet en soi, une approche que l'on retrouve également dans les études en histoire de l'art, mais ils sont également interrogés en tant qu'outil pour l'architecture et l'architecte. De ce fait, la notion du documentaire comme sujet-outil ne s'arrête pas à l'analyse contextuelle et veut en discerner les mécanismes de création qui se rapprochent de la pensée architecturale.

Le paysage de la production cinématographique et télévisée de l'architecture de Le Corbusier fait de l'architecte un cas d'étude unique. Aucun autre ne s'est autant engagé dans la réalisation de documentaires sur l'architecture, et ce sur une période qui couvre aussi bien les débuts du cinéma d'avant-garde dans les années 1920, l'âge d'or du cinéma

---

15 C. Canteux, *Filmer les grands ensembles: villes rêvées, villes introuvables : une histoire des représentations des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2014.

16 D. Mouchel *et al.* (éds.), *Photographies à l'œuvre: enquêtes et chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, Cherbourg : Paris, Point du jour ; Jeu de paume, 2011.

17 R. Klein, « Cinéma, instrument documentaire et représentations critiques de l'architecture contemporaine », dans R. Klein et E. Monin (éds.), *Représentations de l'architecture contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2013, pp. 193-202 (Cahiers thématiques).

18 H. Jannière, « Paris disparaît: destruction et rénovation urbaine dans les reportages de la télévision française, 1954-1977 », dans *L'architecture et la disparition*, Villeneuve d'Ascq, Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2017, pp. 147-158 (Cahiers thématiques 16).

documentaire et l'essor de la télévision dans les années 1950. Selon certaines sources[19], la seule production cinématographique comparable serait celle de Mallet-Stevens. Mais cette comparaison repose sur des bases discutables : car Le Corbusier a agi en tant qu'auteur d'une production architecturale, mise en valeur par des documentaires, alors que Mallet-Stevens a réalisé, en début de sa carrière, des décors de films de fiction[20]. Bien que plusieurs architectes, contemporains de Le Corbusier, aient également été à l'origine d'un ou plusieurs documentaires ou participé à des documentaires - comme Auguste Perret, Marcel Lods ou André Lurçat à l'échelle nationale –, leur engagement est loin d'atteindre la persévérance de Le Corbusier à se saisir du médium de cinéma et de télévision comme outil complémentaire afin de communiquer sur ses théories et ses œuvres. Le seul architecte dont la fréquentation sur les plateaux du cinéma et de la télévision pourrait se mesurer avec celle de Le Corbusier est Bernard Zehrfuss, bien que ce dernier agisse dans une période plus tardive dont seul le début chevauche avec ses apparitions à l'écran. En effet, nous retrouvons chez lui un même engagement personnel et la même foi dans les possibilités de diffusion et de réception du médium télévisé pour l'architecture. Les documentaires réalisés sous l'auspice du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme et, plus tard, du ministère de la Construction soulignent encore la particularité du cas de Le Corbusier. Cette production, tant cinématographique que télévisée, émane de la politique et promeut la reconstruction et la construction de grands ensembles[21]. Ces documentaires témoignent d'une politique d'action des ministères, qui s'oppose à la position individuelle que Le Corbusier gardera sur la réalisation de documentaires promotionnels lors de sa carrière.

Histoire et histoires: la méta-production de Le Corbusier

Après une génération de grandes théories et récits sur des époques entières, sur des personnages majeurs de l'histoire de l'architecture et sur des œuvres, les études des dix dernières années incluent désormais les processus de la méta-production ou post-production des œuvres : les processus créatifs et transdisciplinaires, l'écriture, le graphisme, la publication, l'exposition, la conférence et la photographie, au-delà des travaux historiques sur l'œuvre architecturale, urbanistique et artistique. Concernant les études sur Le Corbusier, plusieurs personnes contribuent à ces nouvelles lectures.

---

19 M. Culot, H. Jeanneau et D. Deshoulières, *Rob Mallet-Stevens*, *op. cit.*, thèse encore reprise dans: S. Boudin-Lestienne, M. Culot et A. Mare, *Rob Mallet-Stevens: itinéraires : Paris-Bruxelles-Hyères*, Bruxelles; Hyères, AAM; villa Noailles, 2016 ; F. Penz et M. Thomas (éds.), *Cinema & architecture*, *op. cit.*

20 Concernant les décors de cinéma de Mallet-Stevens, voir: R. Klein, *Robert Mallet-Stevens. Agir pour l'architecture moderne*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014, pp. 34-37 (Carnets d'architectes).

21 Voir par exemple le catalogue de documentaires : Ministère de l'aménagement du territoire, de l'équipement et des transports (éd.), *1945-1995, Cinéma et audiovisuel*, La Défense, Service de l'Information et de la Communication, 1995 ; et C. Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *op. cit.*

Catherine de Smet explore le processus créatif de Le Corbusier dans la fabrication de ses livres (2007) [22] ; Tim Benton, avec Yannis Tsiomis et l'équipe de la Fondation Le Corbusier, inventorie, reconstruit et contextualise l'importance de l'activité conférencière de Le Corbusier (2007)[23] ; Guillemette Morel-Journel aborde sa rhétorique dans ce processus créatif (2010)[24] ; Emma Guigon et Maria Isabel Navarro Segur livrent un premier aperçu de ses activités d'exposition (2011)[25] ; Luis Buriel Bielza inventorie et analyse les cartes postales et le processus créatif des dessins de Le Corbusier (2013)[26]. Pour ma part, j'ai analysé la production photographique de l'après-guerre de Lucien Hervé (2002)[27], suivie par Tim Benton qui a sondé la pratique photographique de Le Corbusier d'une part lors des voyages de jeunesse et d'autre part avec une caméra photographique (2013)[28] et par Barbara Mazza, qui a étudié ses photographies d'avant-guerre (2016)[29]. En 2012, j'ai également participé aux actions de la Fondation Le Corbusier, contribuant à la *Rencontre* consacrée à la photographie dans l'œuvre de Le Corbusier[30], et à l'organisation d'une exposition à la Chaux-de-Fonds sur les différentes approches de la photographie par Le Corbusier où j'étais co-commissaire, avec Tim Benton, Arthur Rüegg, Catherine de Smet, Klaus Spechtenhauser et Christophe Blaser.

Ces recherches récentes nous donnent un aperçu de l'apparat nécessaire à la communication et à la réception des activités architecturales, urbanistiques et artistiques de Le Corbusier. Cependant, en dehors de Morel Journel, les chercheurs ne s'attachent pas à la diffusion et à la réception effective de cette méta-production, et analysent peu l'importance de cette médiation pour Le Corbusier, ou de manière générale. Nous pouvons lire dans cet état des lieux une tendance générale, comme en témoignent d'autres recherches sur d'autres architectes modernes : comme par exemple le travail sur Marcel Lods de Pieter Uyttenhove[31], la publication sur Giedion et la photographie par diffé-

---

22 C. de Smet, *Vers une architecture du livre: Le Corbusier, édition et mise en pages 1912-1965*, Baden (Suisse), Lars Müller, 2007. Publication issue de sa thèse.

23 Y. Tsiomis (éd.), *Le Corbusier, Conférences de Rio*, Paris, Flammarion, 2006 ; T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, Paris, Le Moniteur, 2007.

24 G. Morel Journel, *Le Corbusier, l'écrivain. Arpenter Sur les 4 routes*, Thèse en histoire et civilisations (architecture), Paris, École des Hautes Études en sciences sociales, 2010 ; G. Morel Journel, *Doctrines urbanistiques de Le Corbusier dans ses premiers textes. Penser la ville, dire la ville*, sous la direction de Bernard Haumont, Paris, E.A.P.V., 1986 ; G. Morel Journel, *Le Corbusier, l'écrivain. Arpenter Sur les 4 routes*, *op. cit.*

25 E. Guigon et M.I. Navarro Segura (éds.), *Le Corbusier expose*, Cinisello Balsamo, Milan, Silvana, 2011.

26 L. Burriel Bielza, *Le Corbusier: La passion des cartes*, Sprimont, Pierre Mardaga Editeur, 2013.

27 V. Boone, *Lucien Hervé. Architectuurfotografie bij Le Corbusier*, *op. cit.*

28 T. Benton, *LC Foto: Le Corbusier: secret photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013.

29 B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La Vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002 ; G. Fanelli et B. Mazza, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

30 XVIIIe Rencontre de la Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier: aventures photographiques,* La Chaux-de-Fonds, 27-29 septembre 2012. Édition issue de ce colloque: Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014.

31 P. Uyttenhove, *Marcel Lods: action, architecture, histoire*, Lagrasse, Verdier, 2009 (Art et architecture).

rentes chercheurs du GTA[32], ou encore la thèse d'Hélène Jannière sur les modes opératoires et les logiques éditoriales des revues et maisons de publications modernes[33].

La production cinématographique réalisée sous la direction de Le Corbusier est d'une part peu abordée et, d'autre part, les recherches se limitent souvent à des redites de faits connus ou d'idée reçues. Ainsi, bien que différents auteurs abordent films de Le Corbusier dans le cadre de leurs études sur l'architecte ou sur ses théories, entre cinéma et architecture, leur apport reste limité. Pourtant, les archives à la Fondation Le Corbusier conservent plusieurs dossiers importants de films et de projets de films: la question se pose alors de comprendre pourquoi cette production est restée peu analysée jusqu'à aujourd'hui.

Il existe néanmoins quelques travaux, ayant cerné un premier corpus de films réalisés du vivant de Le Corbusier. Andres Janser publie en 1992 un article sur la propagande filmique de Le Corbusier, se focalisant surtout sur une comparaison entre le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal de 1931 et les documents contemporains internationaux[34]. Peu après, Arnaud François, prendra une autre position et tentera une première analyse de l'image scénographique dans trois films de Le Corbusier, et établit une première liste de ses films en reprenant l'inventaire de la Fondation Le Corbusier[35]. Cet inventaire est l'année suivante encore repris par Helmut Weihsmann dans son ouvrage *Cinetecture. Film. Architektur. Moderne*[36]. Cette liste de films ne propose pas une recherche spécifique sur les sources historiques, ni sur leur rôle dans le contexte plus général de l'œuvre architecturale et théorique de Le Corbusier.

---

32 W. Oechslin et G. Harbusch (éds.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich, gta-Verlag, 2010.

33 Publication issue de la thèse: H. Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »: l'émergence de nouvelles revues en France et Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002.

34 A. Janser, « Le Corbusier und die filmische Propaganda für moderne Architektur », *art. cit.*; A. Janser, « "Only Film Can Make The New Architecture Intelligible!" Hans Richter's Die neue Wohnung and the Early Documentary Film on Modern Architecture », *art. cit.*; A. Janser et A. Rüegg, *Hans Richter. New living*, Baden, Lars Müller Publishers, 2001.

35 A. François, *Voir et habiter: questions sur la photo-cinématographie de l'œuvre de Le Corbusier*, *op. cit.* Les films étudiés sont *Architectures Aujourd'hui* de Pierre Chenal en 1931, *Le Corbusier travaille* de Gabriel Chéreau en 1951, et *Le Poème Electronique* de Le Corbusier en 1958

36 H. Weihsmann, *Cinetecture. Film-Architektur-Moderne*, *op. cit.* Weihsmann note à ce sujet qu'il édite dans son ouvrage pour la première fois la liste la plus complète existante sur l'œuvre cinématographique de Le Corbusier. Mais il publie cette liste sans vérifier les recherches de A. François, ce qu'on remarque puisqu'il reproduit plusieurs fautes copiées de la première, comme des fautes dans la transcription des noms propres, par exemple avec René Zuber, comme l'attribution du film *Un voyage aux Cyclades* de 1932 de Roger Vitrac, Jacques B. Brunius et Eli Lotar à Le Corbusier, et un dédoublage du film *La cité radieuse* de Jean Sacha de 1952 en deux films différents.

En 1998, James Ward s'intéresse à la partie tournée à la Villa Stein-de Monzie dans le film *Architectures d'Aujourd'hui*[37], alors que Beatriz Colomina propose une lecture de voyeurisme en parallèle aux images photographiques basée sur sa propre intuition : les éléments photographiques et cinématographiques servent à justifier le propos, sans être examinés[38]. A leur suite, dans son mémoire (2001), Allessandra Redivo analyse ce film *Architectures d'Aujourd'hui* avec un autre œuvre de Chenal, *Bâtir*[39] : cette approche, qui s'inscrit dans la série de recherches initiées par Leonardo Ciacci, a le mérite d'être le premier travail, certes sommaire, réalisé sur ces films.

Une collection d'études est par ailleurs consacrée à l'autre projet cinématographique phare de Le Corbusier, le *Poème Electronique* exposé dans le Pavillon Philips à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958. Ces études abordent de manière monographique cette œuvre ou la contextualisent dans l'histoire des expositions universelles. Le lien avec les autres projets cinématographiques de Le Corbusier n'est jamais exploré. Etant le seul projet qui peut vraiment être attribué à Le Corbusier, et qu'il considère véritablement comme l'une de ses œuvres, cette lecture restreinte semble incompréhensible

Les projets télévisés n'ont jamais fait l'objet d'études sérieuses et sont souvent écartés des recherches sur le cinéma de Le Corbusier. Cependant, nous y retrouvons souvent les mêmes processus créatifs. Beatriz Colomina, dans un article pour le catalogue de l'exposition *Le Corbusier, the art of architecture* (2007), a livré le testament médiatique de Le Corbusier, en y incluant ces projets télévisés[40] ; sa recherche est cependant très rudimentaire, et sert surtout à impressionner par le nombre de projets. Une de ces productions, le documentaire réalisé en 1987 par Jacques Barsac à l'occasion du centenaire de naissance de Le Corbusier, est pourtant un trésor inestimable. Car ce film, où Le Corbusier raconte sa vie et ses projets, rassemble diverses interviews de radio et de télévision, des entretiens plus conviviaux, et des fragments de films. La recherche reste donc à faire.

---

37 J. Ward, *Le Corbusier's Villa « Les Terrasses » and the International Style*, Ph.D., New York, New York University, 1984 ; J. Ward, « Les Terrasses », *Architectural Review*, n° 177, mars 1985, pp. 64-69.

38 B. Colomina, *La publicité du privé: de Loos à Le Corbusier*, Orléans, Édition HYX, 1998. Le lien avec la photographie est purement envisagé par la thèse sous l'angle du regard du lecteur-voyeur, et non par une analyse visuelle de l'image.

39 A. Redivo, *Bâtir l'Architecture d'Aujourd'hui/ Costruire l'architettura moderna., op. cit.*

40 B. Colomina, « Vers une architecture médiatique », dans Vitra Design Museum, Nederlands Architectuurinstituut et Royal Institute of British Architects (éds.), *Le Corbusier: the art of architecture*, Weil am Rhein [Germany], Vitra Design Museum, 2007, pp. 247-293.

Construire un corpus

S'investir dans un cas d'étude spécifique à la croisée de deux disciplines demande nécessairement une investigation dans les deux, voire trois domaines de recherche : l'architecture, le cinéma et la télévision, en tenant compte des spécificités de chaque discipline, de leurs lieux et fonds spécifiques, de leurs méthodes de recherches particulières ou similaires. Une méthodologie transdisciplinaire est à inventer.

La Fondation Le Corbusier, un fonds pléthorique

Soucieux de documenter son œuvre, Le Corbusier semble avoir conservé tous les documents ayant accompagné sa production architecturale, artistique et littéraire: lettres, doubles de lettres, bribes de notes, carnets, agendas, dessins et autres travaux préparatoires, photographies privées et professionnelles, commandes de photographies, correspondance professionnelle, correspondance familiale, coupures de presse, revues, sa bibliothèque personnelle, objets, lunettes, ... Toutefois, certains éléments n'ont pas survécu à quelques opérations de tri, effectuées avant ou après sa disparition. Quelques documents sont également disséminés aux quatre coins du monde, là où Le Corbusier est passé, comme par exemple de grands dessins de conférences, manuscrits envoyés aux éditeurs,...[41] Ce n'est qu'en investiguant sur un sujet précis, transdisciplinaire, que l'on se rend compte de ce qui ne se trouve pas à la Fondation Le Corbusier.

Il existe à la Fondation Le Corbusier de nombreux dossiers sur des projets de film et de télévision, des demandes de tournage ou d'interviews, des autorisations de tournage et des demandes de documents visuels pour illustrer des documentaires. *Le poème Electronique*, qui fait partie d'une œuvre totale avec le Pavillon Philips, donne lieu à des dossiers à part. Ces dossiers de film et télévision révèlent des projets parfois bien documentés mais aussi parfois très sommaires, et rendent compte d'une grande proximité avec le monde de cinéma et de la télévision. Ils permettent ainsi de mettre en place un premier bilan des divers activités et demandes. L'examen de ses dossiers montre qu'un croisement des données s'avère nécessaire afin de comprendre le contexte de chaque projet. Ainsi doivent être dépouillées d'autres types d'archives : les coupures de presse, les carnets, les agendas, les correspondances familiales, les correspondances avec tous les intervenants, organismes et organisations des projets, les photographies, les autorisations de visite de chantier, etc. Cette extension montre que les projets ont des ramifications dans des initiatives qui dépassent souvent le stricte cadre d'un projet de documentaire.

---

41 Voir par exemple les recherches autour des conférences et autour de l'ouvrage non édité *La Construction des villes*: M. Bacon, *Le Corbusier in America*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2001; T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*; C. Schnoor (éd.), *La construction des villes. Le Corbusiers erstes städtebauliches Traktat von 1910/11.*, Zürich, GTA-Verlag, 2008 (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie).

Les documents cinématographiques en eux-mêmes, en bobine d'époque ou en copie VHS ou DVD, s'avèrent d'ailleurs peu nombreux. Nous y voyons les limites de la collection permanente de Le Corbusier : comme pour ses constructions qui appartiennent, après livraison, à leurs propriétaires et à l'espace public, les documents cinématographiques sont souvent conservés par leurs réalisateurs ou producteurs. Différents courriers témoignent pourtant d'une volonté de Le Corbusier de conserver une copie des documentaires réalisés ou des séquences tournées non utilisées ; cependant, la plupart du temps, il semble accepter comme un fait accompli que les réalisateurs et producteurs restent seuls dépositaires des copies. Ceci révèle tout de suite aussi la raison pour laquelle la vidéothèque de la Fondation Le Corbusier reste jusqu'à aujourd'hui peu alimentée : les droits d'auteurs empêchent généralement la mise à disposition de copies à destination des chercheurs ou visiteurs. Ici aussi, nous sommes confrontés aux évolutions des mentalités. L'exemple des « rushes » du film monographique de Le Corbusier de 1964, proposés en 1980 par André Tadié aux amis de Le Corbusier, lesquels refusent de les accepter, montre tragiquement comment les opinions évoluent par rapport à l'importance de certains documents et pourquoi ces documents filmés sont aujourd'hui tellement dispersés, voire perdus.

Les autres fonds d'architecture

Les recherches menées à la Fondation Le Corbusier ont été croisées avec les enquêtes dans d'autres fonds d'archives d'architecture, comme par exemple les fonds Wogenscky, Lods, Perret, Utudjian, Sive, Van Eesteren, Giedion, Gropius et Bourgeois. Plusieurs instituts ont été contactés et visités : en France, le Centre d'archives d'architecture du XX^{e} siècle (Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris) et la bibliothèque Kandinsky (Centre Georges Pompidou, Paris), aux Pays-Bas le NAI (Rotterdam), en Allemagne le Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (Berlin), en Suisse le Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (Zurich), en Belgique les Archives d'Architecture Moderne (Bruxelles), etc.

Les méthodes de recherche dépendent de la manière que les fonds sont inventoriés : certains instituts permettent une recherche poussée dans la base de données pour les fonds qui ont un inventaire complet, pour d'autres il l'aide et l'assistance de personnes ressources afin de trouver les bons dossiers. Les dossiers conservés dans ces fonds ont souvent un lien direct avec les projets de films auquel participait Le Corbusier : par exemple, pour le film *Les Bâtisseurs* ou les émissions télévisées *Paris peut-être* ou *Paris à sauver*, il était question de rechercher des informations des autres architectes participants aux documentaires.

Dans d'autres cas, ces fonds ont été consultés afin de trouver des équivalents internationaux, des diffusions, etc. Le matériel consulté était souvent de l'ordre de correspondance entre réalisateur et architecte concernant la réalisation ou la diffusion, par exemple dans les fonds d'Auguste Perret ou Marcel Lods, le fonds de Sigfried Giedion, ou entre ar-

chitectes, s'il s'agissait de la diffusion, ce qui est par exemple le cas pour Cornelis Van Eesteren, Sigfried Giedion, Victor et Pierre Bourgeois, Stanislas Jasinksy ou Walter Gropius. Parfois des scénarios ont pu être trouvés, par exemple dans le fonds d'André Sive. Le fonds de Marcel Lods présente une exception avec la présence de bobines 16mm[42] et une caméra Siemens B, qui témoignent de son intérêt personnel pour le cinéma.

Et l'autre histoire ? Les fonds d'archives de cinéma, de télévision et de la littérature

Situés au croisement de deux domaines de l'architecture et du cinéma (ou de la télévision), les projets de films de Le Corbusier ne sont jamais le résultat d'une conception isolée : car concevoir et produire un film requiert des savoirs et compétences multiples. Ce travail d'équipe est plutôt absent des archives de la Fondation Le Corbusier. Pour le comprendre, il faut donc, projet par projet, conduire des recherches dans les archives de collaborateurs repérés grâce aux documents d'archives et fiches de films : des auteurs des documentaires cinématographiques et télévisés, des auteurs de commentaires ou dialogues, des producteurs, des scénaristes, etc. Deux lieux incontournables pour cette recherche ont été le centre d'archives de la Cinémathèque de Paris, où est par exemple conservé le fonds Jean et Marie Epstein, et l'Institut national de l'Audiovisuel qui possède entre autres les archives de Jean-Marie Drot. A ces lieux s'ajoutent leurs homologues internationaux, comme la Cinematek de Bruxelles, le BFI et les BBC et BBC written archives à Londres, l'EYE à Amsterdam,... Les sources inédites qui y ont été trouvées ont permis des recoupements avec les informations issues des archives de Le Corbusier et d'autres architectes : il s'agit de correspondance entre réalisateur et architecte, société de production etc., de transcriptions d'interviews, de story-boards, des scénarios ou découpages techniques, mais également d'affiches de film, de photographies de plateau (précieuses dans les cas où le documentaire n'existe plus), ou encore de coupures de presse. L'ensemble des documents a permis de mieux contextualiser les documents réalisés, aussi bien en amont qu'en aval.

Bien que Le Corbusier ait eu l'occasion (et du flair) de travailler avec des personnalités de cinéma à l'aube de leur succès, comme Jean Grémillon, Pierre Chenal, Max-Pol Fouchet, Jean-Marie Drot, les traces de leurs premiers travaux n'étaient pas toujours faciles à trouver. C'est le cas, entre autres, pour Pierre Chenal dont les archives d'avant-guerre n'existent plus, pour Jean-Marie Drot dont le fond de versé à l'INA est fragmentaire pour ses premières années de documentaires télévisés ou, encore, pour Jean Grémillon dont le fonds à la Bibliothèque des manuscrits ne fait que sommairement état de ses premières activités de court-métrages documentaires. D'autres fonds d'acteurs impliqués dans le processus de réalisation sont plus instructifs : une consultation fructueuse des archives d'Albert Camus a, par exemple, permis de recouper des informations issues de différents domaines.

42 Jusqu'à aujourd'hui, il n'y a aucun projet de numérisation prévue de ces bobines, dont certaines sont de l'ordre d'enregistrements d'activités familiales, mais dont d'autres n'ont pas de sujet indiqué.

Les sources orales

Aller à la recherche des cinéastes et auteurs a souvent incité à remonter la piste des familles afin de retrouver des archives qui s'y trouveraient encore. Les archives des producteurs se sont avérés les plus difficiles à retrouver –une comparaison pourrait être faite avec les archives d'entrepreneurs de la construction qui, jusqu'à ces derniers temps, suscitaient peu d'intérêt. Par l'intermédiaire de la SCAM et de la SACD, d'historiens de cinéma spécialistes de certains auteurs et de maisons de productions, ou encore grâce à une recherche ciblée dans les annuaires téléphoniques, il a été possible d'entrer en contact avec certains cinéastes et auteurs ou leurs héritiers. Certaines de ces personnes m'ont été d'une grande aide et, ravies que je m'investisse dans cette recherche, m'ont transmis des documents d'archives inédits et livré leurs témoignages. Comme pour tout témoignage, ils doivent être considérés avec précaution : le croisement d'informations révélait souvent des incompatibilités de données, des souvenirs biaisés par des personnels, aussi bien dans le sens négatif que positif. Le cas d'André Wogenscky en est exemplaire : en l'interrogeant sur sa participation à plusieurs projets de films, il n'avait d'abord aucun souvenir de cette activité ; puis, en l'aidant par les documents de scénarios et de contextualisation, j'ouvrais des trous dans la brume et il me détaillait alors certains faits, de manière parfois inconsciente. Un autre cas exemplaire est le témoignage d'André Tadié et de Gilbert Prouteau au sujet du dernier film monographique réalisé sur Le Corbusier en 1964. Une dispute a dû troubler leur relation professionnelle car les informations étaient très étanches d'un témoignage à l'autre. Je garde par ailleurs de beaux souvenirs de certains témoignages, peut-être pas toujours très fructueux sur le plan de l'information, mais toujours intéressants afin de mieux comprendre l'esprit de l'époque.

Les ressources de réception

La numérisation incessante de revues et journaux améliore leur accessibilité et résulte en une croissance de recherches sur la réception. Trois types de consultation m'ont permis de dépouiller d'une manière fructueuse la presse spécialisée en architecture, la presse spécialisée en cinéma et la presse générale française ainsi que les revues de télévision qui s'adressent plutôt à un large public. Pour les documents cinématographiques et télévisés produits à l'étranger, ou qui ont eu une diffusion internationale, les ressources des différentes catégories de presse faisaient aussi partie de la recherche. Ces sources ont permis de retracer la réception des documentaires mais aussi le rayonnement dont Le Corbusier aurait pu bénéficier dans d'autres milieux que celui des spécialistes d'architecture.

Premièrement les collections de revues attachées aux institutions permettent un dépouillement sur place, à la recherche d'articles de presse. Il s'agit par exemple de la collection de revues de l'INA, comme *Télérama* ou *Télévision Cinéma Radio* où, suite

à une date d'émission, un dépouillement reste accessible. Un deuxième type de recherche est réalisé à partir de bases de données comme *Archindex* ou *Calindex*. Ces bases de données permettent de chercher des références dans la presse spécialisée d'architecture internationale et dans les revues de cinéma, bien que les articles en question devraient ensuite encore être consultés dans des lieux qui en tiennent une copie, par exemple la bibliothèque et les archives de l'architecture de l'ULB, la Cinémathèque de Paris, la Cinematek à Bruxelles, etc. Un troisième type de recherche est la consultation en ligne des revues et journaux. Leur mise en ligne – souvent avec des restrictions soit d'accès payant soit de périodes offertes à la consultation – m'a permis de chercher, par le biais de moteurs de recherche, des références aux films dans des revues et des journaux. Les principaux portails documentaires sont la bibliothèque de la Cité de Chaillot[43], qui a mis à disposition numérique les revues d'architecture francophones comme *L'Architecture d'Aujourd'hui* mais aussi *L'Esprit nouveau*, et la bibliothèque de la Cinémathèque de Toulouse[44], qui met à disposition les revues comme *Cinéa* et *Pour-Vous*. A cela s'ajoutent les bases de données internationales comme la collection de revues d'avant-garde numérisée par Princeton (le Blue Mountain project)[45] ou la bibliothèque numérique de l'université de Heidelberg[46]. Ces recherches étaient complétées par des consultations de bases de données de journaux et revues numérisées et accessibles en ligne, telles que Gallica développé par la BNF[47] et ses pendants internationaux comme de la British Newspaper Archive[48], Retroseals (devenu récemment e-periodica)[49] ou Delpher[50]. La contrainte rencontrée était celle de la temporalité. Les revues d'architecture ou cinématographiques numérisées accessibles en ligne sont peu nombreuses pour la période d'après-guerre. Le même problème se pose avec les documents mis à disposition dans Gallica. D'autres bases de données de journaux et revues n'ont pas cette contrainte, par exemple le pendant hollandais Delpher. Les journaux hollandais ayant par tradition de bons correspondants à Paris il était étonnant de voir certains résultats de recherche par ce biais. Cette limite de temporalités de documents mis à disposition sur le web explique en partie pourquoi certains documents d'après-guerre mentionnent peu d'articles d'époque. Pour les revues d'architecture, j'ai ainsi procédé à un dépouillement pour la période d'après-guerre –avec peu de résultats- car elles ont des parutions plus abordables de permettre un dépouillement.

43 http://portaildocumentaire.citechaillot.fr

44 http://my.yoolib.com/cinemathequedetoulouse/collection

45 http://bluemountain.princeton.edu

46 http://digi.ub.uni-heidelberg.de

47 http://gallica.bnf.fr

48 www.britishnewspaperarchive.co.uk

49 www.e-periodica.ch

50 www.delpher.nl

Le repérage des documentaires existants

La troisième catégorie de types de fonds consultés concerne évidemment les documents cinématographiques et télévisés en eux-mêmes. Comme le souligne en 2015 Patrick Keiller, et comme j'ai pu le constater, les études sur le cinéma ont été facilitées ces dernières années[51], par différents biais. Il y a dix ans, il s'avérait très difficile de visionner et, surtout, d'analyser des films, des parties, des images, puisque ces derniers étaient, dans les meilleurs cas, seulement disponibles sur table de visionnage, sur cassette VHS ou en salle de visionnage. Prendre des photos était généralement interdit, prendre des notes dans le noir très difficile, arrêter et revoir des passages parfois possible, parfois non. Si, à ce jour, certains films restent toujours très difficiles à visionner, comme *La Cité radieuse* de Jean Sacha, les conditions de visionnage ont été améliorées. Les instituts et centres d'archives, publics ou privés, ont engagé des programmes de numérisation, et certaines bases de données sont désormais accessibles, d'autres films peuvant être visionnés sur DVD,... Cette mise à disposition permet non seulement une meilleure connaissance des documentaires historiques mais permet aussi, plus facilement, d'effectuer des arrêts, des analyses iconographiques, etc. Les fiches descriptives de films ont aussi été enrichies, ce qui permet par exemple de retrouver des documents estimés perdus. Pour Patrick Keiller, cette évolution a été le déclencheur d'études approfondies sur le cinéma.

Les consultations des différents fonds formaient un aller-retour continu entre les trois types d'archives. Les premiers lieux de consultation ont été les Archives françaises de cinéma et le Centre national cinématographique de Bois d'Arcy. Certains documents sont numérisés et visionnables à la BNF. Ont été aussi consultés la cinémathèque de Paris, l'INAthèque à la BNF et son antenne à Lille, les archives de Pathé-Gaumont, le Forum des Images à Paris, EYE à Amsterdam, le BFI à Londres. Les résultats de ces consultations ont été complétés par la consultation d'experts ou de personnes ressources dans d'autres institutions afin d'éclairer les documents d'archives présents entre autres à la Fondation Le Corbusier pour lesquels je n'avais pas (encore) trouvé des réalisations. Ceci m'a permis de trouver d'autres interviews de Le Corbusier, par exemple pour la télévision canadienne et pour la BBC, ou de trouver des films où les séquences initialement prévues présentant des œuvres de Le Corbusier ne s'y retrouvent pas, par exemple le documentaire *India Favolosa*. Dans le sens inverse, il était nécessaire de rechercher aussi des documents supplémentaires dans les archives de Le Corbusier pour des documents réalisés qui n'y figuraient pas, à première vue.

Chercher et visionner des documentaires en tant qu'historienne en architecture, de manière générale et plus spécifiquement à l'aide des connaissances réunies dans le cadre de cette recherche, m'a permis d'enrichir les descriptions et génériques des notices de documents présents dans les inventaires des institutions, afin que l'architecture moderne devienne plus 'visible' dans leur catalogue de recherche.

---

51 P. Keiller, « Le cinéma comme critique de l'espace », *Criticat*, printemps 2015, pp. 92-102.

Les documents trouvés – qui incluent aussi bien des actualités que des séquences non utilisées -ont été croisés avec les documents d'archives afin de mettre en place une liste exhaustive de demandes et réalisations de projets cinématographiques et télévisés connus de Le Corbusier mais aussi réalisés sans qu'il en soit informé. L'introduction du catalogue constitué dans le cadre de cette recherche expose les choix qui ont été opérés pour les notices réalisés ; le repérage complet se trouve également en annexe.

Analyser les données : quelques indications préliminaires

Une présence incessante au grand et petit écran

Les fonds d'architectes français et internationaux m'ont permis de mesurer l'importance de la quantité de documents cinématographiques et télévisés que Le Corbusier a pu entreprendre durant sa vie ou pour lesquels il a été sollicité. Aucun autre architecte ne semble avoir été si fréquemment sollicité, ni s'être impliqué de manière si récurrente dans de tels projets.

Pourtant, seul un petit nombre de ces documentaires sont connus. Cette collection d'archives suscite souvent peu d'intérêt chez leurs ayants-droits car ces films sont considérés comme 'secondaires' dans l'œuvre des réalisateurs ou dans la collection hétérogène d'une maison de production, et ne reçoivent pas de reconnaissance.

L'importance des documents non réalisés

La liste complète des documents cinématographiques et télévisés montre un décalage entre d'une part le nombre de documents qui sont restés dans les tiroirs et d'autre part le nombre de documents – surtout des actualités - réalisés sans que Le Corbusier en soit informé ou y soit impliqué. Le nombre de projets cinématographiques non réalisés est important et dépasse même le nombre de documents réalisés ; toutefois, ils ne peuvent pas être exclus de la pratique de Le Corbusier. Ce grand nombre de projets sans suite révèle que Le Corbusier accordait plus d'importance au média de communication visuelle que ce que les projets réalisés donnent à voir. Ces projets non réalisés nous apprennent beaucoup sur la manière dont fonctionnait Le Corbusier afin de réaliser un documentaire, et comment les documents échouaient par le décalage entre la création de Le Corbusier et la réception auprès du public.

Le documentaire sur l'art et la visée de propagande

De manière générale, à quelques exceptions près, les films et les émissions télévisées dans lesquels Le Corbusier s'engageait peuvent être décrits comme des documentaires. Par documentaires, nous pouvons entendre, comme le précise Aline Caillet sur le do-

cumentaire en art, un rapport au réel[52] plutôt qu'un genre défini par des codes (audio) visuels. Comme nous pouvons voir avec les documentaires de Le Corbusier, ceux-ci sont souvent pensés comme des films sur l'art : l'œuvre ou la pensée architecturale est abordée comme œuvre d'art. Jean-Marie Drot, grand admirateur de Le Corbusier qui réalisera lui-même plusieurs documents sur Le Corbusier, pose en 1963 également cette même base pour définir le film sur l'art comme « une façon spécifique [à la télévision] pour appréhender le réel[53] ». Jean-Marie Drot associe ici la production des films d'art à la télévision, ce qui représente son champ d'expérience.

Cependant, ces documentaires semblent vouloir convaincre le public de la justesse des solutions architecturales et urbanistiques de Le Corbusier. Il est question de savoir si les documents filmés de Le Corbusier peuvent être classés comme documents de propagande. Nous nous basons ainsi sur les définitions de Jacques Ellul[54] pour les définir comme une production de propagande sociologique, au-delà de la propagande politique, qui s'applique seulement dans quelques cas à des projets cinématographiques de Le Corbusier.

Une approche critique en trois temps

Analyser ce corpus a permis de construire trois hypothèses sur les mécanismes d'usage des films par Le Corbusier. La première concerne la représentation : de l'architecture, de l'urbanisme et de la personnalité de Le Corbusier. La seconde porte sur un usage de création du médium : une création visuelle – comment ses volontés cinématographiques reprennent ses habitudes du médium photographique. La troisième hypothèse porte sur la création rhétorique où il puise des techniques de conférences et de publications.

Croiser les théories et les savoirs

Pour construire, cerner et démontrer ces trois hypothèses, il m'était nécessaire de croiser plusieurs disciplines. Il s'agit tout d'abord des théories de réception, dont nous retrouvons les bases dans Walter Benjamin[55] et qui sont par la suite explorées par Hans

52 A. Caillet, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 10 (Arts contemporains).

53 J.-M. Drot, « Dix ans de films sur l'art à la Radio-télévision française », *Round Table on Television and Film on Art*, Ottawa, Canadian Commission for UNESCO, 23 mai 1963, p. 10.

54 J. Ellul, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962.

55 W. Benjamin, « The Author as Producer (1934) », dans *Understanding Brecht*, London; New York, Verso, 1998, pp. 85-103 ; W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935)*, Paris, Allia, 2011.

Robert Jaus[56], et dont nous retrouvons des rebondissements dans le domaine de l'histoire de l'architecture[57]. La transdisciplinarité des théories concerne autant de théories émanant de disciplines socio-économiques, par exemple les théories de diffusion, dominées par Everett Rogers[58], qui explique les différentes stades que chaque innovation parcours dans sa diffusion et sa réception, et les théories des effets de marketing et la construction et le développement de marques, dont Byron Sharp nous donne autant un aperçu des recommandations historiques que de nouvelles compréhensions par des études sociologique et économiques[59], ou encore l'approche socio-économique de Thomas Piketty[60]. Il revient alors de considérer l'architecture et les théories urbanistiques de Le Corbusier comme une innovation ainsi qu'un produit de masse. Paradoxalement, la mise en commun de ces deux théories ne contredit pas ce parti-pris et relève pertinente pour la communication des théories urbanistiques de Le Corbusier.

Un second champ était celui des théories de la sémiotique visuelle, telles qu'abordées par Roland Barthes dans les années 1960[61]. Je me base surtout sur les analyses du groupe Mu dans les années 1990 ainsi que sur les théories de Laurent Gervereau[62]. Troisièmement ont été étudiées les théories de l'argumentation, essentiellement par une lecture des techniques de la rhétorique et de l'argumentation mises en place par Aristote[63] et actualisées par Chaïm Perelman et Ruth Amossy[64].

De l'investigation dans ces théories, transdisciplinaires, et leur application sur l'œuvre cinématographique et télévisée de Le Corbusier, résultent mes trois hypothèses : transmission, transposition et transcription.

---

56 H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2005 (Collection Tel 169).

57 R. Klein et P. Louguet (éds.), *La réception de l'architecture*, Villeneuve d'Ascq/Paris, Éditions de l'École d'architecture de Lille/Jean-Michel Place, 2002 ; J.-Y. Andrieux et F. Chevallier (éds.), *La réception de l'architecture du Mouvement moderne: image, usage, héritage. Actes du colloque de Docomomo International, Paris 2002*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005 ; G. Monnier (éd.), *L'architecture: la réception immédiate et la réception differée ; l'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 (Histoire de l'art 14).

58 E.M. Rogers, *Diffusion of Innovations*, New York, Free Press, 2003.

59 B. Sharp, *How brands grow: what marketers don't know*, Melbourne, Oxford University Press, 2010.

60 T. Piketty, *Les hauts revenus en France au XXe siècle: inégalités et redistributions (1901-1998)*, Paris, Bernard Grasset, 2016 (Points Histoire H521).

61 R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

62 Groupe Mu (éd.), *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992 (La Couleur des idées) ; L. Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Découverte, 1994 (Guides Repères).

63 Aristote, *Rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 2004 (Les Classiques de la Philosophie).

64 C. Perelman, *L'empire rhétorique: rhétorique et argumentation*, Paris, J. Vrin, 1997 (Bibliothèque des textes philosophiques) ; R. Amossy, *L'argumentation dans le discours: discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000 (Nathan Université) ; Groupe Mu (éd.), *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (Points ; Littérature 146) ; O. Reboul, *La Rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Transmission

Par transmission est entendu tout mécanisme de médiation de Le Corbusier par le biais des documentaires – et par extension les interviews télévisées. Bien qu'il soit un lieu commun de dire que Le Corbusier jouait sur tous les registres afin de promouvoir son architecture, les recherches s'investissent rarement au-delà du processus créatif, pour regarder l'effet de cette promotion. Certes, l'effet reste très difficile à mesurer, mais d'autres sources, comme des opinions, critiques, annonces dans les journaux et autres types de presse de divulgation – dans mon cas également les revues de cinéma et de télévision - nous donnent des indices sur l'attention portée à ces médiations et sur l'étendu de cette attention. En croisant les résultats de la recherche avec les théories de réception, de diffusion et de marketing se confirment des intuitions sur l'inefficacité de certains documentaires comme outils de communication, voire de promotion. Les divergences entre les aspirations de Le Corbusier et les techniques de construction et de diffusion des documentaires sont à analyser de manière large : type de film incongru ou canaux de diffusion incorrects par rapport au public visé, production cinématographique trop précoce par rapport aux connaissances du grand public, etc.

Suite à l'investigation dans ce domaine, il semblait indispensable d'approfondir les savoirs sur le processus de création de Le Corbusier, autant sur le plan de la représentation de l'architecture, que sur le plan de la construction du discours dans les documentaires cinématographiques.

Transposition

La transposition part du constat que les documents cinématographiques entretiennent des liens de proximité avec leurs contemporains photographiques. Nous analyserons comment Le Corbusier compose avec l'imaginaire et les techniques de la photographie pour concevoir ses projets de films. Grâce aux nouvelles possibilités offertes par la numérisation des documents cinématographiques et télévisées ces dernières années, cette recherche permet de réinterroger le matériel cinématographique et de l'aborder d'un autre point de vue : ce qu'une lecture de l'image même pourrait apporter à une recherche d'histoire en architecture. Nous nous arrêtons ici sur les similitudes entre les images et cadrages des séquences de certains documentaires avec leurs contemporains photographiques, et analysons également comment certains projets de film sont entièrement pensés par l'image fixe, photographique. Ce travail ne s'applique pas à tous les documentaires produits, comme par exemple les documentaires de télévision qui relèvent souvent d'une initiative extérieure à Le Corbusier, et qui requièrent parfois une rapidité de travail et peu de travail créatif. Trois opérations sur les films permettent une analyse approfondie afin de tester l'hypothèse d'une approche photographique en film par Le Corbusier : 1° l'isolation de l'image fixe, et sa comparaison avec l'image photographique ; 2° le minutage et le montage des séquences filmées, et la recherche de constantes entre durées de tournage, cadences de montage, choix de temps de séquences par rapport au plan filmé,... ; 3° l'analyse par images de cadrage d'un plan continu et la recherche des

divergences entre l'espace architectural représenté et la spatialité potentiellement créée en film.

Transcription

La transcription concerne essentiellement l'argumentation cinématographique de Le Corbusier. Ici, l'analyse part du constat que les écrits de Le Corbusier sur le cinéma, et la pensée qui en émane, ne collent pas avec la réalité cinématographique et les nécessités d'un cinéma de communication. Malgré son aptitude à produire de nombreux articles et publications, Le Corbusier semble se rendre compte de ses limites dans le façonnage d'un langage de communication pour l'écran. Ainsi, s'il recourt à des auteurs, scénaristes et cinéastes, il tente également, autant que faire se peut, de transposer à l'écran sa rhétorique de conférences. Son principal souci semble de ne pas vouloir créer une œuvre cinématographique mais surtout, de faire valoir l'architecture, ce qui donne à ses documentaires un aspect artificiel. Sa rhétorique au cinéma est analysée en reprenant les techniques décrites par Chaïm Perelman et Olivier Reboul. Les exemples de rhétorique venant du cas d'étude de cinéma sont également comparés aux exemples venant des conférences et publications, pour mettre en évidence les complications de la transcription d'un médium à l'autre.

Les jalons de la recherche

Les bornes temporelles

Cette recherche s'est développée sur une assez longue période. Engagée en 2002-2003 pour un mémoire de DEA sous la direction de Gérard Monnier (Paris 1), ce dernier a été retravaillé ensuite en vue d'une publication, qui n'a jamais vu le jour.

Le sujet a été repris il y a six ans, dans le cadre d'un doctorat et dans un climat différent. Car les études sur les liens et les intérêts réciproques entre l'architecture et le cinéma s'étaient multipliées, et l'intérêt pour toute méta-activité artistique de Le Corbusier s'est également accru. Durant ces années, j'ai eu l'occasion d'organiser deux cycles de film, le premier au STUK à Leuven en 2008, *Film & Architectuur*, qui abordait par des projections et des conférences différentes approches entre le cinéma et l'architecture[65]. Le deuxième a été organisé pour DOCOMOMO et eut lieu à la Cinematek à Bruxelles en 2014 sur le thème de *L'Architecture moderne à l'écran*. Il s'agissait d'aborder différentes notions de la représentation des architectures modernes –nationales, internationales et coloniales- à l'écran, pour un public mixte d'architectes et habitués de la cinémathèque[66]. J'ai également eu l'occasion de participer comme co-curatrice

65 *Film & Architectuur*, cycle de projections et de conférences, STUK, Leuven, 2007-2008

66 *L'Architecture moderne à l'écran*, cycle de projections avec introductions, Cinematek, Bruxelles, mai-juin 2014

à l'exposition *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*, qui s'est tenue au Musée des Beaux-arts à La Chaux-de-Fonds fin 2012 et reprise à Bruxelles au CIVA en 2013[67]. Dernièrement, une partie des investigations sur les bobines amateur de Ernest Weissmann ont été exposées à la Fondation Le Corbusier avec une exposition *Dans l'intimité de l'Atelier du 35, rue de Sèvres*[68]. Plusieurs parties de la recherche ont également été publiées ou présentées lors de colloques : des publications et colloques sur Le Corbusier, mais également en histoire de l'architecture ou en études de cinéma[69].

Limites de la recherche

Une thèse connaît également ses limites du champ de recherche investi. Plusieurs auteurs se sont penchés sur la démarche inverse de celle développée ici dans la thèse : la manière dont le médium de film a influencé la création architecturale de Le Corbusier[70]. Le fait d'attribuer des caractéristiques cinématographiques aux processus créatifs de Le Corbusier semble une démarche pertinente si nous prêtons attention au réseau de personnes qui auraient et ont pu l'influencer son langage cinématographique et aux périodes-clés dans le développement du cinéma et de la télévision que Le Corbusier a connues : l'émergence d'une avant-garde cinématographique, l'âge d'or du documentaire et la montée de la télévision comme outil de communication de masse, réseau dont la thèse fait état. Cependant, il semble très difficile d'identifier et de démontrer les processus créatifs à l'œuvre dans l'architecture, ou dans les différentes versions de plans architecturaux, et de démontrer leur particularité chez Le Corbusier, au-delà d'une pratique qui se construit chez toute une génération d'architectes modernes. De ce fait, cette piste d'investigation n'est pas poursuivie dans la thèse.

---

67 *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*, Musée des Beaux-arts, La Chaux-de-Fonds septembre 2012-janvier 2013 ; CIVA, Bruxelles, avril - octobre 2013.

68 *Dans l'intimité de l'Atelier du 35, rue de Sèvres. Point de vue d'un amateur, Ernest Weissmann. Bobines inédites 1929-1930*, Fondation Le Corbusier, Paris, mars-juillet 2017

69 Par exemple : V. Boone, « La médiatisation cinématographique de l'Unité d'habitation de Marseille: de la promotion à la fiction », dans *Massilia Annuaire d'études corbuséennes 2004*, Sant Cugat des Vallès, Centre d'investigacions Estètiques Sant Bartomeu, 2004, pp. 192-199 ; V. Boone, « Le film, nouvel outil de promotion », dans *Quand l'architecture internationale s'exposait, 1922-1932: actes du colloque Nancy 1926, le printemps du mouvement moderne*, Lyon, Fage, 2010, pp. 142-146 ; V. Boone, « Le Corbusier et les interviews enrégistrées, représentation d'une œuvre », dans *Représentations de l'architecture contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2013, pp. 23-30 (Cahiers thématiques) ; V. Boone, « Un tournage comme tournant: l'architecture à l'écran », dans M. Richard (éd.), *Le Corbusier, Aventures photographiques*, Paris, La Villette, 2014, pp. 88-101 (Rencontres de la Fondation Le Corbusier) ; V. Boone, « Les films sur la construction entre 1925 et 1935, un genre spécifique dans la communication sur l'architecture et la construction moderne », dans F. Fleury *et al.* (éds.), *Les temps de la construction: processus, acteurs, matériaux : actes du deuxième Congrès francophone d'histoire de la construction, Lyon, 29, 30 et 31 janvier 2014*, Paris, Picard, 2016, pp. 861-870.

70 Voir par exemple: B. Colomina, « The Split Wall: Domestic Voyeurism », dans B. Colomina et J. Bloomer (éds.), *Sexuality & space*, New York, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 73-130 (Princeton papers on architecture 1) ; B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.* ; G. Bruno, « Architecture and Cinema », *Assemblage*, décembre 1992, pp. 106-111 ; F. Samuel, *Le Corbusier and the architectural promenade*, Basel, Birkhäuser, 2010 ; G. Bruno, *Atlas of emotion*, *op. cit.*

Comme nous l'avons déjà mentionné, une grande partie des textes qui lient architecture et cinéma se centrent sur le rôle de l'architecture dans des films de fictions, ou parfois même des créations artistiques. En me basant sur la diffusion et réception, ainsi que les processus de création des documentaires chez Le Corbusier, je limite le champ temporel historique à une période allant de 1919, date de la première apparition des œuvres de Le Corbusier à l'écran à sa mort en 1965. L'annexe qui reprend l'inventaire complet des demandes et projets de documentaires, actualités et fictions n'inclut non plus des documents après 1965. J'exclue ainsi un second temps de la réception de l'œuvre de Le Corbusier, qui a évolué après sa mort, et dont les films de Jacques Barsac forment un moment phare : la création de documentaires, films –par exemple le film *The Man Next Door* (2010) qui se joue dans la maison voisine de la maison Curutchet – documentaires artistiques etc. peuvent témoigner d'une vision populaire sur l'œuvre construit et pensée de Le Corbusier dans le temps.

Est également située au-delà des limites de cette recherche la fortune critique de la pensée corbuséenne chez les réalisateurs : comment certains réalisateurs ont-ils été influencés par Le Corbusier dans leur manière d'aborder l'architecture dans leur œuvre cinématographique, etc ? Nous savons par exemple que la sensibilité à l'architecture moderne de Jean Grémillon a été influencée par l'expérience de filmer la Cité Frugès à Pessac, sensibilité qui est présente lorsqu'il réalise ses premiers long-métrages. Pierre Chenal témoigne par exemple de sa difficulté de filmer l'architecture moderne, et Jean-Marie Drot, admirateur de Le Corbusier, préconise dans ses documentaires télévisés toujours une vision dans laquelle nous percevons la parole du maître. Approfondir ce sujet me semble par contre un travail qui nécessite une connaissance approfondie de l'histoire de cinéma et une analyse de la production des réalisateurs qui va au-delà de la discipline de l'architecture.

Structure de la thèse

La thèse prend sa forme en trois volumes. Un premier volume fait état du corpus de recherches : un catalogue de l'œuvre cinématographique et télévisée de Le Corbusier. La sélection opérée est explicitée en introduction du volume, un annexe reprenant tous les projets et demandes de documentaires, fictions, et actualités cinématographiques et télévisées complète ce volume. Le deuxième volume forme le travail critique de la thèse avec le développement des trois hypothèses. Un troisième volume est une histoire visuelle autour de Le Corbusier et ses liens avec le cinéma et la télévision. Ici sont incluses toutes les images auxquelles renvoient les deux autres volumes, mais ce troisième volume propose également une lecture visuelle autonome où peuvent être appréciés les processus créatifs de Le Corbusier, ses intérêts cinématographiques, les documentaires le concernant et la contextualisation. Ces trois volumes sont complémentaires mais peuvent également être lus séparément.

PARTIE 1
Transmission.

Le film, outil de communication

1. Transporter, transmettre, communiquer, diffuser, réceptionner. Un outil de communication

1.1 Des réseaux de communication

> « De plusieurs côtés, on me demande de m'intéresser au cinéma, qui croule actuellement dans la saleté et la bêtise. Art prodigieux, dont on peut tout espérer. Je m'intéresse vivement à tout ça, et Albert finira bien par ramasser une commande sérieuse de musique dans un film digne : ça, c'est de l'expansion d'idée, c'est le moyen de se faire entendre, partout[71]. »

Le Corbusier exprime à sa mère l'importance du cinéma et les possibilités de diffusion qu'il offre en mars 1933, lorsqu'il écrit son seul texte sur le cinéma « Esprit de vérité[72] ». L'importance portée à la diffusion vient quinze ans après sa première expérience de cinéma, quand les peintures de Charles-Édouard Jeanneret et Ozenfant, exposées à la galerie Thomas du 22 décembre 1918 au 11 janvier 1919, sont filmées par les Actualités Pathé, et « font le tour du monde[73] ». La volonté de se faire entendre partout se réalise pour lui dès le début de sa carrière par le cinéma, même cinq ans avant d'envisager des conférences et simultanément à la première exposition puriste et la publication de ce qui est considéré comme son premier ouvrage, *Après le cubisme*, en collaboration avec

71 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 29 mars 1933, dans Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance. Lettres à la famille. Tome II : 1926-1946*, Gollion ; Paris, Infolio ; Fondation Le Corbusier, 2013, p. 430.

72 Le Corbusier, « Esprit de vérité », *Mouvement*, juin 1933, pp. 10-13.

73 Lettre de Charles-Édouard Jeanneret à son père, 25 janvier 1919 (FLC, R1-6-52).

Ozenfant[74]. Le réseau de communication envisagé sera, durant sa vie, incorporé dans le projet de film, dans l'idée de film émanant de Le Corbusier, et dans ses choix d'approbation de propositions de film, jusqu'à l'abandon de certains projets de film présentant des discordances entre proposition de contenu, déroulement de film et diffusion envisagée. La communication et la diffusion des idées que Le Corbusier envisageait lors des années 1920 est tout autre que celles envisagées lors des années 1950 ou vers la fin de sa vie. Ces évolutions dans la communication appréhendée sont également en concordance avec les changements du statut du médium, ses possibilités et l'apparition de la télévision. Elles ne le sont d'ailleurs pas moins à la suite de l'évolution logique de sa personne même, en tant qu'architecte, urbaniste, artiste, personnalité connue à la suite des types de projets, de programmes et de commandes.

1.1.1 Communiquer

Parler de Le Corbusier et de ses projets cinématographiques et télévisés renvoie ainsi à une méthode de communication, mais également à la notion et aux usages de cette communication. Le projet cinématographique devient le dispositif pour faire passer le message à autrui. Si les théories et appréciations écrites de Le Corbusier sur le cinéma en tant qu'art ou divertissement sont rares, les considérations sur le cinéma comme dispositif de la communication sont plus présentes. En 1941, dans *Sur les 4 routes*, mais également, deux ans plus tard, en 1943, dans *Manière de penser l'urbanisme*, Le Corbusier insiste sur l'importance des différentes routes pour la communication de tout genre. Dans ce dernier, il explique la notion de communication comme faisant partie de l'évolution des transports. Dans le chapitre « Une nouvelle société machiniste », Le Corbusier nous révèle les conséquences de la modification de la durée dans les transports ayant bouleversé la société depuis le XI^e^ siècle, du pas de l'homme jusqu'aux « vitesses sans mesure du télégraphe, du téléphone, de la radio[75] ». Non seulement les moyens de transport physiques, mais aussi le transport d'idées, le transport et sa vitesse, sont, d'une part, un réseau de distribution, mais également un réseau de communication intellectuelle. Partant de l'imprimerie comme machinisme perfectionné, il en voit la suite dans d'autres médias contemporains pour constituer ce transport, ce réseau :

---

74 Charles-Édouard Jeanneret publie déjà en 1912 *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne* et projette d'écrire deux manuscrits entre 1910 et 1915, *La Construction des Villes* et *France ou Allemagne ?* Ces écrits sont discutés ces dernières années et révèlent le caractère formatif de Le Corbusier pour sa carrière par la suite. Pour en savoir plus : H.A. Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago, University of Chicago Press, 1997 ; S. von Moos et A. Rüegg, *Le Corbusier before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907-1922*, New Haven, Yale University Press, 2002 ; C. Schnoor (éd.), *La construction des villes. Le Corbusiers erstes städtebauliches Traktat von 1910/11*, Zürich, gta-Verlag, 2008 (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie) ; J.-L. Cohen, *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009 (Passerelles).

75 Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1943, p. 32 (Urbanisme des CIAM, ASCORAL).

« L'imprimerie, par le fait du machinisme perfectionné, devient véritablement un outil universel de transport de pensée à l'usage de tous les membres de la société : idées et images – science, art, histoire et géographie, économie et politique. Le transport de l'idée se doublait, bientôt, d'une arme incalculable : le *document* fourni par la photographie fixe ou mobile. La connaissance [...] se démocratise, répandue par la mécanique indéfiniment, sans plus de limites ni de respect pour des castes préexistantes. Pendant des millénaires, l'homme avait vécu dans un univers, inclus dans un rayon de quinze à vingt kilomètres alentour de son gîte ; mais aujourd'hui, par la vision ou par la lecture, le monde entier lui est devenu accessible[76]. »

Comme, en 1943, déjà expérimenté à différentes occasions par Le Corbusier, la photographie et le film comme moyens de communication s'ajoutent à la publication par l'écrit pour répandre et démocratiser ses idées. Les deux sont désignés comme des produits de la photographie : la photographie fixe ou mobile. « Le document » est d'ailleurs mis en gras, pour mettre l'accent non pas sur le sujet représenté par ces types de photographies, mais sur le support : le produit comme instrument prime. Marshal McLuhan sera, vingt ans plus tard, très proche de Le Corbusier à cet égard : jusqu'à l'arrivée du télégraphe, la communication avait la même vitesse que la vitesse des routes. C'est seulement avec l'arrivée du télégraphe qu'un message pouvait voyager plus vite que son messager, et que la fonction des routes change[77]. Bien que le support de la photographie et du cinéma reste physique, contrairement aux télécommunications que McLuhan mentionne, il faut noter que Le Corbusier parle ici de transport d'idées, en analogie des transports physiques, pour en désigner la communication. La communication est d'ailleurs une notion plus globale que la transmission. En effet, cette dernière désigne une communication dans un sens, le transport pourrait s'étendre aux deux sens et à un partage universel de connaissance : une mondialisation. Cette notion renvoie à Paul Otlet, avec qui Le Corbusier rentre en contact dès 1927. Leurs discussions s'intensifient les années qui suivront, à la suite de la création des CIAM, et également par le projet du Mundaneum que Le Corbusier et Paul Otlet exposent à la villa Bartholini à Genève durant l'été 1929. Paul Otlet crée au début des années 1930 des schémas qui mettent en avant les instruments de télécommunication : « le téléphone, la radio, le phono-disque, le ciné[ma] et la télévision » (FIG). Ces schémas ne représentent pas l'idée d'un transport d'information[s] dans un sens unique, mais l'idée de déployer les médias pour des réunions ou des conférences, où une interaction entre les différents postes serait possible[78].

---

76 *Ibid.*, pp. 32-33.

77 M. McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*, New York, The New American Library, 1964, pp. 90-91 (Signet Book).

78 W. Van Acker, *Universalism as Utopia. A Historical Study of the Schemes and Schemas of Paul Otlet (1868-1944)*, Proefschrift ingediend tot het behalen van de graad van Doctor in de Ingenieurswetenschappen: Architectuur, Gent, Ugent, faculteit Ingenieurswetenschappen en Architectuur, 2012, pp. 130-134.

Vers la fin de sa vie, l'idée de base du Mundaneum de l'usage des instruments de la télécommunication reste présente lorsqu'en 1960, Le Corbusier répète encore la nécessité de la communication de la pensée lorsqu'il contacte l'ingénieur Kalff, directeur artistique chez Philips lors de leur collaboration pour le pavillon Philips, concernant le Museum of Knowledge à Chandigarh :

« J'ai mandaté d'exécuter le "Museum of Knowledge" au sommet du Capitol de Chandigarh. Il est, en fait, un "Laboratoire Électronique de Décision Scientifique" et "Centre Gouvernemental d'Enquête, de Réponse, d'Explication et d'Expression". Il s'agit ici d'une certitude que j'ai acquise de la nécessité de l'électronique venant permettre de voir clair dans l'immense conjoncture moderne prolifique, confuse et inaccessible si l'on ne dispose pas des moyens (qui sont électroniques) de faire pour la pensée ce que l'électronique a fait pour le calcul[79]. »

Le Corbusier avait effectivement déjà évoqué le lien avec le *Poème Électronique* à son frère :

« Chandigarh "Musée de la connaissance" au Capitol[e] = un nouvel instrument entre les mains de l'autorité pour présenter les problèmes contemporains, les résoudre, exposer les solutions = audio-visuel = exploitation du *Poème électronique* porté au domaine de la direction des peuples[80]. »

1.1.2 Démocratiser

Un autre élément crucial inclus dans cette idée de transport de la connaissance est sa démocratisation. Nous verrons, vers la fin des années 1930, apparaître, autant dans les publications, les conférences et les films, une volonté d'atteindre un public plus large que dans la période précédente quand il s'adresse surtout à un public intellectuel[81]. Le film *Les Bâtisseurs*, réalisé en 1938, en est le témoin par excellence, ayant connu une diffusion quasi exclusive par des projections organisées par le PCF et la CGT, dont le public couvrait le large éventail des masses (CAT). Il le décrit à Maurice Jardot en 1941 comme un « parler dans le vide », auquel il faut remédier en découvrant d'autres publics, plus larges, entre autres par des films éducatifs[82]. Par exemple, les films que Pierre Chenal réalise en 1931 sont surtout projetés dans des cinémas d'avant-garde ou plutôt de grande envergure, par exemple, Miracles pour l'un et Rialto pour l'autre, ou projetés lors des conférences, qui réunissent un public intellectuel proche des idées avant-gardistes ou familier avec les métiers de la construction (CAT). Les conférences

79 Lettre de Le Corbusier à Louis Christiaan Kalff, 6 décembre 1960 (FLC, P1-18-204).

80 Lettre de Le Corbusier à Albert Jeanneret, 20 octobre 1959 (FLC, C1-4-206).

81 G. Morel Journel, *Le Corbusier : un architecte écrivain de la modernité ? Rhétorique de Le Corbusier*, Mémoire de travail personnel de troisième cycle. Directeur d'étude Jacques Boulet, Paris, 1984 ; concernant le public des publications et des conférences, voir T. Benton, « La rhétorique de la vérité : Le Corbusier à Alger », dans J.L. Bonillo (éd.), *Le Corbusier, visions d'Alger*, Paris, Éditions de la Villette, Fondation Le Corbusier, 2012, pp. 172-187.

82 Lettre de Le Corbusier à Maurice Jardot, 10 mars 1928 (FLC, E2-5-355).

se voient confrontées à une même difficulté d'intéresser « les milieux populaires » autant que les « classes les plus cultivées »[83]. Cette volonté de démocratiser l'information est également en lien avec les commandes plus grandes et/ou plus sociales dès les années 1930, par exemple, l'Armée du Salut, le Pavillon suisse à la cité universitaire et, à distance, le Centrosoyous. La période de non-activité architecturale lors de la guerre est surtout une période de réflexion et de mise au point de l'idée d'une unité d'habitation, dont le premier chantier débutera trois ans après la parution de *Manière de penser l'urbanisme*. Ce projet est, en effet, l'ultime nécessité de démocratiser l'information pour que ses futurs habitants soient familiers avec son architecture et sa pensée, ce qui va se refléter dans les nombreuses intentions de documentaires durant la construction de l'Unité.

Cette conscience de démocratisation prépare également sa pensée sur le rôle de la télévision, ainsi que le rôle qu'il voulait y jouer. « La Télévision, quel instrument merveilleux de culture et de connaissance ce pourrait être. En France, tout serait possible, car ce sont les pouvoirs publics qui sont détenteurs de la télévision[84] », dit-il dans la soit-disant monographie par lui-même éditée par Jean Petit peu après sa mort[85]. Par la gestion par les pouvoirs publics, la télévision semblerait un instrument capable d'atteindre tous les citoyens, et non pas un public limité. Une démocratisation totale du partage de l'information et de la connaissance pourrait se réaliser. La télévision venait de sortir de sa première décennie d'émissions en France, période durant laquelle elle était encore considérée comme un produit de luxe. Le nombre de téléspectateurs augmente, en effet, en dix ans de 24 209 postes de télévision déclarés en 1952 au centuple en 1961[86]. Nous pouvons donc seulement commencer à parler d'une démocratisation de l'information par la télévision au tournant de 1960. La présence à plusieurs reprises de Le Corbusier au petit écran dès 1959 confirme le passage de communication vers un autre public, « démocratisé ».

---

83 Lettre du Dr Delore à Le Corbusier, 6 février 1937, citée dans T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, Paris, Le Moniteur, 2007, p. 17.

84 J. Petit (éd.), *Le Corbusier parle*, Paris, Les Éditions Forces Vives, 1967, p. 41 (Micro-Carnets Forces vives).

85 Concernant la relation Le Corbusier-Jean Petit, voir C. de Smet, *Vers une architecture du livre : Le Corbusier, édition et mise en pages 1912-1965*, Baden (Suisse), Lars Müller, 2007.

86 E. Cohen, *La télévision sur la scène du politique. Un service public pendant les Trente Glorieuses*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 41.

1.2 La définition d'un genre

1.2.1 Le documentaire sur l'art

De manière générale, à quelques exceptions près, les films et les émissions télévisées dans lesquels Le Corbusier s'engageait peuvent être décrits comme des documentaires. Par documentaires, nous pouvons entendre, comme le précise Aline Caillet sur le documentaire en art, un rapport au réel[87] plutôt qu'un genre défini par des codes (audio) visuels. Comme nous pouvons voir avec les documentaires de Le Corbusier, ceux-ci sont souvent pensés comme des films sur l'art : l'œuvre ou la pensée architecturale est abordée comme œuvre d'art. Jean-Marie Drot, grand admirateur de Le Corbusier qui réalisera lui-même plusieurs documents sur Le Corbusier, pose en 1963 également cette même base pour définir le film sur l'art comme « une façon spécifique [à la télévision] pour appréhender le réel[88] ». Jean-Marie Drot lie ici la production des films d'art à la télévision, ce qui représente son champ d'expérience. Cependant, peu de films sur l'art ont été réalisés durant les années 1920 et 1930 et le débat sur le genre de film sur l'art reste alors très absent durant cette période à la suite d'une production inexistante. C'est seulement après la Seconde Guerre mondiale que les films sur l'art vont connaître leur essor. Dès 1941, en France, la programmation d'un documentaire sera obligatoire au cinéma, stimulant ainsi la production de documentaires de tout sujet, et plusieurs institutions culturelles soutiennent la création de films sur l'art, en premier lieu l'UNESCO avec entre autres la création de la FIFA en 1948[89]. Avec ce développement, les débats sur le statut du film sur l'art se construisent également avec, pour la France, André Bazin au premier plan, élargissant ainsi les théories de Benjamin sur la reproductibilité de l'œuvre d'art de l'avant-guerre. Le film sur l'art, au cinéma ou, ensuite, à la télévision, devrait permettre d'ouvrir le monde culturel au grand public et est ainsi, selon Henri Lemaître, l'incarnation du musée imaginaire d'André Malraux dont il en « accomplit et achève le vœu » :

« Le Musée imaginaire [...] fait appel à une technique de la photographie où déjà apparaissent des méthodes cinématographiques, et les meilleurs "livres d'art" sont souvent ceux où le choix des illustrations, leur cadrage, leur éclairage, leur agencement, sont

87 A. Caillet, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 10 (Arts contemporains).

88 J.-M. Drot, « Dix ans de films sur l'art à la Radio-télévision française », *Round Table on Television and Film on Art*, Ottawa, Canadian Commission for UNESCO, 23 mai 1963, p. 10.

89 Pour une compréhension historique à ce sujet, voir, entre autres, R. Odin (éd.), *L'Âge d'or du documentaire. Europe : années cinquante*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; V. Robert, F. Albera et L. Le Forestier (éd.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 (Le Spectaculaire Série Cinéma) ; L. Duyck, *FIFA. Fédération Internationale du Film d'Art. Onderzoek naar de samenstelling, doelstellingen, werking en activiteiten van de FIFA en de ondersteuning van de kunstdocumentaire na WO II tot en met de jaren '60*, Masterproef, Gent, UGent, faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2014.

déjà comme l'amorce du découpage et du montage d'un éventuel film sur l'art. [...] Entre le cinéma et le Musée imaginaire, il y a plus qu'une analogie formelle : [ils] modifie[nt] radicalement à la fois l'image elle-même et les structures de notre vision[90]. »

Pour ces documentaires, Le Corbusier réunit souvent une équipe compétente autour de lui, ce qui va parfois causer des frictions entre public visé et public atteint, mais également entre forme souhaitée par Le Corbusier et forme souhaitée par le cinéaste. Toujours selon Caillet, « penser et conceptualiser l'idée d'un documentaire artistique, c'est donc penser la question du formalisme au sein d'une représentation du réel[91] ». Cependant, la pratique documentaire, si elle est actuelle ou historique, n'est pas homogène. Nous reprenons ici les six différents types de documentaires comme mis en place par Bill Nichols, qui mélangent production et format : le mode expositionnel avec un narrateur en voix off ; le mode poétique qui est subjectif et d'expression artistique ; le mode observationnel – la fenêtre ouverte sur le monde ; le mode participatif ; le mode réflexif qui inclut le processus de construction dans le film ; et le mode performatif dans lequel l'auteur est un acteur à part entière du film[92]. Si nous regardons le corpus de documentaires réalisés durant la vie de Le Corbusier, dont la plus grande partie sous le contrôle de Le Corbusier, il s'avère que les types de documentaires sont globalement réalisés selon le mode expositionnel. Certains documentaires sont plutôt des documentaires de type participatif, mais il convient de remarquer que ces projets de documentaire ne sont pas à l'origine ceux de Le Corbusier, bien qu'ils soient par la suite approuvés par lui. À partir des années 1950, le mode participatif est également présent pour la réalisation de certains documentaires, par exemple, le film *La vie commence demain*, où chaque acteur-participant dispose de quinze minutes de cinéma – au sens très large ! – pour y construire la communication de ses idées (CAT). Concernant le mode poétique, nous retrouvons plusieurs projets dont l'idée de base le reflète, notamment quand Le Corbusier fait appel à un homme de lettres pour la réalisation d'un scénario, cependant, par la mainmise de Le Corbusier, ces projets évoluent souvent vers un projet plus classique en mode expositionnel.

1.2.2 Le film d'éducation

Si le documentaire est conditionné par le réel, le corpus de films de Le Corbusier pose problème, car il s'agit pour une partie – surtout durant les années 1920 et 1930 – d'une représentation de théories, par des maquettes et des dessins. Ici, le mode expositionnel avec narrateur – en voix off, ou repris comme conférence – d'un documentaire est toujours valable, cependant, c'est la définition contemporaine de documentaire qui

90 H. Lemaître, *Beaux-arts et cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1956, pp. 128-129 ; V. Robert *et al.* (éd.), « Introduction », dans V. Robert *et al.* (éd.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 19 (Le Spectaculaire Série Cinéma).

91 A. Caillet, *Dispositifs critiques*, *op. cit.*, p. 11.

92 *Ibid.*, pp. 11-12 ; B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 99-138.

pose problème. Nous pouvons ici retourner aux nombreux textes de la période d'avant-guerre, où la question du film d'enseignement et du film de propagande est posée, par exemple, par son protagoniste Jean Benoît-Lévy. Dans l'introduction de son ouvrage *Les Films d'enseignement et d'éducation* de 1930, ce dernier admet qu'« il faut, certes, éviter le danger de confondre le film d'enseignement pur avec le film documentaire, ce dernier n'étant qu'un succédané du premier. Mais, le documentaire[,] étant une sorte d'enseignement vulgarisé à l'usage du grand public, forme comme un trait d'union entre le film dramatique et le film d'enseignement proprement dit, et fait ressortir toutes les qualités émotives et pathétiques que peuvent contenir des images d'enseignement[93] ».

Il distingue deux types d'éducation cinématographique, une éducation intellectuelle, avec des films qui illustrent ou même remplacent une conférence, et qui doivent être clairement compris, et une éducation sentimentale, par des films qui sont destinés aux salles populaires, et qui visent à émouvoir. Benoît-Lévy applique ainsi tout de suite un mode opératoire à un public visé : conférence/public intellectuel et émotions/public populaire, et il reste à vérifier si Le Corbusier était conscient de ces différentes stratégies de communication liées à des publics différents et s'il s'est ainsi privé d'un certain public. Dans le cas rétrospectif de Bill Nichols, ces catégories ne visent pas à lier un public avec un ou plusieurs modes de travail du documentaire. L'importance des films d'éducation et d'enseignement est reprise par des articles dans l'annuaire *Tout-Cinéma* dans ses éditions de 1930-1931 et 1931-1932[94]. Le fait que l'annuaire consacre autant de place à une définition et un état de la situation internationale montre l'importance que cette production représente. Cette production reste historiquement cachée, car elle n'est pas reprise dans les sorties de films en cinéma, mais elle est d'une quantité non négligeable[95]. Les articles d'époque du *Tout-Cinéma* nous présentent les différents instituts prêts à ou ayant un programme clair pour subventionner des films d'éducation. Il s'agit principalement de quatre cinémathèques ministérielles avec films financés par l'aide public : le ministère des Colonies, le ministère des Travaux publics, qui encourage la production de sujets destinés à l'Office national du tourisme, le ministère de la Guerre et le ministère des Affaires étrangères. À cela s'ajoutent ensuite le ministère de l'Hygiène sociale (l'Office national d'hygiène), avec le plus grand nombre de films d'éducation, le ministère de l'Agriculture et le ministère de l'Enseignement professionnel. Les films sont dits de propagande, car « ils ont été conçus pour modifier les comportements en influant sur les mentalités, et leurs contenus ont été définis préci-

93 J. Benoit-Lévy, *Les films d'enseignement et d'éducation*, Paris, s.n., 1930.

94 G.-M. Coissac, « Le cinéma dans l'enseignement et l'éducation en France », dans *Le Tout-Cinéma 1930-1931*, Paris, Filma, 1931, pp. 13-36 (9e année) ; « Le Cinéma dans l'enseignement, l'éducation sociale et la publicité », dans *Le Tout-Cinéma 1931-1932*, Paris, Filma, 1932, pp. 871-876 (10e année).

95 Plus de deux mille titres circulent en France, selon Valérie Vignaux. À ce sujet, voir, entre autres, R. Borde et C. Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet : 1925-1940*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992 ; V. Vignaux, « Un cinéma "éducateur" dit de "propagande sociale" dans l'entre-deux-guerres en France, ou des images pour la République », dans J.-P. Bertin-Maghit (éd.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 199-213 (Opus Magnum).

sément par les membres des commissions (ministérielles)[96] ». La plupart des films ont d'ailleurs été réalisés et/ou produits par Jean-Benoît Lévy ! Ces films étaient projetés par les différents offices du cinéma éducateur régionaux, fondés dès 1926 partout en France à l'initiative de Gustave Cauvin. Leur rôle était double, d'une part, diffuser les films de fiction, burlesques, longs-métrages et ciné-romans, d'autre part, également diffuser des films éducatifs et documentaires. Ces articles d'époque dressent un état de la situation internationale sur les modes de présenter les films d'éducation et et, par exemple, mentionnent l'intérêt des cabines mobiles qui sont utilisées pour des films de propagande politique en Amérique. Ceci n'est pas sans rappeler les moyens mis en place par le MRU vingt ans plus tard dans les années 1950 pour présenter les films de reconstruction à la population française la plus étendue possible[97]. Dans « Le Cinéma dans l'enseignement, l'éducation sociale et la publicité » du *Tout-Cinéma 1931-1932*, l'auteur présente toutefois quelques difficultés que les films d'éducation peuvent rencontrer. D'abord, la mise en place de scénarios spécifiques pour le type de film, ce qui demande un autre savoir que la mise en place de scénarios de drames. Deuxièmement, c'est le financement de ces films, car ils ne peuvent pas s'inscrire dans des financements classiques de longs-métrages. Et troisièmement, en ce qui concerne la diffusion, les films « n'atteindraient pas entièrement leur objet si l'on devait se borner à les diffuser dans les salles publiques : outre les conditions commerciales onéreuses d'exploitation des circuits, ce moyen de propagande doit être orienté vers des auditoires plus restreints, choisis et déjà préparés. Les organisateurs de cette propagande doivent donc être en mesure d'assurer eux-mêmes la diffusion de leurs films[98] ». Ceci est effectivement le cas pour la plupart des films éducateurs réalisés sous l'auspice des ministères. Les offices avaient d'ailleurs un effet cannibalisant sur les cinémas, car le cinéma éducateur – et, donc, le fonctionnement des *Offices* – nuisait à la fréquentation des salles privées. Effectivement, la *Cinématographie française* prenait position dans son numéro du 7 janvier 1928 contre la concurrence avec les *Offices*, qui projetaient également des longs-métrages comme « spectacle pour tous, à la ville comme à la campagne[99] ».

Par leur orientation, des films sur l'art, l'architecture ou l'urbanisme restent quasi absents dans les titres des cinémathèques des différents ministères. Cependant, il semble

96 V. Vignaux, « Un cinéma "éducateur" dit de "propagande sociale" dans l'entre-deux-guerres en France, ou des images pour la République », *art. cit.*, p. 205.

97 C. Canteux, *Filmer les grands ensembles : villes rêvées, villes introuvables : une histoire des représentations des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2014 ; A. Borell, « Entrer en ville dans les années cinquante : les films du ministère de la Construction promeuvent l'accession à la ville moderne », dans F. Michaud-Fréjaville, N. Dauphin et J.-P. Guilhembet (éd.), *Entrer en ville : colloque de l'université d'Orleans, 26-27 octobre 2001*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 307-323 (Histoire) ; Ministère de l'aménagement du territoire, de l'équipement et des transports (éd.), *1945-1995, Cinéma et audiovisuel*, La Défense, Service de l'Information et de la Communication, 1995.

98 « Le Cinéma dans l'enseignement, l'éducation sociale et la publicité », *art. cit.*

99 R. Borde et C. Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet*, *op. cit.*, pp. 67-68.

que le débat sur une production de films d'éducation sur l'art est pourtant présent[100], et certains films sur l'art voient malgré tout le jour, par exemple, à l'initiative de René Huyghe. Également, dès 1919, Henri Sellier, qui fonde cette même année avec Marcel Poëte l'École des hautes études urbaines, note dans le premier numéro de la revue *La Vie urbaine* l'intérêt de l'enseignement par le film[101]. Cet article rend compte de plusieurs réalisations de cités-jardins en Angleterre et témoigne de l'intérêt pour ce nouveau médium de communication[102].

Ces films sur l'art semblent d'ailleurs se réaliser hors du circuit des ministères, tout comme les initiatives de Le Corbusier. Ceci est peut-être l'une des raisons pour laquelle, dans la période d'avant-guerre, les films sur l'art et plus spécifiquement ceux sur l'œuvre de Le Corbusier n'ont pas atteint les masses comme espéré. La problématique mentionnée d'assurer la diffusion de ses films explique qu'il revient à Le Corbusier – ou le producteur du film, par exemple, Pierre Chenal dans le cadre d'*Architectures d'Aujourd'hui* et de *Bâtir* de 1931 – de chercher les canaux de diffusion. Nous allons voir que ceci est partiellement le cas et que cet élément pousse Le Corbusier à faire appel à d'autres « spécialistes » pour la réalisation des films. Ce qui, par contre, allait être à la base de certains échecs de diffusion par Le Corbusier, n'ayant pas bien défini le public ciblé ou n'ayant pas pu trouver comment arriver au public souhaité, ou par faute d'organisation et de droits entre production et organisation.

Les opinions des spécialistes de films d'éducation de l'époque le confirment, laissant peu de marge pour les arts et l'architecture. La plupart de ces films sont institutionnalisés, la réflexion menée à cette époque laissant peu de marge pour des initiatives privées, comme celles où de jeunes cinéastes contactent Le Corbusier, mais également les films réalisés par les entreprises de construction dont le but est plus commercial[103] ou d'autres organismes comme *l'Architecture d'Aujourd'hui*[104], qui n'y trouvent pas leur place. Cette difficulté de réaliser des initiatives non institutionnalisées nous renvoie implicitement aux canaux de diffusion pour aborder la question du public. Pour atteindre un certain public, nous pouvons distinguer trois types de canaux. Premièrement la plupart des salles de cinéma qui présentent une programmation classique, c'est-à-dire de

---

100 V. Robert, F. Albera et L. Le Forestier (éd.), *Le film sur l'art*, *op. cit.*, p. 9.

101 « L'enseignement par le film », *La Vie urbaine*, 1919, pp. 334-344.

102 D. Calabi, *Marcel Poëte et le Paris des années vingt : aux origines de « l'histoire des villes »*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 96 (Villes, histoire, culture, société).

103 V. Boone, « Les films sur la construction entre 1925 et 1935, un genre spécifique dans la communication sur l'architecture et la construction moderne », dans F. Fleury *et al.* (éd.), *Les temps de la construction : processus, acteurs, matériaux : actes du deuxième Congrès francophone d'histoire de la construction, Lyon, 29, 30 et 31 janvier 2014*, Paris, Picard, 2016, pp. 861-870.

104 Par exemple, les films suivants qui ont été produits par la revue : M. Champel, *La ligne vivante*, 1932 ; annoncés dans P. Vago, « La soirée Pleyel », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, déc 1931-jan 1932, pp. 83-84 ; « La ligne vivante », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, janvier 1932, p. 87 ; « La ligne vivante », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1932, p. 95 ; sur la politique de diversité d'actions dans les premières années de la revue, voir P. Vago, *Une vie intense*, Bruxelles, AAM éditions, 2000.

films de fiction précédés d'un court-métrage, ainsi que les salles de cinéma spécialisées, dites d'avant-garde, comme le Studio 28, les Ursulines ou le Vieux-Colombier à Paris ; deuxièmement, les projections initiées par des institutions, par exemple, lesdits films d'éducation commandés et projetés dont parle Benoit-Lévy et également les films initiés par le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme pour la période d'après-guerre, procédant à des expositions itinérantes accompagnées de cycles de films soit dans des salles en ville, soit en camionnette ; troisièmement, et cela est spécifique pour la période d'après-guerre, la télévision, qui, elle aussi, sera commanditaire de documents à titre informatif pour son public. Ainsi, ces trois canaux occupent chacun un aspect différent dans la manière de transmettre les informations. Par exemple, le cinéma est associé au divertissement et à la culture, les documents émanant des institutions ont, de manière générale, une volonté de promouvoir et de propager certaines informations, et la télévision est, elle aussi, un canal de diffusion à titre de divertissement et culturel, cependant plus orienté vers l'information.

Les films éducateurs sont gérés par des instances émanant de l'autorité et créent ainsi les possibilités de canaux de diffusion. C'est donc à l'autorité, par ses ministères, que revient la commande et, non moins important, le financement des films. L'autorité, à qui Le Corbusier s'adresse dans *La Ville radieuse*, raison pour laquelle il s'engage dans le film *Les Bâtisseurs* et à qui il espère vendre cinq scénarios lors de son séjour à Vichy. Contrairement aux publications écrites, où Le Corbusier pouvait compter sur un réseau d'hommes de lettres et d'éditeurs, ce n'est pas le cas dans le monde cinématographique où il devait, pour chaque projet, réunir les bonnes personnes autour de ce dernier. Les financements des différents documentaires de Le Corbusier sont rarement connus. Retracer les intentions des projets de documentaire, comme décrits dans le corpus du catalogue, nous livre plusieurs indications, et il en sort surtout que les types de commandes sont très divers. Pour la période qui suit l'achèvement de l'Unité d'Habitation de Marseille, les circonstances de commande et leur financement semblent un peu plus clairs, cependant, pour les projets de film d'avant-guerre, en dehors du film *Les Bâtisseurs* et *Les Mains de Paris*, les commanditaires et les modes de financement ne sont guère connus (CAT). Il est fort probable que certains projets ont été avortés pour des raisons financières, par exemple, le projet de film sur l'Armée du Salut, où un calcul précis nous montre un renoncement au projet à la suite de l'investissement financier personnel trop important (CAT)[105]. Avec la télévision, Le Corbusier voit enfin arriver un instrument qui émane de l'autorité et qui est devenu, selon Jean-Marie Drot, « le producteur principal de ce qu'il faut bien appeler une encyclopédie culturelle[106] ». Cependant, ce dernier met en garde de ne pas voir le film d'art comme un instrument didactique :

105 Les autres raisons sont généralement le manque de contrôle, une déviation du scénario imaginé par Le Corbusier ou encore le manque de temps ou de personnes capables pour mener à bien le projet.

106 J.-M. Drot, « Dix ans de films sur l'art à la Radio-télévision française », *op. cit.*, p. 25.

« Aujourd'hui encore, nous n'en doutons pas, il existe dans le monde de la télévision un grand nombre de "réalisateurs" pour qui le film sur l'art n'est rien d'autre qu'un cours plus ou moins illustré ; pour qui l'important consiste à transformer les formes et les images en schémas pédagogiques, comme si, pour eux, les toiles et les sculptures n'étaient compréhensibles et communicables aux autres qu'à partir du moment où elles sont escamotées, métamorphosées en une suite de concepts. [...] Cette volonté didactique, c'est une fois de plus la fameuse confusion entre savoir et culture[107] ».

Ce problème est également remarqué par Le Corbusier, qui, après avoir manifesté de l'intérêt pour la télévision comme instrument de connaissance sur la culture, dont également l'art, regrette le manque d'audace dans le fait de produire des documentaires novateurs. « Et pourtant quelle bassesse parfois ! Où sont les créateurs ? Y a-t-il quelque part quelqu'un qui aurait le courage de se servir vraiment de cet étonnant instrument mis à sa disposition ? Peut-être bien. Mais il n'aurait aucune chance. La télévision est aux mains de fonctionnaires sans courage, ayant peur de perdre leur beau gâteau. Fonctionnaires sans couilles[108]. » L'autorité a une fonction importante dans la diffusion des idées sur l'art et donc sur l'œuvre de Le Corbusier, mais n'en assume pas les possibilités. Ce manque d'audace se perçoit, par exemple, en 1959, quand Le Corbusier est nommé en tant que conseiller pour la télévision, service créé en grandes pompes. Un an après, il démissionne à la suite d'un désintérêt de sa part, ayant compris qu'il ne pouvait pas changer le système[109].

1.2.3 Un cinéma de propagande

Le Corbusier était bien conscient des avantages de la transmission que le genre de films d'éducation pourrait apporter, autant dans les années 1930 que dans les années 1950 avec l'arrivée de la télévision. Cependant, il ne se sent pas concerné par la méthode de conception et le contenu de ces films, qui, selon lui, restent trop cadenassés dans le souhait d'éduquer et non pas de persuader, motiver ou influencer leur public. Il est question de savoir si les documents filmés de Le Corbusier peuvent être classés comme documents de propagande. Jacques Ellul, auteur de référence dans ce domaine, définit « la propagande [comme étant] l'expression d'opinions ou d'actions effectuées délibérément par des individus ou des groupes visant à obtenir l'adhésion à un système idéologique, adhésion qui devra par la suite entraîner un certain nombre de gestes corrélatifs[110] ». Cette définition envisage la propagande au sens large et ne se limite pas aux propagandes politiques, généralement les mieux connues. Elle insère également l'autre aspect de ce même phénomène, la propagande sociologique. Celle-ci tend

107 *Ibid.*, p. 24.

108 J. Petit (éd.), *Le Corbusier parle*, *op. cit.*, p. 41.

109 FLC, U3-11-1 à U3-11-25.

110 J. Ellul, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962 ; cité dans : J.-P. Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, pp. 7-8 (Opus Magnum).

à imposer des modèles de comportement et agit « à travers nos mœurs, nos habitudes, nos goûts, notre façon d'être[111] ». Cette notion de propagande sociologique semble plus pertinente pour le cas des films de Le Corbusier qu'une limitation à la propagande politique. C'est peut-être évident, car « la propagande sociologique domine la pratique propagandiste dans le cinéma contemporain. [...] Le cinéma est une arme de propagande sociologique d'autant plus importante qu'il se présente comme apolitique et comme un divertissement[112] ». Il est cependant pertinent de souligner l'existence de la propagande sociologique dans les documents filmés de Le Corbusier, car c'est justement par la persuasion qu'il tend à convaincre son public : une persuasion d'adapter nos comportements, nos goûts, nos idées, nos habitudes, notre manière de vivre selon les modèles modernes imposés par lui. Certains documents filmés dans le cadre de notre corpus s'inscrivent plus facilement dans la définition de cinéma de propagande politique, dont la participation de Le Corbusier à *Les Bâtisseurs* de Jean Epstein en 1938, film faisant partie de la trilogie cégétiste[113] (CAT), en est le meilleur exemple. L'insertion politique sera discutée plus loin dans cette partie.

Sachant que tout document cinématographique ou télévisé tend à nous imposer un certain parti-pris et une certaine réalité, nous prenons l'aspect de la propagande sociologique comme un acquis dans le regard que nous portons sur le corpus. Nous parlerons par la suite de « documentaire » ou de « film » pour désigner le documentaire sur l'art ou le film sur l'art, cinématographique ou télévisé, comme genre décrit au point 1.2.1 dans lequel les documents sur l'engagement de Le Corbusier s'inscrivent.

1.2.4 Une conscience du public ?

Nous devons également aborder la question suivante : à qui Le Corbusier voulait-il s'adresser en réfléchissant ou en s'engageant dans des projets de film ? Bien que, techniquement, la télévision ne diffère pas grandement de la radio, je considère la télévision ici comme un complément – et non pas une simple restitution, déplacement ou poursuite – de l'image cinématographique. La grande différence qui s'opère entre cinéma et télévision est – à l'époque – la taille de l'écran et la répétitivité. La première différence porte sur des questions de réception du public ; une salle de cinéma avec la notion de la photogénie partagée *versus* un petit écran de télévision dans un séjour familial. La deuxième notion porte sur la diffusion ; là où le cinéma produit des documentaires qui peuvent tourner pendant un certain temps dans les cinémas et à

111 J.-P. Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, *op. cit.*, p. 8.

112 *Ibid.*

113 Terme qui renvoie aux travaux de Tanguy Perron : T. Perron, « Les films fédéraux ou la trilogie cégétiste du Front populaire », dans W. Denis (éd.), *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours : actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, 2002 ; T. Perron, « À la recherche du "cinéma ouvrier" : périodisation, typologie, définition (en forme de propositions) », *Cahiers de la cinémathèque*, n° 71, décembre 2000, pp. 9-14.

plusieurs périodicités, la télévision se limite à une unique émission. Par réception est entendu le phénomène de la subjectivité et, donc, de la multitude d'opinions à la suite de la lecture d'un texte. Un texte peut être compris comme tout document soumis à la révision d'une tierce personne et inclut ainsi, par exemple, le visionnage d'un documentaire de cinéma ou de télévision. En insistant sur l'importance de la réception d'un texte, nous reconnaissons ainsi l'importance de la lecture du destinataire pour une reconnaissance dans l'histoire. Ceci est également mis en avant à la même époque par Banham, qui s'appuie sur la canonisation des documents visuels et le fait que nous connaissons l'œuvre de Le Corbusier par le biais des communications visuelles qui en sont faites, et non pas par l'œuvre elle-même[114]. La reconnaissance historique d'une œuvre à la suite de sa réception au moment de la diffusion est emblématique pour l'œuvre cinématographique de Le Corbusier. À quelques exceptions près, cette œuvre cinématographique est peu connue jusqu'à aujourd'hui. Ce manque de reconnaissance est partiellement dû à la pauvre réception des documentaires dans le réseau architectural. Par diffusion est entendu l'ensemble des stratégies utilisées pour faire émerger un nouveau projet ou une nouvelle idée du stade de l'invention jusqu'à sa large acceptation et utilisation. Concernant notre cas d'étude de l'œuvre cinématographique et télévisée de Le Corbusier, il revient de considérer les projets que Le Corbusier veut communiquer et, donc, diffuser comme des projets innovateurs.

Il s'avère que la question de la diffusion et de la réception auprès d'un public ne se pose pas jusqu'à peu près 1950, et que l'accent est surtout mis sur la production, et non pas sur la diffusion et la réception. Cette préoccupation pour le processus créatif en négligeant la réalisation concrète est d'ailleurs un symptôme plus général chez Le Corbusier, que l'on retrouve également dans son organisation de l'atelier, la multitude de projets éditoriaux sans suite, etc. Cette ignorance des réseaux et méthodes de diffusion et de réception se manifeste d'ailleurs à une échelle plus générale que chez Le Corbusier seul. À partir de la deuxième moitié des années 1950, la notion de l'usager va émerger, par exemple, l'habitant des taudis ou des nouveaux immeubles de logements par des enquêtes sociologiques dont Henri Chombart de Lauwe est le protagoniste en France. Cette période coïncide également avec une pénétration rapide du médium de la télévision, avec des nombres de postes qui évoluent jusqu'à décupler, entre 1956, avec environ 260 000 postes –ce qui représente 2% des ménages - , et en 1961 avec presque 2,5 millions de postes de télévision[115]. Dans le monde cinématographique, une conscience de l'importance des stratégies et réseaux de diffusion s'installe assez tôt. Par exemple, la société de production du Parti populaire, Ciné-Liberté, est seulement une société de production, et ce n'est qu'en 1948 que s'y est ajoutée une structure de diffusion pour devenir la Coopérative de production et diffusion du film (CPDF). C'est cette conscience du public, de l'habitant, qui va donner lieu aux théories de la diffusion

114 R. Banham, « The Last Formgiver », *Architectural Review*, août 1966, pp. 99.

115 E. Cohen, *La télévision sur la scène du politique. Un service public pendant les Trente Glorieuses*, *op. cit.*, p. 41.

et de la réception. Everett Rogers publie en 1962 sa première édition de la théorie de diffusion, *Diffusion of Innovations*[116] et, fin des années 1960, naissent les théories de la réception avec Hans Robert Jauss comme auteur clé[117].

Des indices de public peuvent être trouvés par les types de cinéma où les films ont été projetés, dans quelles conférences les films ont été utilisés, par les intentions écrites entre Le Corbusier et ses collaborateurs cinématographiques, par les critiques parues dans certaines revues… Il est utile de vérifier les catégories de public mises en place par Guillemette Morel-Journel pour les publications de Le Corbusier[118]. Ces livres donnent, plus que les films, des indices au public auquel il veut s'adresser, sans que ces indices nous garantissent la diffusion et la réception que ces publications ont effectivement connues. Nombreux de ses écrits sont dédiés à un public, ou font appel à un public, l'exemple le plus connu est certainement *La Ville radieuse*, ouvrage dédié aux autorités. L'auteure distingue ainsi quatre catégories de public : le grand public, ou les non-initiés, les non-éduqués ; le public de spécialistes, qui est un public très varié, par exemple, les architectes, ingénieurs, entreprises, économistes, juristes, statisticiens, mathématiciens… ; l'autorité, que Le Corbusier espérait garante pour une exécution de ses projets ; et les acteurs d'une polémique à qui Le Corbusier s'adresse pour une réplique[119]. Dans *Précisions*, transcription des dix conférences que Le Corbusier donne en octobre 1929 en Amérique latine, le public est de deux catégories : les étudiants de la Faculté des sciences exactes de Buenos Aires, d'une part, et l'association des « Amis des Arts », d'autre part[120]. À chaque fois, le discours oral est adapté à son public. Aussi, en 1923, Le Corbusier note dans la publicité pour la parution de *Vers une architecture* que « ce livre n'est pas destiné qu'aux professionnels. Il est plutôt fait pour le grand public. Les codes professionnels de l'architecture sont paralysés par les codes séculaires qui ordonnent leur travail. Ce n'est pas des professionnels que viendra le salut : l'idée impérative, le programme, viendra de la masse[121] ».

Les deux premières catégories mises en place par Morel-Journel correspondent avec les deux publics d'éducation décrits par Benoît-Lévy en 1930 pour les films d'éducation, le public intellectuel et le public de masse. Même la troisième catégorie, l'autorité, et la quatrième, les acteurs d'une polémique, pourraient entrer dans le type d'éducation intellectuelle. Ceci veut dire que le public intellectuel pour des films d'éducation, d'une manière ou d'une autre, est fort connu et réparti en sous-catégories, tandis que le versant, la masse, le grand public, l'homme non éduqué et non averti, reste flou et non

116 E.M. Rogers, *Diffusion of Innovations*, New York, Free Press, 2003.

117 H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2005 (coll. Tel 169).

118 G. Morel Journel, *Le Corbusier : un architecte écrivain de la modernité ? Rhétorique de Le Corbusier*, *op. cit.*

119 *Ibid.*

120 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1930, p. 21.

121 Texte de publicité des éditions Crès pour la sortie de *Vers une architecture* (FLC, B2-15-7).

précis. Or, c'est justement en s'adressant à la grande masse que le film et le documentaire peuvent se différencier du public ciblé par la publication. Cette répartition peut être utilisée pour voir si le public visé pour un film en parallèle à une publication écrite est peut-être le même ou s'annonce comme complémentaire. Cependant, pour les films ou projets de film où il n'y a pas de lien entre publication et documentaire, il reste à définir si le public peut être reconnu par d'autres facteurs externes, et, ainsi, devenir plus spécifique sur la grande masse qui représente le grand public. Par exemple, le grand public peut comporter des groupes comme des futurs habitants de l'architecture de Le Corbusier, des amateurs d'art, les ouvriers de la construction, les membres d'un parti politique… Il faut également garder en tête que la période 1950-1960 ne représente pas les mêmes répartitions du public que les années 1920-1930.

Contrairement à ses publications, Le Corbusier ne va pas annoncer un public ciblé pour les documentaires. La réflexion du public se fait de manière très cachée, dans les notes, dans les lettres et par des hypothèses de types de public qu'attiraient certaines salles de projection, sans explicitement les définir. Le spectateur est ainsi réduit à un sujet récepteur non déterminé. Le peu d'expressions du type de public démontre que, pour lui, la question du public était secondaire : il s'agit d'abord de communiquer. La définition du public, question en lien avec les canaux de diffusion, ne relève pas de sa responsabilité, mais de celle du producteur ou du réalisateur associé. Le fait que le public reste généralement non défini explique aussi qu'il fait peu de publicité pour ses films, et les sociétés de production n'en font pas grand cas non plus, les films *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* de Pierre Chenal de 1931 (CAT) et *La vie commence demain* de Nicole Vedrès de 1950 (CAT) étant des exceptions. Pour ce premier cas, c'est surtout une publicité par les canaux de Le Corbusier, par exemple, dans la revue *Plans*, ce qui indique le public souhaité. Pour le deuxième cas, la publicité est surtout prise en charge par la maison de production entre autres par simple stratégie économique.

Les quelques indications du public sont de deux sortes : celles qui affirment le souci ou le choix du public le plus large possible, sans être plus précises, entre autres « grand public » ou « les Français », et celles qui s'en distinguent clairement en indiquant d'autres publics. Pour le film *Le Corbusier, architecte du bonheur* de Pierre Kast en 1956, Le Corbusier note :

« Dans un esprit de lucidité et de clarté, ce film s'adressera au grand public. Il s'agit pour nous de faire connaître au plus grand nombre l'importance et la portée, la nouveauté et la beauté de l'œuvre de Le Corbusier[122]. »

Quelques années plus tard, concernant la mise en place du projet de film *Demain* de Michel Bataille en 1961, le niveau de connaissances de la grande masse le perturbe, car cela semble le limiter dans le message qu'il veut transmettre :

122 Note à l'attention de MM. Le Corbusier et Wogenscky, Jean-Pierre Vivet, 26 septembre 1956 (FLC, B3-10-264).

« Qui est le spectateur

- Le peuple

- [...]

- Le monde = l'opinion universelle car Paris = 1re ville du monde = danger menace etc.[123] ».

Dans la deuxième catégorie, les précisions du public restent vagues et sont surtout à comprendre de manière implicite. Si Giedion précise des projections du film *Architect's Congress* de Moholy-Nagy pour les membres des Amis du CIAM, il est clair qu'il s'agit de personnes intellectuelles et aisées, qui permettent de soutenir le fonctionnement du CIAM :

« Le film se prête fort bien comme moyen de propagande, et notamment lors de la création de nouveaux groupes des "Amis des Congrès internationaux d'architecture moderne"[124]. »

De la même manière, une insertion dans le discours du PCF pour le film *Les Bâtisseurs* signifie une communauté spécifique à laquelle le film sera adressé, ici, un public populaire, de masse, mais adhérant à certaines convictions politiques et sociales.

À de rares occasions, Le Corbusier est précis sur la distinction des groupes de spectateurs :

« Donc pas grand public mais surtout d'élites[125] », note-il concernant deux scénarios de films d'enseignement en 1944. Il est intéressant de remarquer que, justement pour un projet de film d'enseignement, il prévoit un public élitiste d'académies, conférences et autres, et non pas un projet d'enseignement de la masse. Cette distinction de types de masses se retrouve également dans la description par Jean-Pierre Vivet concernant l'exploitation du film de Pierre Kast *Le Corbusier, architecte du bonheur* :

« Ce film sera, nous l'avons dit, destiné à l'exploitation dans les salles. Il est clair qu'il servira néanmoins pour le réseau de propagande "culturelle" organisé par les ambassades de France à l'étranger, et pour le réseau de diffusion paracommerciale organisé par le ministère de l'Éducation nationale, la Direction générale de la Jeunesse et des Sports, le Commissariat au Tourisme, les ciné-clubs... Nous pourrons, et nous voulons, mettre ce film également à la disposition du mouvement "Villes radieuses" ou tous autres que pourrait souhaiter M. Le Corbusier[126]. »

123 Note manuscrite de Le Corbusier, 15 avril 1961 (FLC, B3-9-43).

124 Sigfried Giedion, circulaire aux délégués et membres du CIAM, 7 octobre 1934 (FLC, D2-4-298).

125 Note en marge de Le Corbusier d'une lettre de Jean-Charles Carlus à Le Corbusier, 1er août 1944 (FLC, B3-10-366).

126 Note à l'attention de MM. Le Corbusier et Wogenscky, Jean-Pierre Vivet, 26 septembre 1956 (FLC, B3-10-265).

La synthèse des différents publics que Le Corbusier voulait atteindre par ses films nous donne des catégories un peu différentes de celles mises en place par Morel-Journel concernant les publications :

› un public de spécialistes, les architectes, les ingénieurs, les maîtres d'ouvrage, les entrepreneurs… ;

› un public d'intellectuels, qui fréquente les ciné-clubs, les festivals de film, les adhérents d'organismes, les détenteurs d'un poste de télévision lors des années débutantes, les auditeurs des conférences… ;

› un public populaire, qui fréquente les grandes salles de cinéma, les téléspectateurs, les mal logés… ;

› une communauté spécifique, les lecteurs de *l'Humanité*, l'enseignement… ;

› une communauté close, le cercle privilégié lors de jurys, de procès…

La catégorie que Morel-Journel appelle les acteurs d'une polémique peut également se retrouver comme enjeu pour la réalisation d'un film, cependant, il est difficile de parler de cette catégorie comme un objectif de public distinctif, le film renvoie alors au public visé par l'acteur de la polémique. Une idée de film réitérée sur la Ville radieuse en 1935 avec Fernand Crommelynck (CAT) est, dans cette optique, à voir, d'une part, dans l'objectif de diffusion auprès d'un certain public de l'ouvrage *La Ville radieuse*, mais également comme une réplique au film de Marcel Poëte *Pour mieux comprendre Paris*. Dans ce petit film explicatif, Poëte reconstruit par des dessins animés l'histoire du développement organique de Paris, cette thèse également défendue pour le futur de Paris[127]. Il ne s'agit pas de s'adresser à Marcel Poëte, mais au même public que celui visé par ce dernier.

Plutôt que de décrire le public auquel il veut s'adresser, Le Corbusier parle de l'effet qu'il souhaite créer avec un film auprès des spectateurs, définis ou non. Il essaie ici de canaliser une certaine réception du document auprès du spectateur. La réception souhaitée est ainsi un moteur pour modeler le document même, entre autres par une certaine rhétorique ou quand il s'agit de fiction de certains codes cinématographiques. Les réactions qu'il espère susciter avec les films sont souvent de l'ordre de l'agitation, par exemple, en ce qui concerne le film *La vie commence demain* :

« Ma ligne de conduite est triomphante aujourd'hui – partie gagnée ! le film "1950" dans 3 mois, va faire un beau pétard. J'ai un quart d'heure la parole avec projection des images les plus démonstratives de mes idées : Ville Radieuse, etc., ¼ d'heure de cinéma, c'est énorme surtout si le film est brillamment conçu[128]. »

127 M. Poëte et E. Lallier, *Pour mieux comprendre Paris*, N&B, 35 mm, sonore, Atlantic Film, 1935. Voir plus loin, 2.2.2 Démonstration de l'évolution urbanistique par les antagonistes.

128 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 11 décembre 1949 (FLC, R2-2-12).

La consternation et même le mépris du public sont effectivement l'effet qui contente à Le Corbusier, encore Charles-Édouard Jeanneret, et Amedée Ozenfant lors de la première apparition de leur œuvre picturale à l'écran en janvier 1919 :

« Je "nous" suis vu[s] au cinéma aujourd'hui chez Gaumont. D'abord "les cubistes" : trois Metzinger et trois Laurens ; le public ne bronche pas. Puis nous : "Après le Cubisme". Les gens se fâchent un peu parce qu'ici ils reconnaissent le sujet et ils ne le trouvent pas de leur goût. Au reste, les films horriblement mal faits [...][129]. »

Le Corbusier fait aussi part de la volonté de créer des émotions de compassion, par exemple, au commandant Albin Peyron, responsable de l'Armée du Salut en France, concernant la volonté de réaliser un film grand public sur la Cité de refuge :

« Vous ignorez peut-être qu'un film de cette sorte tient en haleine depuis longtemps la masse, à Paris et en province. C'est *La maternelle* tout simplement tourné dans une école maternelle de Paris. Tout le monde pleure, ceux du peuple comme les "heureux de ce monde"[130]. »

Les catégories de public permettent de soulever la problématique de la diffusion et du résultat de la diffusion d'une grande partie des documents filmés et télévisés. Elles permettent également de suivre l'évolution des approches dans ces documents. En reprenant Rogers, il existe cinq catégories successives d'adoptants d'une innovation : les innovateurs, les adoptants de première heure, la première majorité, la majorité tardive et les retardataires[131]. À chaque catégorie sont attribuées des caractéristiques générales, variant de notions de caractère à des généralités sociales de classe, intellect et responsabilités professionnelles. Nous voyons que Le Corbusier évolue dans son approche pour la majeure partie des projets cinématographiques, en communiquant ses projets à un public élitiste et intellectuel lié aux statuts des innovateurs et des adoptants de première heure. Il s'adapte dès les années 1950 et 1960 à des publics plus larges ce qui correspond au statut de public de la première majorité. Cependant, en évoluant d'une catégorie vers l'autre, il faudrait que l'innovation – souvent les projets urbanistiques – soit acceptée et adoptée par les catégories précédentes. C'est ici que l'évolution technique de film et de télévision ne suit pas l'adoption des théories urbanistiques de Le Corbusier. Or, si le film ou la télévision comme médium de masse veut servir à communiquer vers la population large, il faut que les *innovateurs* aient déjà adopté l'innovation et se profilent comme *opinion leaders*. Nous allons voir plus loin qu'il manque à Le Corbusier justement un appui stable de l'autorité pour promouvoir les projets, autant dans la communication que sur le plan décisionnel d'adoption de projets. Quand Le Corbusier participe en 1938 au film *Les Bâtisseurs*, pour un public de masse cepen-

129 Lettre de Charles-Édouard Jeanneret à William Ritter, 29 janvier 1919 (FLC, R3-19-337).

130 Lettre de Le Corbusier à Albin Peyron, 16 décembre 1933 (J1-20-255).

131 E.M. Rogers, *Diffusion of Innovations*, *op. cit.*, pp. 271-285.

dant spécifiquement lié à des convictions politiques et sociales, l'idée générale du film s'oriente vers le démarrage des grands travaux et l'implémentation des ouvriers pour laquelle il existe à ce moment déjà une masse critique qui défend cette idée. Le projet de la Ville radieuse y est secondaire, car il ne suit pas encore les logiques de l'adoption.

Le peu de connaissance des mécanismes de diffusion pour rencontrer un certain public, souvent resté vague dans sa définition par Le Corbusier, fait que la communication voulue n'a souvent pas atteint le but espéré. Cette divergence entre intention de communication et résultat obtenu se confirme par l'ignorance historiographique d'une grande partie du corpus de films. Peu de films ont survécu à la mémoire de l'histoire de l'architecture, seuls *Architectures d'Aujourd'hui*, *Les Bâtisseurs* et *Le Corbusier, architecte du bonheur* sont en général connus et méritent leur réception actuelle à une variation de la diffusion dans le temps. En effet, cette appréciation récente n'est pas liée à la diffusion d'époque, mais plutôt à la mise à disposition des ayants droit actuels ! Par exemple, le film *Le Corbusier travaille* a connu un cadre de diffusion très restreint à l'époque de sa réalisation, cependant, aujourd'hui, il est, à la suite des bonnes conditions de mise à disposition des ayants droit, disponible pour diffusion dans des cadres divers. Inversement, le film *La vie commence demain*, qui a été diffusé sur le plan international n'est plus dans les mémoires aujourd'hui, pour la raison que l'ayant droit reste très vigilant à une diffusion non commerciale.

1.3 Décor ou réalité ? (Re)présenter une architecture

La personne ayant le plus marqué les débats entre le cinéma et l'architecture moderne et les bénéfices réciproques de l'un pour l'autre n'est certainement pas Le Corbusier, mais Robert Mallet-Stevens[132]. Ce dernier écrit en 1925 qu'« il est indéniable que le cinéma a une influence marquée sur l'architecture moderne ; par contre, l'architecture moderne apporte sa part artistique au cinéma[133] ». Plus loin dans le texte, il s'interroge sur la nature de cette influence. Ce n'est pas une transposition pure du langage cinématographique au langage architectural, par exemple par le montage, qui a, selon lui, influencé l'architecture, mais l'apparition de l'architecture à l'écran elle-même : « l'architecte travaillant sur les studios a composé une architecture un peu spéciale, une architecture photogénique, une architecture quelquefois arbitraire destinée à servir de fond à un "mouvement", à une dynamique prévue. Grâce à l'énorme diffusion par le film, d'autres artistes se sont emparés de certaines formules, de certains "trucs" et les ont transposés dans la vie réelle, ils s'en sont inspirés pour bâtir des édifices vrais ». C'est selon lui, le fait de réaliser pour l'écran une architecture logique, épurée, avec des lignes géométriques et sans détails décoratifs exagérés qui a donné l'exemple pour l'architecture réelle. Il met d'ailleurs en garde contre la reproduction exacte d'un modèle de l'écran en tant que formule : la lumière de studio ou le cadre de vue ne correspondent pas à la réalité, la maison réelle est faite pour y vivre. Il formule ensuite deux vœux, le premier étant pour le cinéma, qui doit faire appel aux architectes modernes. Trois ans plus tard, dans son ouvrage *Le Décor moderne au cinéma* de 1928[134], Mallet-Stevens répète encore ce vœu en sollicitant les professionnels du cinéma pour qu'ils fassent appel aux architectes modernes et aux urbanistes pour des réalisations modernes de décor.

Le deuxième vœu est « que la propagande magnifique du cinéma serve plus comme moyen d'éducation du public et moins comme modèle à reproduire par les architectes ». L'argument de Mallet-Stevens est que l'architecture moderne, essentiellement photogénique, doit servir de fond à l'action des personnages, et que ce sont ces personnages qui constituent l'ornement, et non pas l'architecture. Le décor est une réalisation spécifique et unique, il n'est pas question d'assembler, comme dans les médiocres mises

---

132 À ce sujet, voir également M. Culot, H. Jeanneau et D. Deshoulières, *Rob Mallet-Stevens*, Bruxelles, AAM, 1980 ; J.-F. Pinchon (éd.), *Robert Mallet-Stevens, architecture, mobilier, décoration*, Paris, Philippe Sers, 1986 ; H. Weihsmann, *Cinetecture. Film-Architektur-Moderne*, Wien, PVS Verleger, 1995 ; F. Penz et M. Thomas (éd.), *Cinema & Architecture : Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, London, British Film Institute, 1997 ; R. Klein, *Robert Mallet-Stevens. Agir pour l'architecture moderne*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014 (Carnets d'architectes) ; S. Boudin-Lestienne, M. Culot et A. Mare, *Rob Mallet-Stevens : itinéraires : Paris-Bruxelles-Hyères*, Bruxelles ; Hyères, AAM ; villa Noailles, 2016.

133 R. Mallet-Stevens, « Le cinéma et les arts. L'architecture », *Les Cahiers du mois-Cinéma*, 1925, pp. 95-98 ; reproduit dans R. Mallet-Stevens, « Le cinéma et les arts : l'architecture (Les Cahiers du mois-Cinéma, 1925) », dans M. L'Herbier (éd.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éditions Corrêa, 1946, pp. 288-290 (Les grandes professions françaises).

134 R. Mallet-Stevens, *Le décor moderne au cinéma*, Paris, Séguier, 1996 (Les Carrés Séguier).

en scène de théâtre, quelques pièces choisies dans une collection de décors. Car un décor en trois dimensions n'est pas considéré à l'écran comme un dispositif statique, et l'architecture ainsi devient un élément majeur de la mise en scène et de l'expression. Le film, encore soumis aux contraintes du muet, ne pouvait pas recourir aux grands textes pour expliquer le récit ; le décor était d'autant plus disponible pour exalter les sensations, les émotions et les caractéristiques personnelles et sociales des personnages[135]. Nous voyons que Mallet-Stevens agit ici en tant que professionnel du cinéma, et non pas en tant qu'architecte praticien. En effet, Mallet-Stevens construit dès 1920 une forte réputation de décorateur de cinéma[136], à défaut de commandes d'architecture, « j'aime mieux montrer mes inventions aux foules qu'aux seuls amis et maîtresses du clubman qui aurait recours à mes offices[137] ».

Le film *Le Vertige* de 1926[138] est représentatif de cette volonté de créer une architecture spécifique – et donc ambiance – pour chaque personnage. Après avoir été sollicité en 1924 par Marcel L'Herbier pour les formes extérieures des demeures de la cantatrice et de l'ingénieur dans le film *L'Inhumaine*[139], il reçoit par le réalisateur carte blanche pour ce deuxième film. Outre les décors de lui-même, il fait apparaître le goût moderne par des œuvres d'artistes contemporains, par exemple, des coussins de Sonia Delaunay, un tapis de Jean Lurçat, des meubles de Pierre Chareau, une sculpture de Lipschitz... [140]. Dans *Le Vertige*, Mallet-Stevens poursuit le travail qu'il a pu réaliser par les formes architecturales pour *L'Inhumaine*, nous connaissons tous les dimensions immenses de la villa de l'héroïne cantatrice qui représentent sa vie luxueuse, mais également son inaccessibilité (FIG).

Pour Mallet-Stevens, au-delà de la capacité du décor moderne à situer les personnages dans leur caractère, celui-ci apprend également au public à prendre goût à cette nouvelle architecture, pour qu'elle ne soit plus dérangeante ou perturbatrice, mais pour qu'elle soit mieux et plus facilement acceptée. Exposer de l'architecture moderne dans

---

135 Nous pouvons voir ici des liens avec l'enthousiasme des expressionnistes allemands pour le nouveau médium de cinéma, par exemple, avec des décors peints réalisés pour *Das Cabinet des Dr. Caligari* de Robert Wiene de 1920 ou pour *Der Golem, wie er in die Welt kam* de Paul Wegener et Carl Boese de 1920 par Hans Poelzig (D. Neumann, *Film Architecture, from Metropolis to Balde Runner*, Münich, Prestel, 1996, pp. 50-59, 66-69.)

136 Concernant les décors de cinéma et les films auxquels il participe – autour de vingt ! – je renvoie encore à la littérature sur Mallet-Stevens.

137 Mallet-Stevens en 1922 cité par R. Klein, *Robert Mallet-Stevens. Agir pour l'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 35. Il est intéressant de noter que la plus grande partie de l'œuvre construite de Mallet-Stevens se situera justement dans un cercle de clientèle très restreint, comme le note en 1931 Léon Moussinac, « nous voyons que ses constructions principales sont presque exclusivement le fait des besoins particuliers d'aristocrates, de grands bourgeois collectionneurs, de favorisés de la fortune ou d'artistes » (L. Moussinac, *Mallet-Stevens. Illustré de 32 reproductions en héliogravure*, Paris, Éd. Crès & Cie, 1931 (Les artistes nouveaux) ; texte complet reproduit dans S. Boudin-Lestienne, M. Culot et A. Mare, *Rob Mallet-Stevens*, *op. cit.*, pp. 152-165.)

138 M. L'Herbier, *Le Vertige*, 1925.

139 M. L'Herbier, *L'Inhumaine*, 1923.

140 R. Klein, *Robert Mallet-Stevens. Agir pour l'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 36.

des nouveaux films permet de transformer ce film en un outil de persuasion favorable à l'architecture moderne. Nous avons une situation à double effet, qui procède à la fois de la mise à disposition de l'architecture et d'une diffusion par le médium du film de l'actualité de l'architecture :

« L'architecture cinématographique en servant de base a permis d'épurer, de simplifier, de voir clair, de faire grand ; elle fait comprendre le charme des belles lignes géométriques, elle a montré l'inutilité des détails décoratifs exagérés, elle a laissé entrevoir des constructions saines et logiques. [...] Les exigences du cinéma ont créé une architecture simple, les nouveaux matériaux de construction, comme le béton armé, ont travaillé dans le même sens, les résultats doivent donc converger vers un même but[141]. »

Un bon nombre d'architectes, comme Robert Mallet-Stevens, étaient attirés par les possibilités offertes par le décor du film à l'imagination et la diffusion de l'architecture moderne. Les décors du *Vertige* inspireront d'autres artistes et architectes qui souhaitent utiliser le cinéma comme outil de vulgarisation de la modernité, par exemple, Paul Nelson avec *What a Widow!* qui reçoit aux États-Unis la commande comme directeur artistique pour ce film en 1929 (FIG). Le film sera un grand échec dans le climat de la grande dépression, mais ses décors sont néanmoins une première tentative d'introduire l'architecture moderne en Amérique, deux ans avant l'exposition sur l'International Style organisée par Philip Johnson et Henri Russel-Hitchcock au MoMA à New York et cinq ans après *L'Inhumaine* de Mallet-Stevens[142].

Par son expertise et par sa pratique comme décorateur, Mallet-Stevens est certainement l'architecte ayant le plus contribué à une réception positive et élargie de l'architecture moderne par le biais de l'écran. Là où nous voyons que, dans les années 1920, certaines personnes interpellant le cinéma et son lien avec l'architecture sont cohérentes dans leur pensée théorique et leur pratique – Mallet-Stevens fait, par exemple, partie du Club des Amis du septième art et de la revue *la Gazette des sept arts* –, nous voyons que Le Corbusier crée une limite étanche entre ses écrits et ses pensées sur le cinéma en tant que nouvel art, et comment il pourrait lui-même se servir du cinéma. Il reste évidemment à admettre les divergences entre l'architecture de fiction de Robert Mallet-Stevens et l'architecture de réalité de Le Corbusier telle que mise à l'écran par Pierre Chenal. Cette architecture de film est nécessairement imaginée, et aussi conçue à cette fin, mais elle échappe à son statut réel et utilitaire. Il n'était alors pas question de *présenter* une architecture vraie à la promotion de celle-ci, comme il s'en méfie dans *Le cinéma et les arts : l'architecture*, mais de *proposer* une architecture « mise en images », plus facile à accepter. Les premiers décors de Mallet-Stevens se situent d'ailleurs dix ans plus tôt que la première apparition de villas de Le Corbusier à l'écran. Nous pou-

141 R. Mallet-Stevens, « Le cinéma et les arts. L'architecture », *art. cit.* ; reproduit dans M. L'Herbier (éd.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éditions Corrêa, 1946, pp. 288-290 (Les grandes professions françaises).

142 D. Severo, *Paul Nelson*, Paris, Éd. du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2013, p. 30.

vons dire que, sans l'apport de Mallet-Stevens en tant que décorateur de cinéma, Le Corbusier n'aurait peut-être pas pu atteindre le public des salles de cinéma par les projections de *Bâtir* et d'*Architectures d'Aujourd'hui*.

Ce rapport à l'architecture comme à un décor ne sera jamais le choix de Le Corbusier ; celui-ci considère que le film doit être un moyen pour comprendre et communiquer la réalité, et non pas une technique pour divertir le public. Parce qu'il montre de belles images et qu'il est capable de dissimuler des points morts de notre réalité, Le Corbusier considère la grande partie de la production du cinéma comme un mensonge[143]. Le Corbusier considère que la promotion de son architecture par le médium cinématographique doit se faire à travers des films qui puisent leur substance dans la réalité, et non pas à partir d'un décor. Ce point de vue le conduit, par exemple, à refuser de participer en qualité de décorateur à deux fictions futuristes, *Just imagine* en 1930[144] de David Butler[145], qui se joue dans un New York futuriste de 1980 (FIG), et *Things to come* en 1936[146] de William Cameron Menzies[147]. La conception des villes futuristes élaborées pour ces films ne correspond pas à l'idée des Temps modernes de Le Corbusier. Bien que le réalisateur David Butler affirme s'être inspiré du Plan Voisin de Le Corbusier, celui-ci refuse de s'identifier à l'inspirateur d'une architecture réduite à la décoration et conçue pour un monde illusionniste. Les maquettes finales utilisées dans ce film ne ressemblent d'ailleurs que de très loin au Plan Voisin de Le Corbusier, elles sont mises au point dans un style Art déco américain. Le Corbusier utilisera une photo de cette maquette dans la revue *Plans* en la mettant en opposition avec une photo de sa maquette du Plan Voisin (FIG). Il en critique le coût immense et inutile pour un objet d'amusement, qui en même temps ne pose ni ne résout les problèmes contemporains de la grande ville, mais les cache par une architecture d'embellissement[148].

Quand Le Corbusier voit en 1928 les décors conçus par Andrej Burov pour le film *La Ligne générale* de Sergueï Eisenstein, il est étonné de voir l'autre utilisation d'une architecture « attestant l'esprit nouveau » : une architecture imaginée de formes de silos, de boîtes superposées, de fenêtres en longueur et de pilotis. « Les bâtiments que nous avons l'habitude de voir en Occident comme des villas de banlieue et des hôtels particuliers sont construits dans l'état ouvrier et paysan pour les besoins utilitaires de l'agriculture. Il est infiniment plus agréable de voir parmi ces constructions de splen-

143 Le Corbusier, « Esprit de vérité », *art. cit.*

144 D. Butler, *Just Imagine*, N&B, 35mm, sonore, 1930.

145 D. Albrecht, *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*, London, Thames and Hudson, 1987, pp. 162-164. Je n'ai pas trouvé de sources à la Fondation Le Corbusier concernant une demande dans ce sens.

146 W.C. Menzies, *Things to Come*, N&B, 35mm, sonore, 1936.

147 D. Albrecht, *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*, *op. cit.*, p. 162. Je n'ai pas trouvé de sources à la Fondation Le Corbusier concernant une demande dans ce sens. Après avoir contacté Le Corbusier et Fernand Léger, le directeur artistique Vincent Korda se tourne vers László Moholy-Nagy pour les décors. Finalement, seulement 90 secondes du film sont attribuées aux décors de Moholy-Nagy.

148 *Plans*, janvier 1931, pp. 62-63.

dides troupeaux de vaches et de cochons du Yorkshire que la clientèle bourgeoise ! »[149]. Il semble difficile de rallier son appréciation pour ce type de décors, qui n'est pas juste de l'ordre de la politesse, sauf si l'on dépasse, comme le suggère Jean-Louis Cohen, cette appréciation pour cette « nouvelle clientèle » de vaches et de cochons de la notion d'utilisateurs[150]. L'architecture y présentée n'est pas une illustration d'utilisateurs d'une architecture fonctionnaliste, mais contribue à l'hymne total à la modernisation d'une société basée dans la collectivité. Les décors sont ainsi une cristallisation de cette collectivité, et non pas une illustration. Dans ce sens, ces décors étaient initialement prévus comme une vraie architecture qui pourrait rester en place après le tournage du film et accueillir de vrais utilisateurs, et non pas comme décors dans le sens classique du terme, sans fonction après le tournage du film. Les décors n'y sont pas une illustration d'une fiction pensée, mais la représentation d'une réalité moderne.

C'est par l'utilisation de son architecture comme illustration d'un certain mode de vie qu'il n'intervient pas dans le film *La Fin du monde* d'Abel Gance en 1930, où la villa Stein-de Monzie est utilisée – à côté d'autres intérieurs de style Art déco – comme décor de la vie mondaine. Le film final présente la villa comme à l'arrière-plan lors d'une fête dans le jardin, mais nous savons que Gance a également filmé l'entrée de la villa et des vues à l'intérieur (FIG)[151]. La villa est ici associée aux bourgeois, occupants fictifs de la villa, qui, en plus, sont les mauvais caractères du film. Dans ce film sonore, Gance lie le caractère péjoratif et une tranche de la population exclusive à l'architecture moderne, pire, à l'avant-garde ! Il est révélateur d'opposer à ce type d'utilisation de son architecture le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal, tourné la même année, qui inclut également cette villa, et où image et message sont soigneusement étudiés par l'architecte et le réalisateur. Son engagement s'oriente plus généralement vers un rapport au public plus documentaire et réaliste, ce qui se reflète dans les réponses aux demandes, formulées par les réalisateurs, de documentaires et de films. Ce film, qui lui donne enfin la possibilité de promouvoir son architecture, s'approche beaucoup plus de ses idées sur le cinéma que la fiction de Gance où son architecture devient divertissement et nuit même à l'image de son architecture. Cette image négative de la villa n'est pas une intention de base de Gance, qui, durant les années 1920, entretenait de bons contacts avec Le Corbusier. La présence de la villa Stein dans un film de fiction est d'ailleurs le seul film dans la période d'avant-guerre où l'œuvre de Le Corbusier est assimilée à un décor. Pour la période d'après-guerre, son œuvre inspire régulièrement des réalisateurs, et il ne refuse pas souvent les demandes d'utilisation de ses constructions comme décor, dans la mesure où il en est informé. Ainsi, Jacques Baratier contacte

149 J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'U.R.S.S.*, Bruxelles, Mardaga, 1987, p. 74.

150 *Ibid.*, p. 152.

151 La carrière cinématographique de la villa Stein-de Monzie est étudiée dans : J. Ward, *Le Corbusier's Villa « Les Terrasses » and the International Style*, Ph.D., New York, New York University, 1984 ; J. Ward, « Les Terrasses », *Architectural Review*, n° 177, mars 1985, pp. 64-69. Des fragments de pellicule sont conservés au Baltimore Museum of Art, Library and Archives (BMA, Claribel Cone and Etta Cone Papers, Box 27, Folder 14).

Le Corbusier en 1961 pour tourner une partie du film *La Poupée*[152] dans la maison du Brésil à la Cité universitaire, « ce serait pour mon film un magnifique décor, d'autant plus que nous tournons en couleurs »[153]. Quelques années avant, l'Unité d'Habitation de Marseille est le décor dans l'émission « Pris au piège » de la série télévisée populaire *Le Tour de la France par deux enfants* (CAT). L'émission qui se déroule à Marseille est divisée en deux parties, la vieille ville et la ville moderne : la Cité radieuse. Les scènes se situent en grande partie sur le toit-terrasse de l'Unité, certaines se passent dans un appartement de l'Unité qui sert surtout de décor fixe, où ni la cuisine ni le mobilier suggéré par Le Corbusier sont présents. Cette lâcheté de la part des réalisateurs s'oppose à la présentation de l'Unité, bien spécifique sur les qualités et les buts de l'architecte et qui permet un petit tour informatique touristique pour les spectateurs, d'où sort encore le caractère monumental de l'Unité. L'Unité est le lieu de chasse du vilain, cependant, l'Unité n'est pas associée à un lieu de délit. L'Unité sert de quartier de ville, de la même manière que la ville ancienne et ses ruelles pourraient servir à une telle chasse.

Cependant, dans tous ces projets et réalisations, le décor donne un lieu de tournage exceptionnel – pour la villa Stein-de Monzie plus le jardin que la villa – et reste au second plan du récit. Ainsi, nous pouvons nous demander si Le Corbusier n'était pas juste indifférent d'une apparition de son architecture dans les fictions, ce qui est différent que de construire des décors spécifiques comme dans le cas de Butler ou Menzies. Cette indifférence disparaît quand lui-même veut organiser des fictions autour de son architecture et où l'architecture devait occuper une place primordiale dans le film. Ces projets échouent la plupart du temps, comme nous allons le voir plus loin[154], pour des raisons de difficulté de se focaliser sur l'architecture et les théories urbanistiques. Le projet *Demain* par exemple, entamé en 1961 avec Michel Bataille sur une Ville radieuse imaginaire, se bloque à cause d'un déséquilibre entre la visualisation de ses thèses et la fiction proposée. Le projet d'unir l'architecture à la fiction sans que l'architecture devienne décor semble impossible (CAT).

152 J. Baratier, *La Poupée*, couleur, 35 mm, sonore, 1962.

153 Lettre de Jacques Baratier, Films Franco-Africains, à Le Corbusier, 19 juin 1961 (FLC, B3-10-436).

154 Voir 7.1 un projet de collaboration : le rôle des écrivains.

1.4 La genèse du format « film », une évolution de la conférence

Bien que Le Corbusier reconnaisse déjà tôt l'importance de la communication de ses idées par l'image cinématographique, les premières tentatives de vulgarisation se passeront exclusivement par les actualités filmées. Ici, il n'y a pas de discours visuel, il s'agit en premier lieu d'une communication envers un public le plus large possible, avec des effets qui varient entre une mise au courant, un acte de rébellion ou un acte de consternation. Les premiers projets de film où l'on peut parler d'un discours visuel présent par l'enchaînement d'images se réalisent comme un complément aux conférences[155]. Ils sont développés dès ses premières conférences en 1923-1924 à Paris et Lausanne par les déroulements de diapositifs et font intégralement partie du déroulement de la conférence[156]. Ces premières années de conférences se marquent par un intérêt croissant du public spécialisé d'entendre l'architecte sur ses théories. En effet, la plupart de celles-ci étaient, à ce moment, déjà diffusées par l'écrit, surtout par *l'Esprit Nouveau*, dont en découlent plusieurs ouvrages : *Vers une architecture*, paru en 1923 et constitué d'articles y parus entre octobre 1920 et mai 1922, *Urbanisme* et *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, tous les deux publiés en 1925 avec des articles parus entre novembre 1923 et janvier 1925, *La Peinture moderne*, également paru en 1925, qui rassemble des articles écrit entre juin 1922 et janvier 1925. L'émergence d'une activité de conférencier est alors en parallèle avec la mise au public de ses idées par *l'Esprit Nouveau* et de ses projets exposés depuis 1922, dont également le Salon d'automne, avec l'exposition la mieux connue d'une Cité contemporaine pour 3 millions d'habitants[157] et d'une maquette de la maison Citrohan en 1922. Le Corbusier décrit le déroulement des conférences lui-même dans *Précisions* où il note également l'importance de la projection d'images : « enfin, un écran pour la centaine de projections qui matérialisent les raisonnements précédents[158] ». La conférence se construit en cette période autour de trois parties : la projection d'images en « film » qui présente le *Zeitgeist*, le discours de Le Corbusier, et à nouveau une projection, cette fois de ses œuvres[159]. Ce premier déroulement de diapositives, avec une logique, ordre et discours construits semble être à la base d'un développement de film. Il clôturait la conférence avec une autre série d'images projetées de son œuvre, toutefois encore maigre et qui se constitue donc essentiellement de photographies de maquettes, plans et perspectives comme bons exemples, bonnes

155 Concernant les conférences, voir essentiellement Y. Tsiomis (éd.), *Le Corbusier, Conférences de Rio*, Paris, Flammarion, 2006 ; T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*

156 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, pp. 64-70.

157 Le Corbusier commence déjà à donner des conférences plus tôt que celles mentionnées par Tim Benton. Il donne, par exemple, une conférence le 19 décembre 1922 le soir au Salon d'Automne (articles découpés de Le Corbusier de *Avenir* et *Le Journal*, s.d., FLC, X1-2-91 et 90).

158 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 21.

159 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, pp. 51-89.

pratiques, ainsi que pour susciter l'intérêt de nouveaux clients. Pour ses conférences, les parties de projections étaient donc scindées en deux, d'abord avec des exemples spécifiques qui dessinent le climat de l'époque, de la pensée et du discours, et ensuite avec des exemples spécifiques comme solutions aux problèmes posés. Les projections deviennent par la suite des éléments autonomes en lien avec la manipulation technique cinématographique. La projection d'images en « film » comme un élément autonome cinématographique ne veut pas dire que Le Corbusier développera un pendant cinématographique à la conférence. Cependant, les documentaires réalisés ou prévus durant les années 1930 vont quasi tous avoir une partie conférencière, qui nous présente un court discours de Le Corbusier, ainsi que des images illustratives de ses œuvres. Elle est d'ailleurs la première partie de projection lumineuse qui va être fortement réduite, voire disparaître lorsque Le Corbusier avancera dans le développement rhétorique de ses documentaires.

La mise en place de ces premiers discours visuels en tant que « film » par projection lumineuse sert à Le Corbusier à réfléchir aux projets de film cinématographique, qui pourraient combiner le discours visuel, le propos du conférencier et la transmission reproductible d'informations. L'un peut même reprendre l'autre. Les premiers « films » issus des conférences vont devenir un instrument de communication en soi qui s'autonomise des projections des conférenes. La conception de « film » passe alors d'un passage de film en projection lumineuse au film cinématographique. La conférence donnée le 10 novembre 1924 à la salle Rapp à Paris semble clore une période de développement et d'affinement d'une stratégie de conférence, la suivante n'aura pas lieu avant le printemps 1926[160]. Le Corbusier note par la suite, fin novembre 1924, dans son agenda un projet de film où paraissent, d'une part, certaines œuvres de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, comme les villas La Roche-Jeanneret, la maison Ozenfant et les constructions à Pessac, et, d'autre part, des images d'ouvrages d'art, le barrage Barberine, le pont transbordeur et la tour Eiffel (CAT).

Le projet de film est donc décrit justement à un moment où sa recette de conférence en trois parties a pu être mise au point par différents essais. Le pas entre ces projections « occasionnelles » et une solution durable en tant que vrai film est, par la suite, une question pratique. Ces petits « scénarios » qui sont décrits dans son agenda mélangent les images utilisées au sein des conférences avec des images de ses propres architectures ou de ses projets d'urbanisme. Les premiers projets de film de ces années présentent ainsi les deux types d'exemples dans un seul discours construit. Ici, ces visuels ne servent plus de prologue et d'épilogue à un discours narratif, le film se doit d'être une manière condensée du discours, en visuel.

160 Document de travail regroupant toutes les activités et les sources des conférences de Le Corbusier, FLC, document interne.

En considérant le cinéma comme le prolongement de ses conférences, il en attend la même utilité médiatique. Il l'explique clairement à André Honnoret, quand il lui envoie un carton d'invitation pour la projection des films de Pierre Chenal *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir*, « l'un diverses constructions réalisées par nous, l'autre, mes idées sur l'urbanisation de Paris[161] ». Il explique ces deux films comme s'il s'agissait de deux conférences, qu'il organisait généralement en deux temps avec l'une sur l'architecture et l'autre sur l'urbanisme[162]. Contrairement à ce que ses écrits sur le cinéma dans *l'Esprit Nouveau* laissent entendre, son propre usage du cinéma ne met pas au premier plan la création artistique, mais surtout la diffusion d'idées et d'informations.

161 Lettre de Le Corbusier à André Honnoret, 2 décembre 1931, citée dans I. Zaknic, *Le Corbusier, Pavillon Suisse: the Biography of a Building/Biographie d'un bâtiment*, Basel ; Boston, Birkhäuser, 2004, p. 184.

162 Par exemple : deux conférences qu'il tient début mai 1926 à Bruxelles « Le Plan Voisin de Paris » et « Architecture, mobilier, œuvre d'art », comme celles à Barcelone dix jours après, deux conférences tenues début janvier 1931 à Rotterdam…

1.5 Un complément à l'écriture papier

Les projets et réalisations de documentaires cinématographiques et télévisés qui émanent de l'initiative de Le Corbusier ou les propositions qui retiennent son attention se caractérisent tout au long de sa carrière comme un complément aux initiatives dites « papier » : les publications de livres. Pour Le Corbusier, chaque projet de communication est abordé, comme une évidence, de manière transdisciplinaire : par l'édition comme par l'image cinématographique et au-delà. « Il a employé toutes les armes, tous les moyens. Films, conférences, livres, articles, brochures, congrès et manifestes ont dans l'activité de Le Corbusier une place prépondérante », note Pierre Vago en 1933[163]. L'image animée – film ou télévision – est ainsi une manière de compléter un discours papier et une diffusion papier par la pellicule. Là où Le Corbusier, pour ses publications, a de tout temps eu divers projets en tête ou en réalisation, ceci ne semble pas avoir été le cas pour les films. En plus, contrairement aux publications, où Le Corbusier s'intéresse très tôt à la qualité du livre en tant qu'objet, cet intérêt n'est pas présent pour l'objet « film ». À quelques exceptions près, par exemple, le *Poème Électronique* (CAT), les projets de film sont plutôt un support complémentaire à la diffusion de ses théories et de ses œuvres qu'un outil de base. L'outil de documentaire n'est pas une activité autonomisée, il ne représente pas les mêmes démarches créatives que le processus de fabrication de livres[164]. La complexité de réalisation d'un film explique qu'il ne peut travailler indépendamment la fabrication des films dans ses différentes étapes, comme il a l'habitude de le faire pour les publications. Cependant, les réalisations et projets de film se produisent dans des périodes stimulantes : d'abord, les années 1920 et 1930, quand le cinéma se met en place, ensuite une période d'âge d'or du cinéma documentaire, pour finir avec l'enthousiasme des possibilités de la télévision et le grand essor de cette dernière. Complémentaire au médium papier comme une constante dans la carrière de l'architecte, il intègre les nouvelles possibilités des supports de films pour élargir la diffusion de ses théories et de son œuvre.

Nous pouvons lire l'histoire des documentaires et des projets non réalisés comme une histoire parallèle à celle des publications. Par exemple, les intentions du projet de film *Cœur de Paris* (CAT) se situent à la même période que la publication d'*Urbanisme* en 1925. Cet ouvrage reprend pour une grande partie des articles de sa main publiés dans *l'Esprit Nouveau*. La troisième partie de l'ouvrage, le cas précis du centre de Paris, est d'ailleurs spécifiquement écrite pour la publication et c'est effectivement cette partie qui s'ajuste le plus au contenu du projet de film *Cœur de Paris*. Les prémices du film de Pierre Chenal *Architectures d'Aujourd'hui* de 1931 (CAT) remontent à 1928 et le projet de film évolue ensuite selon les circonstances. L'initiative de départ devient très masquée, seule encore reconnaissable par les publications en lien. Cette pre-

163 P. Vago, « Le Corbusier et *l'Architecture d'Aujourd'hui* », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, octobre 1933, p. 5.

164 Concernant la fabrication des livres, voir essentiellement C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*

mière initiative montre une volonté de présenter le projet de la Société des Nations. Ce souhait correspond à la troisième édition de *Vers une architecture* qui est augmentée de « Température, à l'occasion de la troisième édition » autour des complications du concours de la Société des Nations[165]. Ce projet, avec la décision de jury tant contestée, est également au cœur de la publication *Une Maison, un palais*[166] qui sort cette même année et qui est, au-delà de la communication papier, au cœur de ses conférences à cette période. De plus, quand Pierre Chenal contacte Le Corbusier en 1930 pour le film *Bâtir*, il est fort possible que Le Corbusier vît ce projet de film également en lien avec la réalisation du premier tome de *l'Œuvre complète*[167] [168]. Le contenu de la partie concernant Le Corbusier sur la ferme radieuse pour le film *Les Mains de Paris* en 1934 (CAT) est guidé par ses préoccupations de ce moment, communiquées entre autres par la publication en *Prélude*[169], reprises dans la *Ville radieuse* l'année suivante. Dès 1935, année de la publication de la *Ville radieuse*, Le Corbusier réfléchit encore à des projets de film sur la Ville radieuse, entre autres avec Crommelynck. Le film *Les Bâtisseurs* de Jean Epstein en 1938 (CAT) est clairement en lien avec la publication *L'Îlot insalubre n°6*[170], mais également avec *Des canons, des munitions*[171] ? Les cinq scénarios sur la ville et le logis que Le Corbusier développe dès 1941 (CAT) sont en lien étroit avec les publications *Sur les quatre routes*[172], *Destin de Paris*[173], d'où il reprend presque le même développement pour les scénarios, et *La Maison des hommes*[174] l'année suivante. Après la guerre, dès 1946 avec la commande de l'Unité d'Habitation de Marseille, les initiatives de films vont s'accroître pour présenter le chantier et également les principes de l'Unité à différents publics. La concrétisation d'un projet de film de chantier par René Zuber fin 1949 (CAT) est en parallèle avec la publication explicative chez Le Point en 1950[175]. Aussi, la réalisation du film documentaire illustratif de Jean Sacha de 1953 (CAT) est proche de l'avancée du travail pour le tome de *l'Œuvre complète*[176]. Le documentaire télévisé avec l'interview de Le Corbusier de Jean-Marie Drot de 1955 (CAT) présente les

165 Le Corbusier, *Vers une architecture. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Éd. Crès & Cie, 1928.

166 Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais. À la recherche d'une unité architecturale.*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1928 (coll. de l'Esprit Nouveau).

167 Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929*, Zurich, Girsberger, 1930.

168 J.-L. Cohen, « L'Œuvre complète de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, entre document et fiction », dans J.-P. Garric, É. d'Orgeix et E. Thibault (éd.), *Le livre et l'architecte : actes du colloque, Paris, 31 janvier-2 février 2008*, Wavre, Mardaga, 2011, pp. 73-82 (coll. Architecture).

169 Le Corbusier, « Réorganisation agraire. 1933-1934. La "Ferme radieuse", le "Village radieux" », *Prélude*, 11-12/1934.

170 Le Corbusier, *L'Îlot insalubre n°6*, Paris, Tournon, 1938.

171 Le Corbusier, *Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis… s.v.p.*, Boulogne, Éd. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1938.

172 Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Paris, Gallimard, 1941.

173 Le Corbusier, *Destin de Paris*, Paris/Clermont-Ferrand, Sorlot, 1941 (coll. Préludes).

174 Le Corbusier et F. de Pierrefeu, *La Maison des hommes*, Paris, Plon, 1942.

175 Le Corbusier, *L'Unité d'Habitation de Marseille*, Paris, Le Point, 1950.

176 Le Corbusier, *Le Corbusier. Œuvre complète 1946-1952*, 8e éd., Zurich, Les Éditions d'Architecture, 1985.

théories urbanistiques de Le Corbusier de manière parallèle à la publication des *Plans de Paris 1956-1922* – il en fait même référence dans le documentaire. Le film de Pierre Kast *Le Corbusier, architecte du bonheur* de 1956 (CAT) est à voir dans la poursuite de la publication de Jean Petit *Le Corbusier. Architecture du bonheur. L'urbanisme est une clef*[177], d'où le cinéaste reprend les mêmes idées. Inversement, l'attention dans le film est également mise sur la maternelle de l'Unité d'Habitation. C'est effectivement au même moment que Le Corbusier lance avec Mme Ougier le projet de publication sur la maternelle et que Lucien Hervé en réalise une série photographique reprenant une journée de 24 heures d'enfants-habitants[178], publication qui, pour des raisons diverses, n'est réalisée que de manière posthume[179]. Fin des années 1950, Le Corbusier procède à la réédition d'une partie de ses ouvrages, dont, entre autres, *Les Trois Établissements humains*, publication qu'il veut renforcer par sa mise en avant dans les documentaires[180]. Quand il pense faire réaliser par Gilbert Prouteau un film sur l'homme et son œuvre (CAT), il travaille en parallèle aux deux projets de publication avec Jean Petit : *Mise au point* et *Le Corbusier par lui-même*[181]. Ces deux ouvrages ainsi que le documentaire s'orientent vers la rétrospection. Également, quelques années avant, milieu 1960, l'interview et le documentaire réalisé autour de La Tourette pour la RTF et à la demande de celle-ci (CAT) ont pu compter sur l'accord de Le Corbusier avec, l'année suivante, une publication sur La Tourette de Jean Petit initiée par Le Corbusier déjà fin 1958[182].

Cette volonté de diffusion complète, par différents canaux, est également perceptible par les autres réseaux que Le Corbusier fréquente. Ainsi, le film réalisé par Moholy-Nagy du congrès CIAM IV sur le *Patris II* en 1933 à la demande de Giedion (CAT) devrait également être un complément à une diffusion écrite, avec, entre autres, une publication de la Charte d'Athènes[183], que Le Corbusier publie en 1943[184].

Mais est-ce que ces relations entre films et publications induisent qu'il vise le même public avec les films et les publications ? Comme nous avons vu pour la diffusion et la réception des films, il y a surtout, chez Le Corbusier, une préoccupation pour la communication, la transmission du message, avant de s'occuper du public effectif. Nous voyons de proches parallèles dans les contenus qu'il veut communiquer par ces diffé-

177 J. Petit (éd.), *Le Corbusier. Architecture du bonheur. L'urbanisme est une clef*, s.l., Les Presses d'Île de France, 1955 (Forces Vives 5-6–7).

178 Sélection de photographies de Lucien Hervé, 28 août 1956 (FLC, B1-2-1à293, dossier de la maquette de l'ouvrage).

179 C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, pp. 226-229.

180 Voir 3.2 Chandigarh, application des *Trois Établissements humains*.

181 J. Petit (éd.), *Le Corbusier parle*, *op. cit.*

182 J. Petit (éd.), *Un couvent de Le Corbusier*, Paris, Éditions de Minuit, 1961 (Forces Vives) ; à ce sujet, voir Catherine de Smet concernant l'engagement de Le Corbusier pour cet ouvrage : C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, pp. 225-226.

183 Sigfried Giedion, circulaire aux délégués et membres du CIAM, 7 octobre 1934 (FLC, D2-4-298).

184 Le Corbusier et Le groupe CIAM - France, *La Charte d'Athènes*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1943 (coll. de l'équipement de la civilisation machiniste).

rents canaux, le public étant le même ou non. Parfois, les deux publics se rejoignent, par exemple avec les publications de l'après-guerre ou les publications réalisées en collaboration avec Jean Petit qui se construisent dans une atmosphère plus vulgarisante que les publications des années 1920 et 1930. Les intentions de (re)publier et de filmer sont à ce moment souvent en lien avec les étapes de réalisation ou d'inauguration des œuvres. Parfois, les deux publics s'avèrent très différents, surtout dans les années 1930, quand certains projets de film se définissent dans un genre qui ne suit pas la rhétorique de la publication.

Nous voyons également de manière inverse que les auteurs cinéastes se voient « éduquer » par les publications de Le Corbusier. Lorsqu'il conseille au journaliste de consulter ses œuvres, allant de l'œuvre complète au dernier ouvrage paru pour mieux le guider dans son enquête et le point de vue à émettre, c'est une manière de l'instruire, mais également de le guider. Cette préparation pour le journaliste ou le cinéaste se présente surtout les dix dernières années de sa vie, quand il a moins de temps à consacrer aux nombreuses demandes qui lui parviennent : « Je suis assailli depuis des années de demandes semblables et je devrais, si j'y répondais favorablement, changer de métier, de figure, etc.[185] ». Ces recommandations sont, d'une part, les ouvrages qui expliquent et situent les théories et les œuvres et, d'autre part, où les journalistes et cinéastes pouvaient sélectionner des images. Il utilisait cette méthode d'instruire également pour les cinéastes avec qui il s'engageait de manière plus conséquente pour des projets de film. Par exemple, en septembre 1930, il donne et conseille à Pierre Chenal les publications *Vers une architecture*, *Urbanisme* et *Précisions*, ses trois grandes publications réalisées à ce moment (CAT). D'une part, pour instruire le jeune cinéaste avec une culture et une théorie moderne, d'autre part, pour faire des parallèles avec la construction du propos en image filmée. Effectivement, les théories de Le Corbusier sont littéralement assez présentes dans le déroulement des deux films, par exemple dans *Architectures d'Aujourd'hui* avec l'énoncé de la voiture, l'avion et la maison comme des machines, ce qui rappelle très clairement *Vers une architecture*. Cette influence est également perceptible par la structure du propos des deux films, qui se projette assez facilement dans la structure émise de *Précisions*. Cette structure émane des différentes conférences données à Buenos Aires en 1929 pour essentiellement deux publics, une série de conférences pour les « Amigos del Arte » et une autre série pour un public académique de la Faculté des sciences exactes[186]. Le cycle de conférences se construit à partir du *Zeitgeist* de l'esprit académique et les temps modernes des possibilités offertes par les techniques, comme les premières parties des films *Bâtir* et *Architectures d'Aujourd'hui*. Le cycle passe ensuite à la petite échelle de la maison moderne comme la présentation des villas dans *Architectures d'Aujourd'hui* et finit par la grande échelle de l'urbanisme

185 Lettre de Le Corbusier à Giorgio Vechietti, RAI, 6 janvier 1964 (FLC, U3-11-323).

186 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 21 Comme noté par Le Corbusier, l'ordre des chapitres reprend l'ordre initial mis en place pour les conférences, et diffère légèrement de l'ordre chronologique des conférences.

avec le Plan Voisin comme pour les dernières parties des films *Bâtir* et *Architectures d'Aujourd'hui*. Autre exemple, les premières minutes du film de Pierre Kast (CAT) reprennent les mêmes informations sur la ville de Paris et son futur que l'ouvrage de Jean Petit, une instruction par cet ouvrage semble évidente. En dehors de cette publication, Le Corbusier lui recommande l'ouvrage *Plans de Paris 1956-1922*, qui vient de sortir et dont les dessins, « grâce à la traduction off-set, ont pris un caractère plastique-graphique étonnant. Je crois qu'il serait utile pour vous d'aller les voir vous-même[187] ».

187 Lettre de Le Corbusier à Pierre Kast, 29 octobre 1956 (FLC, G1-10-291).

1.6 L'information cinématographique, complément à l'exposition

1.6.1 Un événement à diffuser : élargir le public visiteur

« Depuis hier mes Tableaux de l'exposition commencent le tour du monde, dans l'"Actualité" des films Gaumont[188] ». C'est ainsi que Le Corbusier commente sa première expérience cinématographique en 1919. La première apparition de Le Corbusier sur pellicule passe par le biais de ses peintures, et non pas par sa propre personne. Elle est relatée à la première exposition « Après le cubisme » de ses tableaux de peinture puriste à la galerie Thomas à Paris, qui a eu lieu du 22 décembre 1918 au 11 janvier 1919 et qui se poursuit avec la publication *Après le cubisme*[189]. Cette présentation aux Actualités Gaumont est, d'une part, une communication plus étendue, non pas pour attirer plus de public à l'exposition, car elle était terminée avant que les Actualités ne passent deux semaines plus tard l'événement au cinéma, mais pour communiquer à un public plus large de manière virtuelle les activités présentées à la galerie. Cette émission des Actualités Gaumont nous livre des actualités d'une situation plus globale, incluant également des vues des deux premières expositions cubistes d'Henri Laurens et Jean Metzinger à la galerie de l'Effort moderne de Léonce Rosenberg[190]. Le Corbusier nomme cet événement une exposition qui est capable de faire le tour du monde car elle n'est pas limitée à l'espace physique de l'exposition. Sa pensée se rapproche en ce sens de celle du philosophe Ernst Bloch, énonçant que « le cinématographe est la meilleure galerie de peinture, remplaçant les grandes expositions mondiales »[191]. Au-delà du phénomène nouveau et spectaculaire que représentent les expositions cinématographiques c'est leur portée mondiale et leur capacité de diffusion d'idées au plus grand nombre qui sont ici considérées, ce qui est exactement repris par Le Corbusier. Exposition, publication écrite et cinéma forment ensemble trois volets d'une action publicitaire. « Notre exposition et le livre ont fait ici pas mal de bruit et voici 6 semaines que la presse s'en occupe. Et même le cinéma[192] ». Cependant, là où l'exposition et la publication visent encore plus ou moins le même public, le public atteint par les Actualités est probablement plus étendu, mais reste un public intellectuel.

De la même manière, en 1922, Le Corbusier cherche à présenter et à promouvoir le projet « Une Cité contemporaine de 3 millions d'habitants », de manière complémentaire par l'image animée à l'exposition au Salon d'Automne à Paris du 1er novembre au

188 Lettre de Charles-Édouard Jeanneret à son père, 25 janvier 1919 (FLC, R1-6-52).

189 C.-E. Jeanneret et A. Ozenfant, *Après le cubisme*, s.l., Édition des Commentaires, 1918.

190 Henri Laurens du 5 au 31 décembre 1918, Jean Metzinger du 6 au 31 janvier 1919 à la galerie de l'Effort moderne.

191 E. Bloch, *Geist der Utopie*, München, Duncker & Humblot, 1918, dans M. Iampolsky, « Le cinéma de l'architecture utopique », dans F. Aurivel (éd.), *Cinema & Architecture*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 42 (Iris 12).

192 Lettre de Le Corbusier à une amie, 29 janvier 1919 (FLC, G1-6-230).

20 décembre 1922. Ce projet est exposé, sous la forme d'un diorama, de larges bandes de vues dessinées sur la ville future imaginée. Le projet ne reste pas inaperçu, considérant le nombre d'articles de presse publiés qui commentent le projet de Le Corbusier et comme il le relate à sa famille193. Ces articles démontrent une absence de critique ou d'analyse urbanistique du projet ; ils se limitent, en général, à une présentation « neutre » du projet. Neutralité qui n'est qu'apparente, car le projet étant considéré comme très provocateur, il ne nécessite pas de critique subjective pour être répudié par l'opinion publique ; il suffit de perturber le lecteur plutôt que de le persuader. Le Corbusier accompagne l'exposition du diorama avec une conférence sur l'urbanisme le 19 décembre 1922194. À cela s'ajoute aussi une tentative cinématographique qui consiste, au moment de l'exposition, à contacter *Pathé Journal* pour présenter son diorama aux Actualités Pathé dans les salles de cinéma[195], comme l'a fait Ozenfant en 1919 pour l'exposition « Après le cubisme ». Le Corbusier opte pour une offensive informative mais perturbante auprès du grand public pour provoquer le discours, similairement aux articles. Sa demande auprès de *Pathé Journal* se borne à cette présentation « neutre » utilisant les prises de vue de son diorama et leur diffusion par le biais des Actualités. Cet épisode démontre l'initiative de Le Corbusier pour utiliser cette structure de l'information pour grand public. Il n'est peut-être pas si étrange que cette demande soit justement refusée par Pathé Journal, le projet étant fort provocateur et dépassant ainsi la diffusion de l'information. Cependant, Le Corbusier note peu après dans ses carnets sa volonté de contacter deux amis cinéastes, Abel Gance et Jean Epstein, pour la réalisation d'un « film » sur la Cité contemporaine de 3 millions d'habitants[196].

Le choix de Le Corbusier d'Abel Gance et de Jean Epstein[197] s'explique par le cercle de connaissances de Le Corbusier grâce entre autres à *l'Esprit Nouveau*, dont les deux réalisateurs étaient membres. Il n'est pas très étonnant de voir le nom d'Abel Gance à

193 Voir les nombreux articles sur le Salon d'Automne que Le Corbusier a soigneusement gardés (FLC, X2-1-29 à 109) ; lettre de Le Corbusier à ses parents, 17 janvier 1923 : « Tous les jours arrivent les Argus de revues avec des articles cette fois-ci sérieux. Il y en a quatorze grands à paraître à Paris, Berlin, Prague, New York ». Dans Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance. Lettres à la famille. Tome I: 1900-1925*, Gollion ; Paris, Infolio ; Fondation Le Corbusier, 2011, p. 646.

194 Article de presse, découpé du journal *Avenir* (FLC, X2-1-91).

195 Lettre de Le Corbusier à Pathé, 14 novembre 1922 (FLC, R3-2-157) ; et lettre de Pathé à Le Corbusier, 15 novembre 1922 (FLC, A2-11-27).

196 Agenda du 20 novembre 1922 au 20 janvier 1923, p. 2, semaine du 20 novembre (FLC, F3-3-5/3) : « Gance/film sur/cité moderne/ou Epstein ».

197 À cette période, Abel Gance réalise ses grandes œuvres de films de fiction, par exemple, *J'accuse* de 1919, un film anti-guerre, et *La Roue*, en préparation, qui sort en 1923. Dans ces films, il utilise des techniques expérimentales, par exemple, un découpage rapide, une caméra en constant mouvement, des gros plans, des prises de vue en plongée et en contre-plongée, et, pour *J'accuse*, une projection en triptyque, afin d'intensifier la réalité vécue de la guerre. Jean Epstein, pour sa part, ne réalise son premier film qu'en 1922, un documentaire sur Louis Pasteur. Toutefois, ses techniques de découpage et de mobilité de la caméra suivent les points de vue expérimentaux d'Abel Gance.

côté du projet de film sur l'urbanisme. Abel Gance qui, ayant une carrière où il bénéficiait de budgets exceptionnels pour la réalisation de ses projets[198], est en plus en bon contact avec Pathé et Gaumont. Abel Gance est également la personne qui entrepose par la suite le diorama du plan de la Ville contemporaine de 1922 dans les hangars de Pathé jusqu'à sa réutilisation dans le pavillon de l'*Esprit Nouveau* en 1925[199]. L'autre nom mentionné est celui de Jean Epstein. Epstein, qui écrit plusieurs articles pour *l'Esprit Nouveau* et qui est dans cette période également l'assistant d'Abel Gance. Il semble probable que c'est par le biais de Jean Epstein que Le Corbusier ait fait connaissance d'Abel Gance. En dehors de ce choix de cinéaste, ou personne de contact auprès des Actualités, aucune indication sur les visuels souhaités n'est donnée. Pour Le Corbusier, Gance et Epstein incarnent une personnification derrière l'anonymat de Pathé, et présentent l'occasion de persuader l'institut de filmer le diorama – en vain. Ce souhait indique surtout la décision de Le Corbusier d'inclure l'image animée dans la présentation et la communication de ses œuvres, car toute référence plus précise sur le contenu reste absente et Le Corbusier continue donc à penser ce « film » comme une représentation du diorama exposé. Nous sommes en 1922, encore deux ans avant les premières expériences de Le Corbusier de projections lors des conférences qui font naître l'idée de film comme la réalisation de plusieurs séquences réfléchies. Ici, il pense plutôt à la réalisation et à la diffusion qu'au contenu : comme pour la demande auprès de Pathé, l'importance première est de diffuser, non pas de réaliser une contenu visuel précis. Le Corbusier lance ses idées pour des diffusions, sans déjà savoir dans quelle mesure il veut et peut contrôler l'image. En plus, l'absence de description d'images marque également l'évidence pour Le Corbusier qu'il s'agit seulement de diffuser une image photographique, notamment le diorama, par le biais d'un film.

1.6.2 Complémentarité des dispositifs

Certains projets de film documentaire se lient plus aux événements d'exposition. Les projets documentaires rétrospectifs des dernières années de sa vie peuvent être vus comme des documentaires fonctionnant comme exposition, où il n'y avait pas la nécessité de persuader, mais seulement d'informer. Quand, en 1933, l'Exposition d'urbanisme et d'architecture a lieu à Alger, celle-ci est décrite par Henri Ponsich à Le Corbusier comme « une bombe magnifique dans le miasme algérois »[200]. McKay, dans sa thèse, souligne l'aspect novateur de cette exposition dans une politique coloniale : absence d'éléments indigènes, militaires, diplomatiques ou d'éléments témoignant d'une harmonie culturelle. L'accent est mis sur les projets hétérogènes d'architecture et

198 A. Carou, « Le celluloïd et le papier », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 31, 2000, ([en ligne]. ‹http://1895.revues.org/62›. [Consulté le 8 novembre 2015.])

199 Lettre de Le Corbusier à Abel Gance, 17 juin 1925 (FLC, A2-14-77).

200 Lettre de Ponsich à Le Corbusier, 8 novembre 1932 (FLC), citée dans F.S. McKay, *Le Corbusier, Negociating Modernity: Representing Algiers 1930-1942*, Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of Philosophy, Vancouver Canada, University of British Columbia, 1994, p. 194.

d'urbanisme de la scène intellectuelle moderne : le plan Obus de Le Corbusier, le plan de Rio d'Agache, des bâtiments publics de Guiauchain, des maisons par Breuillot et Emery... Il ne s'agit pas d'une exposition monographique de Le Corbusier, mais d'une exposition où Le Corbusier paraît comme un des protagonistes. Le but de l'exposition étant de favoriser le modernisme en Algérie, la diversité de projets exposés servait également à tester leur acceptation auprès du grand public. Faire accepter le modernisme au grand public est vu comme une condition nécessaire pour faire avancer la transformation – moderne et occidentale – d'Alger. Il en est révélateur que les organisateurs n'émanaient pas d'instances publiques, mais regroupent des organismes privés : les Amis d'Alger – société qui milite pour la mise en place d'un plan directeur régional pour la ville d'Alger avec le bâtonnier Rodolphe Rey comme président ; la Société des architectes modernes de Paris ; le Groupe algérien ; la Chambre syndicale des architectes d'Algérie diplômés par le Gouvernement et architectes admis. Pour Le Corbusier, Henri Ponsich et Pierre André Emery – un des premiers collaborateurs à l'agence de Le Corbusier et Pierre Jeanneret –, l'importance d'organiser cette exposition réside dans le fait de proposer une nouvelle vision en architecture et urbanisme pour Alger, à l'encontre de ce qui existe, et de ce qui est proposé par la Société des architectes modernes[201]. Lors des premières préparations de mise en place d'une exposition début février 1932, cet événement est pensé par les Amis d'Alger comme couplé avec la réalisation d'un film sur l'histoire et le futur de la ville d'Alger. Comme pour l'exposition, Le Corbusier jouerait un rôle primordial dans la communication, et le futur d'Alger serait présenté par le projet d'urbanisme de Le Corbusier. Le film ne se réalise pas et la publicité complémentaire à l'exposition se fait par un programme de conférences et une projection de films, à laquelle assiste entre autres Le Corbusier. Par contre, les films projetés sont entre autres le film *Paris 1900-1931*, sur un scénario de Pierre Vago[202], et le film *Das neue Wohnen* de Hans Richter[203], qui ont également été présentés à la soirée Pleyel à Paris organisée par la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* quelques mois avant, en décembre 1931.

Initier un documentaire simultanément avec le projet d'exposition est un moyen supplémentaire de donner, d'une part, plus de visibilité à l'exposition, et, d'autre part, de renforcer la diffusion par un autre biais. D'autres documentaires ont été réalisés en lien avec des expositions de Le Corbusier, par contre, jamais ne se reproduisit l'énergie d'investir ensemble dans un projet de film qui est en parallèle avec un projet d'exposition ne se concentrant pas sur Le Corbusier seul, comme pour le documentaire sur Alger. Cette organisation unique prouve encore l'aspect singulier de l'exposition, pour l'Algérie comme pour la France. Dans ce sens, essayer de procéder à des moyens supplémen-

201 *Ibid.*, pp. 194-196.

202 Klimowitcz, *1900-1931 (film perdu)*, l'Architecture d'Aujourd'hui, 1931.

203 A.T., « Au théâtre de l'Alhambra », *Travaux publics et Bâtiment*, 4 mars 1933, pp. 1, 8. Films repérés par l'auteure par les descriptions données dans l'article.

taires de communication et de diffusion est une manière de prendre plus de poids dans la communication totale que l'attention limitée qui lui est donnée dans l'exposition.

Un projet singulier est le projet de documentaire *Paris hier, aujourd'hui, demain* de Georges Zaidler en 1938-1939 (CAT) pour l'Exposition universelle de New York sous le thème du « World of Tomorrow » qui se déroule du 30 avril 1939 au 27 octobre 1940. Comme pour le projet de film sur la ville d'Alger, Le Corbusier est contacté pour une insertion de ses théories urbanistiques, le plan de Paris de 1937, comme proposition de la ville de demain dans un exposé qui retrace toute l'histoire de la ville de Paris. L'Exposition universelle de New York connaît une forte culture de film, autant dans l'industrie des technologies de film que la projection de films par les pays et l'industrie comme outil promotionnel[204]. Ainsi, le pavillon français, œuvre de Roger-Henri Expert et Pierre Patout, inclut une salle de spectacle de cinq cents places pour, notamment, des projections de films. Je n'ai pas trouvé d'indications si c'était l'État français qui était à l'origine de la commande de film – j'en doute, ou si le film émanait de l'initiative d'une des personnes en charge des différents secteurs. Bien que le pavillon français présente une section d'urbanisme ainsi que des maquettes d'ouvrages d'art, celle-ci ne semble pas dominer l'esprit général de la représentation nationale française. Le pavillon présente des thèmes généraux qui sont très en lien avec les affinités des architectes, notamment « des décors de France » et « l'art, le luxe et l'élégance de la France moderne »[205]. Le plan de Paris de 1937 comme sujet de la proposition du Paris de demain dans le projet de film est dans la poursuite de la présentation au pavillon des *Temps Nouveaux* par Le Corbusier en 1937. Présenter l'urbanisme de Le Corbusier par une projection de film était ainsi une manière de contrarier les points de vue limités émis par les organisateurs au sein du pavillon. Il faut d'ailleurs rappeler que ce point de vue de luxe et de décor se réalise en pleine crise de l'Europe avec la guerre qui éclate au moment de l'exposition. La participation française semble peu en lien avec les réalités du moment et le thème général du monde nouveau de demain.

Il s'agit ici de deux cas de projets de film qui ne se réalisent pas et qui sont pensés par une tierce personne à partir d'une histoire générale de la construction d'une ville, avant de mettre l'accent sur les théories et les plans urbanistiques de Le Corbusier. Présenter et communiquer par le film est ici un outil primordial, surtout dans le cas de l'Exposition universelle de New York, pour renforcer, voire permettre, une visibilité des théories de Le Corbusier. Le cas de New York montre bien que, hors cet outil de film, la voix de Le Corbusier aurait été absente dans les discours du monde de demain auprès du grand public. Le voyage de Le Corbusier en Amérique en 1935 avec également l'exposition sur l'*International Style* au Moma en 1932 lui a permis de construire une notoriété auprès d'un public de l'intelligentsia. La projection du film au pavillon français aurait

204 H. Wasson, « The other small screen: moving images at New York's World Fair », *Canadian Journal of Film Studie*, vol. 21, n° 1, 2012, pp. 81-103.

205 C. Leconte, « La participation française à l'Exposition internationale de New York », *L'Ouest-Éclair*, 17 avril 1939, p. 1.

permis de s'adresser à un public moins attiré par le mouvement moderne. Finalement, par l'abandon du projet de film, cette voix reste absente et la possibilité d'une diffusion plus étendue s'éteint également.

Cette absence des principaux acteurs du mouvement moderne dans les propositions exposées par la municipalité de Paris à l'exposition de la construction à Berlin en mai 1931 est de la même manière la raison pour laquelle Le Corbusier installe en urgence une installation scénographique du Plan Voisin avec la projection du film *Bâtir* de Pierre Chenal (FIG). L'initiative revient ici partiellement à Mies van der Rohe, qui préside la section de l'exposition « la demeure de notre temps » où sont exposées des maquettes grandeur nature des intérieurs, entre autres, de Haesler et Volker, Hilbesheimer, Gropius, Breuer, la maison Bauhaus, la maison Desta...[206]. En partant d'une question d'habitation, car le plan « facilite la mise des meubles dans ces appartements très restreints[207] », Le Corbusier saisit l'occasion de présenter une voie opposée aux urbanistes français pour la ville de Paris, urbanistes dont la définition de la profession se limite par Julius Posener à « des gens qui conçoivent la ville en œuvre d'art » et dont les solutions sont, dans son compte rendu de l'exposition, positivement évaluées, « c'est assez gentil de se promener dans Paris, sérieux et décoratif, dont l'exposition fait voir un effort sérieux de combattre, malgré les circonstances très peu favorables, la misère de l'habitation parisienne[208] ». L'absence de Le Corbusier dans son article avec dans le même numéro de *l'Architecture d'Aujourd'hui* un article à part consacré uniquement à son manifeste renforce encore le contraste des deux visions d'urbanisme présentes à l'exposition. S'opposer avec une vingtaine de planches du Plan Voisin et se battre avec les mêmes outils que ses adversaires, y ajouter l'image projetée, un outil novateur, renforce non seulement la manière propagandiste que les idées sont réceptionnées par les visiteurs, mais également la vision d'une nouvelle génération.

Dans ces trois cas, le film est utilisé comme un appui supplémentaire à l'exposition et à la matière y exposée. La présence d'une tierce personne dans l'entourage du comité organisateur de l'exposition plus ou moins directement liée à Le Corbusier permet de faire entrer, par le biais du film, les théories urbanistiques de ce dernier, qui autrement auraient été écartées du débat. Il faut d'ailleurs noter que l'exposition qui eut lieu à Alger en 1933 était une initiative privée, comme également le film, ce qui n'est plus le cas avec l'organisation de l'aménagement du pavillon français à l'Exposition universelle à New York par des personnes désignées par l'État, ni avec l'aménagement de la section française à l'exposition de la construction à Berlin réalisé par la municipalité de Paris. La grande exposition sur l'urbanisme de Paris « Demain Paris » qui eut lieu au Grand Palais du 9 mars au 16 avril 1961 nous montre ainsi la situation extrême d'une organisation politique. Cette exposition est accompagnée d'un documentaire de dix

206 J. Posener, « En se promenant dans la Deutsche Bauaustellung », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1931, pp. 45-50.

207 « Un stand "Paris" à l'exposition de Berlin », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1931, p. 70.

208 J. Posener, « En se promenant dans la Deutsche Bauaustellung », *art. cit.*

minutes *Notre Paris* commandé par le ministre[209], et reçoit beaucoup d'attention de la télévision, comme l'émission de septembre 1961 « Faire face » avec justement le ministre Sudreau et d'autres intervenants[210]. Ici, à sa grande frustration, Le Corbusier ne participe plus à l'exposition ni au documentaire. Comme nous allons le voir plus loin, Le Corbusier était à ce moment écarté du débat urbanistique mené par la politique française, il n'est même plus mentionné dans le film de l'exposition: la réalisation du film est politisée.

Les expositions monographiques sur et de Le Corbusier forment des occasions à des tierces personnes comme à Le Corbusier de s'intéresser au médium du documentaire pour compléter le message transmis par la matière exposée. Souvent, les expositions mélangent œuvre architecturale, théories urbanistiques et œuvre picturale, bien que certaines expositions se focalisent uniquement sur la peinture de Le Corbusier. Parfois, le complément à l'exposition se joue justement sur la complémentarité des activités de Le Corbusier. Quand Jean-Marie Drot réalise son émission *Paris peut-être* en mars 1956, le sujet se concentre sur Paris et l'urbanisme, avec « la solution » de Le Corbusier (CAT). Cette concentration unique sur l'urbanisme est à mettre en parallèle avec la publication *Les Plans de Paris 1956-1922* et semble être justifiée par le fait que l'activité artistique de Le Corbusier est déjà suffisamment couverte par d'autres événements, en premier lieu l'exposition à Lyon qui se déroule de juin à septembre 1956[211], également présentée à plusieurs moments à la télévision en actualités. L'exposition met le triple accent sur Le Corbusier comme architecte, urbaniste et – partie prépondérante – artiste. L'exposition reçoit le titre emblématique « Le Corbusier ». il s'agit de de présenter les multiples facettes sa personnalité artistique et un bilan rétrospectif de lui-même. Jean-Marie Drot est alors encore sollicité par Le Corbusier pour un premier documentaire sur son œuvre et sa vie, son « courage »[212]. Le projet de documentaire se met non plus en complémentarité avec l'exposition comme pour l'émission sur Paris, mais justement en concordance avec la complétude de l'exposition. Il ne dépasse pas le stade d'une volonté, mais marque le chemin pris pour la suite des projets de documentaire que Le Corbusier aimerait faire réaliser. Ces projets suivent une autre voie que les exposition et films de promotion et d'acceptation du MRU (ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme) sur l'urbanisme auprès du grand public, auquel Le Corbusier ne participe pas. L'émission télévisée *Le Corbusier ou une mathématique sensible*, réalisée par Max-Pol Fouchet dans la série « Terre des arts » à l'occasion de la grande rétrospective sur Le Corbusier au Musée de l'art moderne de la ville de Paris en 1962 (CAT), ne naît pas d'une volonté de Le Corbusier, mais de l'organisation de l'exposition par Maurice Besset et Jean Cassou. La rétrospective se promeut encore par la mise en avant

209 A. Fontaine et H. Gruel, *Notre Paris*, couleur, 1961.

210 I. Barrère et E. Lalou, « Le logement », *Faire face*, 29 septembre 1961.

211 E. Guigon et M.I. Navarro Segura (éd.), *Le Corbusier expose*, Cinisello Balsamo, Milan, Silvana, 2011, pp. 132-141.

212 Lettre de Jean-Marie Drot à Le Corbusier, 7 avril 1956 (FLC, U3-11-137).

de l'œuvre artistique de Le Corbusier, avec une affiche qui reproduit une peinture et un catalogue sur son œuvre picturale. Le documentaire, par contre, devait compléter les points de vue émis dans l'exposition et traite surtout de l'architecture de Le Corbusier. La base était un document informatif auprès du grand public, et non pas un document de persuasion, informatif autant sur le plan d'explication des projets que des interviews sur la personnalité de Le Corbusier.

1.6.3 L'exposition comme sujet d'actualités

Jean-Marie Drot note en 1963 qu'il existe trois possibilités pour diffuser et vulgariser l'art auprès du grand public : les actualités étant le premier type de vulgarisation. Il s'agit en général d'un travail « réalisé dans un esprit et dans un style informatifs. Un cameraman a assisté au vernissage d'une exposition ; la prise de vue a été faite à la hâte ; on montre les tableaux, l'artiste ; on exécute un montage rapide ; quelques mots de commentaires et le sujet est diffusé ». Selon lui, il ne s'agit pas d'un film d'art, car il n'existe aucune vision personnelle ni institutionnelle de choix ou d'élaboration, « c'est l'actualité seule qui dicte le choix des peintres »[213]. Ces données n'avaient guère changé depuis que les sociétés comme Pathé, Gaumont, etc., avaient introduit les actualités filmées. Nous pouvons y ajouter que le choix est également influencé par le réseau ou l'appui des artistes pour que l'événement soit connu auprès des équipes de la télévision. Ceci est un phénomène que Le Corbusier a bien compris dès le début de sa carrière, notamment quand Ozenfant les contacte en 1918 ou lui-même en 1922 pour une émission cinématographique. Ces contacts s'appuient également sur leurs réseaux de personnes qui travaillent ches Gaumont ou Pathé, par exemple, Jean Epstein ou Abel Gance. Pour les actualités et journal télévisés, dès les années 1950, nous pouvons constater que Le Corbusier entreprend moins de démarches pour se manifester. À la suite de la notoriété que Le Corbusier a entre-temps construite, les grands événements – inaugurations de ses constructions, vernissages des expositions – sont enregistrés, cependant pas toujours diffusés à la télévision[214]. Le statut d'auteur et sa notoriété entrent en jeu ainsi que le fait que, autant pour les œuvres que pour les expositions, il s'agit de manière générale d'événements de grande envergure qui touchent à un public large et moins intellectuel que les activités d'avant-guerre.

Dans la définition de Jean-Marie Drot, les actualités consacrées aux arts – ou plus précisément aux expositions sur l'art – peuvent être élargies aux actualités qui s'intéressent aux œuvres construites comme objets exposés, par leur inauguration par exemple : le quartier Frugès à Pessac ou encore la Cité de Refuge de l'Armée du Salut. Quand le quartier Frugès est filmé pour les Actualités, il s'agit encore d'une démarche personnelle de Le Corbusier de contacter les actualités (CAT), comme Ozenfant a dû le faire

213 J.-M. Drot, « Dix ans de films sur l'art à la Radio-télévision française », *op. cit.*, p. 8.

214 Les archives de l'INA nous présentent plusieurs reportages filmés d'expositions de Le Corbusier qui n'ont pas été diffusés.

quelques années auparavant pour l'exposition sur le purisme ou comme les démarches faites pour l'exposition du diorama de la Cité contemporaine de 3 millions d'habitants au Salon d'Automne. L'inauguration du quartier se présente comme une exposition de l'architecture moderne. Le quartier se visite comme l'on visite une exposition. C'est d'ailleurs cette notion de visite (guidée) qui est mise en avant dans les articles de presse de l'époque. Vu les difficultés que la cité a connues lors de sa construction, il est question, comme pour le projet de l'Unité d'Habitation de Marseille par la suite, de soumettre une image positive de la cité. Effectivement, une publicité positive sur cette réalisation est, à ce moment, fort importante. Le ministre de Monzie soulignait lui-même le conservatisme bordelais face à cette nouvelle architecture lors de l'inauguration ; M. Vrinat, ingénieur des usines Frugès, fait également remarquer qu'« il y a eu un tollé général de la part de tous les architectes de Bordeaux sans exception ; ils ont tout critiqué sur toute la ligne… »[215]. Dans ce sens, Le Corbusier pense également à remercier Maurice Raynal, journaliste de *l'Intransigeant*, pour l'article très positif et complet – en parlant également des autres productions architecturales et théories de Le Corbusier et Pierre Jeanneret – que le journaliste a publié fin juin 1926[216]. De l'autre côté, cette réalisation se trouve très éloignée de l'épicentre du pouvoir du pays, une communication hardie devrait permettre de faire connaître la cité jusqu'à Paris. C'est à juste titre que François Chaslin fait le parallèle entre la description d'une cité moderne en banlieue parisienne dans *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars[217] et les témoignages de Le Corbusier à sa mère du quartier Frugès. Cendrars semble puiser beaucoup de l'expérience de Pessac, comme également le parallèle avec la campagne de publicité, qui inclut un film qui « est passé dans tous les cinémas[218] ».

C'est effectivement ce que faisaient les actualités filmées : amener les nouvelles de toute la France dans les salles à Paris. Le tournage en actualités du quartier peut facilement être mis en lien avec l'inauguration de la rue Mallet-Stevens l'année suivante le 27 juillet 1927[219](FIG). Les différentes maisons que forme la rue sont conçues « comme l'échantillon d'une ville moderne démonstrative des possibilités de variations formelles et du maintien d'une unité stylistique[220] ». Même si les types d'habitations sont tout à fait le contraire, l'occasion de la visite des édiles – à la suite de l'inauguration – permet d'exposer l'architecture moderne comme lieu et phénomène extraordinaire. La présentation de l'architecture moderne aux actualités va rarement au-delà de la présentation

215 P. Boudon, *Pessac de Le Corbusier : [1927-1967: étude socio-architecturale]*, Paris, Dunod, 1977, p. 13 (coll. Aspects de l'urbanisme). Il faut par ailleurs souligner que Philippe Boudon appuie justement sur ce conservatisme pour justifier son discours sur les adaptations réalisées par les habitants.

216 Carnet Le Corbusier, FLC, F3-4-4 30/6/1926 – 20/11/1926.

217 B. Cendrars, *L'Homme foudroyé*, s.l., Denoël, 1945 ; F. Chaslin, *Un Corbusier*, Paris, Seuil, 2015, p. empl. 1362-1407 (Fiction & Cie).

218 F. Chaslin, *Un Corbusier*, Paris, Seuil, 2015 (Fiction & Cie).

219 « Inauguration de la rue Mallet-Stevens », *Gaumont Journal*, 1927.

220 R. Klein, *Robert Mallet-Stevens. Agir pour l'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 92.

de l'architecture en tant qu'objet exposé et se limite, ces années, aux événements de la visite des édiles[221]. C'est le cas pour le quartier Frugès où c'est le ministre de la Culture de Monzie, pour la rue Mallet-Stevens, avec le ministre du Commerce Bokanowski, ou encore plus pour une visite des édiles avant achèvement de chantier de l'immeuble rue des Amiraux à Paris de Henri Sauvage en janvier 1925[222]. En 1933, l'inauguration de la Cité de refuge de l'Armée du Salut a droit à la visite du président Albert Lebrun et est filmée et diffusée par plusieurs sociétés d'actualités : *Gaumont Journal*, *Pathé Journal* et Éclair Journal[223]. Cette présentation devient déjà plus un événement à communiquer qu'un lieu d'exposition : les documents d'actualités mettent l'accent sur les édiles et la foule, ainsi que, par la Marseillaise que nous entendons au même moment, sur l'événement officiel, mais festif. Peu de plans présentent la cité elle-même et le commentaire se focalise également plus sur l'événement que sur la construction. Dès la collaboration avec Chenal en 1930, Le Corbusier ne court plus auprès des actualités lui-même, mais les laisse l'occasion de filmer s'ils en sentent l'intérêt, lui-même ayant trouvé une méthode de collaboration plus efficace. Pour cette période, peu de documents nous présentent l'édification ou l'inauguration de nouvelles cités ou de nouveaux ensembles architecturaux. Dans les archives Gaumont-Pathé, outre les exemples mentionnés, seul un document sur l'inauguration de la cité-jardin de Tergnier existe[224], ainsi que des documents sur la construction de Villeurbanne[225]. Ces deux documents sont plus à voir dans la lignée de la présentation de la rue Mallet-Stevens et probablement de la cité de Frugès que l'événement de l'inauguration de la Cité de refuge.

L'architecture moderne à l'écran comme lieu et événement d'exposition où l'architecture se lie à la notion d'objet d'art contraste avec les documents des actualités qui nous présentent les grands chantiers de l'époque. Ces documents sont moins rares – ou en tout cas mieux conservés ? – et nous présentent les grands défis des ouvrages d'art comme la construction des hangars à Orly en 1925[226] (FIG), le barrage de Suresnes[227] et le pont

221 J'ai n'ai retrouvé que quelques documents qui témoignent d'une communication de l'architecture moderne aux actualités cinématographiques. En 1921, Gaumont rapporte à l'écran l'inauguration – encore par les édiles, le ministre des Travaux publics – d'une nouvelle cité, la cité de Tergnier. Cependant, son architecture n'est pas moderne et relève d'une architecture de maisons cottages sur laquelle Le Corbusier fulmine dix ans plus tard dans *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal. En dehors de ces deux cités et l'immeuble de Sauvage, aucune trace d'un autre ensemble architectural.

222 Commentaire de l'objet SAUHE-C-1916 de l'inventaire du fonds Henri Sauvage, Centre d'archives de l'IFA. Je n'ai pas retrouvé l'émission en question.

223 « Lebrun et Israel inaugurent la Cité du refuge », *Pathé Journal*, 13 décembre 1933 ; « Inauguration de la Cité du Refuge, France », *Éclair Journal*, 15 décembre 1933 ; « La cité refuge, édifiée par l'Armée du Salut, est inaugurée par le Pdt de la République », *Gaumont Journal*, 15 décembre 1933.

224 « Une ville qui renaît », *Gaumont Journal*, 1921.

225 « Cité future de Villeurbanne », 1930.

226 « L'Aéroport d'Orly », *Gaumont reportage*, 1925.

227 « On poursuit les travaux du barrage de Suresnes », *Gaumont Journal*, 5 octobre 1932 ; « Le barrage de Suresnes », *Gaumont Journal*, s.d. ; « Le barrage de Suresnes », *Gaumont Journal*, s.d.

de Plougastel[228] – ces deux derniers figurent plus tard en 1931 dans le court-métrage *Trois Chantiers* de Pierre Chenal (CAT) (FIG). Ceci se joue sur différents plans, également les constructions navales, les constructions d'ouvrages d'art à l'étranger colonial, les transformations de Paris – par exemple, la disparition du tunnel des Batignolles en 1924 ou le stade nautique de Tourelles. Plutôt que d'être un sujet court dans le journal des actualités, ils font l'objet d'un approfondissement dans un petit documentaire, souvent filmé à plusieurs moments. Ces sujets dépassent alors clairement l'idée de la construction comme objet exposé et jouent sur l'information et l'instruction du public des nouvelles possibilités techniques : les défis de l'époque moderne présentés à l'émerveillement du public.

Les expositions universelles nous donnent un autre cadre d'architecture exposé. Elles sont d'ailleurs largement exposées aux actualités, une petite recherche dans la base de données des archives de Pathé-Gaumont et de l'INA suffit pour s'en rendre compte : les visites, les publics, les événements, les pavillons… Les architectures de Le Corbusier, par exemple, le pavillon Nestlé, le pavillon de l'*Esprit Nouveau* et le pavillon des Temps nouveaux, y demeurent absentes. Les architectures des différentes expositions véhiculées à l'écran ne témoignent pas d'une audace à sortir le public de son confort lors des présentations projetées. Ici, Le Corbusier ne pouvait pas compter sur une prise de conscience plus large par les actualités lors de ses participations aux expositions. La seule exception est certainement le pavillon Philips à l'Exposition universelle à Bruxelles en 1958, où celui-ci est clairement repris comme un repère important dans toute la communication, autant filmée qu'imprimée.

228 *Le Pont de Plougastel (sans titre)*, Gaumont, 1928 ; *Le Pont de Plougastel (1re partie)*, Gaumont, 1930 ; *Le Pont de Plougastel (2e partie)*, Gaumont, 1930 ; *Le Pont de Plougastel*, Pathé-Gaumont-métro, 1930.

1.7 Le film comme projet d'exposition

1.7.1 Les pavillons, un espace de projection

Une catégorie de films à part – ou plutôt inclusive – est formée certainement par les projets de film qui sont inclus dans les expositions, et dont les pavillons d'expositions en sont également les exemples les plus emblématiques. La première tentative témoigne surtout d'un ajustement des possibilités. Le souhait de faire réaliser en 1922 des actualités sur la Cité contemporaine pour 3 millions d'habitants en tant que moyen de communication complémentaire à l'exposition du diorama au Salon d'Automne bascule quelques années plus tard en 1925 en projet de film *Cœur de Paris* (CAT), qui serait initialement inclus dans le pavillon de l'*Esprit Nouveau* à l'Exposition des Arts décoratifs à Paris comme film d'images et de son. Ce projet évolue de la même manière que le sujet de la communication : d'un plan d'urbanisme sans site vers un projet appliqué sur Paris, le Plan Voisin. Par cette spécification, il semble plus facile pour Le Corbusier de devenir plus précis sur le projet de film et de dépasser le simple enregistrement du diorama. Dans l'ouvrage *Almanach d'architecture moderne*, consacré à l'explication du pavillon, de sa conception à son édification pour l'exposition, ainsi qu'à une brève explication du Plan Voisin de Paris et du projet de la Cité contemporaine[229], Le Corbusier explique que le film devrait être projeté en lien étroit avec les deux dioramas, celui de la Cité contemporaine et celui du Plan Voisin. Dans la conception et la construction du pavillon, Le Corbusier avait prévu une « trémie pour projection automatique des textes et d'images synchronisée avec un haut-parleur », en-dessous du grand diorama pour attirer le public visé, en contribuant ainsi au phénomène de publicité désiré[230]. Le Corbusier écrit à ce sujet qu'ils avaient jugé que ce film « serait d'une publicité amusante d'abriter dans notre pavillon une activité inattendue[231] ».

Bien que le film ne se réalise pas, le fait d'expliquer l'installation cinématographique dans *Almanach d'architecture moderne* montre sa fierté de faire une place au nouvel art, à côté de la présentation des panoramas et d'un mur tapissé de photographies. Il était question d'insérer des images en animation dans l'espace, dans une tentative d'unir l'aspect architectural avec le sujet exposé, afin de créer un espace architectural plus intéressant, tout en incluant une publicité sur le sujet exposé. La totalité de la proposition devait créer une réception unique. Par contre, en tant que projet complet, l'élément film n'est plus envisagé comme un document de représentation qui devrait s'ouvrir au monde – une exposition qui fait le tour du monde, mais il se replie au public de l'exposition, ayant l'intention de visiter le pavillon de l'*Esprit Nouveau*.

229 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1925 (coll. de l'Esprit Nouveau).

230 *Ibid.*, p. 151.

231 Lettre de Le Corbusier à la Société générale des cirages français, 18 mai 1925 (FLC, A2-13-287).

Pour renforcer l'effet auprès du public, Le Corbusier prévoit de synchroniser le film avec une voix off au lieu d'intertitres, afin que les messages lapidaires comme « Il faut détruire le centre de Paris » puissent encore être plus forts et provocateurs. Le Corbusier ne vise pas seulement une diffusion très spécifique du film – dans le pavillon de l'*Esprit Nouveau* – et une réaction spécifique d'agitation, il incorpore assez tôt toutes les possibilités que le cinéma peut offrir, pour un documentaire cinématographique le plus puissant possible et pour former un spectacle plus complet d'exposition dans cette salle, avec le diorama comme grand mural, des panneaux informatifs, des représentations photographiques, un film avec du bruit et des explications. L'insertion d'une installation cinématographique dans la conception architecturale d'un pavillon lui semble une manière efficace de promouvoir le thème exposé, ce qui en effet rejoint sa conception de l'urbanisme, sans que ceci soit présenté comme un simple enregistrement de faits. Le film est un outil : un outil à réaction, un outil à diffusion d'information, mais également un outil à création d'espace, ce qu'il développera ensuite dans les projets des autres pavillons, notamment le pavillon des Temps Nouveaux et évidemment le pavillon Philips. L'intention de base ici n'est pas du tout de faire voyager l'information, comme pour sa demande en 1922 à Pathé de faire circuler le diorama dans les actualités, mais de créer un projet architectural. Les pavillons font de cette manière partie de la conception totale, et le film doit évidemment être spécifiquement conçu et s'inscrire dans l'ensemble de la conception architecturale. Ici, l'architecture n'est ni décor ni sujet du film, mais elle devient un élément indispensable à l'expérience du film, et, à l'inverse, le film devient un élément indispensable à la révélation de l'espace de l'architecture.

Le projet pour le pavillon de la société Bat'a conçu pour l'exposition de 1937, mais non réalisé, reprend les mêmes principes d'une conception de l'architecture et du sujet exposé comme une entité spatiale. Le pavillon est principalement conçu comme un espace intérieur qui se compose de photomontages, de photographies et de graphiques sur les murs, avec un plafond translucide sur lequel est dessinée une planisphère, et auquel est suspendu un avion ; dans la partie obscure au-dessus de l'espace où des pédicures présentent leur travail, sont projetés des films publicitaires Bat'a[232]. Il faut noter que la plupart des cinéastes d'avant-garde tchécoslovaques avaient à ce moment déménagés à Zlin pour y produire des films publicitaires expérimentaux pour Bat'a[233]. L'avion comme le cinéma font, pour Le Corbusier, partie des moyens qui changent notre regard, tant du point de vue visuel que du point de vue intellectuel. Par la forme du pavillon, un parallélépipède de 11 mètres sur 12 mètres et de 13,50 mètres de haut, le visiteur participe plutôt à un parcours visuel qu'à une promenade architecturale (FIG). Le courrier entre Le Corbusier et les établissements Bat'a inventorie précisément les différentes étapes du circuit sui-

232 Lettre de Le Corbusier aux établissements Bat'a, 26 janvier 1937 (FLC, H3-14-134) ; *Le Corbusier. Œuvre complète 1934-1938*, Zürich, Éditions Girsberger, 1939, pp. 170-171.

233 P. De Maesschalck, *Het internationale avant-garde filmmilieu tijdens het Interbellum in België, Ca. 1923-1933*, Gent, UGent, faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2014, s.p. (version numérique).

vi par les regards[234]. Il est significatif que le visiteur soit souvent qualifié de spectateur dans les descriptions, car toute l'architecture est conçue sous le signe de la publicité par l'image : des images fixes assemblées ou des images animées. Le film est utilisé en tant que matériel visuel et multimédia en complément à la photographie et le graphique et peut, de cette manière, se rapprocher aux autres pavillons de Le Corbusier, par exemple Nestlé (FIG) et évidemment le pavillon des Temps Nouveaux (FIG). L'image animée n'y est certes pas incluse dans la scénographie ou la constitution du pavillon, ce dernier est, dans sa totalité, prévu comme un « essai de musée d'éducation populaire[235] ». Les espaces à l'intérieur sont formés par les panneaux d'information, et un circuit de déambulation est conçu entre ses parois graphiques. Le pavillon rappelle les pavillons russes, entre autres d'El Lissitsky, par la manière que les images exposées sont à la fois des collages en diorama représentant les informations et à la fois les éléments spatiaux. La déambulation permet une expérience multimédia et spatiale en même temps.

C'est également le cas pour le *Poème Électronique* projeté dans le pavillon Philips à l'Exposition universelle de 1958 de Bruxelles. Pavillon comme film projeté et musique sont délibérément vus par Le Corbusier comme une œuvre totale. Cependant, la réalisation des trois éléments se déroule en parallèle l'un à l'autre. Pour la conception du pavillon, Le Corbusier est soutenu par son collaborateur Yannis Xenakis. La composition de musique par Edgar Varèse compose la musique indépendamment du spectacle visuel L*e Poème Électronique*[236] (CAT). Pour ce pavillon, tout autre moyen de représentation a disparu, seul le film avec sa musique constitue encore le contenu du pavillon, ce qui en fait cet événement remarquable. Le film n'est plus un film informatif sur la gamme de produits, l'industrie et la production de la société Philips, comme c'était

234 Lettre de Le Corbusier et Pierre Jeanneret aux établissements Bat'a, 26 janvier 1937 (FLC, H3-14-134 à 136).

235 Le Corbusier, *Le Corbusier & P. Jeanneret. Œuvre complète 1934-1938*, Zurich, Éditions Girsberger, 1939, p. 159.

236 Par l'importance déjà donnée par d'autres auteurs à cette œuvre de Le Corbusier, Iannis Xenakis et Edgar Varèse, le projet ne sera pas abordé de manière exhaustive, mais je renvoie à la littérature existante. *Le Poème Électronique* et le pavillon Philips sont tout d'abord déjà communiqués par l'écrit et l'image au moment de son ouverture : Le Corbusier et J. Petit, *Le Poème Électronique*, Paris, Éd. Vincent, Fréal & Cie, 1958. Le premier ouvrage de référence est certainement : M. Treib, *Space Calculated in Seconds: the Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varèse*, New Jersey, Princeton University Press, 1996. Voir également la thèse de Sven Sterken : S. Sterken, *Iannis Xenakis, ingénieur et architecte*, Thèse de doctorat déposée pour l'obtention du degré de docteur en Sciences appliquées, Section Architecture, Gent, Universiteit Gent, 2003-2004. Ainsi que la récente publication monographique historique du pavillon et ses acteurs principaux : P. Wever, P. Arnaud et K. Tazelaar, *Inside Le Corbusier's Philips Pavilion: a Multimedial Space at the 1958 Brussels World's Fair*, Rotterdam, nai010 Publishers, 2015. Le pavillon est également inclus dans toute la littérature sur l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958 : J. Kint, *Expo 58 als belichaming van het humanistisch modernisme*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 2001 ; R. Devos et M. De Kooning, *Moderne architectuur op Expo 58: « voor een humaner wereld »*, [S.l.] ; [Antwerpen], Dexia ; Mercatorfonds, 2006 ; R. Devos, *Modern at Expo 58. Discussions on Postwar Architectural Representation*, PhD, Gent, Ugent, faculteit Ingenieurswetenschappen en Architectuur, 2008. De récentes recherches sur l'importance des jeux électroniques pour Le Corbusier sont incluses dans le chapitre « Automatisms and projections of sounds and images », dans R. Gargiani et A. Rosellini, *Le Corbusier: béton brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Abingdon, Oxford [England] ; New York, NY, Routledge, 2011, pp. 428-489. Des recherches approfondies sur le projet de film du *Poème Électronique* ont donné des nouvelles interprétations qui seront abordées dans un livre à paraître de Jan De Heer (correspondance avec l'auteure, 2015).

encore la proposition en 1937 pour la société Bat'a : le film et la musique sont en soi l'incarnation des possibilités novatrices que permet Philips. Cette évolution donne à Le Corbusier carte blanche pour les contenus du film et pour en faire un spectacle visuel qui représente ses idées sur la vie, ce qui est également un dépassement de la promotion urbanistique habituelle. Ici, l'urbanisme est inclus dans ses pensées sur la vie et le monde, et n'est plus le sujet de base. Il faut cependant noter que Le Corbusier conçoit ce film de manière statique : le spectateur est statique – le mouvement dans l'estomac est un flux entre entrée, spectacle et sortie – et les visuels sont fixes. Les images animées incluses dans le film sont des séquences avec point de vue statique, et non pas en panorama ou travelling. Le mouvement dans le film est un mouvement par superposition des images. Étant un spectacle multimédia, plusieurs projecteurs projettent sur les parois courbées des images en noir et blanc et des taches de couleur et font ainsi une multitude d'images, comme une présence de plusieurs écrans. Nous pouvons y voir une référence à des réflexions sur le statut de l'écran dans l'expérience cinématographique, par exemple, avec *Napoléon* d'Abel Gance de 1927, film que Le Corbusier a certainement vu, dont la fin du film est composée de trois films projetés en parallèle sur trois écrans en triptyque. Technique qu'il appelle Polyvision, la partie centrale proposait la prose et les écrans latéraux la poésie, et l'ensemble constitue un spectacle complet et complexe. Le montage va ici au-delà de la linéarité et la chronologie de la pellicule, et s'ajoute à la dimension de l'espace de projection même.

1.7.2 Le cinéma, espace de spectacle

La mise en œuvre de la projection en triptyque pour le film *Napoléon* est le signe de réflexions plus générales sur le statut de la salle de cinéma par rapport à son prédécesseur, le théâtre. Peu après la sortie du film, Jean Epstein donne en 1928 une conférence à Lausanne « La Glace à trois faces », qu'il décrit comme « un essai loyal pour rompre avec la construction dramatique théâtrale qui fut jusqu'ici celle de tous les scénarios cinématographiques[237] ». Il y prend la salle des Ursulines, cinéma où se passent la plupart des films d'avant-garde, comme exemple à *l'expérience* d'un film. Léger se prononce sur les salles de cinéma des grandes entreprises américaines comme Pathé qui n'apportent rien au spectateur ou au spectacle, à l'impression ou au moment vécus entre spectateur et écran. Ces salles sont, pour lui, l'opposé de l'idée que l'ensemble doit créer l'expérience d'une personne unie. C'est effectivement l'expérience entre écran et spectateur qui est primordiale pour Kiesler. Dans un petit croquis non daté d'une salle de cinéma, qui ressemble à un schéma de la screen-o-scope de Kiesler (1929), Le Corbusier note : « Cinéma œil de Dieu[238] ». Le Corbusier connaît Kiesler depuis 1925, lors d'une rencontre avec Fernand Léger à l'Exposition internationale des Arts déco-

237 Archives de la Cinémathèque de Paris, fonds Jean et Marie Epstein, boîte EPSTEIN19-B12.

238 Croquis de Le Corbusier, non daté, FLC, T3-2-100.

ratifs[239], et le screen-o-scope du Film Arts Guild à New York a été publié par Christian Zervos dans *Cahiers d'Art*. Avec ce cinéma, Kiesler voulait rompre avec toute imitation du théâtre. Il conçoit la salle de cinéma comme entité détachée du bâtiment pour former un espace suspendu. L'écran, une sorte de diaphragme, concave, permet à chaque spectateur dans la salle une même orientation, pour optimiser la relation visuelle binaire entre spectateur et écran. Dans une interview du *New York Evening Post* le 2 février 1929, il déclare :

« Le cinéma a atteint une maturité suffisante pour créer sa propre forme d'architecture, qui doit l'exprimer à cent pour cent. [...] Dans le cinéma que j'ai conçu pour la Film Arts Guild, la plus importante qualité de la salle est celle-ci : le pouvoir de susciter une attention concentrée, et, dans le même temps, de détruire la sensation de confinement qui peut facilement se produire lorsque le spectateur se concentre sur l'écran. Le spectateur doit pouvoir se perdre lui-même dans un espace imaginaire infini, même si l'écran implique le contraire[240]. »

Pour Kiesler, l'expérience cinématographique est exclusivement visuelle, qu'il voit en plus comme un royaume de silence. En mettant le spectateur à peu près de la même façon que le phénomène visuel obtenu par la caméra, la salle en tant que lieu physique devrait pouvoir se dissiper, et ne plus être un élément perturbateur à l'expérience cinématographique. Il y prend un point de vue extrême qui est à l'opposition de la photogénie de Jean Epstein, qui est, pour lui, un phénomène justement de la prise de connaissance de l'expérience entre les différents spectateurs[241]. L'importance de la salle – dans son aspect architectural et social – comme composante essentielle de l'expérience cinématographique est également reconnue par Le Corbusier et Ozenfant quand ils lancent pour *l'Esprit Nouveau*, en mars 1921, une enquête sur la conception d'« une vraie salle de cinéma[242] ». L'enquête porte sur trois points : le schéma d'une salle type unique ; le schéma d'un bâtiment type consacré à l'exploitation de plusieurs spectacles cinématographiques ; la conception de l'utilisation du cinéma par diverses combinaisons de la plastique, de la musique, de l'éclairage, etc.[243]. Par cette enquête, Le Corbusier et Ozenfant veulent élargir le débat sur le statut d'art du cinéma, en incluant les dispositifs nécessaires qui l'entourent, comme les questions d'architecture, d'esthétique, de visibilité, de confort, d'atmosphère, etc. Ou, comme Hans Hansen le commente, « il ne s'agit pas de démontrer d'une façon plus ou moins spirituelle la dissonance qu'il y a entre l'espace vivant et la reproduction projetée, mais de répandre cette dissonance par la pratique

239 F. Kiesler, « Building a cinema theater, *New York Evening Post*, 2 février 1929 », dans *Frederick Kiesler: artiste-architecte.*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1996, p. 19.

240 F. Kiesler, « Building a cinema theater, *New York Evening Post*, 2 février 1929 », *art. cit.*

241 Voir, à ce sujet, la thèse de Nina Rosenblatt ainsi que son article : N.L. Rosenblatt, « Photogenic neurasthenia: on mass and medium in the 1920s », *October*, vol. 86, 1998, pp. 47-92.

242 Note manuscrite, s.d. (FLC, A1-14-357).

243 Lettre de *l'Esprit Nouveau* à H. Tessenow, 14 mars 1921 (FLC, A1-7-500).

et par la théorie »[244]. Car un film nécessite plus qu'un appareil de projection, il a besoin d'un espace, d'une spatialité, le terme anglais *movie-house* le précise bien. C'est de par l'architecture – la salle de projection ou, plus généralement, l'espace de projection quel qu'il soit – que le film se transforme en cinéma et en événement. C'est ainsi qu'un film habite l'espace et le transforme en événement social. L'expérience de film nécessite une incorporation spatiale. Selon Kracauer, se tourner vers l'architecture des cinémas est une manière cruciale d'explorer l'effet cinématographique comme une pratique architecturale[245], ce que Le Corbusier réalisera surtout avec les pavillons d'exposition.

244 Lettre de Hans Hansen, reçue le 25 avril 1921 (FLC B2-16-6).

245 G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2007, p. 44.

2. Communiquer la théorie. La promotion de l'urbanisme

> « Ma ligne de conduite est triomphante aujourd'hui, – partie gagnée ! Le film "1950" dans 3 mois, va faire un beau pétard. J'ai un quart d'heure la parole avec projection des images les plus démonstratives de mes idées : Ville Radieuse etc. ¼ d'heure de cinéma, c'est énorme surtout si le film est brillamment conçu[246] »

2 .1 La recherche d'un cinéma au service de l'urbanisme

2.1.1 Des documents pour un public spécialiste

Comme nous l'avons vu, l'application en 1925 du projet d'une Cité contemporaine de 3 millions d'habitants au territoire de la ville de Paris concrétise un projet de film au sein du pavillon de l'*Esprit Nouveau* (CAT). Bien que projections, dioramas et planches soient à voir comme un tout, le projet cinématographique, qui ne se réalise pas, se détache de la simultanéité de la présentation à l'exposition, pour devenir un projet de film autonome à la persuasion de ses idées urbanistiques selon les logiques de cinéma, et non plus selon les logiques de présentation de planches (CAT). À première vue, ce premier projet de fin 1924 se concentre sur ses réalisations architecturales et n'inclut pas l'urbanisme, cependant, par le biais des exemples du barrage Barberine en Suisse et de la tour Eiffel, Le Corbusier pense tout de même aborder l'urbanisme, ces deux exemples se retrouvant en effet dans l'ouvrage *Urbanisme*. Le Corbusier commence le chapitre « Nos moyens » avec une longue explication et admiration – sur sept pages ! – lors de leur[247] visite au barrage Barberine, qu'il appelle « le miracle[248] », de la même manière qu'il le décrit dans le scénario : « on y arrive en auto, le long du lac [et on découvre] le barrage Barberine [derrière le col] ». Le barrage est également illustré par deux relevés et la reproduction d'une carte postale du chantier. Le texte parle de leur déception après l'admiration et l'enthousiasme, lorsqu'ils parlent avec les ingénieurs et hommes de chantier, qui ne voient pas la prouesse unique et les possibilités que les techniques appliquées offrent :

246 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 11 décembre 1949 (FLC, R2-2-12&13).

247 Avec son ami poète Paul Budry.

248 Le Corbusier, *Urbanisme (1925)*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 137-143.

« On monte au baraquement où sont les grands capitaines : trois messieurs, bien normaux, aussi terre à terre que vous et moi ; bien pis, ils se tordent à l'idée de l'"esprit nouveau". Nous les glorifions, eux dans leur œuvre : "mais non, protestent-ils, il nous suffit de faire nos 600 mètres cubes par jour" ; nous leurs avouons notre émoi ; ça ne rend pas. Nous leur disons : "Que c'est beau !" Ils nous prennent pour des imbéciles. Des poètes ! On est horriblement déçu[249] ».

Le barrage ne parle pas d'urbanisme proprement dit, mais, comme indiqué dans *Urbanisme*, c'est une leçon de moyens pour réaliser des grands travaux pour Paris : « lorsque les grands travaux pour Paris commenceront, à quelle œuvre de grandeur ne peut-on rêver ? [...] Une telle organisation, disons-nous, révèle la force d'une époque neuve et ouvre à nos yeux des horizons éblouissants[250] ». C'est également une leçon de collaboration mondiale, universelle pour réaliser les défis techniques ; le progrès. La tour Eiffel est présentée dans l'ouvrage par deux images –dont une sera utilisée pour la couverture de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* – ainsi qu'une explication dans le chapitre « L'heure du travail[251] ». La tour Eiffel n'y est pas expliquée pour ses prouesses techniques, mais pour le point de vue qu'elle peut offrir : l'œil humain quitte le point de vue du sol, et rejoint un point de vue d'horizon, d'avion, hors de la congestion de la ville. Dans ce sens, l'évolution des points de vue de la tour Eiffel vers les points de vue d'avion semble plus logique. Cette idée de déplacement de points de vue par la tour Eiffel est également présente dans *Paris qui dort* de René Clair, réalisé en 1923 et sorti en février 1925[252]. Le film commence avec des panoramas sur Paris depuis la tour Eiffel : des points de vue surélevés sur la ville normalement congestionnée, qui, lorsque le gardien de la tour Eiffel se lève, semble délivrée de toute activité humaine. Seul le gardien et quelques voyageurs d'un avion atterrissant à l'aéroport de Paris n'ont pas été atteints par le profond sommeil de la ville de Paris. Or, comme pour Le Corbusier, la tour Eiffel et l'avion permettent d'échapper au Paris actuel, congestionné.

Il faut, par contre, noter que ce projet de film se crée dix mois après les premières conférences de Le Corbusier, notamment à Lausanne et à Paris, en février 1924. Le Corbusier discute largement la référence au barrage Barbarine ainsi qu'à la tour Eiffel lors de ces conférences, références qui sont également reprises dans la suite de diapositives projetées. Le barrage Barberine est associé aux gratte-ciel comme « simple fait d'évolution », ce qui y reprend la même conclusion d'*Urbanisme* : la déception que les ingénieurs ne voient pas les possibilités des avancées techniques qu'ils utilisent pour créer une nouvelle architecture et un nouvel urbanisme. La deuxième référence à la tour Eiffel y cadre dans son illumination financée par Citroën, qui était si forte que les boulevards se trouvaient assombris. Il y est alors sous-entendu que, de manière géné-

249 *Ibid.*, p. 142.

250 *Ibid.*

251 *Ibid.*, pp. 176-177.

252 R. Clair, *Paris qui dort*, 1925.

rale, chaque nouvelle prouesse technique tue le progrès précédent[253]. La volonté de présenter la tour Eiffel dans le film pourrait alors être liée à ces deux explications, et il est fort probable qu'il assume pour ce projet de film les deux visions.

L'organisation pratique du film demeure, par contre, totalement absente. Ceci peut être vu comme la principale raison du silence dans lequel le projet reste confiné. Les premiers ouvrages de Le Corbusier, tels que *Vers une architecture* ou *Urbanisme*, dont la plupart des textes ont paru d'abord dans *l'Esprit Nouveau*, témoignent de l'aisance et de la maîtrise de Le Corbusier pour la diffusion de ses idées par l'imprimé. Les intentions de communiquer et de promouvoir par des moyens publicitaires complémentaires, tels que le cinéma, son architecture et ses thèses sur l'urbanisme n'ont pas la même maîtrise par Le Corbusier. La nécessité d'une ou plusieurs personnes techniques responsables à l'exécution pratique du film semble supposer une autre manière de travailler à laquelle il n'est pas habitué, et semble être la raison de la difficulté de passer à l'acte de la réalisation du projet. En utilisant les mêmes sujets pour un projet de film que pour ses écrits et les premières conférences, nous pourrons conclure que Le Corbusier vise par le film encore le même public spécialiste.

Une nouvelle occasion de communiquer l'urbanisme par le film se présente par l'inauguration – et son tournage – du quartier Frugès à Pessac, après l'échec de la première occasion du pavillon de l'*Esprit Nouveau* (CAT). À la base, un document d'actualités, le tournage est perçu par Le Corbusier comme document sur l'urbanisme qui pourrait encore se présenter à des publics spécialistes pour illustrer ses propos d'urbanisme. Il est difficile de tirer des conclusions des leçons que Le Corbusier a pu apprendre de sa première vraie collaboration et apparition au cinéma par un film qui est perdu, et dont ne restent que quelques petits fragments d'appréciation comme témoins. Le Corbusier fréquente à ce moment les ciné-clubs et les salles de cinéma les plus avant-gardistes du moment, il fréquente les artistes cinématographiques comme Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, Jean Grémillon… Jean Grémillon est sollicité pour les démarches nécessaires pour faire projeter le film sur l'urbanisme, dans son état initial monographique sur Pessac ou adapté, dans ses réseaux d'avant-garde, avec le studio des Ursulines et le Vieux-Colombier, à Paris, si leurs directions sont favorables à une projection[254]. Comme le note Luis Buñuel sur le studio des Ursulines dans son témoignage de 1963 : « À l'époque, on pensait toujours à lui quand on voulait s'engager dans n'importe quelle aventure cinématographique[255]. » Les relations que Grémillon entretenait avec les deux cinémas, par exemple par la projection de son *Photogénie mécanique* au Vieux-Colombier en 1925[256], étaient ainsi les bienvenues. Le refus ou

253 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, pp. 53-57.

254 Carnet Le Corbusier, FLC, F3-4-4, du 30 juin 1926 au 20 novembre 1926.

255 P. Lherminier (éd.), *Armand Tallier et le Studio des Ursulines*, s.l., Association française des Cinémas d'Art et d'Essai, 1963, p. 29.

256 H. Agel, *Jean Grémillon*, Paris, Segers, 1969, p. 18 (Cinéma d'Aujourd'hui, 58).

désintérêt pour une projection d'un film plutôt documentaire et promotionnel sur l'urbanisme semble logique, vu les divergences entre les axes d'intérêt de ces cinémas d'avant-garde, d'une part, et un film documentaire, d'autre part. Le Corbusier ne semble pas se rendre compte de cette incompatibilité. Lui-même semble seulement considérer le film comme un outil documentaire à la communication de la première grande réalisation de lui et Pierre Jeanneret. Le public visé est, pour lui, un public spécialiste d'intellectuels, qu'il rencontre effectivement dans ce réseau cinématographique d'avant-garde à Paris, mais qui est principalement intéressé de voir des documents cinématographiques en tant que sujets en soi, et non pas au service de l'architecture et de l'urbanisme. Ce public intellectuel devrait donc être un public aguerri aux questions contemporaines de la crise en architecture et en urbanisme. C'est un public qui est fort limité et qu'il retrouve à l'échelle internationale.

Un envoi à Gropius du film « brut, non monté, sans texte, car il est bien plus amusant[257] » à Dessau fin octobre 1926 pour être présenté au Bauhaus témoigne de l'intérêt à l'échelle internationale. À ce même moment, plusieurs films sont réalisés au sein de Bauhaus, qui sortent en 1927 sous le titre général *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich*[258]. Cette série de films est réalisée par Richard Paulick, qui appartient au Bauhaus de 1928 à 1930 et ils montrent à l'écran entre autres l'architecture de Bruno Taut, Walter Gropius et Ernst May étant également conseillers au contenu des films. Plus spécifiquement dans le cadre de Pessac et l'urbanisme, le film *Das neue Haus*, présente plusieurs ensembles d'habitations modernes qui s'érigent en Allemagne, entre autres de Otto Haesler, Theodor Suhnel et des frères Luckhardt & Alfons Anker. La cité Frugès à Pessac est désormais un exemple international et complémentaire à ceux présentés dans le film de Bauhaus. La projection du film sur Pessac va, par contre, se limiter à sa projection au sein du Bauhaus et ne sera pas un élément complémentaire lors de projections du film de Bauhaus qui, lui, devrait trouver autant un public de spécialistes qu'un public plus large, les films étant mis à disposition d'associations diverses[259].

2.1.2 Modèle institutionnel versus initiative individuelle

Le film sur Pessac, ainsi que les autres projets de film entamés entre 1926 et 1935 qui se concentrent sur l'urbanisme de Le Corbusier, se situent à un moment qui est celui de nombreuses initiatives internationales favorables à la diffusion par le cinéma des idées architecturales et urbanistiques. On constate en effet qu'un grand nombre de films internationaux qui traitent de l'architecture et de l'urbanisme voient le jour autour de 1930, ce

257 Lettre du 30 octobre 1926 de Le Corbusier à Gropius, FLC, E2-11-51.

258 R. Paulick, *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, Humboldt-Film G.m.b.H., 1927.

259 Brochure *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, Berlin, Geschäftsstelle des Filmausschusses für Bau- u. Siedlungswesen, juillet 1927 (Bauhaus-Archiv Gropius-Nachlass 7454).

qui ne se reproduira plus avec la même intensité par la suite[260]. En général, ces films sont issus d'une commande publique ou bénéficient d'un soutien d'organismes spécifiques, ce qui a ainsi des répercussions sur les possibilités de diffusion. La plupart des films ne circulent pas dans un réseau commercial et circulent dans d'autres espaces d'associations, ce qui leur permet d'être plus efficaces dans le message de propagande. La série de films *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich* (FIG) est en effet une des premières initiatives à introduire un grand nombre de films de propagande et d'information sur l'architecture et l'urbanisme dans les années qui suivent. La production de cette série de films était assurée par la société Humboldt Films et soutenue par le Filmausschuss für Bau- und Siedlungwesen, qui se donnait pour but d'informer le public et de propager l'architecture moderne et les constructions modernes. Ce comité de film pour la construction et le logement se concentre donc uniquement sur des documentaires, courts-métrages comme longs-métrages, ayant comme sujet toute activité liée à la construction et au logement. Il édite en 1927 une brochure qui reprend, d'une part, des articles sur des films et, d'autre part, qui fonctionne comme catalogue de films mis à disposition « à toutes les parties intéressées, en particulier les municipalités, les associations de construction et de l'habitation, les entreprises de construction, des architectes, etc.[261] ». En plus, ce comité de film invite les architectes et les entreprises de construction à être mis au courant de nouvelles réalisations qui pourraient être filmées et, ainsi, communiquées[262]. Dans leur ensemble, les films traitent, d'une part, des mauvaises conditions de logement, des nouvelles cités qui s'érigent en Allemagne comme bons exemples, de a maison exemplaire avec les divers aménagements et mobiliers pratiques pour une vie moderne, par exemple avec les maisons Gropius et May, et des nouvelles méthodes de construction[263]. C'est effectivement ces thématiques qui sont reprises par Le Corbusier et Pierre Chenal quelques années plus tard en 1931 avec les films *Architectures d'Aujourd'hui*, *Bâtir* et *Trois chantiers*. Un des premiers films réalisés dans cette série est le film *Neues Wohnen-Haus Gropius* de 1926. Dans ce film, la femme du maître du Bauhaus présente dans la nouvelle maison construite à Dessau pour la famille Gropius les divers aménagements et mobiliers pratiques pour une vie moderne. D'autres films réalisés dans cette série sont, par exemple, un deuxième film repris sous le titre de *Neues Wohnen-Haus May*[264], *Wohnungsnot, Neues Bauen* et, comme discuté plus haut, *Das Neue Haus*. En 1928, à

260 Voir à ce sujet les auteurs suivants : L. Ciacci, *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001 (Saggi polis) ; F. Paalman, *Cinematic Rotterdam: the Times and Tides of a Modern City*, Rotterdam, 010 Publishers, 2011 ; T. Elsaesser, « Propagating Modernity: Information, Instruction and Indoctrination », dans J. Auerbach et R. Castronovo (éd.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 233-256.

261 « An alle interessierten Kreise, insbesondere Stadtverwaltungen, Bau- und Siedlungsgesellschaften, Baufirmen, Architekten usw. » (*Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, *op. cit.*, p. 4.). Par contre, je n'ai pas d'indications par rapport à la réelle diffusion de ces films, les études sur les films se concentrant surtout sur leur production.

262 *Ibid.*

263 *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, *op. cit.*

264 Film perdu, présenté dans la brochure *Ibid.*, pp. 12-13.

l'exposition du Werkbund à Stuttgart, Ernst May présente quatre courts-métrages sur l'habitat moderne et les techniques modernes de construction dans ses réalisations de Francfort-sur-le-Main. Ernst May, qui était, depuis 1925, conseiller pour l'urbanisme, « Stadtbaurat », à Francfort, et qui a édité de 1926 à 1930 la revue *Neues Frankfurt*, souhaitait communiquer à un public non spécialisé les travaux de la ville. La réalisation des films peut être vue dans cette optique : informer le grand public de la politique conduite par la ville sur l'architecture et l'urbanisme. Ces films étaient probablement aussi présentés au 2e congrès du CIAM en 1929 à Francfort, organisé par Ernst May et dont le thème était l'habitat minimum[265]. Ces films sont généralement groupés sous le titre général *Neues Bauen in Frankfurt-am-Main* et ont les titres spécifiques de *Neues Bauen in Frankfurt-am-Main, Die Frankfurter Kleinstwohnung, Die Frankfurter Küche* et *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt-am-Main*. Comme pour les films du Bauhaus, les thèmes abordés dans les films vont des nouvelles techniques de construction et de la présentation d'éléments standards en chantier, aux applications du logement moderne, son organisation et ses espaces, ainsi que la présentation de la fameuse cuisine de Francfort conçue par Margarete Schütte-Lihotzky. Les films étaient également réalisés par Richard Paulick et diffusés par le Filmausschuss für Bau-und Siedlungwesen. Ce comité diffuse encore d'autres courts-métrages de logement et de construction, par exemple, sur des projets de logement moderne à Magdebourg, à Berlin, à Essen, etc.

En Suisse, le réalisateur Hans Richter réalise en 1930 pour le Schweizerischer Werkbund (SWB) le film *Die neue Wohnung*[266]. Celui-ci oppose les conditions de vie des habitations courantes de cette époque à l'habitat moderne, présenté sous la forme d'un survol de l'architecture moderne en Europe et par des séquences de la vie moderne idéale. Cette nouvelle architecture est présentée, d'une part, par des quartiers modernes, comme le Weissenhofsiedlung à Stuttgart ou le quartier Hoek van Holland à Rotterdam de J.J.P. Oud, et, d'autre part, par des maisons individuelles, dont évidemment les villas Cook et Savoye de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Le film, étant une commande du SWB, est essentiellement diffusé par ce dernier, mais également retravaillé par Hans Richter lui-même pour une diffusion dans un milieu plus cinématographique. Le Schweizerischer Werkbund ne se limitera pas à projeter des films issus de leur commande, mais fonctionne également comme un organe intermédiaire, organisant des séances cinématographiques où par exemple les films de Pierre Chenal ont été projetés à la suite de négociations de Sigfried Giedion[267]. Nous savons également que, dans le sens inverse, le film *Die*

265 Je n'ai pas trouvé de preuve de projection dans les archives gta, et plus particulièrement dans les dossiers de Giedion et May. Les films projetés lors du congrès dont j'ai trouvé des traces étaient des films d'avant-garde, comme *Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dali (gta, Giedion, 1929-Ernst May). Thomas Elsaesser part du principe que les films de May ont été projetés, même si la preuve fait défaut jusqu'à aujourd'hui (T. Elsaesser, « Aus der Geschichte der Zukunft: Die Stadt von Morgen », dans H. Barr (éd.), *Neues Wohnen 1929/2009: Frankfurt und der 2. Congrès International d'Architecture Moderne*, Berlin, Jovis, 2011, p. 17).

266 A. Janser et A. Rüegg, *Hans Richter. New living*, Baden, Lars Müller Publishers, 2001.

267 gta, 42-K-1931-Giedion-Chenal-1; 43-F-B-243:1.

neue Wohnung a été projeté à la salle Pleyel lors de la soirée de propagande de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* (ANNEXE).

Quelques projets se focalisent sur l'urbanisme ; parmi eux se trouve le film berlinois *Die Stadt von Morgen*, réalisé en 1930 par Maximilian von Goldbeck, un urbaniste qui faisait partie du Stadtbaurat de la ville de Nuremberg, et par le réalisateur Erich Kotzer, tous deux assistés par les architectes Osvald Liede et Werner von Walthausen et conseillés par l'ingénieur Max Saüme. Le film est subventionné par le ministère de la Sécurité sociale, la Société des chemins de fer allemands, les villes de Nuremberg et Hagen et les associations de construction et de logement de l'Allemagne centrale et de Hesse[268]. Le film se construit autour d'un même schéma que celui des films comme *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich* et *Die neue Wohnung,* en opposant les situations actuelles au futur possible via l'architecture et l'urbanisme moderne. Le film de Joris Ivens *Wij Bouwen* de 1930 a été établi pour la Confédération hollandaise des syndicats qui en assure la diffusion. Le film approche la construction de manière plus humaine ; les ouvriers en forment le point d'attention central, et ce, pour montrer qu'il ne s'agit pas seulement de construire des nouvelles maisons, mais aussi des services communs, pour lesquels, dans les images filmées, le symbole est la manifestation de l'esprit de communauté des ouvriers au travail[269]. En 1935 est réalisé le film anglais *Housing Problems* d'Arthur Elton et Edgar Anstey. Pour détourner le contrôle du gouvernement, John Grierson, le premier théoricien anglais de la propagande cinématographique, fonde le Centre du cinéma qui se chargeait de trouver un parrainage commercial pour les documentaires. Ces documentaires, dont *Housing Problems* et *Enough to Eat* de l'année suivante ont été parrainés par le Commercial Gas Association, critiquent ainsi la négligence du gouvernement par rapport aux taudis et à la malnutrition [270]. Le film *Housing Problems* présente, par des interviews d'habitants de taudis, un fort témoignage de la situation, pour ensuite brièvement aborder des solutions possibles avec des maquettes de nouveaux quartiers. La force du film est dans son aspect social qui met en question la politique de négligence du gouvernement. Le Ministry of Public Health commande d'ailleurs l'année suivante un film à Pathé Cinéma, *The Great Crusade: the Story of a Million Homes*[271], dont le thème est la démolition et le remplacement des taudis. Contrairement au film précédent, le sujet est, ici, très clairement la mise en valeur de la nouvelle politique sur l'architecture et l'urbanisme défendue par l'État – présentant également le ministre. Promu par l'État et produit par Pathé, ce film est désormais présenté dans les cinémas commerciaux et propose un autre type de propagande plus officielle.

---

268 L. Ciacci, *Progetti di città sullo schermo*, *op. cit.*, pp. 31-32.

269 À propos de ce documentaire, Georges Altman publie un article dans la revue *Plans* n° 9 de novembre 1930, « Documentaires de lyrisme et d'action ».

270 J. Chapman, « Le cinéma anglais et la propagande dans les années 1930 : un consensus entre l'industrie cinématographique et l'État », dans J.-P. Bertin-Maghit (éd.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éd., 2015, pp. 190-191.

271 *The Great Crusade : the Story of a Million Homes*, N&B, 35 mm, sonore, Pathé, 1937.

En France, le seul film de communication et de propagande entamé par un organisme de logement est le film *Construire* de 1934, produit par Jean Benoît-Lévy, qui présente la construction de la cité de la Muette à Drancy de Marcel Lods et Eugène Beaudouin. Nous pourrions y ajouter le film *Les Bâtisseurs*, réalisé en 1938 pour la Fédération des travailleurs du bâtiment, cependant, bien qu'il permette de diffuser des théories urbanistiques et des réalisations architecturales à un public ne comprenant pas les intellectuels, son but initial se situe ailleurs, notamment dans la mise au travail des ouvriers et le rôle des syndicats. Il faut ensuite attendre la reconstruction, fin des années 1940 et 1950, pour que les instances publiques, chargées de ces questions, trouvent un intérêt à communiquer par le film[272]. Le film *Construire* a été commandé par le commanditaire de la cité, l'Office public de l'habitation à bon marché (OPHBM) de la Seine, dont les constructions aspiraient initialement à l'exemple des cités-jardins, qui évoluaient petit à petit vers une plus grande densité, et à une disparition du langage régionaliste. La cité de la Muette en est l'expression la plus pure, raison entre autres pour laquelle l'OPHBM sentait la nécessité de promouvoir ce type d'architecture et de programme auprès du grand public. Le film montre, comme ses prédécesseurs internationaux, pour une large partie le chantier de la construction en mettant en avant les avantages de standardisation et de préfabrication des éléments de construction. Il consacre à la fin toute une partie à l'organisation moderne et fonctionnelle du logement, par exemple, l'organisation pratique de la cuisine en lien avec la salle à manger, et le modèle d'utilisation de la cuisine et des autres espaces du logement. Le film est projeté lors d'une soirée de conférences de Beaudouin et de Lods le 17 janvier 1934 organisée par la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* à l'occasion de l'exposition sur l'habitation qu'elle organise également et qui a lieu au Grand Palais du 1er au 18 février[273]. Bien que le film soit réalisé sous le patronage d'un organisme d'habitation, il ne semble pas que ce soit cet organisme qui va en assurer la diffusion. Les traces de projections repérées sont toutes des projections dans le milieu de l'architecture, par exemple, comme mentionné par la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*, par l'intermédiaire de Sigfried Giedion à Zurich[274] et par la revue *De Opbouw* à Rotterdam à la suite d'une exposition sur l'habitat qu'elle organise[275].

Le rôle des CIAM en tant qu'initiateur de diffusion n'est pas à négliger non plus[276]. Par le biais entre autres des Amis du CIAM à Zurich, des projections étaient organisées, par exemple, celles des films *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir*, du film *Construire* et du film *Architect's Congress* de Moholy-Nagy. Les premiers congrès étaient souvent liés

272 C. Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *op. cit.*

273 « Conférences organisées par "l'Architecture d'Aujourd'hui" à propos de la présentation du film "Construire" et à l'occasion de l'exposition de l'habitation », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, mars 1934, n.p.

274 Correspondance entre Sigfried Giedion et Marcel Lods (gta, archives Giedion, 42-K-1934-Giedion-Lods).

275 « Construire », *Het Vaderland*, 10 mai 1934.

276 Les recherches en cours d'Andreas Kalpakci (ETH, Zurich) abordent aussi les techniques de communication des CIAM. Les échanges que nous avons eus ont permis de compléter nos informations des deux côtés, et je l'en remercie.

à une programmation de films d'avant-garde en soirée, par exemple, lors du 3e congrès à Bruxelles, quand il y avait en même temps les événements du 2e CICI, organisé par Pierre Bourgeois (ANNEXE)[277], événement qui a permis à Le Corbusier de rencontrer beaucoup de personnalités du monde cinématographique et de prendre connaissance de documents cinématographiques. L'année précédente, lors du CIAM II qui a eu lieu à Francfort, entre autres une projection d'*Un Chien andalou* était prévue, mais il n'est pas à exclure que les films à l'initiative d'Ernst May sur Francfort aient été projetés à ce moment. Les membres du CIAM marquent dès leur création cet enthousiasme pour le document cinématographique, Hélène de Mandrot filme les membres à La Sarraz en 1928 avec sa caméra Baby-Pathé, et il y avait la volonté de faire réaliser un film au même moment, à côté de la production demandée aux deux photographes déjà présents – ce qui est vu par de Mandrot comme « une petite vanité[278] » ! L'exemple le plus révélateur reste d'ailleurs le film *Architect's Congress* réalisé comme document de publicité par Moholy-Nagy en 1934 lors du voyage sur le *Patris II* à Athènes pour le CIAM IV et lors du congrès même (CAT). La personne de Giedion reste cruciale dans la volonté de diffuser le plus possible les questions de l'architecture et de l'urbanisme modernes, l'initiative du film en est le fruit. La diffusion passe, d'une part, par les Amis du CIAM et, d'autre part, par les différentes délégations par pays, cependant, le réseau présente fortement ses limites. Le réseau des CIAM permet des échanges et une mise au courant entre les membres des documents cinématographiques, mais n'a ni l'étendue de public qu'un organisme politique ou institutionnel pouvait avoir, ni celle qu'une distribution commerciale pourrait assurer.

En dehors de ces projets cinématographiques de communication et de propagande sur les défis de l'urbanisme et du logement moderne, certains organismes témoignent aussi d'une volonté de diffuser la production architecturale contemporaine. La revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* produit ainsi le film *1900-1930*, dont Pierre Vago écrit le scénario. Film aujourd'hui perdu, il semble surtout se focaliser sur l'attaque et moins sur la production contemporaine, il est, par ce schéma, une affirmation de la direction que la revue veut prendre. Vago témoigne que « l'assemblée, unanime à acclamer le grand maître Auguste Perret, n'a pas été moins unanime à huer les efforts ridicules de certains "pompiers" connus pour se mettre "à la page". Les supports collés en porte-à-faux hors de la façade d'un "building" non encore terminé, mais déjà célèbre, le départ en flûte avec ornement de lauriers des piliers cannelés, les masques et les palmiers stylisés ont provoqué l'hilarité générale. Nos camarades de la rue Bonaparte ont sifflé avec nous leur Maître. Signe des temps ». Le film connaît sa première lors de la soirée à la salle Pleyel en décembre 1931 et la projection semble avoir été empêchée jusqu'à la dernière minute. Cependant, soit la production contemporaine restait quasiment absente, soit elle était peu représentative ou

277 P. De Maesschalck, « 2e Congrès international du cinéma indépendant (CICI), Brussel - 1930 », *www.memir.be*, 24 avril 2013.

278 Lettre de Hélène de Mandrot à Guévrékian, 6 mai 1928 (gta, dossier Hélène de Mandrot, CH.F-1928).

représentait probablement un point de vue modéré, Le Corbusier remarque à André Bloc que « je ne participerai à un film d'architecture moderne qu'à condition qu'il contienne les œuvres des créateurs suivants : Tony Garnier, Perret, Sauvage, Francis Jourdain Chareau et Bivoet, Mallet-Stevens, Herbst, Boyer Granti, Bourgeois, Sognot, Jourdain, etc.[279] ». Début 1932, la revue fait part de sa nouvelle intention de faire réaliser un film, *La Ligne vivante*, par le jeune cinéaste Maurice Champel[280] comme un « essai sur l'architecture et la construction modernes[281] ». Le film serait dédié à la mémoire d'Henri Sauvage. La revue note que les œuvres les plus typiques des plus éminents architectes de la France y seront représentées, « sous des angles originaux et suivant un rythme qui sacrifie tout au cinéma pur et simple, art de ligne et de mouvement[282] ». La revue promet un film dont le montage libère le documentaire de son attachement proche de la photographie de catalogue. Néanmoins, dans la partie de film conservée aux AAF à Paris[283], rien ne démontre ce choix savant des œuvres modernes, ni un travail innovateur sur les prises de vues ou leur montage. La plupart des séquences nous présentent des œuvres d'une modernité très modérée, voire même Art déco, par exemple, des immeubles de Roger Pons, Cholet et Mathon... Les prises de vues sont très statiques, se limitent aux façades, et le temps consacré par œuvre choisie est très court et ne permet pas d'appréhender les caractéristiques du bâtiment. Nous pouvons seulement deviner les raisons de l'abandon du film par *l'Architecture d'Aujourd'hui.* La raison la plus évidente semble le choix des œuvres. À la suite du chaos complet de la soirée à la salle Pleyel, la revue promet une deuxième soirée cinématographique. Bien que la revue se veuille ouverte à plusieurs tendances en architecture, et « à la promotion des jeunes », le fragment de film restant nous livre seulement les tendances bien établies, le film ne semble donc pas répondre à l'attente de la revue.

La volonté des CIAM et plus particulièrement de Giedion et Van Eesteren, ainsi que les initiatives peu réussies de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*, témoignent du fait qu'il était difficile de calquer le succès de la Filmliga en Hollande, où des architectes, comme Van Eesteren, siégeaient dans le conseil et où il y avait une volonté de présenter des films d'architecture et d'urbanisme. Leur public restait d'ailleurs un public progressiste, partageant les mêmes points de vue.

Bien que ces films réalisés sous le patronage d'organismes de logement n'aient pas fait partie d'un circuit commercial de distribution, leur réception était souvent fort importante. Sujet de propagande, ils étaient projetés lors des réunions des membres des associations politiques, des associations concernées des questions de logement, d'urbanisme, de construction, dans le cadre des expositions, des conférences, des congrès ou des salons traitant de la transformation des villes. Réseau limité, le public était, d'une part, un pu-

279 Lettre de Le Corbusier à André Bloc, 18 décembre 1931 (FLC, C3-3-40).

280 « La ligne vivante », *art. cit.*

281 « La ligne vivante », *art. cit.*

282 *Ibid.*

283 M. Champel, *La Ligne vivante*, 1932, 15min.

blic plus populaire à l'échelle nationale et, d'autre part, souvent un public de cadres et d'intellectuels à l'échelle internationale, et ont permis à Le Corbusier de prendre connaissance de la plupart de ces films qui l'ont fortement stimulé. Ils ont également permis à Le Corbusier de projeter le film de Pessac, comme la projection au Bauhaus en témoigne, et les films de Chenal dans ce même réseau international, cependant à des occasions uniques, et non pas récurrentes, comme c'était le cas pour leurs propres films. L'absence d'une telle tutelle institutionnelle pour les films de Chenal peut alors être pointée comme une des raisons de la difficile distribution de ces films. Renvoyés au circuit commercial, mais d'avant-garde de Chenal, leur fréquence de projection s'éteint après une dizaine de jours de projection d'avant-programme du long-métrage *La Terre*. Le long-métrage continue à être projeté, cependant les films *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* étaient à ce moment déjà enlevés de la programmation (CAT). Par la suite, Le Corbusier était alors obligé de les présenter dans son réseau personnel de conférences, attendre des occasions comme la soirée de propagande et de publicité organisée par la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*, une insertion dans un cycle de conférences et de projections de Franki, ou une promotion par Giedion dans ses réseaux. Lorsque Franki projette le film, c'est cette entreprise qui va en assurer une diffusion, ici également à un public hors du réseau de Le Corbusier, et, donc, fonctionner comme institution soutenante. Cette absence d'un organisme institutionnel est également à la base de l'échec de diffusion du film d'urbanisme et de Pessac, avec les diverses tentatives de faire valoir le film au moins dans un réseau commercial d'avant-garde par le biais de Grémillon. La participation de Le Corbusier au film *Les Bâtisseurs* marque ainsi une conscience de cette difficulté de diffusion et de réception par un public plus large que le public d'intellectuels de son propre réseau. Les projections, sous la tutelle de Ciné-Liberté lors des soirées de réunions des membres de la PCF – jusqu'à quatre-vingt-dix réunions ! – permettaient à Le Corbusier de pénétrer dans un réseau de public qu'il n'aurait jamais pu atteindre par le biais du circuit commercial. La période qui suivra, de 1939 à 1945, sera ainsi parcourue par une insistance de sa part de réaliser des films sous le patronage d'organismes officiels, non pas seulement sur le plan du logement, mais également sur le plan plus général de documents didactiques[284].

2.1.3 Dédoubler le public : persuasion de ses capacités d'urbaniste

Avec le document sur Pessac et sur l'urbanisme, Le Corbusier essaie d'atteindre deux publics différents, avec deux versions d'un seul tournage de base, l'inauguration de Pessac. Les séquences tournées forment initialement un document d'actualités, transformées en film d'urbanisme pour informer ses collègues de ses théories et réalisations urbanistiques. L'échec à diffuser le film d'urbanisme en France auprès d'un public de spécialistes montre que le registre choisi, dont nous avons peu de précisions, n'est pas encore le plus adéquat pour faire du format de documentaire un instrument de persuasion. Le Corbusier porte dès lors plus d'attention au réseau de diffusion propre au réali-

284 Voir 2.3.2 D'un moment politique à l'autre.

sateur et comment, de cette manière, il peut « infiltrer » dans d'autres milieux que ceux du même bord. Ce dédoublement se réalisera à nouveau avec le projet de film suivant pour lequel Pierre Chenal le contacte en 1930. *Bâtir* est le titre initial donné par Pierre Chenal à son projet de film sur l'architecture moderne, qu'il pense plutôt mettre en avant par l'enregistrement de l'acte physique de construire. Ce n'est que par l'association avec Le Corbusier que la définition de bâtir s'étend, vue par Le Corbusier comme un acte nécessaire à l'urbanisme de demain. En parallèle, les films se dédoublent (CAT). *Bâtir* est, par lui, catégorisé comme un film sur l'urbanisme, tandis que le film *Architectures d'Aujourd'hui* est mentionné comme film sur ses édifices : « 2 films de Pierre Chenal (au Rialto), comportant, l'un diverses constructions réalisées par nous, l'autre, mes idées sur l'urbanisation de Paris[285] ». C'est dans le film *Bâtir* que Le Corbusier est introduit comme « urbaniste »[286] et non pas comme architecte, là ou *Architectures d'Aujourd'hui*, par les exemples filmés, appuie plus sur Le Corbusier comme architecte. La différence de message transmis par les courts-métrages *Bâtir* et *Architectures d'Aujourd'hui* est à comprendre dans cette optique, et conduit partiellement même à une diffusion dans d'autres réseaux. Nous pouvons remarquer une diffusion dans des salles de cinéma qui inclut au programme les deux films, d'ailleurs, quand il s'agit de présenter l'œuvre et les théories de Le Corbusier à l'écran auprès d'un public de spécialistes, c'est souvent uniquement le film *Architectures d'Aujourd'hui* qui est projeté. C'est le cas, par exemple, pour les soirées de conférences et de projections organisées par Franki ou lors de la soirée de publicité à la salle Pleyel organisée par la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*[287]. La diffusion de *Bâtir* se situe plutôt dans un circuit cinématographique et moins architectural, par exemple, des projections lors d'une soirée cinématographique organisée par Germaine Dulac ou par l'Alliance du cinéma indépendant (CAT).

Le fait de réaliser en un seul coup deux documentaires différents permet à Le Corbusier de se montrer sous des jours différents. Il donne au public l'image immédiate d'un homme-orchestre, l'architecte-urbaniste, comme il l'affirme lui-même dans la revue *Plans* quelques mois avant la sortie du film : « Je suis architecte et urbaniste ; je le reste »[288]. L'image de la personne même de Le Corbusier dans *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* semble confirmer ces paroles. Ils montrent une identité complémentaire de la personnalité de Le Corbusier. En effet, dans *Architectures d'Aujourd'hui*, Le Corbusier apparaît à la fois comme l'architecte et l'habitant-visiteur de sa propre architecture ; cette présence se poursuit, à la fin du film, lorsqu'il montre, en opposition aux obscures images des taudis de Paris, les maquettes de la Cité contemporaine de 3 millions d'habitants. Dans l'autre film, *Bâtir*, on montre Le Corbusier commentant

285 Lettre de Le Corbusier à André Honnoret, président de la Cité universitaire, 2 décembre 1931 (archives DG CIUP). Repris dans I. Zaknic, *Le Corbusier, Pavillon Suisse*, *op. cit.*, p. 184.

286 « L'urbaniste Le Corbusier présente la maquette d'un gratte-ciel standard conçu pour l'édification d'une Cité des Affaires », Pierre Chenal [réal.], *Architectures Aujourd'hui*, 1931, intertitre.

287 Vago, « La soirée Pleyel ».

288 *Plans* n° 1, 1931, p. 52.

la maquette de l'Armée du Salut, pour ensuite lui attribuer le titre d'urbaniste et en poursuivant encore dans ce rôle avec la présentation de la Cité des affaires. Les films transmettent donc une image différente, mais complémentaire, de l'urbanisme de Le Corbusier, qu'ils identifient à la solution idéale et totale de la ville future. Dans le film *Bâtir*, on le voit montrer, en qualité d'urbaniste, ses maquettes de gratte-ciel comme l'aboutissement des nouvelles méthodes de construction. Tout en tenant un gratte-ciel à la main, il désigne les « façades-radiateurs » en verre, et il dessine une trame de verticales et d'horizontales illustrant la méthode de construction en acier. Il illustre en contrepartie dans *Architectures d'Aujourd'hui* ses plans d'urbanisme comme la suite de ses idées architecturales appliquées à ses villas en jouant sur l'opposition entre le projet et l'existant. Le message final sur l'urbanisme est presque identique dans les deux films, cependant plus explicite dans *Bâtir*, avec Le Corbusier qui pointe les angles de la maquette d'une tour, et plus appliqué en tant qu'instrument de conception dans *Architectures d'Aujourd'hui*, avec une explication par bâton pointeur sur le Plan Voisin, et dessin réalisé « en live » sur un plan de Paris.

En France, la projection du film est premièrement liée au réseau cinématographique de Chenal (CAT) et c'est en général des images ou des références à *Bâtir* qu'on voit apparaître dans les revues cinématographiques, une image d'un bras de grue sur fond des toits de Paris de *Bâtir* qui sert d'annonce du film[289] (FIG). Inversement, Le Corbusier utilise les images du film *Architectures d'Aujourd'hui* auprès d'un public de spécialistes, par exemple, dans *Plans*[290] (FIG). Cependant, cette diffusion séparée dans un autre circuit a des répercussions sur une transmission des messages et d'apprentissage par le public. Le film *Bâtir*, qui réunit, d'une part, des séquences de travail des ouvriers de bâtiment et, d'autre part, des postulats de Le Corbusier sur la construction et l'urbanisme modernes, peut être réceptionné par un large public justement par cette première partie descriptive des ouvriers au travail. Cette partie s'inscrit dans une foulée de documentaires et d'actualités, instructifs, informatifs et éducatifs, sur la construction. Ces séquences, analogues aux prises de vue d'autres films sur la construction, étaient appréciées par un public large visionnant des actualités, à qui la plupart de ces films s'adressaient. Par la deuxième partie, quand le ton change et les images et les intertitres deviennent provocateurs, le public est ainsi pris au piège et est mis dans la communication et la provocation de l'urbanisme moderne. Le choix de présenter la maquette de l'Armée du Salut dans *Bâtir* témoigne d'une volonté de diffusion au niveau de la persuasion, et non pas de la communication. L'Armée du Salut peut être classifiée comme un projet d'envergure, d'importance sociale et de visibilité augmentée comparée aux

289 ANONYME, « Studios en plein air », *Pour-Vous : l'Intran*, 28 mai 1931, p. 14.

290 Le Corbusier note en guise de légende à ces images qu'elles proviennent du film *Bâtir*. La raison est que les deux films étaient initialement prévus comme un, ayant ce titre de *Bâtir*, et qu'ils sont souvent mentionnés sous ce titre unique. L'importance est dans la provenance des images, non pas des titres : Le Corbusier, « Descartes est-il Américain ? », *Plans*, juillet 1931, pp. 49-64 ; Le Corbusier, « Une nouvelle ville remplace une ancienne ville », *Plans*, octobre 1931, pp. 49-66.

villas individuelles bourgeoises. Elle est la première manifestation qui condense les principes urbanistiques de Le Corbusier. Son programme réunit, d'une part, des techniques nouvelles de construction, par exemple, la façade neutralisante et, d'autre part, tous les espaces essentiels à l'habitat collectif : les espaces d'habitation, de loisir, de travail et d'éducation. Cette mini-ville moderne comportait entre autres de l'hébergement pour cinq cents à six cents personnes, des restaurants et différents services sociaux. Ceci permet à Le Corbusier d'aller au-delà d'une présentation architecturale et de se présenter également à un niveau plus humain : comme un bâtisseur social pour lutter contre les pénuries de l'habitat avec des solutions novatrices au niveau technique.

Le Corbusier a pris, à un moment donné, la décision de ne plus inclure les villas dans le premier film, qui est *Bâtir,* contrairement au déroulement et aux sujets présentés qu'il met en place pour les deux films après les tournages. Décision qui est, à mon avis, importante pour la réussite de diffusion dans un réseau non architectural et plus large. Il créait les deux films plutôt par logique de conception que par public clairement visé à l'avance. *Bâtir* contient plus de rhétorique de persuasion par le constat du Zeitgeist que le film *Architectures d'Aujourd'hui.* Ainsi, le deuxième film peut être regardé comme illustration du premier, après le propos de persuasion, ou être détaché pour circuler dans des réseaux n'ayant plus besoin de la rhétorique du *Zeitgeist* par Le Corbusier. Inversement, le premier film reste nécessaire pour un public non (ou moins) instruit, et peut très bien circuler à lui seul sans être prolongé par l'illustration.

2.2. Instruire plus largement : des projets urbanistiques comme poursuite logique de l'histoire de la ville

Les projets de film réalisés entre 1934 et 1938, *Les Bâtisseurs* et *Les Mains de Paris*, et le projet non réalisé *Monographie de Paris*, montrent un changement majeur d'orientation. Les principes urbanistiques de Le Corbusier ne sont plus le seul sujet abordé dans le film ; reliés à la personnalité de Le Corbusier, ils sont inclus dans un thème plus large, la gestion de l'espace urbain, ou dans une vision théorique de Paris. Passant d'une fonction d'auteur de l'initiative à celui d'une personnalité sollicitée, Le Corbusier voit son rapport au film transformé ; il n'est plus le concepteur complet du film, comme c'était le cas pour les films avec Pierre Chenal ou pour les diverses péripéties du projet de *Cœur de Paris*. La contribution de Le Corbusier demeure pourtant importante et continue à s'étendre à la totalité du film. Particulièrement dans le film *Les Mains de Paris*, et bien que la partie consacrée à l'Atelier Le Corbusier et Pierre Jeanneret reste minime, leur rôle dans le film s'affirme comme celui des porteurs de la partie du film sur le Paris moderne. Le contrôle sur les scènes filmées n'en est pas moins présent, ce qui résulte d'une promotion orchestrée et contrôlée de l'image de Le Corbusier et de l'Atelier, et de la bonne compréhension des idées. Bien que le résultat final de la partie filmée sur Le Corbusier soit différent, lui-même offre au réalisateur un discours à représenter dans le film qui dépasse largement le sujet facile des mains dans un film de distraction, pour un public aisé, tout autre chose que le militantisme des années suivantes dans *Les Bâtisseurs*. Ainsi, à la suite d'un premier visionnage des plans filmés, Le Corbusier propose « une suite suffisante, à la place de l'incohérence »[291]. Il recourt à la même rhétorique que celle présentée dans le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Chenal : l'opposition d'une rue étroite, verticale, du Quartier Latin, avec les intérieurs éclairés, horizontale, de son appartement et de ceux du Dr Winter et de Pierrefeu, habitant également la rue Nungesser-et-Coli, et le toit-jardin. Ensuite, il passe à l'autre échelle, comme pour l'ouvrage *Une maison, un palais*, un plan fixe du photocollage du Palais des Nations inséré dans son contexte du lac. Il fait suivre cet ordre par les œuvres abritant le peuple d'une nation, la maquette du Centrosoyus et du Palais des Soviets, où il spécifie une vue à vol d'oiseau. Puis une « scène des épingles » de laquelle il note que le réalisateur l'a déjà réalisée. Il s'agit d'une rhétorique corbuséenne de passer d'un exemple à la réalité : les épingles entassées font référence à ce qu'il écrivait peu avant, dans *Quand les cathédrales étaient blanches* que Manhattan est « hérissé de gratte-ciel[292] ». Cette scène n'apparaît pas dans la version finale du film. Le Corbusier finit sa proposition de propos avec une même rhétorique pour la réforme rurale : d'abord des images de fermes dans les environs de Paris en mauvais état, suivies de la présentation de la réforme rurale, qui est finalement quasi la seule partie retenue pour le film[293].

---

291 Lettre de Le Corbusier à M. Alexander, 9 juillet 1934 (FLC, B3-10-47).

292 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides (1937)*, Paris, Éditions Gonthier, 1965, p. 214.

293 Lettre de Le Corbusier à M. Alexander, 9 juillet 1934 (FLC, B3-10-47).

Les critiques de Le Corbusier sur la réalisation du film sont compréhensibles en raison du propos général du film, qui joue finalement plus, avec un ton très « glamour », sur les mondanités de Paris et sur la vie quotidienne dans la rue, plutôt que d'imposer un manifeste de la vie moderne. Malgré cela, Le Corbusier obtient une place cruciale dans le déroulement du film, puisqu'il est la première personnalité illustrant le Paris moderne. Le film réunit de cette manière un large panel de figures plus ou moins célèbres des années 1930. Du point de vue historique, le film présente une image assez complète – les différentes manières de vivre se succèdent – de la vie culturelle et quotidienne du Paris de cette époque. La distribution actuelle du film est, par contre, totalement absente, bien que les Archives françaises du film aient fait restaurer la pellicule. D'ailleurs, même après une restauration de la pellicule, une partie reste endommagée, dont il ne reste que la bande-son.

Pour les deux autres films, *Les Bâtisseurs* et *Monographie de Paris*, la contribution de Le Corbusier est beaucoup plus importante, mais elle révèle les mêmes intentions par rapport à l'insertion de sa personnalité et de sa démarche dans une matière plus globale. Il faut souligner ce passage d'un grand film monographique à une contribution aux sujets pertinents de l'époque : cette transformation n'est pas subie, elle est soutenue clairement par Le Corbusier lui-même. En 1939, la même année que le projet de film *Monographie de Paris*, Le Corbusier exprime clairement sa disponibilité et son intérêt pour le cinéma dans une lettre adressée à Mlle Dubreuil, présidente de l'Académie du film :

« Je me tiens entièrement à disposition des cinéastes qui pourraient songer à employer certaines qualités d'architectes ou d'urbanistes ou certaines thèses d'architecture et d'urbanisme dans leur création. Il n'y a, en effet, aucune raison pour que je ne puisse pas être utile à quelque chose dans le cinéma [...] »[294].

Le Corbusier propose une contribution à la création des cinéastes, en proposant l'exposition de ses idées, de ses thèses et de son architecture dans un cadre plus large, comme les films de ces récentes années les ont présentées. Cette offre est en phase avec le grand nombre de films à sujet urbanistique et socio-architectural qui se réalisent dans les années 1930, et qui marquent l'intérêt des réalisateurs et des organisations, principalement pour le rôle social de l'architecture et de l'urbanisme, et le rôle promotionnel que le film pourrait jouer à atteindre son public. Dans ce sens, il semble que Le Corbusier ait compris que, s'il veut diffuser ses théories d'urbanisme à l'écran pour un grand public, qu'il ne doit pas le faire en tant qu'individu, mais par le biais d'une autorité ou institution de pouvoir ou de pouvoir d'exécution de ces programmes. Contrairement aux années 1920, le médium semble avoir trouvé un public intéressé au sujet de l'architecture et du film. Cette volonté d'une inclusion active de l'architecture dans le film par architectes et réalisateurs illustre un changement depuis les années

294 Lettre de Le Corbusier à Mlle Dubreuil, 18 avril 1939 (FLC, B3-10-378).

1920, où la présentation de l'actualité de l'architecture à l'écran ne s'opérait presque uniquement que par le biais du décor. L'inclusion de Le Corbusier dans des films aux thèmes plus larges est ainsi le signe d'une évolution ascendante du rôle de l'architecture moderne dans le film. La limite de la réception de l'architecture récente n'est plus dans l'utilisation d'un décor d'un film, mais le monde du cinéma et un public acceptent l'architecture ou l'urbanisme comme un sujet autonome intéressant. Après une période d'illustration de l'architecture moderne comme une actualité mondaine, le public devient petit à petit prêt à affronter les théories. Il est de ce fait significatif que les projets de Le Corbusier des années 1920, comme à plusieurs fois *Cœur de Paris*, échouent, alors qu'il est sollicité dès les années 1930 pour présenter son architecture et même ses théories d'urbanisme à l'écran, par exemple dans *Les Mains de Paris* ou *Les Bâtisseurs*.

2.2.1. « Continuer Paris ! »

Les premiers projets de film de Le Corbusier, comme *Cœur de Paris* en 1925 et *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* en 1931, posent la solution urbanistique comme alternative aux problèmes sociétaux et comme application féconde des possibilités techniques que la nouvelle société offre. Les propos urbanistiques se trouvent dans une situation d'opposition : en contraste par rapport à un constat de ce qui va mal, Le Corbusier propose l'alternative. C'est un jeu de noir et blanc, pour que le message soit le plus clair possible. Ces sujets négatifs sont identifiables : des rues étroites et sombres, des techniques de construction représentées par des chantiers, etc. Dans le film *Architectures d'Aujourd'hui* par exemple, la présentation du Plan Voisin n'est pas contextualisée, mais se construit à partir des oppositions présentées à l'écran : les rues sombres et étroites donnent lieu à des longs traits sur le plan de Paris pour simuler des longues percées, larges et ensoleillées. En opposition à l'étalement des logements insalubres se place l'empilement en tours. Bien que ce fonctionnement par l'antithèse soit une technique de rhétorique fort utilisée par Le Corbusier[295], plusieurs projets de film témoignent d'une volonté d'inscrire les projets urbanistiques dans une continuité de l'histoire de la ville et d'utiliser une technique non pas rhétorique, mais provenant de la dramaturgie. Il n'est pas seulement question de chercher la controverse par la manière qu'il communique, mais aussi de chercher l'alliance chez le public. Cette évolution de communication peut être vue comme une première reconnaissance inconsciente de la diversité du public à laquelle Le Corbusier se voit confronté. Inclure l'histoire de la ville dans le discours est une évolution qui est également à percevoir dans les ouvrages de Le Corbusier, par exemple – ou surtout ! – les ouvrages durant la guerre, mais cette idée de continuité est déjà décrite par Le Corbusier en 1929 lors de ses conférences à Buenos Aires, publiées dans *Précisions* :

295 G. Morel Journel, « Le Corbusier's binary figures », *Daidalos*, juin 1997, pp. 24-29.

« Paris s'est transformé sur lui-même, sur son propre sol, sans évasion. Chaque courant d'idées s'est inscrit dans ses pierres, à travers les siècles. Ainsi s'est constitué le vivant visage de Paris. Continuer Paris[296] ! »

Dans une suite de croquis, l'évolution de Paris est illustrée, jusqu'à un dernier croquis avec les tours du Plan Voisin, légendé avec « L'académisme dit NON ! » (FIG). Le Corbusier va, dans les années qui suivent, toujours mettre en avant la nécessité de voir les plans de Paris dans une évolution continue de l'histoire de Paris, mais il conclura toujours avec le reproche aux autres, à l'académisme, de non seulement freiner, mais de rendre impossible la mise en œuvre de ses idées et de rester en marge. Il faudra attendre dix ans avant qu'une communication ne se réalise où la confrontation est écartée du propos : un documentaire destiné à être projeté au Pavillon français à New York en 1939 et 1940. Cette communication se fait par le médium du film, justement parce que ce médium incite plus à un élargissement du public que la publication.

Cependant, cette conscience de se détacher de l'opposition apparaît déjà en 1932 dans un projet de film sur Alger. Son amour pour la casbah d'Alger marque ses projets d'urbanisme pour la ville et fait que la simple opposition n'a pas de sens, d'autant plus que la confrontation avec « l'Académisme dit NON ! » ne joue pas. Le Corbusier et les amis d'Alger, Pierre-André Emery et Ponsich, se partagent en 1932, entre février et mai, l'idée de faire un film sur Alger où le plan Obus de Le Corbusier serait inclus comme conclusion pour la ville, pour lequel ils pensent à Pierre Chenal (CAT). La proposition n'est donc pas de réaliser un film de propagande exclusivement sur l'urbanisme de Le Corbusier, mais d'insérer le plan de Le Corbusier dans un film général sur la ville d'Alger, le film étant un outil de communication complémentaire à l'Exposition d'urbanisme et d'architecture. Le film proposé se divise en deux parties, une partie historique autochtone de la ville et une partie prospective, occidentale et, donc, coloniale[297], en nettoyant la casbah et replaçant le quartier de la Marine par son plan d'urbanisme. On sait peu de choses sur la manière que Le Corbusier, Emery, Ponsich et Chenal pensent ce film, le développement de l'historique de la ville d'Alger et la conclusion par le plan de Le Corbusier, mais il est important de souligner que le plan est, cette fois-ci, non pas représenté en opposition à la situation existante, mais dans la continuité, dans l'évolution urbanistique de la ville. Nous pouvons voir ici une première tentative de communiquer le plan Obus non seulement comme un bouleversement nécessaire à l'évolution future de la ville, mais comme un pas stratégique par rapport à la mise en place d'un plan régional d'Alger par Prost et Rotival, qui l'inscrivent dans la ville existante. L'année suivante, quand Le Corbusier sera déjà écarté à la suite de l'adoption du plan de Prost et Rotival, et qu'il donne ses conférences à Alger dans le cadre de l'ouverture de l'Exposition, c'est encore cette continuité qui sera mise en avant dans la deuxième

296 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*

297 Sur la représentation de la ville d'Alger et l'attachement de Le Corbusier aux valeurs coloniales, voir F.S. McKay, *Le Corbusier, Negociating Modernity: Representing Algiers 1930-1942*, *op. cit.*

partie de sa conférence. Par contre, au lieu de présenter une continuité dans la culture urbaine, il propose une continuité dans la culture arabe[298]. Dans cette optique, le plan d'urbanisme pourrait apparaître comme une nécessité ou même une évolution logique occidentale dans l'histoire de la ville.

Le projet de film *Monographie de Paris* en 1939 de Georges Zaidler (CAT) propose le plan de Paris de 1937 de Le Corbusier comme évolution logique et conclusion évidente pour l'histoire de Paris. Le film est censé être projeté au pavillon français à l'Exposition universelle de 1939 et 1940 à New York où, comme discuté, les idées de Le Corbusier ne trouvent pas de place. Pour l'Exposition, seule une temporalité est à l'ordre du jour : l'actualité, avec les réalisations Art déco et l'illustration de grands chantiers certes modernes, mais en cours. Présenter un film qui relie le passé par l'actualité et le futur est alors une manière d'être non seulement un complément, mais également de contextualiser Paris et les plans pour Paris pour un public international non averti. C'est donc une volonté de présenter les plans, non pas dans l'idée d'une réfutation limitée à la situation actuelle, comme il voulait, par exemple, présenter par le film le Plan Voisin en 1925 dans le pavillon de l'*Esprit Nouveau* (CAT), mais comme conciliants : Paris est construit à partir de moments de gloire, de grands travaux urbains de l'histoire, mais se trouve depuis un certain temps dans une situation négative, et l'adoption des plans de Le Corbusier permettra une nouvelle époque de gloire pour Paris. Ceci représente un schéma classique de narration cinématographique de manière générale utilisé pour le cinéma de fiction qui repose lui-même sur la dramaturgie grecque, à savoir la structure en trois actes : la mise en place ; la confrontation ; la résolution (FIG). Au lieu d'utiliser la centralité du deuxième acte de la confrontation, où se développe généralement toute l'action du drame ou du film, cet acte est ici utilisé pour démontrer la situation négative dans laquelle Paris se trouve non pas comme acte central, mais comme acte intermédiaire, transgressant la logique entre le premier acte et le troisième. Utiliser cette structure en trois actes permet, d'une part, de plus facilement atteindre l'attention du public par une structure inconsciemment qui est connue de tous, surtout en Amérique, et, d'autre part, de poser les plans pour Paris comme résolution qui s'inscrit dans l'histoire : « Harmonie de nouveau », comme le scénario conclut[299]. Sur le fond, présenter les plans de Le Corbusier comme la résolution et en lien avec l'histoire de Paris, il propose la nécessité de grands changements comme une histoire naturelle de la ville, construite à partir de visions très ambitieuses : Louis XIV, Haussmann. La ville est présentée et perçue à partir de leurs interventions, la ville a à nouveau besoin d'un grand plan. Ce développement propose en même temps de voir Le Corbusier comme le nouveau Louis XIV ou Haussmann ! La persuasion est très proche de l'information pour ce film, d'autant plus que le film était censé être présenté dans le Pavillon français. Nous allons retrouver ce schéma également dans le scénario de film *La Maison des Hommes* de 1944 (CAT).

298 T. Benton, « La rhétorique de la vérité : Le Corbusier à Alger », *art. cit.*

299 Scénario Monographie de Paris, 22 juin 1939, Georges Zaidler (FLC, B3-10-321).

Titre qui fait clairement référence à l'ouvrage *La Maison des hommes* paru en 1942, le développement du scénario étant plutôt tributaire du projet de Zaidler. Les premières pages allégoriques sur l'homme et la condition principale de l'abri font penser à la revue *L'Homme et l'Architecture* que Wogenscky dirigera pendant trois ans[300], dont il témoigne que « les architectes faisaient de l'architecture pour leur plaisir, en oubliant pour qui il fallait le faire… ils faisaient l'architecture du décor… On oubliait que l'architecture est faite pour ceux qui l'utilisent, pour ces millions de personnes qui peuplent nos pays[301] ». L'évolution de Paris est ensuite parcourue depuis la période gallo-romaine, pour arriver à l'époque actuelle avec ce qui va mal et comment les ressources sont mal exploitées et mal utilisées. On revient à la nature, où se dessine alors une Unité d'Habitation pour finir avec des vues de la maquette de la ville radieuse. Le scénario est similaire dans son développement, mais beaucoup plus maladroit que celui de Zaidler, où l'on voit qu'il a été construit par des architectes – Wogenscky et Hanning – et non pas par un cinéaste. *La Maison des hommes* meurt d'une mort précoce, ce qui n'étonne pas par son scénario rigide. Cette rigidité témoigne pourtant d'une volonté d'inscrire le projet de film dans une diversité de communications, à l'aube de la reconstruction de l'après-guerre. Communication qui est clairement orientée vers la publication, car le scénario trouve bien des fondements dans *La Maison des hommes* et *Destin de Paris*. Le scénario de Zaidler n'a aucun lien avec les publications de Le Corbusier et trouve la liberté de se construire de manière autonome pour l'Exposition universelle.

En 1956, Le Corbusier reprend son article de janvier 1931 dans *Les Plans de Paris 1956-1922*, Jean Petit réimprime les croquis et le texte de Le Corbusier de *Précisions* dans *Le Corbusier. Architecture du bonheur. L'urbanisme est une clef*, et Pierre Kast réutilise les croquis dans son film *Le Corbusier architecte du bonheur*. « L'académisme dit NON ! » en forme – à nouveau – la conclusion. Ce moment coïncide avec l'écartement de Le Corbusier de la scène publique et politique de l'urbanisme.

2.2.2 Démonstration de l'évolution urbanistique par les antagonistes

Entre les deux expressions de Le Corbusier de la continuité de Paris, en 1929 lors de sa conférence à Buenos Aires, en 1930, dans *Précisions*, et, en 1931, dans *Plans*, d'une part, et en 1939 pour le Pavillon français à New York, d'autre part, se trouve la réalisation du film *Pour mieux comprendre Paris* de Marcel Poëte en 1935[302]. Ce film est à voir comme une réplique à l'adresse de l'urbanisme de *tabula rasa* de Le Corbusier comme proposé

300 *L'Homme et l'Architecture*, revue fondée par André Wogenscky en 1945, paraîtra jusqu'aux nos 17-18 en 1947. Le Corbusier fait également partie du comité de patronage.

301 P. Misino et N. Trasi, *André Wogenscky : raisons profondes de la forme*, Paris, Moniteur, 2000, p. 53 (coll. Architextes 10).

302 M. Poëte et E. Lallier, *Pour mieux comprendre Paris*, *op. cit.* ; concernant ce film, voir L. Ciacci, *Progetti di città sullo schermo*, *op. cit.* ; D. Calabi, *Marcel Poëte et le Paris des années vingt*, *op. cit.* ; N. Bullock, « Aids to objectivity? Photography, film, and the new "science" of urbanism », dans F. Penz et A. Lu (éd.), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, Bristol, Intellect, 2011, pp. 77-92.

par la Ville radieuse et le Plan Voisin, ce dernier étant explicité par les messages cinématographiques dans *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* par Pierre Chenal en 1931. La réalisation en 1935 n'est peut-être pas anodine, année pendant laquelle Le Corbusier publie son ouvrage *La Ville radieuse*. L'ouvrage est entièrement consacré à l'urbanisme et présente, selon lui, « une somme de tout ce que j'ai édité sur cette matière[303] ». Il est pour une grande partie composé d'articles déjà parus dans *Plans* et *Prélude*, dont entre autres les croquis de l'évolution de Paris et « l'académisme dit NON[304] ! » Le projet de film de Georges Zaidler en 1939 est alors à son tour à voir comme une compréhension de Le Corbusier de la stratégie de la démonstration de la continuité de la ville, sans entrer dans l'antithèse rhétorique. Le film de Poëte montre que ce n'est pas seulement l'avant-garde et les architectes modernes qui font usage du médium de film, comme Le Corbusier, Marcel Lods ou les CIAM, mais également les adversaires qui se placent dans la poursuite de la documentation visuelle du développement de Paris. Le film illustre la division entre des projets urbanistiques issus des points de vue scientifique et didactique, où l'urbaniste agit en tant qu'un maître, et des projets urbanistiques défendant un point de vue humain, où l'urbaniste cherche à stimuler une conscience active auprès du public. Le film de Marcel Poëte, qui appartient à ce deuxième groupe, se présente comme un résumé dense de ses propres thèses. Cette volonté de documenter l'évolution de Paris s'inscrit dans la mise en place, en 1907, d'une commission municipale du Vieux Paris, qui met en place une collection de photographies qui témoignent de la disparation du Vieux Paris à la suite des grands travaux urbanistiques de Haussmann et la création du métro, avec de nombreux clichés de Charles Marville et d'Eugène Atget. Bien que la commission veuille par ces photographies mettre l'accent sur la nécessité de la préservation des qualités pittoresques des enclaves de villages à Paris, Poëte semble avoir été autant intéressé par la continuité de Paris[305].

Poëte, qui, en 1935, a déjà une longue carrière à l'Institut de l'urbanisme de Paris et a déjà publié son ouvrage en quatre tomes, *Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours* (1924-1931) et *Introduction de l'urbanisme. L'Évolution des villes* (1929)[306], réalise le film en mettant l'accent sur la dimension historique de la ville et en inscrivant son destin dans la continuité. Poëte prend déjà conscience de l'importance que le film pourrait avoir dans la communication de l'urbanisme en 1919, avec la publication d'un article sur « L'enseignement par le film » dans le premier numéro de la revue de l'institut *La Vie urbaine*, article qui témoigne de plusieurs réalisations cinématographiques

303 Lettre de Le Corbusier à Tcherniavsky, 24 novembre 1933, citée dans C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, p. 66.

304 Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935, pp. 102-103 (coll. de l'équipement de la civilisation machiniste).

305 N. Bullock, « Aids to objectivity? Photography, film, and the new "science" of urbanism », *art. cit.*, pp. 81-83.

306 Sur Marcel Poëte, voir essentiellement D. Calabi, *Marcel Poëte et le Paris des années vingt*, *op. cit.*

sur la cité-jardin en Angleterre[307]. Ses apparitions à la radio, comme la réalisation de deux documentaires cinématographiques, *Pour mieux comprendre Paris* et *Paris au fil des heures*, prouvent sa volonté de divulguer et de vulgariser auprès d'un large public de non-spécialistes ses idées sous une autre forme que l'écrit[308]. L'opposition d'approche entre les films *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir*, d'une part, et le film *Pour mieux comprendre Paris*, d'autre part, démontre encore bien la position de Le Corbusier et des autres membres français du CIAM la première moitié des années 1930, où aucun membre du CIAM de la France n'avait des liens avec des instances urbanistiques de ce moment, personne n'était actif à la Société française des urbanistes, ni à l'Institut d'urbanisme de Paris de Poëte[309]. Le but du film est d'ailleurs le même que chez Le Corbusier : la diffusion des idées auprès d'un vaste public, même si le fait d'être un film très court – trois minutes[310] – limite beaucoup la profondeur des thèses évoquées. Le film de Poëte joue de ce fait davantage sur l'enseignement des idées générales, notamment celle de la ville en tant que structure organique et historique sculptée durant le temps par ses habitants.

Le film débute par quelques images de la vie quotidienne dans les rues de Paris, après lesquelles Marcel Poëte annonce que, pour comprendre la ville, elle doit être considérée dans son ensemble. Des dessins animés, blanc sur fond noir, s'opposent ici au trait superposant du « maître » dans *Architectures d'Aujourd'hui*. Ils sont utilisés pour expliquer l'évolution historique de Paris, avec ses dimensions, sa banlieue et ses axes. Ce n'est plus, comme pour Le Corbusier dans *Architectures d'Aujourd'hui*, l'urbaniste-maître manifestement présent qui trace les lignes de la ville, l'attention est fixée sur les facteurs de la ville même, mis en schémas. La taille actuelle de Paris est ensuite comparée à celle d'autres villes, comme Londres, Berlin, Chicago ou New York, chaque ville étant présentée avec son évolution, ses dimensions et ses propres lignes de force. Le film montre pour finir, dans un diaporama à grande vitesse, les monuments de Paris avec, entre autres, la tour Eiffel, la porte Saint-Martin, la place des Vosges et Notre-Dame (FIG).

En opposition à la rhétorique utilisée par Le Corbusier dans *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir*, Marcel Poëte insiste fortement sur la mémoire, l'évolution organique de la ville construite par l'homme. Le film propose ainsi une tout autre initiation à l'étude de l'urbanisme, sans imposer au spectateur des projets établis. S'il n'attaque pas directement les propositions de Le Corbusier en établissant une simple opposition positif-négatif, Marcel Poëte sape indirectement la crédibilité historique de l'ap-

307 « L'enseignement par le film », *La Vie urbaine*, 1919, pp. 334-344 ; noté dans D. Calabi, *Marcel Poëte et le Paris des années vingt*, *op. cit.*, p. 96.

308 D. Calabi, *Marcel Poëte et le Paris des années vingt*, *op. cit.*, p. 29.

309 E. Chapel, « From Paris to Athens », dans E. van Es (éd.), *Atlas of the Functional City: CIAM 4 and Comparative Urban Analysis*, Bussum, Thoth publishers, 2014, p. 150.

310 La série de courts-métrages « Trois minutes pour » est produite par Marcel de Hubsch et Étienne Lallier. Les films excellent dans la technique du dessin animé comme outil didactique, les sujets traités sont très divers, allant de l'astronomie à la théorie des atomes ou des sujets géographiques.

proche urbanistique de Le Corbusier : il lui coupe la route avec un film sur l'histoire des villes. Le film propose également une autre approche d'utilisation du médium de film. Bien qu'il recoure au dessin animé pour représenter la croissance organique de la ville, technique commode dans ces années, par exemple, pour les films de construction[311], et également applaudie par Le Corbusier comme technique de rhétorique et didactique dans le film[312], le médium de film se limite ici à son utilisation de transfert d'informations. Ainsi, les monuments et les vues de Paris restent très conventionnels, des points de vue panoramiques de cartes postales touristiques. Par exemple, la tour Eiffel est représentée pour sa valeur en tant qu'objet, et non pas comme un mode opératoire pour introduire une leçon comme le propose Le Corbusier dans le projet de *Cœur de Paris*. De la même manière, il n'y est pas question d'homme libéré qui monte son escalier-observatoire pour se détacher de la réalité des toits de Paris, le point de vue est celui de l'homme vivant entre ces toits de Paris. En parallèle aux images nostalgiques d'Atget d'un Paris qui disparaît, Poëte cadre également les vues des monuments de Paris comme des sujets du passé.

Peu après la réalisation du film de Marcel Poëte, la ville de Paris lui fait la commande d'un deuxième film, plus long, sur l'évolution de Paris, *Paris au fil des heures*, destiné à être projeté pour représenter la ville de Paris à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1935. Le projet, abandonné en avril 1935 faute de financements, se divise en deux parties, la première qui survole encore, comme pour *Pour mieux comprendre Paris*, l'histoire de Paris par des vues presque de cartes postales : une mise en avant des monuments, non pas pour ce qu'ils ont représenté de nouveau à l'époque, mais pour souligner la grandeur de l'histoire de la ville ; une deuxième partie qui se rapproche plus des *city symphonies* et qui présente les diverses activités urbaines de Paris lors d'une journée de l'aube au soir. Nous pouvons, pour cette partie également, faire le rapprochement avec le film Études sur Paris d'André Sauvage de 1928[313] comme une balade dans les différents quartiers de Paris. L'élément révélateur du film de Poëte est certainement le point de vue rétrospectif sur la ville et ses constructions, qui facilement pourrait être détourné pour devenir un point de vue prospectif sur la ville : la ville a toujours connu de grands plans d'urbanisme et d'aménagement, dont témoignent encore les monuments. C'est effectivement de cette manière que Le Corbusier va, dans le dessin, l'écrit et le film, aborder l'évolution de Paris. Par les mêmes sujets, mais par un autre angle de vue et un autre commentaire, le message devient vite le contraire. Un autre point important est d'ailleurs qu'il s'agit d'un projet de film pour une exposition universelle, comme c'est le cas pour le projet de film de Zaidler. Le film de Zaidler devient alors la riposte du message public de Poëte de quelques années auparavant.

311 V. Boone, « Les films sur la construction entre 1925 et 1935, un genre spécifique dans la communication sur l'architecture et la construction moderne », *art. cit.*

312 Voir 9.2 Du tableau noir au dessin animé.

313 A. Sauvage, *Études sur Paris*, N&B, 35 mm, muet, 1928.

2.3. Des théories urbanistiques pour la politique

« Les plans ne sont pas de la politique[314]. »

À un moment où les publications sur les pensées politiques de droite de Le Corbusier font fureur[315], il semble gratuit d'aborder les films sous l'angle de la politique. Pourtant, la diffusion du film *Les Bâtisseurs* de Jean Epstein de 1938, dans lequel les paroles de Le Corbusier atteignent un public ciblé, et par après les intentions de Le Corbusier lors de sa période de Vichy de cinq courts-métrages sur les mêmes pensées, nécessite de souligner l'importance de la diffusion et du public ciblé des projets cinématographiques de cette période. Dans les différents publics envisagés pour les films réalisés durant sa vie, la particularité de la réception politique du film *Les Bâtisseurs* et du public envisagé quelques années plus tard n'est pas à ignorer.

Il ne s'agit pas ici d'aborder la discussion autour des pensées politiques de Le Corbusier de cette période[316], mais d'analyser l'importance de ces projets de film sous l'angle de la communication visée des œuvres présentées, de la diffusion et de la réception dans un certain climat politique. Mary Mc Leod tire l'attention sur le fait que l'attitude apolitique de Le Corbusier avant 1930 n'avait pas fonctionné et qu'il était dès lors convaincu que la technocratie à elle seule ne pouvait pas produire la réorganisation politique et économique nécessaire pour lui permettre de réaliser ses théories[317]. La première intention est ici de positionner le film sous un angle de continuité des œuvres présentées d'un projet à l'autre. Il s'agit de comprendre comment les possibilités politiques présumées ont guidé certaines intentions et certains choix pour la production de ces documents cinématographiques. Plus largement, cette analyse fait comprendre le discours sur l'urbanisme et la place qui lui est attribuée, au-delà de la personnalité de Le Corbusier. Le Corbusier recherche dans cette période littéralement à gauche et à droite une institutionnalisation de ses idées, dont il a vu les avantages avec les films internationaux sur l'urbanisme et le logement. Une institutionnalisation auprès des autorités pourrait engendrer une meilleure diffusion, pour arriver à une adoption et exécution par les autorités par le biais d'une adoption et approbation du public.

---

314 Le Corbusier, *La Ville radieuse*, *op. cit.*, p. 3.

315 F. Chaslin, *Un Corbusier*, *op. cit.* ; M. Perelman, *Le Corbusier : une froide vision du monde*, Paris, Michalon, 2015 ; X. de Jarcy, *Le Corbusier et le fascisme francais*, Paris, Albin Michel, 2015.

316 Voir essentiellement : M. McLeod, *Urbanism and Utopia. Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*, PhD Philosophy, Princeton University, School of Architecture, 1985 ; voir également le récent colloque qui voulait restituer les positionnements politiques de Le Corbusier : « Passés recomposés : Le Corbusier et l'architecture française 1929-1945 », Paris, Centre Pompidou, 24 novembre 2016.

317 M. McLeod, *Urbanism and Utopia. Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*, *op. cit.*, p. 55.

Dans une continuité au-delà de la période 1938-1945, Le Corbusier et ses pensées vont être utilisés au cinéma par les sympathisants de gauche, plutôt que par ceux de la droite. Les films *La vie commence demain* et *Le Corbusier, architecte du bonheur* peuvent également être analysés à partir de l'intention des réalisateurs de lier leur affiliation de gauche avec leurs pensées émises dans le film dans lequel Le Corbusier et ses pensées (urbanistiques) sont utilisés comme exemple et comme preuve. Il s'agit ici d'un message construit par un artiste, et non par une autorité, et il revient à analyser l'importance pour Le Corbusier pris à parti dans un débat coloré.

2.3.1. Insertion dans un discours militant du Front populaire

Après avoir pu réaliser le pavillon des Temps Nouveaux à la porte Maillot à la suite d'une autorisation du gouvernement de Léon Blum[318], le film *Les Bâtisseurs*, tourné par Jean Epstein fin 1937, lorsque l'Exposition universelle se termine, est l'occasion de transmettre les théories de la Ville radieuse à un public de gauche. Le Corbusier s'y voit comme un représentant urbanistique à importance égale des hommes politiques :

« T'ai-je dit qu'on est venu filmer ici, pour un grand film documentaire intitulé : des cathédrales aux temps modernes. Il y a cinq interventions parlées, à la fin : Jouhaux de la CGT, Arrachart du Syndicat du bâtiment, X des loisirs, Auguste Perret et moi[319]. »

Les interventions de Le Corbusier, d'Auguste Perret et des personnalités politiques connues inscrivent le film et son propos dans une claire relation à l'actualité. On montre les liens de Le Corbusier avec le Parti communiste et la CGT, auxquels il demande de faire pression sur le Conseil municipal de Paris pour obtenir les moyens d'agir contre l'insalubrité et de faire valider son projet pour l'Îlot insalubre n° 6. C'est aux côtés de ces organisations qu'il se présente dans le film, comme combattant pour une ville rénovée et salubre. Paris a connu une vague de grèves générales en septembre 1937 et encore une grève des services publics en décembre 1937, ce qui crée le contexte de la réalisation du film *Les Bâtisseurs*. Ces grèves mettent en cause la politique de non-intervention et appellent à l'action[320]. Cet appel à l'action est effectivement clairement présent dans film, par son propos général, ainsi que par les propos des syndicalistes. Ils réclament l'urgence du démarrage des grands travaux et de la construction de nouveaux logis. Les villes et les logis à construire seront les lieux du « travailler ensemble », où chacun aimera son travail, puisque les édifices, cette fois-ci, seront construits par et pour eux-mêmes. Inclure, dans le film *Les Bâtisseurs*, Le Corbusier comme autorité urbanistique à la réalisation des temps nouveaux énoncée par le gouvernement de

318 J.-L. Cohen, « Droite-gauche : invite à l'action », dans J. Lucan (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 312.

319 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 15 décembre 1937 (FLC, R2-1-241).

320 S. Dell, *The Image of the Popular Front: the Masses and the Media in Interwar France*, Basingstoke ; New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 157.

gauche, le « bâtisseur de la ville nouvelle », démontre ainsi l'importance qu'il a pu gagner ces cinq dernières années, comparé avec l'activité encore en marge, en opposition lors du CIAM IV en 1933, moment où aucun membre français du CIAM ne pouvait assurer un réseau classique urbanistique[321].

2.3.1.1 Ciné-Liberté, instrument cinématographique de propagande pour le PCF[322]

L'année précédant la réalisation du film *Les Bâtisseurs*, Epstein réalise *Vive la vie*, un film consacré aux auberges de jeunesse, commandé par le gouvernement du Front populaire, et il a probablement joué un grand rôle dans la réalisation du film de commémoration *Le Défilé du 14 juillet 1935*, faisant partie du comité de propagande de la réalisation de la brochure et du film à l'occasion de l'événement du défilé[323].

Ciné-Liberté, une coopérative rassemblant des personnalités de grande renommée du cinéma comme Jean Renoir, Germaine Dulac ou Jean Painlevé, a été créée par Léon Moussinac en 1936, remplaçant ainsi sa « Section cinéma » de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) du Parti, créée en 1932[324]. Section qui, elle-même, dérive encore du ciné-club de masse Les Amis de Spartacus que Léon Moussinac avait créé en 1928 et où étaient projetés des films d'avant-garde, français comme soviétiques. C'est ici que Le Corbusier voit et revoit les films d'avant-garde comme le *Ballet mécanique* de Fernand Léger[325]. Il est fort probable que c'est justement par l'assistance à de telles réunions cinématographiques que Le Corbusier conforte son idée d'un cinéma de propagande et éducatif de l'architecture moderne, parallèlement aux initiatives internationales par les organismes d'urbanisme et du logement. Ciné-Liberté peut ainsi lui proposer une plate-forme intéressante à la communication de ses idées auprès d'un public élargi qui dépasse les élites artistiques. C'est dans cette optique qu'il faut voir son intérêt et son enthousiasme à participer au film *Les Bâtisseurs*. Ciné-Liberté a comme vocation de créer un vrai cinéma du peuple, en l'éduquant à l'art cinématographique comme élément fondamental à sa démocratisation culturelle. C'est une conviction de

---

321 E. van Es, G. Harbusch et M. Perez, *Atlas of the Functional City: CIAM 4 and Comparative Urban Analysis*, Bussum, Thoth publishers, 2014.

322 Pour une lecture du cinéma de propagande du Front populaire, voir P. Ory, « De "Ciné-Liberté" à La Marseillaise : espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938) », *Le Mouvement social*, n° 91, 1975, pp. 153-175 ; M. Aubert, « Le cinéma ouvrier : la collection de films du Parti Communiste français », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 71, décembre 2000, pp. 25-27 ; T. Perron, « À la recherche du "cinéma ouvrier" : périodisation, typologie, définition (en forme de propositions) », *art. cit.* ; D. Tartakowsky, « Le cinéma militant des années trente, source pour l'histoire du Front populaire », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 71, décembre 2000, pp. 15-24 ; T. Perron, « Les films fédéraux ou la trilogie cégétiste du Front populaire », *art. cit.* ; V. Vignaux, « Léon Moussinac et l'Humanité du cinéma. Cinéma militant et militantisme culturel dans l'entre-deux-guerres en France », *Études photographiques*, mai 2011, [en ligne]. ‹http://etudesphotographiques.revues.org/3180› ; M.C. Flinn, *The Social Architecture of French Cinema, 1929-1939*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014 (Contemporary French and francophone cultures 34).

323 S. Dell, *The Image of the Popular Front*, *op. cit.*, pp. 64-66.

324 V. Vignaux, « Léon Moussinac et l'Humanité du cinéma. Cinéma militant et militantisme culturel dans l'entre-deux-guerres en France », *art. cit.*

325 Le Corbusier, agenda du 3 février 1928 au mois d'août 1928 (FLC, F3-4-6/17).

Léon Moussinac, qui milite, par les différentes sections cinématographiques créées au cours des années, non seulement à éduquer le peuple à une culture cinématographique que détenaient à ce moment surtout les élites, mais à repenser les modes de réalisation et d'évaluation, et d'éduquer le public au langage cinématographique : les gestes, les techniques, les subtilités, afin de s'approprier le cinéma et de collaborer à une reconnaissance artistique du cinéma par un public très large. Les projections de films étaient alors souvent accompagnées d'une conférence éducative. En plus, le peuple était encouragé à s'exprimer au cours de la projection des films, en applaudissant, ou l'inverse. Cette ambition éducative est rappelée par un chroniqueur de Ciné-Liberté :

« Il ne s'agissait point en effet, dans ces manifestations, de montrer des films, sans autre but que de vous faire passer quelques moments agréables ! Non ! Il s'agissait de tirer un enseignement de ces réunions ! Enseignement aussi bien technique que moral et social. C'est pourquoi avec l'aide des critiques de notre journal qui présenteront les films projetés et les commenteront, nous avons pensé qu'il serait intéressant de faire un "raccourci" de l'histoire du cinéma mondial[326]. »

Le triptyque de films *Les Bâtisseurs*, *Les Métallos* et *Sur les routes d'acier* met en avant les corps de métiers et clôt une courte mais très intense période de production de films par Ciné-Liberté[327], qui voit la réalisation de films documentaires et de fiction, de longs et courts-métrages d'ordre éducateur, mais surtout à des fins de propagande pour le parti comme une de ses missions. Le film *Les Réalisations de la municipalité d'Alfortville*, réalisé par Albert Mourlan en 1935, est un bel exemple de long-métrage documentaire qui met en avant les différentes réalisations d'équipements publics pour ainsi servir la campagne électorale du maire Marcel Capron. Réaliser des films en interne destinés à leurs membres semble logique comme prolongement d'une mission éducatrice par le cinéma. *La vie est à nous !* de Jean Renoir est réalisé en 1936 et est le premier long-métrage entrepris par la section cinématographique du parti. D'autres films « romancés » sont *Le Temps des cerises* de Jean-Paul Dreyfus en 1937 et *La Marseillaise* de Jean Renoir en 1938. Les documentaires entrepris par Ciné-Liberté en dehors des trois mentionnés ci-dessus sont de nature diverse. Une série de documentaires est réalisée sur les équipements mis en place pour les membres en banlieue rouge. Beaucoup traitent des colonies de vacances : à Colombes, à La Luzière, à Fulvy de Malakoff, à Bagnolet, à Montreuil… comme des réalisations en faveur de la santé et du développement de l'enfance[328], ce qui est également mis en avant dans le film *Les Métallos*. Peu de films mettent l'accent sur les équipements modernes comme *Les Réalisations*

326 « Éditorial : l'activité reprend ! », *Ciné-Liberté*, n° 5, 1er novembre 1936, repris dans V. Vignaux, « Léon Moussinac et l'Humanité du cinéma. Cinéma militant et militantisme culturel dans l'entre-deux-guerres en France », *art. cit.*

327 Ciné-archives, les archives de Ciné-Liberté, rassemble les films réalisés par la section. La plupart des films sont numérisés et disponibles sur le site www.cinearchives.org.

328 Entre autres, *Colonies de vacances de Bagnolet* de 1932, *La Colonie de Fulvy* de 1934, *Les Châteaux de bonheur* de 1936, *L'Héritage* de 1936, *Colombes 1936*…

de la municipalité d'Alfortville qui présente longuement l'école Octobre, œuvre de Georges Gautier, et également *Les Bâtisseurs*, qui présente les équipements publics à Montrouge, des groupes scolaires du Haut-Mesnil, de Condorcet et de Villejuif et la mairie de Boulogne-Billancourt (CAT). D'autres documentaires sont semblables aux reportages des actualités. Ils présentent entre autres les actions politiques : les assemblées et les interventions des membres principaux du parti[329]. Le documentaire *Paris 1937, l'Exposition internationale des arts et des techniques* est autant une présentation touristique qu'idéologique de l'Exposition universelle de Paris du 25 mai au 25 novembre 1937, avec une longue partie sur le Pavillon soviétique en confrontation avec le Pavillon allemand[330]. Le pavillon des Temps Nouveaux de Le Corbusier n'y apparaît pas. Ciné-Liberté définit encore une troisième catégorie de réalisations cinématographiques, celles des actualités populaires. La coopérative se concentre également autour des actions politiques, comme compte rendu de divers événements, mais du point de vue populaire : les manifestations, les grèves, les fêtes[331]. Ainsi, Ciné-Liberté englobe les trois catégories qui sont d'actualité dans le monde du cinéma : actualités, documentaires et films de fiction, adaptés à son public et ses intentions de cinéma éducateur et surtout de propagande par et pour le peuple.

Les Bâtisseurs, *Les Métallos* et *Sur les routes d'acier* unissent plusieurs aspects des documentaires et des actualités, à travers l'attention portée aux corps de métiers. Les corps de métiers sont présentés par des petites mises en scène, qui sont assurées par des acteurs amateurs et non pas des acteurs professionnels comme pour les films de fiction[332], par des réunions syndicales, par des dessins animés qui expliquent l'organisation et l'organigramme, et également par des œuvres représentatives de leurs organes, par exemple, les équipements des Métallos à Paris – centre de santé, centre médical pour enfants, mutualité, caisse d'assurances. Les films mettent ainsi les mêmes accents que les documentaires, actualités et films de fiction mentionnés, où la modernité et l'enfance occupent une place importante. Par modernité est surtout comprise une modernité technique ou sociale, car, comme nous l'avons vu, l'architecture moderne est peu présente en dehors du film *Les Bâtisseurs* où elle occupe une place importante. L'aspect syndicaliste dépasse la représentation des corps de métiers des trois films, qui comportent également une partie sur les discours des dirigeants syndicalistes, des fêtes syndicales et des grèves. Il faut noter que l'itinéraire des réalisateurs contribue à la

329 Par exemple, *Le 7e congrès di Komintern à Moscou* de 1935, 1er mai 1936, *La Grande Espérance* de 1937 et *3e congrès de l'Union des syndicats de la région parisienne* de 1938 (www.cinearchives.org).

330 www.cinearchives.org. Correspondance de l'auteure avec François Albéra, 15 avril 2016.

331 Par exemple, *Défilé des 500 000 manifestants à la porte de Vincennes* du 14 juillet 1935, *Grèves d'occupations* de 1936, *Garches 1936* sur la fête du Parti communiste et de son journal *l'Humanité*, *9e Grand Prix cycliste de l'Humanité* de 1937 ou encore *Magazine populaire n°1* de 1938 (www.cinearchives.org).

332 Par exemple, les rôles des deux ouvriers sur le chantier de la cathédrale de Chartres sont interprétés par deux amateurs issus du syndicat, Drouin et Rose. Ils apparaissent encore dans le film *La Relève* qui sort également en 1938.

réussite ou non des contraintes d'une commande syndicale avec des discours filmés. Jacques Lemare semble, dans *Les Métallos*, être plus capable à capter ces séquences syndicales, à la suite de son itinéraire militant[333], que Jean Epstein dans *Les Bâtisseurs*, qui, même s'il est membre, semble figé par la contrainte d'enregistrer les discours et dont les images réussies sont plutôt celles où il y a une liberté cinématographique. Les plans conventionnels des interventions syndicales d'Epstein, où règne l'exhaustivité du discours politique, semblent loin de déranger le public syndical (CAT). Les critiques de l'époque considèrent le film comme une démonstration de faits sociaux et soulignent ainsi clairement l'importance du film dans les actions syndicalistes. *Les Bâtisseurs* s'inscrit encore dans la politique de Léon Blum de propager une politique de logements sociaux et de grands travaux pour le peuple, comparés très littéralement dans le film aux cathédrales pour le peuple d'aujourd'hui. Les changements politiques début 1938 expliquent également le ton dans *Les Métallos*, qui sort après les grèves perdues de 1938[334]. Ainsi, le film traduit la réponse que Le Corbusier donne en 1936 à Paul Vaillant-Couturier : « De mon point de vue, il n'existe, pour le "Front populaire", qu'une seule façon de démontrer que quelque chose de nouveau a commencé, sur le terrain de la justice sociale : ce serait de construire, tout de suite, à Paris, des éléments de lotis qui refléteraient à la fois le dernier état des techniques modernes et votre volonté de mettre celles-ci au service des hommes[335]. »

La production au sein du parti de films changeait peu le réseau de diffusion de Ciné-Liberté : un réseau interne, lors des assemblées des membres. Seuls les films de fiction, comme *Le Temps des cerises* de Jean-Paul Dreyfus, et *La Marseillaise* et *La vie est à nous !* de Jean Renoir, sortent de ce réseau de diffusion et ont connu – et connaissent toujours – une exploitation commerciale[336]. L'utilisation du film *Les Bâtisseurs* est donc principalement liée aux actions de la CGT, qui le projette lors de réunions syndicales. Percevons la dualité entre l'efficacité voulue des discours filmés des syndicalistes et la pérennité de ces discours. Les seuls plans cinématographiques à être repris dans d'autres documentaires ou actualités ne sont pas les discours, mais les réalisations architecturales, avec leurs occupants, les enfants, par exemple l'école à Villejuif d'André Lurçat et les groupes scolaires à Maisons-Alfort. Les plans de ces réussites sont communs au documentaire *La Grande Espérance*, filmé lors du congrès du PCF à Arles, fin décembre 1937[337], et *Vie d'un homme* de 1945, un documentaire sur Paul Vaillant-Couturier[338], décédé le 10 octobre 1937, peu avant le tournage de *Les Bâtisseurs*.

---

333 T. Perron, « Les films fédéraux ou la trilogie cégétiste du Front populaire », *art. cit.*

334 Tangui Perron considère *Les Bâtisseurs* comme un film d'éducation-propagande, afin de le différencier des Métallos, qu'il qualifie comme film d'agitation-propagande : *Ibid.*

335 M. Gauthier, *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme*, Paris, Denoël, 1944, p. 223.

336 V. Vignaux, « Léon Moussinac et l'Humanité du cinéma. Cinéma militant et militantisme culturel dans l'entre-deux-guerres en France », *art. cit.*

337 J. Becker, *La Grande Espérance*, 35 mm, sonore, 1937.

338 J.-P. Le Chanois, *Vie d'un homme*, 35 mm, sonore, 1945.

2.3.1.2 S'approcher des autorités

La présence de Le Corbusier dans le film reflète une présence conférencière l'année qui précède la réalisation du film au sein du Parti communiste. Par exemple, il donne une conférence en février 1936 à la Maison de la culture[339], « L'autorité devant les grands travaux », où il exposait ses réalisations, les moyens que la technique moderne pourrait apporter à la construction et ses pensées sur les nouvelles conditions d'habitation[340]. À peine un mois plus tard, une soirée cinématographique éclectique y est organisée, où les films de Chenal sont présentés, ce qui enchaîne avec sa conférence en février et également *Construire*, *Entr'Acte*, *Terre Soumise* et un film de Chaplin[341]. En juin, il présente à la même Maison de la culture son projet pour le pavillon des *Temps Nouveaux*, pavillon qui, ensuite, dans le film *Les Bâtisseurs*, n'est pas repris dans les parties filmées à l'exposition. Pourtant, les relations de Le Corbusier avec la gauche restent ambiguës et n'ont pas toujours été favorables, comme le notent Jean-Louis Cohen et Mary McLeod[342]. Fort critiqué par Jacques Mesnil dans *l'Humanité* en 1922 sur ses plans d'une Cité de 3 millions d'habitants présentés lors du Salon d'Automne, l'auteur se positionne pourtant positivement par rapport aux immeubles-villas, et il regrette l'année suivante qu'il n'y ait pas de forte prise de position dans la section « Art urbain » comme en 1922 par Le Corbusier[343]. En 1928, Le Corbusier est soutenu dans un article qui décrit le concours perdu de la Société des Nations[344]. Léon Moussinac, sous le pseudonyme de Jean Peyralbe, met en cause ses thèses de la Ville radieuse en 1932 dans les mêmes pages, considérées comme « petit-bourgeois » et « contre-révolutionnaire », tandis qu'au même moment, Le Corbusier est reçu positivement dans l'ouvrage rédigé à la suite des cours sur l'histoire donnés à l'Institut supérieur ouvrier de la CGT, *Des pharaons à Le Corbusier*[345] [346], c'est justement la CGT qui sera ensuite commanditaire du film. Son implication en 1936 dans le comité directeur de l'association des architectes de la Maison de la culture renforce encore ses liens avec le Front populaire. La même année, Vaillant-Couturier défend Le Corbusier dans le même journal contre les critiques émises par Moussinac en 1932. Ainsi, il liste Le Corbusier, aux côtés de Gide, Rolland, Malraux et Lurçat comme des alliés, ce qui fait que sa pratique et son urbanisme deviennent acceptables au niveau politique dès ce moment[347]. Cependant, malgré les approches de Le Corbusier, celui-ci n'arrive pas à entrer dans le réseau de Léon

339 Première Maison de la culture, rue de Navarin à Paris, fondée en 1935 par Paul Vaillant-Couturier et siège de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires.

340 Annonce, *l'Humanité*, 20 février 1936, p. 4 ; invitation (FLC, A2-18-113).

341 « Dans les clubs », *l'Humanité*, 13 mars 1936, p. 4.

342 J.-L. Cohen, « Droite-gauche : invite à l'action », *art. cit.*

343 J. Mesnil, « Les Arts », *l'Humanité*, 20 janvier 1924, p. 4.

344 « Comment fut éliminé le projet Le Corbusier », *l'Humanité*, 5 janvier 1928, p. 4.

345 E. Lefranc, *Des Pharaons à Le Corbusier*, Paris, Centre confédéral d'éducation ouvrière, 1934 (Publications de l'Institut supérieur ouvrier 7–8).

346 J.-L. Cohen, « Droite-gauche : invite à l'action », *art. cit.*

347 M. McLeod, *Urbanism and Utopia. Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*, *op. cit.*

Blum même[348]. Son intérêt à collaborer avec le gouvernement du Front populaire devrait s'étendre au-delà de la réalisation du film, comme suggère l'envoi « à titre d'hommage » d'un exemplaire de *l'Architecture vivante* sur Le Corbusier et Pierre Jeanneret de 1936[349] au secrétaire de la Fédération nationale des travailleurs du bâtiment, René Arrachart. Il pense que la fédération, qui incarne pour lui l'avenir du bâtiment en France, pourrait être intéressée par ses projets de la réforme agraire et la ferme et le village, et la construction d'un stade de 100 000 spectateurs[350]. Ces projets mentionnés figurent également dans son ouvrage *Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis… s.v.p.*[351], qui paraîtra à l'automne 1938. Le Corbusier envoie ensuite cette publication à Jean Zay, ministre de l'Éducation sous le gouvernement de gauche en 1938, qui qualifie l'ouvrage de « brochure de propagande en faveur de la construction d'immeubles d'habitation »[352]. Il l'envoie également au président Daladier[353], changeant de registre, mais s'adressant toujours aux plus hautes autorités, à André Borie, président des Syndicats des travaux publics, en lui demandant d'utiliser sa position près du Président pour lui faire connaître ses travaux sur l'Îlot insalubre n° 6[354].

2.3.1.3 Une inimitié de vieille date à la base d'enjeux plus larges

Le Corbusier commente le film à l'issue de la première projection, le 29 janvier 1938, à la salle Pleyel à Paris : « c'est un enterrement de première classe »[355]. Il regretta fortement que les plans sur le Pavillon suisse aient été tournés en décembre, par temps gris, un inconvénient qui déconsidère gravement sa thèse appuyée sur la trilogie « soleil-espace-verdure », marque distinctive de la qualité des futurs logements du peuple.

Son sentiment d'enterrement est, d'une part, à voir dans les démarches de Le Corbusier auprès du gouvernement de gauche pour faire pression sur les autorités de Paris pour la soumission du projet de l'Îlot insalubre n° 6 et qu'il sent en un coup balayées. La plainte est surtout à voir dans le conflit et les divergences idéologiques, et jugées politiques à plusieurs reprises publiquement, manifestées entre Le Corbusier et Lurçat. D'abord au sein du groupe français du CIAM en 1929 et 1930, ce qui culmine en 1933 à Moscou à la suite d'un discours de Lurçat qui y décrit les oppositions entre lui-même et Le Corbusier, rapporté par Charlotte Perriand comme sa « campagne habile et sérieuse » auprès du VOKS lors de son séjour à Moscou[356].

---

348 J.-L. Cohen, « Droite-gauche : invite à l'action », *art. cit.*

349 J. Badovici (éd.), *L'Architecture vivante. Le Corbusier et Pierre Jeanneret : 7e série*, Paris, Morancé, 1936.

350 Lettre de Le Corbusier à M. Arrachart, 3 février 1938 (FLC, B3-10-372).

351 Le Corbusier, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis… s.v.p.*, *op. cit.*

352 Lettre de Le Corbusier à Jean Zay du 24 novembre 1938 (FLC B1-4-155), cité dans C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, p. 68.

353 Lettre de Le Corbusier au président Daladier, 1er octobre 1938 (FLC, B1-4-139).

354 Lettre de Le Corbusier à André Borie, 1er octobre 1938 (FLC, B1-4-138).

355 Lettre de Le Corbusier à la Fédération des travailleurs du bâtiment, 8 février 1938 (FLC, B3-10-372).

356 J.-L. Cohen, *André Lurçat : 1894-1970 : autocritique d'un moderne*, Liège, Mardaga, 1995, pp. 177-182 ; J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'U.R.S.S.*, *op. cit.*, pp. 263-265.

Le film représente pour Le Corbusier une nouvelle situation où il est mis dans une position défavorisable par rapport à Lurçat. L'école de Villejuif de Lurçat est présentée pendant deux minutes et met en avant la thèse de Le Corbusier de « l'espace, le soleil, la verdure ». Les plans ont été tournés lors de beau temps, plutôt à midi, avec une occupation joyeuse d'écoliers et beaucoup de prises de vue d'extérieur comme d'intérieur, comme une réussite idéale d'un programme actuel pour le peuple. André Lurçat gravite plus dans l'entourage de Vaillant-Couturier que Le Corbusier, il construira une bonne partie de son œuvre à Villejuif[357] où Paul Vaillant-Couturier est maire dès 1930, et il fait connaissance de ce dernier par le biais de Léon Moussinac, qu'il rencontre fin des années 1920[358]. Le fait que l'école soit une preuve des actions de la municipalité de Vaillant-Couturier fait qu'il est évident que cette école fut largement présentée dans un film émanant des mêmes personnes que celles ayant souhaité la construction de cette architecture. La partie « illustration » des œuvres de Le Corbusier qui présente le Pavillon suisse et la Cité de refuge est effectivement très sommaire et sobre, et ne met pas en avant ni leurs qualités architecturales ni les qualités de Le Corbusier en tant qu'architecte. Les cadrages des architectures de Le Corbusier ne sont pas des cadrages ou des points de vue habituels : le Pavillon suisse est filmé en contre-jour depuis la façade arrière et les deux plans de la Cité de refuge se focalisent sur le portique de l'entrée et mettent en arrière-plan les logements. Ces architectures sont présentées comme des références de l'architecte à la théorie et illustrent le propos de la Ville radieuse de manière littérale.

En s'exprimant par l'enterrement, Le Corbusier a très bien compris lors de la première du film sa mise à l'écart de la scène politique, après son enthousiasme initial d'être présenté comme conférencier aux côtes des hommes politiques. Il est mis de côté par rapport à Lurçat, justement par les prises de vue de l'architecture de Lurçat et les autres œuvres présentées qui valent plus qu'un discours. Le discours de Le Corbusier se présente comme trop théorique, le message qui passe prioritairement, c'est le message visuel des réalisations de Villejuif, Montrouge, Maisons-Alfort : ce sont ces architectures qui font preuve de la thèse « espace, soleil, verdure ».

Ces circonstances de mise à l'écart par le médium cinématographique qui prend une puissance politique se répète en 1961, quand les documentaires télévisés *Problèmes de la construction*, réalisés par Pierre Sabbach avec la participation de Pierre Sudreau, ministre de la Construction, excluent l'urbanisme de Le Corbusier du petit écran[359].

357 J.-L. Cohen, *André Lurçat*, *op. cit.*

358 *Ibid.*, p. 144.

359 Voir 2.4.3 « Une télévision politique : de l'urbanisme au logement ».

2.3.1.4 *Îlot insalubre n° 6* versus *Ville radieuse*

La ténacité de Le Corbusier de vouloir réaliser son étude de l'Îlot insalubre n° 6 se développe au même moment que le projet de film, en novembre-décembre 1937. Cette ambition se reflète dans les démarches réciproques entre les commanditaires du film avec leur réseau et Le Corbusier. Le 18 novembre 1937, Le Corbusier demande à la CGT et au Parti communiste français de faire pression sur le conseil municipal de Paris pour la soumission de son projet de l'Îlot insalubre n° 6[360]. Dans le souci d'avoir une reconnaissance suffisante de son projet, il cherche l'appui des corps de métiers du bâtiment, dont, entre autres, la CGT. Participer au film de la CGT n'est donc pas seulement un acte de publicité pour un public, mais devient ainsi également une méthode d'avoir l'appui d'un certain réseau pour la réalisation de ces plans. Le Corbusier s'attache à diversifier les moyens en renfort du besoin de construire le projet à substituer à l'Îlot insalubre. Ce projet, également présenté en détail dans le pavillon des *Temps Nouveaux*, est au cœur des activités de pression de Le Corbusier auprès du gouvernement. Le projet de l'Îlot insalubre n° 6 se situe dans les XI[e] et XIIe arrondissements de Paris et est un des dix-sept îlots insalubres désignés par les services du Conseil municipal, où le taux de mortalité est jusqu'à neuf fois supérieur à celui d'autres quartiers parisiens. Les statistiques des îlots insalubres présentées et commentées dans le film proviennent, en effet, de l'étude *L'Îlot insalubre n° 6*, qui avait été publiée la même année[361], et livrent une image complète, mais très politique, du problème du logement dans le centre de Paris. Dans une note rédigée fin 1937, Le Corbusier le décrit comme « un centre de réalisation d'architecture domestique » et évoque la nécessité d'« utiliser l'agitation actuelle pour précipiter le programme »[362]. Cette mention de l'agitation pour arriver à la réalisation peut clairement être comprise comme l'expérience du tournage du film. La présence de Le Corbusier dans le film ne s'inscrit donc pas dans la complémentarité de ses ouvrages publiés sur l'urbanisme, comme le font la plupart des projets de film précédents et suivants, mais dans l'action sur divers champs d'une pression d'approbation et de construction du projet de l'Îlot insalubre de Paris.

Le Corbusier ne présente pas l'étude de cas de l'Îlot insalubre n° 6 dans *Les Bâtisseurs*, mais focalise sur la théorie plus générale de la Ville radieuse. Nous pouvons justement nous questionner s'il n'eût pas été plus judicieux de présenter le projet de l'Îlot insalubre n° 6, et non pas la théorie générale de la Ville radieuse. Même en tant que projet et non pas réalisation comme celles dans la banlieue rouge, ce projet est une expression

360 Lettre de Le Corbusier à M. Nicolas, 18 novembre 1937 (FLC, H3-10), reprise dans G. Ragot, « Des plans pour la capitale, 1925-1961 », J. Lucan (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 293 (coll. Monographie).

361 Le Corbusier, *L'Îlot insalubre n° 6*, *op. cit.*

362 Note dactylographiée sur l'îlot insalubre 1937, dans J.-L. Cohen, « Droite-gauche : invite à l'action », *art. cit.*, p. 312.

de la volonté d'entamer les grands travaux pour le peuple[363]. Le projet de l'Îlot insalubre n° 6 est à voir comme le futur possible pour le peuple par un cas concret, en parallèle aux autres œuvres présentées de la banlieue rouge, évitant ainsi la distance actuelle de compréhension entre l'échelle des réalisations présentées – et le commentaire dans le film – et l'échelle de la proposition théorique, par laquelle la masse ne se sent pas concernée. Le Corbusier s'exprime ici par un mode de fonctionnement – la conférence de la théorie urbanistique et la présentation des réalisations comme premiers pas de l'application théorique – qu'il emprunte de son expérience en tant que conférencier, négligeant la grande différence du public auquel s'adresse la CGT avec celui de ses conférences, plus spécialiste et intellectuel, et les circonstances dans lesquelles le film serait projeté. Le choix de la communication totale où la communication cinématographique est en lien avec les communications imprimées de la Ville radieuse – *La Ville radieuse, Logis et loisirs* et *Des canons…* de la « Collection de l'équipement de la civilisation machiniste » que Le Corbusier projette en 1935 chez André Bloc, directeur de *l'Architecture d'Aujourd'hui*[364] – prime. Choisir de dépasser le cas concret de l'application de la théorie semble alors surestimer le public acquis à la question d'une intervention politique sur la question du logement.

2.3.2. D'un moment politique à l'autre

2.3.2.1 La Ville radieuse, un sujet continu

Le Corbusier note déjà en 1935, comme première ligne à la page de titre de l'ouvrage *La Ville radieuse*, que « les plans ne sont pas de la politique ». L'explication du destin des plans se trouve dans le coin opposé de cette page où Le Corbusier dédie le livre « à l'autorité ». Le destin du livre n'est pas le même que le destin de ses contenus, les plans et les théories. La continuité du contenu de ses propositions de cinéma qui passent de gauche à droite avec des collaborations très colorées témoigne également de cette séparation entre le destin du format et le destin du contenu.

La participation au film *Les Bâtisseurs* est, pour Le Corbusier, la possibilité d'inscrire le projet de la Ville radieuse dans une dimension sociopolitique. Pour y expliquer la Ville radieuse à l'écran, Le Corbusier présente en tant que conférencier deux dessins, qui correspondent à deux échelles de ses théories de l'urbanisme : l'échelle du conditionnement de l'homme et, ensuite, l'occupation du sol. Ces théories font écho à la thématique et aux présentations urbanistiques de Le Corbusier lors du CIAM V à Paris l'année avant en 1937 sur le logis et les loisirs, et elles sont déjà clairement décrites dans l'ouvrage de 1935 *La Ville radieuse* où nous retrouvons les deux dessins crayonnés de-

363 Les archives de Le Corbusier conservent, entre autres, un article de la Fédérative du bâtiment, « La Construction en 1937 », qui explore évidemment les causes de la crise et les îlots insalubres de Paris (FLC, D1-11-1).

364 C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, pp. 65-68.

vant la caméra[365]. Les thèses théoriques crayonnées sont illustrées par des cas concrets. Le premier dessin, sur le conditionnement de l'homme, est illustré par des prises de vue de son appartement rue Nungesser et Coli : le pan de verre, le sol libéré, les aménagements sportifs au pied de l'immeuble… Le deuxième dessin, sur l'occupation du sol, est entre autres illustré par une vue à travers les pilotis du Pavillon suisse à la cité universitaire où nous sommes à cette époque effectivement encore à une construction du site très limitée.

Dans la proposition de synopsis pour cinq courts-métrages sur l'urbanisme de fin 1941, lors de son séjour à Vichy, Le Corbusier reprend les deux thématiques exposées dans *Les Bâtisseurs*, le conditionnement du logis et l'occupation du sol. Les deux premiers synopsis reprennent ainsi le conditionnement du logis et les deux suivants l'occupation du sol. Le cas spécifique de Paris peut être lu comme une reconnaissance du problème théorique tel que la Ville radieuse a été présentée dans *Les Bâtisseurs* et est en même temps l'héritage du film de Zaidler *Monographie de Paris* où les différents plans pour la ville sont exposés et incluent la Ville radieuse. Dans la suite de la collaboration avec Delacommune jusqu'en 1943, ce sont effectivement les deux sujets qui seront avancés et qui correspondent aux deux échelles du conditionnement du logis et de l'occupation du sol des plans urbanistiques (CAT). Dans les scénarios pour ce projet de courts-métrages, les références à la Ville radieuse et à la Charte d'Athènes – qu'il vient de publier de manière anonyme au même moment que l'élaboration des scénarios – sont toujours présentes. Dans les scénarios des cinq courts-métrages, Le Corbusier débute le deuxième sur les prolongements du logis « vivre-respirer ! » avec la Charte d'Athènes et le troisième « La ville » avec les quatre fonctions de l'urbanisme telles qu'elles ont été établies par la Charte d'Athènes[366] et, en 1943, Le Corbusier ajoute encore la notion « congrès des CIAM Paris 1937 » en tête d'un document faisant office d'un synopsis de film sur le logis[367]. Par leurs titres, les scénarios font encore référence à l'ouvrage de *La Ville radieuse*. Les scénarios présentent aussi de minuscules croquis de la journée solaire de 24 heures, de la canalisation des transports ou encore de la disposition des immeubles à redents, mais les thématiques de la Ville radieuse sont également à percevoir par les descriptions sténographiques autour de l'occupation du sol, la mise en cause des villes satellites et les cités-jardins, la révolution machiniste, les terrains artificiels, les joies essentielles… Les joies essentielles de « soleil-espace-verdure » sont fréquemment répétées dans les scénarios et constituent même l'ordonnance du synopsis sur le logis de 1943[368]. Ces conditions de la nature sont également à la base des rêves des acteurs-ouvriers dans le film *Les Bâtisseurs* pour être répétées ensuite par Le Corbusier dans l'explication de ses dessins. Elles forment aussi le début du scénario « La Maison

365 Le Corbusier, *La Ville radieuse*, *op. cit.*, pp. 36, 163.

366 « 2. "Vivre-respirer" Les prolongements du logis » et « 3. La ville », scénarios manuscrits s.d. (FLC, F1-1-127/2 et 3).

367 « "Vivre-Habiter" (vers un logis digne) », texte tapuscrit 14 avril 1943 (FLC, F1-1-126).

368 « "Vivre-Habiter" (vers un logis digne) », texte tapuscrit 14 avril 1943 (FLC, F1-1-126).

des hommes » proposé par Wogenscky, Hanning et Carlus en 1944, scénario qui finit encore par une explication de la Ville radieuse par des images de sa maquette et des plans parus dans l'ouvrage *La Ville radieuse*. Ce scénario s'inscrit dans les actions de l'ASCORAL (CAT) et marque la fin d'une période de grande volonté de diffuser la Ville radieuse à l'écran comme par la publication d'ouvrages tels que la *Charte d'Athènes* et *La Maison des hommes*. Quand Le Corbusier sera sollicité en 1945 pour participer au documentaire *L'Art retrouvé* des Actualités françaises, il est promu comme urbaniste des villes de demain, mais il évite de prendre des références théoriques à la Ville radieuse. Ce document présente la reprise de la vie artistique après la guerre, avec entre autres la réouverture des musées fermés pendant la guerre, l'activité artistique dans les rues de Paris, les artistes qui retrouvent leur atelier comme Matisse ou Braque, pour finir avec la reconstruction nécessaire présentant Perret et Le Corbusier, ce dernier étant encore présenté comme l'homme qui, depuis des années, pense la ville de demain. L'œuvre concrète n'est pas encore là, le documentaire présente des promesses, une utopie qui pourrait être réalisée par l'architecte. À ce projet en attente s'oppose la présentation d'Auguste Perret, montré avec le projet précis de la reconstruction du Havre, un projet qui lui a été confié au début de 1945. Le Corbusier est présenté assis à son bureau, étudiant ses plans de La Rochelle-La Pallice et de Saint-Dié, et la maquette de la tour d'Alger est largement mise en avant : « Le Corbusier reconstruira des cités françaises, donnera une nouvelle forme aux quartiers effacés par les bombes[369]. » C'est, d'une part, une présentation de ses plans concrets pour ces deux villes de la reconstruction[370] et, d'autre part, par la référence à Alger un message indirect de continuer ses collaborations avec la gauche, en parallèle à l'ouvrage de Maximilien de Gauthier sur Le Corbusier qui n'est autre que de resituer Le Corbusier de gauche[371]. La présentation de Le Corbusier dans ce film comme « penseur » des villes de demain marquera pourtant l'image générale de Le Corbusier pour les années qui suivent avec la commande de l'Unité d'Habitation de Marseille comme illustration.

2.3.2.1 S'adapter pour le commanditaire visé

Comme pour le film *Les Bâtisseurs*, où Le Corbusier se lie au PCF, il s'adresse fin 1941 aux « autorités compétentes[372] » de Vichy pour faire réaliser, mais surtout diffuser, ses théories par le film. Cette proposition représente un deuxième moment politique important dans la volonté de diffuser ses théories urbanistiques par le biais de la politique. Du point de vue rétrospectif, la propagande de l'urbanisme ne semble pas avoir été une préoccupation du régime de Vichy. Bertin-Maghit répartit les documentaires de propagande réalisés entre 1940 et 1943 en quatre catégories – la terre, le passé, l'homme

369 P. Este, « L'Art retrouvé », Les Actualités françaises, 1945.

370 D. Voldman, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954 : histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997 (VILLES, histoire, culture, société).

371 M. Gauthier, *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme*, *op. cit.*

372 Lettre de Le Corbusier à M. Martin, président-directeur de la Société Atalante, 10 décembre 1941 (FLC, A3-19-94)

nouveau et l'armée – et quatorze thématiques. Une grande partie des documentaires propage des thèmes régionalistes et folkloriques, et peu de documentaires se projettent dans un futur nouveau en dehors de l'attention portée à la formation des jeunes. Aucun film ne traite de l'urbanisme, de l'architecture ou du logement, les documentaires traitant de la terre mettent l'accent sur le régionalisme, la nature ou le monde agricole[373]. La proposition de Le Corbusier semble s'écarter de la politique de propagande et démontre à quel point Le Corbusier s'engageait à communiquer les théories d'urbanisme[374]. Cependant, Le Corbusier profite de l'appui de Charles Delacommune, qui, à Vichy, était responsable pour mettre en place les principes du Service cinématographique de l'État chargé de centraliser la propagande cinématographique. Ce service se focalise sur les documentaires, comme types de film les plus appropriés de propagande, mais met également l'accent sur la diffusion de films non commerciaux, dits éducatifs, visant les jeunes et les soldats. Delacommune fera jusqu'en 1943, quand Le Corbusier, comme lui, est de retour à Paris, le nécessaire pour essayer de faire réaliser les projets de film de Le Corbusier (CAT). Il fonctionne ainsi comme porte-parole, d'une part, du gouvernement et, de l'autre, comme intermédiaire entre la société Atalante et Le Corbusier, tâche qu'il semble effectuer de manière plus générale. La mise en place des synopsis et les négociations avec Delacommune et Martin se situent dans la même période que la publication de *La Maison des hommes* avec de Pierrefeu. C'est également lors de cette période que Le Corbusier est mis à l'écart du Comité d'études de l'habitation et de la construction immobilière et qu'il reprend à nouveau les démarches pour la réalisation de son CEPU, le Centre d'études préparatoires de l'urbanisme. Communiquer par le cinéma est ainsi encore un moyen de se faire entendre non seulement par le public visé par la propagande, mais également par les autorités. Cette stratégie semble également avoir été appliquée pour *Les Bâtisseurs*, où s'adresser au public de la FTB renvoie également à un souhait d'être entendu par les cercles politiques supérieurs afin d'avoir une approbation du projet de l'Îlot insalubre n° 6.

Les sujets proposés par Le Corbusier pour ces films traitent uniquement de l'habitat et de l'urbanisme : *Le Logis, Prolongement du logis*, *Ville, Pays* et *Paris*, toute référence à une architecture construite ou des projets précis comme celui de l'Îlot insalubre n° 6 est omise. Caractéristique de cette période de guerre, le cinéma, pas plus que les ouvrages imprimés, ne peut pas se placer sur le terrain de l'utilité directe ni sur celui des projets réels ; il s'agit de soutenir ses théories, de maintenir leur manifestation dans cette période de non-activité constructive durant la guerre. Les cinq scénarios semblent suivre le format textuel et non pas visuel de *Destin de Paris*[375], publié avec peu de moyens et dont le

373 J.-P. Bertin-Maghit, « Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 9, 1999, p. 31 ; J.P. Bertin-Maghit, *Les documenteurs des années noires : les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde, 2004 (coll. culture/médias).

374 Je n'ai pas trouvé de traces d'autres projets de documentaire de propagande par d'autres architectes dans les archives de l'IFA.

375 Le Corbusier, *Destin de Paris*, *op. cit.*

manuscrit date d'octobre 1940[376]. Ce projet des cinq synopsis se situe donc à mi-chemin entre les projets d'ouvrages écrits de l'époque et la mise en œuvre de courts-métrages. Les cinq synopsis se construisent très peu par le visuel, mais surtout de manière théorique, et se poursuivent dans cinq scénarios sténographiques (CAT). Dans ceux-ci, le raisonnement théorique est maintenu, mais élaboré dans un schéma plus cinématographique en deux colonnes, cependant l'apport de références visuelles – comme deux minuscules croquis qui reprennent les tableaux de l'Hexagone qui représentent l'occupation du sol dans *La Maison des hommes* (FIG) – reste inférieur à l'argument théorique.

Les projets décrits dans les synopsis de film n'évoluent guère par rapport au film *Les Bâtisseurs*. Cependant, il faut attirer l'attention sur le fait qu'il adapte le langage non pas pour le public visé, mais pour le commanditaire visé. Nous trouvons dans les synopsis et les scénarios des références au langage vichois de Pétain : la tradition, la famille, le paysage français... La description des sujets peut ainsi également être liée à la conférence qu'il a tenue à Vichy en décembre de l'année précédente, qui avait pour titre *Le Citoyen-la famille, le foyer- le logis*[377] et où l'accent mis sur la famille – et non pas l'homme seul – et le foyer reflète également une adaptation de langage. Ces adaptations se retrouvent aussi dans *Destin de Paris* et *La Maison des hommes*, mais par l'étendue de l'écriture, ce langage est plus nuancé. Le Corbusier ajuste par un langage pétainiste certains accents dans les propos des projets qui sont pour le reste identiques à ceux communiqués avant. Adapter le langage renforce encore l'idée que les films ne devaient pas seulement servir le public du film, mais avant tout persuader « l'autorité » à laquelle il s'adresse avec ces scénarios.

Ainsi, tandis que Le Corbusier décrit le premier synopsis du film « Le logis » dans la lettre l'accompagnant à la société Atalante, son titre pour le synopsis même devient « Le foyer ». En dehors de cette adaptation de langage pétainiste, le langage utilisé ne subit pas trop de sacrifices. Par contre, pour les thèmes III à V, sur la ville, le pays et Paris, les adaptations sont plus importantes. Par exemple, la cité administrative devient très explicitement le « poste de commandement », l'accent est abondamment mis sur la tradition et le paysage et la tradition de Paris, le « Vieux Paris », est mise en avant au-delà de la continuité des grands travaux de Paris.

Par exemple, dans le thème V, il décrit le plan de Paris en ces termes :

« Un poste de commandement et un centre de culture. Les industries de transformation seront transplantées au loin et non dans des villes satellites. Et Paris redevient ce que cette ville aurait toujours dû rester : un centre d'administration publique et privée, un centre d'art et de pensée, un centre d'artisanat et de commerce[378]. »

376 C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, pp. 71-74.

377 Notes manuscrites de Le Corbusier pour une conférence à Vichy, décembre 1940 (FLC, A2-19-40).

378 « Thème V Un exemple : Paris », synopsis tapuscrit, 3 décembre 1941 (FLC, A3-19-99).

Cette adaptation en poste de commandement est déjà utilisée dans le troisième synopsis :

« À ce moment-là la grande ville se décongestionne ; elle récupère une place précieuse, elle s'épure et retrouve sa fonction traditionnelle qui est d'intensité de vie et de poste de commandement, telle qu'elle existait avant l'intrusion de la machine[379]. »

La référence aux évolutions négatives de l'époque machiniste est également frappante, Le Corbusier ne dit pas qu'il faut utiliser les moyens autrement pour que nous arrivions dans la deuxième étape de l'ère machiniste, une étape positive, mais réduit le propos à revendiquer une situation d'avant l'époque machiniste pour renouer avec la tradition.

Cette tradition qui doit être « l'intensité de vie » et la centralité de l'homme est ainsi comprise comme un retour à l'arrière dans le temps, ce qui est encore mis en avant dans le quatrième scénario :

« [...] ne perdant jamais de vue que le but essentiel consiste à retrouver, pour l'homme, les conditions de la nature, aussi bien dans le logis, le travail que les distractions physiques et intellectuelles. Préservation et glorification du paysage français, exaltation de la diversité folklorique et défense partout du patrimoine historique[380] ».

Bien que les préoccupations des loisirs de la Charte d'Athènes puissent y être perçues, elles sont ici mises en relation avec la glorification du paysage français, le folklore et la préservation du patrimoine historique de manière générale. L'importance pour le patrimoine historique est encore répétée dans le cinquième scénario sur Paris, où Le Corbusier joue sur des interprétations conservatrices de la notion du patrimoine, contrairement à la notion de l'inscription dans une évolution des grands travaux de la ville :

« On préserve les chefs-d'œuvre historiques et ce qu'on appelle "le vieux Paris" et une fois de plus cette ville se reconstruit sur elle même, suivant la tradition[381]. »

Les sacrifices de langage sont ici à voir dans l'essai de convaincre les autorités de l'intérêt de ces courts-métrages et, donc, indirectement de chercher l'expansion de ses idées théoriques. Une confrontation de ces cinq synopsis avec leurs scénarios manuscrits correspondants est rassurante dans ce sens et montre qu'il n'y a pas de sacrifices politiques au niveau des projets, car Le Corbusier y reprend, comme évoqué avant, les théories de la Ville radieuse telles qu'il les a également décrites dans ses moments de communication d'avant-guerre – ouvrages, film et exposition par le pavillon des *Temps Nouveaux*. C'est plutôt la communication qui se veut politique, et non pas son contenu théorique.

379 « Thème III La Ville », synopsis tapuscrit, 3 décembre 1941 (FLC, A3-19-97).

380 « Thème IV Le Pays », synopsis tapuscrit, 3 décembre 1941 (FLC, A3-19-98).

381 « Thème V Un exemple : Paris », synopsis tapuscrit, 3 décembre 1941 (FLC, A3-19-99).

2.3.2.2 Le double focus de propagande politique et d'éducation de la nouvelle génération

Dans cette période 1938-1944 où Le Corbusier s'inscrit dans les volontés politiques de réaliser des documents cinématographiques de propagande ayant le but de convaincre les spectateurs d'adhérer aux idéologies politiques[382], nous voyons que la manière de persuader va s'imprégner de techniques didactiques. Cette volonté de livrer des documents didactiques ne classe pas les films comme des films d'éducation, liés à des réseaux et usages spécifiques, cependant, elle marque le flou des limites des genres dès que l'on transpose des caractéristiques d'un genre pour nourrir un autre.

Dans *Les Bâtisseurs*, Le Corbusier prend encore la position de conférencier, et donc d'autorité, pour se présenter sur le même plan que les autorités politiques. Cette position contraste avec les deux intervenants dénommés Husson et Robi lors de l'intervention de René Arrachart, qui symbolisent la voix du peuple qui peut être entendue, et les deux amateurs syndicalistes Drouin et Rose qui font l'exposé des cathédrales du peuple. Cependant, même si des ouvriers sont pris comme des acteurs, ils jouent et accomplissent un rôle, ils sont acteurs, ils ne sont pas à la base d'une opinion des masses à divulguer par le film. Ce problème est révélé par Simon Dell, qui note que, même sous le Front populaire, les masses n'étaient pas capables de se représenter dans les journaux. Par exemple, pour la littérature, la nouvelle de Malraux va occuper les journaux et devenir l'actualité, avec des photographies des masses comme illustration, et non pas dans le sens inverse[383]. L'auteur fait référence à Walter Benjamin, que, selon ce dernier, dans son texte de 1934, le lecteur devrait en tout cas devenir un auteur et ainsi un acteur de la production sociale[384], effet qui ne se produit pas. Ce ne sont donc pas les masses, le peuple, qui décide comment se représenter dans l'actualité, mais toujours leurs supérieurs. Dans ce sens, Le Corbusier doit également se présenter comme une personne sur la même ligne, à la même hauteur que ses supérieurs, et faire valoir son autorité, comme il le fait remarquer lui-même à sa mère. Sa présence et son propos sont donc didactiques envers le grand public, et n'expriment pas la voix des masses.

Cette méthode de conférencier s'avère en décalage avec le reste du film, comme nous venons de voir, et par la transposition d'un discours intellectuel vers les masses, Le Corbusier fait remarquer à Maurice Jardot à peine quelques mois après la première projection du film *Les Bâtisseurs* qu'il a l'impression de « parler dans le vide » et qu'il montre l'intérêt pour les films d'éducation parce que « ce sont les nouvelles générations qui réaliseront les idées émises et que c'est par elles et leur éducation que se formera le

382 J. Ellul, *Propagandes*, *op. cit.*

383 S. Dell, *The Image of the Popular Front*, *op. cit.*, p. 149.

384 W. Benjamin, « The author as producer (1934) », dans *Understanding Brecht*, London ; New York, Verso, 1998, pp. 85-103.

milieu qui déterminera la nouvelle manifestation d'une civilisation machiniste[385] ». Par la réalisation de films éducatifs, avec donc des méthodes de présentation plus didactiques, il espère atteindre un public d'écoles et de clubs de loisirs, donc, essentiellement un public jeune et de masse (CAT). Les sujets proposés pour ces films sont le logis dans ses conditions essentielles et la ville. Ces deux sujets reprennent alors les deux croquis comme crayonnés pour le public de la FTB dans *Les Bâtisseurs*, et ce sont également ces deux sujets qui se marquent dans la continuité lors de la période 1941-1944. Quand Le Corbusier va alors proposer cinq synopsis de courts-métrages fin 1941, le format est encore celui des films éducatifs. Ce format n'est pas spécifié dans la correspondance avec Delacommune, cependant il est à saisir par le rôle de Delacommune et surtout par le format des scénarios où le raisonnement théorique est repris dans une colonne de « dessins animés »[386]. Moyen graphique par excellence pour des informations didactiques, ce procédé est fort présent dans les films de construction pour expliquer tout processus de la construction, et le film réalisé par Marcel Poëte sur la croissance de Paris peut également être pris comme référence. Le Corbusier note dans les scénarios différents types de dessins animés, dans le deuxième scénario du prolongement du logis, Le Corbusier décrit « on dessine » pour reprendre des dessins proches de ceux crayonnés sur le tableau blanc dans *Les Bâtisseurs* (FIG)[387]. Dans le troisième et quatrième scénario, sur la ville et le pays, les dessins animés reprennent plutôt des évolutions sur plan qui semblent proches du procédé du film de Marcel Poëte[388]. Quand Le Corbusier entame en 1944 les négociations avec la société MAIC pour la réalisation de deux films, le double focus de propagande et d'éducation se réduit à la simple focalisation sur l'éducation, la société cinématographique étant une société qui se concentre sur la réalisation de films pédagogiques et qui propose ici les films pour l'Association nationale des œuvres scolaires et post-scolaires (CAT). En 1944, Le Corbusier semble toujours à la recherche de faire réaliser ce qui lui semble nécessaire en 1938, éduquer les nouvelles générations.

Ce projet de film de 1944 se place également dans un contexte plus large politique si on le compare avec le projet de film d'André Sive *Construire la France*, que ce dernier développe en juin 1944 pour le ministère de l'Information du gouvernement provisoire[389]. Il met en place quatre idées de film : sur les nouvelles techniques de construction à utiliser pour la reconstruction ; sur l'urbanisme ; sur la standardisation et la préfabrication ; sur l'habitation[390]. Les thèmes traités sont proches des films proposés par Le Corbusier. Bien que leur contexte de démarche reste vague, les propositions de Sive et

385 Lettre de Le Corbusier à Maurice Jardot, 10 mars 1938 (FLC, E2-5-355).

386 Cinq scénarios, s.d. (FLC, A3-19-103 à 112).

387 Scénario « 2 », s.d. (FLC, A3-19-106).

388 Scénario « 3 ou 4 », s.d. (FLC, A3-19-109).

389 Lettre d'André Sive à Henri Bonnet, 8 juin 1944 (Fonds Sive, Centre Pompidou). Merci à Maïlis Favre de m'avoir signalé l'existance de ce dossier.

390 « C.N.T.R.I. Projets de films », s.d., 4 p. (Fonds Sive, Centre Pompidou).

celles de Le Corbusier semblent à première vue liées, aussi par la réalisation pour les deux projets de maquettes d'urbanisation sur un site vierge[391].

Comme pour les autres tentatives de projets de film durant les années de guerre, ce projet reste un projet de papier, mais marque la fin de toute une période de réflexions autour d'une communication avec une orientation éducative pour la communication de la Ville radieuse. Ces projets se situent entre une période de communication plus élitiste, avec la réalisation des films de Pierre Chenal et sa participation au film *Les Mains de Paris* qui attire plutôt un public cible de *Vogue*, et par la suite d'une communication de persuasion beaucoup plus pragmatique à la suite de la commande de l'Unité d'Habitation de Marseille.

2.3.3 Instrumentalisation du discours de Le Corbusier à des fins politiques

Le patronage politique tant espéré par Le Corbusier trouve ses limites dans les masses qu'il peut atteindre par le format proposé de documentaire éducatif de propagande. Dans les dix ans qui suivent la Deuxième Guerre mondiale, certains cinéastes incluent clairement des messages politiques dans leur discours de documentaires et font appel à Le Corbusier pour renforcer la validité de leur message. En tant qu'initiatives émanant des cinéastes, le patronage politique est inexistant, cependant la production se réalise dans des sphères plus artistiques et/ou cinématographiques et la diffusion est par conséquent aussi plus orientée vers un réseau commercial, même si les types de cinémas restent des cinémas d'art. Le message n'est plus politique, mais devient politisé. Les cinéastes expriment par ces films non seulement une conviction personnelle, mais traduisent des sentiments qui règnent dans certaines couches de la population. Pour le film *La vie commence demain,* les initiateurs principaux – la réalisatrice Nicole Vedrès et le journaliste André Labarthe – font référence à la peur de la bombe atomique et à une possible Troisième Guerre mondiale. Cette peur est traduite en une quête pour un futur positif (CAT). La dernière partie du film, après que tous les intervenants ont pu dévoiler leur vision pour le futur, est un discours d'André Labarthe au sein de l'UNESCO sur la bombe atomique. Le débat de la bombe atomique est la conclusion de l'enquête pour le monde de demain menée par le jeune homme interprété par Aumont. Labarthe met Aumont et le public en garde des dangers de la bombe atomique, en partie puisant de ses expériences comme journaliste français présent aux premiers tests atomiques à Bikini[392]. D'une part, le film émet ainsi une vision pacifiste, au cœur des préoccupations de l'UNESCO qui subventionne le film. D'autre part, en tant que discours émis par André Labarthe dont le livre *La vie commence demain* de 1947[393] a été le fondement du film, la notion pacifiste est fort colorée par cette per-

391 Croquis de plan d'urbanisme non identifié, 12 août 1944 (FLC, B3-10-351) ; photographies de développement de maquette de ville idéale, s.d. (Fonds Sive, Centre Pompidou).

392 A. Labarthe, « La première explosion à Bikini », *Témoignages*, Disque 33t, 25cm, Pathé-Marconi, 1953.

393 A. Labarthe, *La vie commence demain*, Paris, René Julliard/Sequana, 1947.

sonnalité. Son livre homonyme est plutôt un état des lieux de la situation avancée en Amérique comparée à la France qu'un livre de science-fiction comme il se promeut. La troisième partie « ÉNERGIE » traite de l'énergie et de la bombe atomique, dans les chapitres « De la mine sans mineurs à la centrale atomique » et « Grands travaux »[394]. Labarthe y passe en revue les différents systèmes d'énergie, jusqu'aux promesses de l'énergie atomique pour l'avenir, « la centrale atomique va-t-elle tout bouleverser dans l'art de construire comme la bombe à plutonium dans l'art de détruire ? », et il modère tout de suite après ses propos : « L'apparition de l'énergie nouvelle, quel que soit son caractère révolutionnaire, ne saurait défaire une civilisation industrielle pour engendrer une nouvelle époque du machinisme totalement étrangère au passé. La transformation sera graduelle »[395]. Cette évolution graduelle se présente plus apocalyptique dans le film, où les conséquences négatives d'abus de l'énergie atomique sont esquissées avant de terminer par les possibilités et les défis de demain si cette énergie est utilisée de manière positive : la peur *versus* l'enthousiasme de l'avenir. Les auteurs du film, Vedrès et Labarthe, essaient de cette manière de responsabiliser la société afin qu'elle ne reste pas indifférente face à ces nouveaux phénomènes à caractère politique : « Such a film as *La vie commence demain* gives hope that the documentary film makers have not lost the sense of social responsibility which was once their distinguishing characteristic[396] ». Le propos de Le Corbusier s'y joint, il y développe par sa recette éprouvée sa vision urbanistique et sur le monde : le conditionnement de l'homme en opposition à l'état lépreux des logements des villes et de la campagne, la civilisation qui s'est installée sans contrôle et qui a mené à des protestations et à des déclarations de guerre et les ruines, le Vieux Monde qui craque et la nécessité de nouveaux foyers et nouvelles villes pour changer et améliorer la condition humaine. Ce propos est construit par des images de montage de diverses sources, avec, en voix off, Le Corbusier. Il ne touche pas directement à la politique, mais en parlant des grèves des années 1930, de la guerre, de l'Europe en ruine et de la nécessité de construire des villes et des logements il met en garde l'autorité. Pour Vedrès comme pour lui, il s'agit de faire passer un message politisé que Le Corbusier voit lui-même comme une leçon urbanistique[397]. Le message de Le Corbusier est vu par lui-même comme faisant partie du propos général du film, « je ne désire pas que ces dialogues et commentaires constituent une publication "Le Corbusier" en soi ; faisant partie de l'ensemble des participants du film[398] ».

Cette pensée personnelle sur le monde est développée plus profondément pour la mise en œuvre du *Poème Électronique* dans le pavillon Philips de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles. Le film de Vedrès a clairement été un précurseur du film personnel de

394 *Ibid.*, pp. 227-265.

395 *Ibid.*, pp. 246-247.

396 K. Myers, « European Film Festival », dans C. Starr (éd.), *Ideas on Film*, New York, Funk & Wagnalls, 1951, p. 72.

397 Lettre de Le Corbusier à Saul Steinberg, 19 janvier 1950 (FLC, B3-10-358).

398 Lettre de Le Corbusier à Armand Rubin, 15 juillet 1950 (FLC, B3-10-89).

Le Corbusier. La voix off de Le Corbusier disparaît pour donner toute la puissance aux images. Le discours urbanistique n'y est plus le fil rouge du développement de la pensée personnelle, il prend toute son ampleur dans ce film qui montre « comment notre civilisation toujours plus mécanisée vise une nouvelle harmonie future ». La vision du monde développée par Le Corbusier peut encore être vue comme une déclaration d'opposition à la bombe atomique. Le Corbusier y insère des références très clairement à la politique, par exemple, des images des camps de concentration et de jouets de guerre, mais également l'opposition entre la jeunesse et des explosions de bombes atomiques (FIG). À nouveau, ce film multimédia ne vise pas une réception politique, mais il s'agit d'une émission d'une pensée sociopolitique très largement partagée par le public. Cette pensée sociopolitique sert également la vision urbanistique de Le Corbusier, comme pour *La vie commence demain*, les usages négatifs de la bombe atomique sont suivis d'images de l'Unité d'Habitation de Marseille comme une application positive des nouvelles possibilités de l'énergie de notre civilisation machiniste. Initialement, une séquence de film de Le Corbusier sur le toit-terrasse de l'Unité entouré d'enfants aurait complété ce propos, pour renforcer encore la différence de futur qu'on donne à nos enfants par l'application négative ou positive des sources énergétiques.

Six ans après *La vie commence demain*, Pierre Kast et France Roche contactent Le Corbusier pour un court-métrage sur l'architecte, *Le Corbusier, architecte du bonheur*. Pierre Kast avait déjà tourné *L'architecte maudit*, un court-métrage sur Ledoux, en 1953, qui est encore introduit comme dernière personne dans la chronologie d'une série d'utopistes dans le documentaire sur Le Corbusier. Bien que les titres indiquent une opposition entre l'un et l'autre, entre le maudit et le bonheur, Kast semble plutôt se référer à des ouvrages sur les architectes pour construire ces titres. Ledoux est, en effet, qualifié comme architecte maudit dans la biographie de Marcel Raval parue en 1946[399] et le livre de Jean Petit sur Le Corbusier *Le Corbusier. Architecture de bonheur. L'urbanisme est une clef* de 1955 est clairement à la base du titre – et les contenus – du film sur Le Corbusier. Nous pouvons voir dans ces deux courts-métrages la continuité de la conviction et de l'utopie politique de Pierre Kast d'un film à l'autre. Les films sont en phase avec les idéaux politiques de Pierre Kast, d'abord communistes et ensuite socialistes, qui l'ont guidé non seulement pour ces deux courts-métrages, mais qui peuvent être vus comme une constante dans l'œuvre cinématographique de Kast. Son engagement politique, comme pour de nombreux réalisateurs du groupe des Trente, était effectivement bien connu[400]. C'était également l'affirmation de l'unique auteur biographique de Pierre Kast, Pierre Boiron[401]. Dans ce sens, il n'est pas étonnant

399 M. Raval, *Claude-Nicolas Ledoux. 1736-1806*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1946 (Les Architectes français).

400 S. Denis, « Architecture, cinéma et utopie. Pierre Kast sur Claude-Nicolas Ledoux et Le Corbusier », dans A. Fiant (éd.), *Le court-métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction: allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 203-216 (coll. Le spectaculaire Série cinéma).

401 P. Boiron, *Pierre Kast*, Paris, Lherminier, 1985 (coll. Le Cinéma et ses hommes).

que Pierre Kast publie en 1980 *Le Bonheur ou le Pouvoir*[402], où il revient encore sur la Saline de Chaux de Ledoux, qu'il mettait déjà en lien avec les pensées urbanistiques de Le Corbusier dans le film *Le Corbusier, architecte du bonheur*. Kast reprend comme sujets-architectes exactement les deux architectes de Kaufmann de son livre *Von Ledoux bis Le Corbusier* de 1933, seulement paru en français en 1981[403] où il émet la thèse que le modernisme émergeait dans l'œuvre de Ledoux, voire culminait dans celle de Le Corbusier. Pierre Kast n'était certainement pas au courant du livre de Kaufmann, cependant il y a bien un parallèle à voir entre la conviction de Pierre Kast et celle présente de manière sous-jacente dans le livre de Kaufmann : la réaffirmation – dans les années 1930 – de l'idéal d'un État libéral, social et démocratique, qui pourrait être réalisé par l'architecture[404]. Pierre Kast et France Roche, ayant écrit le scénario, croient ici dans l'architecture et l'urbanisme de Le Corbusier comme une solution sociopolitique, mais ils classent Le Corbusier également parmi ces utopistes comme Ledoux, dont seulement quelques réalisations font preuve de toute l'idéologie nouvelle présente dans ces architectures. La mise en commun des deux courts-métrages peut nous expliquer les utopies politiques de Kast, elle explique peu l'autre situation : pourquoi Le Corbusier s'est engagé avec Pierre Kast, dont les convictions politiques étaient fort connues. L'intention de Pierre Kast est non pas de promouvoir un urbanisme pour demain, mais de présenter la personne de Le Corbusier et ses projets, en vain et réalisés. C'est cette approche qui guide Le Corbusier dans la participation au film monographique. Être représenté comme utopiste est une manière de promouvoir sa personnalité au-delà du discours urbanistique. Le film donne une image plus positive autour de la personnalité de Le Corbusier que le documentaire télévisé *Paris peut-être*, réalisé à peine six mois plus tôt par Jean-Marie Drot pour la série « L'Art et les hommes », où les plans de Paris de Le Corbusier sont annoncés par lui-même comme un débat clos en parallèle avec la publication *Plans de Paris 1956-1922*. L'engagement de Le Corbusier pour le film de Kast se joue sur l'aspect du travail monographique, et non pas le message politique qui se réalise à travers l'œuvre de Pierre Kast.

402 P. Kast, *Le Bonheur ou le Pouvoir*, s.l., J. Cl. Lattès, 1980.

403 E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien, Leipzig, Rolf Passer, 1933 ; édition française : E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier: Origine et développement de l'architecture moderne*, Paris, L'Équerre, 1981.

404 A. Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, MA, MIT Press, 2008 (Writing architecture series).

2.4. Communiquer l'urbanisme, une affaire de politique ?

> « La Télévision, quel instrument merveilleux de culture et de connaissance ce pourrait être. En France, tout serait possible, car ce sont les pouvoirs publics qui sont détenteurs de la télévision[405]. »

2.4.1 Une télévision militante : désintellectualiser l'urbanisme

Dans un compte rendu sur dix ans de documentaire d'art à la télévision, Jean-Marie Drot remarque que, autour de 1955-1957, les documentaires sur l'art à la télévision avaient une intention sociale, avec l'idée de libéraliser, de désintellectualiser l'art par la télévision. Télévision qui, en plus, est un instrument de l'État. Il souligne les difficultés pour les travailleurs – ouvriers, administratifs, fonctionnaires – d'aller aux musées, ceux-ci fermant à 17 heures. La télévision étant associée à un statut de vérité, elle permet de découvrir l'art par un autre biais[406]. Un biais qui, donc, pourrait être plus véritable que la publication. Jean-Marie Drot affirme à ce sujet à Le Corbusier qu'il est certain « que la télévision peut être une bonne tribune pour la diffusion de vos idées, je n'ai d'autres ambitions que de servir celles-ci[407] ». Il appuie alors fortement la thèse de la télévision comme bon instrument de promotion pour Le Corbusier et pour ses idées urbanistiques pour Paris, mais vers quel public exactement ? Jean-Marie Drot remarque dans le même compte rendu que, dans cette période, le nombre de postes de télévision n'était que de 300 000[408]. Bien qu'il s'agisse en effet du seul médium qui peut atteindre un tel nombre, il nous semble difficile de croire en cette intention noble d'atteindre « le plus grand nombre » au sens large du public d'ouvriers, de personnels administratifs et de fonctionnaires qu'il mentionne par le biais de la télévision pour l'informer ou même l'éduquer sur l'art. Le nombre de ménages ayant dans ces années une télévision s'élève seulement à 2 %[409]. Il s'y agit probablement des ménages les mieux fortunés, et/ou les plus intellectuels, sachant que le nombre de hauts cadres était à ce moment de 3 %[410]. Il devient donc peu probable que la tranche de population à qui

405 J. Petit (éd.), *Le Corbusier parle*, *op. cit.*, p. 41.

406 J.-M. Drot, « Dix ans de films sur l'art à la Radio-télévision française », *op. cit.*, pp. 5-8.

407 Lettre de Jean-Marie Drot à Le Corbusier, 28 février 1956 (FLC, U3-11-133).

408 J.-M. Drot, « Dix ans de films sur l'art à la Radio-télévision française », *op. cit.*, p. 10. Il s'agit de 260 000 postes (E. Cohen, « Télévision, pouvoir et citoyenneté », dans M.-F. Lévy (éd.), *La télévision dans la République : les années 50*, Bruxelles : [Paris], Complexe ; IHTP CNRS, 1999, p. 41 (coll. « Histoire du temps présent »).)

409 Le nombre de ménages s'élève en 1956 à 13,57 millions. Dans G. Vangrevelinghe, « Les niveaux de vie en France, 1956 et 1965 », *Économie et statistique*, n° 1, mai 1969, pp. 7-21.

410 T. Piketty, *Les hauts revenus en France au xxe siècle : inégalités et redistributions (1901-1998)*, Paris, Bernard Grasset, 2016 (Points Histoire H521).

Drot aimerait s'adresser comme demandeurs du logement conçu par Le Corbusier soit effectivement atteinte par la télévision.

Le documentaire *Paris peut-être* de Jean-Marie Drot est pourtant construit pour permettre une émission auprès des moins fortunés : commençant le documentaire par une interview entre le sociologue Paul-Henry Chombart de Lauwe et une habitante d'un taudis, Drot permet de rendre reconnaissables les problèmes autant pour les intellectuels que pour le public large. Mais, par les limites de diffusion de la télévision dans ces années, le film documentaire de Pierre Kast, ayant ciblé justement des projections dans des centres d'éducation et autres, arrivait probablement mieux à atteindre le large public. L'amertume de Le Corbusier perceptible dans l'émission peut être comprise comme une amertume auprès du public intellectuel de l'émission, ce même public intellectuel qu'il essaie de convaincre depuis trente années. Cette volonté de rester dans la conviction du public par ses thèses urbanistiques se lit également par cet écart entre grand public estimé de la télévision et public réel de la télévision durant ces années.

L'engagement de Le Corbusier pour le documentaire et le questionnement du futur de Paris coïncide avec la publication de l'ouvrage *Les plans Le Corbusier de Paris 1956-1922*, annoncée dans le documentaire. Cet ouvrage, qui présente la démarche de Le Corbusier sur l'urbanisme et ses différents projets pour Paris élaborés pendant trente-quatre ans, clôt cette période. La publication se met en contre-position de *La Ville radieuse* de 1935 avec sa dédicace à l'autorité. Le texte accompagnant le titre du nouvel ouvrage nous livre sa position grand public : « Cette méditation sur Paris est dédiée à l'entreprise française [...] les gens de la terrasse, du ciment, de l'acier, etc. [...] et non à quelques personnalités de la politique[411] », une intention déjà présente lors de la signature du contrat de publication. En plus, par les moyens mis en œuvre, Le Corbusier semble également s'adresser à un autre public que le public « savant » : une mise en page contemporaine, une impression offset – et donc très modeste dans les frais sollicités –, le tutoiement dans les textes, les textes manuscrits, les collages... L'apport neuf de cette publication est assez maigre, la plupart des pages proviennent des publications antérieures, comme *La Ville radieuse*, *Des canons des munitions*, *La Maison des hommes*, *Quand les cathédrales étaient blanches*, et des différents tomes de *l'Œuvre complète*[412]. Dans la publication, nulle part ne sont mentionnées ses activités artistiques. Cette préoccupation monographique sur l'urbanisme peut être vue à la lumière de la publication l'année d'avant de *Poème de l'angle droit*, qui est clairement un livre artistique et intellectuel et considéré par Le Corbusier comme le pendant. Parallèlement, dans l'émission, Le Corbusier ne se focalise pas sur ses activités artistiques, cependant le lieu de tournage est son atelier rue Nungesser et Coli. Contrairement à ce qu'indique le titre de l'ouvrage, Paris n'est pas au centre des préoccupations : seulement un quart des textes et des illustrations se réfère aux projets pour Paris. Paris est un prétexte pour mettre

411 C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, p. 162.

412 *Ibid.*, p. 147.

en avant une réflexion sur la ville, l'habitation et l'occupation du territoire. Ce sont ces mêmes réflexions que nous pouvons remarquer dans l'émission *Paris peut-être*, et le fait que Paris ne serve que comme exemple pour une problématique qui est plus générale : les personnes interviewées dans les taudis peuvent aussi bien se trouver dans d'autres villes, les projets de l'urbanisme souterrain d'Utudjian sont dans ses théories décontextualisées de Paris, et Le Corbusier présente la solution de Paris comme une application de la théorie générale de la Ville radieuse.

Le public de spectateurs qui est censé représenter la France pourrait s'opposer au public politique – ou fédératiste comme pour le film *Les Bâtisseurs* – de projections spécifiques. Encore confronté à une chaîne unique de diffusion et un nombre limité de postes, Le Corbusier n'aperçoit pas comment transposer les moyens de la publication à la télévision. Le Corbusier retombe dans les habitudes intellectuelles de conférences comme dans les années 1930, ce qui est en complète opposition avec la volonté de l'ouvrage en parallèle à l'émission. Il est en costume, vouvoie et déclame son texte. Le Corbusier ne dessine pas sur un tableau noir, laissant de côté une position d'instruire son public de manière plus conviviale en dessinant sur des feuilles sur son bureau tout en discutant avec l'interlocuteur. En mentionnant la publication, il met l'accent sur l'impression offset et la manière que l'« opinion » peut encore se rendre compte de ses théories qui lui ont peut-être échappé lors de l'entretien. Ceci est d'ailleurs autant un indice que le public atteint pourrait être un autre public que celui de trente années plus tôt.

Une diffusion d'idées par la télévision, pour revenir aux réflexions de Jean-Marie Drot, n'est pas encore la création d'une plate-forme pour les projets. Il s'agit pour *Paris peut-être* d'une des premières émissions de la série « L'Art et les hommes », donc une série en principe sur l'art, et non pas une série spécialisée sur les questions du logement ou de l'urbanisme. Le fait que Drot inclut, dès le lancement de la série, l'urbanisme et l'état du logement en France montre que cette question touche un grand public et qu'il ne s'agit peut-être pas d'une question d'art au sens propre, mais bien d'une question centrale de l'homme. « Il s'agit de montrer que Paris est une ville qui ne correspond plus à la réalité d'une capitale moderne, et que, conséquemment, le moment est venu de préparer efficacement ses formes nouvelles et nécessaires[413]. » Par ces termes, Jean-Marie Drot présente encore Le Corbusier dans sa double mission d'énonciateur de théories et d'éducateur du public et qui s'inscrit davantage dans la ligne des projets de film à la veille et lors de la guerre. Le documentaire de Drot présente certes des personnalités ayant une autorité intellectuelle sur la question – Chombart de Lauwe, Utudjian et Le Corbusier, mais qui n'ont pas une autorité politique comme organe décisionnel et de gestion, comme représente le ministre Sudreau dans des émissions sur l'urbanisme les années suivantes. De ceci découle que cette émission de Drot est une émission de constat et que les théories urbanistiques de Le Corbusier sont aussi présentées comme

413 Lettre de Jean-Marie Drot à Le Corbusier, 28 février 1956 (FLC, U3-11-133).

des constats. Le Corbusier présente dans l'émission de Drot ses plans d'urbanisme pour Paris comme des plans du passé, et la solution proposée est donc une solution non politique, une solution qui émane d'un individu qui ne cherche plus une flexion de l'autorité à exécuter ses propositions faites depuis trente ans. Quand Drot réalise cinq ans plus tard des interviews d'habitants de l'Unité de Briey, le paysage de la télévision a fort changé, avec une pénétration dix fois plus importante qu'en 1956 et surtout le champ de manœuvre de Le Corbusier. Cette émission se concentre encore sur le constat, mais un constat par l'expérience et non plus par la théorie pour Paris. Comparé à l'émission très parlante sur la vie dans l'Unité de Briey *La Maison de l'homme* de 1961, qui est également réalisée par Jean-Marie Drot dans la série « L'Art et les hommes », *Paris peut-être* n'arrive pas à transmettre le message de manière accessible aux spectateurs. L'émission sur Paris s'enferme dans la théorie. Le documentaire ne porte pas d'espoir en soi, il construit l'image rétrospective et théorique d'un projet destiné à rester dans l'espace du papier et au niveau des visées théoriques. L'amertume de Le Corbusier si prégnante dans l'émission se retrouve aussi dans la publication, déplaçant le focus de Paris à l'autocomplaisance de l'auteur[414]. Bien que le documentaire de Kast donne une image plus optimiste et ouverte de Le Corbusier et de son œuvre, cette clôture du débat sur les plans de Paris y est également présente. Le documentaire commence par la série des croquis de Paris de *Précisions* pour encore conclure avec « L'Académisme dit : NON ! ». La prise de position contre les courant dominant des années 1920 et 1930, qui avait disparu pendant une brève période à la fin des années 1930 et le début des années 1940, est à nouveau publiquement décriée.

Entre ces deux documentaires de Jean-Marie Drot réalisés dans le cadre d'une série sur l'art, d'autres s'y ajoutent. Leurs demandes de participation auprès de Le Corbusier témoignent d'une volonté d'inclure le sujet de l'urbanisme comme formation culturelle pour les spectateurs, en lien avec les préoccupations des premières années de la télévision. Le Corbusier va, par contre, se tenir à distance de ces propositions. Ces demandes sont soit déviées par lui vers un sujet plus à l'ordre du jour, soit passées à ses collaborateurs proches comme à Wogenscky ou Aujame pour s'en occuper. Le documentaire télévisé *Paris à sauver, Paris à reconstruire* de Max-Pol Fouchet pour la série culturelle « Terre des Arts » qui passe à la télévision en juillet 1960 présente Wogenscky comme porte-parole, et non pas avec Le Corbusier[415]. Il confirme la disparition de Le Corbusier du débat sur l'urbanisme. Ce documentaire révèle les mêmes idées que l'émission *Paris peut-être* de Jean-Marie Drot : Paris, comme ville conservatrice et inadaptée à son futur, devient le sujet d'un questionnement sur le juste milieu entre la sauvegarde de son histoire et la nécessité d'une ville adaptée et moderne. Le documentaire donne de cette manière une image ambiguë et indécise de Paris, et propose l'urbanisme de Le

414 C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, p. 149.

415 La négation de Le Corbusier pour ce projet télévisé est aussi manifeste dans le fait qu'il n'y a aucun document à la Fondation Le Corbusier qui témoigne de ce documentaire ou de sa préparation.

Corbusier comme une sorte d'occasion manquée. Le ton n'est donc pas dans une certaine intention de solution pour le futur. Il s'intéresse dorénavant, dans cette période, à la présentation de sa personnalité et les œuvres réalisées. En effet, quand Jacques Floran contacte début 1959 Le Corbusier pour une émission dans la série télévisée « Plaisir des Arts » l'accent est d'abord mis sur Paris et l'avenir de Paris, avec la demande à Le Corbusier de présenter ses plans pour la capitale[416]. Le Corbusier semble bien être énervé par le cas de Paris, et note dans les marges de la lettre explicative de Jacques Floran que l'avenir de Paris n'est qu'« à condition que la vie l'empoigne à nouveau », et il lance également une question supplémentaire « si je vois vieillir Paris » : « je la vois se défaire, les crimes contre Paris[417] ». L'émission en question sera ensuite déviée vers Chandigarh et la Main ouverte, signe que, comme pour la proposition des Actualités françaises, qu'il ne veut plus se profiler avec le sujet de Paris (CAT).

2.4.2 Un repositionnement entre culture et politique

La fin des années 1950 se marque par un nouveau régime de la télévision dans lequel les instances politiques se manifestent plus dans des discussions autour du sujet de l'urbanisme. Ce moment se trouve aussi à la croisée de plusieurs projets de communication et de redéfinition autour des *Trois Établissements humains* de Le Corbusier, par l'écrit – en réédition – et par la télévision. L'urbanisme et le logement trouvent encore leur place dans les programmes culturels et sont à la fois à la base d'un mouvement de communications qui s'oriente uniquement sur les réalisations et où l'aspect culturel disparaît. Les rééditions de ses écrits et les projets de documentaire télévisé montrent une volonté de Le Corbusier de rester un acteur dans la reconstruction politique, pour laquelle il n'était pas suffisamment sollicité et où le projet d'urbanisme de Meaux se dessine de plus en plus comme un échec, en se positionnant de plus en plus comme une force indépendante à l'autorité. L'ouvrage à signature collective de l'Ascoral *Les Trois Établissements humains* était publié en 1945[418] et est réédité en 1959 par Jean Petit dans la collection Forces vives[419], et reçoit la signature unique de Le Corbusier qui remanie la plupart des textes[420]. La réédition des *Trois Établissements humains* cadre dans le contexte de la réédition et de la mise en série des autres publications de Le Corbusier *La Charte d'Athènes* et *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture* en 1957 dans la collection des « Cahiers Forces vives ». Ces trois rééditions s'intègrent dans la collection de Jean Petit, avec, entre autres, *Le Poème Électronique* de 1958, ou-

416 Lettre de Jacques Floran à Le Corbusier, 12 janvier 1959 (FLC, U3-11-200).

417 Lettre de Jacques Floran à Le Corbusier, 12 janvier 1959 (FLC, U3-11-200).

418 Bézard *et al.*, *Les Trois Établissements humains*, Paris, Denoël, 1945.

419 Le Corbusier, *Les Trois Établissements humains*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.

420 La première publication collective comme la réédition ont été analysées dans E. Markou, « Œuvre collective et stratégies d'autorité. Le Corbusier, *Les Trois Établissements humains*, 1945/1959 », P. Chabard et M. Kourniati (éd.), *Raisons d'écrire. Livres d'architectes, 1945-1999*, Paris, Éd. de la Villette, 2013, pp. 19-44 ; C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, pp. 75-78, 190.

vrage avec une forte contribution de Le Corbusier, mais aussi la première publication dans la collection consacrée à l'église de Ronchamp qui émane de la main de Jean Petit, sans apport réel de Le Corbusier. Les publications de Jean Petit sur et de Le Corbusier jouent avec la confusion entre auteur et sujet, et proposent une palette étendue des activités de Le Corbusier. En reléguant dans cette réédition retravaillée les références aux autres auteurs et à l'Ascoral aux pages internes, Le Corbusier s'approprie la publication et, avec celle-ci, le concept urbanistique y développé. Les tentatives de Le Corbusier de réaliser des documentaires sur ce concept pourraient être vues comme un renforcement de cette appropriation du concept des *Trois Établissements humains*. De même que pour la réédition, qui se recentre par rapport à l'édition d'origine autour de la ville et de l'urbanisme au détriment des autres échelles du territoire[421] – avec, notamment, un nouveau chapitre qui met en avant les plans d'urbanisme de Le Corbusier entre 1922 et 1958 – les projets de documentaire qui se proposent à Le Corbusier sont repositionnés autour des *Trois Établissements humains*. L'importance de cette réédition par rapport aux autres se reflète dans l'attention que Le Corbusier porte à une diffusion en documentaire télévisé, mais aussi filmé, et qui s'attribue la réorientation de la réédition des *Trois Établissements Humains* : l'aménagement du territoire devenu secondaire à la suite d'une appropriation par les ingénieurs de ce domaine[422]. Les projets de documentaire et la réédition de l'ouvrage souscrivent à cette mise de côté de et par Le Corbusier pour porter l'attention sur les solutions que la cité linéaire industrielle pourrait signifier pour le pays.

Ce repositionnement en dehors des forces de communication surveillée par l'autorité ne signifie pas qu'il soit sans appui politique dans la diffusion de ses théories des *Trois Établissements humains*. En mars 1959, Le Corbusier est nommé membre au Comité de télévision de la Radio-diffusion-Télévision française par le ministre de l'Information[423]. Ce comité avait comme tâche principale de réfléchir et d'améliorer la programmation de la télévision, par l'évaluation de la composition des programmes par la direction générale, par l'étude et le jugement des projets d'émission et par des suggestions qui pourraient favoriser le développement et la qualité des émissions[424]. Cette qualité de membre où il figure seul entre des personnalités de cinéma et de télévision[425] est tout de suite prise par Le Corbusier comme une occasion de proposer *Les Trois Établissements humains* à la télévision. Une annotation manuscrite « Les 3 ETS H = solution » est déjà marquée sur la lettre de nomination, quasi exactement la même remarque que

421 E. Markou, « Œuvre collective et stratégies d'autorité. Le Corbusier, *Les Trois Établissements humains*, 1945/1959 », *art. cit.*, p. 42.

422 *Ibid.*, p. 44.

423 Lettre de Roger Frey, ministre de l'Information à Le Corbusier, 15 mars 1959 (FLC, U3-11-2).

424 Arreté n° 117 du 17 mai 1959, 6 p. (FLC, U3-11-4).

425 Les autres membres nommés sont : Pierre Bost, André Cayatte, Jacques Dupont, Bertrand Flornoy, Georges Hourdin, Marguerite Jamois, Marcel L'Herbier, Christian Matras, Jean Vertex, Jean-Louis Barrault, André Lavagne, Louis Malle, Claude Mauriac, Olivier Merlin, Pierre Moinot, Roland Petit, P.-A. Touchard (FLC, U3-11-3).

celle mise en marge dans le projet de Drot[426], et par la suite, fin juin, il note, concernant une démission éventuelle du comité, de « ne rien brusquer afin de pouvoir introduire le programme des "Trois Établissements humains" à la Télévision au moment de la parution du livre[427] ». En effet, ses nombreuses absences aux réunions hebdomadaires du comité obligent le comité à le limoger en novembre[428], non pas sans que Le Corbusier prenne l'occasion de proposer au ministre de l'Information ses conseils « pour la préparation des programmes qui toucheraient au domaine de l'urbanisme », ce qu'il signale comme étant la principale raison d'avoir accepté d'entrer au comité. « Si vous le voulez bien, c'est à ce moment (trêve des confiseurs !) qu'il me paraîtrait utile d'intervenir. Et M. Jean Petit [...] pourrait mettre sur pied, avec vos collaborateurs, l'émission en question à laquelle je pourrais prendre part personnellement[429] ». À la suite de la parution de l'ouvrage, une intervention de Jean Petit était d'ailleurs prévue dans l'émission « Lectures pour tous », avec Max-Pol Fouchet et Nicole Vedrès. Le Corbusier note par contre que « "Les Trois Établissements Humains" impliquent une ligne de conduite essentielle de l'évolution présente, technique et sociale. Je ne crois pas que les cinq minutes imparties à un auteur de l'émission "Lectures pour tous" puissent permettre d'entrer dans le sujet. Il faudrait d'autres moyens[430] ».

Ces autres moyens signifient des présentations plus longues et en sujet principal, mais concernent également l'appui politique. Il note à Roger Aujame, collaborateur et coauteur de la première publication des *Trois Établissements humains* :

« Mon idée était que nous pourrions réveiller "la Section Travail" de l'ASCORAL (sans tambour ni trompette, en douce) et que vous soyez assez gentil pour grouper les quelques camarades utiles en cette affaire de manière à prendre possession du terrain des films par un transfert sur pellicule de l'idée écrite et dessinée. C'est toute une nouvelle étape de la démonstration des idées qui intervient. C'est très important ! J'ai eu l'autre jour l'occasion d'en parler à Général de Gaulle qui attend une information lumineuse (je dis lumineuse autant pour l'esprit que pour l'appareil)[431] ».

Cet appui politique est mentionné à la suite d'une demande de documentaire par Les Actualités françaises début 1959 pour « un magazine filmé sur le développement de Paris à travers les âges[432] ». Sujet vague et vaste, les actualités proposent examiner par plusieurs projets les « conséquences pour Paris de l'acceptation – ou du refus – de tous

426 Les lettres sont reçues à l'atelier avec deux jours de différence.

427 Note de Le Corbusier, 22 juin 1959 (FLC, U3-11-13).

428 Lettre de A. Wery, ministère de l'Information, à Le Corbusier, 4 novembre 1959 (FLC, U3-11-23).

429 Lettre de Le Corbusier au ministre de l'Information, 7 novembre 1959 (FLC, U3-11-24).

430 Lettre de Le Corbusier au ministre de l'Information, 7 novembre 1959 (FLC, U3-11-24).

431 Lettre de Le Corbusier à Roger Aujame, 17 mars 1959 (FLC, B3-10-418).

432 Lettre des Actualités françaises à Le Corbusier, 23 février 1959 (FLC, B3-10-417).

ces projets[433] ». L'idée des conséquences est soulignée par Le Corbusier et il dévie cette question vers *Trois Établissements humains*, car « la question à faire valoir maintenant, c'est celle des "Trois Établissements Humains" [...] À mon avis, c'est le grand mot du jour : la Cité Linéaire Industrielle pour sauver les villes tentaculaires[434] ».

Cette convocation est un exemple qui exprime l'importance qu'il donne à transmettre par l'écran, petit ou grand, les idées des *Trois Établissements humains* qu'il voit comme une nouvelle étape après le débat considéré clos des plans de Paris. Le Corbusier concentre l'attention sur l'urbanisme et la cité linéaire industrielle, comme pour la redirection donnée par Le Corbusier à l'urbanisme dans la réédition[435]. Il tente pourtant d'intégrer les rangs politiques qui se penchent sur les questions d'urbanisme et leur communication : l'insertion comme membre du comité de télévision est un exemple où la télévision, au moment charnière de ses changements qu'elle subira par rapport à sa programmation, intègre Le Corbusier encore comme autorité sur les questions d'urbanisme. Cependant, les autres membres venant du monde cinématographique, il est fort possible qu'il s'agit encore d'un réseau fermé plutôt culturel. Si Le Corbusier mentionne à Aujame l'importance d'avoir l'appui de de Gaulle pour la réalisation d'un film sur les questions d'urbanisme, c'est qu'un possible projet de film pourrait s'intégrer dans la liste de documentaires qui présentent les grands ensembles et qui sont soutenus par le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme et son ministère suivant de la Construction.

Parallèlement, le réseau culturel se montre plus apte à communiquer la figure de Le Corbusier et ses théories urbanistiques. Le Corbusier semble s'attacher à une nouvelle occasion de documentaire avec Jean-Marie Drot pour donner suite au projet de film sur les *Trois Établissements humains*. Après la collaboration avec Jean-Marie Drot pour *Paris peut-être*, la télévision française le contacte début 1959 pour une émission monographique sur lui et son œuvre, dans la lignée des émissions consacrées à Villon, Zadkine et Chagall[436] qui ont encore été réalisées pour la série « L'Art et les hommes »[437]. Lors d'un rendez-vous chez lui, Le Corbusier propose à Jean-Marie Drot[438] deux projets de film de son œuvre : d'une part, un film rétrospectif pour la télévision en trois parties qui rassemble l'expérience de l'Unité d'Habitation de Marseille, des interviews chez Le Corbusier et une explication de Chandigarh. D'autre part, il propose un film sur ses plans successifs pour Paris, la documentation de l'édition chez Minuit, c'est-à-

433 Lettre des Actualités françaises à Le Corbusier, 23 février 1959 (FLC, U3-11-417).

434 Lettre de Le Corbusier à Roger Aujame, 17 mars 1959 (FLC, B3-10-418).

435 E. Markou, « Œuvre collective et stratégies d'autorité. Le Corbusier, *Les Trois Établissements humains*, 1945/1959 », *art. cit.*

436 Lettre de R. Debouzy, RTF, à Le Corbusier, 2 février 1959 (FLC, U3-11-119).

437 J.-M. Drot, « Marc Chagall graveur », *L'Art et les hommes*, RTF, 3 août 1957 ; J.-M. Drot, « À la recherche de Jacques Villon », *L'Art et les hommes*, RTF, 7 décembre 1958 ; J.-M. Drot, « À la recherche de Zadkine », *L'Art et les hommes*, RTF, 4 janvier 1959.

438 Lettre de Le Corbusier à R. Debouzy, RTF, 10 février 1959 (FLC, U3-11-120).

dire *Les Trois Établissements humains*, ce qui est également noté par Le Corbusier en marge « 3 Ets H = solution aux villes tentaculaires »[439].

Avec l'appui d'André Malraux, avec qui se crée le ministère des Affaires culturelles en 1959, la direction de la communication qui se présente à Le Corbusier se dirige clairement dans le réseau culturel, de la télévision avec Jean-Marie Drot, mais également dans le cinéma éducatif. Pierre Heuline, réalisateur de plusieurs films didactiques pour l'Institut pédagogique national (IPN), propose de réaliser un film sur les *Trois Établissements humains*, un projet pour lequel Le Corbusier a ensuite fait les premiers pas, mais qui demeure sans suite. À part l'importance donnée aux *Trois Établissements humains* par les externes, l'intérêt de ce projet de film réside dans son caractère culturel-politique. La demande provient d'un institut officiel ministériel, l'IPN, organisme qui émane du Musée pédagogique du ministère de l'Éducation nationale, ainsi qu'avec l'appui d'André Malraux, ministre de la Culture. Il faut souligner le fait de réaliser un film d'éducation – ou de propagande – par l'IPN et non plus par le MRU, qui a fait réaliser plusieurs films de propagande sur la reconstruction, mais qui change de visée comme ministère de la Construction. Pierre Heuline est clair sur le but du film, il servirait effectivement pour pointer les « problèmes et aspects nouveaux de la société », et non pas pour traiter des *Trois Établissements humains* comme une question d'urbanisme ou de logement au cœur des débats de Sudreau. Le film documentaire devrait s'inscrire dans un ensemble de films de la société, avec une exploitation normale et une diffusion régionale par des initiatives pédagogiques : des projections dans des écoles, universités, centres de loisirs, centres culturels, centres de propagande... par une mise à disposition par la cinémathèque de l'IPN. Car, selon Pierre Heuline, « le cinéma, instrument clair et souple, met au fait des évidences, il provoque par son dynamisme l'adhésion, s'ouvre à la compréhension de tous, quelle que soit leur formation de départ : il peut donc tourner les résistances des partis pris[440] ».

Ces projets de documentaire restent encore confinés dans leur version papier, mais ils témoignent surtout de jouer sur plusieurs registres de public en parallèle.

La proposition de Le Corbusier de communiquer par le biais de la télévision la solution de la cité linéaire industrielle se dessine encore comme un essai théorique de communication de la même manière que les propositions mises en place entre 1938 et 1944. Nous pouvons effectivement faire le parallèle entre l'édition de la *Charte d'Athènes* en 1943 et les projets de film qui proposent une communication cinématographique d'éducation de ces théories.

439 Lettre de Jean-Marie Drot à Le Corbusier, 10 mars 1959 (FLC, U3-11-124).

440 Lettre de Pierre Heuline à Le Corbusier, 5 février 1960 (FLC, B3-10-424).

2.4.3 Une télévision politique : de l'urbanisme au logement

Fin 1958, la télévision donne une suite aux documentaires de cinéma du MRU des dix dernières années qui jouent, avec la politique à leurs côtés, un rôle dans le débat social auprès des spectateurs sur la question du logement[441]. Pierre Sudreau, ministre de la Construction et de l'Urbanisme, organise en octobre et novembre 1958 cinq émissions d'une heure *Problèmes de la construction*. Ces émissions sont programmées dans une période politique de charnière. Sudreau était nommé ministre en juin 1958 d'un ministère qui change de nom et ainsi de visée de Reconstruction en Construction. Il crée le groupe « Architecture et Urbanisme » qui travaille sur l'urbanisme contemporain et réactive les travaux de la Commission de la vie dans les grands ensembles. Les autorités ne se focalisent ainsi plus seulement sur la crise du logement, mais ajoutent comme défis l'humanisation des grands ensembles et les actions à mener contre l'extension de la région parisienne[442]. Présentées sous forme pédagogique de dialogue entre Sudreau et le journaliste Pierre Sabbagh, ces émissions se réalisent dans le but d'informer et de mobiliser l'opinion publique dans des questions d'urbanisme et de construction[443]. Les émissions proposent à chaque fois un sujet spécifique, ouvert à la discussion par les téléspectateurs : *Logement… notre honte* ; *Le Taudis* ; *Aménagement du territoire* ; *Aménagements en région parisienne* ; et *La France de demain*[444]. Ces émissions mettent en évidence la place qu'un homme politique pourrait prendre afin de manier les opinions du grand public et il s'avère que les Français ont répondu nombreux à cette invitation de dialogue[445]. Cette présence d'un homme politique au petit écran contraste avec l'émission *Paris peut-être* de 1956 de Jean-Marie Drot qui est un des premiers à mettre en avant les questions du logement et de l'aménagement du territoire à travers trois experts, Henri Chombart de Lauwe, Utudjian et Le Corbusier (CAT). Les experts y sont présentés comme des autorités, mais ne peuvent pas concurrencer avec l'aura de l'homme politique. Le documentaire de Jean-Marie Drot peut d'ailleurs être vu comme un précurseur des émissions de 1958 avec Sudreau sur la crise du logement, et également de celles ayant la participation de Chombart de Lauwe réalisées entre 1957 et début 1959[446], À la découverte des Français[447], qui s'inscrivent pleinement dans

441 C. Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *op. cit.*

442 *Ibid.*, pp. 150-151.

443 E. Cohen, « Télévision, pouvoir et citoyenneté », *art. cit.*, p. 33.

444 Problèmes de la construction nos 1 et 2, émissions de Pierre Sabbagh avec la participation de Pierre Sudreau : R. Bernard, « Logement… notre honte », *Problèmes de la construction n° 1*, 23 octobre 1958 ; R. Bernard, « Le Taudis », *Problèmes de la construction n° 1*, 30 octobre 1958 ; R. Bernard, « Aménagement du territoire », *Problèmes de la construction n° 1*, 6 novembre 1958 ; R. Bernard, « Aménagements en région parisienne », *Problèmes de la construction n° 2*, 13 novembre 1958 ; R. Bernard, « La France de demain », *Problèmes de la construction n° 2*, 20 novembre 1958.

445 E. Cohen, « Télévision, pouvoir et citoyenneté », *art. cit.*, p. 33.

446 M.-F. Lévy, « Paul-Henry Chombart de Lauwe : un sociologue à la télévision », *Espaces et Sociétés*, 2001, pp. 85-96.

447 La série « À la découverte des Français », avec la participation de Chombart de Lauwe, se déroule entre avril 1957 et janvier 1959, avec quinze émissions (INA).

l'importance donnée par le ministère de Sudreau aux conditions humaines dans les grands ensembles. Les documentaires de Sudreau et Chombart de Lauwe illustrent encore comment les questions d'urbanisme et de logement évoluent d'une question culturelle à une matière spécifique qui n'est plus traitée dans les émissions culturelles de la télévision.

Un fossé se dessine de plus en plus entre les séries sur l'art qui présentent les questions d'urbanisme et donc Le Corbusier comme une affaire culturelle presque intellectuelle et les émissions et documentaires spécifiques qui dessinent le paysage français des grands ensembles, leurs problèmes, les défis de l'aménagement du territoire... avec, entre autres, les émissions avec Sudreau, mais également des documentaires télévisés comme « Quarante mille voisins » ou « Les nouveaux propriétaires » dans la série *Cinq colonnes à la une*, magazine de reportages qui se crée quasi tout au long de la présidence de de Gaulle. Dans les années 1950, les ambitions culturelles et éducatives de la télévision priment – dont la série de Jean-Marie Drot est l'exemple par excellence – sans réelle implication de la part des milieux politiques. Leur indifférence évolue vers une bienveillance pour arriver dans les années 1960 dans un climat où la politique s'approprie pleinement le médium de la télévision dans un but de plus en plus de la propagande[448]. Ce ne sont plus les professionnels seuls qui initient les programmes de télévision, mais également les instances politiques. Avec une mise à l'écart par Sudreau, Le Corbusier est aussi écarté du débat télévisé sur les questions de logement et d'urbanisme. « À la télévision, on peut même voir des gens très sérieux parler de cela [l' « aménagement du territoire »] le dimanche soir, pour enfoncer des portes ouvertes par moi depuis quarante années au moins[449]. »

Cette omission comme autorité dans le débat sur l'urbanisme face aux téléspectateurs ne se réalise par sans amertume de Le Corbusier, comme il note bien en septembre 1961, quand Sudreau se présente à nouveau à l'écran dans le cadre de l'Exposition sur l'urbanisme à Paris, « Demain Paris », qui se déroule en mars et avril 1961 et où il n'est pas, non plus, présenté. Le Corbusier vient à ce moment d'avaler la pilule amère de l'annulation du projet de Meaux, qui consiste en cinq Unités d'Habitation, à la suite de l'obstruction constante à son projet durant cinq années de travail[450] [451]. À la suite de la préparation de l'émission « Le logement » dans la série « Faire face » sur les problèmes du logis pour le 29 septembre 1961, avec la collaboration de Sudreau[452], Le Corbusier écrit son amertume à Jean Dubuisson :

448 J. Bourdon, *Haute fidélité : pouvoir et télévision, 1935-1994*, Paris, Seuil, 1994, p. 10 (L'Épreuve des faits).

449 J. Petit (éd.), *Le Corbusier. Mise au point*, Paris, Les Éditions Forces Vives, 1966, p. 25 (Micro-Carnets Forces vives).

450 G. Ragot et M. Dion, *Le Corbusier en France : projets et réalisations*, Paris, Le Moniteur, 1997, pp. 365-369.

451 Voir la correspondance de la fin du projet entre Le Corbusier et Pierre Sudreau : FLC, R3-4-430›446.

452 I. Barrère et E. Lalou, « Le Logement », *op. cit.*

« J'ignore la tournure d'esprit de cette émission. J'ignore qui y participe. Je voulais simplement vous signaler que vous pourriez dire, à l'occasion, que Le Corbusier n'a pas fait un seul logis à Paris depuis trente années… Et qu'on lui a retiré Meaux après huit années de travail, retiré sans explications, par silence[453]. »

Selon lui, cette émission est à prendre en main pour demander publiquement plus d'explications de ce projet et des propositions générales de Le Corbusier d'aller à la rencontre de la crise dans le logement qui n'ont pas été accueillies positivement par Sudreau :

« L-C à la suite des offres si passionnantes de Renault Engineering (Mr Myon) avait demandé à M. Sudreau, sur son programme de 400 000 logis, l'octroi de 5 000 logis, au cours de plusieurs années, pour poursuivre les études de standardisation moderne. Sudreau lui offrit une commande de 200 logis ?? = une demi-Unité d'Habitation. Ceci mériterait examen par devant public[454]. »

Effectivement, déjà en juin 1960, l'interview télévisée de Le Corbusier sur La Tourette dans *Dimanche en France* montre cette volonté de rendre publique la manière que le projet de deux mille logements à Meaux s'est vu annuler. Le Corbusier commence l'émission avec une remarque concernant l'objection de son projet de Meaux par « des gens qui n'en ont pas la qualité[455] ».

L'émission *Le logement* de « Faire face » est au petit écran à trois jours d'intervalle de l'émission *La Maison de l'homme* dans « L'Art et les hommes ». Cette émission est la seule à être réalisée qui donne encore une place aux logements réalisés par Le Corbusier. Il n'est pas pour rien que cette présentation par les habitants de Briey se passe encore dans la série sur l'art de Jean-Marie Drot et non pas dans les magazines de reportages où il s'avère que les instances politiques mettent plus la main à la pâte. Dans ce sens, ce reportage à Briey et la totalité de l'émission peuvent être vus comme une autre voix aux communications des autorités autour des questions du logement.

Même si le ministère de Sudreau le met de côté avec des conséquences de communications télévisées, Le Corbusier décide par défaut de mener cette campagne de propagande de sa personnalité lui-même. Comme décrite ci-dessus, cette décision l'écarte du débat général politique sur les questions des grands ensembles, mais cette position dans le milieu télévisé culturel – où se situe également son réseau – lui donne également la liberté, d'une part, de se recentrer sur la personne de Le Corbusier comme auteur et, d'autre part, de se présenter comme personne multiple : il ne traitera pas seulement des questions prégnantes sur l'urbanisme pour la France, mais il se présente également comme artiste, comme architecte et comme écrivain. Les tentatives

453 Lettre de Le Corbusier à Jean Dubuisson, 18 septembre 1961 (FLC, U3-11-302).

454 Lettre de Le Corbusier à Jean Dubuisson, 18 septembre 1961 (FLC, U3-11-302).

455 M. Chevillot, « Interview de Le Corbusier », *Dimanche en France*, 5 juin 1960.

des *Trois Établissements humains* en documentaire télévisé ou cinématographique n'aboutissant à rien, la construction de sa personne se jouera par la suite en toute ampleur. L'échec de Meaux et sa mise à l'écart par Sudreau dans cette affaire ainsi que dans les communications publiques sont, dans ce sens, décisifs pour se retirer.

3. Communiquer les œuvres. Gérer une diffusion

3.1 L'Unité d'Habitation de Marseille : vulgariser le prototype de la maison de demain

> « Dans cette lutte que vous menez, je pense que le cinéma peut vous être utile, en tant que moyen de "visionner" et de faire connaître votre œuvre, dont on parle tant inconsidérément sans la connaître vraiment[456]. »

À l'aube de la reconstruction, en août 1945, Raoul Dautry, ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme, attribue à Le Corbusier la commande d'une « Unité d'Habitation de grandeur conforme » à Marseille[457]. La réalisation de ce projet marque un élargissement d'échelle des réalisations dans la carrière de Le Corbusier et reste jusqu'à aujourd'hui non seulement un projet phare dans l'œuvre de Le Corbusier, mais également dans la culture générale architecturale de l'après-guerre. L'Unité est la première démonstration architecturale de ses théories d'urbanisme et s'adresse par sa fonction d'habitation à une large population. Ce projet signifie une période charnière dans les démarches de communication de Le Corbusier. Dans le contexte d'une réponse à la pénurie de logements se créent de nouvelles conditions de la communication et de la réception de cette œuvre et plus largement un nouveau statut de la communication sur l'habitation moderne et des films qui peuvent lui être consacrés. Au lieu d'expliquer à son public d'une manière didactique et théorique ses thèses d'urbanisme, Le Corbusier dispose avec l'Unité d'Habitation de Marseille d'une démonstration concrète substantielle. Elle permet une autre approche de la transmission des informations et de l'élargir à un public défini par toute personne participant à l'intense demande de logements.

Le feu vert du MRU en 1945 pour la construction d'un immeuble de Le Corbusier à Marseille ne fut que le début d'un long processus. La mise au point du projet, sa construction et la mise en service du bâtiment de l'Unité d'Habitation s'étalent sur presque six ans, cette lenteur étant partiellement due à des controverses lors de l'édification. Ces facteurs induisent des réponses dans les médias afin de conserver, voire de

456 Lettre d'Edmond Lévy à Le Corbusier, 17 mars 1950 (FLC, B3-10-188).

457 Sur l'histoire des Unités d'Habitation en France, voir G. Monnier, *Le Corbusier : les unités d'habitation en France*, Paris, Belin-Herscher, 2002 (Les destinées du patrimoine).

réorienter l'appréciation positive du projet. Revues spécialisées, presse populaire, publications, actualités, radio et documentaires sont employés par Le Corbusier comme par les autorités et les instances architecturales pour servir – et créer !- l'image incontournable du projet. Ces dispositifs de promotion et d'information font partie d'une gestion de vulgarisation plus large : fournir à la presse des informations techniques et idylliques, diffuser des photographies ou encore installer un appartement type sur chantier. Les revues d'architecture, au premier rang *l'Architecture d'Aujourd'hui*, rapportent régulièrement l'avancée du chantier auprès d'un public spécialisé[458], ce qui contrebalance les controverses entretenues par les journaux régionaux, où les partisans et les adversaires s'affrontent autour de la construction. Voulant prendre de vitesse tout ce qui alimente l'opposition publique et politique autour de la construction de l'Unité, Le Corbusier a recours à une véritable campagne promotionnelle, réunissant ce large éventail de tactiques. L'Unité devait se montrer comme une construction exemplaire aux yeux du public spécialisé, et ce, à deux titres : en tant que construction technique et en tant qu'immeuble d'habitat moderne.

3.1.1 Une propagande implicite : les documentaires MRU et les Actualités

L'importance donnée au chantier de l'Unité dans les campagnes médiatiques du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme et dans Les Actualités françaises et les premiers documents télévisés est à replacer dans le cadre plus général de la promotion des opérations de construction de grands ensembles. Cette attention particulière s'ajoute aux initiatives médiatiques de Le Corbusier et peut être considérée comme une aide implicite à la communication positive de l'œuvre de Le Corbusier. Il s'avère que Le Corbusier a profité d'une médiation importante dans les Actualités, en faveur des autres architectes de la reconstruction dont leurs constructions sont présentées, mais souvent sous un statut anonyme.

Créé en novembre 1944 sous le gouvernement provisoire de la République, le MRU a un triple objectif : reconstruire le parc immobilier détruit lors de la guerre, mettre en œuvre la construction massive pour faire face à l'explosion démographique pour les années à venir et remédier à la situation d'habitations insalubres héritée des cinquante dernières années[459]. Le MRU organise de grandes campagnes publicitaires sur la reconstruction et prend, dès le début de ses campagnes, le médium cinématographique

458 Articles parus dans *Architecture d'Aujourd'hui* durant la construction de l'Unité : « Urbanisme 1946 : les travaux ont commencé ! », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, novembre-décembre 1946, pp. 3-6 ; « Petite historie du brise-soleil », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, septembre 1947, pp. 10-11 ; « Unité d'Habitation à Marseille », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, septembre 1947, pp. 136-137 ; « Marseille », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1949, pp. 52-55 ; « Équipement de l'Unité d'Habitation à Marseille », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, août 1951, pp. 73-80. Les revues *Architecture Aujourd'hui*, *Interiors* de janvier 1951, *International Architecture* de janvier 1950 et *l'Homme et l'Architecture* de décembre 1947 consacrent un grand article ou même la totalité du numéro à l'Unité d'Habitation de Marseille durant sa construction.

459 D. Voldman, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954*, *op. cit.*

sous ses bras pour informer le public et promouvoir ses actions dans le cadre de la reconstruction. Cette conscience de l'usage du médium de film est à l'instar, mais en retard des autres ministères, comme les ministères de la Guerre et de l'Agriculture[460], mais également des ministères des Colonies, des Travaux publics, des Affaires étrangères et de l'Hygiène sociale qui constituent déjà, dès les années 1930, une véritable cinémathèque éducative[461]. Ces documents dépassent le cadre éducatif et sont surtout à considérer comme des documents de propagande afin de convaincre les masses. Les premiers documents cinématographiques soutenus par le MRU sont *Sur les routes de France. Les ponts renaissent* et *Terres hostiles de 1945* et, par la suite, des documents comme *Un aperçu de la reconstruction* de Rodolphe Marcilly[462] et *Se loger* de Marc Cantagrel[463] en 1948, *Des maisons et des hommes* de Pierre Jallaud en 1953, *Visages de la France* de Marcel de Hubsch l'année suivante ou encore *La Crise du logement* de Jean Dewever en 1956[464]. Les campagnes du MRU incluent des affiches très claires et expressives, des expositions itinérantes et des films de propagande, déplacés et projetés en camion pour atteindre jusqu'aux petits villages un maximum de personnes concernées par la question du logement et du travail dans le bâtiment[465]. Elles mettent en avant la modernité de l'habitat, dont les thèmes – lumière, espace, cuisine et sanitaires modernes – s'opposent aux habitations d'avant-guerre, souvent considérées comme des taudis. Leur but est non seulement de présenter les actions politiques de reconstruction, de montrer l'état insalubre des habitations à la sortie de la guerre et de promouvoir les nouvelles habitations, mais aussi de convaincre les Français de rejoindre les métiers du bâtiment, qui, avec l'État, devaient insuffler des programmes techniques révolutionnaires pour construire ces logements[466]. Dans ces documentaires promotionnels du MRU, le projet de l'Unité d'Habitation prend sa place parmi les projets qui montrent les efforts et les choix du MRU pour la reconstruction des villes. Ces projets devaient illustrer à la fois l'accès des Français à une vie moderne, ainsi que les méthodes et techniques de construction exemplaires auxquelles les architectes recourent, comme la préfabrication, la construction en béton armé. Contrairement aux idées de Le Corbusier qui voulait présenter l'Unité en tant que projet unique, que ce soit en termes d'habitat ou de construction, le MRU considère l'Unité comme un des exemples de l'habitat et des chantiers de la reconstruction parmi d'autres, et la présente comme une première étape du nouvel urbanisme. Les documentaires ne donnent pas la parole

460 C. Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *op. cit.*, p. 37.

461 V. Vignaux, « Un cinéma "éducateur" dit de "propagande sociale" dans l'entre-deux-guerres en France, ou des images pour la République », *art. cit.*

462 R. Marcilly, *Un aperçu de la reconstruction*, 35 mm, N&B, MRU, 1948.

463 M. Cantagrel, *Se loger*, 35 mm, N&B, MRU, 1948.

464 Voir, au sujet des grands ensembles à l'écran : C. Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *op. cit.*

465 Ministère de l'aménagement du territoire, de l'équipement et des transports (éd.), *1945-1995, Cinéma et audiovisuel*, *op. cit.*

466 Institut français d'architecture et B. Vayssière (éd.), *Une politique du logement : ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme 1944-1954*, Paris, Plan construction et architecture ; Institut français d'architecture, 1995.

à Le Corbusier, ce n'est que par les commentaires et les exemples que son œuvre est évoquée[467]. Ceci est par exemple le cas dans *Visages de la France* de Marcel de Hubsch de 1954, où l'Unité de Marseille est présentée à la fin du film comme immeuble exemplaire où se rejoignent les habitations modernes et leurs équipements collectifs. Plus tardif se situe *Le Temps de l'urbanisme* de Brunet réalisé en 1962 qui fait le bilan en présentant la plupart des grandes réalisations entre 1945 et 1960, ce qui inclut l'Unité d'Habitation de Marseille. Les documents qui reprennent les références à Le Corbusier ou son œuvre sont alors des documents qui sont réalisés après l'achèvement de l'Unité en 1952 quand l'immeuble pourrait être inclus dans la présentation des actions réalisées par le MRU. Au-delà d'une présentation explicite de l'œuvre de Le Corbusier, la référence indirecte est plus importante : les discours et les images utilisés dans la plupart des films du MRU renvoient à des symboles de la nouvelle ville en construction comme solution pour l'avenir par l'utilisation de maquettes, la modernité de l'habitat et l'hygiène par des équipements modernes de cuisine et salle de bains, les enfants heureux et les nombreuses références à l'application de la charte d'Athènes[468]. Bien que l'impact de diffusion de la référence à Le Corbusier ou à son œuvre soit relativement limité, les actions de vulgarisation du MRU permettent une perméabilité dans toute la France dans les lieux les plus éloignés et, donc, à un public autre que celui qui fréquente le cinéma.

Aux documents produits par le MRU s'ajoutent Les Actualités françaises, faisant office de promoteur progressiste dans le domaine de la reconstruction en tant que société d'État, pour diffuser aux spectateurs dans les salles de cinéma les promesses et les mérites de l'Unité d'Habitation. Les Actualités françaises produisent régulièrement des séquences sur des projets de logement issus de la reconstruction, diffusent également certains documents de propagande du MRU et sont parfois même le producteur de documents de propagande pour le MRU, par exemple en 1954 pour le documentaire de propagande *Maisons d'Alsace*, qui présente entre autres la cité de Rotterdam de Beaudouin.

L'Exposition de l'Habitation, organisée par la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* en collaboration avec le 19e Salon des Arts ménagers au Grand Palais à Paris au printemps 1950, a des incidences sur la présentation de l'Unité sur les écrans de cinéma. Le Salon des Arts ménagers est le premier depuis la Libération et s'inscrit dans une tradition d'avant-guerre[469]. Consacrée aux techniques nouvelles de l'habitation, l'exposition présente les avantages et les nouveautés de la « maison contemporaine ». À ce titre, un

467 Le documentaire *Le Corbusier, architecte du bonheur* ne mentionne pas le MRU au générique, cependant il est présent comme documentaire émanant du ministère dans Ministère de l'aménagement du territoire, de l'équipement et des transports (éd.), *1945-1995, Cinéma et audiovisuel*, *op. cit.* ; C. Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *op. cit.*, p. 119.

468 C. Canteux, *Filmer les grands ensembles*, *op. cit.*, pp. 101-121.

469 L'exposition est située en face du Grand Palais et est reliée au Salon des Arts ménagers, situé à l'intérieur de celui-ci. (« La septième exposition de l'habitation », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1950, pp. VI-IX.) L'épisode d'É*clair Journal* consacré à l'exposition ne mentionne pas cette distinction.

appartement type de l'Unité de Marseille est présenté en grandeur nature au public. La cellule type de Le Corbusier est exposée à côté de deux prototypes de maisons individuelles préfabriquées : la maison-bungalow usinée en aluminium de Jean Prouvé, qui est l'objet d'un chantier expérimental à l'initiative du MRU en 1949 à Meudon où vingt-cinq maisons sont érigées[470] ; et une maison pavillonnaire de la société Maisons Phénix, avec emploi d'une charpente métallique et de blocs de parois préfabriqués. Avec cette exposition, l'accent est ainsi mis sur la conception pratique des appartements de l'Unité, allant de la création comme habitat à l'aménagement intérieur, le message doit se transmettre au niveau des possibles habitants, et non au niveau des architectes. L'appartement type de Paris est présenté peu après la construction en juillet 1949 de l'appartement-témoin au chantier de l'Unité même, et ces deux prototypes vont ainsi considérablement influencer la conception en détail des appartements[471]. Déjà indiqué par les noms donnés aux deux prototypes de l'appartement, « témoin » et « type », le public envisagé pour l'exposition est de cette manière plus étendu, désireux de voir à l'exposition une conception moderne de l'habitat. Cet événement reçoit également une présentation aux Actualités dans *Éclair Journal*, « Home 50 », dont une bonne partie de leur présentation est consacrée à l'appartement type et à l'Unité d'Habitation de Marseille[472]. L'émission des Actualités met l'attention sur l'immeuble dans son ensemble en construction à Marseille, plutôt que de dévoiler au public les prototypes de maisons : la maison Phénix et la maison de Meudon sont brièvement visibles dans un plan filmé, mais ne sont pas mentionnées dans le commentaire. Après avoir parcouru les nouveautés ménagères présentes au Salon des Arts ménagers, quelques vues d'oiseau sur le séjour de l'appartement type de Le Corbusier servent de prétexte pour présenter l'immeuble même en construction à Marseille, et non pas l'appartement type à l'Exposition de l'Habitation, « Le ministre [Claudius-Petit] [...] a traversé le premier l'Unité d'Habitation que l'architecte Le Corbusier a voulu montrer au public parisien avant de le mettre en place à Marseille[473] ». Des vues générales de l'Unité – un plan général, un long plan allant des piliers jusqu'au sommet de l'immeuble et une vue de la structure en béton – sont accompagnées d'un commentaire soulignant les qualités positives mais très générales de l'immeuble dans le cadre de la reconstruction : l'utilisation des méthodes de construction en béton armé, la capacité de loger des centaines de familles et l'argument que, même comme immeuble très élevé et dominant, « il s'élèvera très haut dans le ciel de la cité phocéenne dont il ne déparera pas l'aspect traditionnel[474] ». Les mêmes points d'attention sont encore transmis par Les Actualités fran-

470 C. Enjolras, *Jean Prouvé : les maisons de Meudon, 1949-1999 ; suivi de « Il faut des maisons usinées », conférence de Jean Prouvé, 1946*, Paris, La Villette : École d'architecture de Paris-Belleville, 2003. »

471 G. Monnier, *Le Corbusier : les unités d'habitation en France*, *op. cit.* ; T. Beda, *Van experiment naar serieproduct? De unités d'habitation van Le Corbusier*, Scriptie ingediend tot het behalen van de academische graad Burgerlijk Ingenieur-Architect, Gent, RUGent, 2002.

472 « Home 50 », *Éclair Journal*, 2 mars 1950.

473 *Ibid.*

474 *Ibid.*

çaises dans une émission six mois avant, début septembre 1949[475] – quand Vedrès filme également l'Unité et Le Corbusier pour son film *La vie commence demain* (CAT). L'unité est montrée en pleine construction, par un plan depuis les pilotis jusqu'au pignon, un plan général de l'immeuble, des ouvriers au travail et une vue dans la structure en béton. Ce « bloc d'habitations sur pilotis » donnera « un aspect insolite du modernisme intégral » et est nommé le « rêve de l'habitat rationnel, Le Corbusier à Marseille, c'est peut-être la première ère de la cité de l'avenir[476] ». Cette notion d'avenir émise correspond au moment où Le Corbusier propose le projet d'urbanisation pour les quartiers sud de Marseille, où se trouve aussi l'unité en construction. Ce projet, dessiné en mai 1949 et qui comporte vingt-trois unités, forme une cité résidentielle de 46 000 habitants[477]. Dans ce programme, il était prévu d'ajouter trois autres unités à la construction actuelle, de l'autre côté du Boulevard Michelet. Par la vision prospective de la « première ère de la cité de l'avenir », les *Actualités* transmettent au public l'image d'un immeuble prototype – ce qui correspond à l'arrêté de juillet 1949 du permis de construire pour l'Unité comme chantier expérimental. La présentation ne se limite pas à l'objet même, mais dépasse le rôle de l'architecte en charge de la Cité radieuse à celui d'un constructeur de villes de demain. Quelques mois après l'achèvement du gros œuvre, en mars 1951, l'Unité d'Habitation de Marseille est encore le sujet d'une émission de la section « Bâtir » des Actualités françaises, sous le titre « Reconstructions à Marseille »[478] où l'immeuble est encore présenté comme « l'expérience de la ville de demain ». Il s'agit toujours d'informer le public de l'avancement de la construction de l'Unité, en répétant qu'elle sera la ville de demain et en dotant Le Corbusier du titre de « rénovateur de l'urbanisme ». À l'écart des controverses sur l'Unité de Marseille, Les Actualités françaises semblent attentives à ne pas s'écarter de la politique de l'État, commanditaire de l'Unité d'Habitation de Marseille. Dans ce contexte, le projet de l'Unité d'Habitation de Marseille n'est pas présenté comme un projet distinct de l'ensemble des opérations de la reconstruction, cependant l'immeuble est le seul à être représenté et identifié à son architecte à plusieurs reprises dans les *Actualités*. Peu d'autres documents des Actualités signalent les concepteurs des chantiers de la reconstruction. Perret est le seul à avoir droit à un extrait sur la construction de la tour à Amiens, en 1951, et le projet du Havre est discuté de manière posthume dans une émission des *Actualités* fin 1955. Les autres documents se focalisent surtout sur les aspects généraux des chantiers : la nécessité de logements pour les sinistrés, les nouvelles techniques de construction, le confort accessible à tous, le visage nouveau de la France dans les années à venir. Des cités comme La Benauge ou les HBM à Nanterre et Clamart

475 « Le gratte-ciel de Le Corbusier », Les Actualités françaises, 1er septembre 1949.

476 *Ibid.*

477 G. Monnier, *Le Corbusier : les unités d'habitation en France*, *op. cit.*, p. 199.

478 « Reconstructions à Marseille », Les Actualités françaises, 1er mars 1951.

sont filmées lors d'une visite de Claudius Petit sans mentionner les architectes[479], de même que le reportage « Reconstructions à Marseille » présente, mais ne mentionne pas l'architecte Fernand Pouillon des logements de la rive nord du port de Marseille. Les reportages généraux sur la reconstruction des villes d'Amiens, d'Orléans, de Caen, de Nantes, etc., ne mentionnent pas non plus leurs architectes ou urbanistes. L'exclusivité d'attention pour l'Unité d'Habitation est un contrepoids à la pauvre quantité de références à l'Unité dans les films MRU, bien que les deux types de documents soient sous contrôle de l'État. Cette disparité semble liée au fait que les films de propagande du MRU émanent directement d'un besoin de propagande du ministère, tandis que les Actualités – et ensuite la télévision – mettent certes souvent la reconstruction à l'agenda, mais ont une gestion indépendante et se situent plus dans l'émission d'information que la propagande directe. Cette diffusion d'information est encore perceptible dans les documents des Actualités qui témoignent de l'inauguration de l'Unité où l'accent est mis sur la vision positive et l'avenir que l'immeuble doit porter, « hier encore dédaignées, les unités d'habitation reçoivent aujourd'hui une consécration officielle longuement attendue[480] ». Bien qu'à chaque fois liée à la concrétisation de l'Unité d'Habitation de Marseille, la qualité de Le Corbusier comme « penseur des villes de demain », comme il était présenté en 1945, reste d'actualité[481]. Le Corbusier lui-même continue également de présenter son Unité comme le premier pas d'un urbanisme moderne ; la plupart des projets de film, par exemple le *Poème Électronique* dans le pavillon Philips en 1958 (CAT) ou *La Cité radieuse* de 1953 de Jean Sacha (CAT), incluent de ce fait une scène finale exprimant toujours sa vision pour un futur organisé selon ses principes urbanistiques.

Cette communication par les actualités filmées et télévisées de l'Unité se situe de manière générale sur le plan de l'information. Si nous reprenons la théorie de la diffusion de Rogers, il s'avère effectivement que les médias de masse sont plus effectifs pour atteindre des effets de connaissance et moins effectifs sur le plan de la persuasion. Or, comparant les documentaires dans lesquels Le Corbusier s'engage comme *La Cité radieuse* de Jean Sacha ou *Le Corbusier travaille* de Gabriel Chereau avec les documents d'information des actualités filmées, ce sont probablement les derniers qui ont le plus construit à une connaissance élargie auprès du public de la personne et de l'œuvre de Le Corbusier.

479 « Monsieur Claudius-Petit visitant les chantiers de La Benauge », Les Actualités françaises, 1952 ; « Monsieur Claudius-Petit visite les chantiers de HBM de Nanterre et Clamart », *Journal télévisé 20h*, RTF, 26 janvier 1950.

480 « Inauguration de la cité radieuse à Marseille par M. Claudius-Petit », *Éclair Journal*, 25 octobre 1952.

481 P. Este, « L'Art retrouvé », *op. cit.*

3.1.2 La promotion directe : canaliser la communication visuelle du chantier

3.1.2.1 Enregistrer le chantier

Après trois articles parus dans *l'Architecture d'Aujourd'hui*[482], Jacques Gestalder annonce peu après le début du chantier en avril 1948 dans la revue un film sur l'Unité et sa construction[483]. Le scénario, *Vers la Ville radieuse*, prévoit sept thèmes de courts-métrages : sur les enfants, la circulation de la ville, le ravitaillement et la coopérative, le sport et la santé, l'éclairage, la température et le mobilier. Ces sujets sont tous relatifs aux matières traitées avec attention par Le Corbusier dans son Unité, habitat novateur autant par l'aménagement que par le confort et les services communs. Bien que Gestalder y prévoie une partie de fiction, le projet ressemble à un projet publicitaire, donnant une documentation complète pour l'Unité d'Habitation et ses nouveautés techniques et humaines (CAT). Les informations qui seraient développées dans le film sont de même nature que celles des articles de *l'Architecture Aujourd'hui* et aussi des textes du quatrième tome de *l'Œuvre complète* (1938-1946)[484]. Ces textes traitent de façon cumulative les données, des principes urbanistiques de l'Unité aux équipements techniques, en s'appuyant sur toute une gamme de photos de maquettes et de photos du chantier. Des informations qu'on trouve aussi dans l'ouvrage de Le Corbusier, *L'Unité d'Habitation de Marseille,* paru aux éditions Le Point en 1950[485] et qui retrace l'histoire de la conception et de la construction de l'Unité, en montrant chaque étape de sa réalisation. Des croquis, des photos et des textes illustrent les idées fortes de l'Unité, qui sont les mêmes thèmes que ceux prévus pour le film, ici traités d'une manière plus exhaustive. Cet ouvrage et la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* s'orientent surtout vers un public spécialisé, et il est alors probable que le film, annoncé également au public spécialiste, se serait adressé au même public.

L'intention de Jacques Gestalder était de combiner des séquences documentaires, des prises de vue du chantier en action, conduites dans un « style de reportage », celui du photographe René Zuber, alternées avec des séquences narratives, l'histoire de deux personnages expliquant « l'humanité intime de l'édifice[486] ». Les images du chantier de René Zuber montrent qu'il ne se soucie jamais de l'esthétique de la composition naturelle de ces éléments. Les photographies sont celles d'un témoin direct et rationnel, qui se propose d'alimenter l'information du public dès le début de la réalisation de l'immeuble. L'action et le sujet priment, le photographe agit en journaliste et les

482 « Urbanisme 1946 : les travaux ont commencé ! », *art. cit.* ; « Petite historie du brise-soleil », *art. cit.* ; « Unité d'Habitation à Marseille », *art. cit.*

483 J. Gestalder, « Information : un film sur l'Unité d'Habitation de Marseille. Scénario de Jacques Gestalder-Prises de vue de Zuber », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, avril 1948, p. XIII.

484 Le Corbusier, *Le Corbusier. Œuvre complète 1938-1946*, Zurich, Les Éditions d'Architecture Erlenbach, 1946.

485 Le Corbusier, *L'Unité d'Habitation de Marseille*, *op. cit.*

486 J. Gestalder, « Information : un film sur l'Unité d'Habitation de Marseille. Scénario de Jacques Gestalder-Prises de vue de Zuber », *art. cit.*

images du film auraient été conduites dans ce sens. Depuis le projet initial du film, Le Corbusier se concentrait surtout sur cet aspect d'enregistrement documentaire, sans soutenir particulièrement les idées de Jacques Gestalder qui voulait en faire un film de fiction. Cependant, ce dernier est conscient de l'importance du chantier. « Telle qu'elle est ici exposée, la matière du film peut paraître courte, mais c'est le chantier qui en forme la majeure partie et qu'il est inutile de décrire[487] » (CAT).

La volonté d'enregistrer et de présenter le chantier par la photographie et le film est signe du souhait de Le Corbusier de travailler à nouveau avec un photographe attitré. Les communications visuelles d'avant-guerre se marquent par une collaboration sur plusieurs années avec le photographe Gérard dans les années 1920, par une mis en place de démarches pour une collaboration stable avec Marius Gravot dès 1930 et par des collaborations dans les années 1930 avec Salaün et Lévy[488]. Le chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille appelle à nouveau à la nécessité d'un photographe fiable afin de donner une image cohérente de son œuvre dans un climat de photographie qui a fort évolué[489]. Le choix initial pour René Zuber pour filmer et photographier intensément le chantier n'étonne pas : comme photographe de la nouvelle objectivité, il produisait dans la période d'avant-guerre un langage visuel pour lequel Le Corbusier avait beaucoup d'affinités. Cependant, les photographies du chantier se situent plus dans un langage de reportage et ne reflètent plus ce langage épuré et abstrait, d'où probablement l'arrêt de collaboration entre l'architecte et le photographe. C'est à ce moment, fin 1949, quand le contrat de suivi photographique et cinématographique de chantier de Marseille prend fin, que Lucien Hervé va photographier le chantier lors d'une journée ensoleillée de décembre et qu'il sera ensuite engagé par Le Corbusier comme son photographe attitré. Il sollicite ensuite plusieurs fois son photographe Lucien Hervé au cours de la construction de l'Unité pour prendre des photos du chantier, non seulement pour promouvoir son immeuble au public, mais aussi pour que toute la construction soit archivée.

C'est dès cette première rencontre que Lucien Hervé reçoit de Le Corbusier des propositions supplémentaires qui correspondront à toute la gamme de photographies que Lucien Hervé va réaliser lors des quinze années de collaboration : en plus des demandes de photographier les œuvres en cours, celle de mettre en place l'archivage de toutes les œuvres de Le Corbusier, allant de ses projets d'architecture et d'urbanisme jusqu'à ceux de ses peintures, ainsi que de révéler la « sensibilité moderne[490] » et de capturer Le

487 « Vers la Ville radieuse », scénario de film de Jacques Gestalder, s.d. (FLC, B3-10-171).

488 Sur la photographie de l'avant-guerre, voir principalement B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La Vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002 ; D. Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture*, PhD, University of Pennsylvania, 1996 ; G. Fanelli et B. Mazza, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

489 V. Boone, *Lucien Hervé. Architectuurfotografie bij Le Corbusier*, Gent, RUGent, 2002.

490 Lettre de Le Corbusier à Lucien Hervé, 15 décembre 1949 (FLC, E2-4-219).

Corbusier comme créateur. Par l'enregistrement du chantier et des autres projets par la suite, Le Corbusier essaie de canaliser la communication visuelle dans un paysage médiatique changé : avec les appareils photographiques et cinématographiques portables à la portée d'amateurs, les prises de vue non contrôlées par Le Corbusier pouvaient plus facilement circuler. L'obligation à toute personne voulant entrer sur le chantier de demander un permis de visite à Le Corbusier s'inscrit également dans cette politique de canalisation visuelle.

L'importance que Le Corbusier accordait aux projets photographiques et cinématographiques d'enregistrer le chantier comme témoignage semble à première vue étrange, si l'on rappelle la réticence générale de Le Corbusier pour des prises de vue photographiques et tournages cinématographiques de ses chantiers, non seulement pour ses œuvres d'avant-guerre, mais encore lors des constructions des œuvres d'après-guerre[491]. Cette interdiction est à comprendre comme une interdiction générale de prises de vue non contrôlées par Le Corbusier. Les photographies de chantier représentent une masse plus importante de ce qui est généralement reconnu. Elles sont souvent incluses dans les publications, cependant elles sont, dans la plupart des cas, gérées par l'atelier[492]. Mais les prises de vue de chantier sont à élargir aux autres constructions de Le Corbusier. Par exemple, Le Corbusier commande en 1931 à Marius Gravot de photographier le chantier de l'Armée du Salut[493] et prévoit en parallèle un film avec Pierre Chenal qui devrait suivre le chantier pendant une période d'un an[494]. L'initiative d'un film de chantier de la Cité de refuge est probablement née à la suite de prises de vues cinématographiques au début du chantier par son collaborateur Ernest Weissmann[495], qui travaille entre autres sur ce projet lors de sa présence à l'atelier[496]. C'est aussi Ernest Weissmann qui va filmer à quatre reprises le chantier de la villa Savoye lors des visites de chantier[497]. Émanant plutôt d'un intérêt personnel de Weissmann de filmer, les séquences filmées de la villa Savoye se focalisent sur tous les aspects techniques du

491 Par exemple, lettre de Le Corbusier à Jaques Michel, photographe pour *Architectural Forum*, 4 mars 1959 (FLC, E1-2-98).

492 Le cas de Giedion, qui a l'occasion de photographier différents chantiers des œuvres de Le Corbusier lors de ses visites avec ce dernier, en est une exception. Sur la pratique photographique de Giedion, voir W. Oechslin et G. Harbusch (éd.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich, gta-Verlag, 2010.

493 Photographies de chantier présentes dans les archives de la Fondation Le Corbusier, la série L2-4-2-23 à 30 comporte un tampon de Gravot (FLC, L2-4-11 à 31) ; B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La Vérité blanche*, *op. cit.*, p. 62.

494 Devis de Pierre Chenal à Le Corbusier, 10 juin 1931 (FLC, B3-10-11).

495 Film 9.5 mm, Ernest Weissmann, bobine I (FLC, DVD de la numérisation, 0:39 à 2:22).

496 T. Bjažić Klarin, *Ernest Weissmann: društveno angažirana arhitektura, 1926.- 1939./ Socially Engaged Architecture, 1926-1939*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2015, p. 37.

497 Film 9.5 mm, Ernest Weissmann : bobine III, juillet-août 1929 (FLC, DVD de la numérisation, 26:58 à 28:12) ; bobine III, juillet-août 1929 (FLC, DVD de la numérisation, 29:02 à 34:30) ; bobine I, printemps 1930 (FLC, DVD de la numérisation, 00:03 à 00:38) ; bobine I, printemps 1930 (FLC, DVD de la numérisation, 03:05 à 03:37) (datation et minutage réalisés par l'auteure).

chantier : le pliage des armatures, leur mise en place, le coulage de béton, la pose des entrevous des poutres... L'attention de Weissmann devait forcément avoir offert à Le Corbusier un témoignage précieux de ce qu'il considère comme son œuvre d'habitation majeure de cette période. L'intérêt de filmer ce chantier, comme un document interne de témoignage, se retrouve également dans les photographies de chantier de la villa réalisées également par Weissmann[498] avec des cadrages et sujets très similaires aux prises de vues cinématographiques (FIG) Giedion visite également à plusieurs reprises le chantier de la villa Savoye et le photographie. Quelques-unes de ces photographies sont utilisées dans son article « Le Corbusier et l'architecture contemporaine » dans *Cahiers d'Art* en 1930[499] où elles côtoient les photographies de Gravot. L'apport reste cependant maigre faute de photographies trop grises plutôt que par une élimination due à l'état de la construction.

L'intérêt de Le Corbusier d'enregistrer en photographie et en film les chantiers de ses œuvres clés passe donc d'une œuvre clé de la théorie architecturale, la conception de la nouvelle architecture basée sur les cinq points, à travers un chantier d'un projet où s'ajoutent les aspects techniques novateurs, à une œuvre qui doit sa reconnaissance également à l'aspect social d'une solution pour le logement de masse. Dans le premier cas, il s'agit encore d'enregistrements amateurs, pour le deuxième cas, il sollicite un photographe et un cinéaste, et, pour le troisième, il cherche un photographe-cinéaste qui sait réaliser les deux types de prises de vue. Le fait que les photographies de René Zuber contentent peu Le Corbusier – en dehors de la publication du Point, ces documents ne sont repris pour publication – démontre également que la photographie et le cinéma demandent d'autres capacités de représentation, et qu'il est difficile de créer des documents équivalents à partir d'un langage visuel unique.

3.1.2.2 Exalter la poésie du projet et du chantier

L'importance donnée par Le Corbusier au moment où René Zuber filme les coulages du béton est non seulement une volonté d'archivage, mais autant une mise en valeur d'un élément qui lui est cher et qu'il est pleinement en train de développer : les possibilités du béton brut comme poésie et matérialité. Par l'importance pour cette matérialité, il met aussi en avant sa pensée plastique en tant qu'artiste et, de ce fait, introduit auprès du public la personne artiste à côté de l'œuvre, élément qui deviendra de plus en plus important dans les années qui suivent. En effet, le ton du cinquième tome de l'Œuvre complète (1947-1952) devient, contrairement au tome précédent où la description de l'unité prime, plus lyrique. L'Unité est, par exemple, mise en valeur pour « la splendeur du béton brut » ou « la symphonie des couleurs »[500]. Enregistrer la particularité esthé-

498 Photographies de chantier (FLC, L2-17-194 à 200).

499 S. Giedion, « Le Corbusier et l'architecture contemporaine », *Cahiers d'Art*, 1930, pp. 204-215.

500 Le Corbusier, *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète 1952-1957*, Zurich, Éditions Girsberger, 1957.

tique est alors crucial même pour le public spécialisé. L'article par lequel Le Corbusier commence dans l'Œuvre complète l'Unité d'Habitation met clairement en avant ces aspects du béton brut, car ils reflètent l'aspect humain de la construction, le fait de vivre et d'être intense, « ces choses-là sont magnifiques à regarder, elles sont intéressantes à observer, elles apportent une richesse à ceux qui ont un peu d'invention. Combien de visiteurs (et très particulièrement les Suisses, les Hollandais, les Suédois) me disaient : "Votre maison est belle, mais comme c'est mal exécuté !" Je leur répondais ; "vous, qui allez voir les cathédrales, les châteaux, vous n'avez donc pas observé la taille brutale des pierres, les défauts avoués ou que l'on a exploités habilement ? Vous ne regardez donc pas quand vous visitez les choses de l'architecture ?"[501]. »

Nous pouvons remarquer cette même importance pour la poésie et la matérialité dans les photographies de Lucien Hervé, que Le Corbusier estime, entre autres, pour ses qualités de l'expression de la matérialité du détail combinée avec l'échelle de l'architecture. « Vous avez l'âme d'un architecte et vous savez voir l'architecture[502] », remarque-t-il à la suite de la lecture du premier reportage photographique de Lucien Hervé. Les photos prises par Lucien Hervé lors de cette journée – dont certaines sont encore parmi les plus connues du photographe – montrent une vision plutôt subjective et lyrique du chantier. Elles donnent une image parfaite d'un immeuble qui s'inscrit dans la nature et d'un rapport harmonieux de l'homme avec cette construction. Nombreuses sont ses photographies où il joue à l'ombre et la lumière des textures et des éléments de l'Unité d'Habitation en chantier. « Le chantier en est plein ; une atmosphère de cohérence, de proportionnement, de cohabitation amicale, de répercussion d'une forme sur une autre, d'une surface sur une autre, d'une ligne sur une autre, règne du haut en bas. Voilà le triomphe de l'Unité de Marseille [...] », écrit Le Corbusier dans Le Modulor où ce propos est illustré par une photographie de Lucien Hervé tourné d'un quart « pour montrer qu'en dehors de toute utilisation, l'accord règne entre les divers éléments[503] » (FIG). L'aspect du paysage marseillais qui entoure l'Unité renforce encore l'aspect humain et lyrique du chantier, pensons par exemple à la photographie de Lucien Hervé d'un ouvrier qui mire l'horizon depuis la structure du chantier avec le paysage matinal en brume entre la structure et l'image. Au-delà de l'âme de l'architecte que reconnaît Le Corbusier à Lucien Hervé, le contraste avec les images de René Zuber aurait forcément ajouté un enthousiasme supplémentaire de la part de l'architecte pour ces photographies capables d'évoquer l'essence artistique de son architecture et de transmettre ces aspects de l'immeuble en construction et de continuer une collaboration avec Lucien Hervé, et non pas avec René Zuber.

501 *Ibid.*, p. 190.

502 Lettre de Le Corbusier à Lucien Hervé, 15 décembre 1949 (FLC, E2-4-219) ; et entretien avec Lucien Hervé, École d'architecture de Paris La Villette, 26 mai 2002.

503 Le Corbusier, *Le Modulor 2*, Boulogne-sur-Seine, Éd. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1955, p. 246.

L'entrée du paysage marseillais est aussi mise en avant dans les plans filmés de *La vie commence demain* de Nicole Vedrès, dont les prises de vue ont également été réalisées à l'automne 1949 (CAT). Le Corbusier porte beaucoup d'attention aux vues à travers l'ossature qui fait paraître la montagne et la mer, ainsi qu'à l'ombre du brise-soleil qui se reflète sur la matérialité de la façade[504], image qui sera plus tard photographiée par Lucien Hervé. L'autre film de chantier, *Le Corbusier travaille* de Gabriel Chereau (CAT), est filmé après le gros œuvre, durant l'été 1951, et met l'accent sur Le Corbusier en site. Le point d'attention n'est pas le chantier, mais plutôt autour de la figure de Le Corbusier et l'aspect harmonieux de la construction. L'harmonie de la construction, avec la nature et dans ses proportions architecturales, est visualisée à plusieurs reprises : la Main ouverte représentée par une main, une robe au vent, les discussions entre Le Corbusier et ses collaborateurs, les éléments architecturaux et leur lien avec les éléments de verdure... Même s'il s'agit d'un film de chantier en cours, l'attention est clairement au-delà de présenter les aspects novateurs de techniques du chantier, mais de se focaliser sur les concepts du bâtiment.

Après son enthousiasme pour les photographies de Lucien Hervé fin 1949, Le Corbusier doit avoir été séduit par la proposition d'Edmond Lévy de tourner un court-métrage sur l'Unité d'Habitation qui « sera davantage orienté vers une recherche plastique que vers une étude technique[505] » (CAT). Pour Edmond Lévy, cette promotion de l'édifice par le film doit se faire quand l'Unité sera achevée et occupée. Pour lui, la publicité positive sur l'Unité d'Habitation ne peut pas opérer à partir d'un bâtiment vide, ce qui ferait passer au premier plan la représentation de l'image architecturale. Il faut surtout noter cette volonté de donner un contenu humaniste à l'architecture de la Cité radieuse. En affirmant le principe que l'architecture de l'habitat implique la présence de l'homme, Edmond Lévy croise les idées émises par Le Corbusier sur ses Unités d'habitation, l'architecture à l'échelle de l'homme, pour l'homme, pour l'individu. Pourtant, pour Le Corbusier, ce point de vue humaniste sur l'architecture peut à ce moment très bien se réaliser par un bâtiment vide et en construction, comme en témoigne le film de Gabriel Chereau en 1951, et ne nécessite pas forcément un immeuble habité.

3.1.3 Illustrer la « mise en route »

3.1.3.1 La parole est aux habitants

En juillet 1954, Le Corbusier note à M. Hurpeau, président du Mouvement des Villes radieuses, que « le "Club Français du Livre", avec [sa] revue *Liens* pourrait aider à faire une édition d'un numéro spécial[506] analogue à celui de 1950 sur l'Unité d'Habitation

504 Note à l'attention de M. Wogenscky, 28 octobre 1949 (FLC, B3-10-83).

505 Synopsis de E. Lévy, p. 3, 26 février 1950 (FLC, B3-10-195).

506 Le Club français du Livre (1946-1980) était connu pour le graphisme de ses éditions, c'est probablement cet aspect qui attire Le Corbusier.

chez Le Point. Le thème serait très net : "La parole est aux habitants" avec échos par Wog et L-C + *Film sur Modulor*[507] Baudouin et ses amis[508] ». En effet, l'édition du Point de 1950[509] présente le projet et le chantier de l'Unité d'Habitation de manière très technique, ce qui était d'ailleurs à l'ordre du jour en 1950 : présenter le défi technique du bâtiment et de sa construction dans le cadre du programme de la reconstruction. Quelques années plus tard, ce défi technique a besoin d'être qualifié par ses usagers. Il ne s'agit pas de présenter l'Unité avec ses habitants comme figures décoratives, mais comme deux sujets complémentaires. Ce changement de vision de Le Corbusier envers une architecture habitée va entre autres se refléter dans les photographies et dans les articles qui sont publiés dans les années suivantes : ils se concentrent moins sur l'architecture, s'orientant davantage vers les habitants et leur utilisation de l'Unité[510]. La plupart des initiatives se situent de ce fait dans les premières années qui suivent l'inauguration de l'Unité. À l'occasion de la fête de nuit sur le toit-terrasse de l'Unité en juillet 1953, organisée à l'occasion d'une visite des membres du CIAM, Le Corbusier sollicite Les Actualités françaises pour filmer cet événement[511]. La fête se présente comme une belle opportunité pour montrer au public un aspect de la vie exemplaire de sa Cité radieuse : la vie de la communauté des habitants et leur usage du toit-terrasse. Le film donnerait ainsi sous forme d'un sujet du journal une image directe de la réussite de l'Unité. Il n'est plus question de présenter l'architecture, mais de justifier la construction controversée en confrontant le spectateur avec la réalité. C'est également le message que Le Corbusier veut faire passer quand, en 1953, le film de Jean Sacha sort en salle, présentant l'Unité complètement vide avec seulement la présence de Le Corbusier, son concepteur. Le film, conçu comme œuvre explicative sur le sujet de l'architecture et ses solutions avancées au niveau technique et conceptuel de l'espace, est devenu obsolète après l'occupation par les habitants. Une déclaration parlée du président de l'Association des habitants de l'Unité pourrait y remédier quand il « [peut] dire ce qu'il en pense, car ce qu'en pensent les locataires, c'est qu'ils sont extraordinairement contents[512] ».

L'importance de l'occupation de l'immeuble par les habitants était clairement sous-estimée par Le Corbusier par son souhait réaliser un film qui présente l'immeuble comme un objet. Il défend cette même vision auprès de Lucien Hervé quand il insiste auprès de ce dernier pour aller photographier l'Unité dans tous ses aspects avant que les habitants n'arrivent : « il s'agit de faire une série complète de reportages : parc, façade et toiture, avant que les habitants ne soient là. [...] Il s'agit d'une chose capitale » et il in-

507 Il s'agit probablement du documentaire amateur perdu réalisé par Paola Mazzetti.

508 Note de Le Corbusier à l'attention de M. Hurpeau, 9 juillet 1954 (FLC, A3-13-16).

509 Le Corbusier, *L'Unité d'Habitation de Marseille*, *op. cit.*

510 Les revues *Architecture d'Aujourd'hui* (fév 1953) et *Domus* (fév 1953) sont les seules qui publient encore après l'inauguration un article où l'architecture de l'Unité prime.

511 Lettre d'André Wogenscky aux Actualités françaises, 9 juillet 1953 (FLC, D3-3-859).

512 Lettre de Le Corbusier à Edmond Tenoudji, 8 octobre 1953 (FLC, B3-10-251).

siste sur le fait que, « d'après mes *instructions formelles*, les visiteurs doivent être exclus pendant que vous prenez vos photographies[513] ».

Le décalage de réalisation du film de Jean Sacha lorsque l'immeuble comme sujet prime pour Le Corbusier et sa distribution quand il se voit confronté à la nécessité d'illustrer le bâtiment par la vie parfaite qui y a lieu est un moment décisif du point de vue de Le Corbusier pour la suite de toute communication visuelle autour de l'immeuble. Communiquer la vie modèle dans l'Unité ne se fera pas seulement depuis l'atelier Le Corbusier, mais surtout par des externes : l'Unité devient un sujet de reportage, d'esquisser la vie de l'Unité, et non plus un sujet de persuasion ou de film de promotion, d'aide à la connaissance de la diffusion de son innovation d'urbanisme, appliquée à un projet spécifique. C'est dans ce cadre que Matthew Nathan va réaliser son court-métrage *Le Corbusier, Marseilles* pour le Housing Centre Trust afin de promouvoir l'urbanisme et l'habitation moderne au large public anglais (CAT). En Angleterre, qui fait face au même problème de reconstruction, l'Unité d'Habitation de Marseille de Le Corbusier est déjà portée à la connaissance du public par diverses sources en 1953 et 1954, entre autres par la publication anglaise du Point et une interview à la BBC en 1953. Bien que Matthew Nathan n'ait pas fait appel à Le Corbusier pour son film, le message du HCT se place sur les mêmes axes que ceux que privilégie alors Le Corbusier : montrer les aspects techniques modernes de l'immeuble et le défi de montrer la vie réelle dans cette nouvelle conception de l'habitat. Ceci se présente, par exemple, par l'utilisation d'un appartement par une famille, des enfants jouant sur le toit-terrasse ou encore une femme étendant le linge dans une loggia. Nous pouvons toutefois nous interroger sur l'efficacité de certains plans cinématographiques comme ce dernier, sachant le mécontentement de Le Corbusier pour des utilisations ménagères de la loggia, qui contrastent évidemment avec les photographies de Lucien Hervé où la loggia est présentée comme un espace pur de soleil.

L'importance de donner vie à l'Unité se reflète tout d'abord dans les photographies réalisées dès l'emménagement des habitants dans l'immeuble. Louis Sciarli, photographe et habitant de l'Unité de Marseille, va constamment photographier les habitants : dans des situations décontractées, prises de vue sur le vif. René Burri va, en 1959, se rendre à l'Unité pour en faire un reportage pour *Paris-Match*. Le reportage, sept ans après les premiers emménagements, est certainement l'exemple le plus connu qui montre la vie des habitants[514]. René Burri agit à la fois comme journaliste et comme photographe d'architecture, et cette double approche se reflète directement dans la manière dont il traite le sujet de l'immeuble habité. Une photographie doit, pour lui, exprimer l'histoire derrière la situation du sujet : une image anecdotique doit faire référence à une situation plus générale. Photographier l'Unité signifie, pour Burri, présenter d'abord le

513 Lettre de Le Corbusier à Lucien Hervé, 28 juillet 1952 (ALH, LC722).

514 R. Burri et A. Rüegg, *Le Corbusier: photographs by René Burri/Magnum: moments in the life of a great architect*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1999.

mode de vie de ses habitants. En s'adressant au large public de la revue *Paris-Match*, il est clair, pour Burri, qu'il faut présenter et évaluer la qualité de vie des habitants dans un bâtiment tellement contesté. L'année suivante, Le Corbusier contacte encore Louis Sciari pour lui envoyer des photographies des enfants sur le toit de l'Unité « pour une étude de certains de mes travaux destinés aux femmes[515] » dans la revue *Elle*. La différence de gestion des photographies n'est pas anodine, pour *Paris-Match*, il s'agit d'un reportage sur le bâtiment, pour *Elle*, il s'agit d'illustrer – pour les femmes de 1960 – l'usage de l'Unité par certains éléments qui les sont sensibles, notamment les enfants, et comment ils peuvent s'épanouir.

Jacques Coldefy va, en juin 1957, prendre l'initiative de se rendre à Marseille pour aller interviewer les habitants de l'Unité dans le cadre d'un reportage télévisé. Il s'agit d'aller chercher des habitants critiques, et, donc, peut-être négatifs par rapport à leur habitation. Le Corbusier intervient dans cette affaire en interdisant ces interviews, et reconduisant Coldefy vers des habitants « fiables » à transmettre une image positive de l'Unité. Dans ce sens, la libre parole des habitants est quand même encore bien contrôlée par Le Corbusier (CAT). Le format d'interview comme parole des habitants de l'Unité de Marseille est d'ailleurs repris par Le Corbusier dans une proposition à Jean-Marie Drot, qui le contacte pour une nouvelle émission dans la série « L'Art et les hommes » en 1959. L'émission devrait commencer avec une enquête autour des « conditions du logement, réactions quotidiennes, école, jeux d'enfants, vie, etc.[516] ». La volonté de Le Corbusier de donner encore la parole aux habitants peut être vue comme un complément au reportage de Burri dans *Paris-Match*, où la parole doit surtout se lire par la situation photographiée. Cependant, si Coldefy voulait deux ans plus tôt aller réaliser un reportage télévisé en regroupant les critiques sur la vie dans ce prototype de l'habitat de demain, c'est que des plaintes existent. En effet, Le Corbusier est bien conscient des difficultés qui règnent dans l'Unité dans cette période. « Les usagers m'ont fait part de leur tristesse de voir laisser san solution une part importante des services communs qui sont la raison même de la création de Marseille Michelet. [...] Tout ceci est à l'état de locaux vides. Je l'ai vu à la télévision[517]. »

C'est dans cette même période de la dispute avec Coldefy que Le Corbusier, avec Mme Ougier, directrice de la maternelle à l'Unité d'Habitation de Marseille, et Jean Petit réalisent la maquette d'un ouvrage sur la vie dans l'Unité d'Habitation : le livre *Les*

515 Lettre de Le Corbusier à Louis Sciarli, 12 juillet 1960 (FLC G1-18-37).

516 Lettre de Jean-Marie Drot à Le Corbusier, 10 mars 1959 (FLC, U3-11-124).

517 Lettre de Le Corbusier à Roger Duchet, ministre de la Reconstruction et du Logement, 28 octobre 1955 (FLC, citée dans J. Sbriglio, *Le Corbusier : l'Unité d'Habitation de Marseille*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1992, p. 143 [Monographies d'architecture]). Voir, également, G. Monnier, *Le Corbusier : les unités d'habitation en France*, *op. cit.*, pp. 65-67 ; T. Beda, *Van experiment naar serieproduct? De unités d'habitation van Le Corbusier*, *op. cit.* ; J. Sbriglio, *Le Corbusier : l'Unité d'Habitation de Marseille*, *op. cit.*, pp. 143-146.

Maternelles vous parlent[518] est publié de manière posthume en 1968[519]. La publication prévoit deux parties, la « Thèse » et la « Mise en route ». Cette deuxième partie est essentiellement composée par des photographies, d'une part un reportage de la vie au sein d'une unité, et principalement au sein de la maternelle, avec des photographies prises sur le vif de Louis Sciarli, et, d'autre part, une mise en scène photographique du déroulement d'une journée de famille vu par les enfants, mis en place et photographié par Lucien Hervé à l'Unité de Nantes[520]. Le déroulement d'une journée au sein d'une Unité d'Habitation n'est pas très naturel dans la manière de photographier, Lucien Hervé n'est pas à l'aise pour des photographies scénarisées. Cependant, dans cette illustration, les enfants en tant que personnages ne prennent jamais le dessus sur l'architecture, les enfants renforcent l'illustration de l'usage de l'architecture, l'architecture n'est pas relayée au second plan. Et c'est peut-être par cet aspect que Le Corbusier était quand même fort content des photographies de Lucien Hervé. Le livre se présente comme la parole de la nouvelle génération de l'Unité comme un plaidoyer pour le fonctionnement et le mode de vie dans une Unité. C'est une ode à la vie de famille dans l'Unité et à l'épanouissement des enfants dans la maternelle grâce aux conditions de soleil, espace et lumière. Le Corbusier était, pour sa part, très content de la réalisation à venir de ce petit livre qui montre un bâtiment vivant, « ce petit livre était très joli et important, car il touche de près à la famille »[521], d'où encore la modification des préoccupations de promouvoir la vie réussie des habitants.

La parole est encore donnée aux habitants de l'Unité de Briey en 1961 dans l'émission de Jean-Marie Drot *La Maison de l'homme* dans la série télévisée « L'Art et les hommes ». Ici, Drot se rend à Briey pour donner le mot de conclusion de l'émission aux habitants de l'Unité d'Habitation. Toutes les autres interviews de l'émission sont menées avec des architectes, qui se prononcent surtout sur la situation actuelle de Paris et comment y remédier avec des projets, ainsi que sur les conditions de l'homme. Les interviews des habitants mettent du coup les pieds par terre et donnent une image de la réception de l'architecture par ses habitants. Ce n'est plus Le Corbusier qui y explique le meilleur qu'il conçoit pour ces habitants, mais les habitants qui en racontent la preuve et remplacent Le Corbusier. Remplacer le maître par les habitants peut également être vu comme un acte stratégique, car, de cette manière, le message est transmis et réceptionné par un public à titre égal. Le public visé pourrait très bien s'imaginer dans la peau des habitants interviewés et, donc, dans une habitation de Le Corbusier.

---

518 Le Corbusier, *Les Maternelles*, Paris, Éditions Dénoël-Gonthier, 1968 (Carnets de la recherche patiente 3).

519 C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, pp. 226-229.

520 Planches-contacts, Lucien Hervé (FLC, L3-1-7, 38, 39, 66, 70 à 92).

521 Lettre de Le Corbusier à l'éditeur Hatje, 16 janvier 1961 (FLC, U3-1-169), concernant la publication de l'ouvrage qui se fait attendre.

3.1.3.2 Illustrer le confort moderne

Le film de Sacha étant réalisé en l'absence des habitants, il se veut pourtant comme un document illustratif à la vie moderne pour les habitants. Les techniques et le confort modernes sont présentés, par exemple, les gaines techniques, la salle de bains, la cuisine. La cuisine est en plus illustrée par une utilisation invisible : les placards s'ouvrent et le commentaire de Camus met l'accent sur comment utiliser la glacière, le passe-plat, etc. Mettre en avant la cuisine moderne et son aménagement fonctionnel et pratique est un sujet cinématographique déjà fort exploité dans les années 1930, à l'instar des études graphiques parues dans les ouvrages. Comme Taut affirme dans son livre *Die Neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin* de 1928, destiné au public non professionnel, c'est la manière qu'une femme vit et s'investit dans l'espace domestique qui – avec les possibilités technologiques – crée et change l'espace domestique, « Höchstes Kriterium guten Wohnunseinrichtung ist die geringste Arbeit der Frau »[522]. Par exemple, les films *Die Neue Wohnung-Haus Gropius* de 1926, *Die Frankfurter Küchen* de 1929 ou *Construire* de 1934, l'organisation rationnelle et moderne de la cuisine est à chaque fois illustrée par son utilisation. La petite échelle de la cuisine y est souvent prise comme exemple de base à la grande échelle de la ville. Rationaliser se fait autant à l'échelle d'un espace domestique qu'à l'échelle du quartier ou même de la ville.

Pour illustrer cette rationalisation nécessaire, les films travaillent le contraste : dans une ancienne cuisine, où tout demande du temps et rien n'est adapté aux exigences de la vie moderne, une femme aux cheveux longs et parée d'un tablier est mise en avant par le labeur excessif ; dans la cuisine moderne, une femme avec des cheveux courts, des vêtements modernes, prépare en toute simplicité les repas. Les deux derniers films s'appliquent sur le logement de masse, tandis que le premier présente une cuisine d'une maison individuelle de propriétaires aisés. Ici, le film relie les deux positions : d'une part, la bonne dans la cuisine moderne, avec coupe de cheveux courte, jupe à la mode... pour illustrer la rationalisation sur ce plan. D'autre part, la maîtresse de la maison, qui réjouit le bonheur de sa maison moderne pour son temps libre. C'est exactement de cette manière que les femmes – et hommes – sont présentés cinq ans plus tard dans le film de Chenal : ils font de la gymnastique, elles s'installent sur le toit-terrasse pour un bain de soleil, ils prennent le thé sur la terrasse... Si Chenal ne présente pas la cuisine dans *Architectures d'Aujourd'hui*, c'est tout simplement car l'importance de l'architecture présentée ne se situe pas dans la présentation d'une rationalisation poussée de la cuisine. Marius Gravot réalise pourtant deux clichés de la cuisine de la villa Savoye, et Gérard photographie la cuisine vide – comme toute la villa – de la ville Stein-de Monzie. L'importance ici n'est pas la rationalisation, mais plutôt la liberté de l'espace, les fenêtres en longueur, la liberté de vie. Par contre, les cuisines sont vides, a-sexualisées et a-socialisées : pas de maîtresse, pas de bonne. Colomina note que les photogra-

522 G. Tuchscheerer, *Bruno Taut - Die neue Wohnung, die Frau als Schöpferin, Leipzig 1928: Studienarbeit*, München, Grin-Verl, 2003, p. 7.

phies de Gravot et Thiriet sont généralement meublées d'objets, et que les personnes y font défaut. Elle insiste sur le fait que ces objets sont toujours des objets d'homme, des objets « de ville » : chapeau, cigarette, manteau, parapluie... et jamais d'objets de femme[523]. Cette occupation d'objets, statiques, contraste avec le film où l'animation de l'architecture est créée par l'occupation de personnes. Pour les photographies de cuisine, cet espace est présenté comme un lieu neutre, avec deux objets, un poisson et un ventilateur qui représentent la nature et la technique (FIG). Le confort moderne est ici à l'échelle de l'architecture et de la rhétorique de Le Corbusier : la technique qui permet de faire évoluer nos constructions et la nature si indispensable qui doit pénétrer dans tout le bâtiment. Cette double visée traverse une grande parties des documents cinématographiques de Le Corbusier jusqu'au milieu des années 1950. Nature et technique au service du confort et de l'harmonie de l'homme sont les deux éléments qui priment dans la présentation du film de Sacha, bien que ceci s'illustre dans l'absence de cet homme.

Les films sur l'Unité d'Habitation présentent la cuisine comme un élément crucial de la vie moderne et modèle dans une Unité d'Habitation. Cette attention ne se limite pas aux films réalisés, mais autant dans les projets de film, par exemple, le fait de présenter un couple en situation actuelle en taudis ou logement non moderne, sans confort, pour comparer leur rêve, dans une maison moderne. Le langage utilisé se rapproche des films urbanistiques allemands d'avant-guerre. Il y a, d'une part, une rhétorique classique de contraste, la situation malsaine, malheureuse, actuelle, *versus* une situation propre, moderne, heureuse que l'on peut également retrouver dans les films allemands et anglais des années 1930, par exemple, le film de Hans Richter *Neues Wohnen* dont il existe plusieurs versions. Les films nous présentent tous des situations sombres, malsaines, mal organisées... en contraste avec des maisons lumineuses, propres, organisées, calmes... Les personnes présentées suivent la même démarche : personnes malades, situations chaotiques, enfants bruyants, accumulation d'activités dans un espace – la cuisine – *versus* enfants calmes, heureux, coupes modernes des cheveux, vêtements plus modernes, comme les intérieurs : meubles rustiques *versus* mobilier moderne sans décoration, espaces sans poussière et faciles à entretenir... Tous ces éléments contribuent à convaincre le spectateur que la vie heureuse se crée dans une architecture moderne avec tout le confort et qu'il faut réfuter les anciennes habitudes de vie. Trois projets de film sur l'Unité d'Habitation se présentent dans ce sens, tous des projets (partiellement) de fiction : le premier projet de film de Jacques Gestalder en 1948, le long-métrage prévu par Le Corbusier qui devient finalement le film de Jean Sacha, et le projet de film *Demain* de Michel Bataille de 1961 qui prévoit de faire vivre à l'écran non seulement une Cité radieuse, mais toute une Ville radieuse. Ce dernier est le plus élaboré ; la première partie du scénario traite de la vie dans une Unité d'Habitation d'une cité linéaire industrielle prenant l'Unité, l'usine de Saint-Dié et Firminy

523 B. Colomina, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, Éd. Hyx, 1998, pp. 217-223.

comme lieux de tournage. Elle est ainsi une illustration sous la forme d'une fiction des idées architecturales et urbanistiques de Le Corbusier avec l'œuvre clairement représentée. La relation avec les écrivains et les projets de fiction sera traitée plus loin, mais soulignons que les situations de fiction que les auteurs des fictions veulent créer s'appuient toutes sur une mise en scène idéale dans un appartement d'une Unité d'Habitation : très concrètement, l'Unité d'Habitation pour Gestalder et le projet de fiction de Le Corbusier et, de manière générale, comme partie d'une Ville radieuse avec Michel Bataille (CAT). Ces fictions font encore un pas de plus dans l'illustration du confort et présentent la vie moderne et confortable dans une unité comme une situation idéelle non existante : il ne s'agit pas d'expliquer aux possibles futurs habitants comment habiter le confort moderne, mais de projeter une vie complète d'habitants fictifs. Illustrer par le rêve – littéralement – que ces personnages vivent annonce l'inaccessibilité de cette vie, et non pas l'accessibilité.

Nous pouvons conclure que le film *La Cité radieuse* de Jean Sacha ne diffère pas grandement du film *Construire* sur la cité de la Muette de Drancy de Beaudouin et Lods réalisé vingt ans plus tôt. C'est en France le seul film réalisé en période d'avant-guerre qui illustre de cette manière la vie moderne et modèle. Par contre, le film n'illustre plus la situation de mauvais logements, mais place l'illustration de la vie modèle dans un appartement de la cité dans la temporalité de chantier à occupation et utilisation de cette architecture. La raison pour laquelle cette illustration de technicité – chantier en « préfabrication », techniques modernes d'équipement des appartements comme la ventilation… – et de confort – cuisine et espaces de séjour optimisés pour la vie moderne – est utilisée par Sacha et Le Corbusier dans l'après-guerre est que les programmes de reconstruction et, donc, de construction de logis en grand nombre existent depuis longtemps. Le public à atteindre est le même, les différents rôles des acteurs également – l'autorité comme maître d'ouvrage, les architectes, et les futurs occupants des immeubles. La grande différence par contre est le commanditaire. Les films avant-guerre qui présentent la nouvelle vie moderne au sein de ces logements est en général une autorité, maître d'ouvrage : la ville de Frankfort pour *Das Neue Frankfurt* ou l'Office public des habitations bon marché pour construire. Le film de Sacha se réalise avec l'appui du ministère[524], mais reste une initiative privée de Le Corbusier, produit par une société cinématographique, et non pas sous une tutelle gouvernementale. Contrairement aux années 1930, quand Le Corbusier veut aussi se lancer dans des projets de film afin de mobiliser la grande masse, le public qui fréquente le cinéma en 1952 s'est beaucoup plus étendu que dans les années 1930, ce qui évite le passage par une instance publique et ce qui sauve l'initiative privée de s'adresser aux masses.

524 Lettre de Le Corbusier à Lucien Hervé, non datée (FLC, B3-10-228).

3.1.3.3 Retour à la théorie

Parallèlement à la nécessité de promouvoir l'Unité d'Habitation par l'illustration et par la présence des habitants, Le Corbusier reçoit les offres de service du « Mouvement des Villes radieuses », fondé en 1954. Cette association, qui était une initiative de Jean-Paul Hurpeau, se proposait de faire connaître à un public étendu les idées des CIAM, comme la *Charte d'Athènes* et *Les Trois Établissements humains,* ainsi que de susciter de nouvelles réalisations d'architecture et d'urbanisme auprès du public par tous les moyens, comme des bulletins, des réunions et des films[525]. Ce mouvement voulait s'engager dans de vastes campagnes de propagande et d'interventions, aussi bien auprès des pouvoirs publics que dans des centres scolaires ou culturels. Parmi les premiers projets de cette association, comme une revue populaire et une exposition internationale de l'architecture et de « l'urbanisme radieux », on trouve en 1955 la collaboration à un projet de film. Ce film, envisagé par André Wogenscky, proposait de mettre en valeur la vie des habitants dans les Unités de Marseille et de Nantes-Rezé. L'association allait assurer la production et la diffusion à la suite des problèmes dont Le Corbusier et André Wogenscky avaient pris la mesure après la collaboration manquée avec le producteur Tenoudji pour le film *La Cité radieuse* de Jean Sacha. Le projet de film proposait de rendre convaincant la conception d'habitat moderne en montrant le mode de vie d'une famille. La qualité de vie offerte devait servir d'exemple pour la promotion des Unités d'Habitation à venir, et plus généralement de la nouvelle conception de l'urbanisme de la Ville radieuse et de l'occupation du sol pour la France (CAT).

En plus de ce soutien au projet de film sur la vie des habitants dans les Unités de Marseille et Rezé, André Wogenscky envisage avec Jean-Paul Hurpeau la réalisation d'un autre film avec un propos exclusivement théorique sur la doctrine des Villes radieuses. Ceci s'écarte du point de vue de Le Corbusier qui se focalise sur une communication qui met en avant le nouvel habitat exemplaire et sur la vie des habitants. Wogenscky pense, par contre, qu'une communication limitée risque de s'éloigner des idées urbanistiques qui sont à la base de la doctrine. Ce nouveau projet de film est conçu de manière idéale et abstraite et l'attitude passive de Le Corbusier à son égard montre que cette démarche n'est plus à l'ordre du jour. Le Corbusier a finalement une preuve tangible de la valeur de ses conceptions, et il ne peut plus s'intéresser à un projet qui ne propose pas d'utiliser les qualités de l'Unité d'Habitation de façon concrète auprès du grand public. Le Mouvement des villes radieuses, en dépassant ainsi les besoins généraux du moment, le logement des Français, se fourvoie dans une démarche d'éducation toute théorique du public.

525 Mouvement des Villes radieuses, extraits des statuts, A3-13-37 ; Mouvement des Villes radieuses, « Nos objectifs » (FLC, A3-13-56). Les membres principaux étaient Jean-Paul Hurpeau (directeur), Henri Chauvet, Fernand Léger, Eugène Claudius-Petit. Selon Wogenscky, la création de ce mouvement n'a jamais abouti (correspondance avec Wogenscky, août 2003).

Wogenscky et Hurpeau reprennent ici un vocabulaire théorique que Le Corbusier abandonne lui-même presque au même moment et dont la parution de l'ouvrage *Les Plans de Paris 1956-1922* témoigne. La mise à l'écart par le MRU renforce encore l'idée de concentrer l'attention à l'échelle de l'architecture et son usage, et non plus dans une vision de futur pour l'urbanisme.

3.2 Chandigarh, œuvre d'architecture et application des *Trois Établissements humains*

3.2.1 De la Cité radieuse aux Trois Établissements humains

Nous pouvons nous questionner sur le peu de documents qui sont proposés pour Chandigarh, comparé avec l'abondance d'intérêt que Marseille a suscité. Les raisons sont multiples. Le Corbusier, après encore avoir publié *Les Plans de Paris 1956-1922* – déjà, pour une partie, une compilation d'éditions antérieures –, se lance dans les rééditions et les publications sous la rédaction de Jean Petit[526], il n'y aura plus de nouveaux ouvrages théoriques de la main de Le Corbusier. La réédition des *Trois Établissements humains* est à la base de plusieurs projets de film d'ailleurs peu élaborés. Après l'inauguration de l'Unité de Marseille en 1952 et la clôture des plans pour Paris en 1956, le message que Le Corbusier veut transmettre glisse à plusieurs reprises vers une illustration combinée de Marseille et Chandigarh comme réalisations concrètes des idées urbanistiques. Comme nous l'avons vu, la réédition des *Trois Établissements humains* en 1959 est l'occasion d'accumuler les stratégies médiatiques avec plusieurs projets de documentaire. Avec les travaux à Chandigarh déjà fort avancés et un intérêt pour la vie à Marseille par différentes voies, la théorie des *Trois Établissements humains* pourrait être complétée d'une illustration concrète. Le projet de films que Le Corbusier propose à Jean-Marie Drot en février 1959 comporte trois parties de documentaires : une enquête à Marseille, une séquence tournée à l'atelier rue Nungesser et Coli sur ses recherches plastiques et Chandigarh en contraste avec la séquence à l'atelier. Chandigarh y est vu en lien avec les *Trois Établissements humains*, car le deuxième projet de film devrait, comme mentionné plus haut, se focaliser sur cette idée. Ces deux propos sur Chandigarh, l'un par le biais de l'art et l'autre par le biais de l'urbanisme, montrent les ambiguïtés et les difficultés que Le Corbusier éprouvait lors de cette période pour s'associer à un champ ou non. Le Corbusier prend le cas de Chandigarh également comme une illustration plus théorique de ses idées urbanistiques, par exemple, lors de l'entretien télévisé avec Wells-Coates émis en direct à la BBC en 1953, où Le Corbusier aborde sur tableau les principes de l'Unité d'Habitation de Marseille et les principes urbanistiques de Chandigarh. Ici déjà, il a probablement l'idée de présenter Chandigarh comme l'application des *Trois Établissements Humains*, vu que Le Corbusier réfléchit à ce moment à sa réédition, qui se fera finalement en 1959[527]. Comme entretien en direct, il ne peut pas se référer aux documents visuels de Chandigarh comme des images ou scènes tournées en site. À cela s'ajoute que, jusqu'en 1962, il considère qu'il « n'a pas encore de bons documents photographiques de ses bâtiments au Capitole de Chandigarh : Assembly, Haute-Cour, Secrétariat, Maison du gouvernement (en cours

526 C. de Smet, *Vers une architecture du livre*, *op. cit.*, pp. 183-202, 223-247.

527 *Ibid.*, pp. 199-202.

de construction), etc. La plupart des photographies ont été prises alors que les bâtiments étaient en cours de construction avec des échafaudages, etc.[528] ». Dans l'émission-interview de Jacques Floran en 1959, l'apport de documents visuels est également absent, seuls quelques documents graphiques sont présentés, ce qui émane, d'une part, d'une volonté de se concentrer sur les paroles de Le Corbusier, et, d'autre part, d'une solution pratique d'un manque de documents visuels destinés au grand public.

L'Italien Enrico Gras contacte début 1962 Le Corbusier avec l'envie de consacrer une émission d'une heure à Chandigarh, dans une série de trois émissions sur les villes nouvelles – les autres étant Brasilia et Tel-Aviv[529]. À la suite d'un rendez-vous entre les deux hommes, Le Corbusier met en place les lignes directrices de l'émission, qui mettent ensemble, d'une part, les principes de l'urbanisme de Le Corbusier, avec la Ville radieuse et les *Trois Établissements humains*, l'application à Chandigarh, avec les 7V, l'exécution de Chandigarh, et, d'autre part, *L'Atelier de la recherche patiente*, avec dessins et peintures[530]. La proposition inclut des parties filmées à Chandigarh, comme des parties filmées avec Le Corbusier devant le tableau noir, comme pour le film de Pierre Kast, et des parties filmées plus « conviviales » à l'atelier rue Nungesser et Coli, ainsi que des représentations de nombreux documents comme plans, croquis, etc. Cette proposition de film ne se réalise pas, contrairement aux autres émissions prévues qui ont été réalisées comme documentaires culturels, et diffusées à la télévision italienne, mais elle reste cependant la plus précise et la plus ambitieuse des projets sur Chandigarh que Le Corbusier prépare.

3.2.2 Chandigarh comme dénominateur commun d'œuvres architecturales et artistiques

En parallèle aux intentions de présenter Chandigarh comme un projet unique de l'expression de ses idées urbanistiques des *Trois Établissements humains*, c'est surtout la définition de Chandigarh comme dénominateur commun d'œuvres architecturales, « le thème Chandigarh », qui va primer la communication. Le début des travaux se chevauche avec la fin du chantier de l'Unité d'Habitation et il semble que les médias de masse – télévision, cinéma et presse populaire – communiquent davantage cette œuvre accomplie que la vaste opération à l'autre bout du monde. Cependant, comme pour le chantier de l'Unité de Marseille, la distance et la temporalité que l'exécution du projet urbanistique de Chandigarh implique, défendent l'intérêt à communiquer le projet lors des phases de chantier. Quand Le Corbusier fait, en 1952, connaissance à l'UNESCO d'un jeune Indien, Bhownagery, il le convoque pour un film sur Chandigarh[531]. Il n'y a pas de traces d'un projet concret, cependant, au début d'un long processus de chantier, il semble qu'un enregistrement du chantier

528 Note de Le Corbusier, en réponse à Florence Fourcade, 22 février 1962 (FLC, B3-10-444).

529 Lettre de Ludovico Belgiojoso à Le Corbusier, 24 janvier 1962 (FLC, U3-11-306).

530 Lettre de Le Corbusier à Enrico Gras, 30 janvier 1962 (FLC, U3-11-307).

531 Note de Le Corbusier, 16 juin 1952 (FLC, B3-10-360).

par un Indien sur place est la piste la plus évidente. Le moment semble encore prématuré, le projet ne connaît pas de suite, ni le contact avec le réalisateur. Le Corbusier refuse pendant longtemps les projets de film concernant le chantier de Chandigarh qui n'émanaient pas de sa propre initiative pour éviter une présentation peu flatteuse de ses œuvres en construction, la seule exception étant une émission aux Actualités françaises en octobre 1953[532], qui présente le plan général de Chandigarh et le premier bâtiment en partie érigé, la Haute Cour, ainsi que des habitations de Pierre Jeanneret.

Une autre occasion se présente en 1954, quand le metteur en scène Giulio Macchi et le directeur de la photographie Claude Renoir[533] réalisent un film en quatre épisodes sur les Indes. Un épisode devrait être consacré à Chandigarh en particulier[534]. Le Corbusier est réservé par rapport à la faisabilité d'un film à ce moment, « le thème Chandigarh – film – aujourd'hui est délicat : tout est en travail, dans les échafaudages sans trottoirs ni jardins ». Cependant, il y voit une opportunité, avec certaines prises de vue à Chandigarh, combinées avec une partie tournée dans son atelier à Paris, qui pourrait compléter l'image donnée par des plans, des montages, etc.[535]. Le documentaire réalisé sort en septembre 1954, *India Favolosa* (*Indes fabuleuses*), cependant le documentaire montre des scènes de vie et de tradition fabuleuses comme l'entraînement d'un éléphant bébé, l'industrie de bois, un Hindou dans le Gange à Bénarès et le festival Kumbh Melas à Allahabad[536]. Chandigarh aurait pu s'y inclure comme ville fabuleuse mais la volonté du réalisateur de mettre en avant l'effet exotique rend évident son écartement de filmer la ville. Les intentions de Le Corbusier de communication et de publicité sont en décalage avec les intentions des réalisateurs qui le convoquent. Là où Le Corbusier voudrait réunir des prises de vue en site avec des séquences explicatives, comme il fera ensuite en 1956 avec Pierre Kast, en 1959 avec Jean-Marie Drot et en 1962 avec Enrico Gras, les réalisateurs semblent uniquement intéressés par les prises de vue *in situ* et sublimant l'image exotique du pays, et non pas par une partie moderne et explicative qu'ils considèrent trop éducative.

Ce n'est qu'en 1956, après le voyage de Lucien Hervé en Inde, que des articles, surtout dans la presse spécialisée, vont apparaître sur Chandigarh et les travaux[537]. Les images réalisées lors du premier voyage ne présentent pas des vues de constructions finies. Hervé met aussi l'attention sur la beauté du grand chantier, et l'investissement humain pour participer à la réalisation de cette nouvelle ville. Ces images sont donc proches de

532 « Chandigarh, création de Le Corbusier », Les Actualités françaises, 29 octobre 1953.

533 Claude Renoir, neveu de Jean Lenoir, sera, en 1956, directeur de la photographie de *Le Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot.

534 Lettre d'Henri Costilhes à Le Corbusier, 29 janvier 1954 (FLC, B3-10-361).

535 Lettre de Le Corbusier à Henri Costilhes, 31 janvier 1954 (FLC, B3-10-362).

536 Fiche de film au BFI Archives.

537 Le Corbusier, « Chandigarh », *Aujourd'hui*, mars 1956, pp. 36-48 ; « La maison de Pierre Jeanneret à Chandigarh », n° 9, juillet 1956, pp. 62-67 ; « Inde et Chandigarh », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, août 1956, pp. 172-197.

ce que Le Corbusier conseille à Giulio Macchi en 1954, « Les méthodes de travail sont pittoresques : femmes, ânes + machines. Résultat Palais de la Haute Cour : le meilleur béton armé que je connaisse[538] ! » La parution du tome de l'Œuvre *complète* en 1957 est d'ailleurs l'occasion pour le public spécialiste de se familiariser avec l'avancée des travaux. En dehors d'une communication au public spécialisé, Le Corbusier reste réticent pour communiquer le chantier auprès du grand public. L'interview que réalise Jacques Floran début 1959 avec Le Corbusier se concentrera sur Chandigarh, d'où Le Corbusier revient à la suite de l'inauguration du Palais des ministères, mais se focalise sur la personne de Le Corbusier et évite de présenter des photographies ; à peine quelques croquis publiés dans l'Œuvre *complète* sont montrés aux téléspectateurs (CAT). Le Corbusier décrit la conception de la ville de Chandigarh et des bâtiments, pour ensuite se focaliser sur la Main ouverte, comme « l'expression d'une philosophie ». Ici, aucune référence n'est faite à Chandigarh comme une application des *Trois Établissements humains*, toute l'attention va à la conception philosophique et artistique de la Main ouverte et du Capitole. Cette même année, Pierre Kast réalise un court-métrage documentaire en couleurs sur les Indes, *Promenade quotidienne en Inde*[539], avec entre autres des prises de vue à Chandigarh dont Le Corbusier apprend l'existence en 1960. Le film a été réalisé sans que Le Corbusier soit mis au courant et donc sans qu'il ait pu intervenir au niveau de l'information transmise et avec les erreurs qui en découlent[540]. Également fin 1958, quand la visite d'André Malraux à Chandigarh est communiquée dans le journal télévisé au public français, les prises de vue mélangent encore les œuvres de Le Corbusier et celles de Pierre Jeanneret, voire d'autres. Il en découle que l'organisation de Chandigarh et l'attribution d'auteurs des différentes œuvres sont compliquées à saisir pour les rapporteurs externes, d'où les erreurs récurrentes. Nous pouvons, par exemple, encore ajouter les mauvaises attributions dans un article de *Télérama* en 1962 à l'occasion de l'exposition de Le Corbusier au Musée de l'Art moderne de Paris et le documentaire *Le Corbusier, une mathématique du sensible* qui l'accompagne. C'est probablement à la suite de ces circonstances que Le Corbusier décide, fin 1960, d'engager René Burri pour un documentaire sur Chandigarh, « l'état du chantier est précisément au moment utile. La saison est parfaite[541] » pour qu'il puisse faire un document idéal[542]. Début 1961, Lucien Hervé part à nouveau aux Indes et réalise des clichés qui pourraient mettre en avant l'œuvre architecturale de Le Corbusier dans un état avancé[543].

---

538 Lettre de Le Corbusier à Henri Costilhes, 31 janvier 1954 (FLC, B3-10-362).

539 P. Kast, *Promenade quotidienne en Inde*, 1959.

540 Lettre de Le Corbusier à Pierre Kast, 3 février 1961 (FLC, B3-10-285).

541 Lettre de Le Corbusier à R.K. Anand, 14 décembre 1960 (FLC, E2-14-42).

542 Le projet n'a pas connu de suite, selon René Burri, ils en ont parlé à plusieurs reprises, entre autres en route pour Zurich, où le projet a été « oublié » à la suite des rencontres avec Heidi Weber (conversation de l'auteure avec René Burri, juin 2012).

543 L. Hervé, « Chandigarh, capitale du Pakistan », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, avril 1962, pp. 4-21 ; J. Sbriglio, *Le Corbusier-Lucien Hervé: contacts*, Paris, Seuil, 2011.

4. Communiquer la personne. Construction de la postériorité[544]

« Je suis Le Corbusier, Corbu, et c'est un sacré rôle[545]. »

Les interviews filmées et télévisées des dix dernières années de la vie de Le Corbusier montrent de manière générale une nouvelle étape de présentation « en direct » de la documentation cinématographique et télévisée, et elles permettent également de faire glisser l'attention de l'œuvre représentée sur celle de son auteur représenté, devenu l'incarnation de son œuvre. Le refus initial de Le Corbusier en 1919 de se présenter côte à côte avec son œuvre évolue à la fin de sa vie à une présentation unique de sa personne hors présence de son œuvre.

4.1. Construire l'image

« Je n'ai pas l'intention de laisser établir un court-métrage de cinéma me concernant personnellement et répondant à cette question : "que pensez-vous ? Quelles sont vos préoccupations les plus récentes ?" Je refuse tous les jours des demandes semblables. Ne m'en veuillez pas[546]. »

4.1.1. Mesurer sa notoriété

La première apparition de Le Corbusier dans un document filmé est marquée par son absence : « on a voulu prendre ma binette, j'ai refusé[547] », écrit-il à la suite du tournage pour les *Actualités Gaumont*[548] de l'exposition sur le purisme à la galerie Thomas fin 1918-début 1919 où Le Corbusier, encore Charles-Édouard Jeanneret, et Amédée Ozenfant exposent leurs peintures.

La construction de l'identité se réalise par de nombreuses photographies qui montrent tout autant l'homme comme personnalité dans la vie professionnelle, l'homme entouré

544 Ce chapitre est partiellement tiré de l'article : V. Boone, « Le Corbusier et les interviews enregistrées, représentation d'une œuvre », dans *Représentations de l'architecture contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2013, pp. 23-30 (Cahiers thématiques).

545 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 13 janvier 1956 Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance. Lettres à la famille. Tome III : 1947-1965*, Gollion, Infolio, 2016, pp. 399-400.

546 Lettre de Le Corbusier à Alain Sauvy, 6 juillet 1965 (FLC, B3-10-500).

547 Lettre de Le Corbusier à son père, 25 janvier 1919 (FLC, R1-6-52).

548 « Le Purisme, nouvelle école de peinture fondée par Ozenfant et Le Corbusier », *Actualités Gaumont*, 1919.

de ses œuvres et l'homme dans sa vie privée[549]. L'importance pour Le Corbusier de la personnalité photographiée – et ensuite médiatisée – est caractéristique et rappelée par Robert Jacobs, interprète de Le Corbusier lors de son tour en Amérique en 1935. Il rapporte que Le Corbusier attendait une réception comme celle des vedettes lorsqu'il arrivait à New York, lui demandant « où sont les photographes ? » et qu'il posait très cérémonieux pour un photographe qui s'est fait payer par Jacobs. Les journaux étaient par la suite épluchés par Le Corbusier lors de son séjour pour repérer une présence médiatique[550]. Le soin avec lequel les articles découpés de Le Corbusier sont gardés aux archives de la Fondation Le Corbusier témoigne de l'attention qu'il portait à sa présence en public.

Lorsqu'il se fait photographier avec les personnalités connues de l'époque, telles que Fernand Léger, Einstein ou Joséphine Baker, Le Corbusier accepte de prendre sa place aux côtés des *stars*. De telle manière que le fonds à la Fondation Le Corbusier présente un fichier à part pour classer les photographies le représentant à côté de différentes personnalités. Mais il existe tant d'autres exemples, non seulement des personnalités culturelles, mais également des hommes politiques, en France et en Inde par exemple, les stars de la télévision… Par sa présence à côté des stars sur les photographies, dans les documentaires et dans la presse filmée, Le Corbusier affirme son statut de star lui-même. Il n'est pas l'admirateur photographié à côté de ses idoles, Le Corbusier affirme sa propre notoriété en se mesurant à d'autres « je "tournais" 2 jours sur le chantier, en tant que "star" avec J. Pierre Aumont, lui[-]même étoile consacrée. […] Sont en jeu : A. Gide, Jean Rostand (biologiste), Labarthe, scientifique, Joliot-Curie physicien, J-P Sartre, Corbu, Picasso[551] ».

Ces affirmations de sa notoriété sont nombreuses dans ses lettres à sa mère, à qui il sentait constamment le besoin de prouver ses réalisations. Il confirme son importance dans le milieu artistique, par exemple, en 1934 avec le tournage des *Mains de Paris*, où « il s'agit de divers artistes dans leur milieu : Cocteau, Picasso, Maillol, Stravinsky, Le Corbusier[552] ». Il affirme également son importance dans le milieu politique, par exemple, quand il décrit en 1926 à Gropius la place qu'il a déjà acquise au firmament à côté du ministre lors de l'inauguration de la cité Frugès à Pessac[553], ou encore, à sa mère, son importance égale à celle des hommes politiques pour le film *Les Bâtisseurs* en 1938[554].

549 K. Spechtenhauser, « Entre instantané et mise en scène. Le Corbusier en images », dans N. Herschdorfer et L. Umstätter (éd.), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012, pp. 188-221.

550 M. Bacon, *Le Corbusier in America*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2001, p. 38.

551 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 23 octobre 1949 (FLC, R2-2-9).

552 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 9 avril 1934 (FLC, R2-1-257).

553 Lettre de Le Corbusier à Walter Gropius, 30 octobre 1926 (FLC, E2-11-51).

554 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 15 décembre 1937 (FLC, R2-1-241).

Pour le film *Les Bâtisseurs*, il s'agit également de se placer en opposition d'Auguste Perret. Le Corbusier y paraît en qualité d'urbaniste, tandis qu'Auguste Perret[555] reçoit, en revanche, le rôle de l'architecte, en expliquant les nouvelles méthodes de construction à partir de ses édifices réalisés. Ce partage des rôles va au-delà de l'opposition de Le Corbusier par rapport à Perret qui se reflète à plusieurs reprises[556] et dont la dispute de la fenêtre en longueur et la fenêtre en hauteur est la plus connue[557]. Cette répartition reprend exactement celle déterminée par Anatole de Monzie, ministre de l'Éducation nationale, lors de l'élaboration de la grande publication de *L'Encyclopédie française*, en 1932. Il avait confié, en effet, à Le Corbusier un article consacré à l'urbanisme et à Auguste Perret, le texte sur l'architecture[558]. Dans le film *Les Bâtisseurs*, les œuvres architecturales de Le Corbusier sont présentées comme les applications de ses thèses sur l'urbanisme et ne sont pas montrées comme des exemples de construction moderne, comme les villas présentées dans le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal en tant que réalisations des Temps modernes. Une première tentative était d'ailleurs déjà donnée dans *Bâtir* de Pierre Chenal, où la maquette de la Cité de refuge est présentée comme l'étape intermédiaire vers l'échelle urbanistique. C'est en contraste avec l'œuvre d'Auguste Perret montrée dans *Les Bâtisseurs* – le palais d'Iéna, l'église de Raincy, présentés comme des illustrations de l'art de construire. Cette opposition à Perret se confirme aussi en 1933 dans un article « Concevoir d'abord, construire ensuite » de la main de Le Corbusier dans le premier numéro spécial de *l'Architecture d'Aujourd'hui* dédié à Le Corbusier. Il s'y oppose au « d'abord construire » de Perret pour insister sur l'importance de concevoir d'abord, à l'échelle de la ville, et non pas à l'échelle architecturale[559]. Ce partage est encore repris par Les Actualités françaises dans leur émission *L'Art retrouvé* de fin 1945, où Le Corbusier est à nouveau présenté comme bâtisseur de nouvelles villes et Perret concernant l'art de construire[560].

La limite entre réputation et célébrité est pourtant fragile, étant facile de passer de la réputation à la célébrité où la connaissance de l'auteur de l'œuvre est tellement personnifiée que l'œuvre en soi va complètement disparaître en dépit de la connaissance de l'auteur. Il ne s'agit plus de reconnaissance d'un auteur pour des actes, pour sa contextualisation, mais d'une simple connaissance. En élargissant son public ciblé

555 Un autre projet de film est prévu en 1938 exclusivement sur les œuvres d'Auguste Perret, par les Films Étienne Lallier, ayant codirigé le film *Pour mieux comprendre Paris* de Marcel Poëte en 1935 (IFA, archives Perret, 535 AP 547).

556 P. Saddy, « Deux héros de l'époque machiniste, ou le passage du témoin », dans J. Lucan (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 300-305 (coll. Monographie).

557 « Petite contribution à l'étude d'une fenêtre moderne », Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, *op. cit.*, pp. 95-96.

558 J.-L. Cohen, J. Abram et G. Lambert (éd.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine : Moniteur, 2002, p. 249.

559 Le Corbusier, « Concevoir d'abord, construire ensuite », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, octobre 1933, pp. 29-30.

560 P. Este, « L'Art retrouvé », *op. cit.*

à un public qui n'est, selon Drot, pas forcément instruit sur l'art et l'architecture, le danger est effectivement de se présenter auprès d'un grand public sans connaissance des œuvres et des activités multiples de Le Corbusier. Ceci se voit effectivement dans les nombreuses demandes qui arrivent à l'Atelier Le Corbusier dans les années 1950 et 1960. Des demandes qui ne se limitent pas à des représentations et diffusions de ses œuvres, à des interviews sur des questions pertinentes de son œuvre et de ses théories. Nombreuses sont également les demandes de faire venir Le Corbusier en studio en tant que « personnalité connue ». Nous ne sommes pas encore dans les *talk shows* et les vedettes d'aujourd'hui, cependant nous y voyons les germes de cette tendance dans la manière que les producteurs de télévision et de cinéma sollicitent Le Corbusier. Le Corbusier fait donc une claire distinction parmi les projets dans lesquels il veut s'investir. De manière générale, ceux-ci proviennent d'abord d'un projet personnel avant de se voir confirmés à la suite de demandes occasionnelles – comme c'était déjà le cas avec le projet de Chenal en 1930. Ces projets personnels peuvent d'ailleurs être multiples ; il peut aussi bien s'agir d'un projet de communication isolé que d'une volonté de Le Corbusier de coupler un événement – publication, vernissage, inauguration – avec une médiation par la télévision ou le cinéma. Parfois, les approbations proviennent de projets de personnes appartenant au réseau de Le Corbusier. Avec Jean-Marie Drot, un ami de Candilis, les premiers liens sont tout de suite privilégiés par rapport à des externes qui le contactent. Les diverses demandes nous montrent effectivement que Le Corbusier répond plus vite positivement aux nombreuses demandes s'il y a une personne de connaissance en commun, ou si le documentaire inclut d'autres personnes qu'il juge valables. Les personnes sollicitant Le Corbusier pour un projet d'interview ou de documentaire n'avaient pas de chance si aucun projet établi n'était joint, ou si elles faisaient preuve de ne pas connaître l'œuvre et la personnalité de Le Corbusier : « je n'ai pas l'intention de laisser établir un court-métrage de cinéma me concernant personnellement et répondant à cette question : "Que pensez-vous ? Quelles sont vos préoccupations les plus récentes ?" Je refuse tous les jours des demandes semblables. Ne m'en veuillez pas[561] ».

4.1.2 Une identification à l'œuvre

Sept ans après son refus d'apparaître à l'écran pour de la présentation de l'exposition sur le purisme aux Actualités Gaumont, Le Corbusier prend, lors de l'inauguration du quartier Frugès à Pessac, pleinement la conscience de l'intérêt de se présenter avec son œuvre. Il prend le plaisir d'être filmé sous toutes les faces, d'être représenté au milieu de ses réalisations et ainsi de devenir le sujet de la publicité. Entre la présentation à l'écran début 1919 et l'inauguration de Pessac, le personnage Le Corbusier a subi une métamorphose : il n'est plus Jeanneret pour toute apparence publique liée à la peinture, il se présente dès le premier numéro de *l'Esprit Nouveau* en octobre 1920

561 Lettre de Le Corbusier à Alain Sauvy, 6 juillet 1965 (FLC, B3-10-500).

avec son pseudonyme Le Corbusier[562]. Ce dédoublement de sa personne est surtout un dédoublement d'activités, d'une part, pour toute activité liée à la peinture, de l'autre, pour marquer ses activités d'architecture. L'inauguration de Pessac a lieu après les cinq années de *l'Esprit Nouveau*, période dans laquelle Le Corbusier écrit ses premières publications et où il construit ses premières œuvres architecturales. L'œuvre représentée en 1926 n'est donc plus la peinture, mais l'architecture, voire l'urbanisme : la première réalisation à grande échelle de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Les constructions ont besoin d'un auteur, mais c'est également la presse filmée et écrite, ainsi que son public, qui ont besoin d'une personne identificatrice. Le Corbusier assume ce rôle, « toujours devant nous ce sacré cinéma qu'on tourne, des reporters qui braquent des appareils », jusqu'à témoigner que « ton grand dad[ais] d'architecte y est représenté sous toutes ses faces au milieu des maisons[563] ». Il ne s'agit pas d'une simple maison, mais d'un ensemble de cinquante-trois logements. Le Corbusier présente ici sa fierté de la réalisation à une échelle de complexe, ses années de recherche allant de la maison Dom-Ino, les maisons de la loi Loucheur, et ses études – et la mise en pratique – de la standardisation, justement possible par l'échelle de l'ensemble.

Nous pouvons encore noter ses présences sur les photographies du Pavillon suisse et de la Cité de refuge en 1933. Sa présence sur ces photographies nous apprend qu'il accompagne le photographe sur site non seulement pour ces deux reportages photographiques. Nombreuses sont les photographies qui nous présentent une petite signature de Le Corbusier : lui-même, un chapeau, une voiture (avec sa plaque d'immatriculation), des lunettes, des cigarettes... sont visibles sur les photographies, entre autres, des villas Lipchitz-Miestchaninoff, la maison Planeix, la villa Stein-de Monzie, la villa Savoye, etc.[564] Cependant, cette présence reste fragmentaire : il est un objet d'échelle dans la composition de l'image. Il – comme dénominateur général de ses objets vestimentaires et sa voiture – est cependant presque toujours le seul personnage admis sur une photographie.

De la même manière, Le Corbusier est présent comme une sorte d'acteur, mais encore plus comme un auteur, dans son architecture dans le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal. À l'arrivée à la villa Stein-de Monzie, ce n'est pas le propriétaire qui sort de la voiture et entre dans la maison, mais Le Corbusier. Il n'est pas sans intérêt de voir que cette apparition se fait dans la première villa présentée à l'écran, et non pas dans un des deux autres exemples, la villa Church ou la villa Savoye, et même dans la première séquence de l'arrivée à la villa. Cette séquence est précédée par la suite de

562 A. Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968, p. 102.

563 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 16 juin 1926 (FLC, R1-6-146).

564 La construction de l'image photographique de l'avant-guerre est principalement traitée dans D. Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture*, *op. cit.* ; B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La Vérité blanche*, *op. cit.* ; V. Boone, *Lucien Hervé. Architectuurfotografie bij Le Corbusier*, *op. cit.* La présence de Le Corbusier lors des reportages photographiques est un thème qui a été développé par l'auteure pour l'exposition « Construire l'image » en 2012 à La Chaux-de-Fonds.

plans expliquant le postulat de Le Corbusier sur la maison comme machine pour habiter et par l'intertitre « Vous allez voir maintenant trois villas réalisées par les architectes Le Corbusier et Pierre Jeanneret ». Le Corbusier en tant que figure est tout de suite assimilé avec le nom, il est comme personne physique liée à son architecture, comme il fera ensuite, à la fin du film, où c'est lui-même qui présente les plans d'urbanisme. Comme pour la cité Frugès, qui peut être vue comme l'urbanisme à une échelle convenable de l'époque, Le Corbusier se laisse également photographier en 1922 en premier plan devant une axonométrie de sa Ville pour 3 millions d'habitants (FIG) et nous pouvons supposer que Le Corbusier devrait être inclus avec le plan dans la présentation au *Pathé Journal* quand il contacte Pathé. Les photographies qui présentent Le Corbusier à côté de ses maquettes d'urbanisme ne manquent pas par la suite durant toute sa vie.

Cette importance de l'authentification à l'œuvre comme pour Pessac ne se reproduit plus avant le chantier de Marseille. Dans le contexte d'après-guerre, il a à nouveau le besoin de s'identifier avec ce grand chantier de la reconstruction qui reçoit beaucoup d'attention. Le Corbusier se manifeste à nouveau comme auteur du projet. Le Corbusier devient plus absent des photographies d'architecture – quelques photographies de Lucien Hervé mettent explicitement Le Corbusier en avant-plan, mais ce dernier reçoit toute liberté pour photographier les œuvres de Le Corbusier hors sa présence. Cependant, il devient plus présent, d'une part, par des photographies qui ciblent sa personnalité et, d'autre part, à l'écran dans les projets de film qu'il accepte. Les simples documentaires, tournés sans son implication, ne reçoivent pas souvent une approbation de sa part. Par contre, les documents qui cherchent à présenter une vérité derrière l'explication sèche de l'œuvre voient plutôt sa collaboration active, en plus avec une présence à l'écran.

Nicole Vedrès réalise en 1949 la première interview avec Le Corbusier par le biais du protagoniste du film *La vie commence demain* (CAT). Le film présente un quart d'heure Le Corbusier et se joue *in situ*, sur le chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille. Le Corbusier, aujourd'hui perçu comme mal à l'aise, jouant l'acteur lui-même, est d'ailleurs décrit dans *l'Écran français* comme d'une apparence chaleureuse[565]. L'interview nous présente d'abord, par des séquences de l'ossature de l'Unité et des vues splendides sur le paysage marseillais, Le Corbusier assis au sommet de son immeuble, l'Unité comme un bâtiment à usage commun, pour ensuite se concentrer sur la vie dans un appartement – l'appartement-témoin – pour conclure avec une présentation du projet à grande échelle, la Ville radieuse. Cette dernière partie est révélée par Le Corbusier au chevet du lit de Jean-Pierre Aumont, qui reste dormir dans l'appartement-témoin pour faire l'expérience de cette vie promise pour demain. Cette première interview *in situ* coïncide avec le reportage radio réalisé par Frédéric Pottecher dans l'appartement-témoin du chantier à cette même période, bien plus explicite dans la démonstration de son architecture[566].

565 P. Bloch-Delahaie, « *La vie commence demain* : une condamnation de la bombe atomique », *l'Écran français*, 25 septembre 1951, pp. 8-9.

566 F. Pottecher, « Le Corbusier », RTF, 13 janvier 1950.

Comme Le Corbusier le remarque dans cette même lettre à sa mère, « c'est complet et alerte, et ça mettra les choses au clair devant tout le pays[567] ». Le Corbusier, interviewé, guide son interlocuteur dans l'appartement en expliquant et décrivant pour les auditeurs le projet novateur de cet habitat. Il est devenu la personnification du projet et du débat qui l'accompagne, de la même manière que pour l'inauguration de la cité Frugès à Pessac en 1926. L'émerveillement des caméras de cinéma qui tournent n'est pas unique à Le Corbusier, même dans un article de journal, gardé par Le Corbusier, le journaliste fait état de l'événement remarquable des caméras présentes[568]. Pour Pessac, c'est non seulement la visite explicative et fonctionnelle, mais également ce va-et-vient, le mouvement d'une maison à l'autre, de haut en bas, de l'extérieur à l'intérieur, et vice versa.

L'importance de l'architecte présent à côté, voire dans son œuvre, est bien perceptible dans les autres projets de film sur l'Unité d'Habitation de Marseille. Le film *La Cité radieuse* de Jean Sacha, sorti en octobre 1952, montre dans la séquence finale Le Corbusier songeant au paysage marseillais depuis le toit-terrasse. Le film *Le Corbusier travaille* de Gabriel Chereau, film muet réalisé en 1951, présente deux fois Le Corbusier au travail sur le chantier, mais sans faire appel au moyen de l'interview. Il n'y était pas question de présenter Le Corbusier sur un fond qui est une œuvre à lui, mais à nouveau de le présenter en tant qu'auteur de son œuvre, le cerveau et le résultat ne font qu'un.

S'identifier à l'œuvre semble une évidence, c'est lier le nom d'un architecte à sa production. Pourtant, comme nous avons pu le voir pour les films réalisés pour le MRU et les documents réalisés par Les Actualités françaises, cette évidence ne l'est pas : peu de constructions sont identifiées à leurs architectes, Le Corbusier est une exception. Dans une tradition de « visite des édiles » des reportages des Actualités, Le Corbusier profite de se profiler aussi physiquement avec l'œuvre. La cité Frugès à Pessac, l'inauguration de l'Unité d'Habitation de Marseille, une visite de Malraux à Chandigarh… Toutes les occasions sont prises pour unifier œuvre et auteur. Ces occasions complètent les reportages sans sa présence, comme nous avons pu le voir avec l'édification de l'Unité d'Habitation à Marseille.

4.1.3 Maintenir sa notoriété

4.1.3.1 Le Corbusier artiste – Mais pas de documentaire sur les peintures

Le premier document filmé sur Le Corbusier n'est pas seulement marqué par l'absence de l'auteur, mais également par son sujet : les peintures puristes de Le Corbusier et Ozenfant exposées à la galerie Thomas en décembre 1918. Pour Le Corbusier, il s'agit dans l'épisode d'actualités d'une de ses dix œuvres qui sont présentées à l'exposition. Ozenfant paraît d'abord à côté de son autoportrait, ensuite trois autres sont présentées

567 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 11 décembre 1949, Archives FLC R2-2-12.

568 « Aux "Quartiers modernes" du Monteil. Une visite de M. de Monzie, ministre des Travaux publics », coupure de presse non datée, non identifiée (FLC, H1-2-13).

– dont deux à l'envers – pour finir avec une peinture de Le Corbusier *Nature morte avec livre, verre et pipe*[569]. Il semble que Le Corbusier ne veuille pas (encore) s'identifier publiquement avec ses peintures, qu'il ne se trouve pas encore à la hauteur des peintures d'Ozenfant, comme il en témoigne à William Ritter : « Entre nous il s'agit exactement des deux premiers tableaux[570] que j'ai peints de ma vie ! c'est du culot[571] ! » Le reportage ne dure que 39 secondes et annonce le purisme comme une nouvelle école de peinture, fondée par Ozenfant et Le Corbusier. Il veut, tout comme l'exposition *Après le cubisme, le purisme*, et, par la suite, la publication, créer la controverse en annonçant la fin du Cubisme, et en autoproclamant les deux artistes comme porteurs d'une nouvelle pensée artistique. Le Corbusier considérait le reportage projeté comme un moyen efficace de faire connaître à un public plus large l'ensemble de ses activités, tout en prolongeant le succès de l'exposition. Le Corbusier était satisfait de l'effet provocateur d'une publicité qui contraste manifestement avec la partie des Actualités projetée en premier sur l'exposition d'art cubiste à la galerie Léonce Rosenberg qui présente les cubistes Gleizes et Metzinger[572]. Il considère cette promotion comme un instrument apte à informer et à convaincre son public, tout autant qu'à l'exciter d'une manière provocatrice, et à une échelle spatiale et temporelle incomparablement plus étendue que l'exposition ou le manifeste. Il faut noter que les archives de Gaumont-Pathé ne gardent que peu de documents de ces années qui manifestent un intérêt pour la vie artistique contemporaine. Avoir pu se présenter à l'écran est donc un véritable acte de promotion pour se manifester sur la scène artistique parisienne.

Cette communication de sa peinture dont il prend une grande satisfaction de la réaction du public reste pourtant une exception, Le Corbusier ne prévoit jamais de réaliser un documentaire spécifique sur ces activités de peintre, ou plus généralement d'artiste, contrairement à ses nombreuses expositions uniquement focalisées sur ses peintures[573]. L'image transmise au grand public en période d'avant-guerre omet quasi systématiquement ses activités comme peintre. Les communications d'après-guerre l'incluent dans la multitude de ses activités pour un grand nombre de ses projets de cinéma ou de télévision, mais aucun document ne témoigne d'un intérêt de se promouvoir uniquement par cette activité auprès du grand public. Quelques documents d'Actualités se focalisent sur les activités de Le Corbusier comme peintre dans le cadre de

569 Pour les tableaux, dessins et aquarelles présentés à cette exposition, voir P. Guénégan et M. Guénégan (éd.), *Amédée Ozenfant : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, St. Alban, Lanwell & Leeds, 2012. Le catalogue de l'exposition y est reproduit.

570 L'autre peinture présentée à l'exposition était *Cheminée*.

571 Lettre de Charles-Édouard Jeanneret à William Ritter, 20 janvier 1919 (FLC, R3-19-322).

572 « Expo d'art cubiste à la galerie Léonce Rosenberg de peintures de J. Metzinger et Henri Laurens », *Actualités Gaumont*, 1919. La galerie de Léonce Rosenberg, *l'Effort moderne*, exposa des œuvres d'Henri Laurens en décembre 1918 et de Jean Metzinger en janvier 1919.

573 Pour une compréhension des expositions sur sa peinture ainsi que ses autres peintures, nous renvoyons à E. Guigon et M.I. Navarro Segura (éd.), *Le Corbusier expose*, *op. cit.*

ses expositions[574], cependant l'image prépondérante de Le Corbusier auprès du grand public reste celle de l'architecte, comme en témoigne le journal télévisé en 1962 à la suite de l'exposition de Le Corbusier, car il y montre « deux aspects de son talent, la peinture et la sculpture, que son génie architectonique avait laissé[s] dans l'ombre ». La télévision peut offrir une publicité supplémentaire pour ses expositions, mais elle n'est jamais un outil de communication ou de promotion géré. Contrairement à ses expositions, où l'œuvre plastique reçoit une attention particulière ou qu'elle devienne monographique, Le Corbusier ne prend jamais l'initiative d'une vulgarisation de son activité artistique par le cinéma ou la télévision. Plutôt en parallèle à ses publications, où le graphisme fonctionne comme une démarche artistique et où des reproductions de ses œuvres plastiques sont présentes, Le Corbusier procédera de manière à inclure cette activité féconde dans les documentaires et interviews qui lui sont consacrés.

Pour l'interview télévisée en mai 1953 à la BBC, il était initialement prévu de présenter Le Corbusier dans son exposition à Londres (CAT)[575]. Cette interview, finalement réalisée comme conférence télévisée en studio, devrait traiter de la Synthèse des arts majeurs, avec l'exposition à l'arrière-plan qui présentait ses œuvres architecturales, mais aussi ses peintures, sculptures et tapis. Le Corbusier ne parle d'ailleurs pas de l'exposition en tant qu'œuvre, mais de son contenu, des idées matérialisées qui y sont présentées. Ce n'est pas la description de l'exposition qui est à l'ordre du jour, mais les théories qu'il a formées lors de sa carrière. Le lieu d'exposition comme lieu d'entretien réapparaît dix ans plus tard, avec l'ouverture de sa grande exposition rétrospective au Musée national d'art moderne, du 14 novembre 1962 au 14 janvier 1963. Plusieurs documents témoignent de cet événement : deux interviews pour le journal télévisé et pour Les Actualités françaises, le documentaire *Le Corbusier ou une mathématique sensible* réalisé pour la série « Terre des Arts » dirigée par Michel Chapuis qui a été diffusé à la veille de l'ouverture de l'exposition et l'interview radiophonique enregistrée début novembre avec Georges Charensol, dont des extraits ont été pris pour l'émission radio *L'Art et la vie : magazine des arts*[576]. Les interviews de Le Corbusier réalisées à l'occasion de l'inauguration présentent Le Corbusier dans l'exposition, devant un dessin de Paris agrandi, ce qui n'est pas un hasard. Pour l'intervention du journal télévisé, il est significatif que l'épisode commence avec des visiteurs interviewés dont l'avis semble plus important que l'explication du maître. Ces avis jouent sur la reconnaissance du personnage de Le Corbusier et contrastent ainsi avec l'interview de Le Corbusier, qui ne parle ensuite guère de l'exposition et saisit cette occasion pour critiquer la société qui ne s'est jamais intéressée à ses projets d'urbanisme pour Paris.

574 Outre l'attention que reçoit l'exposition au Musée de l'Art moderne à Paris en 1962, seule l'exposition à Lyon au Musée des Beaux-Arts, en 1956, est rapportée.

575 W. Coates, « Extra item: Le Corbusier », BBC Television, 12 mai 1953.

576 G. Charensol, « Le Corbusier », *L'Art et la vie : magazine des arts*, RTF, 16 novembre 1962.

4.1.3.2 Picasso, l'autre star à l'écran

S'il y a un artiste avec lequel Le Corbusier voulait se mesurer, c'est bien Picasso[577]. Ils se sont peu rencontrés et la seule rencontre aujourd'hui médiatisée grâce à une série de photographies de Wogenscky[578] est une visite de Picasso au chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille en septembre 1949. Le Corbusier est d'ailleurs souvent montré comme « le Picasso de l'architecture[579] » lors de sa vie et également après sa mort[580], ce qui le place en deuxième position, même s'il s'agit de deux domaines différents.

Picasso est probablement le seul artiste ayant contribué à un tel grand nombre de documentaires, de films de fiction et de documents d'actualité[581]. Les films se concentrent surtout dans la première partie des années 1950, avec, entre autres, *Guernica* d'Alain Resnais et Robert Hessens en 1949 et également un film sur le tableau *Guernica* pour le MoMA par Flaherty en 1949, *Visite à Picasso* de Paul Hasaerts en 1950, *La Mort de Charlotte Corday* également en 1950, *Le Mystère Picasso* en 1955 de Henri-Georges Clouzot, *Picasso* en 1954 de Luciano Emmer et *Terres et flammes* en 1951 de Robert Mariaud et André Verdet. Ces films présentent Picasso sous différentes facettes : comme artiste, metteur en scène et acteur, mais l'image qui y prime est toujours celle de l'artiste Picasso à l'écran. Les films présentent et expliquent des tableaux, mais mettent aussi en avant l'activité artistique. Le premier film auquel il participe est *Essencia de verbena* de Gimenez Caballero, qui présente des gravures de Picasso et les oppose à celles de Franciso Goya et Maruja Mallo. Ce film a été présenté au CICI II-CIAM III en 1930 à Bruxelles[582], où Le Corbusier l'a fort probablement vu et où il a encore pris connaissance de l'importance de se présenter à l'écran. De manière générale, il semble que Picasso se souciait moins du contrôle sur les travaux cinématographiques que Le Corbusier. Picasso est également confronté au silence de processus de création du réalisateur et, donc, à un résultat final non connu et sans influences de sa part, par exemple, pour le film de Luciano Emmer qui « regrette beaucoup que ni Reale ni le metteur en scène [n']aient pensé à te donner des nouvelles[583] ». Présenter l'artiste au travail ou le travail artistique s'y prête plus facilement que la communication d'idées précises, et c'est certainement la raison pour laquelle la plupart des projets dans lesquels Picasso s'engage se réalisent, contrairement au cas de Le Corbusier.

---

577 F. Chaslin, *Un Corbusier*, *op. cit.*, empl. 1025-1129.

578 FLC, L4-2-44 à 75.

579 Voir, par exemple, E.O. Hauser, « Charles Le Corbusier. Le Picasso de l'architecture », *Lectures pour tous*, novembre 1957, pp. 56-61.

580 F. Chaslin, *Un Corbusier*, *op. cit.*, empl. 1203-1129.

581 H. Hagebölling, *Pablo Picasso in Documentary Films*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988 (European University Studies: Theatre, Film and Television) ; M.-L. Bernadac et G. Breteau-Skira (éd.), *Picasso à l'écran*, Paris, Éditions du Centre Pompidou et Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992 (catalogue réalisé à l'occasion de la 3e Biennale internationale du film sur l'art, Centre Georges Pompidou, 9 au 16 juin 1992).

582 Reconstruction de la programmation des films et des activités CIAM-CICI par l'auteure, voir annexe.

583 M.-L. Bernadac et G. Breteau-Skira (éd.), *Picasso à l'écran*, *op. cit.*, p. 52.

De manière rétrospective, il semble que Le Corbusier n'ait pas voulu concurrencer Picasso dans la promotion de sa personnalité artistique, bataille qu'il sentait probablement perdue à l'avance. Cette concurrence est encore présente en 1918, avec l'exposition *Après le cubisme*, où Le Corbusier et Ozenfant ne se placent pas seulement en opposition à Laurens et Metzinger, mais également à Picasso, dont l'exposition avec Matisse à la galerie Paul Guillaume début 1918 est également présentée aux Actualités Gaumont[584]. Le Corbusier relate à sa mère que « notre livre nous a valu les inimitiés et des jalousies féroces. Il nous a valu l'estime de Picasso, le patron des cubistes et l'artiste certainement le plus grand de l'époque[585] ». En 1950, le spectateur a l'occasion de rencontrer Le Corbusier et Picasso ensemble à l'écran dans le film *La vie commence demain* (CAT). Le Corbusier représente l'architecture et l'urbanisme, et Picasso, l'activité et la vie artistiques : les rôles de chacun sont bien définis et distincts.

4.1.3.3 La peinture, le fond de sa personnalité

Quand Le Corbusier va, dans les années 1950, de plus en plus mettre en avant ses qualités artistiques par des expositions pour un large public, il devient plus intéressant de garder la reconnaissance qu'il a pu construire auprès du public, spécialisé et grand public, et d'y ajouter une couche : celle de la démarche artistique comme activité génératrice à toute l'activité d'architecte et d'urbaniste. Cette dimension rejoint le temps de travail de Le Corbusier, partagé entre les matinées chez lui, dans son atelier rue Nungesser et Coli, et les après-midis à l'Atelier rue de Sèvres. Le Corbusier agira encore de la même manière que pour ses publications et ses expositions. Les publications vont, dès les années 1950, de plus en plus se manifester avec une composante graphique créatrice qui ne s'apparente plus au collage, mais qui s'approche du dessin et de la peinture. Les éditions de *L'Atelier de la recherche patiente* et *Poésie sur Alger* en sont des témoins par excellence. Les rééditions qui verront le jour vers la fin des années 1950 se marquent également – littéralement – d'une couche supplémentaire dessinée sur l'ancienne mise en page et les photographies. D'autres, comme *Les Plans de Paris 1956-1922*, combinent une typographie connue avec des dessins ajoutés comme fil rouge[586]. Les expositions vont, à partir de l'exposition organisée au MoMA en 1951, également mettre en avant la multitude des activités de Le Corbusier, en valorisant l'œuvre artistique créatrice. Il y avait bien des expositions monographiques sur l'œuvre picturale de Le Corbusier avant celle du MoMA, cependant ce n'est qu'à partir de celle-ci que cette activité artistique s'y intègre comme activité égale et fondatrice[587].

584 « Une exposition cubiste à la galerie Paul Guillaume », *Gaumont Journal*, 1918.

585 Lettre de Le Corbusier à ses parents, 19 mai 1919 (Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 537).

586 Le Corbusier, *Les plans de Paris. 1956-1922*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

587 E. Guigon et M.I. Navarro Segura (éd.), *Le Corbusier expose*, *op. cit.*, p. 15.

Ce même glissement d'attention est à voir dans les documentaires et interviews qui lui sont consacrés. La première occasion est l'interview de Jacques Floran et Pierre Tchernia en janvier 1952, où Le Corbusier présente ses multiples qualités (CAT). L'interview se passe partiellement autour de la table à manger, avec une peinture de Le Corbusier en arrière-plan. Confronté à un public d'intellectuels à cause du pauvre nombre de spectateurs dans cette période et à la suite des considérations encore de la télévision comme produit de luxe[588], Le Corbusier élargit la connaissance de ses capacités multiples et avance une personnalité plurielle : auteur-architecte, auteur-urbaniste, auteur-écrivain, auteur-artiste.

Cette présence de l'activité de peinture en arrière-plan, par une peinture ou par l'atelier, va devenir un élément stable dans les interviews des dix années qui suivent : l'interview de Le Corbusier avec France Roche dans *Le Corbusier, architecte du bonheur* de Pierre Kast et celle pour *Paris peut-être* de Jean-Marie Drot sont toutes les deux filmées à l'atelier, littéralement entre les peintures, mais, lorsque Le Corbusier explique ses plans pour Paris (CAT). Le court-métrage de Kast nous présente deux entretiens, la dernière interview devant le tableau noir à l'atelier de la rue de Sèvres présente Le Corbusier en costume, ce qui nous renvoie au langage des conférences des années 1930 : l'explication de la théorie prime. En contrepoint à cet entretien, le film présente une interview plus détendue où il apparaît dans sa chemise de peintre, en tête à tête avec France Roche, dans son atelier personnel. Le contraste n'aurait pas pu être plus explicite. La séquence devant le tableau noir est là pour expliquer le Modulor, tandis que, lors de l'interview à l'atelier, au début du film, Le Corbusier est présent devant ses peintures, détendu, lorsqu'il explique ses plans pour Paris. Les spectateurs n'avaient plus besoin d'être confrontés à un homme « maître » pour leur propager des théories sur Paris. Avec un vêtement domestique et l'attention portée à l'environnement artistique de Le Corbusier par le tournage dans son atelier et la présence de tableaux en arrière-plan, la distance entre le « maître » et le public a disparu. Le portrait de Le Corbusier devient ainsi beaucoup plus accessible et humain. L'atelier personnel de Le Corbusier est également le lieu de tournage pour l'émission *Paris peut-être*, mais l'ambiance est à l'opposé de celle du film de Pierre Kast. Dans *Paris peut-être*, Le Corbusier est présent en costume, dans le documentaire de Kast, en chemise de peinture. Dans le film de Kast, il s'agit de présenter Le Corbusier comme homme complet, architecte, urbaniste et artiste, tandis que, dans l'émission de Drot, c'est davantage l'urbanisme qui est au cœur du questionnement de l'émission. Mais même ici, Le Corbusier ne renonce pas complètement : au cœur de son atelier et entouré de peintures, il assume la nécessité de compléter la figure du « maître » avec celle de l'artiste. Il n'est pas pour rien non plus que Jean-Marie Drot présente Le Corbusier – et l'urbanisme – dans une émission sur l'art, considérant ce sujet comme faisant partie de l'art.

588 E. Cohen, *La télévision sur la scène du politique. Un service public pendant les Trente Glorieuses*, *op. cit.*, pp. 30, 41.

Le Corbusier est souvent présenté comme architecte et urbaniste, et les discussions portent le plus souvent sur son œuvre construite, mais la présence à l'arrière-plan d'une peinture va présenter l'autre figure de Le Corbusier. Les entretiens pour *Plaisir des arts* en 1959 et *Dimanche en France* en 1960 (CAT) ainsi que la courte interview réalisée pour le journal télévisé présentent tous une peinture de Le Corbusier à l'arrière-plan. L'appartement n'est presque plus identifiable et les entretiens semblent décontextualisés, le seul élément qui reçoit l'attention en dehors de la personne de Le Corbusier et des sujets traités est la peinture, l'élément constant dans sa vie. Dans l'émission de *Plaisir des arts*, l'attention qui est portée sur Chandigarh par la Main ouverte est l'occasion de dévoiler les enjeux de l'œuvre construite à Chandigarh, mais aussi de se divulguer comme artiste – bien qu'il soit en costume, comme pour le tournage de Pierre Kast. Ceci est encore renforcé par l'illustration finale, un tapis d'art populaire que Le Corbusier a ramené de Chandigarh : un cadeau de Pierre Jeanneret, qu'il commente en ces termes : « c'est admirable de voir que l'art est là, là où on sait le découvrir, et il faut se montrer digne de l'art, et non pas l'art digne de nous[589] ».

C'est l'image qu'il promeut non seulement en France, mais également à l'étranger, par exemple quelques mois plus tard à la BBC, dans le petit documentaire réalisé dans le cadre de la série *Monitor*. Le Corbusier est présenté, encore à son atelier rue Nungesser et Coli, et la caméra enregistre avec gourmandise les résultats des activités artistiques de Le Corbusier. Cette attention est évidente vu l'exposition en cours à Barbican à Londres à ce moment, mais montre encore que, bien que Le Corbusier ait réalisé pendant toute sa vie des expositions sur ses peintures, il veut publiquement être identifié à ce statut d'artiste. Il ne s'agit plus d'une recherche patiente, cachée, mais d'une activité publique. Cet appui sur Le Corbusier comme auteur-artiste est appliqué de la même façon lors d'un reportage pour le journal télévisé du 15 avril 1962[590]. Le Corbusier est filmé au château de Luynes où il travaille les plaques d'émail qui recouvriront les portes du Parlement de Chandigarh : l'architecte et l'artiste se présentent unis. Ce reportage est le prologue d'une courte interview réalisée chez lui, à nouveau devant une de ses peintures, où il aborde sa formation autodidacte, et explique qu'il a fait « 50 bouquins, sans le savoir, pour ce que je ne pouvais ni peindre, ni bâtir, ni dessiner, ni sculpter, je le décrivais, c'est les problèmes humains, les problèmes d'urbanisme, etc. ». Sa quête éternelle du respect de la personnalité visionnaire passe au premier plan, sans appuyer sur la discorde avec le monde quotidien qui se traduit dans d'autres entretiens par de l'amertume. Il s'engage déjà à parler de lui-même au passé, c'est un regard discrètement rétrospectif avec les portes d'émail comme prétexte, seule représentation de l'œuvre sujet de ce reportage. Quand Le Corbusier s'engage l'année suivante avec Gilbert Prouteau pour un documentaire sur son œuvre, il fait remarquer que ses tableaux y doivent jouer un rôle important. « Il s'agit, très particulièrement, de montrer,

589 M. Mitrani et J. Prat, « Plaisir des arts : émission du 18 janvier 1959 », *Plaisir des arts*, ORTF, 18 janvier 1959.

590 A. Saulnier, « Le Corbusier à Chandigarh », *Journal télévisé 20h*, RTF, 15 avril 1962.

dans le tumulte présent et "dans la page qui tourne" dans l'art de la peinture, la présence dans mes tableaux d'un phénomène mathématique qui n'est pas "idiot" mais, au contraire, "nourrissant"[591] ». Les peintures comme fond de l'interview, séquences également présentes, ne suffissent plus, vers la fin de sa vie il entreprend finalement des démarches pour autonomiser sa démarche artistique de la peinture et s'inscrire dans une histoire de la peinture.

4.1.4. Ouvrir le chez soi au grand public : rue Nungesser-et-Coli comme lieu de tournage

De plus en plus, ce sera l'atelier ou l'appartement rue Nungesser et Coli qui sera le lieu de tournage pour les documentaires, l'*in situ* des films sur Marseille cédant la place à l'atmosphère peut-être intime, mais avant tout rassurante. Le Corbusier suit le courant des artistes qui ouvrent leur atelier pour le public[592], et c'est aussi en tant qu'artiste qu'il veut être vu. Peu de documentaires télévisés et cinématographiques portent leur attention sur les architectes et leur lieu de travail, au contraire, l'artiste dans son environnement est un sujet qui sera à plusieurs reprises abordé, par exemple, lors des émissions télévisées avec Fernand Léger, Georges Braque ou Jean Lurçat (FIG).

La première « rencontre » à l'atelier et l'appartement de Le Corbusier se réalise en janvier 1952, avec Jacques Floran et Pierre Tchernia, pour l'émission télévisée en direct. L'entretien est ici le moyen le plus direct pour établir le contact avec le grand public, dont la confrontation avec Le Corbusier se limite à l'architecte de la « maison du Fada », pour reprendre cette formule forgée par des journalistes. L'interview veut révéler une autre image de l'architecte, justement pas liée à la construction de l'immeuble à Marseille. L'interview se passe à deux endroits de la maison, autour de la table à manger et dans le salon, avec une volonté de se faire connaître auprès d'un public privilégié de téléspectateurs de manière multiple. Un public privilégié, car, début 1952, les émissions étaient seulement en direct et ne concernaient que Paris. Willy Rizzo, photographe pour *Paris-Match*, photographie l'année suivante Le Corbusier dans son appartement dont il fait publier des images qui présentent Le Corbusier en action : dans le salon avec une tasse de thé, qu'il venait de préparer dans sa cuisine, en terrasse en arrosant les fleurs...[593]. Le Corbusier reste mitigé sur cet article, il loue l'auteur du « travail si sérieusement entrepris », mais il renie la manière dont il y est présenté, « votre terrible Rizzo [...] le photographe qui m'a tant martyrisé, m'a obligé à des gestes que je n'ai jamais faits de ma vie et dont la réaction se dessine si nettement sur la grimace que je fais[594] ». Il y avait quand même vu l'intérêt de se faire photographier pour une revue

591 Lettre de Le Corbusier à Gilbert Prouteau, 7 décembre 1963 (FLC, B3-10-311).

592 Voir, à ce sujet, R. Esner, S. Kisters et A.-S. Lehmann (éd.), *Hiding Making, Showing Creation: the Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

593 M. Diricq, « Le Corbusier », *Paris-Match*, 30 janvier 1954, pp. 26-33.

594 Lettre de Le Corbusier à Maurice Diricq, 10 mars 1954 (FLC, E2-18-28).

grand public et espère qu'il aurait l'occasion de revoir l'auteur pour d'autres articles. En plus, bien que râlant sur le fait d'avoir dû poser pour Rizzo, il lui demande d'avoir des doubles de photographies de lui à l'exposition de l'œuvre plastique au Musée de l'Art moderne à Paris réalisées par Rizzo pour ses archives – et usage – personnels[595]. Cette demande témoigne peut-être d'une appréciation pour le travail de Rizzo[596], mais surtout d'un intérêt personnel. René Burri répondra aussi à ce besoin de Le Corbusier en 1959 et 1960 avec des reportages chez lui prévus pour *Paris-Match*, cette fois avec pleine satisfaction de Le Corbusier. Ces reportages, en dehors de présenter l'homme avec ses multiples casquettes, nous présente également l'homme dans son biotope domestique : dans son atelier comme artiste, dans son salon comme l'architecte, mettant en avant aussi bien les espaces et l'architecture que ses objets trouvés. Ces objets trouvés sont également au cœur d'une interview radiophonique que va réaliser Max Favalelli en 1960, *Ce soir on cambriole… Chez Le Corbusier*[597], où également cette idée d'entrer dans son espace domestique est encore mise en avant.

Le Corbusier s'est d'ailleurs fait photographier à tout moment de sa vie, dans sa vie professionnelle ou en activité artistique, par exemple, à son bureau rue Jacob par Brassaï en 1931, à l'atelier rue de Sèvres en 1950 par Doisneau, dans son atelier rue Nungesser et Coli par Lucien Hervé… Par contre, il faut souligner que ces photographies n'avaient pas une visée grand public par des publications dans des revues telles que *Paris-Match*. Le Corbusier est bien conscient de l'intérêt qu'une revue comme *Paris-Match* pourrait exercer sur l'opinion publique, car « votre tribune a de la puissance à certains moments[598] ». Nous retrouvons donc des recommandations pour ses films auprès de la direction de *Paris-Match*, espérant que le public puisse prendre connaissance des films par leur réseau[599].

L'émission de la série « Plaisir des Arts » du 18 janvier 1959, également réalisée par Jacques Floran, dans laquelle Le Corbusier est interviewé par Max-Pol Fouchet sur Chandigarh, nous livre une occasion exceptionnelle de double enregistrement : d'abord en studio, le lendemain chez lui rue Nungesser-et-Coli (CAT). Nous voyons sur les photographies de plateau l'angoisse de Le Corbusier d'être dans un contexte non contrôlé, soumis au contrôle des autres. Les photographies de plateau et l'enregistrement de l'interview le lendemain nous montrent l'alternative : assis à table, avec un de ses tableaux au fond. Le Corbusier y apparaît assuré, cependant regardant de temps en temps ses notes, invisibles pour les spectateurs. Il s'agit probablement des mêmes notes du premier entretien en studio, la seule variable étant le lieu d'interview, dans une

595 Lettre de Le Corbusier à Maurice Diricq, 10 mars 1954 (FLC, E2-18-28).

596 Comme l'affirme Dominique Rizzo, interview avec l'auteure, 20 janvier 2017.

597 M. Favalelli, « Ce soir on cambriole… Chez Le Corbusier », 31 juillet 1960.

598 Lettre de Le Corbusier à André-Louis Dubois, Match, 4 avril 1957 (FLC, E2-18-33).

599 Lettre de Le Corbusier à Gaston Bonheur, Match, 14 mai 1953 (FLC, N4-14-65) ; lettre de Le Corbusier à André-Louis Dubois, Match, 4 avril 1957 (FLC, E2-18-33).

atmosphère contrôlée lors du deuxième enregistrement. Comme susmentionné, Le Corbusier discute avec Jean-Marie Drot le mois suivant l'ossature d'un documentaire télévisé, qui consiste en trois parties, Marseille, Chandigarh et une séquence où « nous nous retrouverions dans votre intimité quotidienne, rue Nungesser et Coli, pour une deuxième séquence dans laquelle nous essayerions de montrer qu'en vous, l'architecte s'enrichit des autres recherches plastiques dans le dessin et la peinture[600] ». Bien que les deux propos diffèrent sur Chandigarh, ils sont proches sur l'aspect de la promotion de Le Corbusier comme artiste, en plus de ses autres qualités d'architecte et urbaniste.

Ce lieu intime que Le Corbusier ouvre au grand public devient de plus en plus abstrait dans sa présentation. L'entretien de dix minutes avec Marc Chevillot précédant le reportage tourné à La Tourette pour « Dimanche en France » semble avoir eu lieu à l'atelier rue de Sèvres[601], mais en dehors de la présence d'une peinture en arrière-plan, le cadrage décontextualise le tournage au point que le refus éternel de Le Corbusier d'accepter des interviews en studio perd sa signification pour les spectateurs. Il semble simplement une raison de se rassurer et de s'unifier avec le lieu :

« En tous les cas, non, si c'est en studio ; éventuellement, si c'est sur les lieux[602]. »

Pour Le Corbusier, cette volonté d'entretien sur les lieux, dans l'atelier ou dans son appartement, lui permet de garder le contrôle. Ainsi, lors d'une interview pour la télévision canadienne, Judith Jasmin interroge en 1961 pendant plus de vingt minutes Le Corbusier pour une émission de la série *Premier Plan*[603] dans l'hôtel où il séjourne à New York. Ce lieu est en fort contraste avec les fonds d'entretiens en France, souvent l'atelier, où au moins une peinture est présente, cependant, il reste un lieu approprié par Le Corbusier. Le Corbusier, avec ses notes en main, survole sa vie et ses expériences, conformément aux objectifs de la série. Détaché du contexte français, il sent moins le besoin de râler, ce qui produit en même temps un entretien assez neutre et intéressant, mais aussi moins personnel ou impliqué.

Mais la mémoire du public est courte. Quand Gilbert Prouteau veut promouvoir son projet de grand film sur Le Corbusier, il opte pour le sensationnel et l'unicité, et déclare « qu'il y avait 17 ans que ni caméra, ni micro, ni appareil photo n'avaient pu franchir le seuil de l'appartement[604] ».

600 Lettre de Jean-Marie Drot à Le Corbusier, 10 mars 1959 (FLC, U3-11-124).

601 J.-F. Chabrun, « Honoré dans le monde entier, alors que… », *7 jours. Télé 60*, n° 11, 4 juin 1960, pp. 28-29.

602 Lettre de Le Corbusier à Jean-Jacques Lerrant, 16 juin 1956 (FLC, U3-11-283).

603 « L'Architecture moderne de Le Corbusier », *Premier plan*, CBC, 29 mai 1960.

604 G. Prouteau, « Effraction chez Le Corbusier », 1963.

4.2 Une construction de l'histoire : la rétrospective cohérente où la personnalité prime

4.2.1. Substituer l'œuvre : l'auteur comme dénominateur commun de ses activités

Les œuvres et leurs représentations visuelles ont disparu, il ne nous reste que des mots. Contrairement aux documents filmés réalisés avant l'inauguration de l'Unité d'Habitation de Marseille, le besoin de présenter, communiquer ou promouvoir son œuvre par le visuel semble être devenu secondaire. Il s'agit de présenter la croisade d'une vie, artistique et professionnelle, avec les œuvres comme applications concrètes. Ces interviews nous fournissent un regard bien particulier sur la vie de l'architecte, interpellé comme célébrité, mais surtout un regard très coordonné par Le Corbusier lui-même. La plupart de ces interviews se réalisent d'ailleurs autour de 1960, année pendant laquelle Le Corbusier publie *L'Atelier de la recherche patiente*, où cette double préoccupation de description de l'œuvre et des divers aspects de son activité est clairement présente[605]. Dans ce sens, ces interviews sont des manifestations ponctuelles – et souvent à la demande des réalisateurs – dans un désir latent de réaliser « un grand film » pour les cinq dernières années de sa vie. Cette volonté est d'ailleurs présente dans les deux camps – comme en témoignent les interviews – destinés à la réalisation d'un film rétrospectif ou biographique. En 1961, le projet de film *Demain* de l'écrivain Michel Bataille bénéficie d'une collaboration dévouée de Le Corbusier. Le scénario pour le film *Demain* utilise de la même manière les projets réalisés de Le Corbusier pour créer une image de ce qui pourrait être une vraie Ville radieuse (CAT). La première partie du scénario traite de la vie dans une Unité d'Habitation d'une cité linéaire industrielle. La deuxième partie du scénario contraste avec cette fiction, elle montre Le Corbusier, presque comme un personnage mythique, qui explique d'une manière rétrospective, depuis un avion, les théories sur lesquelles il a travaillé tout au long de sa vie. Ces scènes d'avion montrent de manière pertinente la distance entre les thèses d'urbanisme de Le Corbusier et ses applications réelles, même imaginées dans un monde idéal. Le Corbusier se rend compte que, même représentée comme un environnement idéal, son architecture deviendra le décor de la fiction, ce qui causera l'abandon du projet l'année suivante. La volonté de mettre au point ses idées sera réalisée par lui-même peu avant sa mort avec le manuscrit de *Mise au point*[606] – le moyen qui lui est le plus habituel – où également l'illustration de son œuvre fut omise.

Ainsi, par l'absence de l'œuvre représentée, ces interviews ne sont pas seulement une source directe de la parole de Le Corbusier, mais elles nous instruisent également sur la manière dont l'architecture et le personnage de Le Corbusier étaient perçus, ap-

605 Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Paris, Éd. Vincent, Fréal & Cie, 1960.

606 J. Petit (éd.), *Le Corbusier. Mise au point*, *op. cit.*

précis ou dépréciés durant les dernières années de sa carrière. La fréquence des demandes d'interviews télévisées ou cinématographiques accessibles au grand public, le choix des œuvres par les médias et par Le Corbusier, l'attention pour le personnage de Le Corbusier comme incarnation de son œuvre, mais aussi la confrontation de Le Corbusier avec son interlocuteur, le lieu et le décor choisis pour l'interview, les paroles construites… nous livrent des approches à la pratique de Le Corbusier qui vont au-delà de ce que nous apprennent ses archives précieusement conservées par lui-même. Car, en plus, c'est une source que lui-même n'a pas pu préserver.

À l'occasion de la rétrospective sur Le Corbusier au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, les producteurs Max-Pol Fouchet et Michel Chapuis proposent en 1962 à Le Corbusier de lui consacrer une émission de la série télévisée « Terre des arts » (CAT). Leur demande d'une collaboration reçoit une réponse amère et réservée de la part de Le Corbusier. La commande du documentaire émanait de Maurice Besset, conservateur du musée et responsable de l'exposition. Le Corbusier, qui, initialement, ne veut pas donner son accord à un documentaire rétrospectif, s'assouplit peu à peu, tout en maintenant son refus d'un entretien. À l'inauguration de l'exposition, quelques jours après l'émission du documentaire, le journal télévisé parvient pourtant à interviewer Le Corbusier, qui ne parle guère de l'exposition, mais prend cette occasion pour critiquer la société qui ne s'est jamais intéressée à ses projets d'urbanisme.

4.2.2 La volonté d'un grand film rétrospectif

En 1957, un an après l'amertume exprimée par Le Corbusier dans l'émission *Paris peut-être* de Jean-Marie Drot, Le Corbusier met en place les premières bases formelles de son héritage et la création de la Fondation Le Corbusier. Entre 1957 et 1964, année de la conclusion des procédures, les projets de film, les interviews et les reportages photographiques pour lesquels il ouvre sa porte de son appartement témoignent de cette préparation de son héritage pour le large public. En 1964, au cours de l'élaboration du projet et du tournage du film *Dieu à choisi Paris*, Gilbert Prouteau convainc Le Corbusier de prolonger leur collaboration avec un film sur « l'Homme et l'Œuvre », totalement consacré à la personnalité de l'architecte et son œuvre, et en grande partie réalisé à partir d'interviews. Cette approbation concorde avec la volonté de Le Corbusier de s'incliner vers la fin de sa vie à une coordination de son histoire. C'est une réponse à la perception de Le Corbusier par le grand public, et aussi aux nombreuses demandes formulées pour lui consacrer un documentaire monographique[607]. Ces demandes ne se limitent d'ailleurs pas à la télévision, mais incluent également des demandes d'enregistrements sonores. Ainsi, également en 1965, Le Corbusier accepte de participer – à condition que lui seul parle – à l'enregistrement par Hugues Dessalles « où serait résu-

607 Le Corbusier refuse, entre autres, une demande de documentaire sur sa vie et son œuvre en 1957 (FLC, B3-10-405), un projet venant de l'ambassade de Suisse en France (FLC, B3-10-429) et un projet de documentaire de Pathé Journal (FLC, B3-10-461) en 1961, un projet de film sur son œuvre globale de Griffilms en 1964 (FLC, B3-10-491)…

mée l'expérience de toute une vie de créateur et d'architecte ». Jean Petit décrit cet enregistrement comme une confession, qui prend peu à peu la forme d'une dernière leçon de Le Corbusier, mais il est également un élément dans la médiation visuelle, auditive et écrite de contrôler la transmission de sa personnalité pour les générations futures. « Vous me demandez de m'expliquer un petit peu sur les raisons qui on fait que j'existe sur terre. J'ai horreur de faire des biographies anticipées[608] », remarque-t-il comme il s'agirait d'un hasard complet de s'inscrire dans l'histoire. Dans l'ouvrage *L'Atelier de la recherche patiente*, édité en 1960, Le Corbusier établit déjà, d'une part, une chronologie de sa vie et de son œuvre, et il réunit, d'autre part, ses tentatives créatrices dans les différents domaines artistiques du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de l'urbanisme. L'ouvrage *Mise au point* écrit peu de temps avant sa mort au mois de juillet 1965 et édité en 1966[609] se place sur le plan de la subjectivité, ce qui donne, comme les entretiens télévisés et radiophoniques, directement un aspect plus humain, plus proche au récit de sa vie. Le livre est une évocation de sa vie : sa philosophie, les personnes rencontrées, les événements importants ; complété par un manuscrit et trois dessins, l'ouvrage souligne l'importance qu'il accordait au dessin et à l'écrit. L'élaboration par Le Corbusier de ces livres montre son souci de présenter au public une histoire cohérente de lui-même, en mettant l'accent sur les aspects de sa personne et les sujets qui lui sont chers, bien que méconnus du grand public. Les livres sont aussi la sélection des matières par lesquelles il voulait laisser sa trace. En complément à ces ouvrages, Le Corbusier semble avoir trouvé avec Gilbert Prouteau le bon collaborateur pour transmettre aux futures générations l'histoire de lui-même dans la forme d'un document cinématographique. Le Corbusier sélectionne les informations et élabore de lui-même une personnalité historique pour le grand public, avec l'appui de Gilbert Prouteau, qui fait la promotion de son film comme le document ultime sur et avec l'architecte. Contrairement à l'image personnelle que Le Corbusier présente alors dans ces publications, il se montre à nouveau habillé d'un costume, devant le tableau noir et face à des plans urbanisme, comme un conférencier attelé à l'explication de quelques grands thèmes : le Modulor, la Main ouverte, Paris. Toutefois, ces monologues ne se caractérisent plus par une démarche d'autopromotion destinée à convaincre le public. Cette fois, devant la caméra, Le Corbusier porte un regard discrètement rétrospectif sur ses propres thèses, pour lesquelles il s'engage même à parler de lui-même au passé. Il n'est plus question de mettre en avant un spécialiste disponible et un dispositif prêt à servir, mais de mettre au point ses différents axes d'intérêt, et d'informer les futures générations sur lui-même, par lui-même.

Ce documentaire de télévision prévu par Gilbert Prouteau ne sera jamais achevé (CAT). Ce n'est qu'en 1987, à l'occasion du centenaire de la naissance de Le Corbusier, que

608 J. Petit (éd.), *Le Corbusier parle*, *op. cit.*, p. 98.

609 J. Petit (éd.), *Le Corbusier. Mise au point*, *op. cit.*

Jacques Barsac réalisera un film de trois heures sur Le Corbusier[610]. Ce film posthume est une rétrospective, dans le sens où Jacques Barsac commente la vie et l'œuvre de Le Corbusier, mais une rétrospective réalisée à partir d'enregistrements sonores, de cassettes, de séquences cinématographiques et des entretiens télévisés enregistrés par Le Corbusier. Les scènes filmées qui apparaissent dans le film proviennent, quant à elles, des films réalisés pendant la vie de Le Corbusier. Avec ces entretiens enregistrés où Le Corbusier raconte sa vie, et qui forment le fil rouge du film, Jacques Barsac tombe dans le piège de Le Corbusier. Il ne montre pas la vie de Le Corbusier, mais la vie racontée et orchestrée par Le Corbusier pendant les dernières années de sa vie. Le Corbusier a créé son propre mythe, il se montre dans ce film comme il a voulu être gravé dans nos mémoires.

610 J. Barsac, *Le Corbusier*, VHS, la Sept, 1987.

PARTIE 2
Transposition.

La préfiguration de l'image

5. Film ou photo – *Film und Photo*

> « Avec la Motocaméra Pathé-Baby, la cinématographie est de la photographie simplifiée[611]. »

Plusieurs exemples dans l'œuvre de Le Corbusier nous permettent d'interroger le statut des relations réciproques entre photographie et cinéma. En 1948 et 1949, Le Corbusier fait appel à René Zuber pour filmer et photographier le chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille. Les deux représentations visuelles étaient effectivement considérées par Le Corbusier comme étant deux volets de la photographie, un volet fixe et un volet mobile[612]. À la fin du chantier de l'immeuble, Le Corbusier met à nouveau en avant l'importance de la réalisation de plans cinématographiques qui sont proches des images photographiques avec le film de Jean Sacha, *La Cité radieuse*, pour lequel Lucien Hervé est conseiller artistique et responsable du choix des vues. Cette pratique fait écho à la première expérience cinématographique de Le Corbusier. En effet, dans le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal en 1930, une grande partie des séquences se rapproche des photographies professionnelles. Il s'agit de films et de photos, comme pour l'exposition *Film und Foto* de 1929 à Stuttgart organisée par le Deutsche Werkbund où étaient exposées plus de mille œuvres photographiques, notamment de Moholy-Nagy, et où Hans Richter avait organisé un programme cinématographique d'avant-garde[613]. Quel statut Le Corbusier accordait-il alors au cinéma, et plus spécifiquement à l'image cinématographique par rapport à ce qu'il considérait comme son pendant très proche, la photographie ? Les exemples emblématiques de confusion entre l'image photographique et l'image cinématographique, *Architectures d'Aujourd'hui* et *La Cité radieuse*, seront par la suite discutés en observant en profondeur les liens, convergences et divergences, des images.

---

611 « Pathé-Baby. Motocaméra Pathé. Instructions », manuel, fin des années 1920, p. 1.

612 Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1943, pp. 32-33 (Urbanisme des CIAM. ASCORAL).

613 P. De Maesschalck, *Het internationale avant-garde filmmilieu tijdens het Interbellum in België, Ca. 1923-1933*, Gent, UGent, faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2014 (version numérique s.p.).

5.1 Photogénie, esprit de vérité. Le statut de l'image cinématographique

L'intérêt de Le Corbusier pour le médium cinéma va au-delà de l'enthousiasme pour la seule projection et les modalités de transmission. Cet intérêt s'inscrit dans l'esprit du temps en questionnant sur les caractéristiques, les moyens et le statut du cinéma comme art. Cependant, les pensées de Le Corbusier limitent le statut du cinéma comme art au statut de la seule image cinématographique. Il se trouve à la croisée des pensées reprises des cinéastes de son entourage et des critiques d'art et de cinéma, et d'une propre opinion qui attribue au cinéma les mêmes caractéristiques que la photographie : tous les deux sont considérés par lui comme des arts représentatifs, et non créatifs[614].

5.1.1 Un art cinématographique versus l'image cinématographique

Le Corbusier puise ses considérations sur le cinéma et le statut de l'image cinématographique dans ses connaissances de la première période des théories cinématographiques : celles de Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein et des autres critiques qui étaient influencés par ces premiers, comme Abel Gance ou Elie Faure. Moins par la théorie, mais plutôt par les résultats cinématographiques, il est aussi influencé par les résultats cinématographiques de l'avant-garde russe et a probablement aussi connu les pensées des théoriciens internationaux comme Rudolf Arnheim, avec son ouvrage *Film als Kunst* en 1932 et Walter Benjamin avec son ouvrage *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* de 1936. Cette période d'émergence d'une théorie de cinéma l'influence profondément sur le plan du statut de l'image cinématographique : la vérité que la caméra peut révéler et la photogénie comme considération d'un statut de l'image cinématographique.

Le Corbusier reprend de Delluc la thèse qui veut que le cinéma a l'aptitude de reproduire le réel, ce qui le distingue irrémédiablement du théâtre, « la vérité du théâtre est impossible. Elle est indispensable au cinéma », écrit ce dernier en 1921 dans *Cinéa*[615]. Delluc porte un intérêt primordial au documentaire et aux actualités considérant qu'il vaut mieux faire percevoir une réalité que de construire une beauté. Epstein, ami d'Ozenfant et de Le Corbusier[616], reprend en gros les théories de Delluc sur le cinéma en y ajoutant une vision mystique comme moyen d'accès à un au-delà du monde sensible[617]. Selon Epstein, le gros plan est l'âme du cinéma, considération qui sera aussi re-

614 Le Corbusier, *Almanach d'Architecture Moderne*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1925, p. 28 (coll. de l'Esprit Nouveau).

615 J. Magny (éd.), *Histoire des théories du cinéma*, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 1991, p. 17 (Cinémaction, 60).

616 J. Epstein, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, s.l., Seghers, 1974 (Cinéma club).

617 J. Epstein, *La Lyrosophie*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922 ; N. Thys, « Science et esthétique dans *La Lyrosophie* de Jean Epstein », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 78, 2016, pp. 44-63.

prise par Fernand Léger[618], autre proche de Le Corbusier. Epstein s'intéresse à tous les procédés qui explorent la durée et le temps de la pellicule, comme le ralenti, l'accéléré, l'inversion de la chronologie, etc.[619] : tout ce qui permet à l'œil d'explorer les aspects de la réalité invisible à l'œil nu et que seul le cinéma est à même de découvrir. Certains de ces aspects – ceux qui font percevoir dans l'image une réalité et qui n'en construisent pas une autre, artificielle – sont littéralement repris par Le Corbusier.

Le Corbusier garde ses considérations dans la poursuite de sa carrière et ne les adapte pas : le fondement est là et il est appliqué à la recherche de projets cinématographiques pour communiquer son architecture et ses théories urbanistiques. Cette continuité de sa pensée cinématographique durant quarante ans est aussi renforcée par le fait que, dans le domaine de cinéma français, de nouvelles théories sur le statut de cinéma renaissent dans les années 1950 avec André Bazin. Le Corbusier note encore son appréciation pour le cinéma de Maya Deren, ce qui renvoie encore à une appréciation du langage de l'image cinématographique, et non pas aux autres caractéristiques du cinéma : « Le cinéma de Maya Deren nous délivre des studios : il présente à nos yeux des faits physiques qui contiennent un sens psychologique profond ; il marque en nos cœurs et sur nos cœurs un temps qui alterne, continue, tourne, bat, ou s'envole… On échappe à la stupidité de la simulation. On est dans la réalité du fait cinématographique, que Maya Deren capture en se servant de l'objectif comme prodigieux outil de découverte[620]. » Nous nous baserons ici donc surtout sur les influences des années 1920.

Au tournant des années 1920, le cinéma était perçu comme un nouvel outil, artistique ou non, avec de nombreuses nouvelles possibilités liées à ses procédés techniques. Mais le cinéma qui, lors de la création de la revue *l'Esprit Nouveau*, existait à peine depuis vingt ans, commençait seulement à se vulgariser, à imposer une infrastructure adéquate et à définir les différents genres. L'art cinématographique était tout simplement inclus dans l'art parce qu'il n'avait pas encore un statut spécifique. On devenait cinéaste parce qu'on s'intéressait au cinéma, soit par le biais technique, soit par le biais du théâtre, soit par le biais de l'art. Fernand Léger, qui influencera aussi Le Corbusier par rapport à ses pensées sur le cinéma, est artiste-peintre, avant de se lancer dans le cinéma et de le quitter rapidement. Il n'y avait pas encore de tradition d'éducation dans le cinéma. Dans cette perspective, tout intellectuel et tout artiste semblaient avoir le droit de se mêler au débat du cinéma, car celui-ci n'avait pas encore ses représentants de cinéma.

---

618 F. Léger, « Autour du "Ballet mécanique" (1924-1925) », dans *Fonctions de la peinture*, 1965, Éditions Denoël-Gonthier édition, Paris, Gallimard, 2004, pp. 133-139 ; F. Léger, « À propos du cinéma », *Plans*, janvier 1931, pp. 80-84.

619 J. Magny (éd.), *Histoire des théories du cinéma*, *op. cit.*, p. 18.

620 Citation de Le Corbusier, 1945, présente sur le DVD de l'œuvre cinématographique de Maya Deren (M. Deren, *Experimental Films*, DVD, 2002.). La citation provient des archives de Teiji Ito, mari de Maya Deren, et est probablement tirée des notes des programmes (imprimées ?) par Maya Deren pour ses projections à cette époque (correspondance de l'auteure avec Pip Chodorov, Re:Voir, novembre 2016).

Ainsi, dès le lancement en 1920 de la revue *l'Esprit Nouveau,* le groupe éditorial qui se compose initialement de Paul Dermée, Amédée Ozenfant et Le Corbusier se questionne sur la place à accorder au cinéma : celle d'une technique triviale du divertissement ou celle d'un art majeur. Les animateurs de la revue – deux peintres et un peintre-architecte – marquent leur volonté de placer au même niveau le cinéma et l'art moderne ; le sous-titre de la revue les met sur le même plan. La question fait pleinement débat parmi les intellectuels, et stimule les prises de position dans la revue. Paul Dermée démissionne à partir du quatrième numéro en raison de divergences quant à l'orientation de la publication. Il souhaite, en effet, réaliser une revue principalement axée sur les questions d'esthétique alors que Le Corbusier et Ozenfant veulent faire un magazine plus orienté vers les nouvelles pratiques de la vie quotidienne auxquelles appartient, bien évidemment, le cinéma. Après le départ de Paul Dermée, le sous-titre de la publication change de manière significative ; « Revue internationale d'esthétique » est remplacé par « Revue de l'activité contemporaine[621] ». Le sous-titre nomme d'un souffle les arts réputés comme le théâtre, la littérature, la peinture, la sculpture en les reliant aux arts de la vie quotidienne comme le music-hall, le cinéma et le sport. Ces arts nouveaux, non encore établis, forment une partie de la vie contemporaine et attendent, selon les éditeurs Jeanneret et Ozenfant, qu'on leur fasse une place dans le débat culturel, afin de former un langage artistique propre.

La revue inclut de ce fait, tout au long de sa publication, des articles de différents protagonistes du cinéma, comme Louis Delluc, Elie Faure, Jean Epstein et Boško Tokin[622] sur différents aspects du cinéma et du film, allant d'une recherche sur la nouvelle esthétique du film aux critiques de film et aux nouveautés dans les techniques du cinéma. Le Corbusier lui-même prend une part active dans ces échanges, et ses prises de position éclairent l'avenir de ses rapports au cinéma.

Le débat sur cet art cinématographique est pris en compte par Le Corbusier et Ozenfant dès le premier numéro de la revue. Un article de Boško Tokin aborde quelques aspects nécessaires à la bonne compréhension de l'esthétique cinématographique par opposition à l'esthétique théâtrale. Selon l'auteur, le vrai cinéma est le film d'idées :

« Le seul art international est peut-être le Cinéma. L'absence de paroles y contribue déjà. Mais mouvement, lumière, simultanéisme, absence de paroles ne sont que matière, éléments de cet art qui exprime ou doit exprimer le véritable internationalisme : la pensée. [...] le vrai Cinéma est le film d'idées. Et l'idée exprimée par l'écran est internationale[623]. »

---

621 S. von Moos, *L'Esprit nouveau : Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Zurich, Museum für Gestaltung, 1987 ; B. Colomina, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, Éd. HYX, 1998.

622 La présence de Boško Tokin, artiste-poète-cinéaste serbe aujourd'hui inconnu en France, étonne. Pourtant, il ne semble pas avoir été un inconnu dans le monde artistique et intellectuel à Paris lors des années 1920, quand il y séjournait. Il était un ami proche d'Ivan Goll, et corédacteur pour la revue avant-gardiste serbe *Zenit*.

623 B. Tokin, « L'esthétique du cinéma », *l'Esprit Nouveau*, octobre 1920, pp. 84-89.

Si les idées exprimées sont destinées à une portée universelle, leur moyen par excellence est l'art cinématographique. Le film est de ce fait un art international, où doivent s'harmoniser l'idée et l'exécution ; on connaît les étapes qui restent alors à franchir pour que le cinéma s'émancipe de la tutelle médiocre du théâtre et de la littérature, puisque la plupart des films de cette période sont des adaptations littéraires ou théâtrales. L'idée peut se traduire par l'image, « une création plastique à travers la durée », tout autant que par l'acteur, jouant son être au lieu de paraître. Ce sont des thèses qui seront reprises dans les numéros suivants, dont, notamment, l'article « Toepffer, précurseur du cinéma » publié en novembre 1921 sous le pseudonyme de De Fayet et écrit par Ozenfant[624]. Le Corbusier avait plusieurs publications de Töpffer dans sa bibliothèque personnelle[625] et il utilise encore ses cartoons de l'album *Histoire de Monsieur Pencil* en 1928 dans *Une maison, un palais* où il compare la situation du concours du Palais des Nations unies avec une histoire dessinée de Töpffer[626] (FIG). Il est fort probable que Le Corbusier et Ozenfant se soient influencées par leur émerveillement pour Töpffer. L'introduction de cet article attaque brutalement tout genre de film dérivé du théâtre :

« Le cinéma nous ennuie avec ses reconstitutions littéraires, ses épisodes, ses histoires d'amour et d'argent. Charlot, qui a triomphé partout, le prouve bien. Le cinéma ne doit pas se livrer à des reconstitutions réalistes. Zola était suffisant en imprimé. Il nous torture sur le film »[627].

Le vrai cinéma devrait exalter autre chose qu'une transformation des faits en fiction. Comme l'a fait Töpffer avec ses « bandes dessinées », il faut créer des effets qui aillent au-delà de la réalité et qui ne doivent pas se justifier par rapport aux conventions de la réalité. L'article discerne dans les dessins de Töpffer et dans le cinéma une autre manière de percevoir et de transmettre la spatio-temporalité telle que nous l'appréhendons. Cette évocation fait écho à Louis Delluc, qui a écrit dans un numéro précédent de la même revue : « Le cinéma a tort d'user du procédé théâtral et de toutes les infériorités de l'illusion scénique[628]. » Elie Faure note aussi en 1922 qu'il n'est pas possible que le cinéma, considéré comme succursale du théâtre, ne disparaisse pas, avec le théâtre et par le théâtre qu'il double. Le théâtre étant un art psychologique et le cinéma, un art

624 de Fayet, « Toepffer précurseur du cinéma », *l'Esprit Nouveau*, novembre 1921, pp. 1336-1343. Ce pseudonyme était utilisé par Ozenfant, comme il en témoigne pour un autre article sur Bauchant et comme le style d'écriture laisse penser : A. Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968, p. 135. Stanislaus von Moos attribue le pseudonyme à Le Corbusier, ce qui n'est à mon avis pas le cas (S. von Moos, « Voyages en zigzag », dans *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Paris, Éditions de La Villette, 2011, p. 121 [textes fondamentaux modernes]).

625 R. Töpffer, *Voyage à la Grande Chartreuse*, Genève, Éd. d'Art Boissonnas, 1922 ; R. Töpffer, *Le Docteur Festus*, Paris, Garnier Frères, 1840 ; R. Töpffer, *Histoire de Monsieur Pencil*, Paris, Garnier Frères, 1923. Ce dernier ne figure pas ou plus dans la bibliothèque personnelle de Le Corbusier comme conservée à la FLC, mais, par les utilisations qu'il en fait, nous pouvons considérer qu'il en a eu un exemplaire.

626 Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais. À la recherche d'une unité architecturale*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1928, pp. 188-189 (coll. de l'Esprit Nouveau).

627 de Fayet, « Toepffer précurseur du cinéma », *art. cit.*, p. 1337.

628 L. Delluc, « Photogénie », *l'Esprit Nouveau*, février 1921, p. 590.

plastique[629]. L'article fait d'abord référence aux similitudes entre la succession d'images d'une bande dessinée et d'une pellicule de film, mais choisit aussi de mettre en avant les aspects qui permettent de transcender la réalité telle que nous la vivons.

« La manière dont Rodolphe Toepffer a agencé son dessin et les légendes constitue un véritable film. [...] Mais son invention cinégraphique véritable, c'est sa conception de l'intrigue. [...] Ses personnages n'ont plus faim, ne sont plus sujets aux petites réglementations quotidiennes, vivent dans l'air, dans l'eau, ne meurent jamais à la suite d'événements fabuleux mais meurent plus tard quand tout est fini, comme tout le monde, dans leur lit »[630].

Avancer l'importance du personnage, de son attitude et la manière qu'il vit ses histoires et sa réalité papier se lit non seulement comme un plaidoyer pour un nouveau langage du cinéma autre que celui du théâtre, mais aussi comme un éloge pour le cinéma burlesque comme Charlot. En effet, le personnage de Charlot et les histoires qu'il vit peuvent facilement être assimilés aux personnages comiques et caricaturés dans les histoires créées par Töpffer. Pour presque justifier leur goût pour ce cinéma burlesque, l'article finit en faisant le lien que Goethe – assimilé à une autorité de haute pensée et de bon goût – aussi avait admiré les histoires de Töpffer.

Ces idées sont aussi défendues par le critique de film et cinéaste Louis Delluc ou encore par Jean Epstein[631]. Pour ces deux cinéastes, le cinéma mérite d'avoir sa propre écriture : il faut écrire pour le cinéma, et non se contenter de traduire ou d'adapter le théâtre et la littérature au cinéma, comme trop souvent à l'époque. Ils citent des films comme *Tue-la-mort* de René Navarre, *Broken Blossoms* de D.W. Griffith, ou encore *Villa Destin* de Marcel L'Herbier. Ils condamnent le cinéma lorsque celui-ci applique les règles du théâtre, décors, acteurs, récits, tuant ainsi toute possibilité de création d'un art propre au cinéma. Les articles de Louis Delluc hésitent entre synopsis et critique de film en se fondant sur l'esthétique cinématographique attendue. Les thèses du premier article de Boško Tokin se rallient clairement aux idées de Louis Delluc, autre auteur sollicité par Le Corbusier et Ozenfant pour écrire dans leur revue : le cinéma – et spécifiquement le cinéma français – ne se détache pas encore de ses médiocres adaptations du théâtre. Le cinéma doit s'établir comme art contemporain et art international, à la recherche d'un langage propre différent de celui du théâtre ; la tâche est celle de tout art moderne, être agent de propagande du progrès, en montrant la « vérité » de l'image cinématographique, liée aux révélations des acteurs. Sa façon d'appuyer ses thèses sur des exemples de films fait que ses théories sur la conception d'un art ciné-

629 E. Faure, « De la cinéplastique », dans *L'Arbre d'Eden*, Paris, Crès, 1922, pp. 277-304.

630 de Fayet, « Toepffer précurseur du cinéma », *art. cit.*, p. 1337.

631 L. Delluc, « Cinéma », *l'Esprit Nouveau*, décembre 1920, pp. 349-351 ; L. Delluc, « Cinéma », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1921, pp. 480-482 ; L. Delluc, « Photogénie », *art. cit.* ; L. Delluc, « Pro Cinéma », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1922, pp. 1666-1668 ; J. Epstein, « Cinéma », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1922, pp. 1515-1519.

matographique deviennent moins floues. Jean Epstein partage les mêmes idées dans son article, en utilisant cette manière de travailler. Aussi, les articles d'Elie Faure sur Charlot[632], d'Émile Vuillermoz sur les films allemands[633], d'Henri Auriol[634] sur Boileau et le cinéma[635], et de Marie Hollebecque sur le théâtre et le cinéma et sur le cinéma éducateur[636] partagent une opinion identique. Ces articles sont des contributions utiles qui alimentent certes le débat général sur le statut de l'art cinématographique, mais également la vision de Le Corbusier.

La comparaison entre la photographie et le cinéma n'y figure pas, car cette comparaison n'est pas à l'ordre du jour. L'art cinématographique semble alors vu sous l'angle du théâtre et non pas du point de vue de la photographie.

Les liens entre le cinéma et la photographie sont énoncés par Le Corbusier quelques années plus tard. Dans *L'Almanach d'architecture moderne* de 1925, Le Corbusier note que la peinture contemporaine « sera remplacée par un faisceau de faits plastiques neufs qui, d'une part, la débarrasseront de l'intérêt qu'elle pouvait avoir au point de vue représentatif – je fais allusion au cinéma et à la photographie qui absorbent à eux seuls toutes les curiosités d'ordre représentatif[637] ». Le Corbusier fait clairement la distinction entre la peinture, un art créatif, et la photographie et le cinéma, des arts représentatifs. La peinture pourrait trouver un langage purement créatif en dehors de la nécessité de représenter la réalité, car la photographie et le cinéma pourraient s'en charger. C'est cette caractéristique de la représentation qui va par la suite guider Le Corbusier dans ses considérations à propos des caractéristiques du cinéma.

5.1.2 L'Esprit de vérité. Une conscience élevée au-delà de la vision humaine

En avril 1933[638], Le Corbusier écrit son seul article sur le cinéma, « Esprit de vérité » pour le premier numéro de la revue *Mouvement*[639] (FIG). Avec cette revue et ce premier numéro, les éditeurs veulent interrroger la production cinématographique contemporaine qui, à leurs yeux, a perdu toute crédibilité depuis la découverte du son. La revue se présente comme une revue littéraire avec son sous-titre *Cinématographie, littéra-*

632 E. Faure, « Charlot », *l'Esprit Nouveau*, mars 1921, pp. 657-666.

633 E. Vuillermoz, « Les films allemands », *l'Esprit Nouveau*, juin 1921, p. 1076.

634 Auriol qui sera, dix ans plus tard, auteur assidu pour la revue d'actualité de cinéma *Pour-Vous : L'intran.*

635 H. Auriol, « Boileau et le cinéma », *l'Esprit Nouveau*, mars 1921, p. 624.

636 M. Hollebecque, « Le théâtre est-il transposable au cinéma ? », mai 1924 ; M. Hollebecque, « Le rôle des images dans l'éducation scolaire. La part du cinéma », *l'Esprit Nouveau*, décembre 1923.

637 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 28.

638 Tapuscrit avec commentaires manuscrits, s.d. (FLC, A3-2-203 à 207).

639 Le Corbusier, « Esprit de vérité », *Mouvement*, juin 1933, pp. 10-13 ; Le Corbusier, « Esprit de vérité », *Cinémathèque*, printemps 1996, pp. 56-58. La revue s'annonce mensuelle, mais ne sera publiée que deux fois. Elle est tirée à deux mille exemplaires pour le premier numéro et à mille huit cents pour le deuxième. À titre de comparaison : *Plans* est tiré à cinq mille exemplaires.

ture, musique, publicité. Son comité de rédaction est composé du rédacteur en chef Maurice Aubergé[640], entouré notamment de Paul Recht[641], Pierre Voisin[642] et Marciane Herold[643]. À cette liste s'ajoutent les inconnus Rodolphe Gerder et Jean Lebeuf. Selon le comité de rédaction, le cinéma souffre d'une hypertrophie de sa technique. Il est devenu du mauvais théâtre, où il n'est plus question « de recherche de l'idée visuelle et de l'émotion visuelle »[644]. C'est une opinion d'actualité, qui est partagée par beaucoup d'artistes, intellectuels et cinéastes. Par contre, la presse spécialisée de cinéma de la même époque, les revues critiques, mais plutôt élitistes, *Cinéa-Ciné pour tous* et *la Revue du cinéma*, alimentaient également ce débat. La revue *Cinéa-Ciné pour tous* (1923-1932), fondée par Louis Delluc et dirigée par Jean Tedesco, qui sera également aux commandes du Vieux-Colombier, et Pierre Henry dès la fusion des deux revues *Cinéa* et *Ciné pour tous* en 1923, formait le centre théorique des débats sur le cinéma ; *la Revue du cinéma* créée par Jean-Georges Auriol pouvait compter la plupart des cinéphiles à ses côtés dans l'hypothèse d'un maintien d'un cinéma silencieux[645]. Outre ces revues, les revues *Pour-Vous : L'intran* (1928-1940), *Cinémagazine* (1921-1935) et *Cinémonde* (1928-1971) associent films racontés et culte de vedette du grand public avec articles et critiques de fond. Ces dernières revues perdurent après 1932, mais le débat sur le statut du cinéma n'y atteint jamais l'ampleur des deux premières.

Le comité de la revue *Mouvement* veut combler le vide apparu dans le débat et, pour ce premier numéro, il demande « à ceux qui firent leur chemin durement, qui sont des artistes ou des écrivains, ou des savants connus pour leur rigueur et leur perfection, et leur dévouement à la chose de leur vie, quel est leur sentiment spontané, puis critique, sur le cinéma », « il nous importe que tous ces clercs ne trahissent pas et nous disent avec tous les esprits de l'élite en formation quels sont les vraies prémisses et les vrais apports du cinéma[646] ». Deux questions : le sentiment spontané sur le statut, l'état actuel et le futur du cinéma, et la réflexion critique sur le cinéma. Les personnes interpellées avec Le Corbusier sont l'écrivain et poète Jules Supervielle, le peintre espagnol Gregorio Prieto, l'artiste Fernand Léger, l'auteur Jean Suberville, le peintre Jacques Mercier, le poète et romancier Max Jacob, l'auteure et journaliste Jeannine Delpech, l'écrivain et historien Daniel Rops et aussi les inconnus Pol Nefti et Rolande Aubert.

---

640 Maurice Aubergé (1913-1974) était acteur et scénariste pour des films dès 1942, entre autres *Dernier atout* (1942) et *Falbalas* (1944) de Jacques Becker et *Les Démons de l'aube* (1946) d'Yves Allégret, jusqu'en 1964 avec *Françoise ou la vie conjugale.*

641 Paul Recht était ingénieur-constructeur, auteur, entre autres pour *l'Esprit Nouveau* et par la suite pour *Minotaure*, dirigée par Albert Skira. Un de ses articles dans *l'Esprit Nouveau* porte sur le cinéma, « Glyphocinématographie ».

642 Pierre Voisin (1910-1987) était reporter français.

643 Marciane Herold était auteure entre autres pour *Mercure de France.*

644 M. Aubergé, « Feu de position », *Mouvement*, juin 1933, pp. 6-7.

645 C. Gauthier, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École nationale des chartes : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1999, p. 208.

646 « Message », *Mouvement*, juin 1933, p. 5.

Les contributeurs proviennent pour la plupart du milieu littéraire, tendance qui se poursuit dans le deuxième numéro. Plus que d'être des spécialistes sur le cinéma, les contributeurs semblent faire partie des connaissances du comité de rédaction, comme c'est le cas de Le Corbusier, et sa relation avec Paul Recht. Les articles rassemblent plutôt l'opinion d'intellectuels, plutôt que de nourrir un vrai débat et d'inviter le monde cinématographique à une attitude critique et commune. La revue publie également quelques extraits d'articles qui proviennent de médias qui ne sont pas étroitement liés au cinéma. Le débat que la jeune direction veut rouvrir se réalise donc par le biais du monde littéraire sans réseau dans le monde cinématographique. Il est symptomatique que les critiques de cinéma soient absentes de la revue. Le seul critique d'art et de cinéma est Elie Faure, qui écrit un long article pour le deuxième numéro[647]. La rédaction ne se base pas sur le monde intellectuel cinématographique pour la nouvelle revue. *Mouvement* se considère comme une revue littéraire, fonctionnant en dehors des débats et, dans ce sens, il semble logique qu'elle ne s'appuie pas sur le monde du cinéma existant et compréhensible que la rédaction ait pu convaincre Le Corbusier de collaborer.

Le texte « Esprit de vérité » de Le Corbusier lui est demandé comme une « mise au point » de ses points de vue sur les raisons d'être du cinéma et son futur. Le texte se lit comme une imprégnation des idées d'autres critiques et artistes qu'il compte dans son entourage, comme Elie Faure, Louis Delluc, Jean Epstein et Fernand Léger, qu'il a pu s'approprier. Le Corbusier y explique que le cinéma devrait dépasser le mensonge, créé par la suppression des points morts, pour nous bercer dans l'attraction. Cette suppression des points morts, des transitions, est créée par la technique cinématographique, il s'agit donc du montage, qui peut avoir l'effet pervers de créer des images sublimes, non réelles, qui suppriment tout rapport avec la réalité et qui travaillent une nouvelle réalité, celle de l'imagination du spectateur. Ainsi, ce n'est pas la vie et son drame dont parle le cinéma et qui sont représentés, mais la vie et son drame recréé, adapté, imaginé. La vérité, pour Le Corbusier, se réalise, comme dans l'architecture, par une mise en ordre, un établissement de rapport et d'intensité. Les rapports intenses peuvent seulement se créer avec des objets précis, exacts, aigus : il faut, comme Diogène, se débarrasser de tout ce qui est inutile. Ceci est la conception. Puis se pose la question de la réception. Il faut voir et il faut avoir la notion de la vision, faisant référence à la lanterne de Diogène comme l'homme qui sait voir car il se débarrasse de tout ce qui l'entoure qui n'est pas nécessaire à la vie. Entre la conception et la vision se trouve l'objectif de la caméra. Il faut, selon Le Corbusier, revenir pour un certain temps à la technique du cinéma : pour revenir aux choses essentielles et pour arriver à une reprise de conscience des possibilités du cinéma. L'objectif de la caméra, « un œil qui est impassible, insensible, implacable, sans pitié, sans émotivité », voit autrement que l'œil humain, car ce dernier est assujetti par la présence simultanée d'autres perceptions, de toutes nos sensations

647 E. Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *Mouvement*, 8, 1933, pp. 41-49.

humaines. Cette posture fait écho à ce qu'il écrivait à L'Eplattenier vingt ans plus tôt à propos de la photographie : « Ô le miracle de la photographie ! Brave objectif, quel œil surnuméraire précieux »[648]. Ceci veut dire que, pour lui, il n'y a pas de différence entre un objectif de cinéma et un objectif de photographie. Effectivement, dans l'article « Esprit de vérité », aucune distinction n'est faite entre l'objectif d'une caméra photographique et celui d'une caméra cinématographique. Cet œil mécanique qui se place entre enregistreur et regardeur est pour lui le même. Capable de révéler des faits qui sont hors de notre perception, ou affaibli par notre perception. L'œil mécanique devient un œil de dieu (sans majuscule), l'œil d'un démiurge, l'œil mécanique qui crée lui-même la réalité. C'est aussi l'œil de dieu qu'il dessine en faisant référence au screen-o-scope de Kiesler, conception qui essaie le plus possible d'éliminer les événements latéraux et, dans ce sens, de se rapprocher de la vision de l'enregistrement par l'objectif. Les films scientifiques de Painlevé et les documentaires anglais *Secrets of Life* qu'il a pu découvrir lors du CICI II à Bruxelles (ANNEXE) constituent pour lui un exemple de la manière dont la caméra enregistre des phénomènes visuels que l'homme ne peut pas observer, mais seulement en saisir le rayonnement. Quinze ans plus tard, André Bazin pointe encore l'importance des images de Painlevé et se montre aussi l'héritier des théories de ses précurseurs : « Quel chorégraphe de génie, quel peintre en délire, quel poète pouvait imaginer ces ordonnances, ces formes et ces images ? La caméra seule possédait le sésame de cet univers où la suprême beauté s'identifie tout à la fois à la nature et au hasard : c'est-à-dire à tout ce qu'une certaine esthétique traditionnelle considère comme le contraire de l'art[649]. »

Dans ce passage du texte publié d'« Esprit de vérité » se trouve un ajout par rapport au manuscrit initial. Déjà, ce passage, en italique, est considéré par Le Corbusier comme le cœur du texte. Les mots « Nous ne pouvons pas les observer, nous en ressentons simplement le rayonnement » sont ajoutés au manuscrit initial et propose encore une analogie à l'architecture. Le rayonnement des volumes, de l'architecture juste, possible grâce à la technique, est ici transposé à la vérité du cinéma. La vérité que nous sentons par le rayonnement peut être présentée, justifiée par le cinéma. « Je dis alors que l'objectif sans nerfs ni âme est un voyeur prodigieux, un découvreur, un révélateur, un proclamateur. Et par lui, nous pourrons entrer dans la vérité de la conscience humaine. Le drame humain nous est ouvert[650] ». La vérité, la réalité qui était avant seulement sensible par le rayonnement devient maintenant visible et demande une nouvelle vision de la conception : « Que l'on architecture sur ces réalités, sur ces vérités : composition, équilibre, rythme ! Que le lyrisme s'en empare pour porter cette enquête sur le terrain

648 Lettre de Le Corbusier à L'Eplattenier depuis Istanbul, 18 juillet 1911 (FLC, E2-12-92).

649 A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et langage*, vol. 1, Paris, Éditions du Cerf, 1958, pp. 37-39 (Septième Art).

650 Le Corbusier, « Esprit de vérité », *art. cit.*, p. 13.

de l'œuvre créatrice[651] ! » Il se réfère à nouveau aux rapports. Nature et conscience humaine sont les deux côtés de l'objectif, « les deux termes de l'équation qui nous intéresse ». Il y a la source, qu'il appelle le spectacle du monde, avec aussi tout l'enthousiasme des techniques modernes, comme l'avion, le microscope, le ralenti, la lumière artificielle : tous types de vision qui sont autres que la vision de l'homme à 1,60 mètre ; une vision qui nous représente les faits d'une autre manière : ralenti, agrandi ou même par un autre imaginaire microscopique, depuis le ciel, en miniature, en vol ou éclairé – ou non – par des sources d'éclairage qui font éclater les lois de la nature, du soleil. Ce spectacle est l'information mise à notre disposition, qui peut être révélée par la caméra, car difficilement à mesurer par l'homme –seulement à sentir. En enregistrant ces nouvelles réalités, la réalité qui se présente à nos yeux peut être plus complète que le seul enregistrement humain, elle ajoute une dimension supplémentaire à la réalité, la vérité devient une réalité d'une cognition, d'une conscience élevée, au-delà de la simple vision humaine. Comme le remarque à juste titre Arnaud François, pour Le Corbusier, l'aspect spécifique du cinéma n'est pas le temps comme quatrième dimension, mais la réalité augmentée[652].

En énumérant ces spectacles du monde par différents types de vision, l'avion, le microscope, le ralenti et la lumière électrique, Le Corbusier ne fait aucune référence au mouvement, les visions portent purement sur la perception différente et, donc, la réalité augmentée. Même si le ralenti et l'avion peuvent être vus comme des sujets proposant le mouvement, il s'agit de la technique, l'objectif de la caméra (portable), qui permet d'avoir cette perception différente de la perception par l'œil humain. Ceci se lit également comme une ode à Joris Ivens et *De Brug*, où le film essaie justement de créer une nouvelle perception – ce qui ne se limite pas à une nouvelle réalité – du pont à Rotterdam. La caméra portable a permis de révéler d'autres perspectives que celles de la vision humaine, et installe ainsi auprès des spectateurs la notion d'une nouvelle vision. Cette nouvelle vision est produite, d'une part, par l'objectif qui transmet d'autres perspectives, d'autres connaissances et, d'autre part, par la réception qui propose d'accepter des sujets non conventionnels. Comme évoqué ci-dessus, la distinction entre photographie et cinéma alors disparaît pour Le Corbusier. Il parle de ce qu'il connaît le mieux, la photographie, et non pas le cinéma, pour décrire l'objectif qui se place entre l'œil humain et l'objet regardé, et qui est capable d'en révéler une autre réalité. Cette ignorance de différence entre caméra photographique et caméra cinématographique peut également être à l'origine des similitudes de traitement de l'image cinématographique dans, par exemple, le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal, réalisé trois ans avant son texte dans *Mouvement*, ou le film *La Cité radieuse* de Jean Sacha, pour lequel son photographe Lucien Hervé est conseiller artistique (CAT). La transposition exacte qui s'y retrouve entre l'image photographique et l'image cinématogra-

651 *Ibid.*

652 A. François, « La cinématographique de l'œuvre de Le Corbusier », *Cinémathèque*, printemps 1996, pp. 39-50.

phique est, d'une part, évocatrice de l'importance de la représentation du sujet, et non pas de la finalité de cette représentation en tant qu'objet en soi, donc, la photogénie, et, d'autre part, du même statut accordé à l'outil qui est la caméra.

Le texte « Esprit de vérité » fait également référence au chapitre homonyme dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* en 1925[653]. Diogène y est également présent, « en ce jourd'hui, je m'aperçois qu'une foule d'objets qui portaient autrefois l'esprit de vérité sont vidés et ne sont plus que des carcasses ; je jette, je jette…[654] ». La page opposée montre une photographie de Saturne, « un fait vrai » : l'image photographique a pu révéler ce que l'œil ne pouvait pas discerner. Il y décrit aussi les fonctions du sentiment par rapport à la raison : « du fond de nous-mêmes, avant la naissance même du raisonnement, le sentiment surgit qui porte à l'acte : la raison donne ensuite ses aises à l'esprit par diverses confirmations qui semblent indiscutables. Le sentiment discerne et la raison confirme[655] ». Cette explication de la raison et du sentiment a certainement ses sources, que Le Corbusier note lui-même, dans la philosophie de Saint Thomas, cependant elle est très proche de ce que Jean Epstein dénomme, en 1922, la « lyrosophie ». Dans *La Lyrosophie*, ouvrage dont Le Corbusier connaissait bien le propos[656], Jean Epstein discute et pense les relations entre les arts et la technique/les sciences[657]. C'est par la scientification du sentiment que le sentiment se légitime et se développe. Pour lui, la lyrosophie est un point de départ d'une nouvelle esthétique, formée entre autres par la technique et les sciences, et qui se réalisera certainement par le cinéma. Notons que Jean Epstein écrit *La Lyrosophie* au moment où il tourne son premier documentaire, une commande, *Pasteur*, qui met en avant, entre autres, les vues microscopiques. De la même manière, Ozenfant discute la validité de la lyrosophie par les parallèles qu'il y voit avec le purisme d'Ozenfant et de Le Corbusier dans un article « En lisant Epstein », paru en avril 1922[658]. Ozenfant finit l'article par dire qu'« on comprendra bientôt j'espère que don et raison ne sont pas incompatibles, mais deux rouages différentiels qu'il s'agit de bien engrener ». Le Corbusier confirme dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* : « Du fond de nous-mêmes, avant la naissance même du raisonnement, le sentiment surgit qui porte à l'acte : la raison donne ensuite ses aises à l'esprit par diverses confirmations qui semblent indiscutables. Le sentiment discerne et la raison confirme[659] ».

---

653 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 167-184.

654 *Ibid.*, p. 182.

655 *Ibid.*, p. 169.

656 J. Epstein, *La Lyrosophie*, *op. cit.* (FLC J247). L'exemplaire présent à la bibliothèque personnelle de Le Corbusier a toutes les pages pliées déchirées. Il est sans annotations de Le Corbusier, cependant une feuille (d'époque) est glissée au chapitre « Nous Kabbalistes ». C'est ce chapitre qui est le plus proche des expressions de Le Corbusier dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui.*

657 Pour une étude approfondie de l'ouvrage, voir N. Thys, « Science et esthétique dans *La Lyrosophie* de Jean Epstein », *art. cit.*

658 A. Ozenfant, « En lisant Epstein », *La Vie des Lettres et des Arts*, avril 1922, pp. 182-187.

659 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1925, p. 169.

Ce don dans le texte d'Ozenfant est ici appelé sentiment par Le Corbusier et fait référence à la foi dans la théorie de la connaissance de Thomas d'Aquin, « cette foi est un acquis : *c'est un esprit de vérité*[660] ».

Les parallèles – ou les liaisons – entre l'esprit de vérité de l'architecture et du cinéma sont encore mis en avant par Le Corbusier lui-même dans la dédicace de l'exemplaire de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* qu'il lui offre à Eisenstein en octobre 1928 lors de leur rencontre à Moscou. Le Corbusier rencontre le réalisateur par le biais d'Andrej Burov, ancien élève d'Alexandre Vesnine et admirateur de Le Corbusier qui a conçu une partie des décors de son film *La Ligne générale*, en tournage lors du voyage de Le Corbusier. Le Corbusier, qui a l'occasion de visionner des parties du film en montage de *La Ligne générale*[661] et du *Cuirassé Potemkine*, y découvre un instrument capable de révéler une réalité.

« À M. Eisenstein après le *Potemkine* et après *La Ligne droite*. Il me semble bien que je pense comme M. Eisenstein lorsqu'il fait du cinéma. Esprit de vérité, le lait de chaux, deux chapitres qui expriment aussi la même conviction. En très grande sympathie et avec toute mon admiration[662]. »

Cette même conviction est encore répétée et plus explicitée dans une interview incluse dans un article publié dans l'hebdomadaire *Sovjietski Ekran* :

« Je profite de cette occasion pour dire toute mon admiration devant son principe de libération des événements de tout ce qu'ils ont de non caractéristique et d'insignifiant. L'ancrage dans l'essentiel n'élève pas seulement son travail au-dessus de tout ce qui est la chronique, mais il élève sur l'écran tous les événements ordinaires qui échappent à notre attention superficielle[663]. »

Le Corbusier semble, pour le cinéma d'Eisenstein, se référer aux limites données par lui-même dans *l'Esprit Nouveau* à l'explication de photogénie par Louis Delluc. L'esprit de vérité que Le Corbusier voit en parallèle dans les films d'Eisenstein et qui émane d'une définition en architecture semble donc une étape suivante de la photogénie comme il la comprend, et une étape intermédiaire à l'exposé conclusif de l'article « Esprit de vérité ». C'est dans ce sens qu'il réutilise dans le texte « Esprit de vérité » de 1933 les propos d'auteurs cinématographiques par un autre terme et uniquement dans des thématiques qui peuvent lui servir.

660 *Ibid.*

661 Le film sera distribué sous le titre *L'Ancien et le Nouveau* : J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'U.R.S.S.*, Bruxelles, Mardaga, 1987, p. 152.

662 *Ibid.*, p. 72.

663 *Ibid.*

5.1.3 La photogénie. La production de l'effet de l'image

À côté de l'esprit de vérité que Le Corbusier énonce, il met également l'accent sur la photogénie, terme avancé par des critiques comme Louis Delluc, Ricciotto Canudo, Jean Epstein, Émile Vuillermoz et Germaine Dulac dans leurs ouvrages et la presse cinématographique comme *Cinéa*, *Ciné pour tous* et *Cinémagazine*[664]. La photogénie est une qualité spécifique et fondamentale en cinéma, qui est au cœur des débats lors de la décennie 1920-1930. Elle est même abordée dans *l'Esprit Nouveau*, par exemple en 1921 par Louis Delluc avec des extraits de sa publication *Photogénie*[665] et par Jean Epstein la même année dans une série d'articles « Le phénomène littéraire[666] ». Elle signifie l'effet produit chez le spectateur par la présentation d'un film à l'écran, en d'autres mots, la qualité artistique d'un film est la possibilité de créer une nouvelle réalité de l'écran qui éblouisse le spectateur. Par ce que note Jean Epstein en 1923, son interprétation est évidente : « Tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique[667]. » Ce n'est pas le sujet en soi qui est photogénique, c'est sa reproduction expérimentée. Epstein ne parle pas d'objets, mais d'aspects, ce qui dépasse la notion d'un objet photogénique.

Le Corbusier met en doute la primordialité de la photogénie pour la réalisation de documentaires sur l'architecture :

« Alors que le cinéaste manie les drames passionnels, les intrigues amoureuses et les mystères policiers, il n'est pas facile de dresser un film en face d'un public, ayant tout simplement transporté sa Caméra autour des quatre murs d'une maison. Il faut une rare invention pour réussir et pour ne point tomber dans l'insupportable photogénie[668]. »

Cette conclusion est un élément crucial qui est révélateur du grand oubli de la plupart des films réalisés pour Le Corbusier : l'absence d'une photogénie pour ses documentaires. Il détermine ici la photogénie comme inconciliable au sujet d'architecture à représenter : il ne considère pas cette nouvelle réalité à l'écran comme primordiale à la réalisation d'un film sur son architecture. Il faut représenter la nouvelle réalité architecturale, et même l'intensifier, par les capacités de l'outil, la caméra et la création du réalisateur, sans créer de la photogénie, c'est-à-dire dépasser l'architecture pour don-

664 L. Vichi, « Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie », *Studies in French Cinema*, n° 3, 2014, pp. 233-234.

665 L. Delluc, « Photogénie », *art. cit.*

666 J. Epstein, « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, mai 1921, pp. 856-860 ; J. Epstein, « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, juin 1921, pp. 965-969 ; J. Epstein, « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, 1921, pp. 1088-1092 ; J. Epstein, « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, novembre 1921, pp. 1215-1222 ; J. Epstein, « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, décembre 1921, pp. 1431-1443.

667 J. Epstein, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, s.l., Seghers, 1974, p. 174 (Cinéma club) ; cité dans L. Vichi, « Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie », *art. cit.*, p. 233.

668 Le Corbusier, « Deux films de Pierre Chenal. "Bâtir" et "Architecture" », texte dactylographié, 4 p., s.d. (FLC, B3-5-380).

ner un statut autonome au documentaire en tant qu'art. Transmettre l'architecture par la photographie ou par le film part, pour lui, des mêmes concepts : les photographes et les cinéastes sont des personnes étant formées à utiliser les instruments visuels par leurs aspects techniques. Ce point de vue de Le Corbusier va à contresens de ce qui était préconisé par les critiques de cinéma de l'époque, qui tentaient, dans la presse cinématographique, à proclamer le documentaire comme la forme précurseur du cinéma pour justement arriver à une photogénie[669]. Dans *l'Esprit Nouveau* par exemple, plus proche de Le Corbusier que la presse spécialisée des cinéphiles, la plupart des articles visent la culture cinématographique en général, voire la fiction, et abordent peu l'importance d'un statut pour le documentaire. Avec l'article « Photogénie » de Louis Delluc en 1921, les rédacteurs – dont Le Corbusier – essaient aussi d'introduire la notion dans leur réseau, cependant ils en donnent une interprétation abusée à la suite des passages choisis, « nous extrayons de l'ouvrage de M. L. Delluc les passages suivants, ils montreront que le cinéma trouve maintenant ses esthéticiens, dont M. Delluc est l'un des plus remarquables[670] ». *Les passages choisis limitent la photogénie à l'esthétique machiniste comme représentative à une époque moderne : un récepteur téléphonique, un paquebot, une locomotive, un avion… Ce sont des éléments modernes qui s'insèrent clairement dans le propos de Le Corbusier dans Vers une architecture*, et donc présents en parallèle à cet article dans la revue pour renforcer la pertinence de son propos. Quand Le Corbusier s'exprime de manière négative dix ans plus tard sur la photogénie, il fait référence aux définitions de la photogénie telle qu'elle est comprise dans le monde cinématographique, et non pas à la définition interprétée par Ozenfant et lui-même presque dix ans auparavant comme usage dans son propre propos.

Le Corbusier se distancie de la définition de photogénie donnée par les auteurs cinématographiques. Pour lui prime l'importance accordée à la représentation de la réalité au mépris de la photogénie pour la présentation de ses œuvres. Il va de soi qu'il n'a pas de mépris par rapport aux films avant-gardistes, fictions et documentaires, qui créent effectivement une nouvelle réalité à l'écran, comme *De Brug*, *La Terre* ou encore les films *Le Cuirassé Potemkine* et *La Ligne générale* d'Eisenstein qu'il a vus à Moscou. Le but y était de créer un film, un objet créatif en soi, et non pas de représenter un sujet, par exemple, son architecture. Cette idée de photogénie comme autonomie de la représentation par rapport au sujet représenté vaut non seulement pour le film, mais imprègne dans toute la carrière de Le Corbusier son opinion du cinéma et de la photographie. Nous retrouvons toujours cette supériorité de son œuvre par rapport à la représentation dans sa relation avec Lucien Hervé, à qui il écrit notamment que « vous oubliez que c'est moi qui crée les maisons, qui les bâtis, qui reçois les horions ou les louanges, et non pas vous[671] ».

669 L. Vichi, « Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie », *art. cit.*

670 L. Delluc, « Photogénie », *art. cit.*

671 Lettre de Le Corbusier à Lucien Hervé, 3 septembre 1960 (FLC, G1-18-124).

5.1.4 Esprit de vérité et photogénie, deux caractéristiques à reconnaître, mais à éviter ?

La photogénie crée une divergence entre les intentions de Le Corbusier et les intentions d'un réalisateur pour la réalisation d'un document cinématographique, et est source de frictions entre les différents partis engagés. La négation de la photogénie par Le Corbusier pour ses documents cinématographiques devient une clé de lecture qui déterminera, pour une très grande partie, les projets de film qui soulèveront son intérêt. Elle permet par exemple de voir les projets qu'il abandonne et pour quelles raisons. L'abandon du projet de film de Jacques Gestalder ou de Michel Bataille (CAT) peut se comprendre dans le sentiment de Le Corbusier de ne pas avoir suffisamment de contrôle sur les projets de film. Cette volonté de contrôle ne doit pas être comprise comme la simple volonté de maîtrise, mais passe par la différence de point de vue entre une œuvre cinématographique et une œuvre architecturale. Ainsi, du point de vue historique, il ne semble pas anormal de voir que les auteurs des documentaires sur Le Corbusier comme Pierre Chenal ou Pierre Kast relativisent, voire minimisent, l'importance de ces documentaires dans leurs carrières. C'est contraire à l'opinion de Le Corbusier, qui est, à chaque reprise, content que le cinéma ne prenne pas le dessus sur la représentation architecturale. Alors que Pierre Kast dans ses mémoires ne prête pas beaucoup d'attention au documentaire *Le Corbusier, architecte du bonheur* pour surtout mettre celui sur Ledoux en avant, Le Corbusier promeut ce documentaire pour son caractère positif d'information. Il y a presque une inversion proportionnelle entre la satisfaction de l'architecte et celle du cinéaste concernant la mise en avant informative de l'architecture. Il est pourtant étonnant de voir que Le Corbusier collabore ou veut collaborer à chaque fois avec des cinéastes débutants qui par la suite réalisent une carrière dans le cinéma d'avant-garde, par exemple, avec Jean Grémillon, Pierre Chenal, Pierre Kast et même Jacques Tati, gendre de son voisin Pierre Winter. Pour Le Corbusier, il ne faut donc pas essayer de transmettre le message de l'architecture ou de l'urbanisme avec un cinéaste qui veut créer une œuvre d'art, mais quand même donner une importance à la qualité visuelle de représentation.

Nous pouvons en conclure que la photogénie telle que comprise par les cinéphiles n'était pas à l'ordre du jour pour Le Corbusier. La photogénie comprise par la Corbusier – révéler et intensifier la réalité de l'objet – peut se faire aussi bien par la photographie que par le cinéma. Elle renforce le sujet représenté, mais ne prend pas le dessus. Il faut d'ailleurs noter que la notion de photogénie pour ses projets de film reste très marginale dans les années 1930. La représentation cinématographique y est surtout comparée à la place qu'il accorde à la représentation photographique de son œuvre. La production photographique et, donc, aussi la transposition vers la production cinématographique sont considérées par lui comme un dispositif technique et ne prennent de la valeur que par son architecture y présentée. En plus, l'esprit de vérité qu'il accorde au cinéma est révélé par la machine et n'est pas une caractéristique de l'objet photographié ou filmé en soi. Considérant son architecture déjà comme un esprit de vérité, la photographie ou le film ne peut plus en révéler une autre vérité, elle est déjà inhérente au sujet.

Vers la fin des années 1940, le rapport de Le Corbusier avec la photographie change. Il envisage la photographie comme un instrument dont la finalité ne se limite plus à représenter et à diffuser, comme c'était le cas pour la photographie essentiellement de commande des années 1920 et 1930. À partir de fin 1949, Lucien Hervé devient le photographe attitré de Le Corbusier. Hervé inclura un regard externe et artistique dans les photographies, mais surtout il regardera une photographie comme un objet à traiter : il ne manque pas de couper dans les photographies[672] et d'accentuer les contrastes. Concernant le regard de Le Corbusier sur la photographie dans cette période, Roberto Gargiani note que, « dans les documents qui décrivent les caractéristiques de l'espace indicible, la photographie apparaît comme l'instrument privilégié de Le Corbusier pour saisir le fondement créateur de sa démarche artistique[673] ». La notion de l'espace indicible qu'il explique en 1946 dans le numéro spécial « Art » de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*[674] paraît d'ailleurs déjà pour la première fois en 1933 lors du CIAM à Athènes[675]. Cependant seulement quelques années plus tôt, il annonçait encore l'esprit de vérité comme nécessaire au cinéma[676], ce qui nous montre le point charnière dans sa pensée sur l'image visuelle. En 1946, la notion de cinéma, ou l'importance du cinéma comme moyen d'explorer le réel a disparu. Cette notion n'était plus à l'ordre du jour dans un monde qui a évolué et qui a adopté les manifestations du cinéma.

672 Lucien Hervé ne manquait pas de raconter l'anecdote suivante : quand Le Corbusier lui demandait comment il était devenu photographe, il répondait « avec une paire de ciseaux » (V. Boone, *Lucien Hervé. Architectuurfotografie bij Le Corbusier*, Gent, RUGent, 2002).

673 R. Gargiani, « Photographie et processus créatif, 1940-1965 », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 116-139 ; R. Gargiani et A. Rosellini, *Le Corbusier : béton brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Abingdon, Oxford [England] ; New York, NY, Routledge, 2011.

674 Le Corbusier, « L'Espace indicible », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 12 1946, pp. 9-10.

675 J. Bosman, « Sur le PATRIS II de Marseille à Athènes », dans *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marseille, Musées de Marseille, 1987, pp. 73-79.

676 Le Corbusier, « Esprit de vérité », *art. cit.*

5.2 L'expérience personnelle

Vingt-cinq ans après avoir abandonné la pratique photographique, Le Corbusier va lui-même expérimenter la caméra cinématographique dans une période intense de projets de film, notamment entre 1936 et 1938[677], pour s'entraîner aux pratiques cinématographiques : il les expérimente, les imite, les applique[678] et y renonce. Le Corbusier va lui-même, comme il l'avait fait avec la photographie dans sa jeunesse[679], expérimenter l'outil et le médium. Il semble, lors de cette période, mettre à l'épreuve la notion de photogénie et surtout celle de l'esprit de vérité. Ces bobines ne présentent que rarement ses œuvres et ne partagent pas un but communicateur comme les films de commande. Elles révèlent un fondement créateur, comme le sont également les carnets de dessins, les croquis, les photographies de jeunesse et les photographies réalisées à la fin des années 1940 et durant les années 1950.

5.2.1 Les références proches[680]

Pour sa propre expérience de pratique cinématographique amateur, Le Corbusier a certainement été influencé par les images filmées des grands noms – par exemple, Eisenstein, en reprenant les escaliers en contre-plongée des favelas à Rio, ou Storck[681] et Epstein[682] avec les essais de sable, eau et coquilles et cailloux. Il s'y réfère par sa connaissance des films avant-garde qu'il a pu voir dans les salles de cinéma spécialisées à Paris, par exemple aux Ursulines, au Vieux-Colombier ou au ciné-club des amis de Spartacus de Léon Moussinac. Le Corbusier avait une carte d'abonnement au Vieux-Colombier[683], et ses carnets mentionnent des séances de cinéma de films comme *Ballet*

677 J'ai listé pour la première fois les sujets de ces différents films dans mon travail de DEA, avec les bobines qui venaient d'être numérisées (V. Boone, *Le Corbusier et le cinéma*, Mémoire de DEA, Paris, Université Paris I, Sorbonne, 2003.) Tim Benton s'est ensuite penché de manière profonde sur le contenu des films, avec un gros travail de repérage des moments de tournage et d'identification des photogrammes, à la suite d'une nouvelle numérisation par image de ces bobines (T. Benton, *LC Foto: Le Corbusier: Secret Photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013). En parallèle, Claude Prélorenzo a posé des questions d'ordre sociologique sur les origines de cet intérêt (C. Prelorenzo, « Gammes cinématographiques », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 70-87). En 1987, Jacques Barsac avait déjà fait rassembler toutes les bobines sur une grande et en puise plusieurs séquences et photogrammes pour ses trois documentaires sur Le Corbusier (J. Barsac, *Le Corbusier*, VHS, la Sept, 1987).

678 C. Prelorenzo, « Gammes cinématographiques », *art. cit.*

679 Voir, à ce sujet, G. Gresleri, *Le Corbusier: viaggio in oriente: gli ined. di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venezia, Marsilio et Fondation Le Corbusier, 1985 ; F. Causarano, « Les voyages d'Italie », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 30-45 ; T. Benton, *LC Foto*, *op. cit.*

680 J'élargis ici la notion des références comme l'entend Claude Prélorenzo, par des influences proches et non seulement visuelles. Les références visuelles que mentionne Claude Prélorenzo sont des références probables, mais non étudiées.

681 H. Storck, *Images d'Ostende*, 1929-1930 ; H. Storck, *Une pêche au hareng*, 1930.

682 J. Epstein, *Finis Terrae*, Société générale de Films, 1929. Les deux films étaient présentés au CIAM III-CICI II.

683 Carte permanente du Théâtre du Vieux-Colombier, 1928-1929 (FLC, C1-4-131).

mécanique de Fernand Léger, qui écrit un article explicatif dans *l'Esprit Nouveau* en janvier 1925[684], *Symphonie diagonale* de Viking Eggeling qu'il apprécie comme « 1er film plastique »[685] ou *Entr'acte* de René Clair et Picabia[686]. Mais il connaît également des films plus populaires ou plus anciens, ainsi que le cinéma burlesque[687] et des grands films comme *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier, *La Foule* de King Vidor[688], les films de Félix le Chat, Bout de Zan, Charlot, Buster Keaton et Mickey Mouse[689], et aussi les grandes productions américaines. Parmi les bobines de film 16 mm réalisées par Le Corbusier entre 1936 et 1938 figure aussi un petit film de bouffon, deux golfeurs, qui révèle la culture cinématographique très large de Le Corbusier. Considéré par Tim Benton comme plutôt un choix d'Yvonne[690], il en ressort par contre que la connaissance cinématographique de Le Corbusier n'était pas du tout limitée à un ou deux genres, mais qu'elle concernait tous les genres de films. Ses carnets des années 1920 révèlent une culture cinématographique assez riche, qui ne se limite pas du tout aux simples exploits de Charlot qu'il mentionne dans ses courriers ou dans ses publications. Il note parfois seulement le fait d'aller au cinéma « samedi cinéma », comme sortie non décidée, et où il s'agit exclusivement d'une activité de divertissement, d'« aller au cinéma ». À d'autres moments, les films qu'il note sont bien spécifiés et montrent qu'il en discutait avec ses collègues, amis artistes et collaborateurs. Ce sont des films conseillés, discutés, absolument à voir, qui alimentent sa culture cinématographique. Dans son étude sur les salles de cinéma spécialisées et les ciné-clubs à Paris, Gauthier compare le Vieux-Colombier au « musée vivant des maîtres anciens », là où le studio des Ursulines est considéré comme « le musée de l'art contemporain »[691]. Le séjour de Le Corbusier à

684 F. Léger, « Ballet mécanique », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1925, pp. 2336-2337.

685 Le film circule déjà dans les milieux parisiens avant-gardistes plusieurs mois avant sa première à Berlin en mai 1925, à la fin de l'année 1924.

686 Carnet Le Corbusier, du 21 novembre 1924 au mois de février 1925, FLC, F3-3-11, p. 42.

687 Le Corbusier mentionne dans ses écrits à plusieurs reprises Charlot et Buster Keaton, par exemple, dans « Décisions » dans *Plans* n° 10 de décembre 1931 (reproduit dans Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935, p. 152 [Coll. de l'équipement de la civilisation machiniste]) et *Quand les cathédrales étaient blanches* (Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides (1937)*, Paris, Gonthier, 1965, p. 179.) L'avant-garde de manière générale et l'avant-garde des architectes avaient un grand amour pour le cinéma burlesque (discussion de l'auteure avec Steven Jacobs, 20-26 mai 2016 ; S. Jacobs, « Frankfurter Slapstick. De Amerikaanse stille filmkomedie bij Adorno, Benjamin en Kracauer », *De Witte Raaf*, hiver 2015, pp. 13-16).

688 Agendas de Le Corbusier début 21 novembre 1924 (FLC, F3-3-11/42) ; 4 juillet 1930-décembre 1930, vers août 1930 (FLC, F3-5-1/50)

689 Par exemple, dans les agendas de Le Corbusier du 3 avril 1925 à janvier 1926 (FLC, F3-4-2/16) ; de février 1926 à juin 1926 (FLC, F3-4-3/10) ; de début 1931 à janvier 1932 (FLC, F3)5-2/28), lettre à Yvonne, 18 septembre 1927, « En attendant voici un petit billet pour tes frivolités, te payer le cinéma avec Mme Charlot [...] ». Les lettres à ses proches en font également part, par exemple, lettre à Yvonne du 22 avril 1947 (FLC, R1-12-60) : « Petit von, j'ai passé une heure samedi soir avec Charlie Chaplin. Je lui ai dit en anglais : "vous êtes ce monsieur qui s'occupe de cinéma depuis un certain temps et dont on a beaucoup parlé !" Il a rigolé. »

690 T. Benton, *LC Foto*, *op. cit.*

691 C. Gauthier, *La passion du cinéma*, *op. cit.*, p. 143).

Moscou en octobre 1928 était également l'occasion de rencontrer Eisenstein et de découvrir des films russes, par exemple, *Le Cuirassé Potemkine* et *La Ligne générale*, mais aussi des films d'autres réalisateurs comme *L'Aigle blanc* de Protazanov.

Les événements CIAM étaient aussi un lieu de rencontre et de découverte, car il semble qu'il était habituel, lors des premiers congrès, de prévoir des activités cinématographiques. Lors du CIAM II à Frankfort *Un Chien andalou* de Buñuel et encore le *Ballet mécanique* de Fernand Léger étaient ainsi projetés. Le CIAM III à Bruxelles, organisé par Victor Bourgeois du 27 novembre 1930 au 1er décembre 1930, en même temps que le CICI II, le Congrès international des cinéastes indépendants est une autre opportunité de rencontre. le CICI II, est organisé notamment par Pierre Bourgeois, le frère de Victor, tous les deux membres du groupe artistique et littéraire belge Club des Amis du Septième Art et fondateurs en 1922, avec Pierre-Louis Flouquet, Karel Maes et Georges Monnier, de la revue *7 Arts*[692]. À l'exemple du CIAM, les cinéastes avant-gardistes de toute l'Europe organisent leur premier congrès en 1929 à La Sarraz, chez Mme De Mandrot, un an après la fondation des CIAM. La programmation du CIAM et du CICI de 1930 prévoit pour les trois soirs des activités culturelles communes : une soirée musicale, une soirée cinématographique et une soirée de théâtre[693]. Ces trois soirées communes sont ainsi des lieux de rencontre entre architectes et cinéastes internationaux, dont Germaine Dulac, Jean Painlevé, Jean Vigo, Robert Aron, Léon Moussinac, Armand Tallier, Jean Lods et Boris Kaufman pour la France, Joris Ivens, Hans Richter, Charles Stenhouse, etc.[694]. Ces trois soirées sont pour Le Corbusier également des moments où il pouvait nourrir et approfondir son réseau de cinéastes (ANNEXE).

Le deuxième soir a lieu à l'Union coloniale à Ixelles et s'annonce comme un festival de cinéma muet organisé par Claude Autant-Lara[695]. Le festival présente, d'une part, un film de montage, *Aventure et reportage* de Jean-Georges Auriol, qui reprend des fragments de films de fiction américains de différents genres, en général, des films commerciaux, pratique commune ces années. Furent inclus dans ce film de compilation des extraits notamment d'*Underworld* (1927) de Josef Sternberg, *A girl in every port* (1928) de Howard Hawks, qui a aussi été présenté au studio des Ursulines[696], *Girls*

692 I. Strauven, *De gebroeders Bourgeois: architectuur en plastique pure*, Brussel, Archives d'architecture moderne, 2005, pp. 15-25.

693 « Programme 3e congrès international de l'architecture moderne Bruxelles », gta, Archives Giedion, 3-2-62F ; « Programm des 3. internat. kongresses für neues bauen brüssel », gta, Archives Giedion, 3-2-62D. Les deux versions sont légèrement différentes dans leurs explications des programmes de soir.

694 P. De Maesschalck, « 2e Congrès international du cinéma indépendant (CICI), Brussel - 1930 », *www.memir.be*, 24 avril 2013. Jan Sahli remarque que Moholy-Nagy ne faisait pas partie du réseau CICI et ne participait pas à ces deux congrès (J. Sahli, *Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Marburg, Schüren, 2006, p. 173 [Zürcher Filmstudien 14]).

695 « Le 2e Congrès international du cinéma indépendant », *Les Beaux-Arts*, 21 novembre 1930, p. 7.

696 P. Lherminier (éd.), *Armand Tallier et le Studio des Ursulines*, s.l., Association française des cinémas d'art et d'essai, 1963.

gone Wild (1929) de Lewis Seiler, *Steamboat Bill Jr.* (1928) de Buster Keaton, *The Trail of '98* de Clarence Browne[697]... Ce film était suivi de films d'actualités, principalement *Les Fêtes du centenaire* d'Henri Storck et une version non achevée du film *Witte Vlam* de Charles Dekeukeleire[698], tous deux protagonistes du cinéma d'avant-garde belge. Quand Le Corbusier filme et photographie lui-même en détail, en septembre 1936, au Piquey les vagues et le sable, il est donc fort probable qu'il le fait en connaissance du travail cinématographique d'Henri Storck, qui filme, dans les années 1920, à plusieurs reprises la mer du Nord.

Cependant, l'expérience de la pratique cinématographique et non seulement du visionnage au cinéma ne peut pas être négligée, car Le Corbusier n'est certainement pas le seul architecte à expérimenter l'usage d'une caméra durant ces années. L'avant-scène des architectes avait un intérêt et un enthousiasme pour les nouvelles techniques visuelles et voulait, avec l'arrivée de certains appareils professionnels et amateurs plus manipulables, inclure cette nouvelle pratique dans leur activité créatrice architecturale ainsi que pour leur usage privé. D'autres d'architectes ont probablement expérimenté l'usage d'une caméra cinématographique durant ces années, cependant il semble que ces informations et même ces documents soient souvent perdus. Diffusés dans la sphère familiale ou amicale, ces documents ne font généralement pas partie d'un archivage professionnel. Le Corbusier a vécu l'expérience de son collaborateur Ernest Weissmann, qui filme en 1929 et 1930 avec une caméra amateur de Pathé 9,5 mm[699] plusieurs bobines à l'atelier et lors des visites de chantier. Entré à l'atelier en 1928, il filme les projets qu'il suit au sein de l'atelier, comme l'exécution de l'Armée du Salut et le chantier de la villa Savoye, mais il nous offre aussi, par ses pellicules amateurs, le regard d'un jeune collaborateur au sein de l'équipe à l'atelier. Ces pellicules livrent un point de vue documentaire inédit sur l'environnement de travail et son organisation par Le Corbusier et Pierre Jeanneret et leurs collaborateurs : le départ de Le Corbusier pour Moscou, une visite à la villa Stein-de Monzie, une réunion de travail de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, la réalisation du diorama du Mundaneum... Les plans témoignent au fur et à mesure d'une familiarisation et d'un processus d'habilité de la caméra. Les règles données dans le manuel de son appareil Motocaméra de Pathé-Baby pour bien cadrer, filmer, ajuster la lumière sont niées dans les premières séquences tournées de la villa Savoye et de la visite de la villa Stein-de Monzie. Weissmann filme comme un amateur, sans connaissance du médium. Les plans filmés sont flous par la

697 Pour le programme complet, voir P. De Maesschalck, « 2e Congrès international du cinéma indépendant (CICI), Brussel - 1930 », *www.memir.be*, 24 avril 2013.

698 « Le 2e Congrès international du cinéma indépendant », *art. cit.*

699 Probablement une caméra Motocaméra, successeur motorisé de la caméra manuelle Pathé 9,5 et disponible dès 1927. Cette caméra coûtait, à la fin des années 1920, 385 francs et était donc un appareil de luxe, mais abordable. Pour comparaison : un pain coûtait, en 1930, 2,15 francs. (www.pathex.com/Misc/FrenchCatalog.html consulté le 17 juin 2016). Voir également le texte : A. Gourdet-Mares, « La caméra Pathé-baby : le cinéma amateur à l'âge de l'expérimentation », dans V. Vignaux et B. Turquety (éd.), *L'amateur de cinéma : un autre paradigme : histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, Afrhc, 2017, pp. 74-93 (Histoire culturelle).

vitesse ou saccadés, le cadrage saute, les personnes sont coupées par le cadrage, etc. Par la suite, plusieurs plans nous offrent d'élégants cadrages, de belles compositions et des scènes remarquables.

Weissmann filme à plusieurs reprises le chantier de la villa Savoye, au moins deux fois lors de visites en été 1929 et deux en fin de chantier en janvier et mai 1930. Les plans panoramiques de l'œuvre en construction sont abondants, ils nous livrent un aperçu global de la progression du chantier et semblent être la principale manière de filmer l'architecture. Weissmann se focalise également sur des détails techniques et le travail ouvrier dont des pendants photographiques existent. L'aspect de visite n'est pas ignoré, avec plusieurs séquences des architectes et des collaborateurs. Nous apercevons un apprentissage de Weissmann sur le mouvement de la caméra lors de la capture des panoramas pour que l'objet architectural soit appréhendable. Ces premiers panoramas sont difficiles à visionner à la suite des mouvements qui vont de gauche à droite, parfois en retour jusqu'à combiner un mouvement en hauteur. Les derniers suivis de chantier présentent des séquences plus lentes et aussi un suivi des architectes par la caméra en visitant l'intérieur du chantier. Weissmann se permet d'entrer avec sa caméra dans le bâtiment en construction, pour suivre Le Corbusier et Pierre Jeanneret lors de leur tour du chantier. La vitesse de la progression sur la pente par exemple est bien mesurée, les plans filmiques sont agréables. Le suivi des deux patrons dans le chantier en filmant leurs gestes et leurs discussions se met en complément à la visite ultérieure, où les séquences filmées nous présentent Luis Sert, Kunio Maekawa et Norman Rice et Weissmann avec des images identiques et complémentaires prises par un appareil photographique et cinématographique700. Aux visites de chantier qui dépassent l'enregistrement pur de l'objet architectural s'ajoute un témoignage inédit lorsque Weissmann filme une réunion de travail entre Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ainsi que des moments « perdus » à l'Atelier. La réunion de travail de Le Corbusier et Pierre Jeanneret est présentée de manière très intime. Un éclairage limité d'une lampe et un fond noir qui entoure les deux protagonistes penchés sur un plan renforcent l'impression de participer à un moment courant, mais caché. Soudainement, leurs visages se tournent vers le capteur du moment, ils sourient, ils se savent filmés. Weissmann filme ensuite Pierre Jeanneret en discussion avec Kunio Maekawa, près d'une fenêtre pour s'assurer d'un apport de lumière suffisant. D'autres plans nous présentent un aperçu du processus de réalisation du diorama du Mundaneum et de la Cité mondiale lors d'un week-end de travail en juillet 1929. Ils témoignent d'un travail laborieux mené dans une atmosphère de concentration, de convivialité et de partage entre Le Corbusier, Pierre Jeanneret et

700 Photographies du fonds Weissmann, 14 mai 1929 (FLC, L2-17-200 à 204). Les photographies de chantier (FLC, L2-17-194 à 204) ont un format 9x12, il s'agit peut-être encore de la caméra photographique de Le Corbusier de son voyage en 1911. Pour en savoir plus sur les différentes caméras acquises par Le Corbusier lors de ses voyages, voir T. Benton, *LC Foto*, *op. cit.*

leurs collaborateurs701. Weissmann filme aussi le départ de Le Corbusier pour Moscou le 6 juin 1929 où il lancera le travail sur le dossier d'exécution du Centrosoyous. Il suit avec sa caméra Le Corbusier et Pierre Jeanneret dès leur sortie de l'atelier : départ de Le Corbusier et Pierre Jeanneret en taxi à 35, rue de Sèvres, arrivée à l'aéroport du Bourget, préparation de l'avion Goliath F-FARI de Farman pour Cologne, discussion entre les architectes et le pilote, embarquement de Le Corbusier, décollage de l'avion depuis la boue du Bourget, Pierre Jeanneret filmé de dos regarde l'avion qui s'éloigne vers l'horizon (FIG).

Weissmann continue à utiliser sa caméra jusqu'en 1933, quand il filme, par exemple, le bâtiment qu'il a conçu à Pisarovina, des voyages, des maquettes, mais également le port d'Athènes présentant les membres du 4e congrès du CIAM702. Le même type de caméra était également utilisé par Mme de Mandrot pour filmer les événements du premier CIAM, dont elle témoigne à Gabriel Guévrékian703. Tous les membres du CIAM étaient également témoins en 1933 de l'enregistrement cinématographique par Moholy-Nagy lors du 4e congrès sur le *Patris II*704 (FIG). En voie de préparation du CIAM IV, le groupe suisse expérimente l'usage du film pour ses études urbanistiques, avec Rudolf Steiger derrière la caméra705. Nous savons aussi que Giedion et Moholy-Nagy s'échangeaient leurs appareils photographiques706 et que Moholy-Nagy avait toujours sa Kinamo avec lui lors de visites et rencontres avec Giedion707, il est donc fort probable que Giedion ait expérimenté avec la Kinamo de Moholy-Nagy bien que nous n'en ayons pas la preuve la preuve. Marcel Lods possède aussi, durant les années 1930, une caméra Siemens B format épais, similaire à la Kinamo, avec laquelle il filme

701 Le Corbusier en témoigne également à sa famille : « Nous avons eu à faire un travail de géants : un diorama de dix mètres quarante-cinq représentant la Cité Mondiale et tout le canton de Genève, Mt Blanc, etc. Ceci dans des conditions vraiment excédantes de chaleur dans un hangar des Buttes-Chaumont où la température était effarante. Jamais je n'ai été excédé, anéanti, comme pendant ces trois jours, car il a fallu travailler *double*, tant le travail était vaste et minutieux. Enfin, le diorama est parti lundi. St Paul [Otlet] lui fera un baraque à Genève, et les langues pourront commencer à jaser. » Lettre de Le Corbusier et Yvonne à sa mère et Albert, 26 juillet 1929 (Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance. Lettres à la famille. Tome II : 1926-1946*, Gollion ; Paris, Infolio ; Fondation Le Corbusier, 2013, p. 220).

702 Quatre bobines Pathex 9,5 mm, numérisées sur DVD (FLC). Minutage et repérage réalisés par l'auteure. Merci à Tamara Bjažić Klarin pour son aide d'identification des projets de Weissmann.

703 Lettre de Mme de Mandrot à Gabriel Guévrékian, 6 mai 1928 : « Cher Monsieur. Une chose que j'ai encore oubliée. Si ces messieurs désirent se faire photographier et cinématographier comme ils disaient hier. Ils doivent s'en occuper eux-mêmes et les loger en dehors de La Sarraz – je ne puis m'occuper de cette petite vanité. Je vous prendrai tous au Pathé Baby » (archives gta, dossier Hélène de Mandrot, 1928). Antoine Baudin, spécialiste des archives de Mme de Mandrot, n'était pas au courant de films conservés dans ses archives (correspondance avec l'auteure, 2015).

704 L. Moholy-Nagy, *Architects' Congress*, 16 mm, N&B, 1933.

705 Correspondance de l'auteure avec Andreas Kalpaci, juillet 2016.

706 Par exemple, les photographies de Giedion réalisées durant le voyage sur le *Patris II* présentent parfois Giedion même (gta, fonds photographique Sigfried Giedion).

707 W. Oechslin et G. Harbusch (éds.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich, gta, 2010.

entre autres ses moments de famille, mais également, depuis l'avion, la construction de la cité de Drancy[708].

La caméra Siemens B comme celle de Marcel Lods est aussi la caméra que Le Corbusier utilise entre 1936 et 1938 pour ses expérimentations cinématographiques. Tim Benton décrit la recherche de la caméra que Le Corbusier aurait achetée ou empruntée pour, après une période sans utilisation personnelle d'une caméra photographique, se remettre à capter des images fixes et mobiles. Benton n'a trouvé aucun indice d'un achat ou d'un emprunt de cette caméra, alors que cette acquisition était fort coûteuse et différente des caméras amateurs comme celle qu'utilisait Weissmann. La présence de Le Corbusier et Marcel Lods réunis à Alger en avril 1936 pourrait correspondre au moment où Le Corbusier prend connaissance de cette caméra et où il a eu peut-être la possibilité de l'utiliser pendant de longues périodes par la suite. Selon Benton, Le Corbusier a acquis la caméra au moins un mois avant sa première utilisation[709].

Le Corbusier ne manquait pas de culture ni d'accès aux possibilités cinématographiques. Pourtant, la pratique étant autre chose que la connaissance, Le Corbusier ne semble pas être capable d'incorporer les possibilités du cinéma lui-même dans les projets de film qu'il souhaite réaliser.

5.2.2 Des usages adaptés aux besoins

La caméra que Le Corbusier utilise entre 1936 et 1938 est une Siemens B, proche du fameux modèle manipulable Kinamo. Ce dernier est utilisé par les cinéastes avant-gardistes, comme Joris Ivens qui l'utilise pour *De Brug*, *Regen*, *Zuiderzee*, etc. ; Henri Storck et Boris Kaufman pour *Misère au Borinage* ; Jean Vigo dans À propos de Nice ; Ella Bergmann pour *Fliegende Händler* ; Moholy-Nagy pour *Marseille, vieux port* et *Architekturkongress*, et Pierre Chenal pour sa trilogie sur l'architecture : *Trois Chantiers*, *Bâtir* et *Architectures d'Aujourd'hui*[710]. L'appareil Siemens B que Le Corbusier avait à sa disposition lui permettait, comme la Kinamo, de prendre des images en séquences ou des images fixes. Grâce à leur maniabilité, ces petites caméras permettaient un vrai développement du langage filmique. Les films réalisés par Le Corbusier sont compo-

708 Le fonds Marcel Lods garde la caméra Siemens B avec étui et plusieurs bobines de films 16 mm, allant des années 1930 aux années 1950. Elles ne sont pas numérisées, et leurs boîtes n'ont pas toutes une description (IFA dossier 323 AA 15). Cependant, le film *Construire* contient des séquences de la cité de Drancy depuis l'avion à la fin du film qui sont d'une autre nature que les autres séquences et qui sont proches des photographies personnelles de Marcel Lods (E. Floury, *Construire*, Les Films Jean Benoit-Lévy, 1934.). Je n'ai pas trouvé d'autres documents qui témoignent d'une implication de Lods dans la réalisation du film, ni au niveau d'implication à la mise en œuvre ni à la réalisation.

709 T. Benton, « Le Corbusier, photographe secret », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier : aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, p. 52.

710 P. Matalon, C. Guinguet et J. Pinturault, *Pierre Chenal : souvenirs du cinéaste, filmographie, témoignages, documents*, s.l., Dujarric, 1987, pp. 32-33 ; M.K. Buckland, « The Kinamo movie camera, Emanuel Goldberg and Joris Ivens », *Film History*, vol. 20, 2008, pp. 49-58.

sés partiellement de séquences, mais surtout de milliers de photogrammes. Selon Tim Benton, il s'agit d'une « démarche personnelle, secrète[711] ». Cependant, cette pratique est servie par tout le système créatif de Le Corbusier comme pour tout autre document visuel, dont les images de publicité et la récupération de photographies. Les dix-huit bobines de 15 mètres présentent à peu près cent vingt courtes séquences en mouvement et environ cinq mille neuf cent trente photogrammes, et présentent une grande diversité de sujets captés. Les images et séquences témoignent autant d'un entraînement aux techniques cinématographiques que du plaisir de jouer avec la technique que d'une recherche plastique, spatiale et créatrice[712]. Plusieurs séquences filmées témoignent également de la tentative de traverser l'espace pour mettre en image certains sujets[713]. Cependant, il semble restrictif de limiter l'usage de la caméra par Le Corbusier à l'unique thèse d'une vie cachée[714]. D'autres hypothèses d'usage et d'utilité de ces images peuvent être avancées en lien avec l'usage du cinéma en tant qu'outil de représentation. Le Corbusier pratique avec les caractéristiques des outils de représentation qu'il maîtrise : le dessin, dont découlent souvent déjà les images photographiques et, par la suite aussi, les images filmées.

Durant ces années qui précèdent la découverte de l'image en mouvement en tant qu'amateur, Le Corbusier nous livre des indications de différentes possibilités de considérer l'image cinématographique. Quand il commence à utiliser la Siemens B pour prendre des photographies et des séquences filmiques, il venait d'orienter plusieurs projets de film de manière visuelle. Il n'y envisage pas de réaliser un film lui-même mais de créer les bases visuelles pour un projet à élaborer par un professionnel. Il interroge au début de l'année 1935 Fernand Crommelynck pour participer à un projet de film basé sur un scénario de Lucienne Favre[715] dans la casbah d'Alger. « Un homme d'une vaste intelligence auquel on ne reproche généralement que de penser trop en avant de son époque, un bâtisseur ultramoderne, un hygiéniste aussi et qui vint ici l'hiver dernier, parle maintenant, au hasard de ses voyages dans le monde, de la casbah d'Alger avec la plus enthousiaste admiration[716] ». Il souhaite être responsable des images et des cadrages des vues dans la casbah, et propose une orientation visuelle très statique, photographique de la manière de considérer l'image probablement proche des cartes postales[717]. Contrairement à ce projet, l'année suivante, en mai 1936, il décrit plusieurs séquences à Emery pour un projet de film sur le quartier de la Marine[718]. Il est

711 T. Benton, *LC Foto*, *op. cit.*

712 T. Benton, « Le Corbusier, photographe secret », *art. cit.*, p. 52.

713 C. Prelorenzo, « Gammes cinématographiques », *art. cit.*, pp. 83-85.

714 T. Benton, *LC Foto*, *op. cit.*

715 Basé sur sa pièce de théâtre *Prosper* (1934).

716 L. Favre, *Tout l'inconnu de la casbah d'Alger*, Alger, Baconnier Frères, 1933, p. 251.

717 A. François, « La matière des cartes postales », dans J.-L. Bonillo (éd.), *Le Corbusier, visions d'Alger*, Paris, Éditions de la Villette : Fondation Le Corbusier, 2012, pp. 199-215.

718 Lettre de Le Corbusier à Emery, 15 mai 1936 (FLC I1-3-285).

difficile de percevoir si ces images sont considérées comme des images en mouvement continu, l'idée d'une suite d'images, l'une en relation avec l'autre est bien présente. En 1934, Alexandre Alexander qui vient filmer à l'atelier et chez Le Corbusier pour le documentaire *Les Mains de Paris*, ne tarde pas à critiquer les plans tournés, cependant, les commentaires portent principalement sur la représentation du sujet architectural, et non sur la méthode cinématographique ou le cadrage.

Ce sont effectivement ces trois visions que nous allons retrouver dans les bobines filmées par Le Corbusier lui-même : une attention pour le sujet en soi comme objet, par exemple, les os, les cailloux, les troncs, les objets nautiques… ; une attention pour le cadrage de l'image, par exemple, la composition de tout type d'objets dont les objets nautiques, les photographies en perspective d'oiseau du port de Villefranche – très proches des vues réalisées par Germaine Krull de Marseille[719] ou de Moholy-Nagy pour *Marseille, vieux port*[720] (FIG), deux visions qui présentent une forte connaissance de la photographie de la nouvelle objectivité ; et la pensée de l'image en mouvement par l'image fixe, par exemple, avec une séquence de photogrammes à Rio qui forment un diorama[721] ou une séquence donnant un aperçu du mouvement d'éloignement au port d'Alger[722]. Le choix de cette dernière manière de travailler pourrait avoir une explication économique : si une vision de séquence ou de panorama pouvait se résumer en quelques photogrammes pour restituer mentalement l'idée globale, c'est beaucoup plus avantageux, en raison de la relative courte durée de la pellicule par bobine – approximativement une minute. Ceci n'est probablement pas la cause principale, car Le Corbusier « gâche » pour certaines séquences beaucoup de pellicule, par exemple, quand il filme sa mère en cadrage fixe et Yvonne ou quand son frère reprend la caméra pour le filmer. L'opposition entre le cadrage fixe quand il filme sa mère et la séquence saccadée filmée dans le port d'Alger est probablement révélatrice d'un autre problème : sa compétence pour filmer. Effectivement, les premières bobines présentent plus de séquences filmées que les bobines suivantes. Nous pouvons considérer que Le Corbusier a expérimenté l'outil et les méthodes cinématographiques au début, après avoir acquis la caméra pour se rendre compte du système, mais également des limites du système ainsi que de ses propres limites – capacités et intérêts. Les manuels des caméras amateurs portables nous fournissent des indications sur les difficultés à filmer en suivant les seules directives qu'ils donnent aux utilisateurs. Par exemple, pour la Motocaméra Pathé-Baby, les manuels recommandent aux débutants de filmer en statique « un ou plusieurs personnages *assis*, devant une table par exemple, pour faire simplement du portrait animé ». Concernant des séquences d'une caméra en mouvement, le manuel continue par ces mots : « on constatera d'ailleurs que les mouvements en travers (laté-

719 G. Krull et A. Suarès, *Marseille*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1935.

720 L. Moholy-Nagy, *Marseille, vieux port*, 35 mm, 1929.

721 T. Benton, *LC Foto*, *op. cit.*, p. 211.

722 FLC, L1-1-25, 26.

raux) sont beaucoup moins nets que les mouvements en profondeur. […] Pour prendre des vues panoramiques, on s'exercera à déplacer très lentement la Motocaméra sans à-coups et d'un mouvement *très régulier*[723] ». Bien que le manuel annonce que filmer est comme photographier, la pratique présente des inconvénients. Le Corbusier semble avoir vite reconnu les divergences d'utilisation entre les deux appareils pour ensuite se concentrer sur un usage de l'appareil spécifique, la possibilité de capter des photogrammes isolés au lieu de séquences.

Les photogrammes que Le Corbusier réalise présentent à plusieurs occasions de fortes ressemblances non seulement avec des cadrages et points de vue d'artistes comme Moholy-Nagy, par exemple, dans *Marseille, vieux port,* mais également avec les photographies que Lucien Hervé va réaliser fin des années 1940 et durant les années 1950, par exemple, ses compositions de la tour Eiffel ou les éléments dans l'usine de construction de Jean Prouvé (FIG)[724]. Effectivement, l'objectif d'une caméra 6x6 est traditionnellement 80 mm, ce qui donne des cadrages similaires aux cadrages réalisés par la Siemens B ou la Kinamo, ayant un objectif de 40 mm, proche de la vision humaine. Chenal témoigne de la difficulté pour capter l'architecture – un objet de grande échelle – comme une entité globale, et non pas comme une fragmentation à l'image de Joris Ivens dans *De Brug*. L'absence d'architecture photographiée ou filmée comme objet global par Le Corbusier atteste que l'intérêt du médium n'est pas, pour lui, un enregistreur de l'architecture en soi. Les films frappent par l'absence de l'architecture moderne. Le Corbusier filme certes à plusieurs reprises dans son appartement rue Nungesser et Coli, mais il s'agit soit de capter des scènes intérieures comme avec Yvonne ou sa mère, soit de distiller les caractéristiques du lieu, qui renvoient, dans le cas de son appartement, aux éléments de la Ville radieuse. La difficulté de capter une architecture dans sa globalité induit ainsi probablement déjà à une omission de filmer ce sujet, mais également à changer l'échelle des éléments filmés en voulant enregistrer des objets. La manière avec laquelle Le Corbusier imagine les larges vues intérieures de 180° dans ses croquis, les photographies professionnelles qui exploitent le grand angle et les nombreux plans panoramiques filmés par Pierre Chenal pour représenter ses villas témoignent de son regard généralement caractérisé par des vues de grand angle[725]. L'abstraction par les extraits est à l'ordre du jour quand Le Corbusier engage fin 1949 Lucien Hervé qui met en avant des éléments devenus d'actualité lors de cette période : la matérialité et la plasticité, la présence de l'harmonie dans les différentes échelles… Quand Lucien Hervé utilise sa caméra 6x6 pour photographier le grand chantier de Marseille, ainsi que les autres architectures de Le Corbusier, il doit chercher le langage photographique capable de pénétrer dans l'architecture, car elle ne peut pas être captée par une vue globale. D'ici découle la manière de photographier de Hervé, « avec une paire de ci-

723 « Pathé-Baby. Motocaméra Pathé. Instructions », manuel, fin des années 1920, pp. 20-23.

724 O. Beer, *Lucien Hervé : l'homme construit*, Paris, Seuil, 2001, pp. 159-161 (L'œuvre photographique).

725 Voir 5.3.1 « D'un objectif à l'autre ».

seaux » et en jouxtant différentes échelles de l'architecture qui incluent, entre autres, la matérialité, la lumière, les éléments architecturaux : des vues fragmentées, mais composées. Lucien Hervé photographiera alors l'architecture de Le Corbusier comme les cinéastes avant-gardistes filmaient leurs sujets vingt ans plus tôt. En plus, Hervé, pour photographier, parcourt l'architecture abondamment : prendre et reprendre des vues, multitude de points de vue. Le Corbusier n'est plus réticent face à ce type d'images, qu'il disqualifiait encore en tant qu'images cinématographiques de représentation de son architecture en 1930.

5.3 La canonisation des images photographiques et cinématographiques : la mainmise du maître

Les images cinématographiques des documentaires sur et avec Le Corbusier et son œuvre sont souvent très proches des photographies, voire sont des réutilisations d'images photographiques. Il en découle deux hypothèses : premièrement, Le Corbusier n'a jamais maîtrisé le médium du cinéma pour faire créer une image spécifique à ce médium et il recourt donc à la fois à la technique, mais aussi aux visuels photographiques qu'il connaissait le mieux. L'image photographique sera donc reproduite de la même manière que pour ses publications. Deuxièmement, Le Corbusier voulait canaliser les messages visuels transmis et recourt à une canonisation de l'image photographique, mais aussi aux dessins et croquis qu'il inclut dans les films. Nous pouvons aussi retrouver les mêmes photographies et les mêmes dessins et croquis dans plusieurs publications de Le Corbusier.

5.3.1 D'un objectif à l'autre

Confirmer les ressemblances entre images photographiques et images cinématographiques, revient à analyser les informations visuelles données dans les scénarios, ainsi que les cadrages des images photographiques par rapport aux images cinématographiques. Le Corbusier pense à l'image photographique pour en déduire, indépendamment des intentions du réalisateur, une image cinématographique. La transposition d'une image photographique – fixe – à une image cinématographique – en mouvement – impose de se questionner sur le résultat de l'image, mais aussi sur les moyens de mettre en place ses images, cadrages et montages. Les caméras techniques photographiques des années 1930 utilisées par Gérard, Thiriet et Gravot pour photographier l'architecture, dites les caméras « large format » ne fonctionnent pas de la même manière que la caméra cinématographique des années 1930 comme la Kinamo, première caméra professionnelle portable. Outre les réglages techniques et les objectifs, c'est aussi le dispositif en soi qui va influencer le langage visuel à se détacher des prises de vues cinématographiques fixes et en grand angle comme pour la photographie professionnelle. Une Kinamo avait un objectif standard de 40 mm et une pellicule de 35 mm, ce qui permet une vision horizontale peu élargie ; les plaques de verre mesurant 18x24 cm permettent un objectif très grand angle. Les caméras Kinamo incitent alors à la mobilité, elles se caractérisent par le matériau léger, des objectifs interchangeables et peu de possibilités de réglages techniques. Les bobines disponibles étaient courtes, le temps d'une séquence était donc limité. Ces limites techniques incitent les cinéastes à développer un autre langage visuel : non pas filmer sur pied, mais en main, des cadrages souvent fragmentaires proches de la vision humaine et en courtes séquences qui font

par la suite également réfléchir aux nouvelles modalités de montage[726]. Bien qu'émerveillé par ce nouveau langage cinématographique par l'avant-garde, Le Corbusier exprime clairement en 1957, dans *Entretiens*, son renoncement à une application pour représenter son architecture. Il y renie l'œil de mouche, cet œil kaléidoscopique qui permet une vision circulaire, multipliée, mais également fragmentée[727]. Ce langage cinématographique produit des œuvres en soi et n'est pas capable de représenter une œuvre. En effet, le *Poème Électronique* – dont le projet courait au moment de la publication d'*Entretiens* – pourrait au contraire être vu comme une œuvre à effets kaléidoscopiques, il s'agit d'une œuvre de Le Corbusier et non pas de la *représentation d'une œuvre* de Le Corbusier. Pour la représentation de ses œuvres et l'illustration de ses théories en film, Le Corbusier restera fort attaché aux points de vue des images qu'il connaît déjà. Le montage de ces vues ne sert pas à réaliser une nouvelle vision sur l'œuvre, comme le réalise Joris Ivens, par exemple, pour *De Brug*, celui-ci sert surtout à rendre compréhensible le propos dont les images sont les illustrations.

Dès les années 1950, Lucien Hervé sera pris en charge par Le Corbusier pour toute la production photographique de l'œuvre et de la vie de Le Corbusier. Contrairement aux différences d'angle de vue d'une caméra photographique et d'une caméra cinématographique dans les années 1930, les cadrages et les angles de vue des photographies de Lucien Hervé ainsi que des autres photographes comme Sciarli ou Moosbrugger qui réaliseront occasionnellement des reportages photographiques pour Le Corbusier[728], seront pris avec une caméra petit format, comme la caméra Leica (24x36) ou une caméra 6x6 du film *La Cité radieuse*, et sont proches des photographies de Lucien Hervé réalisées avec une caméra petit format.

Pourtant, nous pouvons presque y voir une logique qui s'inverse. Aux caméras techniques photographiques des années 1930, lourdes et lentes à la manipulation pour la réalisation d'une image, correspond un émerveillement pour le petit matériel cinématographique très manipulable comme la Kinamo que Pierre Chenal utilise pour filmer l'architecture de Le Corbusier dans *Architectures d'Aujourd'hui*. Aux caméras photographiques manipulables des années 1950 avec petit angle correspond une « institutionnalisation » des documentaires par la télévision et par des maisons de production qui vont filmer l'architecture de Le Corbusier avec un grand équipage. Cette inversion de logique fait que, pour les années 1930, Chenal a, à certains moments, l'occasion de réaliser des images cinématographiques qui échappe à la supervision de Le Corbusier et qui témoignent d'une conscience d'un développement d'un nouveau langage visuel.

---

726 Voir par exemple : R.M. Barsam, *Nonfiction Film; a Critical History*, New York, Dutton, 1973 ; F. Albera, *L' avant-garde au cinéma*, Paris, Colin, 2005 (Armand Colin cinéma) ; M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back: the European avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007 (Film culture in transition) ; V. Deville (éd.), *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (coll. « Le Spectaculaire » Série Cinéma).

727 Le Corbusier, *Entretien*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, chap. « Architecture » (Forces Vives).

728 V. Boone, *Lucien Hervé. Architectuurfotografie bij Le Corbusier*, *op. cit.*

Pour les années 1950, c'est la facilité de manipulation qui va amener à d'autres types d'images, et, surtout, Lucien Hervé va développer un autre langage visuel pour photographier l'œuvre de Le Corbusier. Il va introduire l'élément de la plasticité dans les images photographiques, la composition de l'image n'est pas seulement chorégraphiée par les éléments constituants comme les parois, fenêtres, objets, mais par la combinaison de différentes échelles et différentes matérialités, mises en avant par la lumière, au sein d'une image (FIG). La composition est une vue qui essaie de visualiser des caractéristiques inhérentes de l'architecture plutôt que de faire ressortir la spatialité[729]. Bien que, pour les caméras petit format et les caméras cinématographiques, le cadrage correspond d'un objectif à l'autre, d'autres différences comme la manipulation des caméras portables encouragent d'autres points de vue et autres usages par rapport aux grands équipements. Ces différences font que l'homogénéisation que Le Corbusier vise pour les deux outils visuels autant dans les années 1930 que dans les années 1950-1960 est presque contre-nature. La petite caméra Kinamo des années 1930 est remplacée par de lourdes caméras cinématographiques plus performantes dans les années 1950 et pour la photographie se l'effet inverse : les grandes caméras techniques habituelles dans les années 1930 sont remplacées par des petites caméras 6x6 ou Leica dans les années 1950. Le fait que Le Corbusier ait persévéré pour obtenir des images canoniques démontre toute son importance et combien il ignorait les spécificités des deux outils visuels.

Nous analyserons ici principalement la transposition des vues d'un médium à l'autre, donc, les vues obtenues du médium photographique par rapport aux vues obtenues par la caméra cinématographique. Les prises de vue peuvent ainsi être classée en trois catégories : les cas pour lesquels Le Corbusier a fourni des images à titre d'exemple, ceux dans lesquels Le Corbusier était présent lors du tournage, et les cas pour lesquels l'image photographique et l'image cinématographique se sont influencées de manière réciproque. Nous baserons cette analyse essentiellement sur deux cas d'étude, pour leur excellence, *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal de 1931 – dans lequel nous retrouvons pour chaque tournage des villas un cas – et *La Cité radieuse* de Jean Sacha de 1953, tournage qui est significatif par la présence de son photographe Lucien Hervé. L'analyse approfondie des trois catégories nous livre à chaque fois les preuves d'une incessante volonté de Le Corbusier d'homogénéiser le langage visuel transmis, en niant les spécificités du médium cinématographique.

Le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Chenal, sorti en 1931, est un exemple par excellence (CAT). Plusieurs images du film existent par une image photographique analogue, réalisée soit quelques années avant la réalisation du film – pour la villa Church et la villa Stein-de Monzie, soit quasi lors du tournage du film – pour la villa Savoye et la maquette du Plan Voisin et de l'Armée du Salut, cette dernière concernant le film *Bâtir*.

729 *Ibid.*

Ces plans filmés de l'architecture de Le Corbusier et Pierre Jeanneret contrastent avec le début du film : les premières séquences du film présentent l'architecture des frères Perret et de Mallet-Stevens et sont plutôt filmées par des plans d'ensemble informatifs et très statiques. Les plans sont encore imprégnés de la manière de filmer des premières années du cinéma. Par exemple, l'église d'Épinay de Perret est captée de front par un plan d'ensemble qui nous présente en un aperçu l'objet de l'église, et ensuite par l'arrière présentant la nef. Cet usage de plans d'ensemble est toujours commode en 1930 pour des documentaires sur la ville, qui se limitaient d'ailleurs souvent à des actualités journalistiques. Je suppose que Pierre Chenal a déjà effectué certains plans pour le projet initial de court-métrage, *Bâtir*, avant qu'il ne contacte Le Corbusier pour aller filmer son architecture et qu'il ne bouleverse le projet initial (CAT). Ces types de plans s'opposent au cinéma de fiction et au cinéma d'avant-garde – qui inclura évidemment le cinéma documentaire. Pour le film de Chenal, ces points de vue effectués pour les architectures de Perret et Mallet-Stevens sont des plans d'ensemble et découlent d'un processus journalistique. Bien que la rhétorique du film soit très en lien avec les propos de Le Corbusier – il est plus moderne que les premiers modernes –, ces premiers plans émanent probablement de la seule responsabilité visuelle de Chenal.

Pour y confronter une image photographique à une image cinématographique, je pars de la recomposition de l'entièreté d'un plan filmé comme image globale. En associant les points de vue d'un seul plan panoramique, j'obtiens un cadre de vue certes étendu qui ne représente pas la réalité de cadrage cinématographique. La nouvelle image composée fait abstraction de la multitude d'images par seconde et élimine l'aspect du temps. Cependant, comme souligné, le mouvement de la caméra n'y est pas utilisé pour donner une place à la temporalité, mais il est utilisé comme astuce pour visualiser une spatialité encombrante. Ces images cinématographiques recomposées font ainsi apparaître les cadrages – à l'horizontale – et les perspectives photographiées dessinées par Le Corbusier.

Comparant les vues cinématographiques recomposées avec les photographies et les dessins de Le Corbusier, sa mainmise sur les visuels se focalise sur les *points de vue* et les *cadrages* des sujets à filmer, à laquelle s'ajoute une mainmise de rhétorique par le montage. Les points de vue photographiques proposés par Le Corbusier, combiné avec une ignorance des caractéristiques de la caméra cinématographique portable utilisée par Chenal, entraînent un décalage entre les résultats visuels qui pourraient être obtenus et obligent Pierre Chenal à recourir à l'astuce du plan panoramique pour faire face aux exigences de Le Corbusier. Pierre Chenal réalise d'ailleurs en 1927 un documentaire en trois parties *Paris Cinéma*[730] sur la fabrication d'un appareil de prises de vue, les techniques du film d'animation et les techniques de tournage de films, qui auraient pu le conforter dans sa connaissance technique pour exploiter des possibilités spéci-

730 P. Chenal, *Paris Cinéma*, 1927.

fiques à filmer l'architecture. Cependant, il ne semble pas avoir été capable d'échapper à la mainmise de Le Corbusier sur la direction des visuels que Le Corbusier voulait voir reproduits.

Quand il s'agit de mettre en œuvre le film *La Cité radieuse* durant l'été 1952, Le Corbusier confie la surveillance de l'image à son photographe Lucien Hervé. Les images finales réalisées pour le film diffèrent, par contre, profondément des descriptions de Le Corbusier du premier scénario qu'il soumet à Tenoudji au début du mois d'août (CAT). En effet, le premier scénario décrit encore une volonté de travailler l'image cinématographique avec ses caractéristiques propres de mouvement, de temps et de son. Les mouvements sont décrits en continu, de la même manière qu'un homme découvrait l'immeuble en marchant (voir plus bas). Le film réalisé nous présente d'ailleurs surtout des plans fixes qui sont très proches des photographies de Lucien Hervé. Contrairement aux différences d'angle de vue d'une caméra photographique et d'une caméra cinématographique dans les années 1930, les cadrages et les angles de vue des plans fixes du film *La Cité radieuse* sont proches des photographies de Lucien Hervé réalisées avec une caméra petit format. Cependant, Lucien Hervé procédait souvent à un deuxième processus de réalisation des images avec une paire de ciseaux. Les formats de ses photographies ont alors régulièrement un format qui n'est pas conforme au 6x6 ou 24x36. En plus, il ajoutait généralement plus de contraste dans ses photographies pour faire sortir les effets du soleil sur la matérialité et sur la composition spatiale. Ces deux derniers éléments ne sont évidemment pas à réaliser avec une caméra cinématographique. Nous voyons d'ailleurs une attention à l'heure de tournage pour que certains effets puissent quand même s'apercevoir à la suite du contre-jour, lumière douce ou lumière forte, longues ombres ou non dans les images cinématographiques.

Le Corbusier fait savoir à son photographe et à Jean Sacha l'intérêt de photographier et de filmer l'Unité d'Habitation avant emménagement des habitants, il veut donc diffuser une image par les deux biais présentant l'immeuble au même état.

Le film n'étant pas numérisé et les possibilités de visionnage étant limitées, il m'est impossible de procéder à une lecture minutieuse de comparaison. Cependant, quelques lignes directrices se remarquent. Quand Jean Sacha filme en plan fixe, les ressemblances avec la photographie de Lucien Hervé frappent : les plans filmés sur le toit-terrasse qui exaltent les différents éléments qui constituent le paysage architectural – d'ailleurs appelé l'Acropole dans le film ! –, la pataugeoire, les vues en plongée vers l'aménagement des environs, la vue dans le couloir, les vues dans un appartement type, etc. La plus grande différence entre ces plans cinématographiques et les photographies se situe au niveau de la couleur, le film étant entièrement filmé en couleurs, tandis que les photographies de Lucien Hervé sont, pour la plupart, en noir et blanc.

À certains moments, Jean Sacha procède à des panoramas et travellings : les vues intérieures d'un appartement type, des vues filmées lors des narrations explicatives introduites – par exemple, l'utilisation de la cuisine et du passe-plat, des vues des façades.

Ce dernier exemple témoigne de difficultés comparables à celles que Pierre Chenal éprouve pour filmer l'architecture et la nécessité qu'il sent de recourir à l'astuce du plan panoramique pour dynamiser l'image et filmer autrement qu'une image statique de plan d'ensemble. Les plans panoramiques de Sacha ne reprennent pas une coupure en morceaux comme le fait Lucien Hervé avec les photographies de parties de façades et peuvent uniquement être vus dans ce sens. Les plans panoramiques sont ainsi probablement un élément qui persiste de l'idée initiale de Le Corbusier de prendre des vues en hélicoptère et, de cette manière, tourner autour de l'immeuble. Les autres exemples de narrations retrouvent par contre un pendant dans la composition de photographies dans *l'Œuvre complète*[731]. Les images de Lucien Hervé ont été réalisées lors du tournage de Sacha, leur mise en page par Le Corbusier est postérieure au film. Le Corbusier recourt encore à une canonisation d'information visuelle transmise au public, non seulement par les images fixes, mais également par la mise en page dans la publication (FIG) des séquences filmées.

5.3.2 Tourner à partir de photographies

Si Le Corbusier conseille aux réalisateurs de se baser sur certaines photographies, cette reprise de l'image peut se réaliser soit en filmant l'image, soit en reprenant son cadrage et son point de vue. Nombreux sont les projets de film où les scénarios mentionnent les vues photographiques, voire les plans urbanistiques à (ré)utiliser. Le projet de film de Georges Zaidler de 1939 fait preuve de plusieurs discussions entre Zaidler et Le Corbusier et d'une mise à disposition du matériel visuel pour la réalisation du film. Le scénario indique certaines photographies à réutiliser – par exemple, « photo LC-575 » ainsi que de planches de l'ouvrage paru l'année auparavant chez Morancé[732]. Il s'agit donc de vues fixes, reproduites par la caméra. De même pour le film *Les Mains de Paris* de 1934, où Le Corbusier n'hésite pas à ajouter après montage des exigences de vues. Il y mentionne, par exemple, une prise de vue à vol d'oiseau du Palais des Soviets et une autre de la maquette en construction, la première étant une vue tournée qui se rapproche des photographies et la deuxième étant une reprise d'une photographie, la maquette étant finie depuis deux ans. Le photocollage du Palais des Nations est une autre photographie qui est à filmer (FIG)[733]. Dès l'après-guerre, l'utilisation du « banc-titre » devient une manière importante de représenter l'art et l'architecture. Cette méthode est, selon Jean-Marie Drot, une des trois manières de réaliser des documents filmés sur l'art, elle consiste en la reproduction en fixe ou en mouvement d'une photographie par la caméra filmique. Cette méthode est évidemment extrêmement efficace pour divulguer une image canonique, mais elle est aussi bienvenue par Le Corbusier pour garder la mainmise sur l'homogénéisation des images visuelles. Cette méthode illustre

731 Le Corbusier, *Le Corbusier. Œuvre complète 1946-1952*, 8e éd., Zurich, Les Éditions d'Architecture, 1985, p. 208.

732 Le Corbusier, *Œuvre plastique*, Paris, Morancé, 1938.

733 Lettre de Le Corbusier à M. Alexander, 9 juillet 1934 (FLC, B3-10-47).

la vision littérale d'un médium à l'autre pour Le Corbusier. Mais, cette méthode illustre aussi combien, de manière générale, il est difficile de créer un langage spécifique pour filmer l'art et l'architecte – bien que cette méthode ne soit pas à considérer comme une méthode créative à la réalisation d'un documentaire sur l'art. Des documentaires comme *La vie commence demain* de Nicole Vedrès, *Le Corbusier, architecte du bonheur* de Pierre Kast en 1956, *Paris à sauver, Paris à reconstruire* de Max-Pol Fouchet, *Le Corbusier ou une mathématique sensible* de Michel Chapuis et Max-Pol Fouchet, ou encore le projet monographique de Gestalder, utilisent avec grand intérêt cette méthode et illustrent ainsi les commentaires ou les propos de Le Corbusier. Les projets comme le Palais des Soviets, les plans d'urbanisme d'Alger, d'Anvers et évidemment de Paris de 1937 avec l'Îlot insalubre n° 6 sont les visuels parmi les plus reproduits.

L'analyse des visuels d'*Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal de 1931 nous livre un exemple en détail de la grande volonté de Le Corbusier de canoniser l'image par un nouveau tournage avec les photographies comme exemples. La partie filmée sur la villa Church – et plus spécifiquement son pavillon des amis et le pavillon de musique – ne nous offre pas une certitude de la présence de Le Corbusier sur site[734]. Par contre, la plupart des prises de vues cinématographiques ont leur pendant presque identique en photographie professionnelle. La prescription de Le Corbusier se déplace ici d'une reprise des points de vue des photographies vers une reprise des résultats de la prise de vue, donc la manière dont le sujet est cadré dans l'image photographique. Nous pouvons donc considérer que Le Corbusier n'était pas sur place, mais que Pierre Chenal a reçu des indications de Le Corbusier, par exemple en lui présentant au préalable des photographies. La représentation visuelle réfléchie prend alors le pas sur le langage cinématographique.

La traduction littérale des photographies en panoramas cinématographiques fait aussi que la pensée théorique derrière une image photographique disparaît souvent. Pierre Chenal introduit une exception où il montre qu'il a compris le parti pris de Le Corbusier. Deux prises de vue du toit-terrasse sont très semblables aux photographies avec un léger panorama pour répondre aux limites de l'appareil (FIG)[735]. Il introduit d'ailleurs au montage dans le même mouvement horizontal une vue des toits de Paris, en contraste au toit-terrasse. La partie commence avec une vue en plan panoramique de la façade du pavillon des amis, reprise deux fois, une fois en mouvement à gauche et une fois en mouvement à droite[736]. Ce plan est ainsi identique à une photographie professionnelle, quant à elle prise avec caméra technique qui permet d'avoir un angle

734 Je n'ai pas trouvé une indication de visite à la villa Church par Le Corbusier lors de l'été 1930 dans son agenda. Par contre, l'agenda mentionne plusieurs rendez-vous avec Chenal (Agenda de Le Corbusier, 4 juillet 1930-décembre 1930, FLC, F3-5-1/3, 4, 8, 9).

735 FLC, L3-7-101.

736 Il ne s'agit pas d'une séquence filmée coupée en deux, mais bien de deux séquences filmées séparées.

de vue et, donc, un cadrage plus large (FIG)[737]. Le plan suivant présente l'exception à la règle, où Chenal doit reprendre une vue photographique verticale depuis la grande baie de fenêtre arrondie du pavillon des amis vers l'extérieur[738]. Cette vue photographique est également prise par Pierre Jeanneret en photographie 6x11,5 cm[739] et par un photographe professionnel, probablement Georges Thiriet[740]. Contrairement au plan panoramique vertical qu'il effectue à la villa Stein-de Monzie, Pierre Chenal reprend ici seulement une partie du cadrage et effectue un mouvement horizontal. Il confond et se réfère à une image photographique qui émane de la série professionnelle qui est prise à l'étage supérieur où l'ouverture – et donc le cadre – vers le toit-terrasse domine l'image[741]. L'approche du pavillon de musique est présentée par deux plans fixes qui sont encore une reproduction identique d'une photographie (FIG)[742]. Le plan fixe suivant est le seul plan où il y a une légère différence avec la source photographique similaire pour privilégier la narration cinématographique : le regard du spectateur est conduit vers la passerelle du pavillon, pour le guider dans la promenade de découverte du pavillon. Pierre Chenal dévie ici de la vision théorique de Le Corbusier et agit en tant que praticien cinéaste. Il existe cependant une photographie professionnelle qui présente l'approche de la passerelle, sans que le mouvement soit explicité comme dans le plan cinématographique[743]. À celui-ci, suit un large plan panoramique en biais[744] pour présenter l'entièreté de la façade du pavillon, qui est encore une reprise du cadrage photographique (FIG)[745]. Le raccord entre ce plan et le suivant témoigne d'une technique cinématographique, « *crossing the line* » ou la règle de 180°, afin de faire comprendre le mouvement dans ce lieu. La règle avance qu'un objet qui paraît à droite dans l'image doit apparaître à gauche dans un plan suivant si ce plan dépasse le champ de vision de 180°. Le premier plan panoramique va de gauche à droite et s'arrête à la hauteur de la fenêtre de l'espace principal, le plan suivant reprend ensuite à l'intérieur de la fenêtre pour nous présenter une vue à 180° qui passe de l'intérieur à l'extérieur de la terrasse (FIG). Le plan panoramique débute avec un cadrage quasi identique à la photographie professionnelle, où, en plus, la caméra photographique (comme la tête du photographe) est visible dans le miroir à gauche du cadre de la fenêtre[746] : la dualité entre voir et être vu, entre voir avec l'œil et voir avec un outil ; nous supposons que la

737 FLC, L3-7-73.

738 FLC, L3-7-84.

739 FLC, L3-7-87.

740 FLC, L3-7-84.

741 FLC, L3-7-93.

742 FLC, L3-7-69.

743 FLC, F3-7-104.

744 Un plan comme celui-ci nous montre que Chenal n'a pas filmé depuis un trépied, et donc utilisé une caméra manipulable comme la Kinamo.

745 FLC, L3-7-78.

746 FLC, L3-7-89 et 98.

photographie est la réalité, car la caméra se trouve à côté, mais la photographie elle-même nous présente une vue réalisée à travers cet outil. Le plan suivant présentant l'arrivée des trois personnes sur le toit-terrasse est encore un plan, légèrement panoramique, qui reprend le cadrage d'une photographie (FIG)[747]. Nous y voyons encore comment il est impossible pour Chenal de reprendre le cadrage photographique par un objectif qui ne permet pas de grand angle.

Les plans filmés de la villa Church reprennent, pour la presque totalité, des vues photographiques qui semblent être dictées à Chenal pour figurer dans son film. L'absence de Le Corbusier sur le site lors du tournage permet – et oblige - Chenal de construire une chronologie d'un plan ciné-photographique à l'autre, et d'introduire une narration la plus poussée et la plus expérimentée des trois villas filmées dans le film.

La Cité radieuse de Jean Sacha de 1953 est l'aboutissement d'une série de projets de film de Le Corbusier, réalisés et non réalisés, dans lesquels il teste la canonisation d'images photographiques, mais aussi de séquences. Quand nous voyons une séquence dans laquelle une vue d'ascenseur avec affichage d'étage alterne avec la vue sur le paysage pour faire ressortir l'impression que tout appartement s'inscrit dès l'étage le plus bas dans la nature, Sacha suit un argument visuel de Le Corbusier. Il en fait état pour la première fois à René Zuber lors des tournages de Nicole Vedrès en 1949, qui insiste pour filmer d'étage en étage le paysage depuis l'ossature d'un logis[748]. Gabriel Chéreau reprend par la suite cette séquence par la montée avec un ouvrier en monte-charge de chantier dans son film amateur en 1951, avant que cette séquence ne soit aussi incorporée dans le film de Sacha (FIG). La présence sur site de Le Corbusier et de Lucien Hervé fait que les plans filmés sont aussi bien des reprises de plans photographiques déjà réalisées par Hervé durant le chantier que des images cinématographiques et photographiques qui se développent simultanément lors du tournage. Des images comme la façade en contre-plongée, l'escalier externe en contre-plongée, l'immeuble vu de nuit, la vue axiale d'une rue intérieure sont des reprises quasi littérales d'images photographiques déjà réalisées par Hervé (FIG). La vue de la façade la nuit est déjà une image filmée par l'équipe de Vedrès fin 1949 pour le film *La vie commence demain*. Les photographies promotionnelles de l'appartement-témoin meublé (FIG) y figurent aussi, filmées en banc-titre. Ces photographies ne sont pas reprises dans le film de Sacha, qui y reprend bien les points de vue des photographies, dans un appartement vide. Le résultat est une mise en avant de l'espace et de l'entrée du soleil et de la nature dans l'appartement plutôt que la vie modèle et moderne imaginée dans un appartement de l'Unité.

747 FLC, L3-7-103.

748 « Note à l'attention de M. Wogenscky », 28 octobre 1949 (FLC, B3-10-83).

5.3.3 Tourner en présence de Le Corbusier

La pratique photographique des années 1920 et 1930 pour Le Corbusier et Pierre Jeanneret lors de cette période est, bien qu'il y ait différents photographes auteurs, caractérisée par l'usage de caméras techniques et une présence de Le Corbusier sur site lors de l'élaboration des reportages, entre autres pour la maison Miestchaninoff, la maison Planeix, la villa Stein-de Monzie, le Pavillon suisse, etc. (FIG)[749]. Cette présence donne entre autres l'homogénéité à l'œuvre photographique de ces années, parce que Le Corbusier a pu influencer la représentation – les vues et cadrages à effectuer par les photographes. Cette présence de Le Corbusier sur site lors des reportages photographiques va bien au-delà de la mystification de Beatriz Colomina pour la présence de quelques objets dans certaines photographies[750]. Daniel Naegele décrit l'abondance de l'utilisation de la figure d'une « *truncated piramid* » dans les photographies dirigées par Le Corbusier[751], analyse qui est approfondie par Barbara Mazza qui démontre comment Le Corbusier maîtrisait le cadrage et la composition de l'image, par exemple pour les photographies de la maison Lipschitz, la maison Ozenfant, la maison La Roche, etc., en y recherchant à chaque fois la règle d'or[752]. Le faible nombre d'images erronées ou non utilisées de cette période témoigne d'une grande vigilance et connaissance de la mise en cadrage des représentations en amont de la prise de vue sur site[753]. Les vues photographiques trouvent souvent déjà leurs origines dans des dessins, arrivés parfois dès le début du processus de conception et également déjà repris dans les photographies de chantier et les photographies de visites. La vue vers la terrasse centrale de la villa Savoye vers le salon en est l'exemple par excellence. Déjà dessinée par Le Corbusier en 1928 et publiée dans le premier tome de *l'Œuvre complète*, la vue sera par la suite photographiée au chantier lors de l'été 1929. La même vue sera reprise dans les deux reportages photographiques de Marius Gravot peu avant et après l'emménagement des propriétaires. Cette vue sera également prise en photographie par Sigfried

749 Par la présence de Le Corbusier, sa voiture ou ses attributs, nous pouvons deviner son accompagnement du photographe, par exemple la villa Church (FLC, L3-7-75) ; la villa Stein-de Monzie (FLC, L1-10-14) ; le pavillon suisse à la cité universitaire (FLC, L2-8-21) ; la cité Frugès (FLC, L2-15-94) ; la Cité de refuge de l'Armée du Salut (FLC, 2-4-79) ; maison Planeix (FLC, L2-14-10) ; maison Miestchaninoff (FLC, L1-6-31).

750 B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, pp. 217-223.

751 D. Naegele, *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture*, PhD, University of Pennsylvania, 1996.

752 B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La Vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002 ; B. Mazza, « Le voir en jeu. Les photographes de Le Corbusier, 1920-1940 », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 177-193.

753 Par un travail de repérage des numérotations inscrites dans les plaques de verre des prises de vue, il s'avère que peu de numéros manquent en reconstituant des séries photographiques par plaques de verre et tirages où le numéro de la plaque de verre est visible. Ceci est le cas pour la plupart des villas et couvre ainsi différents photographes, surtout Gérard et Gravot. Les prises de vue manquantes n'étaient pas retrouvées dans des reproductions, il s'agit de prises de vue erronées (document de travail réalisé par l'auteure).

Giedion, qui visite la villa en construction en juin 1929, janvier 1930 et mai 1930[754], souvent accompagné par Le Corbusier[755] (FIG). Le Corbusier guidait les visiteurs à chaque fois selon la même trame, les différentes séries photographiques de Giedion ainsi que les deux séries professionnelles témoignent d'une structure de visite toujours similaire[756]. Il ne serait pas étonnant que Chenal ait été guidé par Le Corbusier selon les mêmes principes. Une indication sur plan des points de vue des photographies prises par Giedion lors de ses visites et par le photographe lors des reportages dits officiels démontre bien comment à chaque fois le même parcours et les mêmes points d'arrêt donnent lieu à des photographies (FIG). Le dessin de la villa isolée au milieu de son site représente également l'importance de son implantation qui est par la suite perceptible dans les photographies de Giedion, les photographies professionnelles, et même les séquences de film réalisées par Weissmann (FIG). D'autres exemples sont, entre autres, les vues dessinées, photographiées et filmées de la terrasse centrale de la villa Savoye, et l'intérieur de la villa Stein-de Monzie, dont les dessins du séjour préfigurent également les prises de vue photographiques de chantier et professionnelles par la suite (FIG).

Une analyse du film *Architectures d'Aujourd'hui* permet de comprendre les difficultés que Le Corbusier rencontre en accompagnant Pierre Chenal lors du tournage de la villa Stein-de Monzie (CAT). Voyant Le Corbusier à l'écran, nous sommes certains de sa présence, au moins lors d'une partie du tournage. Avec des plans fixes et plans panoramiques qui se rapprochent des photographies, il devient clair que la transposition d'une caméra à l'autre pour reprendre les vues photographiques n'est pas toujours possible et que Le Corbusier en ignore les difficultés. Les quatre premières séquences concernent la façade avant, filmée d'abord à distance, ensuite de plus près. Les deux premières séquences présentent l'arrivée de la voiture de Le Corbusier depuis la grille d'entrée, et reprennent la composition visuelle de la représentation photographique de 1927. Il existe notamment trois photographies qui présentent la voiture – celle de Le Corbusier – devant la grille d'entrée, venant de deux reportages photographiques. Deux des trois photographies ont été reprises abondamment pour publication, celle avec la voiture à droite et celle avec la voiture de face à gauche (FIG)[757]. Dans le premier plan, la centralité de l'image oscille entre une centralité de la façade et du chemin d'accès –

754 En groupant les photographies et les négatifs non développés présents dans les archives de Giedion, je peux former cinq reportages photographiques.

755 W. Oechslin et G. Harbusch (éds.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, *op. cit.*, pp. 194-195. Notamment les visites en janvier et mai 1930 se faisaient avec Zervos.

756 La structure d'une visite se lit surtout par la redondance des vues photographiques à travers les différents reportages. Les deux séries photographiques professionnelles comportent d'ailleurs des numéros dans les plaques de verre qui permettent de considérer le sens de la visite par cette numérotation. Les résultats des recherches des séries photographiques ont été présentés par l'auteure au colloque *Still Architecture*, CRASSH, Cambridge, mai 2012.

757 FLC, L1-10-13, L1-10-14, L1-10-16. Voir Barbara Mazza pour un repérage d'une sélection de photographies canoniques publiées au moins quatre et huit fois dans différents ouvrages et revues: B. Mazza, « Le voir en jeu. Les photographes de Le Corbusier, 1920-1940. », *art. cit.*, pp. 192-193.

comme pour les photographies, le deuxième plan nous présente un léger déplacement pour favoriser, avec l'approche de la façade, la centralité de celle-ci, en décentralisant le chemin d'accès pour mettre au centre de l'image la surface parfaite de la façade aux tracés régulateurs de la villa. La différence entre les deux axialités semble avoir été le sujet de calculs précis[758] et crée une tension spatiale qui met encore en avant l'aspect parfait de la façade, « cette façade s'est harmonisée en toutes ses parties. La précision a créé quelque chose de définitif, d'aigu et de vrai, d'inchangeable, de permanent qui est *l'instant architectural*[759] ». Une vue photographique non retenue par Le Corbusier nous montre la centralité de la villa depuis le portique de la conciergerie, par la stabilité y créée. Elle n'anime pas autant l'image que l'axialité déplacée. Ces deux plans présentent un cadrage fixe, « animé » par un mouvement créé par la voiture et par le montage de leur déplacement de l'axe central de l'image. Chenal crée ainsi un effet d'approche de la villa et garde la façade de la villa comme sujet du plan, et non pas comme arrière-plan. La longueur du chemin d'accès, accentuée par les différents plans filmés par Chenal, met encore en avant le jeu entre le centre et le bord. Le Corbusier établit le parallèle avec l'émotion architecturale résultant de l'entrée dans une pièce, « suivant la manière dont vous entrez dans une pièce, c'est-à-dire suivant la situation de la porte dans le mur de la pièce, la commotion sera différente. Là est l'architecture ! Mais comment recevez-vous la commotion architecturale ? Par l'effet des rapports que vous percevez », rapports qui sont fournis par les surfaces[760]. Le site de la villa Stein-de Monzie peut donc être perçu comme un grand espace dans lequel on entre, jeu qui est par la suite répété quand Le Corbusier entre dans la surface de la villa même.

Cette présentation de la villa depuis la grille d'entrée a aussi été filmée par Abel Gance pour le film *La Fin du monde*[761], mais hors présence de Le Corbusier[762]. Lors de cet été 1930, presque au moment où Pierre Chenal tourne à la villa Stein-de Monzie, la villa est prise comme décor pour plusieurs séquences. Seules les séquences filmées dans le jardin où la villa est relayée au second plan ont été retenues pour le montage final réalisé par les producteurs du film. Contrairement aux séquences du film de Pierre Chenal ou

758 J. Hildner, « Remembering the Mathematics of the Ideal Villa », *Journal of Architectural Education*, vol. 52, n° 3, février 1999, pp. 152-154.

759 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1930, p. 73 ; voir, à ce sujet, également : C. Rowe, « The Mathematics of the Ideal Villa », *Architectural Review*, mars 1947, pp. 101-104 ; repris dans C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1995 ; pour une étude approfondie : J. Hildner, « Remembering the Mathematics of the Ideal Villa », *art. cit.*

760 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 74.

761 A. Gance, *La Fin du monde*, Gaumont, 1931.

762 J. Ward, *Le Corbusier's Villa « Les Terrasses » and the International Style*, Ph.D., New York, New York University, 1984, pp. 431-435, 449. Daniel Stein témoigne dans une interview avec James Ward qu'il a assisté comme enfant de trois ans au tournage du film, il détient également plusieurs photographies prises par la famille que nous pouvons considérer comme des photographies de plateau qui témoignent du tournage lors de l'été 1930.

le film amateur des Stein[763], c'est une vision négative et capitaliste qui y est transmise. Une demande de tourner à la propriété est introduite par Gance auprès des Stein[764], cependant aucun document ne témoigne que Le Corbusier en soit informé. Par l'importance que ce dernier portait à la manière de véhiculer une image canonique de son architecture et par l'image négative et bourgeoise qui est associée à l'architecture dans le film de Gance[765], il semble peu probable qu'il ait été au courant du tournage. Pour la séquence qui présente la façade avant de la villa depuis la grille d'entrée, le cadrage est centré sur le chemin d'accès, la façade loin en arrière-plan. Gance introduit également une voiture qui conduit vers la façade de la villa. Cependant, il garde l'axialité du chemin d'accès et crée un double mouvement de l'arrivée de la voiture combinée avec un rapprochement de la caméra (FIG)[766]. La vue statique de la façade semble être filmée pour introduire le lieu de l'action du film de fiction et il recourt à une image conventionnelle d'axialité et de frontalité de la façade comme introduction du lieu, contrainte résultant également du peu de maniabilité des grandes caméras techniques dont Gance se servait[767]. Cette introduction d'un lieu ou d'une action par un plan statique et grand angle est un élément récurrent dans le film *La Fin du monde*. Gance réussit par cette méthode à intensifier mentalement l'action à venir en provoquant un contraste avec l'étendue du temps donné à un plan d'ensemble qui est un silence visuel préalable.

La rhétorique de la voiture en lien avec la villa se reflète dans le grand nombre de photographies d'époque réalisées devant la façade et dans le garage de la villa Stein-de Monzie avec une voiture présente (FIG)[768], mais s'amplifie ici par le tournage et la volonté de Le Corbusier de constamment faire le lien entre l'application de la technique pour la voiture et pour la construction d'une maison. Les vues photographiques en verticale de la façade en oblique avec voiture garée[769] sont par la suite reprises à l'horizontale par Pierre Chenal. D'autres cadrages cinématographiques de cette introduction de la façade, par exemple, celui mettant en avant le détail de l'auvent de l'entrée, sont aussi des éléments imaginés et photographiés à des moments antérieurs. L'image est

763 Film amateur de 1928, 16 mm, N&B, 4 min. La première minute est consacrée à la villa Stein-de Monzie (Beinecke Library, Yale, Gertrude Stein and Alice B. Toklas papers,). Le film met en avant le jardin, contre un arrière-plan de la façade avant ou arrière.

764 J. Ward, *Le Corbusier's Villa « Les Terrasses » and the International Style*, *op. cit.*, p. 449.

765 Selon James Ward, la preuve la plus forte est les parties en intérieur de villa, qui présentent des décors Art déco: *ibid.*, p. 435.

766 Quatre bouts de pellicule de tournage, 1930 (Baltimore Museum of Art Library and Archives, Claribel Cone and Etta Cone Papers, CP27.14.1A). Le Baltimore Museum of Art garde quatre parties de pellicules, qui présentent un rapprochement de la caméra. Il n'est pas clair par l'image s'il s'agit de séquences qui montrent un déplacement ou un mouvement continu. James Ward discute uniquement du film réalisé, et non pas des parties tournées non montées.

767 E. Deslaw, *Autour de La Fin du Monde*, 1930.

768 FLC, L1-10-13, L1-10-14, L1-10-16, L1-10-18, L1-10-19, L1-10-45, L1-10-50, L1-10-51. Par exemple, dans *Une maison, un palais,* trois des six photographies publiées de la villa Stein sont des photographies avec une voiture (pp. 71, 75, 79).

769 FLC, L1-10-18 et 19.

déjà réalisée par Pierre Jeanneret lors du chantier[770], le cadrage est aussi repris par Giedion lors d'une de ses visites à la villa Stein en construction et le cadrage fait par la suite l'objet d'une photographie professionnelle[771].

Le problème de la prise de vue cinématographique de l'architecture est bien perceptible avec la présentation de la façade arrière de la villa. Depuis le point de vue de la caméra, la façade doit être appréhendée en panorama à la suite de l'angle de l'objectif qui ne permet pas de la capter dans son entièreté, contrairement au grand angle de l'objectif des caméras techniques des photographes. Il semble que Le Corbusier ait prescrit l'endroit de prise de vue sans se questionner sur la faisabilité avec une autre caméra. Le Corbusier se voit alors confronté aux limites de la prise de vue cinématographique de l'architecture : bien qu'un point de vue soit proposé par lui-même, le résultat est trompeur à la suite des divergences entre les possibilités photographiques grand angle et les dimensions des plaques de verre par rapport aux limites cinématographiques de la Kinamo. Les photographies professionnelles de la villa Stein-de Monzie ont été réalisées avec un objectif grand angle qui fait que toute la façade du jardin est prise de près dans un cadrage sans interférence des arbres derrière qui flanquent le chemin du jardin[772]. Le plan panoramique de la façade dans sa totalité reprend une vue d'ensemble canonique prescrite par Le Corbusier[773] dont existent plusieurs vues très similaires et qui est également reprise lors de deux visites par Sigfried Giedion, l'une lors du chantier en hiver 1927-1928 et l'autre lors d'une visite qui réunit entre autres El Lissitsky, Mondrian et Guévrékian (FIG)[774]. Nous voyons ainsi que Giedion rencontre avec sa caméra photographique la même contrainte que Chenal, notamment celle que son objectif n'est pas suffisamment grand angle pour permettre de capter la façade dans sa totalité[775]. Par contre, par la prise de vues panoramique de Pierre Chenal, l'appréhen-

770 Attribution des photographies au format 6,5x11 à Pierre Jeanneret par l'auteure. Ce format était le format standard d'une pellicule 116 mm pour une caméra Kodak comme celle en possession de Pierre Jeanneret (Kodak Icarette). Merci à Daniel Weiss de m'avoir signalé la photographie de Charlotte Perriand qui nous montre Pierre Jeanneret avec sa caméra en main. Le film de Jean Epstein de 1927, *Six et demi, onze* nous livre une illustration cinématographique de l'utilisation de cette caméra. Ce format apparaît dans les archives pour les photographies de chantier ainsi que pour les photographies de voyage, par exemple, le voyage en Espagne (FLC, photographies non classées). Quelques photographies de ce format sont attribuées à Pierre Jeanneret lors de publication d'images, par exemple, une image de la façade arrière de la maison Planeix publiée dans : « Le Corbusier », *L'Architecte*, septembre 1930, p. 76.

771 FLC, L1-10-44 (Pierre Jeanneret) ; gta, 43-F-B-216-4N (Sigfried Giedion) ; FLC, L1-10-48 (Charles Gérard attr. par Barbara Mazza).

772 J. Ward, *Le Corbusier's Villa « Les Terrasses » and the International Style*, *op. cit.*, pp. 425-438 ; J.P. Mieras, « Werk van Parijsche architecten », *Bouwkundig weekblad*, 3 novembre 1928, pp. 345-352. Nous y voyons que leur photographe n'utilisait pas un objectif grand angle pour photographier la façade arrière.

773 FLC, L1-10-21, reproduite au moins douze fois (B. Mazza, « Le voir en jeu. Les photographes de Le Corbusier, 1920-1940 », *art. cit.*, p. 193).

774 Giedion : FLC L1-10-11 et gta, 43-F-B-216-7, 43-F-B-216-4 (après réception) ; photographies professionnelles d'époque : FLC, L1-10-26, L1-10-25, L1-10-22, L1-10-146.

775 FLC, L1-10-11.

sion en tant que façade se perd : l'approche grand angle présente la façade comme une succession continue de cadrages de détails.

Les plans suivants illustrent encore la difficulté de répondre aux exigences prédéterminées de Le Corbusier par le langage et la technique photographiques. Les nombreuses photographies réalisées par les professionnels, par Giedion et par Jeanneret présentent, d'une part, la façade dans sa totalité et, d'autre part, des fragments de façade, comme les terrasses ou encore l'escalier descendant de la première terrasse vers le jardin. Une volonté de Le Corbusier de mettre l'accent sur l'escalier du jardin comme fait ultérieurement par la photographie se traduit en un plan rapproché en panoramique de l'escalier depuis le jardin vers la terrasse à gauche qui devient très difficile à comprendre dans son mouvement[776]. Un plan filmé en mouvement vertical depuis la terrasse au premier étage fait découvrir l'angle de la façade arrière et se rapproche d'une photographie en format portrait de 1928[777], avec le même point de vue, mais un cadrage plus étendu grâce à l'angle de vue de la caméra technique. Là où la photographie présente également les creux dans le voile de la façade, le plan cinématographique en vertical se limite à la surface en mettant plus l'accent sur les fenêtres en longueur, comme l'explique l'intertitre : « la fenêtre en longueur réalise l'éclairement et l'aération parfaite ».

Contrairement au nombre de photographies réalisées à l'intérieur de la villa avant emménagement, les vues intérieures du film sont limitées à deux plans panoramiques de 10 secondes qui mettent en avant la fenêtre en longueur, la luminosité et la transparence qu'elle permet. Cette restriction est peut-être due aux problèmes de lumière à l'intérieur, mais certainement à une demande de Le Corbusier de ne pas mettre en avant l'aménagement intérieur des Stein qui ne rencontre pas ses convictions. Les photographies publiées par Marie Dormoy en 1930 dans *L'Amour de l'art*[778] (FIG) témoignent effectivement de la divergence entre les intérieurs vides publiés par Le Corbusier et la vie réelle des Stein[779]. L'absence d'utilisation de lumière artificielle, notée comme un atout de l'abondance de lumière naturelle dans le séjour de la villa Savoye, est ici un élément supplémentaire pour éviter des plans d'ensemble de l'intérieur.

Quand la caméra glisse de l'escalier du jardin vers la terrasse couverte, nous entrons virtuellement dans l'objet qui est la villa, et les plans filmés prennent de la distance par rapport à la photographie. Les plans filmés censés représenter les espaces extérieurs incorporés dans la villa –la terrasse couverte et la terrasse supérieure – renvoient à l'esquisse préliminaire de la villa avec l'importance qui y est donnée aux espaces extérieurs

776 FLC, L1-10-42, 47.

777 FLC, L1-10-41.

778 M. Dormoy, « Le Corbusier », *L'Amour de l'art*, mai 1930, pp. 213-218.

779 FLC, L1-10-56 à 62. La photographie L1-10-58 présente l'intérieur de la façade avant, avec ameublement comme légèrement visible dans le plan panoramique de Chenal.

(FIG)[780]. Les différents plans de tournage s'accordent à présenter la complexité et la centralité de la terrasse couverte et témoignent d'une importance architecturale autre que l'importance cinématographique logique. La terrasse couverte est représentée par différents plans, dissociés l'un de l'autre. Ainsi, il est possible de se rendre compte de la complexité de cette terrasse en glissant de l'escalier de la terrasse couverte vers le plafond, quelques scènes plus tard par la vue depuis le haut vers la terrasse avec ses activités, ensuite par la vue depuis l'intérieur de la villa vers la partie couverte, par la vue depuis cet endroit vers la terrasse supérieure que l'ouverture en plafond permet à cet endroit, comme, inversement, par la vue depuis la terrasse supérieure où la terrasse couverte apparaît comme un creux et montre la complexité de la terrasse couverte. Cette verticalité – le creux – présente dans un plan panoramique horizontal du toit-terrasse se prolonge dans ce même plan encore par un mouvement vertical, cette fois par un élément extérieur, l'escalier de l'observatoire. Cette ascension, avec les deux scènes précédentes qui présentent divers points de vue, prend de l'importance par une animation cinématographique qui y est encore assurée par M. Stein, montant l'escalier. Plusieurs plans filmés optent ici pour un angle de vue vers le haut : le ciel est l'environnement du toit-terrasse, atteindre le ciel, avec l'œil, et physiquement en montant l'escalier, comme le fait M. Stein : monter et contempler. Cette ascension, matérialisée par l'escalier de l'observatoire, est certainement un élément important dans la villa, dont témoignent les nombreuses photographies : en chantier, en fin de chantier par Pierre Jeanneret – photographies reprises dans *l'Œuvre complète*, en photographie professionnelle et en visite avec, entre autres, Giedion. Les différents plans témoignent d'une certaine liberté par rapport au cadrage et au point de vue. Chenal ne se réfère pas à la littéralité des photographies, mais se focalise sur l'importance de certains éléments architecturaux. Ces éléments – l'escalier en colimaçon, le toit-terrasse et le creux vers la terrasse au premier étage – sont également représentés en photographie, mais ne forment pas une contrainte pour le tournage. Une réinterprétation a pu avoir lieu grâce à la présence de Le Corbusier sur site qui permet une discussion et nourrit le film.

L'œil bienveillant de Le Corbusier est aussi présent pour les films et les projets de film qui incluent des tournages dans l'appartement de la rue Nungesser-et-Coli. Le scénario de Georges Zaidler de 1939 mentionne, par exemple, quand il faut aller filmer l'appartement de Le Corbusier pour s'assurer de sa présence, et les ajustements demandés par Le Corbusier à Alexandre Alexander pour *Les Mains de Paris* en 1934 décrivent des prises de vue « montrant de l'intérieur à l'extérieur le paysage » qui montre une reprise photographique ainsi que l'importance donnée à l'idée présente derrière l'image : l'appartement comme illustration de la vie dans la Ville radieuse. Nous en retrouverons en effet des plans filmés pour *Les Bâtisseurs* fin 1937 qui insistent justement sur ce propos. La présence de Le Corbusier correspond donc à deux objectifs : répéter les images

780 T. Benton, *Les villas parisiennes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1920-1930 : [l'invention de la maison moderne]*, Paris, Éd. de la Villette, 2007.

photographiques en film pour diffusion et s'assurer que l'idée que les images doivent représenter soit bien comprises par le réalisateur.

5.3.4 Des influences réciproques

Dans certains cas, la présence de Le Corbusier lors du tournage a profondément nourri la fabrication des images canoniques pour la photographie. Ceci est, par exemple, le cas pour la villa Savoye présentée dans *Architectures d'Aujourd'hui* ou pour l'Unité d'Habitation de Marseille avec la présence simultanée de Le Corbusier et son photographe Lucien Hervé lors du tournage de *La Cité radieuse* de Jean Sacha. Les plans panoramiques cinématographiques et les vues photographiques de la villa Savoye dans *Architectures d'Aujourd'hui* montrent les mêmes convergences, cependant, il ne s'agit pas seulement d'une mainmise unidirectionnelle de la photographie sur le cinéma. La villa Savoye nous livre un aller-retour entre convictions photographiques et essais cinématographiques, avec un tournage réalisé probablement en présence de Le Corbusier, mais également entre deux reportages photographiques et des expériences cinématographiques d'Ernest Weissmann[781]. En plus, Le Corbusier a probablement été influencé par le travail de Chenal pour, par la suite, incorporer les nouveaux points de vue de Chenal aux photographies professionnelles réalisées lors du deuxième reportage photographique. La composition logique des plans filmés présente beaucoup de similitudes avec un parcours type de la villa : vue tangentielle à distance de la villa, approche des façades, présentation de l'espace central de l'entrée, ascension à travers l'habitation, contemplation du salon, découverte de multiples points de vue de la terrasse comme nœud central de la villa, ascension finale au solarium. L'article de Giedion paru dans *Cahiers d'art*, « Le Corbusier et l'architecture contemporaine[782] », présente ainsi également cette structure à partir de plusieurs photographies émanant du premier reportage photographique de Gravot et de différentes photographies de chantier prises par Giedion. La lecture visuelle de l'article part d'un aperçu à distance de la villa dans la nature, nous découvrons par la suite les espaces centraux – le séjour et la terrasse centrale – avant que l'attention ne soit mise sur la pente centrale qui parcourt la villa et arrive au solarium (FIG). L'article clôture avec une double-page de vues opposant et croisant vues et points de vue du séjour versus la terrasse. En dehors de la dernière double-page, la partie filmée par Chenal suit cet ordre, pour à la fin – question d'avoir une narration logique – encore sortir de la villa et à nouveau prendre de la distance. Les premier et dernier plans y présentent la villa dans le site, « une vaste pelouse bombée en dôme aplati. La vue principale est au nord, elle est donc opposée au soleil ; le devant normal de la maison serait donc à contresens. [...] La boîte est au milieu des

781 Deux prises de vues cinématographiques qui n'ont pas été retravaillées en photographie professionnelle nous présentent des cadrages de photographies et de plans filmés de chantier par Ernest Weissmann (FLC, L2-17-194 et 195).

782 S. Giedion, « Le Corbusier et l'architecture contemporaine », *Cahiers d'art*, 1930, pp. 204-215.

prairies, dominant le verger[783] ». L'attention sur l'équivalence des façades au milieu du site « maintenu intact » se reflète dans la représentation visuelle, dans les croquis de Le Corbusier réalisés pour ses conférences et ses publications[784], ainsi que dans les photographies : les plans cinématographiques fixes avec lesquels commence et finit la partie sur la villa Savoye ont leurs pendants exacts dans les vues photographiques professionnelles et de Giedion montrant le feuillage des arbres en avant-plan[785] ainsi que dans certains plans filmés par Ernest Weissmann où la villa est perçue à travers des troncs d'arbres[786] (FIG). Il s'agit par la suite d'un rapprochement cinématographique de la villa, après un premier aperçu dans la nature un deuxième aperçu est donné de front, mais à distance, le troisième plan nous présente de plus près la fenêtre en longueur comme élément isolé en panoramique qui nuit à la compréhension architecturale. Ce deuxième plan ainsi que l'avant-dernier plan filmés, les façades sud-est et nord-ouest prises de front et filmées en panoramique et en fixe, se rapprochent encore des photographies de Gravot, présentant la façade sud-ouest[787], et de Giedion, qui photographie abondamment les façades de front pour mettre en avant la boîte lisse et la fenêtre en longueur qui coupe à l'horizontale la totalité de la boîte : « La maison est une boîte en l'air, percée tout le tour, sans interruption, d'une fenêtre en longueur. Plus d'hésitation pour faire des jeux architecturaux de pleins et de vides[788] ».

Depuis ce plan panoramique, nous traversons la fenêtre comme pour le pavillon de musique de la villa Church, où un autre plan panoramique à 180° du séjour est introduit. Ce plan cinématographique est encore un point de vue canonique, depuis les croquis de Le Corbusier à travers le chantier photographié par les collaborateurs de l'Atelier et par Giedion jusqu'aux reportages photographiques (FIG)[789]. La vision panoramique de la séquence filmée va d'ailleurs au-delà du cadrage photographique pour accentuer encore plus – avec intertitre – l'apport de lumière naturelle et la transparence obtenue. La visite cinématographique se poursuit avec une vue sur la terrasse centrale qui met déjà en avant la pente vers le solarium. Cette vue trouve ses pendants dans des vues photographiques, par exemple publiées dans *l'Architecture vivante*, qui sont mieux composées, avec une égalité d'espace intérieur et extérieur pour mettre en avant la trans-

783 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, pp. 136-137.

784 *Ibid.*, p. 137 ; Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929*, Zurich, Girsberger, 1930, p. 187.

785 FLC, L2-17-17, épreuve en miroir : voir gta, 43-F-B-33 :3 pour bonne épreuve.

786 Le dernier tournage de Weissmann correspond à la période peu avant l'emménagement des propriétaires, comme pour la visite de Giedion en mai. Par les similitudes des vues photographiques de Giedion et des plans filmés de Weissmann de la villa visible à travers les troncs d'arbres, il est possible Gieidion ait été accompagné par Weissmann, comme c'était d'ailleurs le cas pour la visite de janvier.

787 FLC, L2-17-4.

788 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 136.

789 *L'Architecture vivante* présente plusieurs photographies de chantier de l'état de l'été 1929, probablement prises par Pierre Jeanneret, Ernest Weissmann ou un autre collaborateur ; gta, 43-F-B-233-38N ; FLC, L2-17-99 ; FLC, L2-17-98.

parence entre le dedans et le dehors, comme explicité dans *Précisions*. « C'est le jardin suspendu sur lequel s'ouvrent en toute liberté les murs de glaces coulissantes du salon et plusieurs des pièces de la maison : ainsi le soleil entre partout, au cœur même de la maison[790]. » Nous apercevons encore les différences techniques entre la caméra technique de grand format et la caméra cinématographique qui oblige Chenal à dépasser l'orthogonalité et de filmer l'espace de la terrasse en diagonale. Chenal n'y filme pas ou plus – en panoramique pour satisfaire à l'idée visuelle théorique de Le Corbusier, mais s'aligne sur les points de vue de photographies prises lors du chantier par Weissmann[791] et par Giedion, qui ont été confrontés aux mêmes contraintes avec leur caméra photographique. Giedion va abondamment photographier la terrasse centrale, en circulant autour comme autour d'une scène[792]. Il décrit l'expérience des terrasses de la villa Stein-de Monzie de manière similaire : « Habitués que nous sommes à marcher d'un pas pressé, avons-nous assez de force intérieure pour arpenter une de ces terrasses que baigne l'air comme des projecteurs baignent de lumière une scène de théâtre, sans avoir le sentiment d'être sur cette scène[793] ? » Giedion y décrit en effet une expérience cinématographique qui est autre que l'expérience architecturale vécue. Par les photographies qui tournent autour de la terrasse, Giedion réalise une externalisation du point de vue humain pour en représenter la présence et l'expérience humaines au milieu de la terrasse. Par l'expérience photographique séquentielle – qui peut être vue comme un montage chronologique de mouvement de vues fixes cinématographiques –, nous avons l'impression d'être placés au milieu de la terrasse. C'est de la même manière que Pierre Chenal va introduire un sujet en mouvement dans l'image fixe, au lieu d'expérimenter le mouvement par la caméra. Chenal y introduit la narration pour combler la difficulté de la théorie. C'est ensuite par l'introduction de cette narration que nous voyons apparaître une nouvelle prise de vue dans la deuxième série de photographies : la rampe, bien que mise en avant par Giedion par le nombre de photographies qu'il en prend et par celles publiées dans son article dans *Cahiers d'art*, n'a jamais été photographiée lors du premier reportage de Gravot. Elle prend d'ailleurs une place centrale dans le film de Pierre Chenal[794] et apparaît par la suite dans le deuxième reportage photographique avec une vue très similaire sur le plan cinématographique (FIG)[795]. C'est dans cette deuxième série photographique que la promenade par la rampe à travers le

790 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 136.

791 Photographie provenant du fonds Weissmann, datée du 4 mai 1929(FLC, L2-17-195).

792 Gta, 43-F-B-233-18N, 19N, 20N, 21, 22aN, 22bN, 24N, 25N, 27N, 29N, 30N, 32N, 33N, 34.

793 S. Giedion, *Construire en France - Construire en fer - Construire en béton*, Paris, Éd. de la Villette, 2000, p. 99 ; édition originale : S. Giedion, *Bauen in Frankreich - Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton*, Leipzig/Berlin, Klinkhardt et Biermann, 1928.

794 Pour la séquence de la rampe, voir également l'analyse de François Penz et le travail de reconstruction de la mise en scène : F. Penz, « Notes and observations regarding Pierre Chenal and Le Corbusier's collaboration on *Architectures d'Aujourd'hui* (1930-1931) », dans B. Uluoğlu, A. Enşici et A. Vatanseveer (éd.), *Design and Cinema: Form Follows Film*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 149-167.

795 FLC, L2-17-44.

bâtiment va être plus explicite, depuis l'entrée jusqu'à la vue de haut de la rampe extérieure. L'expérience cinématographique semble avoir guidé Le Corbusier pour suggérer d'autres cadrages photographiques. La partie du film de Chenal consacrée à la villa Savoye présente moins de panoramas que les autres parties sur la villa Stein et la villa Church, et ceci est probablement dû à ces points de vue multiples que Le Corbusier a déjà accueillis à la villa Savoye et qui l'avaient déjà confronté aux divergences entre le grand angle de ses croquis, le plus possible repris par la caméra technique, et les caméras photographiques et cinématographiques amateurs de ses visiteurs.

Pour les cadrages cinématographiques et photographiques de l'Unité d'Habitation de Marseille, les convergences entre les deux médiums se construisent encore plus étroitement avec non seulement la présence de Le Corbusier, mais également de Lucien Hervé sur site lors du tournage de Jean Sacha. Certaines planches-contacts sont à considérer comme des photographies de plateau, des témoins du tournage (FIG). D'autres photographies forment clairement une vue en soi de l'architecture. Certaines photographies de Lucien Hervé prises lors de cette journée (ces journées) restent encore des photographies icônes de Le Corbusier et de son architecture, par exemple, le visage de Le Corbusier avec le soleil qui étincelle dans ses lunettes ou l'image de Le Corbusier devant le Modulor. Ces images son rentrées dans la mémoire collective par la réutilisation non seulement par Le Corbusier, mais également par Lucien Hervé lui-même. Par exemple, l'image de Le Corbusier devant le Modulor paraît en image fixe, mais avec Le Corbusier en mouvement à la fin du film *La Cité radieuse*. Cette vue est prise par Lucien Hervé et utilisée pour une publication, en format carré, dans *l'Architecture d'Aujourd'hui* de 1953[796]. La même image devient un produit artistique par un autre cadrage rectangulaire et un travail de contraste des ombres et lumières dans l'image (FIG). Cette différenciation de réseau, mais canonisation de l'image, se produit également pour d'autres images qui sont nombreuses dans la présentation de l'Unité dans *l'Œuvre complète*[797] et, par exemple, dans un article complet sur l'Unité dans *l'Architecture d'Aujourd'hui* début 1953[798]. Elles trouvent également leur place dans des expositions et publications de Lucien Hervé, jusqu'à aujourd'hui. En plus, certaines de ces images ont été réalisées en couleurs comme l'image de la petite cheminée devant le paysage marseillais ou l'image avec la pataugeoire en avant-plan (FIG). Ces images ont été publiées dans l'unique reportage de Lucien Hervé de l'Unité d'Habitation avec des images en couleurs dans *l'Architecture d'Aujourd'hui* de 1953[799]. Nous y voyons aussi comment l'image cinématographique a influencé l'image photographique. Quand l'équipe de Jean Sacha met en avant le rythme de vie dans un appartement de l'Unité avec le repas du soir sans présence d'habitants, mais avec une table préparée, Lucien Hervé en réalise aussi certaines

796 « L'Unité d'Habitation Le Corbusier à Marseille », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1953, pp. 12-21.

797 Le Corbusier, *Le Corbusier. Œuvre complète 1946-1952*, *op. cit.*

798 « L'Unité d'Habitation Le Corbusier à Marseille », *art. cit.*

799 *Ibid.*

photographies qui seront, par la suite, mises en séquence par Le Corbusier pour *l'Œuvre complète* (FIG). La mise en page que Le Corbusier opère est ainsi influencée par le cinéma et complémentaire aux pratiques courantes de Le Corbusier d'opposition ou analogie visuelle ou rhétorique des images pour découvrir une spatialité de la page, et non seulement une reproduction de la spatialité de l'architecture. Avec la reprise des mêmes images dans le film et vice versa, Le Corbusier construit une fois de plus une image canonique de son architecture auprès de différents publics : celui de spécialistes, lisant les articles des revues d'architecture, les amateurs d'art qui découvrent les photographies de Lucien Hervé et le large public qui est confronté aux images en prélude du long-métrage dans les salles de cinéma. Le petit format de la caméra de Lucien Hervé permet d'avoir des cadrages qui ne diffèrent pas grandement avec les images de film qui sont réalisées. Cependant, cette facilité est en même temps une contrainte pour le film, car un élément de dynamisation – transformer les grands angles en panorama – disparaît. Les images considérées comme fixes jouent ainsi sur l'approche et le recul – une sorte de zoom – de certains points de vue, par exemple, les vues intérieures de l'appartement vide.

5.3.5 Filmer l'architecture statique. Introduction de la narration : la structure en trois actes

Les images des films des années 1930 sous la tutelle de Le Corbusier se caractérisent par une reprise d'images fixes par la possibilité du mouvement. Cet élément spécifique au cinéma est ici limité à une transposition presque littérale du point de vue de la photographie. Cette transposition panoramique en mouvement d'une image initialement réalisée sur une plaque de verre de 18x24 cm donne des cadrages certes aplatis, mais conformes aux photographies pour le champ de vision horizontal. La caractéristique cinématographique du mouvement dans le cadrage ou par la caméra est ici non pas comprise comme une mise en place d'une temporalité, mais pour représenter un plan de vue de l'objet architectural qui dépasse le cadrage habituel de la caméra portable Kinamo. Les limites de la caméra n'y sont pas utilisées pour développer un nouveau langage visuel, Pierre Chenal est censé recourir au langage visuel d'un autre dispositif. Il fait rétrospectivement état de la difficulté de filmer l'architecture :

« En ce qui concerne la tâche de filmer cette architecture, je vous dirai que la contrainte de tourner autour d'un sujet *immobile*, alors que le cinéaste est l'homme qui doit créer le *mouvement*, est terrifiante et abêtissante. Ou vous panoramiquez, ou vous faites des plans d'ensemble, mais ce n'est jamais du cinéma. Je préfère suivre à la "manuche" un clochard qui déambule ou insulte les usagers du métro[800], que filmer Versailles ou, mieux, Brasilia[801] ! »

800 Pierre Chenal réfère à son court-métrage *Petits métiers de Paris*, réalisé en 1931, l'année après les films avec Le Corbusier.

801 P. Matalon, C. Guinguet et J. Pinturault, *Pierre Chenal*, *op. cit.*, p. 33. Extrait d'une correspondance de Chenal avec Roland Cosandey, 1984.

À la suite de cette difficulté de filmer l'architecture statique, Pierre Chenal introduit des narrations pour animer l'architecture, qui sont basées sur la structure en trois actes, schéma de base de narration cinématographique : la mise en place ; la confrontation ; la résolution. Il y a recours, par exemple, par l'arrivée de la voiture avec Le Corbusier à la villa Stein-de Monzie, par l'ascension sur le toit-terrasse par M. Stein ou encore par des exercices de gymnastique sur le toit-terrasse du pavillon d'amis de la villa Church, ainsi que par la déambulation d'une dame sur la pente interne de la villa depuis le hall d'entrée jusqu'au solarium de la villa Savoye, séquences du film qui sont le plus connues.

Pour les séquences filmées du pavillon d'amis de la villa Church et de la villa Savoye, les narrations introduites suivent au premier degré la structure en trois actes : la mise en place qui est une présentation de l'architecture ; vers l'événement de confrontation que sont les mouvements introduits par des personnes dans l'architecture ; pour clore avec le nouvel ordre installé après l'événement, l'œil de la caméra sort de l'architecture, lieu de la confrontation. Le schéma installé pour le pavillon de la villa Church et la villa Savoye propose d'abord une appréhension de l'architecture à distance, dans sa globalité, filmée de manière statique, par une longue séquence. La villa est le protagoniste qui abrite l'action cinématographique. L'architecture y est proposée comme un bastion moderne dans la nature. Cette idée de présenter l'architecture avant d'entamer l'action est également présente dans des exemples plus poussés au niveau du langage visuel comme *De Brug* de Joris Ivens. Ce film commence également avec des plans généraux qui sont fixes pour introduire le spectateur avant de se livrer aux multitudes de vues possibles. Ensuite, la caméra se rapproche de l'architecture, elle franchit l'enceinte de cette architecture, poursuivant avec un large panorama, et par l'insertion de vie – des activités de personnes – et un montage accéléré. Cette animation est le point culminant, le nœud central de cette représentation filmée. Cette animation prend une place importante dans la présentation du pavillon des amis de la villa Church où, durant 20 secondes, les mouvements des trois corps de M. Church et de deux amies sont mis à l'écran avec un montage très dynamique, qui suit les mouvements de stretching des personnes en les alternant avec chaque mouvement, au rythme d'une séquence par seconde, jouant ainsi sur la confusion d'un corps à l'autre. Après cette apogée du montage et de la mise en scène, les sportifs quittent la scène, filmés à distance. Le rythme ralentit, avec à nouveau des séquences filmées plus longues, et une mise à distance de l'architecture. La caméra, qui semble être prise par le rythme de la gymnastique, sort du cercle pour mettre à nouveau l'architecture en jeu comme endroit principal de cette activité, en tant qu'elle observe les trois personnes qui quittent « la scène ». La caméra sort et finit comme elle a commencé à approcher l'architecture, avec des plans fixes à distance de l'architecture comme objet.

La narration prend à chaque fois place en des endroits emblématiques de l'architecture : sur le toit-terrasse pour la villa Church et la villa Stein, sur la terrasse centrale pour la villa Savoye. Un montage plus vif, plus appuyé, est réalisé en parallèle avec une concentration sur une activité humaine : l'exercice physique, la préparation au bain de soleil. Bien que filmée au cœur des architectures, ce n'est plus l'architecture qui est en jeu, mais l'animation, qui représente quand même une rhétorique corbuséenne traduite de manière très libérée par Chenal en film. L'animation prend le dessus sur la rhétorique qu'elle est censée représenter : la culture physique, l'importance du corps dans l'architecture des toits-terrasses, les avantages des toits-terrasses : soleil, pureté et mise en scène du corps qui dépasse la vie privée, le dégagement urbain, l'exploitation du toit, etc.

Pour la villa Stein, la narration n'est pas forcément plus complexe, mais elle investit totalement l'architecture. Chenal met en avant deux éléments importants de cette villa : la façade avant au rythme classique et l'importance accordée au toit-terrasse. La mise en place reste sommaire, dès la deuxième séquence, nous entrons dans la narration. Le mouvement d'approche de la voiture avec Le Corbusier vers la villa prend toute l'horizontalité de l'image, la voiture parcourt l'écran de gauche – depuis le chemin décentralisé dans l'image – vers la droite. Ce mouvement se poursuit dans deux plans fixes rapprochés, mettant la façade littéralement de côté, pour devenir le cœur de la narration : la voiture arrive, Le Corbusier sort et entre dans la villa. La narration continue, la caméra nous montre un plan où une voiture d'enfant fait écho à la première voiture et traverse la terrasse et l'écran. Le troisième mouvement est l'ascension de M. Stein pour contempler le paysage où la narration atteint son paroxysme. Un plan final d'une fenêtre du toit-terrasse avec vue sur le paysage l'entourant remet la narration au calme. Il est intéressant de remarquer que, pour la visite-tournage de cette villa, la narration prend de l'ampleur à partir d'une absence de Le Corbusier : la visite commence avec l'arrivée de l'architecte, mais finit par l'occupation par le maître de la maison et, avec sa présence, une certaine liberté des points de vue.

Le besoin d'une narration se confirme pour les autres documentaires, bien que sur un niveau plus théorique. Comme nous allons le voir dans la troisième partie, la narration y est dans le propos rhétorique plus que dans l'idée de contourner l'immobilité de l'architecture ainsi que l'immobilité photographique prescrite par Le Corbusier, comme cela a été résolu par Pierre Chenal. La structure en trois actes créée dans *Architectures d'Aujourd'hui* une nouvelle couche en parallèle à la narration théorique que nous ne retrouvons pas dans les autres documentaires : Chenal fait abstraction de la narration théorique – intertitres et voix off de Le Corbusier – et traite le film comme un support muet pour, selon lui, donner un sens à la représentation de l'architecture.

6. La séquence du regard

> « Painting has remained incapable of fixing the total representation of a phenomenon in its full visual multi-dimensionality. (There have been numberless attempts to do this.) Only the film camera has solved the problem of doing this on a flat surface, but its undoubted ancestor in this capability is architecture [...] It is hard to imagine a montage sequence for an architectural ensemble more subtly composed, shot by shot, than the one that our legs created by walking among the buildings of the Acropolis[802]. »

Le Corbusier soulignera pendant toute sa vie l'importance de l'œil humain qui regarde droit devant lui, à 1,60 mètre du sol – encore 1,70 mètre dans *Une maison – un palais*[803]. Cet œil humain est par la suite soit figé, par exemple devant sa fenêtre qui cadre le paysage à Rio ou dans l'Unité d'Habitation de Marseille (FIG), soit il est en mouvement, il parcourt l'architecture. Quand une transposition s'opère entre l'œil humain vers l'œil de la caméra cinématographique et photographique, il est très difficile de tenir le même propos. Le Corbusier lui-même ne construit pas un propos théorique sur la place et le rôle de l'œil cinématographique par rapport à l'espace architectural. Deux dimensions peuvent être analysées : le rôle double de l'outil cinématographique dans la conception de l'espace et dans la représentation de ces mêmes espaces. Il est important de ne pas mélanger ces deux dimensions dans l'analyse de l'utilisation des techniques cinématographiques. En analysant les documentaires réalisés sous le contrôle de Le Corbusier, il s'avère surtout que Le Corbusier recourt à l'image photographique pour représenter en cinéma son architecture et qu'il se soucie à peine de la représentation de la spatialité avec des techniques propres au cinéma. La spatialité est effectivement un élément réservé à la découverte de l'œil et du corps de l'homme dans l'architecture. Selon Le Corbusier, l'importance de l'image cinématographique est dans la représentation des vues, et non pas dans l'idée de développer une spatialité qui la distingue de la photographie. Il s'agit d'avoir un document exact à disposition[804].

L'idée de la promenade architecturale développée par Le Corbusier est souvent prise comme justification pour une lecture cinématographique de son œuvre. Cette lecture

802 S.M. Eisenstein et Y.-A. Bois, « Montage and Architecture », *art. cit.*, p. 117.

803 Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais. A la recherche d'une unité architecturale.*, *op. cit.*, p. 78.

804 Le Corbusier, *Entretien*, *op. cit.*

confond, par contre, plusieurs éléments : la création de l'œuvre, la représentation de l'œuvre construite et la représentation de l'œuvre pensée. En effet, des auteurs comme Beatriz Colomina, Arnaud François ou Clotilde Simond et Sophie Paviol motivent une explosion des vues de l'espace architectural dans l'œuvre architecturale de Le Corbusier – avec, en particulier, la désignation de la villa Savoye comme une œuvre cinématographique – à partir de la libération des points de vue physiques et, donc, la promenade architecturale. Le story-board des vues dessinées pour Mme Meyer est pris comme l'autre exemple pour mettre en avant une vision cinématographique dans la conception de l'œuvre de Le Corbusier[805]. Quand le cinéma est pris comme un outil de représentation d'une œuvre construite, il s'avère que Le Corbusier n'a guère pensé à développer un langage spécifique pour représenter le parcours dans l'espace architectural et, donc, une expérience de spatialité au-delà du parcours avec un œil à 1,60 mètre du sol. Bien que nous puissions voir dans différents cas de film un itinéraire explicatif qui fait office de visite de l'architecture, cet itinéraire est composé de vues qui émanent d'une expérience photographique et qui en reprennent ces caractéristiques.

805 B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.* ; une partie de la thèse est évoquée dans B. Colomina, « The Split Wall: Domestic Voyeurism », dans B. Colomina et J. Bloomer (éd.), *Sexuality & Space*, New York, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 73-130 (Princeton papers on architecture 1) ; repris dans B. Colomina, « The Split Wall: Domestic Voyeurism », dans M. Risselada (éd.), *Raumplan versus Plan libre : Adolf Loos/Le Corbusier*, Rotterdam, 010 Publishers, 2008, pp. 32-51 ; A. François, *Voir et habiter : questions sur la photo-cinématographie de l'œuvre de Le Corbusier*, Mémoire de DEA, Paris, Sorbonne nouvelle de Paris, 1994 ; C. Simond et S. Paviol, *Cinéma et architecture : la relève de l'art*, Lyon, Aléas, 2009.

6.1 Créer, représenter ou recréer un espace architectural par le cinéma

Les suites de vues « photographiques » ne créent pas un nouvel espace architectural imaginé par le cinéma, mais servent à expliquer et expliciter des théories de conception de Le Corbusier. Le montage des vues effectué se s'inspire rarement du nouveau langage visuel développé par entre autres Joris Ivens, Sergei Eisenstein, Hans Richter ou Moholy-Nagy, où la multitude et la diversité des vues sur un objet sont à la base pour créer une autre appréhension de l'objet. Les dessins pour Mme Meyer se situent dans cet esprit, mais restent un exemple isolé et surtout un exemple sur papier dont il semble que Le Corbusier ait délibérément renoncé à l'appliquer à la représentation cinématographique de l'œuvre construite. Ce chapitre analysera les origines de l'exemple des dessins de Mme Meyer et, par la suite, la dissension entre la pensée théorique et la pratique architecturale de ce langage cinématographique.

6.1.1 « Töpffer, précurseur du cinéma »

C'est en octobre 1925 que Le Corbusier propose à Mme Meyer un projet d'architecture en une seule et même séquence d'images, dessinées sur une grande feuille d'architecte et dont la succession fait découvrir à sa cliente les espaces de la maison (FIG)[806]. C'est une transcription presque littérale de l'espace papier créé par Töpffer, jusque dans le formalisme proche des sous-titres. Töpffer lui-même décrit ses histoires en estampes comme « des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement[807] » et procède à une mise en page plastique et narrative très réfléchie : il soigne la dynamique et l'équilibre des vignettes sur la page, crée parfois des montages de deux histoires en parallèle, procède à des images en rime[808]. En observant minutieusement cette succession d'images de la lettre à Mme Meyer, la manière de présenter la villa n'est pas anodine et s'avère plus complexe qu'une lecture linéaire narrative chez Töpffer. Le Corbusier joue sur le sens de sa lecture : au lieu de dessiner une suite d'images de gauche à droite, il élabore une lecture verticale, en deux colonnes. Sous forme de lettre et de commentaire en bulles de texte en dessous de chaque image, il décrit la découverte de l'architecture de la villa, à vol d'oiseau jusqu'à l'entrée, puis ses différents espaces, avant de s'en éloigner à nouveau pour atteindre le point de vue du lieu où le projet a été conçu. D'autre part, les deux bandes créent un contraste entre intérieur et extérieur ou, plus précisément, chaque vue intérieure est en lien étroit – plutôt qu'en opposition – avec une vue extérieure de l'autre colonne. Cette relation intérieur-extérieur ne représente pas deux côtés de la frontière bâtie, mais une véritable liberté de déplacement. La villa n'est pas figée dans sa représentation, elle ne s'arrête pas à la détermination d'es-

806 FLC, plan 31525.

807 T. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014, p. 81.

808 *Ibid.*, pp. 110-112.

paces d'après un point de vue unique. Le visiteur virtuel de cette villa échappe, comme dans les contes de Töpffer, aux réalités d'une promenade à pied dans et autour des espaces, il est libéré de toute pesanteur, comme pour s'envoler et se disperser dans les espaces. Cette liberté de mouvement et de récit rappelle le sens donné par Le Corbusier et Ozenfant à l'œuvre de Tœpffer dans *l'Esprit Nouveau*, « la poésie est dans le rapport des faits[809] ». Ce sont ces rapports des faits qui sont, en effet, pleinement investis dans la lettre à Mme Meyer, similaire aux séquences dessinées par Töpffer. Selon Thierry Groensteen, la bande dessinée, dont Töpffer est également vu comme le précurseur, présente la particularité d'être un discours discontinu entre chaque vignette, caractéristique que le film et le roman ne connaissent pas au même degré. Le personnage principal y agit alors comme agent de liaison pour assurer la compréhension de lecture entre les différentes vignettes[810]. Pour la lettre à Mme Meyer, il n'y a pas de personnage principal qui pourrait faire le lien entre les différentes vignettes-croquis et, pourtant, ce sont justement ces rapports toujours changeants d'un dessin à l'autre qui créent la force de la lettre. Le Corbusier ne cherche pas une narration continue, il ne se calque pas sur un système de narration cinématographique conventionnel – qui est, lors de ces années, surtout dominé par le théâtre comme nous l'avons vu – mais privilégie la narration discontinue, qui renforce la relation entre les différentes vignettes et, donc, entre les différents faits. Le Corbusier sublime ainsi certaines caractéristiques des histoires à estampes de Töpffer dans sa version de la lettre à Mme Meyer, sans en reprendre d'autres comme la continuité d'un personnage – bien que son importance soit mise en avant dans le texte dans *l'Esprit Nouveau*. Dans cet article, Ozenfant (et Le Corbusier ?) met ainsi en avant que le cinéma, avec ses moyens visuels, se prête à des conceptions inattendues. L'article nous livre quelques pages des illustrations de Töpffer sous forme de bande dessinée pour établir un parallèle avec le nouveau médium de film. Le cinématographe ne doit pas se limiter aux réalités, il peut créer des virtualités, des nouvelles réalités à l'écran, par la séquence des images.

6.1.2 Des modalités cinématographiques pour représenter l'invention de l'architecte

La lettre à dessins pour Mme Meyer peut donc avec ses ressemblances avec Töpffer être vue autant comme un découpage de film. Les dessins pour Mme Meyer peuvent être assimilés à toutes les possibilités cinématographiques : des perspectives étendues pour prendre en compte tout un itinéraire, des points de vue qui peuvent migrer d'une vue à l'autre, des perspectives en plongée et des (rapides) zooms depuis un plan d'ensemble vers un grossissement qui permettent de créer des nouvelles réalités. Aussi, l'insertion de bulles de texte évite de couper l'illusion d'optique de continuité de ces images. Elles ne sont pas à voir comme des illustrations réelles d'un bâtiment à construire, mais

809 de Fayet, « Toepffer précurseur du cinéma », *art. cit.*, p. 1337.

810 T. Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 116.

d'une pluralité de vues, d'itinéraires, de lisibilités de séquences[811]. Par ce dessin et déjà par la lecture de Töpffer en 1921, Le Corbusier et Ozenfant démontrent qu'ils ont compris les différentes techniques cinématographiques comme le gros plan, le montage et les perspectives, dès le début des années 1920.

Pour le cas du projet de Mme Meyer, il s'agit effectivement de créer une nouvelle réalité, de créer une nouvelle vie pour le client et les dessins servent à faire travailler l'imagination. Quand Le Corbusier souhaite réaliser des documentaires sur son architecture, il ne s'agit plus de créer une nouvelle réalité, qui fait ressortir une photogénie, mais justement de se limiter aux faits, de représenter l'architecture et la spatialité existantes, au lieu de recréer une spatialité nouvelle. Il faut d'ailleurs noter que, dès que ce projet se concrétise, l'itinéraire des croquis devient plus sage et se limite à une présentation logique d'espace en espace, d'étage en étage et depuis un point de vue de 1,60 mètre du sol[812] (FIG). La composition des perspectives est alors similaire à une composition de visite de la maison Guiette, qui se présente par des vues des façades avant, arrière, le hall, salon, chambre et toit-terrasse[813] (FIG). Comme nous venons de discuter, le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal de 1931 nous présente des vues qui sont, pour la plupart du temps, issues de vues photographiques et ainsi liées aux contraintes de la pratique photographique de cette époque : un outillage lourd qui permet certes d'avoir des cadrages étendus pour reprendre le saccage automatique et rapide de l'œil humain, mais qui limite également des points de vue de la caméra technique sur trépied aux points de vue humains à 1,60 mètre du sol. À quelques exceptions près, Chenal utilise sa caméra manipulable pour réaliser des perspectives en plongée et contre-plongée, mais, comme nous venons de le voir plus haut, ces moments s'avèrent être des choix du cinéaste et non pas de l'architecte, à chaque fois qu'une vue cinématographique apparaît, la présence de Le Corbusier lors du tournage peut être mise en doute. La migration d'un point de vue à l'autre se passe à des moments par un montage qui ne représente pas une continuité d'itinéraire humain. Pensons, par exemple, au moment où la caméra finit la vue du panorama extérieur du pavillon des amis de la villa Church à la fenêtre et où la caméra reprend la vue de l'autre côté de la fenêtre, à l'intérieur de l'espace, ou, par exemple, la migration des vues en plongée et contre-plongée depuis les terrasses de la villa Stein-de Monzie. Même si nous n'avons pas de certitude de l'approbation de Le Corbusier lors du tournage ou seulement après montage, Chenal nous présente effectivement quelques essais prudents d'un langage cinématographique hors du langage photographique, mais il est certain que ces vues ne sont pas au cœur de l'intérêt de Le Corbusier pour représenter ses œuvres. Nous revenons ici à sa mise à distance d'œuvres cinématographiques qui prennent le devant

811 B. Reichlin, « Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect », dans *Le Corbusier's Secret Laboratory: from Painting to Architecture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, p. 162.

812 Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929*, *op. cit.*, p. 90.

813 *Ibid.*, p. 138.

du sujet représenté. Il ne s'agit pas de s'imaginer une vie dans ces œuvres, car elles existent déjà. Le montage n'est pas un montage de plans de nature différente comme pratiqué par les avant-gardistes et comme préconisé par Eisenstein, mais un montage narratif classique, les points de vue reprennent le plus possible les points de vue de l'homme, et le grossissement et le montage entre plan d'ensemble et gros plan ne sont pas appliqués.

La volonté d'appliquer les caractéristiques du langage cinématographique n'est donc pas liée à la représentation de l'architecture construite comme c'est généralement admis, mais à la représentation de l'invention, de l'imaginaire. Ainsi, il semble pertinent plutôt d'examiner dans cette période où l'enthousiasme pour les nouvelles possibilités visuelles du cinéma règne sur la représentation cinématographique, des projets urbanistiques, et non pas l'architecture réalisée. Nous disposons de quelques plans filmés du Plan Voisin dans *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* de Pierre Chenal, mais également de courtes descriptions pour le projet de film *Cœur de Paris* de 1925 (CAT), un an avant d'avoir dessiné la lettre à Mme Meyer. La description du contenu du film *Cœur de Paris* réalisée dans son carnet en 1925 se caractérise par la surabondance de vues en plongée depuis l'avion, des vues fixes, mais également des images cinématographiques : « des vues plongeantes du près au ralenti » qui font référence à l'ouvrage *Urbanisme*. Dans cet ouvrage, dont la plupart des chapitres avaient déjà été publiés sous forme d'articles dans les numéros de *l'Esprit Nouveau*, Le Corbusier débute avec un débat général sur les villes contemporaines. Cette partie évoque les différents problèmes auxquels se confrontent les villes, et se poursuit avec la présentation de sa solution théorique de la ville contemporaine. Dans la troisième partie « Un cas précis, le centre de Paris » spécialement rédigée pour l'ouvrage, apparaît Le Plan Voisin comme l'illustration et la conclusion des thèses de Le Corbusier sur le futur des grandes villes appliquées à Paris. Cette application ne prévoit, par contre, aucune mise en œuvre réelle, mais s'inscrit dans la volonté de Le Corbusier d'alimenter le débat avec un projet plus compréhensible pour le public. Le projet de film *Cœur de Paris* poursuit ce même but d'illustration de ses théories par le biais d'une application transmise par des images claires. Le point de vue en plongée n'est pas seulement une invention cinématographique, il est accompagné des inventions de l'époque machiniste, avec entre autres l'avion. Le Corbusier le répète encore en 1942, pour mettre l'accent entre le point de vue de l'œil de l'homme à 1m60 et celui de l'avion :

« Mais si, par l'avion nous avons quitté le sol et acquis la vue d'oiseau, nous réalisons, dans le réel, ce qui, jusqu'ici, n'avait été qu'une vue de l'esprit[814]. »

À ce point de vue d'avion s'ajoute l'effet que le montage de plans de différente nature pourrait engendrer. Les points de vue d'avion sont ainsi combinés avec des gros plans des marronniers des Champs-Élysées et des possibilités cinématographiques avec des

814 Le Corbusier et F. de Pierrefeu, *La Maison des hommes*, Paris, Plon, 1942, p. 125.

ralentis. Nous en voyons encore des échos dans les films *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* de Pierre Chenal. La présentation de la maquette de la Cité contemporaine est filmée, en plongée, en équivalent d'une vue d'avion, cette présentation est suivie d'un gros plan d'une tour isolée – rendu didactique par l'index de Le Corbusier qui indique les points forts de la conception pour finir avec une mise en situation comme plan d'ensemble d'une tour dans la nature. Trois points de vue différents sont présentés afin de prendre pleinement conscience de l'ampleur du projet. Nous sommes ici à cheval entre une présentation qui fait jouer l'imaginaire du spectateur et une forme de représentation didactique et, donc, avec une rhétorique qui peut être accordée au montage de ces plans. Cette dualité est due à la pratique principale de Le Corbusier qui voit l'outil de cinéma comme un outil de communication de son architecture et urbanisme, et non comme un outil de création. Il s'agit également de créer un imaginaire à une échelle qui est plus grande que l'espace architectural auquel s'applique l'invention spatiale pour Mme Meyer. Ces dessins peuvent d'ailleurs être discutés sous leur forme papier, mais également comme une retranscription d'une pratique de conférence où les dessins peuvent être assimilés avec des diapositives et les bulles de texte aux commentaires qui les accompagnent. À partir d'une lecture proche de la pratique des conférences que Le Corbusier met à ce moment en place, les différentes vues ne sont plus à voir comme un langage cinématographique représenté à partir de l'espace du papier, mais comme un déroulement rhétorique renforcé par l'image.

Nous pouvons établir le lien entre l'assemblage de ces différents plans dans les films de Chenal, le projet de film de *Cœur de Paris* et les dessins pour Mme Meyer avec ce que Stanislaus von Moos appelle les dessins « menu » dans les publications de Le Corbusier. Stanislaus von Moos cite l'exemple de l'illustration « Classement et choix » parue dans *l'Esprit Nouveau* et reprise dans *Urbanisme* en 1925[815] où Le Corbusier compare différents types d'agglomérations urbaines et qui représentent un plan d'ensemble, un plan américain, des gros plans en contre-plongée et un plan d'ensemble en plongée (FIG). Les différents paysages urbains n'ont pas de lien en tant que sujets en soi, ce sont les mécanismes de la perception qui y sont importants[816]. La construction du dessin nous renvoie aux histoires de Töpffer, où l'importance est non dans le sujet ou le récit en soi, mais dans l'effet produit – la poésie des faits. C'est dans cette optique que Le Corbusier reprend Töpffer pour illustrer l'effet du résultat du concours dans *Une maison, un palais*, et qu'il note à plusieurs reprises non un public ciblé pour ses projets de film, mais l'effet qu'il espère produire. Cependant, il s'y opère une divergence entre la pratique de communication qu'il mettra en place et la création visuelle des films d'avant-garde qu'il embrasse avec des réalisateurs comme Joris Ivens, Luis Buñuel et Salvador Dalí, Alexandre Dovjenko, Fernand Léger, Sergueï Eisenstein ou encore Dziga Vertov. Tous ces films proposent un véritable travail de recherche quant à la construction des sé-

815 Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1925, p. 57 (coll. de l'Esprit Nouveau).

816 S. von Moos, « Voyages en zigzag », *art. cit.*

quences, afin de faire naître et de véhiculer des informations visuelles et contextuelles via une nouvelle construction de la réalité. Par exemple, dans le film *De Brug* de Joris Ivens, la narration du passage du train sur le pont n'est pas linéaire, telle qu'on l'appréhenderait *en fait*, mais elle se déroule selon des séquences montées entre différents points de vue du pont comme du train, qui rend perceptible, en jouant également sur la durée de chacune d'elles, la notion de vitesse. Par ces effets visuels, le passage du train est ressenti en profondeur, même si les points de vue dans les séquences visionnées se répètent parfois ou s'ils ne sont pas exhaustifs. C'est une réalité originale qui règne, créée par les séquences et leur montage, par leurs rapports, par leur travail de création.

6.2 De la promenade architecturale à la promenade cinématographique ?

6.2.1 L'expérience de l'Acropole

La déambulation orchestrée pour créer une séquence de sensations visuelles est un élément que Le Corbusier reprend d'Auguste Choisy et son analyse de l'Acropole[817]. Dans son *Histoire de l'architecture* de 1899[818], Auguste Choisy étaie sa description de la disposition et la forme des temples de l'Acropole avec des schémas, plans et croquis de perspectives pour expliquer l'illusion d'optique. Selon lui, les temples ne reprennent pas leur forme grâce à la perfection des règles géométriques et symétriques – invention néoclassique –, mais grâce aux points de vue rencontrés lors de la progression sur le site. La dissymétrie du Parthénon et de l'Érechthéion se comprend non comme un objet formel en soi, mais comme une forme perceptible par le regard, dans la séquence de déambulation. Les schémas d'Auguste Choisy sont repris par Le Corbusier dans ses articles parus dans *l'Esprit Nouveau,* publiés ensuite en 1923 sous le titre *Vers une architecture* (FIG). Dans le chapitre « Trois rappels à messieurs les architectes », les dessins d'Auguste Choisy sont accompagnés de légendes qui traitent des aspects visuels. Une première image est expliquée par ce que « les fausses équerres ont fourni des vues riches et d'un effet subtil ; les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense. Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d'acuité, dominateur[819] ». Le Corbusier continue les pages suivantes avec un plan du site : « Le plan est conçu pour une vision lointaine : les axes suivent la vallée et les fausses équerres sont les habiletés du grand metteur en scène. L'Acropole sous son rocher et ses murs de soutènement est vue de loin, d'un bloc. Ses édifices se massent dans l'incidence de leurs plans multiples[820] ». Le terme de plan, qui est bidimensionnel et avec un « désordre apparent », est compensé par la mise en œuvre réelle du plan : les trois dimensions et, plus spécifiquement, l'œil qui bouge, qui déambule et découvre l'équilibre des cadres de vue multiples et, donc, l'interspatialité.

En 1933, lors du CIAM IV à Athènes[821] et quelques mois après avoir écrit l'article « Esprit de vérité » pour *Mouvement* où il fait l'éloge de l'objectif de la caméra cinématographique, Le Corbusier revisite, lors de ce séjour à Athènes, l'Acropole, plus de vingt ans après avoir vécu cette expérience qui le marque pendant toute sa vie. Lors

817 Sur l'expérience de l'Acropole, voir J. Lucan, *Composition, non-composition architecture et théories, xixe-xxe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, pp. 348-365, 402-421 ; pour une étude sur l'œuvre écrite de Choisy : T. Mandoul, *Entre raison et utopie. L'histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, Wavre, Mardaga, 2008.

818 A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier, 1899.

819 Le Corbusier, *Vers une architecture (1923)*, Paris, Librairie Arthaud, 1977, p. 37.

820 *Ibid.*, p. 39.

821 A. Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2000, p. 54.

de sa conférence, il note encore l'importance de cette expérience[822], et c'est de cette expérience renouvelée qu'il déduit la notion de l'espace indicible qui paraîtra dans le texte de 1946 dans le numéro spécial « Art » de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*[823]. Espace indicible dans la nature, dans ses proportions, mais également dans son emplacement. Emplacement qui a été à la base d'une description de l'Acropole la même année comme expérience cinématographique par Eisenstein dans le texte « Montage and Architecture »[824]. Eisenstein, qui connaissait l'œuvre de Choisy ainsi que *Vers une architecture* de Le Corbusier[825], y décrit cette succession de plans comme l'un des premiers exemples de montage cinématographique dans l'histoire du cinéma[826]. L'enchaînement de vues engendre une confrontation successive qui crée l'effet de passage d'un plan à l'autre, et qui demande une attention permanente du visiteur[827].

« *Painting has remained incapable of fixing the total representation of a phenomenon in its full visual multidimensionality. (There have been numberless attempts to do this.) Only the film camera has solved the problem of doing this on a flat surface, but its undoubted ancestor in this capability is architecture [...] It is hard to imagine a montage sequence for an architectural ensemble more subtly composed, shot by shot, than the one that our legs created by walking among the buildings of the Acropolis*[828]. »

L'espace indicible de Le Corbusier semble en 1933 encore lié à une notion d'emplacement et de déplacement, même déplacement qui lui semble important à noter dans *Vers une architecture* avec la reproduction des dessins de Choisy, qui est la source commune à Le Corbusier et Eisenstein. Cette notion n'est pas ce qui est nommé en général la quatrième dimension, le temps, mais le rayonnement, la composition, le montage par la vision. En 1941, dans *Sur les quatre routes*, Le Corbusier rend – encore – hommage à Auguste Choisy, d'avoir pu représenter les clés de lecture de cet espace indicible de l'Acropole.

6.2.2 Capter le mouvement d'itinéraire

Le Corbusier n'arrive, par contre, pas à dessiner ou photographier ces séquences considérées comme cinématographiques de l'Acropole. Il se voit obligé de retourner à la description de l'expérience et les photographies prises lors de cette première visite ne témoignent en rien de cette expérience. Lors de ce voyage en Orient en 1911 et duquel sa

822 J. Bosman, « Sur le PATRIS II de Marseille à Athènes », *art. cit.*

823 Le Corbusier, « L'Espace indicible », *art. cit.*

824 S.M. Eisenstein et Y.-A. Bois, « Montage and Architecture », *Assemblage*, vol. 10, décembre 1989, pp. 110-131.

825 Eisenstein possédait un exemplaire de *Kommende Baukunst*, version allemande de *Vers une architecture*, Deutsche-Verlags-Anstalt, Berlin, Leipzig, 1926 (voir : J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'U.R.S.S.*, *op. cit.*, p. 85).

826 Sergei Eisenstein, « Montage and Architecture » [rédigé vers 1938], publié dans S.M. Eisenstein et Y.-A. Bois, « Montage and Architecture », *art. cit.*

827 T. Mandoul, *Entre raison et utopie. L'histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, *op. cit.*, p. 244.

828 S.M. Eisenstein et Y.-A. Bois, « Montage and Architecture », *art. cit.*, p. 117.

visite à l'Acropole faisait partie, il photographie lui-même à plusieurs reprises des vues avec, au premier plan, un chemin rural, un sentier sinuant, un chemin urbain et périurbain. Cette prise en compte de la route dans le regard sur le paysage urbain et rural est un élément récurrent de ses croquis et de ses photographies et complète la manière de dessiner et de photographier à partir de plusieurs regards les « objets » qu'il rencontre lors de son voyage[829]. L'apparence de la route dans ses photographies démontre l'importance du regard vagabondant – on photographie lors de la promenade pour en garder une trace. Un dessin du 27 juin 1911 expose l'avancée sur la route de Kazanlak : au premier plan, un homme avec un cheval, qui regarde le point de fuite lointain de la route. Sur une autre photographie apparaissent les oreilles d'un âne qui font signe de regarder en un mouvement permanent non seulement l'axe de la route, mais aussi l'ensemble du paysage que l'on rencontre (FIG). La route et le paysage photographiés offrent une ouverture au paysage, objet de la photographie[830]. L'important se situe dans la captation de la réalité visuelle du regard plutôt que dans l'image en soi en tant qu'objet photographique. Les photographies sont une prise de vue d'un mouvement visuel continu. Nous ne sommes pas devant une création de vues multiples comme pour l'Acropole. Ce mouvement visuel continu questionne le proche et le loin, mais n'enregistre pas une promenade architecturale. L'espace dans lequel le mouvement a lieu est trop vaste pour cela : il s'agit plutôt d'un vécu visuel accompagné du déplacement urbanistique.

Ces témoins visuels des déplacements sont proches de certaines séquences dessinées et photographiées au milieu des années 1930. Ici aussi, quand Le Corbusier pense en séquence, il s'agit de grands plans, et non pas dans une spatialité enfermée. Les croquis de Le Corbusier où il « sténographie ce paysage émouvant[831] » de l'horizon de Manhattan quand il quitte New York en 1935 en est l'exemple le plus connu. Reproduits en 1937 dans *Quand les cathédrales étaient blanches*, ces croquis présentent en huit étapes l'éloignement du départ en bateau de New York[832] (FIG). Cependant, Le Corbusier réalise à Alger en 1938 avec sa caméra Siemens B le témoin du mouvement inversé, le rapprochement. La dernière bobine présente en photographies successives une séquence d'images de son arrivée au port d'Alger[833]. Le Corbusier filme l'arrivée par le port avec l'approche du quartier de la Marine. Ces séquences sont relatives à la conception du projet de la tour pour Alger dans le quartier maritime et il note lui-même sur la boîte de la bobine « Alger – Mon chantier dans La Marine ». Les archives photographiques de ce projet

829 S. von Moos, « Voyages en zigzag », *art. cit.* ; T. Benton, *LC Foto*, *op. cit.*

830 L'artiste David Bergé développe toute une pensée autour du mouvement dans l'espace urbain, avec, entre autres, des recherches à partir des photographies des jeunes voyageurs Charles-Édouard Jeanneret et August Klipstein. Pour l'installation *The Voyage Piece*, il projette les photographies du voyage de l'Orient grandeur nature pour révéler aux visiteurs l'effet du mouvement et la volonté d'une capture de vue (D. Bergé, *The Voyage Piece*, 14/12, 2014, Établissement d'en face et Recyclart, Bruxelles).

831 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides (1937)*, *op. cit.*, p. 245.

832 « Au revoir, New York ! » *Ibid.*, pp. 245-248.

833 Séquences 6085-6093 du DVD (FLC).

présentent – de manière très inattendue – des photogrammes du site, réalisés à partir des parties de la bobine[834]. Il y est intéressant de voir que Le Corbusier procédait donc à une impression de cette séquence en réutilisant le matériel. Cette séquence d'images est prise dans sa totalité, dix photogrammes, et reproduite sur carton en une bande verticale, comme la bobine, mais agrandie. Ce carton représente quatre trous dans les coins et a donc été accroché à une occasion non connue[835] (FIG). Il est d'autant plus intéressant de revenir sur les séquences mêmes de la planche, qui représentent un défilement du port depuis un bateau, avec une dernière image (reproduite) d'un détournement de la caméra pour présenter une maison. Cette idée de mouvement dans le port est par la suite encore reprise par une séquence d'un plan et deux dessins en 1942 dans *La Maison des hommes*[836]. Bien que cette séquence ne soit pas filmée, mais seulement reprise par dix images qui montrent le mouvement, elle est bien pensée à l'avance. Il semble que Le Corbusier ait procédé à la prise des images photographiques au lieu de filmer pour ne pas gaspiller de la pellicule sur un défilement certainement trop long pour le capter en film. Reprendre des images fixes, des images-clés, se présente donc comme la solution à représenter le mouvement de la même manière qu'il faisait en 1911.

Ces séquences rappellent le scénario que Le Corbusier décrit à Emery pour un film à Paris en mai 1936, dès son retour d'Alger :

« Pour votre film, j'ai eu des idées en prenant le large l'autre jour : il y aurait lieu de prendre plusieurs vues depuis le bateau au fur et à mesure de l'arrivée du bateau, ou du départ comme vous voudrez (c'est à faire dans le bon sens, bien entendu). Du large le Cap d'Alger apparaît (la Marine) comme étant le lieu véritable et l'on pourrait, sur ces films, venir dessiner de temps à autre une flèche et voir apparaître par un graphique carré la silhouette de la Cité d'Affaires, à son emplacement, et pour finir par un photo-collage, le projet lui-même du gratte-ciel (voir croquis)[837]. »

Ce film ne se réalise pas et le projet reste à un stade très préliminaire sur quelques idées visuelles comme repères du film. Le Corbusier a donc, lors de son voyage en Algérie, tenté l'expérience et a réalisé un essai du projet de film qu'il avait imaginé et déjà vécu sans caméra en 1936. Il s'agit à ma connaissance de la seule expérience de Le Corbusier de procéder à la réalisation d'une séquence de mouvement vécue en une représentation cinématographique. La séquence de l'itinéraire semble possible car il s'agit d'un mouvement physique facile ; le bateau l'emmène. Passer à l'acte de la représentation cinématographique semble donc possible, même si la séquence ici se limite à une version sténographique.

---

834 Ces photogrammes reproduits se retrouvent encore dans les bobines et ne sont pas, comme pour le fragment du Pavillon des Temps nouveaux, enlevés de la bobine d'origine.

835 Planche photographique coupée en deux (FLC, L1-1-25 et 26).

836 Le Corbusier et F. de Pierrefeu, *La Maison des hommes*, *op. cit.*, p. 177.

837 Lettre de Le Corbusier à Emery, 15 mai 1936 (FLC I1-3-285)

En reconstituant les séries photographiques des reportages réalisés de ses œuvres des années 1920 et 1930, nous pouvons, comme nous l'avons évoqué, apercevoir une promenade de l'architecte accompagné du photographe dans le bâtiment. Cette promenade présente un parcours dans l'architecture bien établi, avec des points de vue dirigés par l'architecte. Les vues canoniques, qui font partie de notre mémoire collective, ponctuent la déambulation. L'œil se promène, non moins que le corps, tel que le préconise Le Corbusier à maintes reprises. « L'œil est l'outil d'enregistrement. Il est placé à 1 m 60 au-dessus du sol. La marche fait apparaître sous nos yeux la diversité des spectacles[838] ». Quand la référence est faite aux dessins de la villa Meyer, l'idée de l'œil placé à 1,60 mètre est souvent négligée. L'exemple des dessins pour Mme Meyer est intéressant du point de vue de la pensée cinématographique avec laquelle Le Corbusier se familiarise ; cependant, cette communication presque unique en son genre n'est pas poursuivie dans ce qu'il préconise comme la manière de représenter par le cinéma son architecture. Quand Le Corbusier décide de faire réaliser des documentaires sur ses constructions, les points de vue et le montage des différents points de vue ne marquent pas un intérêt pour jouer au langage cinématographique de plongées de vue, de rapides séquences et autres. Il s'agit plutôt d'un développement « au fur et à mesure » comme il l'écrit à Emery. Ainsi, nous avons vu que les séquences cinématographiques de Pierre Chenal suivent en gros la visite comme il faisait avec les photographes. Nous pouvons également avancer l'aspect de la découverte visuelle captée dans une multitude de photographies comme manière de travailler de Lucien Hervé. Bien que cette idée de parcourir une œuvre pour la représenter doive avoir plu à Le Corbusier, il s'agit surtout de l'effet plastique, et non pas de l'itinéraire qui l'intéresse. L'itinéraire est une manière de travailler, les photographies à effet plastique sont un résultat. En ce sens, nous pouvons faire la comparaison avec Le Corbusier. Il semble que, pour lui également, le parcours constitue un élément indispensable à la démarche, mais qu'il ne soit pas la finalité de la représentation.

6.2.3 Filmer le mouvement d'itinéraire

Dans le premier tome de *l'Œuvre complète*, la description de la villa La Roche explique la promenade architecturale :

« Cette seconde maison [La Roche] sera donc un peu comme une *promenade architecturale*. On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard ; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale[839]. »

838 Le Corbusier et F. de Pierrefeu, *La Maison des hommes*, *op. cit.*, p. 125.

839 Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929*, *op. cit.*, p. 60. Par contre, personne ne se réfère à la postériorité du texte. La référence à la promenade architecturale naît avec *l'Œuvre complète*, en 1930, et non pas en 1923, année de la commande, et année de la publication de *Vers une architecture* où Le Corbusier décrit Choisy. Comme le note Jean-Louis Cohen, la plupart des textes pour le premier tome ne sont pas écrits par Le Corbusier ou Pierre Jeanneret, mais par Oscar Storonov, Hans Girsberger et Sigfried Giedion.

L'architecture est circulation intérieure « très particulièrement pour des raisons d'émotion, les divers aspects de l'œuvre, la symphonie qui, en fait, se joue, ne pouvant être saisissables qu'au fur et à mesure que les pas nous portent, nous placent et nous déplacent, offrant à notre regard la pâture de murs ou de perspectives, l'attendu ou l'inattendu des portes livrant le secret de nouveaux espaces, la succession des ombres, pénombres ou lumières que gère le soleil pénétrant par les fenêtres ou les baies, la vue des lointains bâtis ou plantés comme aussi celle des premiers plans savamment aménagés »[840]. Nous sommes encore très proches des sources de Töpffer. Le Corbusier parle ici d'outils architecturaux, des éléments d'architecture pour mettre en place ces émotions[841]. Ces éléments de composition ne sont pas des éléments physiques de construction, mais des éléments visuels ou tangibles. Ainsi, dès le début de sa carrière, lumière, ombre et couleur sont des éléments constitutifs de l'architecture, comme ils le sont pour la photographie et le cinéma. Un mur et une perspective sont dans cette optique mis dans la même catégorie : un mur n'est donc pas un élément constructif, mais devient un élément purement visuel, un élément visuel comme le sont les autres des cinq points de l'architecture moderne et du plan libre. Le plan libre et ces éléments se construisent de manière visuelle, car la structure est déjà présente, pour engendrer l'émotion, par la circulation. La conception de la couleur dans la maison Guiette est ainsi aussi une décision par l'itinéraire, le parcours effectué dans la maison avec René Guiette. Il s'agit effectivement de voir cette architecture comme une succession de vues et comment la couleur y contribue[842].

Comme exemples d'une « circulation intérieure impeccablement ordonnée », Le Corbusier note la petite maison au bord du lac Léman, la villa Savoye, le projet du Palais des Nations, le projet du Palais des Soviets et le Musée de Tokyo. En dehors de l'exemple du Palais des Soviets, où la circulation dans le hall central passe par la multitude de possibilités de vues entre les colonnes, tous les exemples font preuve de parcours architecturaux très physiquement composés. Bien que l'idée de la promenade architecturale soit pour la première fois énoncée dans le premier tome de *l'Œuvre complète* comme explication à la villa La Roche, celle-ci n'est pas reprise comme exemple dans *Entretien*. Cette combinaison de plans avec perspective trouve son écho dans les dessins de 1954 de Le Corbusier publiés dans *Une petite maison*[843]. Le plan de la maison pour ses parents s'installe en effet à la suite des données du plan : le soleil au sud et une machine à habiter avec des fonctions précises sur des surfaces minimales. « Conséquence : un circuit[844] ».

---

840 Le Corbusier, *Entretien*, *op. cit.*

841 F. Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Basel, Birkhäuser, 2010. Flora Samuel part des éléments architecturaux (porte, escalier…) pour définir le chemin narratif et, donc, la promenade architecturale de Le Corbusier.

842 J. de Heer, « Polychromy and Promenade », dans M. Risselada (éd.), *Raumplan versus Plan libre: Adolf Loos/Le Corbusier*, Rotterdam, 010 Publishers, 2008, pp. 162-165.

843 Le Corbusier, *Une petite maison*, Zurich, Éditions Girsberger, 1954, pp. 6-9 (Carnets de la recherche patiente, 1).

844 Le Corbusier, *Une Maison – Un Palais. À la recherche d'une unité architecturale.*, *op. cit.*, p. 6.

Les textes de Giedion sur l'œuvre de Le Corbusier présentent d'ailleurs cette admiration pour le mouvement, l'itinéraire, l'effet visuel et le parallèle avec le mouvement en cinéma. Ainsi, en 1928, il note dans *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* :

« Considérée comme un tout, la rangée de maisons recourt de nouveau à la juxtaposition, sur les côtés ou par l'arrière. Des vues fixes ne permettent pas de s'en faire une idée claire. Il faudrait pouvoir accompagner le regard dans ses déplacements : seule la caméra peut rendre justice à la nouvelle architecture ! Et encore, seulement sous un certain cadrage [...][845]. »

La différence entre le fait que « l'architecture se marche, se parcourt[846] » avec un œil à 1,60 mètre du sol et les séries de photographies qui suivent une visite logique des espaces architecturaux est que la première réalité est vue dans une continuité et que la deuxième, une représentation, est vue dans un enfilement interrompu de vues fixes. Ceci compte autant pour les photographes des années 1920 et 1930 ayant photographié l'œuvre en compagnie de Le Corbusier que pour la période 1950-1965, quand Lucien Hervé parcourt l'architecture pour faire un tri dans l'abondance des vues disponibles.

L'idée que le film pourrait, tout simplement, par le montage de ces différents plans, former une promenade cinématographique est ainsi une fausse déduction : « La maison n'est rien de plus qu'une série de vues chorégraphiées par le visiteur, le moyen par lequel un réalisateur effectue le montage d'un film[847] ». Considérer le montage d'un film à un assemblage de vues photographiques chorégraphiées est réducteur pour les capacités et les effets du montage cinématographique. La villa Savoye est ainsi réduite par Colomina à cette série de vues photographiques qu'elle considère comme la base d'une invention cinématographique. Il s'agit bien d'une série de vues photographiques, cependant elles sont chorégraphiées par Le Corbusier et non pas par le visiteur – elles s'adressent au visiteur-lecteur.

Il est intéressant de comparer la manière de présenter un parcours en film, par exemple, la visite des villas dans *Architectures d'Aujourd'hui* ou la visite d'un appartement dans *La Cité radieuse*, avec les courtes séquences amateurs réalisées par Ernest Weissmann lors d'une visite de la villa Stein en 1929[848]. Weissmann filme l'ascension comme une vision restreinte de ce que l'on voit lorsqu'il monte l'escalier. Il filme avec le point de vue d'un architecte en montant l'escalier : en promenade. Le résultat est une image très mouvementée qui tourne constamment lors de l'ascension et où plus rien n'est encore visible. Ici, c'est une réalisation littérale d'une petite partie, la fin vers le sommet, de la

845 S. Giedion, *Construire en France - Construire en fer - Construire en béton*, *op. cit.*, p. 92.

846 Le Corbusier, *Entretien*, *op. cit.*

847 B. Colomina, *La publicité du privé*, *op. cit.*, p. 235.

848 FLC, DVD films Weissmann, bobine I, 3 min 43 sec à 4 min 25 sec.

promenade architecturale qui démontre qu'il faut une autre manière de représentation pour visualiser cette promenade. En identifiant l'œil de la caméra à l'œil de l'homme, l'image captée devient très restreinte : mouvementée, floue et sombre à la suite des limites de la pellicule, la sensibilité à la lumière et le cadre. Il filme également le suivi des patrons sur la pente de la villa Savoye en construction. Ici encore, bien que les plans soient mesurés, les caractéristiques de l'architecture n'y apparaissent pas, la vision de la caméra est trop restreinte pour s'en rendre compte[849]. Dans les deux cas, Pierre Chenal externalise le mouvement pour donner l'information du parcours. L'homme de Le Corbusier debout avec ses yeux qui se promène dans l'architecture n'est pas une figure cinématographique. Il faut d'ailleurs noté qu'en dehors de la villa Savoye, les deux autres exemples réalisés ne font jamais l'objet d'un projet de film par Le Corbusier.

Ce projet de séquence architecturale, qui se soustrait aux normes réalistes d'une séquence de promenade, se différencie de l'idée générale historique des points de vue mise en avant par Le Corbusier dans ses constructions. Au cours des années 1920 et 1930, les photographies de ses œuvres réalisées témoignent en effet d'une conscience de vues iconiques et canoniques : leur diffusion privilégiée incite le lecteur à considérer l'architecture de Le Corbusier et de Pierre Jeanneret suivant certaines caractéristiques très précises des espaces et de leur organisation plutôt que d'après une compréhension globale de l'ensemble. Si cette diffusion canonique est une *donnée* de l'époque, due aux spécificités techniques de la photographie – matériel encombrant et coûteux –, elle est cependant poussée au-delà de ses limites pratiques grâce au contrôle considérable exercé par Le Corbusier. Dès la conception du projet, Le Corbusier fixe des points de vue de son architecture sur dessin, qui réapparaissent ensuite sur les photographies de chantier et les photographies de professionnels.

6.2.3 Le panorama comme développement panoptique

Bruno Reichlin remarque l'évidence de l'itinéraire avec la progression des points de vue orchestrés pour la villa à Vaucresson (1922) et la villa à Corseaux pour ses parents (1924-1925)[850]. La découverte de l'espace se fait par la périphérie de l'espace, où les points de vue sont restreints, découpés, et où les transitions d'un point de vue à l'autre sont contrôlées. Nulle part, l'espace enveloppant n'est perceptible d'un seul regard, en opposition à l'iconographie traditionnelle qui nous livre un aperçu global d'un espace en y entrant. L'évidence de l'itinéraire de la villa à Corseaux est déjà mise en avant par Le Corbusier lui-même dans *Précisions*, par le dessin du plan de la maison, ce dessin de conférence trouve sa version « nettoyée » et augmentée où un œil se promène, représenté par des flèches, en 1954, dans *Une petite maison*[851]. Nous pouvons y ajouter

849 FLC, DVD films Weissmann, bobine III, 33 min 41 sec à 4 min 47 sec.

850 B. Reichlin, « Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect », *art. cit.*

851 Le Corbusier, *Une petite maison*, *op. cit.*, pp. 6-9.

avec une même évidence le croquis du salon de la villa Stein-de Monzie, d'ailleurs mise en scène par la succession des points de vue des photographies qui longent la fenêtre en longueur, le dessin du salon du deuxième projet de la villa Meyer[852], du salon de la villa Ocampo[853], du séjour des appartements Wanner[854], de la chambre à coucher de la villa à Vaucresson[855], etc. (FIG). Les croquis d'intérieurs d'œuvres basés sur la maison Citrohan comme la maison Guiette et la maison Canneel ne semblent pas reprendre des perspectives étendues. La composition d'une parcelle de 6 mètres de large avec une grande profondeur résulte en croquis unidirectionnels qui mettent en avant la profondeur de l'intérieur. Les croquis de Le Corbusier avec des perspectives étendues et multiples, comprimées en un seul dessin semblent réalisés pour remédier aux lacunes de la représentation fragmentée qu'une telle organisation spatiale d'itinéraire induit. C'est par la suite avec le panorama cinématographique qu'il serait possible de « résoudre » la fragmentation des vues qui est opérée entre les croquis et les vues photographiques.

Cette difficulté de transposition entre la vue dessinée, la vue photographiée et la vue filmée est mise en évidence en comparant les photographies professionnelles des intérieurs de villas avec leurs croquis de représentation de la spatialité. Par exemple, pour l'intérieur de la villa Stein-de Monzie, trois photographies prises depuis la fenêtre le long de la façade se caractérisent par un déplacement du point de vue vers le milieu de l'espace. Ce triptyque photographique reprend ainsi le cadre étendu du croquis préliminaire représentant la spatialité intérieure du séjour (FIG)[856] . Il s'agit d'une sorte de panorama inversé, ce n'est pas la caméra qui reste sur place et qui circule autour d'elle-même, la caméra tourne autour d'un point central dans cet espace – qui n'est pas appréhendable d'un seul coup – pour faire découvrir l'espace. Giedion circule de la même façon autour de la terrasse centrale pour en capter la spatialité, ce qu'il appelle circuler autour de la « scène ». Quand Pierre Chenal doit filmer les trois villas pour le film *Architectures d'Aujourd'hui*, nous voyons qu'il traduit cet avancement radial de la caméra photographique autour d'un centre invisible dans l'espace pour une mise en place de séquences panoramiques. Le cas de la villa Stein-de Monzie est le plus renversant dans le sens littéral. Les photographies réalisées en 1928 nous présentent une découverte de l'espace de séjour, espace central, par une suite de photographies déplacées. Chenal filme quelques années plus tard ce même espace de l'autre côté : il se met à la place du foyer, au milieu de l'espace, autour duquel le photographe se déplaçait, pour enregistrer par une séquence panoramique, se tournant de manière radiale, la façade vue d'intérieur, longée par le photographe lors de son reportage photographique (FIG). Il existe plusieurs raisons à cette inversion. D'une part, le séjour était à ce moment

852 FLC, plan 31514, 1926.

853 FLC, plan 24235, 1928.

854 Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929, op. cit.*, p. 185.

855 *Ibid.*, p. 48.

856 Les photographies dans l'ordre de la découverte de l'espace : FLC, L1-10-68, 72, 65 ; dessin sur plan FLC31480.

meublé de manière abondante en un style qui ne pouvait pas témoigner d'un esprit moderne. D'autre part, cette inversion témoigne de la théorie que Le Corbusier voulait mettre en avant : celle de la fenêtre en longueur, ici illustrée de manière littérale. En filmant les fenêtres, le discours est réorienté vers le concept de la fenêtre et la liaison entre l'intérieur et l'extérieur.

C'est effectivement ce concept de liaison entre intérieur et extérieur qui va être représenté dans deux autres séquences panoramiques de ce film pour essayer de mettre en avant une spatialité des espaces intérieurs. Les vues panoramiques de 180° du séjour de la villa Savoye et de la bibliothèque du pavillon de la villa Church traversent d'un extérieur à l'autre en passant par un espace intérieur (FIG). Dans ces deux cas, les espaces ne sont pas des espaces « cinématographiques » selon la définition de Bruno Reichlin : il s'agit, pour le salon de la villa Savoye, d'une longue boîte à chaussures, avec une paroi vitrée vers la terrasse et une paroi opposée avec une bande vitrée vers le paysage. Les photographes prennent un point de vue logique, c'est-à-dire depuis un coin de l'espace pour être capables de reprendre un angle de vue le plus large possible dans le cadrage. Il n'est pas question de devoir longer les bords pour se familiariser dans le temps avec l'espace, l'espace intérieur et sa liaison avec la terrasse extérieure est perceptible d'une position fixe. Pierre Chenal part ainsi de ce même point de vue qu'il transpose déjà partiellement en séquence panoramique pour être capable de reprendre l'angle de vue de l'appareil technique du photographe. Cependant, il continue la séquence panoramique pour virtuellement traverser la fenêtre en longueur à l'opposé de la terrasse et former une vision à 180°. La séquence panoramique devient alors une visualisation d'une théorie architecturale élaborée pour apporter la preuve que le dedans et le dehors sont fluides et ne s'arrêtent pas au mur. L'espace de bibliothèque du pavillon de la villa Church reprend de la même manière l'astuce technique cinématographique d'une séquence panoramique. Le photographe comme le cinéaste se placent ici dans la position qui permet la meilleure compréhension de l'espace ; le cinéaste reprend aussi un cadrage proche de la photographie pour prolonger la vue jusqu'à réaliser un panorama de 180° qui quitte visuellement l'espace intérieur et présente le lien entre l'espace intérieur et l'espace extérieur – la terrasse, sur laquelle se joue ensuite un petit exercice de gymnastique. Dans ces deux cas, la caméra ne rencontre visuellement que peu d'obstacles.

Les séquences panoramiques peuvent ainsi encore être vues comme un point culminant de la discussion entre Le Corbusier et Auguste Perret par rapport à la fenêtre en longueur ou la fenêtre verticale[857] (FIG). Dans la présentation de la villa Savoye, cette interaction entre extérieur et intérieur est mise en évidence par un intertitre qualifiant cet espace comme très lumineux, car « voici une prise de vues effectuée dans la salle à manger, sans le secours de lumière artificielle ». L'iconographie est proche de la photographie réalisée de la villa Stein-de Monzie du séjour encore vide, qui longe le mur de la fenêtre et guide la vision du spectateur à la fenêtre en longueur et la vue vers l'extérieur, en contraste constant avec l'intérieur. La pensée derrière la mise en œuvre du panorama, rendue explicite par l'intertitre, fait écho au discours de Le Corbusier sur la fenêtre en longueur et l'apport de lumière paru dans *Précisions*, dans une des transcriptions des conférences données en Argentine fin 1929, « Les techniques sont l'assiette même du lyrisme »[858]. Dans la retranscription, il décrit la preuve photographique de l'abondance de lumière dans un espace avec une fenêtre en longueur par rapport à un espace avec deux fenêtres verticales : celui-ci doit être photographié avec un temps d'exposition quatre fois plus important que l'espace avec la fenêtre en longueur. « Je ne nage plus dans l'approximatif d'observations personnelles, je suis devant la pellicule sensible photographique qui encaisse la lumière[859] » (FIG). Par contre, pour le plan panoramique de Chenal filmé dans le séjour de la villa Savoye, ce dernier a probablement réduit le nombre d'images par minute, combiné avec un déplacement très ralenti, pour permettre une pose suffisante à la suite du diaphragme de l'objectif peu sensible[860] à la lumière. La pellicule cinématographique peut donc quand même trahir, bien que, dans le fond, le raisonnement de Le Corbusier soit juste, et l'information la plus importante qui en ressort est qu'il y a une abondance de lumière, même si la caméra doit se tourner vers des astuces pour capter ces espaces.

857 Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929*, *op. cit.*, p. 129 ; Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.* ; Le Corbusier, *Une Maison – Un Palais. À la recherche d'une unité architecturale.*, *op. cit.*

858 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.* ; Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, *op. cit.*, pp. 95-96.

859 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 57.

860 L'objectif de base d'une Kinamo comportait un diaphragme de 1:3,5.

PARTIE 3
Transcription.

Construire une rhétorique de documentaire

7. Du texte à l'image : construction de scénarios

> « Dans une entreprise comme la vôtre, il faut, je crois, d'une part se garder des metteurs en scène qui voudraient tout amener à leur expression personnelle ; d'autre part réunir des personnes qui aient la foi[861]. »

Pour la plupart des projets de documentaire, incluant ou non une interview avec Le Corbusier, des scénarios peuvent être retrouvés dans les archives de la Fondation Le Corbusier. Avant de passer à l'image, la mise en place des idées, du déroulement, de la logistique par le texte était nécessaire. Rares sont les documentaires et même les interviews pour lesquels nous n'avons pas d'indications qu'un scénario en forme abrégée ou en forme étendue ait été produit. Le film *Les Bâtisseurs* est ainsi une exception majeure pour lequel nous ne retrouvons pas d'indications d'une élaboration de scénario préalable au tournage. Les scénarios ont différentes formes et émanent de différents auteurs. Pour ceux qui émanent de Le Corbusier, il s'agit le plus souvent d'une simple note dans un carnet ou sur une feuille où sont dressées les grandes lignes du propos par des références sténographiques ou visuelles, ensuite développés en sommaires ou synopsis tapuscrits. Les scénarios les plus élaborés émanent généralement de spécialistes du milieu du cinéma, de la télévision ou de collaborateurs de Le Corbusier : Hanning, Wogenscky, Lucien Hervé. Ces scénarios et textes couvrent les différents types de tournage, des documentaires, des fictions et des interviews. Les sommaires et synopsis peuvent également prendre différentes formes, parfois celle d'un texte qui donne un propos général ou un scénario sommaire du déroulement du film, - c'est le cas pour le film *La Cité radieuse* de Jean Sacha en 1952 (CAT) - parfois en découpage technique où visuels, son et commentaires ou dialogues qui sont décrits en colonnes parallèles, par exemple pour les scénarios de deux films en 1944 écrits entièrement par Le Corbusier (CAT) ou pour le projet de film *Villes radieuses* écrit par André Wogenscky en 1956 (CAT). Des formes intermédiaires existent également, par exemple, le scénario de film de Georges Zaidler de 1939 a la forme d'un scénario, où sont, à chaque paragraphe, jointes les références visuelles et leurs sources dans les ouvrages (CAT). Les scénarios avancés se signalent également d'un aller et retour constant entre Le Corbusier et les partis cinématographiques exécutifs. Le Corbusier ne manque pas de corriger et de réécrire les scénarios ou les questions et réponses des interviews.

861 Lettre de Jacques Chapuis-Floran à Le Corbusier, 31 janvier 1952 (FLC, B3-10-208).

Cette multitude de formes de préparations textuelles rend claire l'implication holiste de Le Corbusier dans le processus de fabrication de films. Par contre, le nombre de projets de film non réalisés pour lesquels Le Corbusier a élaboré les scénarios laisse supposer que sa volonté de communiquer était plus avide que ses possibilités réelles. Les mécanismes d'échec semblent, pour une grande partie des projets concernés, se situer au niveau de la préparation des scénarios et seulement par la suite au niveau de l'élaboration des financements. Le fait de vouloir contrôler et gérer les scénarios et les visuels des films correspond peu à une réalité de réseau. La rapidité d'exécution exigée par la télévision révèle le rôle limité que le monde cinématographique et de la télévision pouvait ou voulait accorder à un expert. Généralement avec la casquette d'interviewé, son implication allait rarement jusqu'au début de la conception du processus. L'implication ardente que Le Corbusier appliquait pour les documentaires enterrait aussi des projets.

Le présent chapitre observe de plus près quelques mécanismes et choix de collaboration avec des écrivains. L'appel de Le Corbusier aux écrivains peut étonner, si l'on observe le nombre de publications en son nom propre. En effet, l'appel aux écrivains ne nuit pas forcément à la supervision de Le Corbusier. Si le discours d'idées, la rhétorique sont toujours mis en place par l'architecte, la forme de la traduction vers le public nécessite d'autres capacités. La sollicitation des écrivains se présente alors comme un outil pour convaincre le large public. D'autres projets de film, encore à l'état de croisade, se caractérisent justement par une description sténographique de l'image : le texte mis en place livre la preuve d'une pensée en images, et, simultanément, la réponse à la sollicitation des écrivains.

7.1 Un projet de collaboration : le rôle des écrivains

La mainmise totale que Le Corbusier souhaitait affirmer à chaque projet de film concernant son œuvre implique la réunion d'une équipe valable et compétente autour de lui. La nature de l'équipe et les profils des personnes sont variables et vont au-delà du simple choix de compétences cinématographiques. À plusieurs reprises, Le Corbusier pense également à des écrivains pour l'épauler dans ses projets de film, dès ses premiers projets : avec Jean Epstein ayant la double casquette, jusqu'à la fin de sa vie, concernant le projet de film monographique de Gilbert Prouteau, en passant par Lucienne Favre, Fernand Crommelynck, Albert Camus et Michel Bataille. Etant donné la quantité de publications écrites par Le Corbusier lui-même qui se donne le titre d'« homme de lettres[862] » sur sa carte d'identité en 1930[863], la volonté de collaboration avec un écrivain n'est pas anodine et relève les spécificités pour les scénarios de fiction qui ne se sent pas capable de traiter. Le Corbusier, pourtant écrivain habile quand il s'agit de diffuser ses pensées, comprend bien ses limites quand il s'agit de transposer l'écriture d'un drame ou d'une fiction à l'écran, un genre de littérature qu'il ne pratique jamais. Le Corbusier pense aussi aux écrivains, particulièrement à Albert Camus quand la description documentaire doit émouvoir le public. La sollicitation des écrivains se présente alors comme un outil pour convaincre le large public.

7.1.1 La description littéraire

Le seul exemple de collaboration entre Le Corbusier et un écrivain qui a abouti à un film est *La Cité radieuse* de 1952 de Jean Sacha, pour lequel Albert Camus assure les commentaires et qui est le seul projet qui soit un film documentaire, et non un film de fiction. Ce court-métrage très instructif, débute, cependant, comme un projet de film de fiction de long métrage, forme sous laquelle le projet est encore présenté à Albert Camus avant d'être réorienté vers un film de court-métrage documentaire (CAT).

Encore dans l'indécision quand il fait appel à Rogers pour lui conseiller des cinéastes français, Le Corbusier est plus concluant quelques mois plus tard, en faisant appel à

862 Guillemette Morel Journel replace cette notion dans son contexte, n'ayant pas le titre d'architecte ni la reconnaissance, le titre « homme de lettres » était un fourre-tout commode (G. Morel Journel, *Le Corbusier, l'écrivain. Arpenter Sur les 4 routes*, Thèse en histoire et civilisations [architecture], Paris, École des Hautes Études en sciences sociales, 2010, p. 13).

863 Pour une étude sur les écrits de Le Corbusier, nous renvoyons aux études de Guillemette Morel Journel sur la rhétorique de Le Corbusier, ainsi qu'aux publications de ses correspondances : G. Morel Journel, *Le Corbusier : un architecte écrivain de la modernité ? Rhétorique de Le Corbusier*, Mémoire de travail personnel de troisième cycle. Directeur d'études Jacques Boulet, Paris, 1984 ; G. Morel Journel, « Citations, remplois, collages. Figures de l'intertextualité dans les écrits de Le Corbusier », dans *Le Corbusier. L'atelier intérieur*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, pp. 21-38 ; Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance. Lettres à la famille. Tome I : 1900-1925*, Gollion, Infolio, 2011 ; Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance. Lettres à la famille. Tome II : 1926-1946*, Gollion, Infolio, 2013 ; Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance. Lettres à la famille. Tome III : 1947-1965*, Gollion, Infolio, 2016.

un auteur renommé, Albert Camus, qu'il connaît depuis ses premières visites à Alger et qui venait de publier *L'Homme révolté* en 1951[864]. Dans cette publication d'Albert Camus, la révolte n'est pas à comprendre comme un acte politique, mais comme le non d'une affectation de la condition humaine, une pensée qui peut facilement être transposée à l'Unité d'Habitation de Marseille de Le Corbusier[865], en phase d'achèvement lors de la parution du livre. Depuis le début de la construction de l'Unité, Le Corbusier la présente auprès du grand public comme une solution, une libération de l'être humain aux conditions lamentables dans lesquelles il doit vivre. C'est l'homme qui peut se révolter et renaître, en allant vivre dans l'Unité, et c'est également Le Corbusier qui se révolte pour faire accepter cette solution auprès des autorités. En plus, Le Corbusier a décrit en 1935, dans *Aircraft*, son affinité avec Camus par leur pensée commune sur la culture méditerranéenne, qu'ils appellent tous les deux « *harmony of the land* »[866]. L'année de l'inauguration de l'Unité d'Habitation de Marseille est aussi la période pendant laquelle Le Corbusier envoie à Camus des étapes du manuscrit du *Poème de l'angle droit*[867][868] et que la section CIAM d'Algérie, cercle de personnes proches de Camus et de Le Corbusier, se met en place[869]. Contacter Camus pour la mise en place d'un scénario sur l'Unité va ainsi au-delà de la connaissance personnelle de Le Corbusier, mais repose également sur des similitudes entre la publication de Camus et les pensées de Le Corbusier pour l'Unité, non comme des influences de l'un sur l'autre, mais par les pensées mutuelles entre les deux personnes. Ces intérêts communs reflètent de manière plus générale les convergences de pensée sur l'habitat explicitées lors du CIAM 9 à Aix-en-Provence en 1953. La fin du chapitre « Mesure et démesure » est marquée par Le Corbusier, faisant le lien entre les pensées de l'homme révolté de Camus et celles de Le Corbusier, plus spécifiquement les pensées qui portent sur le développement de l'habitat pour l'Unité d'Habitation[870]. Le Corbusier ajoute que « le jeu créateur c'est [ill.] l'appréciation personnelle et la responsabilité, et c'est la participation. Et non la crise[871] ». La révolte de Camus n'est effectivement pas une crise, mais un acte qui fait état de la collectivité, « je me révolte, donc nous sommes ».

---

864 A. Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

865 Simon Richards met un autre concept en avant concernant les liens entre Camus et Le Corbusier, notamment le concept du soi, le rapport individu-collectivité dont l'Unité est l'exemple par excellence. S. Richards, *Le Corbusier and the Concept of Self*, New Haven, Yale University Press, 2003.

866 Le Corbusier, *Aircraft*, London-New York, The Studio, 1935 (Coll. The New Vision) ; cité dans M. McLeod, « Le Corbusier and Algiers », *Oppositions*, 1980, p. 65.

867 Le Corbusier, *Poème de l'angle droit*, Paris, Éditions Tériade, 1955.

868 Lettre de Le Corbusier à Albert Camus, 10 octobre 1952 (FLC, B3-7-489).

869 J.-L. Bonillo, « Le CIAM-Alger, Albert Camus et Le Corbusier : modernité et identité », dans *Le Corbusier, visions d'Alger*, Paris, Éditions de la Villette, Fondation Le Corbusier, 2012, pp. 224-229.

870 S. Richards, *Le Corbusier and the Concept of Self*, *op. cit.*, p. 175 ; passage marqué : A. Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 372.

871 Annotations de Le Corbusier dans : A. Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 372.

Quelques pages plus loin, presque à la fin de l'ouvrage, un passage est marqué « FdS » – Fond de Sac – par Le Corbusier. Camus y écrit que « les hommes d'Europe [...] oublient le présent pour l'avenir, la proie des êtres pour une cité radieuse, la justice quotidienne pour une vaine Terre promise. Ils désespèrent de la liberté des personnes et rêvent d'une étrange liberté de l'espèce ; refusent la mort solitaire, et appellent immortalité une prodigieuse agonie collective[872] ».

Les commentaires de Camus sont par contre écrits *a posteriori* de la réalisation du film (CAT). Cela est conforme à l'idée de la mainmise totale de Le Corbusier sur un film, où Camus est « utilisé » pour ses capacités littéraires, une sorte d'écriture que Le Corbusier ne maîtrise pas et dont il a besoin s'il veut s'adresser au grand public. Ce projet de film est le premier film de Le Corbusier qui va être réalisé sans que ce soit lui qui commente, par exemple dans *Les Bâtisseurs*. Le texte est ici d'une importance majeure, car il n'y a plus de référence soit à des conférences, soit à des slogans des publications. Par la forme finale du film, cet appel à Camus fait alors écho à un projet de film discuté avec Maurice Jardot en 1938, quand Le Corbusier a en tête de mettre en place des films d'éducation sur ses thèses sur l'urbanisme pour lesquels il pense également à Camus (CAT). Camus est alors déjà choisi pour ses capacités littéraires de description des thèses urbanistiques, qui anoblissent la description sèche ou la persuasion avec des techniques de rhétorique, comme nous allons le développer par la suite. Le texte proposé par Camus pour *La Cité radieuse* n'entre pas, lui non plus, dans une logique de rhétorique de persuasion, mais dans un registre plus littéraire de la description parlante de l'unité. À ce moment, avec seulement les films de Chenal et d'Epstein réalisés, où la persuasion intellectuelle est clairement présente, il est donc nécessaire de trouver une autre forme de communication pour un public élargi : les personnes qui pourraient s'identifier à de futurs habitants de l'immeuble. Le texte écrit par Camus joue pleinement sur cet aspect. Ici, il ne s'agit pas d'une rhétorique de persuasion, mais d'une conviction par les sentiments occasionnés par le texte – en complément des images. L'Unité d'Habitation est appelée un « vaisseau éclatant de mille feux naturels » avec « une cargaison de soleil et de vie » ; la spatialité et la luminosité sont par exemple traduites en « dans chaque logis les collines et la mer sont invitées chez vous, dans le living-room » ou « si tout le ciel peut entrer dans la maison, tout ce que contient la maison peut entrer dans les placards » ; l'aspect du béton brut est mis en avant et refondé dans l'histoire, car il « retient la lumière. Le constructeur moderne retrouve ainsi, en allant de l'avant, l'antique pierre des bâtisseurs qui garde l'aspect du bois de coffrage ». Nous y remarquons une subtilité de description que Le Corbusier ne sait pas produire dans l'écriture.

872 *Ibid.*, p. 377.

7.1.2 Des documentaires romancés : entre fiction et information

Si les idées et réalisations architecturales devaient être reçues par le large public, il est nécessaire d'adopter des principes qui permettent de faire part d'un réseau pratiqué par le grand nombre. Deux possibilités se présentent : premièrement, le réseau de films d'éducation qui est un réseau de salles de cinéma populaires, mais également de projections dans des lieux de rencontre, un réseau datant essentiellement de la période d'avant-guerre[873] ; et, deuxièmement, le réseau de films de fiction – des mélodrames – qui sont également projetés dans des salles de cinéma populaires. Nous y retrouvons le propos de Jean Benoît-Lévy sur les spectateurs et les modes de réalisation pour les films d'éducation destinés au grand public. La première piste du réseau de films d'éducation est un réseau avec lequel Le Corbusier avait peu de liens ; la deuxième piste, celle des films de fiction et des drames sentimentaux, se réfère à une éducation sentimentale, par des films qui sont destinés aux salles populaires et qui doivent émouvoir. Cette pratique de cinéma de drames sentimentaux renvoie souvent à l'adaptation médiocre de pièces de théâtre, pratique cinématographique qui est débattue dès les premiers numéros de la revue *l'Esprit nouveau*. Cependant, cette production n'a pas de visée éducative, elle est regardée comme divertissement et non pas comme art. Le théâtre est considéré comme un art psychologique et le cinéma comme un art plastique. Elie Faure écrit d'ailleurs, en 1922, dans son article « De la cinéplastique » dans *L'Arbre d'Eden* – que Le Corbusier apprécie et le signale à l'auteur[874] – qu'il n'est pas possible que ce genre de cinéma, considéré comme succursale du théâtre, ne disparaisse pas, avec le théâtre et par le théâtre qu'il double[875]. Pour les documentaires romancés que Le Corbusier vise, il ne s'agit pas de définir à partir d'un statut de l'art cinématographique considéré dans les débats menés depuis les années 1920, mais de les inscrire dans un mode opératoire qui pourrait être bénéfique à la communication de l'architecture auprès d'un public très étendu. Le drame sentimental n'est qu'une trame de base, « le sujet n'est rien qu'un prétexte. La trame sentimentale ne doit être que le squelette de l'organisme autonome représenté par le film[876] ». C'est grâce à la manière dont ce drame sentimental est élaboré au niveau visuel que le projet cinématographique prendrait sa force par la suite, « la trame sentimentale n'est là que pour révéler et accroître leur [celle du domaine plastique et sans doute aussi musical] valeur[877] ». Dans ce sens, la volonté de Le Corbusier de communiquer son architecture par une forme qu'il rejette au départ retrouve quand même son intérêt.

873 Voir 1.2 La définition d'un genre.

874 Lettre de Le Corbusier à Elie Faure, 19 janvier 1923, FLC, E2-2-27. La publication y est nommée *Jardin d'Eden*, et Le Corbusier y note qu'il l'a lue en partie.

875 E. Faure, « De la cinéplastique », dans *L'Arbre d'Eden*, Paris, Crès, 1922, pp. 277-304.

876 *Ibid.*, p. 298.

877 *Ibid.*, p. 299.

Cette volonté d'une trame sentimentale fait écho à ses expressions devant les étudiants en cinéma en 1945, où il remarque à la fin de sa conférence que « le théâtre, le cinéma exprime la vie ! Les rêves, les aspirations, les paresses[878] ». Le Corbusier met ici le théâtre et le cinéma sur la même ligne, la mise en place d'une trame sentimentale étant en effet, comme le note Elie Faure, aussi propre aux pièces de théâtre. Réunir autour de lui des personnes capables de développer des images de l'architecture doit à certains moments être complété avec des personnes étant capable de créer le cadre de drame.

Le projet de film *La Cité radieuse* débute ainsi en 1952 comme un film de long-métrage « avec grande intrigue sentimentale qui se développera dans le décor de l'Unité d'Habitation de Marseille », comme il l'explique à Ernesto Rogers[879] ; un « drame sensationnel[880] », un « drame de tonnerre de Dieu » que Le Corbusier aurait voulu mettre en place avec Albert Camus[881]. Cette idée de base démontre qu'il y a une compréhension que l'intérêt du grand public est à chercher ailleurs que dans un film d'instruction, bien que le résultat final le soit quand même devenu.

L'idée de drame sensationnel pour le grand public et la double occupation de drame avec information se retrouvent dans un projet de film de Le Corbusier pour l'Armée du Salut en 1933. Il s'agit d'une œuvre qui interpelle le grand public, d'une part, il s'agit de la première construction de grande taille et de fonction publique réalisée en France par Le Corbusier et Pierre Jeanneret et, donc, très visible dans la ville, et d'autre part la conception du bâtiment tend également à lier les besoins individuels avec les dispositions collectives. Le film *La Ligne générale* d'Eisenstein[882], tant apprécié par Le Corbusier, lie drame, éducation et pratique d'avant-garde et est vu dans le monde cinématographique comme un exemple extraordinaire de film d'éducation[883]. Promouvoir cette architecture par un drame sensible auprès du grand public reste ainsi l'idée primordiale pour ce bâtiment, comme il le répète à Albert Peyron, commissaire de l'Armée du Salut, à peine quelques jours après l'inauguration du bâtiment, à la suite de la parution du film *La Maternelle* de Marie Epstein et de Jean Benoît-Lévy de 1933[884]. Selon Le Corbusier, il serait intéressant de prendre ce film comme exemple pour réaliser un film sur l'Armée du Salut :

878 Notes de conférence de Le Corbusier aux étudiants américains du cinéma, Musée de l'homme, 29 septembre 1945 (FLC, C3-17-59).

879 Lettre de Le Corbusier à Ernesto Rogers, 25 janvier 1952 (FLC, R3-1-103).

880 Note de Le Corbusier, 1er août 1952 (FLC, B3-10-218).

881 Lettre de Le Corbusier à Albert Camus, 1er août 1952 (FLC, B3-10-220). Il lui envoie le même jour une autorisation de visite du chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille (FLC, O1-20-45).

882 S. Eisenstein et G. Alexandrov, *La Ligne générale*, N&B, 35 mm, muet, Sovkino, 1929.

883 « Le Cinéma dans l'enseignement, l'education sociale et la publicité », dans *Le Tout-Cinéma 1931-1932*, Paris, Filma, 1932, pp. 871-876 (10e année).

884 J. Benoit-Lévy, *La Maternelle*, 1933.

« Un Film qui pourrait être un documentaire romancé, c'est-à-dire, des documents avec du cœur dedans. À faire dès que la C R sera en plein fonctionnement : en hiver et au printemps. Prologue de votre prochaine entreprise et d'une part : validation auprès de l'opinion et de ses donateurs des raisons de l'entreprise et de vos engagements tenus. D'autre part : élan ou tremplin de la nouvelle entreprise. Il s'agit ici de faire palpiter le cœur des gens et en ces durs temps qui vont s'étendre devant nous, d'incliner la société vers la solidarité. Travail en profondeur, sur le fond bon des gens. Vous ignorez peut-être qu'un film de cette sorte, tient en haleine depuis longtemps la masse, à Paris et en province. C'est "La maternelle" tout simplement tourné dans une école maternelle de Paris. Tout le monde pleure, ceux du peuple comme les "heureux de ce monde".

J'ai à disposition les 2 types les mieux indiqués pour cela : Crommelynck, dramaturge célèbre attaché à une grande firme d'édition de film. C'est lui qui pourra sortir un scénario émouvant. Chenal, opérateur de grand talent. Tout serait tourné dans la Cité. Je sens que ce serait une révélation pour le grand public et que vous feriez ainsi un bien immense[885] ».

Même si le bâtiment et son organisation ont été filmés à plusieurs reprises par les Actualités à l'occasion de l'inauguration de la Cité de refuge en 1933[886], le projet ne semble pas intéresser la direction de l'Armée du Salut. Le Corbusier vise pour ce projet, illustrateur de ses idées urbanistiques à une échelle compréhensible au grand public et une œuvre sociale, une propagande par le biais d'un film de fiction pour le large public. Par le pur documentaire démonstratif comme *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir*, Le Corbusier ne semble pas avoir atteint le large public, comme en attestent les occasions et les types de salles dans lesquels ces films ont été projetés (CAT). Avec Chenal, il pense toujours avoir une personne sur laquelle il sait exercer son autorité par rapport à l'image et un cinéaste avec une sensibilité visuelle ; avec Fernand Crommelynck, un dramaturge-scénariste orienté grand public.

En proposant Pierre Chenal, Le Corbusier poursuit la voie proposée par le cinéaste en juin 1931 pour un film de 20 minutes « légèrement romancé » à tourner lors de la construction de l'Armée du Salut – dont le gros œuvre est à ce moment en pleine exécution[887] – pendant une période de douze mois[888]. Le projet de film ne mentionne pas encore un « homme de lettres » pour mettre en place l'aspect romancé. Cette proposition d'un court-métrage sur la Cité de refuge apparaît aujourd'hui comme une étape logique dans la démarche du réalisateur pour évoluer vers des films de fiction ; la trilogie sur

885 Lettre de Le Corbusier à Albin Peyron, 16 décembre 1933 (FLC, J1-20-255).

886 *Pathé Journal*, 13 décembre 1933, 1 min 21 sec (Archives Gaumont-Pathé, PJ 1933 214 9) ; Actualités Gaumont, 15 décembre 1933, 1 min 22 sec (Archives Gaumont-Pathé 3350GJ 00007) ; Éclair Journal, 15 décembre 1933, 49 sec (Archives Gaumont-Pathé 3350EJ 21768).

887 B.B. Taylor, *Le Corbusier: the City of Refuge, Paris, 1929/33*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 93.

888 Lettre de Pierre Chenal à Le Corbusier, 10 juin 1931 (FLC, B3-10-11).

l'architecture moderne compte, en effet, parmi les dernières réalisations de documentaires de Pierre Chenal. Il a réalisé son premier long-métrage de fiction en 1931, et c'est le début d'une orientation qui l'écarte des films documentaires. Cette volonté de dévier du strict documentaire est – encore – un témoin d'une autocritique de Le Corbusier sur les films *Bâtir* et *Architectures d'Aujourd'hui*. Par le pur documentaire démonstratif, Le Corbusier ne semble pas avoir atteint le large public, comme en attestent les types de salles et les occasions auxquels les films ont été projetés. L'estimation du projet de film sur l'Armée du Salut envoyée à Le Corbusier mentionne les différents postes pour un montant total de 40 000 francs. Le montant estimé est à avancer par Le Corbusier ou l'Armée du Salut, car Chenal propose qu'après exploitation, le film pourrait entrer dans les fonds de l'Armée du Salut. Un calcul de Le Corbusier résume par contre qu'il n'est jamais possible de récupérer ce montant par les recettes, estimant les recettes seulement à 30 000 francs. L'apport propre de Le Corbusier ou de l'Armée du Salut devrait alors être de 10 000 francs. L'aspect financier semble être ainsi la raison principale pour laquelle le projet de film échoue, et non – comme nous pourrions le penser – le fait d'avoir un projet de film « romancé ».

Le choix d'un dramaturge pour l'élaboration du scénario révèle aussi la volonté de se rapprocher de l'art psychologique du théâtre pour toucher le large public. Le Corbusier ne pense pas fonctionner avec seulement un cinéaste, à l'exemple d'Eisenstein. Cette décision est à première vue un choix stratégique : un dramaturge avec de l'expérience à établir des scénarios de film lié à une maison de production capable de gérer de grandes productions. Crommelynck lie en 1932, avec Henri Jeanson, son nom au film *Les Aventures du roi Pausole* d'Alexis Granowsky[889] pour le scénario et les dialogues[890]. Le film est produit par la société Films sonores Tobis, qui est très active durant les années 1930 et qui produit, entre autres, tous les films de René Clair. Mais l'exemple le plus énigmatique pour Le Corbusier aurait dû être l'apport de Crommelynck au film *Don Quichotte* de G. W. Pabst[891] avec la maison de production Vandor-Film qui sort également en 1933, avec scénario et dialogues de Crommelynck, mais attribués à Paul Morand[892]. Le personnage de Don Quichotte, tellement mis à l'honneur par Le Corbusier qu'il fait recouvrir une édition du livre de Cervantès avec la peau de son chien Pinceau du Paddock[893]. Crommelynck publie d'ailleurs ces pièces de théâtre chez La Sirène, par exemple, *Le Cocu magnifique*[894] qui paraît la même année que Jean Epstein y publie également son *Bonjour cinéma*[895].

889 A. Granowsky, *Les Aventures du roi Pausole*, Films sonores Tobis, 1933.

890 AML Bruxelles ML 4651/35-36 2, photographies du film.

891 G.W. Pabst, *Don Quichotte*, Vandor Films, 1933.

892 AML Bruxelles, ML 4651/37-38 2, photographies du film ; BNF, Fonds Lartigue FRBNF38495084

893 FLC, J245.

894 F. Crommelynck, *Le Cocu magnifique. Farce en trois actes*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

895 J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, vol. 6, Paris, Éditions de la Sirène, 1921 (Coll. des tracts).

Le Corbusier joue également sur l'attention de la presse filmée pour l'inauguration de la Cité de refuge de l'Armée du Salut. Les Actualités créent ici une distinction entre événement et architecture par une attention qui est surtout focalisée sur l'arrivée des édiles[896]. Le Corbusier veut donc aller plus loin et présenter l'Armée du Salut comme le sujet même d'un film, où le fonctionnement social du bâtiment pourrait être mis en avant dans le cadre d'un drame. L'architecture ne devait pas devenir décor, mais englober le drame et être à la base de l'existence de ce drame. Prendre le parti d'un documentaire romancé, et non pas une fiction où l'architecture risque d'être reléguée au deuxième plan – celui du décor –, en est probablement la solution.

En 1961, Le Corbusier s'engage dans le projet de film initié par Michel Bataille. Ce film devait d'ailleurs encore s'inscrire dans le format classique des années 1930 de ce qui est considéré comme un film d'éducation : un drame sentimental destiné aux salles de cinéma populaires[897]. Cependant, Le Corbusier y ajoute la « recherche opérationnelle » pour le film. La classification en deux publics – intellectuel et de masse – mise en place par Benoît-Lévy trente ans plus tôt, ne s'applique plus : Le Corbusier opère intuitivement à une dissociation du public et le genre de film[898]. Le Corbusier l'admet lui-même dans une note où il s'interroge à propos du type de spectateurs pour le film : tout d'abord vient « le peuple », mais d'autres catégories s'ajoutent comme « l'opinion »[899]. Avec l'opinion, Le Corbusier est proche de ce que Guillemette Morel Journel appelle les acteurs d'une polémique[900]. Ce projet de film est un des dossiers les plus nourris. Le film reçoit de Le Corbusier le signe d'une bobine enroulée pour marquer – de manière parallèle à l'élaboration de ses publications – toute note ou information utile rencontrée. Dans ce sens, ce signe est non seulement un signe de dossier, il indique également l'entremêlement avec les modes de publication. Le film – ou la construction du scénario – est ainsi presque à voir comme une publication écrite en soi.

Michel Bataille lui présente dans ses courriers l'outil de film comme un outil combatif, auquel il peut participer grâce à ses expériences littéraires. Il pourrait se présenter comme homme de lettres idéal pour accomplir le rôle d'écrivain d'un drame et connaître les besoins en architecture : ayant étudié l'architecture, il commence sa carrière en tant qu'écrivain. Dans le souci de construire une histoire et un message sensibles et compréhensibles par le grand public, Michel Bataille marque la spécificité du drame : « tout ressort dramatique est celui d'un conflit. Nous devons disposer

---

896 Par exemple : Journal Gaumont, 1re diffusion 15 décembre 1933, 1 min 22 sec (GPA, 3350GJ00007) ; *Pathé Journal*, 1re diffusion 13 décembre 1933, 1 min 21 sec (GPA, PJ19332149) ; Éclair *Journal*, 1re diffusion 15 décembre 1933, 49 sec (GPA, 3350EJ21768).

897 Ce but est également décrit dans le contrat de film du 24 février 1961 entre Le Corbusier et Chaumiane Productions, comme spectacle de grande diffusion (FLC, B3-9-2).

898 Nous entrons ici plus dans les catégories mises en place par Nichols : B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

899 Note de Le Corbusier, 15 avril 1961 (FLC, B3-9-43).

900 G. Morel Journel, *Le Corbusier : un architecte écrivain de la modernité ? Rhétorique de Le Corbusier*, *op. cit.*

de deux termes tels qu'en les rapprochant on fasse naître entre eux une sorte d'orage, où l'attention du spectateur sera prise[901] ». Cette formule fait clairement référence au « spectacle de tonnerre de Dieu » dont parlait Le Corbusier en 1952 avec Albert Camus. Ce « spectacle de tonnerre de Dieu » sera mis en place par deux termes opposés ; d'une part, l'œuvre de Le Corbusier, et, d'autre part, la sentimentalité, présentée par la souffrance « qui est le sort de chacun pendant que vos idées tardent à être mises en œuvre, et à cause de cela ». Michel Bataille met ensuite en place les conditions pour élaborer une compréhension et une identification de ce conflit, ainsi que sa solution, par une identification du spectateur avec les personnages, et par un niveau où le spectateur se trouve, c'est-à-dire la crise du logement qu'il voit par le biais de son univers domestique. Ce n'est que dans un deuxième temps que le drame pourrait devenir plus instructif, en expliquant, par exemple, l'occupation du territoire et l'industrialisation de la construction. « Mais on ne peut pas commencer par là. Il ne se sentirait pas "concerné". Ce qui le concerne au départ, c'est "le logement", son vêtement. C'est donc de là qu'il faut partir[902]. » Il y rejoint encore l'idée de base de Faure que la trame sentimentale est le squelette du film. Le conflit qui y est mis en place est autre chose que l'opposition de ville sombre et étouffante existante *versus* ville radieuse et l'esprit libéré que Le Corbusier va souvent utiliser dans ses conférences. Pour ce scénario, c'est le développement du conflit qui est au cœur du projet et non pas la pose d'une thèse. Le scénario mêle différents aspects d'un documentaire et d'une fiction, et prouve que la frontière entre film de fiction et film documentaire n'est pas si étanche[903]. Les remarques et annotations de Le Corbusier sont peu présentes sur la partie fictionnelle, à part quelques remarques de précision. Le type de remarques est ainsi très proche des remarques données par Wogenscky à Camus pour le film *La Cité radieuse*, il s'agit également de précisions d'ordre factuel, et non au niveau du langage utilisé dans l'écriture. Ici, nous voyons également ce qu'un homme de lettres, un écrivain de fiction peut apporter à Le Corbusier pour promouvoir son architecture et ses idées. Bien qu'il semble que, pour Le Corbusier, le débat sur l'application de ses théories soit clos, et que Le Corbusier mette plutôt l'accent sur lui-même par un mode expositionnel et informatif dans les occasions de documentaires qui se présentent lors de cette période, le scénario mis en place par Michel Bataille arrive à équilibrer la friction entre l'architecture – et les théories – comme sujet ou comme décor. Michel Bataille semble ici réaliser un projet de film d'éducation que Le Corbusier souhaite réaliser depuis trente ans. Le scénario propose effectivement un film beaucoup plus accessible au grand public par l'histoire qui leur est proche que, par exemple, le film de Nicole Vedrès *La vie commence demain*. Ce film et le projet de film *Demain* ont en commun qu'ils présentent tous les deux Le Corbusier comme acteur de lui-même pour une partie explicative où il revient à infor-

901 Lettre de Michel Bataille à Le Corbusier, 13 juin 1961 (FLC, B3-9-247).

902 Lettre de Michel Bataille à Le Corbusier, 13 juin 1961 (FLC, B3-9-247).

903 A. Caillet, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (Arts contemporains).

mer le public de manière didactique des théories. Pour ces deux films, Le Corbusier est interrogé par un compagnon de route, Jean-Pierre Aumont en quête du monde de demain dans *La vie commence demain* et un compagnon de voyage à Chandigarh pour le scénario de Michel Bataille. Cependant, ces parties restent des parties informatives, didactiques, sans lesquelles il semble impossible de transmettre de manière juste la pensée de Le Corbusier.

7.1.3 Un monde illusoire ? Présenter la Ville radieuse telle qu'elle pourrait être

Contrairement au projet de film sur la Cité de refuge de l'Armée du Salut qui devait entièrement se jouer dans une architecture réalisée, un projet de film autour de ses théories urbanistiques demande plus d'imagination s'il ne s'oriente pas vers un documentaire où les maquettes servent d'illustration. Pierre Chenal essaie une restitution de la maquette sur un fond réel pour illustrer la tour dans un environnement naturel, mais la maquette ne sert pas à des mises en scène fictionnalisées, comme c'était le cas avec les grands décors de *Metropolis*. Plusieurs projets de film proposent l'expérience d'une ville radieuse comme elle est projetée dans les théories. En 1935, année de la publication de *La Ville radieuse,* Le Corbusier contacte encore Fernand Crommelynck avec une proposition de collaboration pour les thèmes qui lui tiennent à cœur, *Cœur de Paris* et *La Ville radieuse* : « je me réfère à des conversations que nous avons eues ensemble au sujet de vos entreprises cinématographiques. Évidemment, j'ai de beaux thèmes, seulement cela demande tant de temps à mettre sur pied que je ne m'y absorberai que si le mot d'ordre m'en est donné, en particulier mon thème "Cœur de Paris" ou "La Ville Radieuse" ferait un film magnifique[904] ». Le pavillon suisse est à ce moment également achevé, il est possible qu'il soit avec la cité de refuge de l'Armée du Salut et son appartement, pris comme première étape exemplaire d'une ville radieuse, de la même manière qu'il utilisera son appartement comme illustration d'un logis de la ville radieuse dans *Les Bâtisseurs* fin 1937.

Le projet de film de Michel Bataille de 1961 présente non seulement la caractéristique de présenter le maître dans le film[905], une partie du scénario se joue dans une ville radieuse imaginaire de Le Corbusier, construite à partir d'œuvres réalisées par Le Corbusier : la Cité radieuse de Marseille, la chapelle de Ronchamp, l'usine de Duval, combinées avec des éléments existants d'autoroute, de la nature et autres ; devait ainsi se construire une nouvelle réalité, une réalité du futur : « le réel doit être fictionné pour être pensé[906] ». Fictionnée de telle manière, avec une histoire de couple y résidant, la réalité pourrait être comprise par le public comme une possibilité de demain. Michel Bataille veut présenter la vie possible dans une ville issue d'un plan d'urbanisme de Le

904 Lettre de Le Corbusier à Fernand Crommelynck, 25 février 1935 (FLC, B3-10-338).

905 Voir 4.1 Construire l'image.

906 J. Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 61 ; repris dans A. Caillet, *Dispositifs critiques*, *op. cit.*

Corbusier, comme pour présenter la chance que le peuple rate à ne pas appliquer les plans de Le Corbusier. Ainsi, et bien que Le Corbusier pense ce film comme un film sur sa vie et ses idées, il ressemble davantage, en définitive à une fiction, ayant la cité radieuse et la ville radieuse comme décors. En ce sens, ce projet de scénario ne diffère pas vraiment de la description donnée par Céline dans *Voyage au bout de la nuit*, qui se déroule en première partie au cœur d'un Plan Voisin. Bataille dépasse dans sa complète admiration de Le Corbusier les vraies intentions pour un film dans les années 1960. Il est hors intérêt de présenter la ville radieuse comme occasion auxiliaire dans une fiction mais de présenter Le Corbusier comme représentant pour son œuvre. L'importance que Le Corbusier accorde aux parties le concernant font preuve de cet intérêt primaire. Avec le projet échoué, il semble que Michel Bataille reprenne les bases du travail quelques années plus tard en 1966, avec le livre *La Ville des fous*.

Le genre cinématographique mêlant documentaire, fiction et décors truqués est avancé une première fois par Jacques Gestalder en 1948, avec le projet de film sur l'Unité d'Habitation de Marseille, sous le titre initial de « Vers la ville radieuse[907] ». Comme pour le projet du film de Michel Bataille, il s'agit ici d'un jeune couple rêvant d'un logement digne. Il va visiter le chantier de l'Unité d'Habitation de Marseille pour voir et expliquer l'organisation interne de l'immeuble : les appartements, les services commerçants, les services de santé, le toit-terrasse… Gestalder prévoit de combiner des prises de vue documentaires de René Zuber avec des vues de la maquette, des vues filmées en site sur le chantier et des vues filmées ailleurs, par exemple, quand le couple doit entrer ou sortir de l'ascenseur, quand il prend un café dans la rue commerçante… Le scénario est assez court et peu réaliste dans les plans à filmer : comment faire en sorte que la fiction présente de manière crédible des espaces de maquette avec des vues externes à l'Unité ? Le chantier de l'Unité ne semble pas encore suffisamment avancé pour permettre de réaliser un film de fiction ni un documentaire romancé avec l'Unité comme objet, les constructions proposées sont trop artificielles pour faire croire au public dans la réalité de demain et peuvent ainsi nuire à la crédibilité de l'Unité dans le futur.

Cette intention d'un film truqué est ensuite répétée au début des années 1950, quand Le Corbusier décrit brièvement un scénario « On a reconstruit Saint-Dié ». Partant du cas précis de Saint-Dié, il s'agit plutôt de présenter une ville radieuse, telle qu'elle pourrait l'être. Cette idée de fiction truquée revient à la surface en 1955, quand Jean-Paul Hurpeau, président du Mouvement des villes radieuses, souhaite réaliser un film de propagande sur la ville radieuse. « J'ai vu Hurpeau hier par hasard, chez des gens. Il m'a parlé d'un film qu'ils voulaient établir sur une Ville Radieuse telle qu'elle devrait être. Je suggère le titre dont j'ai eu l'idée une année ou deux, déjà : "ON A RECONSTRUIT SAINT-DIÉ" (film truqué fait en partie à Marseille, à St-Dié avec combinaisons, paysages, etc.)[908] ». Le Mouvement des Villes radieuses est effectivement un bon biais

907 « Vers la Ville radieuse », scénario de Jacques Gestalder, s.d., 8 p. (FLC, B3-10-171 à 178).

908 Note pour M. Wogenscky dictée par L-C le 12 janvier 1955 (FLC, B2-5-60).

pour un projet de fiction qui souhaiterait justement promouvoir la vie dans une cité radieuse et, en extension, une ville radieuse. L'idée est poursuivie avec Kast en 1956 où Le Corbusier précise encore dans un brouillon « finir le film en pleine apothéose et illusion[909] ». L'illusion prend ici le devant et est en opposition avec la représentation de la réalité documentaire que Le Corbusier cherche de manière générale.

909 Note de Le Corbusier, s.d. (FLC, B2-5-380).

7.2 De l'image au texte : la référence à l'image comme forme d'écriture sténographique

Les premiers jets de scénarios produits par Le Corbusier se caractérisent souvent par un style d'écriture sténographique. Nous les retrouvons dans ses carnets, sur des feuilles isolées ou sur la lettre de demande d'un cinéaste ou réalisateur. Ces « scénarios » sténographiques sont toujours manuscrits et sont alors par la suite étoffés et retranscrits à la machine. Ces brèves notes fonctionnent donc avec des éléments de repère qui sont des objets réels, mais souvent aussi des références à des vues et à l'image, voire à des très petits croquis. Nous avons déjà vu dans la deuxième partie comment la transposition de l'image photographique à l'image cinématographique est utilisée dans la réalisation des films, cependant cette pratique émane de la base de la pensée de Le Corbusier et se retrouve donc déjà dans le premier griffonnage d'un projet de film.

Quand Le Corbusier fait référence à des objets réels, par exemple, dans son premier projet de film en 1924 avec des éléments comme le pont Transbordeur, le barrage Barberine ou la tour Eiffel (CAT), il est fréquent que ces images fassent déjà partie d'une boîte à outils visuelle. Ces objets, constructions et visuels constituent de véritables motifs canoniques ou iconiques qui ont marqué la rétine corbuséenne et qu'il réutilise à de nombreuses occasions dont les conférences[910]. Parfois, l'image qu'il a en tête obéit à une représentation spécifique de l'objet. Par exemple, Le Corbusier note pour le scénario de *Cœur de Paris* de 1925 : « Marronniers Champs Élysées. Détail » (CAT). Cette idée cache tout un raisonnement qui est expliqué la même année dans le chapitre « Heure de repos » dans *Urbanisme,* entre la mauvaise santé de la ville et les fleurs de marronniers mortes en mai. Il s'agit ici d'une sténographie de scénario pour représenter une séquence complète. Il est, par contre, évident que le « film » ne pourrait pas reprendre le raisonnement complet de l'ouvrage ; ainsi, si une élaboration du scénario avait eu lieu, soit l'image est considérée comme une image de garde compréhensible par le public, soit d'autres images clés pourraient s'ajouter pour comprendre le message des fleurs mortes à un endroit emblématique de Paris et d'en faire l'analogie que la ville et ses habitants ne peuvent plus se développer.

Dans ce même scénario, Le Corbusier construit son scénario à partir de vues aériennes. Ces vues sont considérées, d'une part, comme vues fixes, photographiques : « sur photo/plan avion », « une vue d'avion », et, d'autre part, comme de véritables images cinématographiques où le mouvement donne de l'importance. Ces vues imaginées en plongée depuis l'avion sont en parallèle avec les nombreuses images de vues plongeantes reproduites dans *Urbanisme*, paru également en 1925[911]. Dans un chapitre non édité pour l'ouvrage *Urbanisme*, Le Corbusier prévoit un paragraphe sur la vue d'avion. Il

910 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, Paris, Le Moniteur, 2007.

911 Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1925 (Coll. de l'Esprit Nouveau).

accompagne le paragraphe par quelques vues aériennes de Paris dont il note « faire 1 paragraphe sur la vue d'avion nouvel état des choses dans l'esthétique urbaine comme esthétique architecturale montrer alors quelques vues d'avion (source topographie) de Paris[912] ». L'importance que Le Corbusier accorde à ce point de vue se poursuit dans l'édition de son ouvrage *Aircraft* en 1935 où il insiste encore fortement sur la perception des villes vues d'avion. Il note dans la préface :

« *But to-day it is a question of the airplane eye, of the mind with which the Bird's Eye View has endowed us; of that eye which now looks with alarm at the places where we live, the cities where it is our lot to be. And the spectacle is frightening, overwhelming. The airplane eye reveals a spectacle of collapse*[913]. »

Le point de vue en plongée, ce spectacle d'effondrement « *spectacle of collapse* », n'est pas seulement une invention cinématographique, il est accompagné des inventions de l'époque machiniste, avec entre autres l'avion. Il le répète encore en 1942, pour mettre l'accent entre le point de vue de l'œil de l'homme à 1,60 mètre et celui de l'avion :

« Mais si, par l'avion nous avons quitté le sol et acquis la vue d'oiseau, nous réalisons, dans le réel, ce qui, jusqu'ici, n'avait été qu'une vue de l'esprit[914]. »

La vue d'avion sera par la suite reprise dans plusieurs autres scénarios de films de Le Corbusier, par exemple, le projet de film de Zaidler en 1939 ou celui de Gilbert Prouteau en 1963, ou encore la volonté de Le Corbusier d'avoir des vues d'hélicoptère pour le film de Jean Sacha en 1952 (CAT). La vue d'avion est dans ces scénarios une vue générique peu assimilée à des vues spécifiques, elle joue plutôt le rôle d'un état de conscience visuelle, cette « vue de l'esprit » dont l'écriture sténographique est assimilée à une « vue d'avion ».

Lorsque les scénarios sont un peu plus élaborés, les références visuelles sont parfois ajoutées par Le Corbusier dans les descriptions, parmi les autres commentaires. L'image semble fonctionner comme un pense-bête au déroulement d'une scène. Ainsi dans le scénario mis en place par Pierre Kast et soumis à Le Corbusier, Le Corbusier dessine un petit Modulor à côté des séquences décrites comme consacrées au sujet. Par le petit dessin unique, Le Corbusier condense le déroulement de l'explication du Modulor par lui-même dans le film (CAT). Aussi, dans les découpages techniques réalisés par Le Corbusier en 1944 pour les projets de film sur l'urbanisme, la colonne des descriptions des séquences est régulièrement augmentée de petits croquis qui font référence à des dessins et des plans urbanistiques théoriques de Le Corbusier, par exemple, des Unités d'Habitation, de l'occupation du sol ou d'une coupe d'une Unité d'Habitation comme publiés dans *La Maison des hommes*. Pour le film de Nicole Vedrès, Le Corbusier note

912 Esquisse de Le Corbusier, non datée (FLC, B2-3-80).

913 Le Corbusier, *Aircraft*, *op. cit.*, p. 5.

914 Le Corbusier et F. de Pierrefeu, *La Maison des hommes*, Paris, Plon, 1942, p. 125.

l'importance de réaliser des vues sur le paysage par étage que l'on monte dans l'Unité d'Habitation (CAT). Ces vues ne seront pas tournées pour *La vie commence demain*, mais seront en revanche réalisées pour le film de Jean Sacha, *La Cité radieuse* (CAT).

Quand Le Corbusier construit le texte pour passer à l'image, celle-ci est pour une grande partie pensée en image fixe, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie. En plus, les scénarios construits à base de visuels clés et les ajouts de croquis pour condenser un propos montrent que ces images fixes sont déjà présentes en amont du texte. En dehors de ces exemples à base visuelle, il y a certains scénarios qui se construisent de manière textuelle et qui empruntent donc un mode de travail plutôt de la publication. Ceci est surtout le cas pour les cinq sommaires de scénarios sur l'urbanisme que Le Corbusier écrit fin 1941 (CAT). Ces scénarios frappent justement par leur exception.

8. Le film comme système rhétorique

> « On projette sur l'écran une suite de clichés variés : une centaine d'images se suivent par groupes précédés d'un argument, tel un film[915]. »

La rhétorique peut être définie comme une « technique de discours ; ensemble de règles, de procédés constituant l'art de bien parler, de l'éloquence » et en particulier « ensemble des moyens d'expression, des procédés stylistiques propres à une personne ou à un groupe de personnes[916] ».

Est-ce que nous pourrions considérer la narration filmique chez Le Corbusier comme un système rhétorique ? Si « parler » est compris dans le sens plus large de communiquer, la réponse est bien évidemment affirmative. De la même manière que la rhétorique peut également s'appliquer à la publication et plus particulièrement les écrits de Le Corbusier[917], où il s'agit d'une technique, d'un ensemble de règles et de procédés qui permettent de créer une éloquence de la logique de communication.

Il s'agit de se pencher sur le déroulement visuel concordant ou non entre les écrits oratoires et publiés de Le Corbusier et les films. La rhétorique exprimée par le visuel – les diapositives – est-elle transposée de la même manière au film et peut-être même avec les mêmes visuels ? Similaires aux conférences, qu'il commençait avec une série de clichés sans paroles, comme un discours en soi[918], les films proposent également un propos visuel. Cependant, là où la projection des clichés lors des conférences se déroulait sans commentaires de Le Corbusier, des intertitres sont ajoutés, probablement aussi car il s'agit de s'orienter vers un public plus large que le public des conférences, culturellement éduqué. Ensuite, dans la plupart des films, Le Corbusier apparaît lui-même comme un conférencier pour illustrer le propos visuel qui venait d'être projeté. Les séquences des monologues de Le Corbusier dans les films sont conçues pour un public élargi, et Le Corbusier trouve d'abord dans le film la capacité de reproduire une unique conférence, dont l'audience est étendue à un public géographiquement et socialement

915 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1926, pp. 17-19 (Coll. de l'Esprit Nouveau).

916 Trésor de la Langue française informatisé (http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm).

917 G. Morel Journel, « Le Corbusier's binary figures », *Daidalos*, juin 1997, pp. 24-29 ; G. Morel Journel, « Citations, remplois, collages. Figures de l'intertextualité dans les écrits de Le Corbusier », *art. cit.* ; G. Morel Journel, *Le Corbusier, l'écrivain. Arpenter sur les 4 routes*, *op. cit.*

918 Voir la retranscription de deux conférences dans : Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, *op. cit.*

nouveau. Mais on peut penser que sa prise de conscience de la dimension spectaculaire de sa pratique de la conférence n'est pas étrangère à sa confiance dans l'efficacité technique de la mise en scène cinématographique. Ces parties de conférences cinématographiques utilisent en plus les mêmes techniques oratoires que les conférences. De cette manière, les films suivent en gros le même déroulement d'une conférence. Troisièmement, dans l'autre sens, le film est parfois utilisé comme outil complémentaire pour convaincre le public. C'est surtout le cas pour le film *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal, qu'il prévoit de projeter lors de conférences en Amérique et en Europe, mais également de manière moins structurée avec les documentaires *Les Mains de Paris*, *La vie commence demain* ou encore *Le Corbusier, architecte du bonheur*.

8.1 Un cadre théorique défini

Je me base essentiellement sur les théories de la rhétorique qui ont collaboré au renouveau de la rhétorique des Antiques, notamment Chaïm Perelman, Olivier Reboul, Ruth Amossy et le groupe Mu[919]. Ces théories se basent sur la rhétorique littéraire et ne regardent pas la sémiotique de l'image qui pourrait nous amener à une rhétorique visuelle. Roland Barthes, dans son texte « Rhétorique de l'image », se base uniquement sur une sémiotique de l'image pour traiter la notion de rhétorique[920]. Dans ce sens, il se rapproche des travaux d'analyse visuelle qui ont été réalisés par la suite comme ceux de Guy Gauthier ou Laurent Gervereau[921]. La transcription d'une rhétorique littéraire à une rhétorique visuelle semble donc surtout se réaliser à partir d'une analyse de l'image, fixe, et non comme un discours et un film, voire même une mise en page avec une temporalité. L'analyse rhétorique qui suit abordera le propos des films, donc essentiellement par cet aspect de temporalité. Bien que nous venions de voir combien Le Corbusier collait l'image photographique et, donc, statique à l'image cinématographique avec une iconographie qui peut être lue image par image. Cependant, l'enchaînement des images reste bien réfléchi, c'est justement cet enchaînement qui forme le propos qui sera discuté ici.

Dans l'analyse rhétorique des documents filmiques, nous nous limiterons aux documents présentant un propos par des visuels, éventuellement avec une présence de la figure de Le Corbusier. Nous excluons donc toute interview qui représente le document complet, ce qui est essentiellement des documents télévisés des six dernières années de sa vie. En effet, avec l'entretien s'installe une certaine convivialité où le discours est surtout prononcé pour l'interviewer et où l'auditoire – les spectateurs – n'est présenté que comme deuxième interlocuteur. L'interview présente à ce moment d'autres codes de rhétorique. L'essentiel est que la personne interviewée – dans notre cas, Le Corbusier – ne doit généralement pas convaincre le public, mais seulement présenter un sujet. En effet, les documentaires avec entretiens comme *Paris à sauver, Paris à reconstruire*, où les interviewés sont mis en opposition et doivent également justifier leur manière d'agir, ne reçoivent pas l'approbation de Le Corbusier de s'y présenter en personne : ses idées sont présentées au public par ses apôtres, en premier lieu André Wogenscky, mais aussi Bernard Zehrfuss (CAT).

---

919 C. Perelman, *L'empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, Paris, J. Vrin, 1997 (Bibliothèque des textes philosophiques) ; O. Reboul, *La Rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 ; Groupe Mu (éd.), *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (Points ; Littérature 146) ; R. Amossy, *L'argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000 (Nathan Université).

920 R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

921 G. Gauthier, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1982 (Coll. Médiathèque) ; L. Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Découverte, 1994 (Guides Repères).

La littérature portant sur ce corpus, pourtant caractéristique d'une pratique essentielle de Le Corbusier dans la communication de ses idées, reste maigre. Arnaud Dercelles de la Fondation Le Corbusier a mis en place un document de travail regroupant toutes les activités et les sources des conférences de Le Corbusier, créant ainsi un document de base unique. Tim Benton a quant à lui réalisé un ouvrage sur les premières conférences sur l'architecture et l'urbanisme de Le Corbusier mais aussi préfacé la traduction anglaise de *Précisions*[922] ;Yannis Tsiomis a édité et commenté les conférences de Le Corbusier de Rio de 1929[923]. Guillemette Morel-Journel a plus particulièrement abordé la rhétorique des textes de Le Corbusier, on y retrouve les mêmes composantes rhétoriques de l'art de convaincre que celles des conférences[924].

922 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.* ; T. Benton, « La rhétorique de la vérité : Le Corbusier à Alger », dans J.L. Bonillo (éd.), *Le Corbusier, visions d'Alger*, Paris, Éditions de la Villette, Fondation Le Corbusier, 2012, pp. 172-187 ; Le Corbusier, *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*, Zurich, Park Books, 2015.

923 Y. Tsiomis (éd.), *Le Corbusier, Conférences de Rio*, Paris, Flammarion, 2006.

924 G. Morel Journel, *Le Corbusier : un architecte écrivain de la modernité ? Rhétorique de Le Corbusier*, *op. cit.* ; G. Morel Journel, *Doctrines urbanistiques de Le Corbusier dans ses premiers textes. Penser la ville, dire la ville*, Paris, E.A.P.V., 1986 ; G. Morel Journel, « Citations, remplois, collages. Figures de l'intertextualité dans les écrits de Le Corbusier », *art. cit.* ; G. Morel Journel, *Le Corbusier, l'écrivain. Arpenter sur les 4 routes*, *op. cit.*

8.2 Le film comme système rhétorique

8.2.1 Le cadre de la rhétorique corbuséenne

Nous nous basons ici sur le système rhétorique mis en place par Aristote pour discuter de la rhétorique des films. Depuis Aristote, et son traité *Rhétorique*[925] qu'il écrit entre 329 et 323 av. J.-C., la rhétorique se trouve fixée comme système. Le champ de la rhétorique se répartit ainsi en trois types de discours, avec chacun sa propre fin, des critères et des argumentations spécifiques : le judiciaire, le délibératif et l'épidictique. Le premier consiste à une accusation ou défense devant un tribunal, avec la valeur de justesse et une argumentation largement déductive (l'enthymème). Le deuxième, le délibératif, a pour but de conseiller, par exemple, en assemblée, son critère est l'utilité, et l'argumentation se base sur l'exemple (argumentation inductive). Le troisième type de discours, l'épidictique, a une finalité d'éloge devant le grand public, avec le critère du beau – ce qu'on peut actuellement traduire comme la valeur – avec une argumentation dominante de l'amplification[926]. Définir le genre de discours renvoie dans ce sens à la question de la diffusion et de la réception, c'est-à-dire, de voir à quel public il s'adresse avec un discours et plus spécifiquement, dans notre cas, les documentaires filmiques. Le public et son attitude ne sont, par contre, pas une donnée figée, comme nous avons pu le voir, il y a des glissements du type de public dans le temps, par commanditaire, par œuvres représentées, par réponse à une opinion... Le public auquel Le Corbusier s'adresse, les films, mais également les écrits publiés et les conférences, s'inscrivent surtout dans le discours épidictique, où il s'agit de faire l'éloge pour faire passer le message de la valeur du meilleur, mais aussi un message incitatif auprès du public qui persuade ainsi à long terme au-delà du discours même. L'amplification comme argumentation est bien perceptible dans les différents écrits cinématographiques, oratoires et publiés, par des figures comme l'analogie, l'hyperbole, la répétition, la métaphore, la qualification...[927]. Pourtant, bien que Le Corbusier s'adresse à peine à un public politique avec ses films, conférences ou écrits publiés, le discours délibératif, avec son critère de l'utile – ses plans urbanistiques comme utiles à la ville et sa population – et l'argumentation par l'exemple ne peuvent pas être négligés. Nous y retrouvons encore le paradoxe de la diffusion et réception comme décrit dans la première partie : le type de films dans lequel Le Corbusier s'engage, les sujets traités et le langage utilisé induisent un dysfonctionnement avec le public auquel il s'adresse. Nous analyserons plus loin dans ce chapitre en détail par quels arguments et de quelles figures il se sert pour former son discours, et comment celui-ci est alors en phase ou non avec le public envisagé. Chaïm Perelman nuance d'ailleurs la classification stricte de ces trois formes de dis-

925 Aristote, *Rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 2004 (Les Classiques de la philosophie).

926 O. Reboul, *La Rhétorique*, *op. cit.*, pp. 18-20.

927 Concernant les écrits de Le Corbusier, voir G. Morel Journel, *Le Corbusier, l'écrivain. Arpenter sur les 4 routes*, *op. cit.* ; T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*

cours, prenant l'exemple du personnage d'Antoine dans *Jules César* de Shakespeare qui utilise les trois formes de discours en même temps[928]. Je nuance encore Perelman qui se focalise sur la construction du discours en soi, et non sur les effets produits sur le public. Perelman – en prenant l'exemple d'un personnage, et non d'une situation réelle – théorise le discours comme une entité close, faisant peu le lien avec la diffusion et la réception, quoiqu'il insiste sur l'importance de la relation avec le public.

Le deuxième élément fondamental du système rhétorique est sa division en quatre phases par lesquelles passe la genèse du discours[929]. Bien que ces phases semblent évidentes, car propres à chaque préparation de discours ou d'exposé, voire même d'une recherche, elles sont répétées ici pour certaines particularités dans l'application aux documentaires de Le Corbusier. La première phase est l'invention, le rassemblement du corpus : le thème et tous les arguments qui peuvent le servir. L'étude des lieux, le topique, fait également partie de l'invention et est difficile à déterminer. Il s'agit de la codification de la rhétorique, le lieu commun, ou encore, comme décrit par Barthes, de la codification culturelle. Ce sont ces lieux communs qui rendent parfois difficile l'étude du discours visuel – et également les discours oraux et la rhétorique utilisée dans ses publications. Inscrits dans une période spécifique, les arguments utilisés dans les documentaires reposent sur des codifications culturelles qui ne sont plus les nôtres et qui demandent ainsi une remise en contexte historique pour rendre compréhensible certains lieux communs. L'analyse des arguments dépasse ainsi son sens propre et inclut une contextualisation de certains éléments. Par exemple, le nouveau Cercle Militaire qui paraît en 1931 dans *Bâtir* est non seulement l'argument d'un mauvais exemple de construction, il fait également référence aux fulminations de Le Corbusier contre son architecte, Lemaresquier. L'exemple du nouveau Cercle Militaire est reproduit dans la préface « Température » par Le Corbusier dans l'édition de 1928 de *Vers une architecture*, jugeant Lemaresquier comme metteur en scène du concours de la Sociétés des Nations, sujet de la préface[930]. Son insertion dans le film *Bâtir* est donc à voir comme une offense publique, bien que cachée, envers cet architecte. Un autre exemple est l'abréviation de l'image préfigurée des fleurs des marronniers aux Champs-Élysées dans le projet de film de Le Corbusier en 1925 (CAT). Celle-ci est incompréhensible si nous ne savons pas que, ce printemps, Paris était effrayé par l'asphyxie des fleurs à cause de la pollution des voitures, ce que Le Corbusier décrit spécifiquement dans *Urbanisme*. L'induction que la ville meurt à la suite de la situation sursaturée de la circulation peut ainsi être condensée dans cette image unique. Une référence à cette expérience de floraison morte est faite dans *La Maison des hommes*, pour illustrer la

928 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, p. 33.

929 La mémoire comme cinquième partie du discours n'était pas présente dans les parties décrites par Aristote. Elle est ajoutée tardivement par les Latins et, bien qu'elle ait son importance, elle n'est aujourd'hui pas toujours incluse. Elle reste par exemple absente dans Reboul qui se base sur la rhétorique grecque et est présente dans Perelman qui se base sur la rhétorique latine.

930 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Librairie Arthaud, 1977, p. XVI.

situation positive de la ville radieuse : « le printemps venu, les marronniers fleurissent. Les maisons sont derrière. Les chemins s'enfoncent dans les pelouses[931] ». La présence du rappel des marronniers est cryptique si l'on ne connaît pas son contexte historique. Le signifié a cependant perdu son sens à la suite d'une incompréhension du signifiant. Floris Paalman démontre par exemple dans sa thèse et la publication issue de cette thèse que les lieux communs des visuels cinématographiques peuvent alors évoluer. Des images de grues dans le port de Rotterdam dans les années 1930 pour promouvoir la vision moderne de la ville, avec le port au cœur de la vie sociale, sont ainsi, vingt ans plus tard, réutilisées pour un propos contraire, notamment celui que le port tue toute vie de la ville[932]. Le Corbusier lui-même remarque, lors de sa conférence en 1924 à Lausanne, la différence de la réaction du public à Lausanne et à Genève à la suite de la projection d'une image de Fontainebleau[933]. Les lieux communs sont non seulement sujets au contexte historique, mais également au contexte sociogéographique. Cependant, en dehors de la remarque que la compréhension d'un discours visuel peut différer d'une ville et d'un public à l'autre, Le Corbusier ne semble pas *conscient* de l'origine de cette différence[934].

La deuxième phase est la disposition, la mise en ordre du corpus de l'invention. C'est ici que nous voyons paraître la construction du discours. Le plan type se répartit en quatre : l'exorde, pour éveiller – et plaire – l'auditoire ; la narration, qui est l'exposé des faits ; la confirmation, moment de la preuve et de la réfutation et qui, avec l'exposé, sert à instruire ; et la péroraison, qui résume le discours et suscite souvent une émotion[935]. Une transcription de cet ordre type vers le discours cinématographique ne peut pas se faire littéralement. L'exorde est décrit par Aristote comme ce qui est le prélude en musique : on installe le sujet auprès de l'oratoire, mais un prélude présente également les capacités des musiciens et donne un bref aperçu de leurs forces, c'est la présentation de leur *ethos*[936]. Cette deuxième caractéristique, l'aperçu des forces, est difficile à introduire dans le discours cinématographique, aussi bien au niveau du sujet et de son concepteur qu'au niveau du support. Le premier, par contre, l'installation du sujet auprès des spectateurs, peut se réaliser en insistant longuement sur certains éléments qui ne sont pas douteux auprès du public[937] : par exemple, l'acceptation générale des architectures des frères Perret et de Mallet-Stevens ou des conditions sociales pitoyables d'une grande partie de la population. Dans ce qui suit, la narration et la confirmation, Le Corbusier peut pleinement exercer la logique corbuséenne. La fin du discours, la

931 Le Corbusier et F. de Pierrefeu, *La Maison des hommes*, *op. cit.*, p. 79.

932 F. Paalman, *Cinematic Rotterdam: the Times and Tides of a Modern City*, Rotterdam, 010 Publishers, 2011.

933 FLC, C3-6-17, repris dans T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, p. 73.

934 *Ibid.*

935 O. Reboul, *La Rhétorique*, *op. cit.*, pp. 24-25.

936 Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*

937 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, p. 51.

péroraison, finit souvent par un appel pathétique pour émouvoir, et s'installe également dans le discours cinématographique. Il suffit de regarder les dernières séquences d'*Architectures d'Aujourd'hui* avec les tours du Plan Voisin inscrites dans un fond de nature du bois de Boulogne (FIG) pour se rendre compte que Le Corbusier fait ici appel à l'émotion pour un futur qui pourrait s'ouvrir à tous.

La troisième phase est l'élocution, la mise en style du discours qui établit la présence de l'orateur auprès du public : le noble pour émouvoir, le simple pour instruire et le tempéré pour plaire. L'usage d'un style se retrouve pour des moments spécifiques d'un discours et pour un type spécifique de preuve, qui est – dans l'ordre des styles – le *pathos*, le *logos* et l'*ethos* et doit également être adapté à son auditoire. À chaque phase du discours correspond un style, l'*ethos* pour l'exorde, le *logos* pour la narration et la confirmation, et le *pathos* pour la péroraison. L'action, le quatrième élément, est finalement le passage à l'acte : la prononciation du discours avec les gestes et mimiques. Selon Démosthène, c'est même la qualité principale d'un bon orateur[938]. Si nous parlons de rhétorique de film, où se trouve alors l'éloquence ? Bien que Le Corbusier introduise dans beaucoup de documentaires une partie le présentant, comme conférencier ou étant l'interviewé, la manière avec laquelle il prononce son discours ne fait pas penser à un bon orateur : il y paraît généralement de manière très guindée, sans gestes, peu de mimique, et s'exprime d'une voix monotone. L'action du discours est par contre à voir dans le travail cinématographique : le cadrage, le montage et la durée des plans. C'est ce travail qui est ici l'éloquence du discours. Le Corbusier est parfois bien conscient de l'importance de cette éloquence cinématographique, aussi quand il s'agit de plans hors conférences, par exemple, avec une description en scénario de « rapide, vif, images et textes ; textes vifs, contrastés, [illisible][939] » ou quand il met certaines conditions pour des séquences, comme le gros plan, le ralenti…

8.2.2 La rhétorique expérimentée des conférences

Si Le Corbusier communique à plusieurs reprises de manière formelle sur l'importance de son activité comme conférencier et des conférences comme autre outil à persuader son public, il le fait rarement des documents cinématographiques. Par l'ouvrage *Précisions*, il publie ses dix conférences données en 1929 en Amérique latine[940]. Dans ce « prologue américain », Le Corbusier décrit comment il a pu maintenir attentif son public pendant plusieurs heures à ses propos, à l'aide de ses crayons de couleurs :

« Car une technique des conférences m'était venue. J'ai aménagé mon tréteau : un bloc d'une dizaine de grandes feuilles de papier sur lesquelles je dessine en noir et en cou-

938 O. Reboul, *La Rhétorique*, *op. cit.*, p. 27.

939 Scénario non identifié « Film N° 1 », s.d. (FLC, B3-10-553).

940 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1930 ; pour une relecture de ces conférences, voir Y. Tsiomis (éd.), *Le Corbusier, Conférences de Rio*, *op. cit.*

leurs ; un cordeau tendu d'un bout à l'autre de la scène, derrière moi, sur lequel je fais accrocher les feuilles à la suite l'une de l'autre, dès qu'elles sont couvertes de dessins. Ainsi l'auditoire a sous les yeux le développement complet de l'idée. Enfin, un écran pour la centaine de projections qui matérialisent les raisonnements précédents[941] ».

De même, Le Corbusier publie en 1938 une photographie de lui-même en tant que conférencier dans le troisième tome de l'Œuvre *complète*[942], et les ouvrages comme *Précisions* de 1930 et *La Ville radieuse*, publié en 1935 et conçu depuis 1933, contiennent plusieurs de ses dessins effectués lors des conférences[943]. Dans ce dernier ouvrage, Le Corbusier reproduit certaines images du film *Bâtir* de Pierre Chenal, images également parues dans *Plans* qui forment le corpus de l'ouvrage (FIG). Plutôt reproduites comme images d'illustration et images canoniques – la main Corbu expliquant la maquette du Plan Voisin, ces images ne sont pas utilisées pour nous livrer le témoignage d'une activité médiatique en parallèle aux exploits écrits. Bien que la plupart des documentaires cinématographiques nous présentent Le Corbusier pour expliquer ses théories, comme conférencier dans la période d'avant-guerre, comme interviewé dans les années 1950 et 1960, il ne se considère pas de la même manière star de l'écran comme star de l'estrade.

Les conférences donnaient à Le Corbusier l'occasion d'élargir son réseau de connaissances, mais également de ses clients, par exemple, avec M. et Mme Ternisien[944]. Pour les conférences à l'étranger, elles donnaient la possibilité à Le Corbusier de se profiler comme acteur principal du mouvement moderne. Ces mêmes raisons valent autant pour la mise en œuvre des premiers films. Quand, dès 1926, Le Corbusier a l'occasion de diffuser la réalisation à Pessac à l'écran, il s'agit également d'élargir de cette manière son réseau par un public encore plus étendu que celui atteint par les conférences et, peut-être, d'obtenir d'autres commandes. Les projets de film, non réalisés, entre 1926 et 1931, qui sont finalisés dans la réalisation des films de Pierre Chenal *Bâtir* et *Architectures d'Aujourd'hui*, témoignent également, avec Pessac, de l'intérêt de se montrer à l'étranger comme protagoniste français du mouvement moderne.

8.2.3 Les premiers discours visuels

Le Corbusier témoigne la première fois de ce procédé « film » à propos de ses conférences en Suisse et à Paris en 1923 et 1924 où il projette une série d'images : « on projette sur l'écran une suite de clichés variés : une centaine d'images se suivent par

941 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, pp. 20-21.

942 Le Corbusier, *Le Corbusier & P. Jeanneret. Œuvre complète 1934-1938*, Zurich, Éditions Girsberger, 1939.

943 Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935 (Coll. de l'équipement de la civilisation machiniste).

944 *Le Corbusier - Entretiens. Avec Georges Charensol (1962) et Robert Mallet (1951)*, Frémeaux & Associés SA - INA - Fondation Le Corbusier, 2007.

groupes précédés d'un argument, tel un film[945] ». Cette projection lumineuse débutait la conférence et servait à chauffer le public, de « mettre l'auditeur dans un état mental commotionné », explique-t-il lui-même à Bruxelles en 1926, où il présente une version abrégée de la projection lumineuse[946]. La commotion provient de « la succession précipitée d'images hétéroclites, événements du passé, du présent, en contraste et en opposition, en harmonie aussi. Rapports inattendus, fulgurants, et qui en vérité n'étaient que la projection par l'image d'états de faits existants[947] ». Ces images en contraste et en opposition signalaient des « bons » et « mauvais » exemples et rendaient apparente au public la friction entre la nouvelle ère machiniste et les pratiques anciennes des architectes-collègues. Il fallait susciter l'émotion, esquisser le *Zeitgeist*, la température de l'époque. Cette mise en contraste et opposition de différentes images est également visible dans les articles de *l'Esprit Nouveau* et ses publications. La différence et la particularité des « films » sont que Le Corbusier passait ces images en continu, sans commentaires oraux de sa part. Seulement des cartons avec des phrases clés comme arguments accompagnaient le propos visuel.

Le fait de recourir à la projection lumineuse lors des conférences est en soi une pratique très courante dans les années 1920. De nombreux articles de presse de cette époque annoncent ou mentionnent dans leurs comptes rendus pour différents types de conférenciers – autant en sciences exactes qu'en architecture – des projections lumineuses. Il semble logique que Le Corbusier recoure également à cet outil moderne afin d'illustrer ses conférences. Cependant, Le Corbusier dépassera ici la notion illustrative de la projection lumineuse pour construire tout un propos à partir de ce défilement d'images. Non pas comme simple illustration du discours, mais comme un propos visuel en soi qui complète le propos oral et qui ne nécessite pas ou peu de commentaires. La transcription du discours du 10 novembre 1924 à la salle Rapp à Paris dont certaines de ces images furent diffusées dans le *Bulletin de l'Ordre de l'Étoile d'Orient* du 1er mars 1925 ainsi que dans *L'Almanach d'architecture moderne*[948] nous livre un témoignage de l'enchainement des images projetées. Il s'agit par exemple d'un silo à grains au Canada, de la construction des hangars à Orly, d'un tableau de Picasso, d'un détail du Parthénon, d'un détail de la bibliothèque laurentienne de Michel-Ange, d'un gratte-ciel à New York, d'une porte d'un coffre-fort et d'un avion Blériot. D'autres images ont été présentées lors de cette projection lumineuse, comme celles d'un Spad 33 à terre, un avion en vol, le pont Transbordeur de Marseille, des hélices, un ventilateur, un hangar à ballons dirigeables à Issy-les-Moulineaux de G. Sohier, une usine américaine et des travaux du mé-

945 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, *op. cit.*, pp. 17-19.

946 FLC, C3-8-70, dans T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, pp. 64-68.

947 Document intitulé « Bâle 4 » (FLC, C3-8-70), reproduit dans *Ibid.*

948 Le Corbusier, « L'Esprit nouveau en architecture. Conférence donnée le 10 novembre 1924 à l'Ordre de l'Étoile d'Orient », *Bulletin de l'Ordre de l'Étoile d'Orient*, 1925, pp. 17-54 ; Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, *op. cit.*, pp. 17-54.

tropolitain à Paris[949]. La plupart des images présentées proviennent de cartes postales[950] ou d'images de publicité[951]. Les plaques de verre en positif et les tapuscrits des cartons de la projection lumineuse de ses premières conférences entre 1924 et 1926 n'ont pas été conservés[952], ce qui fait de ces « films » un travail de repérage et reconstruction.

Le projet de film suivant *Cœur de Paris*, qui est décrit dans son agenda, est prévu pour le pavillon de l'*Esprit Nouveau* à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 et est explicitée dans *L'Almanach d'architecture moderne*, où il note qu'« au-dessous était une trémie pour projection automatique des textes et d'images synchronisée avec un haut-parleur. En dernière heure l'installation ne put se faire[953] ». Les photos du diorama du Plan Voisin[954] montrent bien cette trémie pour l'emplacement d'un écran de projection. L'idée de « projection automatique » est encore très proche de ses premiers « films » comme enfilement d'images lors de ses conférences, et il est très probable que Le Corbusier l'avait imaginé de cette manière. Cependant, nous voyons étape par étape disparaître l'apport des images extérieures pour s'orienter de plus en plus vers un discours concentré sur l'œuvre et les idées de Le Corbusier. La note de fin 1924 présente encore le mélange d'œuvres de Le Corbusier et Pierre Jeanneret avec d'autres œuvres exemples du *Zeitgeist*, pour le scénario de 1925, toute l'attention se concentre sur l'urbanisme de Paris et la rhétorique visuelle pour transmettre le message.

Les descriptions des premiers projets cinématographiques mélangent par la suite des vues canoniques qui se suffisent à elles-mêmes, que l'on retrouve dans ses publications et ses conférences, et des vues qui appellent des commentaires. A titre d'exemple, celle du barrage Barberine, condensée sous la forme de deux petites lignes dans un projet de film de fin 1924, alors qu'il faut huit pages dans *Urbanisme*[955]pour que Le Corbusier parvienne à en couvrir l'importance, raison pour laquelle il ne manque pas d'en raconter et expliquer l'importance devant son auditoire lors de sa première série de conférences en Suisse et à Paris[956].

---

949 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, pp. 65-67.

950 Sur la collection des cartes postales et leur usage créatif, voir L. Burriel Bielza, *Le Corbusier : La passion des cartes*, Sprimont, Pierre Mardaga Éditeur, 2013.

951 Concernant le travail de recyclage des images de publicité, voir B. Colomina, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*, Orléans, Éd. HYX, 1998.

952 Certaines plaques de verre des constructions de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, présentées à la fin de la conférence pour illustrer les propos, ont d'ailleurs été conservées. Elles nous montrent également que Le Corbusier continue cette pratique jusqu'aux années 1930. Entre autres pour les maisons La Roche-Jeanneret : FLC, L2-12-2, 15, 16, 25, 27, 41, 52, 53, 54, 55, 64, 74, 107 ; pour la villa Stein-de Monzie : FLC, L1-10-16, 17, 19, 25, 37, 50, 55, 67, 68, 69, 70, 72, 146 ; pour la villa Savoye : FLC, L2-17-4, 8, 13, 15, 17, 23, 36, 43, 47, 48, 99, 103. Merci à Isabelle Godineau pour la vérification des plaques de verre.

953 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, *op. cit.*, p. 151.

954 *Ibid.*, pp. 151, 164.

955 Le Corbusier, *Urbanisme (1925)*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 135-143.

956 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, p. 87.

Les films *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* se prêtent facilement à une persuasion rhétorique corbuséenne classique et permettent également d'appréhender le film comme une conférence reproductible de Le Corbusier. Après l'enthousiasme de 1919 d'utiliser le film comme exposition reproductible, il se réalise un glissement d'intérêt vers une utilisation du film comme exposé, et non pas exposition. Pour cette adaptation, ou personnalisation de la rhétorique, Le Corbusier procédera selon ce schéma. Pour le film de Chenal, l'*ethos* est construite avant, surtout dans le cadre des projections parisiennes, mais aussi dans le cadre des projections hollandaises, où l'œuvre de Le Corbusier était déjà bien diffusée. L'exorde est constituée par les architectures modernes de Perret et Mallet-Stevens, dressant ainsi un bilan d'une certaine connaissance de la ville et son architecture moderne, jusqu'à énoncer la thèse d'analogie prononcée sur la voiture, l'avion et la maison. La narration est constituée de l'explication et illustration des œuvres de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ici, les villas Stein, Church et Savoye. La confirmation intervient avec le plan de la ville transformée. On y voit Le Corbusier expliquant le Plan Voisin – probablement à l'Atelier - avec quelques images de la ville transformée en intégrant la maquette d'une tour à radiants dans un paysage de bois de Paris. Les documentaires se finissent encore par une péroraison, un appel à l'émotion, une ouverture vers le monde de demain, l'exemple de maquettes insérées dans une situation réelle.

Nous pouvons retrouver ce schéma classique de la rhétorique dans la plupart des projets de film de Le Corbusier des années 1930 et 1940, avec quelques éléments récurrents, ainsi que des adaptations de sujets pris selon la situation ou la volonté de mettre en avant certains projets. À partir des projets de film sur la construction de l'Unité d'Habitation de Marseille, le déroulement de la rhétorique va toujours persister, mais subira plus de liberté, par exemple, pour *La vie commence demain* de Nicole Vedrès ou *La Cité radieuse* de Jean Sacha. Le scénario initial insiste plus sur un déroulement classique de la rhétorique, avec l'exorde de la ville insalubre, la narration – qui est ici essentiellement un exposé des faits purs : l'illustration de chaque élément novateur de l'immeuble, la confirmation et la péroraison où l'immeuble est montré comme un rêve de demain. Les différences entre le scénario écrit par Le Corbusier et le résultat du film réalisé montrent comment le projet a évolué. Car, bien que les différentes phases du déroulement de la rhétorique soient encore présentes, la manière dont elles prennent forme change. L'exorde de la ville insalubre est présenté beaucoup plus prudemment, et la péroraison devient plus pathétique avec Le Corbusier qui fixe l'horizon. Ces adaptations montrent surtout une maturation du genre et d'une génération de réalisateurs – Jean Sacha fait partie comme Nicole Vedrès d'une nouvelle génération de cinéastes. L'écartement entre la transcription fidèle du déroulement de la conférence et une mise en œuvre d'une narration cinématographique et télévisée se confirme encore plus tard, aussi à la suite de l'exploitation du genre de l'interview qui change radicalement la position de l'orateur dans le documentaire.

8.2.4 Et où est le public ? L'importance de l'exorde

Dans un discours classique, la relation avec le public est directe et, de ce fait, très importante. En effet, aucun discours ne peut réussir si l'orateur n'arrive pas à amener son public vers sa cause[957]. Un bon orateur est celui qui peut assurer son auditoire qu'il est un homme digne d'être suivi, il présente une autorité – Benton décrit, par exemple, la construction de l'autorité de Le Corbusier sur scène par la capacité de dessiner en face du public[958]. Cette présence se manifeste, d'une part, par l'*ethos*, et la présence physique sur scène, comme discuté ci-dessus, et, d'autre part, par l'art de créer une présence grâce aux techniques de présentation, ce qui est l'exorde du discours[959]. Comme le notent Tsiomis et Benton, Le Corbusier avait pour habitude d'ajuster l'ouverture de son discours aux lieux et à son public pour ainsi faciliter l'adhésion de son public. Nous connaissons les exemples de Buenos Aires en 1929 où il commence le discours sur ses impressions de la ville[960] et à Athènes lors du congrès CIAM en 1933 où il s'excuse pour son retard à la suite de la visite de l'Acropole et ses impressions toujours profondes[961]. Il le fait également en introduisant sa conférence à la salle Pleyel en décembre 1931, lors de la soirée publicitaire de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* par une « J'ignore la nature des autres films[962] », commence-t-il sa conférence. Ceci peut être vu comme une excuse d'ignorance, mais, vu le chahut dans la salle, c'est plutôt une position d'opposition et de défense qu'il prend dès le début. Ici, il n'introduit pas la conférence pour plaire au public, mais pour se démarquer, ce qui était, en effet, conforme aux attentes du public.

Lors d'un discours oral l'adhésion du public peut facilement se construire par deux biais, celle de la présence physique et celle de la présence de conscience : elle est en revanche plus difficile à élaborer dans le cas d'une rhétorique écrite de publication ou d'une rhétorique filmique. Le lien avec le public étant pour ces deux catégories coupé, la construction du propos se fait plus hermétique, plus théorique. Nous pouvons d'ailleurs encore considérer que le public des publications était proche des idées de Le Corbusier – sinon le lecteur ne le lirait pas –, cette adhésion du public n'est pas gagnée pour les documentaires. En effet, le visionnage des courts-métrages sur Le Corbusier ne se fait pas toujours de manière volontaire, les courts-métrages étaient, de manière générale, l'avant-programme des longs-métrages.

Il s'agirait alors d'insister sur des éléments qui ne seraient pas mis en discussion et partagés par une large base de spectateurs possibles. Par exemple, dans *Architectures*

957 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, pp. 23-33. 47-54.

958 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, pp. 35-44.

959 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, pp. 51-52.

960 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*

961 J. Bosman, « Sur le *PATRIS II* de Marseille à Athènes », dans *Le Corbusier et la Méditerrannée*, Marseille, Musées de Marseille, 1987, pp. 73-79.

962 Notes manuscrites de Le Corbusier pour conférence à la salle Pleyel, s.d. (FLC, C3-8-175).

d'Aujourd'hui de Pierre Chenal (CAT), Le Corbusier remarque lui-même que « Pierre Chenal a voulu montrer de l'architecture moderne et il ouvre une porte sur l'œuvre d'Auguste Perret qui fut l'un des grands précurseurs du béton armé, et sur l'œuvre de Mallet-Estevens (*sic*) et de nous-mêmes qui sommes entrés dix ans plus tard dans le débat[963] ». Le Corbusier compose l'argumentation par une acceptation d'une certaine architecture moderne par le public – les courts-métrages étant projetés avec le film d'avant-garde *La Terre*, avant de se lancer dans la persuasion de la raison d'être de son architecture moderne et de ses théories urbanistiques.

Souvent, et non seulement pour les documents de Le Corbusier, l'adhésion du public à son orateur virtuel cinématographique se réalise sur des lieux communs négatifs admis par tous, notamment l'état lépreux de la ville actuelle avec les rues étroites, les cours sombres, la dégradation des bâtiments, les conditions de vie de leurs habitants… En plus, en prolongeant l'attention accordée à ces faits, la conscience auprès des spectateurs grandit. Cette insistance peut se faire par une répétition ou une accumulation, raison pour laquelle ces films s'attardent toujours bien longuement sur cette partie : ce n'est jamais une seule rue étroite qui est montrée, mais plusieurs, plusieurs vues à la recherche de lumière. Nous pouvons voir cette recherche à l'adhésion du public, par exemple, dans la dernière partie d'*Architectures d'Aujourd'hui*, où l'état actuel de la ville introduit Le Corbusier comme conférencier. Par une reprise non pas au début, mais à l'introduction de la derrière partie, le film est encore proche d'une traduction littérale de l'*ethos* de l'orateur pour l'adhésion du public. Dans *La Cité radieuse* de Jean Sacha, le film fonctionne dans son ensemble comme un orateur et il ouvre avec des vues de la vieille ville de Marseille. Sans y attacher la métaphore de la vie sombre et malsaine comme pour les villes, le public peut y admettre que leur situation n'est pas idéale. Ici, le propos lyrique de Camus complète l'image nuancée et permet d'installer un propos qui plaît au public.

Une troisième manière de créer l'adhésion du public dans les films d'avant-guerre consiste à insister sur la notion de l'histoire de la ville : Paris s'est renouvelée à chaque époque par elle-même, elle doit également le faire pour entrer définitivement dans l'époque machiniste. Ce consensus arrive au milieu des années 1930 et est explicité de long en large pour la première fois dans *La Ville radieuse*. Cet ouvrage est publié simultanément au film de trois minutes de Marcel Poëte de 1935[964], qui se limite à cette thèse de croissance organique et par des décisions politiques et n'évoque pas de proposition pour le futur. L'adhésion générale du public à cette thèse de la ville chargée d'histoire semble inspirer Le Corbusier pour les propos des films suivants, par exemple le projet de film de Georges Zaidler en 1939, selon ce schéma afin d'avoir l'adhésion de son public.

963 FLC, B3-5-381.

964 M. Poëte et E. Lallier, *Pour mieux comprendre Paris*, N&B, 35 mm, sonore, Atlantic Film, 1935.

8.3 La construction du discours visuel

> « Quel est donc le secret du succès rapide, profond et mondial de Le Corbusier ? Qu'est-ce qui a séduit la jeune génération d'après-guerre à tel point à faire de cet architecte son idole ? Ce n'est pas Le Corbusier architecte ; ce n'est pas Le Corbusier théoricien : c'est Le Corbusier poète, Le Corbusier chef. Il a su trouver les mots qu'il fallait dire ; il a su trouver le style captivant, rude, brutal, violent, parfois sublime qui a attiré vers lui toute une jeunesse avide d'enthousiasme, de lutte, d'une vérité d'une doctrine[965]. »

Lors de la mise en place d'un discours visuel, qui s'autonomise des conférences, Le Corbusier puise des éléments expérimentés dans la rhétorique des conférences et celle utilisée dans ses publications. Fort présente dans la période de l'avant-guerre, nous pouvons voir que la rhétorique visuelle avec les figures va graduellement diminuer avec le temps. Il y a plusieurs raisons pour une construction de scénario qui devient alors autre qu'un propos rhétorique. Le Corbusier construit sa recette de rhétorique oratoire et de publications pour une grande partie lors de la première moitié des années 1920, avec des publications comme *Vers une architecture*, *Urbanisme*, *L'Art d*écoratif d'*aujourd'hui*, ses premières conférences dès 1922 et la construction réfléchie de leur déroulement en 1924. Nous avons vu que les premiers projets de scénario de films de Le Corbusier émanent directement des projections en enfilade lors de ses conférences, et il est logique qu'il y utilisait les mêmes propos et figures rhétoriques. Pour la préparation des films *Bâtir* et *Architectures d'Aujourd'hui* en 1931, Le Corbusier transmet ainsi les ouvrages *Vers une architecture*, *Urbanisme* et *Précisions* à Chenal (CAT). Ceci n'est pas seulement fait dans l'idée d'avoir une illustration de l'œuvre construite sous les yeux, mais pour que Chenal puisse se former au langage rhétorique, visuel et écrit de Le Corbusier.

D'ailleurs, après les années 1930, les publications, conférences et films vont donner plus d'attention aux théories d'urbanisme et moins à l'installation d'un esprit nouveau chez le public. Les arguments et les figures de rhétorique qu'il utilise diffèrent ainsi selon qu'ils s'appliquent à la communication des théories urbanistiques ou qu'ils s'appliquent à un esprit nouveau.

Les cinq scénarios que Le Corbusier construit en 1942 sont, quant à eux, des exemples qui clarifient la disparition d'une rhétorique consciencieusement appliquée au discours visuel. Exemples extraordinaires, car seuls scénarios qui présentent de la main de Le

965 P. Vago, « Le Corbusier et *L'Architecture d'Aujourd'hui* », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, octobre 1933, p. 5.

Corbusier un découpage technique si spécifique, ils nous livrent l'occasion de mettre en parallèle plusieurs éléments : l'idée que Le Corbusier veut émettre dans une première colonne les dessins animés concordants dans la deuxième colonne et les photographies concordantes dans la troisième. Cette mise en parallèle permet d'analyser élément par élément les dessins animés, croquis ou photographies que Le Corbusier aurait voulu utiliser. Bien que certaines idées soient clairement décrites par une image préconisée en tête – comme nous l'avons vu précédemment –, ces scénarios frappent par leur aspect conventionnel. En dehors d'une métaphore d'un lion dans sa cage et en liberté et de la traditionnelle vue d'avion, il n'y a pas de sublimation du propos. La persuasion semble se limiter à une simple instruction. La trinité « soleil, espace, verdure » est, par exemple, littéralement prévue avec des images du soleil, de plaines et de verdure et d'autres photographies qui excellent par la présentation littérale. Par exemple, quand il s'agit de présenter la confusion des voitures et piétons, avant illustrée par l'aquarium, Le Corbusier se contente maintenant d'images de rue avec une confusion des autos et piétons[966]. Bien que l'antithèse existe encore, par exemple, avec les jeunes malheureux et heureux, cette mise en œuvre visuelle est très simple, au premier degré. La raison est probablement à chercher dans le public auquel Le Corbusier veut ou doit s'orienter avec ces scénarios, un public vichyste, pour lequel les films doivent servir comme document instructif, de propagande directe, et non pas dans un but de propagande raffinée à destination d'une élite intellectuelle. Bien que ce public et ces commanditaires d'extrême droite disparaissent, ces scénarios marquent un basculement vers la production de scénarios et films où la rhétorique se limite à quelques figures persistantes. Le scénario de Georges Zaidler marque ainsi la fin d'une période de construction de propos visuels et se présente comme le meilleur exemple où tous les arguments et toutes les figures récurrentes sont exploités.

Dans l'analyse de la construction du discours visuel, il n'a pas été opté pour une analyse rhétorique complète des films et scénarios de films qui mènerait à une relecture fastidieuse et répétitive de l'ensemble du corpus et qui risque en plus de surévaluer la construction méthodologique du propos rhétorique à défaut de l'intuition de Le Corbusier. Le choix a été fait de distinguer des éléments, des séquences ou des parties de film par mode opératoire. L'analyse se veut ainsi exemplaire, et non pas exhaustive, pour démontrer une construction réfléchie du propos visuel et une transcription d'une rhétorique oratoire et publiée à une rhétorique visuelle. D'abord seront analysées les figures de style utilisées par Le Corbusier dans les discours visuels, en image unique et en construction de plusieurs plans, pour ensuite brièvement aborder les arguments à la base des styles.

966 Scénarios manuscrits s.d. (FLC, F1-1-127).

8.3.1 Les figures récurrentes empruntées pour un discours visuel

La transcription d'une forme littéraire, où les figures littéraires peuvent être utilisées, vers un langage qui est, pour une grande partie, visuel n'est pas toujours possible. Reboul distingue quatre types de figures : les figures de mots, qui concernent la matière sonore de la langue ; les figures de sens, comme la métaphore ; les figures de construction, comme la répétition ; et les figures de pensée qui concernent le rapport entre l'orateur et son objet de discours comme l'ironie[967]. Nous nous attarderons ici essentiellement sur les figures de sens et de construction qui semblent les plus aptes à être appliquées au discours visuel. Les figures de mots pourraient ici se transfigurer vers des figures de visuels, ce qui sera appliqué dans les films avant-gardistes où, par exemple, la rime visuelle est expérimentée. Cependant, cette figure semble peu appliquée dans les documentaires de Le Corbusier et, donc, moins pertinente à l'analyse de la persuasion de Le Corbusier au cinéma, ce qui compte également pour la quatrième figure.

Les figures discutées ci-dessous présentent les figures les plus récurrentes dans la construction de propos filmographiques. Elles ne visent pas l'exhaustivité, ni par nombre de figures ni par les exemples donnés par figure, elles se présentent comme un échantillon dans lequel Le Corbusier puisait constamment d'un outil de communication à l'autre pour atteindre le plus efficacement possible son public.

8.3.1.1 L'analogie et la métaphore

L'analogie est un rapport d'assimilation entre des réalités différentes qui seront ainsi comparées[968] : a est à b comme c est à d. Pour certains penseurs tels que Platon ou saint Thomas, l'analogie est un raisonnement indispensable dans l'argumentation[969]. C'est une figure que Le Corbusier utilise abondamment, non seulement en conférence, mais également dans ses écrits, et son adhésion aux pensées thomasiennes renforce probablement sa conviction de la force et de l'exactitude de cette figure. Certains exemples nous sont déjà très connus, par exemple, les pages de *Vers une architecture* où la comparaison est faite entre les styles des colonnes des temples de l'Acropole et les types de voitures, pour ainsi marquer l'évolution fonctionnelle de tout objet (FIG)[970].

Le Corbusier en fait également usage dans la rhétorique des films. L'exemple le plus connu est probablement la thèse posée dans *Architectures d'Aujourd'hui* qu'une voiture est une machine pour rouler, un avion une machine pour voler et une maison une machine pour habiter. Le Corbusier fait ici appel à l'analogie en proposant la maison, littéralement comme un objet – posée sur une large pelouse – de technique moderne,

967 O. Reboul, *La Rhétorique*, *op. cit.*, pp. 36-63.

968 www.cnrtl.fr.

969 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, p. 127.

970 Le Corbusier, *Vers une architecture. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Éditions Crès & Cie, 1928, pp. 106-107.

comme l'est une voiture ou un avion. Dans les deux premiers cas, l'objet est d'abord présenté en mode statique, pour ensuite être présenté dans l'action, la machine à l'action. La villa, par contre, est seulement présentée dans sa version statique, l'action pourrait être vue par la visite de la dame par la suite.

Nous pouvons voir cette même analogie dans les images photographiques reprises dans le film qui combinent en une seule image l'objet de la voiture Voisin – considérée comme une voiture qui a su incorporer la modernité de la machine dans son apparence – avec la maison moderne, la ville Stein-de Monzie (FIG). Cette analogie est récurrente dans les photographies de Le Corbusier, pensons, par exemple, aux photographies de la façade de la maison Planeix, de la maison Lipchitz-Miestchaninoff ou de la villa Church où figure clairement sa voiture Voisin.

Nous pouvons encore signaler un bref scénario de 1932 sur l'urbanisme de Paris où Le Corbusier fait en quatre parties l'analogie entre l'évolution de la ville et l'évolution de la musique[971]. Il marque quatre parties à développer : avant 1880, le Paris de l'esprit constructeur ; autour de 1880 ; autour de 1932, donc, l'actualité ; après 1932. Il accorde des styles de musique à chaque période : fanfare ; valse, blues et jazz ; fugue. Dans le scénario, ce développement musical prend presque autant d'importance que la description du développement sur Paris. La construction d'un scénario de film ne se limite pas aux visuels, mais inclut le sonore comme élément absolu dans la conception rhétorique. Le développement musical reflète le degré de complexité de la société et du développement de la ville, et est, de cette manière, son seulement une expression de la société, comme nous pourrions comprendre par la valse et le jazz, mais plutôt un parallélisme par la complexité et l'harmonie. Pour la période avant 1880, Le Corbusier note « les éléments typiques de l'histoire » ; pour 1880, des images de l'opéra ou encore le bois de Boulogne ; pour l'époque contemporaine, 1932, « les techniques modernes, Tour Eiffel, Chemin de Fer, Blériot Voisin 1908, Hangar Orly, les gratte-ciel New York » : des éléments qui ont influencé l'époque et qui devraient mener à une époque machiniste également pour l'urbanisme, pour laquelle il faut prendre en compte les nouvelles techniques sont mentionnés. Il note également les problèmes : la mauvaise circulation, Paris se meurt. Le Corbusier limite fortement l'histoire de la ville très large. Pour l'après-1932, il ne note pas ses solutions urbanistiques. L'idée de fugue laisse supposer qu'il voit la période future comme une période d'un plus haut degré de complexité, mais également de structuration et d'intelligence dans sa conception.

Dans ces pages de *Quand les cathédrales étaient blanches*[972], Le Corbusier témoigne de son enthousiasme pour la musique qu'il rencontre en Amérique. Non seulement le jazz qui, pour lui, « comme les gratte-ciel, est un événement et non pas une œuvre

971 Note manuscrite de Le Corbusier, 21 mai 1932 (FLC, A2-14-197).

972 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides (1937)*, Paris, Éditions Gonthier, 1965, pp. 180-187.

conçue. Ce sont les forces présentes. Le jazz est plus avancé que l'architecture. Si l'architecture serait au point où est le jazz, ce serait un spectacle inouï[973] ». La musique, qui, pour lui, est omniprésente dans la ville de New York, ce qui représente le monde moderne, qui sera également inondé de musique. « La musique courant[e] s'effondre ; le monde se remplit d'une nouvelle musique : celle des machines et celle des folklores. L'Oreille reçoit des nourritures fraîches. La sensibilité est libérée ; elle est comblée de révélations émouvantes. Fondations de cathédrales sonores qui, déjà, s'élèvent. » Le Corbusier compare la nouvelle musique, grâce à la mécanique, avec l'architecture et les arts cubistes. Et, également, les musiciens professionnels dans les concerts avec les architectes des Beaux-Arts. D'une part, il compare certains bruits, les cadences rythmiques de train par exemple, à la mécanisation de la nouvelle musique : la mécanique permet l'existence d'autres musiques, d'autres bruits ; d'autre part, la mécanisation est l'enregistrement de la musique, de différente nature, par exemple, le chant du rossignol comme le braiment de l'âne, « la mécanique isolera pour nous cette musique immanente que notre étourderie nous empêche d'entendre ».

La figure de la métaphore peut être considérée comme la figure centrale de toute rhétorique[974]. Elle peut être vue comme une forme condensée de l'analogie et est fondée sur le transfert des termes par la ressemblance entre leurs signifiés[975] : a est d ; b est à c ou la forme la plus condensée, mais également la plus utilisée a est c[976]. L'utilisation des métaphores est abondante dans l'œuvre écrite ou orale de Le Corbusier, et se fait autant par la description que par l'utilisation de visuels. Les exemples cités ci-dessous proviennent donc des deux cas.

Une métaphore récurrente dans les scénarios de film est l'utilisation d'une vue aérienne. Comme nous l'avons vu, le point de vue depuis l'avion apparaît pour la première fois dans le scénario sténographique de 1925 (CAT) et sera par la suite utilisé dans un large éventail de projets de film par exemple le projet de Georges Zaidler de 1939 ou de Gilbert Prouteau de 1963. Les vues d'avion dans les films réalisés demeurent par contre absentes, en dehors des vues d'hélicoptère dans le film *La Cité radieuse* de Jean Sacha, qui, ici, n'ont pas de rôle rhétorique des vues d'avion. En effet, au-delà de la volonté de présenter les vues d'avion comme un exemple de la nouvelle perception, d'une esthétique urbaine nouvelle, ces vues fonctionnent également comme métaphore à la justification des nouvelles méthodes d'urbanisme qui doivent être appliquées aux villes[977]. Le Corbusier note à ce sujet dans *Aircraft* :

973 *Ibid.*, p. 184.

974 Groupe Mu (éd.), *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 91.

975 www.cnrtl.fr ; O. Reboul, *La Rhétorique*, *op. cit.*, p. 45.

976 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, p. 133.

977 Voir également: E. Chapel, *L'œil raisonné*, Genève, MétisPresses, 2010 (vuesDensemble).

« *The airplane is an indictment. It indicts the city. It indicts those who control the city. By means of the airplane, we now have the proof, recorded on the photographic plate, of the rightness of our desire to alter methods of architecture and town-planning*[978]. »

L'utilisation des vues aériennes dans les scénarios de films présente alors une autre explication que les images d'avion, abondamment utilisées dans *Vers une architecture*, où il s'agit surtout de présenter l'avion comme un exemple de l'application des possibilités des techniques nouvelles. C'est surtout à partir de *Aircraft* et *Sur les quatre routes* que Le Corbusier va expliciter l'importance de cette métaphore. Dans les projets de film comme dans les publications, la métaphore de ce type de vue est utilisée comme signifiant pour deux signifiés : le premier signifié est que le rehaussement du point de vue sur les villes dévoile leur construction organique non adaptée aux besoins actuels, « jusqu'ici vos yeux seuls le [phénomène de la suffocation urbanistique] voyaient depuis la rue et ils en comprenaient mal la raison : l'avion révèle et l'avion accuse[979] », le deuxième signifié que le point de vue d'en haut permet de concevoir une autre échelle de la ville adaptée aux nouveaux besoins de la ville – démographiques, de circulation… – et dont le plan urbanistique et la maquette se présentent alors comme les outils. Quand Le Corbusier présente la maquette du Plan Voisin dans *Architectures d'Aujourd'hui* et qu'il souhaite également la présenter dans *Les Bâtisseurs* et dans *Monographie de Paris*, la maquette peut alors être vue comme le plan dérivé de la vue depuis l'avion et l'incarnation de la même idée[980]. Il ne s'agit pas seulement de présenter et d'expliquer le plan, ce que Le Corbusier fait dans *Architectures d'Aujourd'hui* avec un bâton qui guide l'explication muette (FIG), il s'agit aussi de présenter la maquette comme la métaphore des nouvelles méthodes de conception urbanistique, au-delà de son application spécifique.

Comme nous avons vu plus haut, les premiers scénarios de films sont constitués de plusieurs images comme le signifié sténographique d'une pensée. Cela est le cas pour la vue depuis l'avion ainsi que pour le gros plan des fleurs des marronniers des Champs-Élysées. Ici aussi, l'image représente un raisonnement que nous avons dévoilé plus haut, mais elle agit également comme métaphore pour la population de Paris qui subit la même asphyxie que les fleurs. Le Corbusier fait le parallèle avec « Heure de repos » dans *Urbanisme* entre ses recherches urbanistiques concernant le conditionnement de l'être physique et les expériences d'un architecte-paysagiste, M. Forestier :

« Ce 9 mai 1925, aux Champs-Élysées, la moitié des marronniers bordant l'avenue ont leurs feuilles noires ; les fleurs en boutons n'ont pu éclore ; les feuilles minuscules comme des avortons sont ramassées sur elles-mêmes semblables à une main crispée. 9 mai ! Mais où donc sont les saisons ? Le 9 mai marque l'automne des arbres. Nos

978 Le Corbusier, *Aircraft*, *op. cit.*, p. 11.

979 « Monographie de Paris », 1939, scénario de Georges Zaidler, 11 p., p. 4 (FLC, B3-10-321).

980 Le scénario de Georges Zaidler marque clairement « une vue d'avion de la maquette de la Ville Radieuse » (FLC, B3-10-321).

poumons absorbent, hiver et été, les gaz nocifs ; nous ne nous en apercevons pas. Mais les arbres martyrs nous crient : gare[981] ! »

Ce même raisonnement est encore décrit dans le scénario du film de Georges Zaidler en 1939 : « La maladie est entrée dans la ville. Le mal est immense, la ville va s'étioler. Les arbres meurent petit à petit, au long des boulevards. Les gens aussi dans leurs maisons[982]. » La description littéraire est accompagnée de descriptions de visuels : « une fleur s'étiole ; un cobaye asphyxie ; un homme étouffe[983] ». La métaphore est ici encore une comparaison vraie, une analogie, où les deux référents sont encore présents, la fleur et l'homme avec leur signifié en commun de l'asphyxie.

Le même scénario présente d'autres métaphores, par exemple, l'image d'un aquarium de poissons, décrite comme une image animée où l'aquarium est d'abord peuplé d'un poisson, puis trois et ensuite mille[984]. Comme pour l'exemple des marronniers, seulement décrit dans *Urbanisme*, et non pas illustré, l'image animée des poissons dans l'aquarium provient d'une description de *Plans* et de *La Ville radieuse* :

« Regardez cet aquarium de 100 poissons (dans peu d'espace), gros poissons et petits poissons. Ils nagent à peu près tous à la même vitesse. L'aquarium fonctionne et la vie des poissons continue. Mettez dans l'aquarium un tiers des poissons à vitesse vingtuple : ce sera le massacre, l'anéantissement des petits et des grands parce que l'aquarium est trop petit pour des vitesses vingtuples. Les petits, ce sont les piétons des villes, les grands sont les autos, les autobus, les tramways, etc., et d'autres choses qui peuvent ou pourraient intervenir.

L'AQUARIUM EST TROP PETIT[985] ! »

Au lieu de multiplier la vitesse des poissons, Zaidler décrit la métaphore de l'aquarium par une multiplication du nombre des poissons, pour arriver au même signifié : l'aquarium qui est trop petit pour ses habitants qui y circulent. La reprise de cette métaphore dans une version légèrement différente témoigne aussi comment Le Corbusier utilisait à chaque fois les mêmes métaphores pour illustrer ses propos : le scénario soumis à Le Corbusier s'est probablement réalisé après des entrevues avec Le Corbusier lors desquelles Le Corbusier lui a probablement expliqué les raisonnements principaux qui devraient trouver une place dans le scénario.

---

981 Le Corbusier, *Urbanisme (1925)*, *op. cit.*, p. 190.

982 « Monographie de Paris », 1939, scénario de Georges Zaidler, 11 p., p. 4 (FLC, B3-10-321).

983 « Monographie de Paris », 1939, scénario de Georges Zaidler, 11 p., p. 4 (FLC, B3-10-321).

984 « Monographie de Paris », 1939, scénario de Georges Zaidler, 11 p., p. 4 (FLC, B3-10-321).

985 Le Corbusier, *La Ville radieuse*, *op. cit.*, p. 121.

La métaphore du hérisson est un autre exemple récurrent dans la rhétorique de Le Corbusier. Il l'utilise pour désigner les gratte-ciel de Manhattan et le peu d'espacement entre eux, en opposition avec la solution de ses plans urbanistiques où les tours sont espacées pour permettre l'apport de soleil jusqu'au sol. L'utilisation de cet animal comme métaphore dans le projet de film de Georges Zaidler prouve que ce dernier a été instruit des théories de Le Corbusier par l'ouvrage de *La Ville radieuse*, où cette référence est également présente[986]. La référence est par contre déjà là dans *Quand les cathédrales étaient blanches* où il décrit Manhattan comme « hérissé de gratte-ciel »[987]. Utilisée pour expliciter un mauvais exemple, cette figure se double et devient une métaphore d'une antithèse.

Le Corbusier recourt aussi à des métaphores plus évidentes et facilement compréhensibles par le grand public, par exemple, des images d'enfants pour désigner notre futur.

8.3.1.2 L'antithèse et l'alternative

L'antithèse est une figure de construction par laquelle on rapproche, en opposition, deux idées contraires pour leur donner plus de relief[988]. Cette figure est une figure clé pour Le Corbusier. Léandre Vaillant, sous le pseudonyme de Léandre Vincent, l'affirme dans un article de *Paris Journal* du 20 juin 1924, après avoir écouté la conférence donnée par Le Corbusier à la Sorbonne. Il y témoigne de l'efficacité des images projetées par Le Corbusier qui précèdent son allocution :

« Il disposa des projections selon la méthode instaurée par la revue *l'Esprit nouveau* dans ses plans d'illustrations. Le conférencier dut remplacer la juxtaposition par une succession immédiate des images contradictoires. Cette intermittence apparut, d'ailleurs, aussi éloquente que la mise en page déjà citée. Son action sur l'auditoire, résolument sympathique à la thèse du conférencier, fut effective et immédiate[989]. »

Il décrit par la suite dans l'article l'approche de l'antithèse de Le Corbusier :

« Les deux premières images projetées, j'ai pu classer son système. Il n'agit point par la logique, mais par la suggestion brutale. Il ne prouve pas, il frappe. Il procède par antithèses régulièrement accouplées. L'antithèse est, aussi peu que l'analogie, une formule philosophique servant à la recherche de la vérité. C'est un argument de la rhétorique, le plus émouvant, le plus fait pour éblouir les foules. La démagogie n'a que faire du syllogisme. Elle s'épanouit au jeu des contrastes violents. Or, l'antithèse est l'essence même du style romantique[990]. »

---

986 *Ibid.*, p. 130.

987 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides (1937)*, *op. cit.*, p. 124.

988 www.cnrtl.fr.

989 L. Vincent, « Divagations intempestives », *Paris Journal*, 20 juin 1924.

990 *Ibid.*

Dans les grandes lignes du discours visuel, l'antithèse est souvent mise en œuvre par la proposition d'une alternative. Pour proposer une alternative, il faut d'abord présenter le conditionnement actuel. La figure de l'alternative devrait ainsi inclure une actualité qui est attaquée, et confrontée par une alternative. C'est une construction visuelle très pratiquée non seulement par Le Corbusier, mais également par beaucoup d'institutions internationales occupées de questions urbanistiques dès la deuxième moitié des années 1920 jusqu'au milieu des années 1960 pour présenter des projets urbanistiques, et qui permet, comme expliqué plus haut, d'installer une adhésion du public. Dans les rhétoriques de Le Corbusier, c'est une construction qu'il utilise constamment lors de ses conférences, en oral, et dans ses publications, en écrit, où elle est accompagnée d'images. La rhétorique est donc à la base une rhétorique de paroles, où le récit est appuyé avec des images illustrant le propos. Dans les documentaires, les proportions vont s'inverser : l'image devient la première source d'information et elle est renforcée par des arguments, en intertitres – par exemple, dans *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* ou en voix off – par exemple, dans *Les Bâtisseurs*.

Dans le film *Architectures d'Aujourd'hui*, pour opposer le Plan Voisin de Le Corbusier à la réalité parisienne, Chenal filme en mouvement vertical trois rues étroites de Paris. Par le montage, les rues sont présentées du bas, de l'obscurité, vers le haut, le ciel hors de portée, pour enchaîner avec une deuxième rue du haut vers le bas, et la troisième, la rue Brisemiche, encore du bas vers le haut, pour accentuer l'étroitesse de ces rues. Cette séquence est introduite par l'intertitre « comme en plein Moyen Âge » et suivie de « Le Corbusier propose de percer Paris de l'ouest à l'est et de démolir les anciens quartiers qui occupent le centre de la ville », avec une séquence de Le Corbusier retraçant le Plan Voisin sur un plan de Paris. Il n'est pas anodin d'avoir pris, entre autres, la rue Brisemiche comme exemple à mettre en contraste avec le nouveau Paris que Le Corbusier propose. Opposer l'image des rues populaires, sombres et étroites, aux larges avenues haussmanniennes n'est pas inédit à ce moment, comme en témoigne, par exemple, le documentaire *Harmonie de Paris* de Lucie Derain de 1928. Cependant, dans le film de Chenal, la rhétorique derrière est très chargée. La rue Brisemiche est une ancienne rue située au cœur de Paris dans le 4e arrondissement, datant du Moyen Âge. En plus, la rue nous montre les conditions de pénurie des anciennes rues commerçantes et populaires de Paris. La clé visible dans l'image, ainsi que les enseignes, présentent une activité hôtelière dans cette rue[991], qui pourrait nous renvoyer à une indication de la pénurie de logements pour Paris. Le Plan Voisin n'est donc pas seulement présenté comme une solution urbanistique, mais clairement comme une solution sociale et politique d'apporter de nouveaux logements aux Parisiens. La rue était probablement fort connue à l'époque et permet aux spectateurs d'en deviner facilement le sens caché. Effectivement, la rue figure sur une carte postale de la série « Paris d'autre-

991 M. Juan, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Sociétés & Représentations*, janvier 2004, pp. 303-305.

fois », où elle est présentée comme « rue de Paris au Moyen Âge ». Elle est également filmée dans deux documentaires sur Paris, ledit *Harmonie de Paris* et *Voici Paris* de Claude Lambert de 1926, auxquels s'ajoutent d'autres documentaires représentant le vieux Paris qui incluent des rues similaires, et elle est un sujet abondamment photographié par Eugène Atget dont les images sont aussi reprises par les urbanistes[992]. Ces documentaires sur Paris mettent effectivement en avant le contraste entre rues étroites et larges avenues, cependant non pas dans une optique que ces larges avenues sont meilleures par rapport aux rues étroites, elles représentent une autre société, d'autres activités, d'autres géographies de Paris, le contraste est seulement un constat partagé par de nombreux Parisiens, et non pas une alternative aux rues insalubres. La rue Brisemiche ou d'autres rues similaires sont présentées dans ces documentaires avec des plans fixes, tandis que Chenal filme la rue dans une séquence verticale, d'aller-retour, pour en accentuer l'étroitesse et l'obscurité. Ainsi, ces documentaires ne s'expriment pas clairement entre vision nostalgique et vision critique, la prise de position de Chenal est claire : ces rues moyenâgeuses reçoivent un avis négatif, autant par le sujet social que sur le plan urbanistique, en contraste avec la solution du Plan Voisin. Dans ce sens, tout outil cinématographique travaille à déduire l'alternative de la situation existante. Les images horizontales de l'architecture moderne de Le Corbusier et Pierre Jeanneret sont ainsi l'alternative déjà annoncée par les images verticales de rues sombres de Paris, et elles permettent visuellement de comprendre la contradiction. La réalité prise sur pellicule donne des plans sombres, l'alternative, ce sont des espaces extérieurs clairs ; un espace extérieur au niveau du sol contraste avec des toits-terrasses en hauteur ; l'étroitesse et l'obscurité de l'espace extérieur présentent seulement des pierres, l'alternative montre de la verdure.

Quand Le Corbusier fait alors éditer une carte postale de la maquette du Plan Voisin, photographié par Gravot, et qui renvoie au film de Chenal, il ne s'agit pas seulement d'une promotion du film, mais également d'une réponse aux cartes postales de « Paris d'autrefois ». Le Corbusier continue la rhétorique visuelle produite pour l'écran, par le réseau de diffusion des cartes postales[993]. C'est cette multiplication de biais qui rend unique la rhétorique visuelle de Le Corbusier[994].

Cette même rue Brisemiche est aussi reprise dans *Les Bâtisseurs* de 1938. En revanche, dans le documentaire, l'antithèse architecturale et urbanistique est inversée : d'abord est présentée l'alternative : les heureuses réalisations à Boulogne-Billancourt et Villejuif,

992 En particulier Marcel Poëte, comme conservateur de la bibliothèque historique de la ville de Paris, se sert des photographies. Voir D. Calabi, *Marcel Poëte et le Paris des années vingt : aux origines de « l'histoire des villes »*, Paris, L'Harmattan, 1997 (Villes, histoire, culture, société). Les photographies d'Atget avaient fait l'objet d'une rétrospective dès 1928.

993 Je n'ai pas d'indications sur la vraie diffusion de cette carte postale.

994 L'on pourrait s'attendre à ce que cette carte postale de la rue Brisemiche soit également utilisée dans ses publications, mais je ne l'ai pas retrouvée. Les archives de la Fondation Le Corbusier ne possèdent pas ladite carte postale non plus.

les réalisations de Le Corbusier et Auguste Perret et, évidemment, Le Corbusier qui explique ses conceptions urbanistiques, avant de présenter la réalité de la pénurie : en dessin animé sont présentées des statistiques de surpopulation et de mortalité pour enchaîner avec des vues d'immeubles insalubres, la rue Brisemiche et des rassemblements pour distribution de soupe. Ces images de constat fonctionnent comme un point charnière, car elles représentent à la fois la pénurie matérielle, les logements insalubres et la pénurie sociale, le manque de travail et la misère que cela engendre. Avant que l'alternative urbanistique ne puisse se réaliser, une autre alternative se propose : l'adhésion à la CGT pour défendre les intérêts des travailleurs du bâtiment. Elle se résume donc : alternative de deuxième ordre – réalité mise en cause – alternative de premier ordre. Ainsi les préoccupations réelles de la CGT deviennent claires et se reflètent dans les comptes rendus dans la presse, où toute l'attention est effectivement donnée aux interventions des personnalités de la CGT, et non pas aux interventions de Le Corbusier et d'Auguste Perret.

En effet, plusieurs films des années 1930 traitant des questions urbanistiques recourent à cette rhétorique filmique d'opposer l'existant et le mauvais au futur et le bien. Le film se construit autour d'un même schéma que les films internationaux produits et diffusés par diverses institutions lors de cette même période, par exemple *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich, Die neue Wohnung, Housing Problems* ou encore *Housing Progress,* qui opposent les situations actuelles au futur possible via l'architecture et l'urbanisme modernes. Dans ces films, les proportions d'attention à la situation actuelle et à l'alternative, en maquette ou par des exemples réalisés, varient. Par exemple, le film *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich* dédie la totalité de sa première partie à la présentation des taudis, pour ensuite présenter différentes réalisations dans la partie suivante. *Housing Problems* inverse les proportions entre la mauvaise situation et le projet espéré, pour donner un temps plus long au constat des circonstances de vue déplorables avant de présenter, de manière assez courte, les maquettes des projets de futur. Par contre, le film *Construire* sur la cité de la Muette à Drancy de 1934 ne recourt pas à cette figure rhétorique. Ceci n'est peut-être pas à l'ordre du jour dans le film, où il s'agit de présenter la construction et, ensuite, le mode de vie de la cité de Drancy comme application réelle, sans pour autant la présenter comme une alternative à une autre situation moins bonne. Cependant, le film présente à un moment l'alternative innovatrice de l'organisation spatiale d'un appartement en contraste avec l'organisation spatiale peu économique et peu ergonomique des appartements existants. Ces deux cas ne sont pas présentés et opposés par des vues filmées, mais par des dessins animés, de la même manière que *Die Frankfurter Küchen.*

Cette figure d'antithèse va perdurer en France jusqu'aux années 1960 dans les documentaires télévisés et les films produits pour le MRU dès 1948. Il est cependant à noter que ce n'est que dans la période d'après-guerre que des organismes officiels, comme le MRU et la télévision, vont reprendre cette figure d'antithèse pour promouvoir une politique de reconstruction, les films de propagande ou d'éducation sur l'architecture et l'urbanisme restent, comme le notent déjà à l'époque Jean Benoît-Lévy ou plus récem-

ment Valérie Vignaux et Camille Canteux, absents dans la période d'avant-guerre[995]. Par exemple, les films *Se loger* (1948), *Caen relève ses ruines* (1950), *Des maisons et des hommes* (1953), *Maisons d'Alsace* (1953) ont tous un déroulement identique, celui de présenter un constat de la pénurie, parfois d'en expliquer les causes, pour ensuite proposer des solutions, en projet ou en construction pour les premiers projets de film ou construits pour les projets dès le milieu des années 1950[996]. Le Corbusier, quant à lui, abandonnera à cette époque cette rhétorique visuelle et avancera d'autres types de communication visuelle, plus dans l'ordre du récit ou de la fiction[997].

Un autre exemple d'antithèse est également donné dans *Architectures d'Aujourd'hui*, de manière plus raffinée. Quand la caméra crée un mouvement de gauche à droite et de droite à gauche sur la terrasse de la villa Church, ce mouvement est interrompu par l'insertion, dans le même mouvement, d'un plan panoramique de toits de Paris, pour ensuite à nouveau continuer, toujours dans le même mouvement, le survol du toit-terrasse de la villa Church. L'insertion est une opposition de l'espace des toits et fonctionne comme un flash-back, il s'agit d'un mauvais souvenir, qui surgit un instant, mais qui nous ramène vite à la « réalité » tranquille. À l'inverse de l'autre exemple, l'opposition négative ne se présente pas en premier, mais s'insère entre deux images positives identiques.

Ce même type d'opposition de notion négative calée entre deux notions positives se retrouve plus complexe et plus étendue avant la présentation des villas. Après avoir présenté plusieurs plans de la cité Frugès, l'image suivante nous présente une main qui feuillette dans une brochure et qui montre des cottages, des maisons du type loi Loucheur. Cette image est ensuite contredite par le propos qui suit qu'une maison doit être une machine à habiter, ce qui est illustré par une vue de la villa Savoye. Pour ne pas se limiter à opposer deux styles de construction, le style de cottage et le style moderne, la villa Savoye est introduite par le théorème de la machine pour rouler, pour voler et pour habiter.

---

995 J. Benoit-Lévy, *Les Films d'enseignement et d'éducation*, Paris, s.n., 1930 ; C. Canteux, *Filmer les grands ensembles : villes rêvées, villes introuvables : une histoire des représentations des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2014 ; V. Vignaux, « Un cinéma "éducateur" dit de "propagande sociale" dans l'entre-deux-guerres en France, ou des images pour la République », dans J.-P. Bertin-Maghit (éd.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 199-213 (Opus Magnum).

996 A. Borell, « Entrer en ville dans les années cinquante : les films du ministère de la Construction promeuvent l'accession à la ville moderne », dans F. Michaud-Fréjaville, N. Dauphin et J.-P. Guilhembet (éd.), *Entrer en ville : colloque de l'université d'Orleans, 26 - 27 octobre 2001*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 307-323 (Histoire).

997 Voir 7.1 Un projet de collaboration : le rôle des écrivains.

8.3.1.4 La métonymie ou synecdoque

Pour la métonymie, la relation entre les deux objets se désigne par une nécessité, le tout est représenté par une partie[998]. Le Corbusier a souvent recours à cette figure pour expliciter son argument du *Zeitgeist*, la crise actuelle dans laquelle la société baigne. Des images de cours d'immeubles insalubres doit ici représenter les immeubles insalubres et, par extension, la totalité des immeubles insalubres dans Paris : Paris est une ville insalubre.

Il utilise aussi d'autres exemples, dans *Bâtir*, où une image de tailleurs de pierre représente les anciennes méthodes de travail (FIG), et également dans le sens inverse, ou les images d'ouvriers au travail sur site à l'assemblage de poutres d'acier représentent plus généralement les méthodes de construction moderne. Chenal fait également usage de la synecdoque dans l'autre film, *Architectures d'Aujourd'hui*, par une prise de vue axiale de l'avenue des Champs-Élysées. Cette vue est, quant à elle, une prise de vue récurrente dans les documentaires sur Paris, de telle manière que le cinéma contribue à cette époque activement à imposer cet espace urbain dans les esprits[999]. Cependant, Chenal, pour mettre en avant l'importance non pas de l'avenue en tant qu'espace urbain, mais de la voiture comme machine à rouler, prend un point de vue légèrement plus bas que la plupart des documentaires et des cartes postales : la hauteur de prise de vue est à la hauteur des conducteurs des voitures. De manière générale, les points de vue des documentaires et des cartes postales se mettent à quelques mètres en hauteur, pour accentuer l'avenue, l'axialité et les défilés. Une exception est *Paris express* de Marcel Duhamel et Pierre Prévert où l'accent est également mis sur le mouvement des voitures, et non seulement la circulation abstraite d'images en mouvement. En changeant le titre du film de *Souvenirs de Paris* en *Paris express*, ils désignent une volonté de se détacher des modes cinématographiques des autres documentaires. Ce ton donné par le titre vaut aussi pour *Architectures d'Aujourd'hui*, qui, de la même manière, s'oppose aux documentaires donnant une image nostalgique de souvenirs de Paris.

Dans les films de l'après-guerre, la construction du propos de Le Corbusier ajoute en général l'élément de la guerre, qui est, elle aussi, représentée par une synecdoque : des images de batailles, d'avions de batailles, etc., doivent représenter la guerre et non seulement une bataille spécifique et susciter l'émotion encore très fraîche dans les souvenirs du public. Le projet de film *La Maison des hommes* de 1944 s'arrête brièvement sur une image « évoquant des envahissements et des batailles » ; le projet de film *Demain* de Michel Bataille (CAT) prévoit d'ouvrir par une séquence de dix minutes d'images de la guerre, avec des images de divers bombardements. Bataille spécifie d'ailleurs que ces images des bombardements doivent représenter la guerre dans « le tumulte et la destruction », et ne sont pas à voir comme des métaphores de souffrance. Pour d'autres films, par

998 O. Reboul, *La Rhétorique*, *op. cit.*, pp. 44-45.

999 M. Juan, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *art. cit.*, pp. 294-296.

exemple *La vie commence demain* et *Le Poème Électronique*, les images de guerre sont remplacées par des images des conséquences de la guerre, les destructions, et sont ainsi à voir comme la métaphore de la souffrance du peuple dans tout ce que la guerre a causé.

8.3.1.4 L'amplification et la répétition

Le Corbusier utilise, entre autre, l'amplification et la répétition dans l'argumentation du *Zeitgeist* ou de la modernité. Si la ville insalubre inadaptée à l'époque moderne doit être illustrée, il ne s'agit jamais d'une image unique pour représenter l'insalubrité, mais d'un ensemble d'images qui – en synecdoque – forment par la répétition la force du propos. La répétition y permet en plus de présenter les multiples problèmes de l'insalubrité. De même pour l'inadaptation des circulations parisiennes, qui, par la répétition des images, forment la force conclusive de l'argument. Le projet de film de Zaidler livre encore un bel échantillon de l'utilisation de ces images, en ajoutant d'autres exemples comme la métaphore des poissons, mais également dans *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal où la répétition des vues panoramiques en verticale des rues sombres doit renforcer le propos. Paris insalubre et Paris figé dans sa circulation sont des arguments qui, aussi dans l'après-guerre, sont encore souvent construits par la répétition de ces images ; pensons, par exemple, à *Paris peut-être* de Jean-Marie Drot ou *Le Corbusier, architecte du bonheur* de Pierre Kast. Le Corbusier procède pour les documentaires de manière analogue à celle de ses écrits. Par exemple, plusieurs photographies de cours insalubres, façades délabrées et ruelles sombres parcourent les pages de *La Ville radieuse*, tout comme des photographies d'embouteillages, vues aériennes sur Paris, passages pour piétons… Aussi pour le *Poème Électronique*, Le Corbusier joue beaucoup sur la répétition des images : l'alternance de photographies d'explosions avec des photographies de visages d'enfants accentue la frayeur.

L'amplification est une figure de répétition qui consiste à reprendre des éléments dans une sorte de gradation pour approfondir, agrandir, enrichir… une pensée[1000]. *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal nous livre un bel exemple qui sert en même temps d'exorde : commençant le documentaire par les architectures des frères Perret, il continue avec celles de Mallet-Stevens, pour ensuite présenter quelques vues de Frugès de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Les faits de l'architecture moderne s'amplifient, l'architecture de Le Corbusier et Pierre Jeanneret est encore plus moderne que celle de Perret et Mallet-Stevens[1001]. L'amplification est également présente dans les projets de film qui contiennent un aperçu de l'histoire de la civilisation moderne. Dans *La vie commence demain*, Le Corbusier présente plusieurs images d'usines qui font état de l'agrandissement du problème. Aussi les différentes images de l'évolution de l'horizon de Paris dans « L'Académisme dit NON ! » dans *Le Corbusier, architecte du bonheur* peuvent être vues comme l'amplification de la situation chronologique de Paris.

1000 www.cnrtl.fr.

1001 Également décrit dans son texte sur les films, s.d. (FLC, B3-10-380).

8.3.2 Des arguments efficaces ?

Le Corbusier utilise pour les documentaires filmiques la structure classique de la rhétorique, comme il l'a expérimentée dans ses conférences dès les années 1920. L'analyse d'exemples de différentes figures de rhétorique et d'applications en arguments pose la question de savoir si la rhétorique utilisée par Le Corbusier a été efficace et adaptée au public qu'il visait. Le Corbusier travaille avec une série d'arguments constamment repris dans les scénarios de films, mais aussi utilisés dans ses conférences et ses écrits. Si Georges Zaidler décrit en long et large les poissons dans l'aquarium comme métaphore pour le trafic à Paris, il le fait certainement parce que Le Corbusier avait insisté sur l'importance de cette métaphore, dont il est facile de se souvenir.

L'argument du constat partagé de la ville insalubre est de plus en plus mis en avant – par le temps y consacré et par la place au début de film accordé – par Le Corbusier et ses collaborateurs dans les projets de film, pour renforcer le discours d'un futur possible. Cependant, plus ce *Zeitgeist* est accentué, plus le futur proposé par Le Corbusier devient improbable. À force de vouloir peaufiner la rhétorique, elle tue la possibilité de convaincre. Quelle en est la raison ? Dans les écrits de Le Corbusier, le discours étalé comprend toujours plusieurs couches au-delà d'une première lecture. Une répétition des thèses posées, des dessins insérés et des exemples donnés se présente au sein d'une publication et à travers la lecture de l'œuvre écrite. Cette répétition leur donne une cohérence, mais aussi une profondeur aux écrits, car la répétition n'est jamais identique et se nourrit à chaque fois du contexte donné.

Contrairement à ses écrits, l'œuvre filmique transgresse difficilement cette première lecture pour deux raisons. La première est propre au statut filmique du document : nous suivons, captifs, le déroulement visuel imposé par la machine de projection. S'il nous est possible aujourd'hui d'analyser les films en détail grâce à leur statut archivé, numérisé ou non, le public de l'époque ne voyait le film qu'une seule fois. La lecture d'un ouvrage permet une lecture interrompue et répétée, ainsi qu'une lecture saccadée entre parties de textes et images, d'où l'importance que Le Corbusier accordait à la mise en page et au graphisme en lui-même de ses ouvrages. La projection filmique oblige, au contraire, à un visionnage linéaire et continu. La conférence, qui se déroule également dans un temps donné unique, en souffre moins que le déroulement filmique ; le contact direct avec le public permet des ajustements en temps réel. En plus, comme décrit, Le Corbusier poussait le temps des conférences jusqu'à quatre heures, contrairement aux films qui sont dans la plupart des cas des courts-métrages de maximum vingt minutes. Perelman souligne en effet que la valeur d'un discours argumentatif dépend – mais ne l'est pas uniquement – de la longueur du discours[1002]. Une deuxième raison résulte de la première et peut se trouver dans le processus de réalisation et d'intentions de réception. Le Corbusier, ayant souvent l'intention de s'adresser avec les films à un public plus

1002 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, pp. 134-135.

large que celui de ses écrits et de ses conférences, procède non pas à une adaptation du discours, mais à une simplification de l'argument. Cette simplification est renforcée par le processus de réalisation par une personne externe qui fait que la finesse du message s'appauvrit. Les réalisateurs, souvent bien à l'écoute et soumis au contrôle de Le Corbusier, transcrivent littéralement en visuels les arguments de départ et les figures rhétoriques de Le Corbusier, sans qu'ils soient attentifs au contexte. La manière sténographique de Le Corbusier qui synthétise les scénarios en quelques visuels contribue également à une transcription littérale en film par les réalisateurs. La réticence des réalisateurs d'assumer un projet de film rhétorique comme imaginé par Le Corbusier et de proposer des déviations du format plus accessible au grand public contribue aussi au message de conviction parfois boiteux en film.

Le message rhétorique transcrit en film peut aujourd'hui, par la répétition et l'immobilisation du visionnage, donner lieu à une meilleure compréhension et plusieurs interprétations des mécanismes mis en place, pensons par exemple à *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal. Nous savons que Le Corbusier a transmis ses trois ouvrages *Vers une architecture*, *Urbanisme* et *Précisions* à Chenal[1003] plutôt dans l'idée de familiariser Chenal avec sa rhétorique qu'avec les images des villas. Les différentes nuances transcrites montrent désormais un certain effort de Le Corbusier de reproduire plusieurs couches en film comme en document écrit, et celles-ci étaient probablement mieux perceptibles pour les personnes proches de Le Corbusier. Cependant, ces mêmes messages proposés aux non-initiés perdent les doubles références et se replient sur la première lecture évidente et simplifiée. Par exemple, quand Pierre Chenal filme le coin de la façade de la villa Stein-de Monzie alterné de vues du feuillage d'un arbre, la première lecture de la relation proche et retrouvée avec la nature est évidente. Seul l'initié sait à ce moment qu'il avait aussi mis en avant la relation nature avec la villa Stein dans *L'Almanach d'architecture moderne* pour propager la relation directe du dedans vers le dehors de la nature, ainsi que dans *Une maison – un palais*, les feuilles comme « une organisation claire », avec « un contour qui crée un visage tout plein de sa concentration face aux événements extérieurs[1004] », tout comme une maison moderne (FIG). L'homme ignorant ne sent pas la finesse du message et en tire seulement l'argument basique, peu nuancé. Le manque de nuance est la raison qui explique que le grand public ne pouvait pas se reconnaître dans le contenu des films et que ces films ne reçurent pas l'adhésion voulue. Perelman met en avant, à plusieurs reprises, l'importance de l'auditoire avec la nécessité d'une acceptation des prémisses par le public et d'une adaptation des arguments par l'orateur à son auditoire[1005] Au-delà d'une méconnaissance des types de public auxquels il pouvait ou devait communiquer ses réa-

1003 Agenda de Le Corbusier du 4 juillet 1930 au mois de décembre 1930 (FLC, F3-5-1/14).

1004 Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais. À la recherche d'une unité architecturale*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1928, p. 78 (Coll. de l'Esprit Nouveau).

1005 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, pp. 153-154.

lisations et ses actions, transcrire les arguments et figures rhétoriques développés à la base pour un public d'intellectuels sans les adapter pour le public plus large en cinéma mine leurs efficacité et crédibilité.

8.4 Différentes versions, différents messages rhétoriques ?

Le film *Architectures d'Aujourd'hui* existe en deux versions, comme discuté dans le catalogue : une version d'origine de 18 minutes et une de 10 minutes découpée à l'occasion des conférences de Le Corbusier en Amérique en 1935 (CAT). Le découpage en version courte avec omission de toute l'introduction des architectures des frères Perret et de Mallet-Stevens, ainsi que quelques différences en intertitres et emplacements de séquences, pose immédiatement la question d'un changement de l'argument logique dans la narration du discours (FIG). Le film, dans sa version longue originelle, était lors de son tournage et de son visionnage souvent nommé *Architecture*, y compris par Le Corbusier. Avec *Bâtir*, les titres expliquaient alors bien les différences de points de vue entre *l'acte* de construire et *l'art* de construire. Avec le découpage en version courte, le film réduit ne sera plus jumelé avec *Bâtir* et perd définitivement une signification à une échelle plus large (CAT). La version courte a une cohérence qui présente l'architecture d'abord par les théories, et se prolonge ensuite l'habitat individuel, de petite taille– la villa dans la banlieue verte parisienne – à la taille de l'ensemble – une partie de la séquence du quartier Frugès – jusqu'à l'échelle de la ville – le Plan Voisin.

L'omission des architectures des frères Perret et de Mallet-Stevens efface l'argument du constat posé dans la version longue et connu du public français, et qui permettait de préparer le public, dès l'ouverture, à la rhétorique qui suivait. Dans la version courte, l'exorde n'est plus un argument partagé de *Zeitgeist*, mais ouvre directement sur un argument d'analogie et, donc, la persuasion de Le Corbusier. Le raccourci du film semble compter sur une acceptation auprès du public de la prémisse de l'analogie corbuséenne, ou autrement dit d'un public déjà fort instruit. La structure classique de rhétorique y est cassée et trouve seulement sa justification dans les circonstances de cette projection : comme élément partiel dans un discours plus large devant le public américain (FIG).

En dehors des omissions et déplacements de séquences, la version courte se caractérise aussi par la suppression et le déplacement de certains intertitres et la réduction de plusieurs plans panoramiques qui causent des petits glissements d'opinion, de communication et de réception. Pour la version longue, la nécessité d'explications en langue écrite revient pour l'introduction de chaque scène, pour expliquer l'usage des fenêtres en longueur, l'implantation de la villa dans la verdure, les toits-terrasses... La suppression des intertitres, au contraire, évite ces informations redondantes et laisse encore supposer un public plus familier avec le langage moderne de l'architecture.

Cette déviation vers deux versions afin d'atteindre des publics spécifiques n'est pas chose unique, comme en témoignent les deux versions du film *Die neue Wohnung* du réalisateur allemand Hans Richter, de 1930 et 1931[1006]. Hans Richter expose en deux versions les concepts du nouvel habitat, de manière plus ou moins atténuée selon le public au-

1006 H. Richter, *Die neue Wohnung*, 1930, commissionné par le Schweizerischer Werkbund (SWB).

quel elles se destinent. Dans la première version créée pour l'Exposition sur l'habitat moderne à Bâle en 1930, le WOBA, Hans Richter n'est crédité qu'à côté du Schweizerischer Werkbund (SWB), commanditaire du film. La variante du film s'oriente plutôt vers un public spécialisé, déjà informé. Cette version est réalisée pour une sortie en Allemagne dans le cadre d'événements posant la question du nouvel habitat. Hans Richter y est crédité comme scénariste, réalisateur et producteur, sans encore mentionner le SWB, afin que cette deuxième version ne se limite plus au public de l'exposition WOBA ; Hans Richter a choisi de l'orienter plus spécifiquement vers un public allemand spécialiste, sans avoir à tenir compte des demandes du maître d'ouvrage. La structure interne a changé, avec des différences dans l'ordre initial des scènes filmées, avec une formulation différente des intertitres, et en ajoutant ou en éliminant des prises de vue. Le cadre général de la première version, qui présente par de simples exemples les nouvelles exigences pour l'habitat – soleil, air et lumière – s'oppose à celui de la deuxième version qui devient plus pointue, en s'appuyant sur l'architecture moderne à l'échelle internationale. Ici, le film évolue d'un public très large regardant le film de manière pratique à l'échelle de leur proche environnement – leur propre habitation et comment l'aménager de façon moderne – vers un public plus soucieux des dimensions sociopolitiques de l'habitat[1007]. Nous pouvons percevoir un même glissement d'un public plus large avec la version longue d'*Architectures d'Aujourd'hui* vers un public plus informé avec la version courte, ce qui donne lieu aux mêmes types d'arrangements et d'omissions. Au niveau de l'enseignement du public par l'image, on voit aussi que des tactiques semblables ont été utilisées dans les films *Architectures d'Aujourd'hui* de Pierre Chenal et *Die neue Wohnung* de Hans Richter. La présentation en opposition des villas de Le Corbusier avec des fermettes conventionnelles dans le film de Pierre Chenal se retrouve plus élargie dans le film de Hans Richter, où presque la moitié du film montre la « mauvaise » manière d'habiter avant de présenter les nouvelles et « bonnes » manières. Aussi, la démarche déductive, qui conduit de la voiture et de l'avion à la maison moderne dans le film de Pierre Chenal, est présente aussi dans le film de Hans Richter, bien que, dans celui-ci, le but des images ne soit pas la démonstration logique qu'une société moderne implique une maison moderne, mais plutôt la présentation d'une société moderne dont une composante est la maison moderne.

On trouve également différentes versions des courts-métrages réalisés sous la tutelle du Bauhaus à partir de 1926, et aussi des courts-métrages produits en 1928 pour Ernst May et réunis sous le titre général *Neues Bauen in Frankfurt am Main*[1008]. Les deux der-

1007 Voir plus à ce sujet le livre de Andres Janser et Arthur Rüegg, *Hans Richter. New Living*, Lars Müller Publishers, Suisse, 2001.

1008 *Neues Bauen in Frankfurt am Main*, un film en quatre parties, *Die Franfurter Kleinstwohnung, Die Frankfurter Küchen, Neues Bauen in Frankfurt am Main, Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt am Main*, 1929, sujets de Ernst May et production Paul Wolff. Leonardo Ciacci décrit encore un exemple de vingt-cinq ans plus tard, les films *Trilogia*, une trilogie composée de : *Una lezione di urbanistica, La citta degli uomini, Cronache dell'urbanistica italiana* de De Carlo, Doglio et Quaroni réalisée en 1954. Les films ont été produits à l'occasion de la Xe biennale de Venise en 1954 avec l'intention de les diffuser après dans les grandes salles, ce qui n'a jamais eu lieu (L. CIACCI, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Marsilio Editori, Venezia, 2001).

niers films – si on les considère selon l'ordre établi aujourd'hui – traitent des méthodes de construction, *Neues Bauen in Frankfurt am Main* et *Die Häuserfabrik des Städt Frankfurt*. Selon Leonardo Ciacci, ils ont été réalisés avant les deux premiers films de la série, qui traitent de l'architecture, *Die Frankfurter Kleinstwohnung* et *Die Frankfurter Kuche*[1009]. Bien que nous n'ayons jusqu'à aujourd'hui aucune preuve de projections aux publics spécialisés et internationaux, cette série de films de Francfort – et, par extension, la série de films du Bauhaus – comprenait à l'époque de sa réalisation encore d'autres titres, et ils étaient à disposition sous différentes versions, courtes et longues[1010].

1009 À l'appui de cette hypothèse, Leonardo Ciacci apporte quelques raisons pour justifier un ordre original différent de l'actuel : le titre de l'ensemble repris par le troisième film, la typographie différente des films, ou encore la subvention des deux films sur les méthodes de construction par des fonds privés, issus de sociétés de construction.

1010 *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, Berlin, Geschäftsstelle des Filmausschusses für Bau- u. Siedlungswesen, juillet 1927.

8.5 Du discours urbanistique à sa vision d'une civilisation

En 1958, avec le *Poème* **É***lectronique*, le discours urbanistique avec l'argumentation développée par Le Corbusier dès les années 1920 est transformé en une vision personnelle de la civilisation moderne : « Le poème électronique se propose de montrer au sein d'un tumulte angoissant notre civilisation partie à la conquête des temps modernes[1011]. » Le propos est entièrement pensé par l'image, le film étant pour la plus grande partie composé d'images dites fixes[1012]. La construction du scénario se fait dans sa totalité par des références à des images, ici spécifiques et non pas génériques. Film sans paroles, la pensée visuelle transmise au public devrait être claire par les visuels seuls et leur enchaînement, « ce n'est qu'en novembre 1957, puis en février 1958 que le poème fut non pas écrit, mais rédigé, grâce à un album-scénario organisé en colonnes verticales et mesuré en temps sur bandes horizontales. Une fois rédigée et mise en ordre par Jean Petit, la partition était prête à enchaîner la synchronisation de centaines d'événements[1013] **».**

Le titre de poème n'est pas anodin et renvoie à une réflexion menée dans les pages de *l'Esprit nouveau* en 1920. Dans les discussions sur la recherche d'un nouveau langage pour le cinéma, Le Corbusier et Ozenfant voient un parallèle entre le cinéma et la poésie par leur rapports entre les faits : « La poésie n'est pas dans les mots aux significations perturbées dans lesquels se débattent aujourd'hui les poètes. La poésie est dans le rapport des faits[1014]. » L'écho à Auriol[1015] est flagrant. Dans son article « Boileau et le cinéma », dans *l'Esprit Nouveau*[1016], il prône un cinéma simple, qu'il définit par ce qu'il n'est pas, notamment propice au dévoilement de l'âme de l'acteur (et, donc, tragédie et comédie). Il plaide pour des règles d'art au cinéma, analogues à celles que Boileau a cherché à mettre en place pour la poésie au XVIII[e] siècle. C'est effectivement par les poètes comme Pierre-Albert-Birot et Philippe Soupault que le cinéma va entrer dans le

1011 Le Corbusier et J. Petit, *Le Poème Électronique*, Paris, Éd. Vincent, Fréal & Cie, 1958, chap. «TcritcluentZaidlerissement d'pendantot een geslaagde open structuur die nieuwe vormen van architectuuronderwijs kan herbergen. le poème électronique.

1012 Certaines images sont des séquences fixes dans lesquelles le sujet – par exemple, un bébé – bouge. Le Corbusier voudrait d'ailleurs utiliser l'image filmée du dessin réalisé en craie avec les enfants de la maternelle du film de Pierre Kast pour le film montage du *Poème Électronique*, ce qui ne se réalise pas (lettre de Le Corbusier à Philippe Agostini, 16 avril 1958 [FLC J2-19-422]).

1013 Le Corbusier et J. Petit, *Le Poème Électronique*, *op. cit.*, chap. notre travail.

1014 de Fayet, « Toepffer précurseur du cinéma », *l'Esprit nouveau*, novembre 1921, p. 1337.

1015 C'est d'ailleurs Auriol qui écrit en 1931 un article sur les films d'architecture de Chenal pour la revue *Pour-Vous*, dont il était rédacteur.

1016 H. Auriol, « Boileau et le cinéma », *l'Esprit nouveau*, mars 1921, p. 624.

débat fin des années 1910[1017], avant d'être discuté par les avant-gardes internationales dans les pages de leurs revues respectives, dont entre autres *l'Esprit Nouveau*. Les parallèles établis entre l'art de la poésie et l'art du cinéma expliquent, d'une part, l'existence du genre de ciné-poésie, un genre très français, qui a connu une vie courte, mais intense, entre 1920 et 1930. Ce genre a comme caractéristiques de présenter par ligne de poésie des séquences visuelles cinématographiques, avec, en plus, un grand soin pour la composition des textes et une mise en page graphique. Des écrits de référence de ce genre sont entre autres *La Fin du monde, filmée par l'ange de N.-D.* de Blaise Cendrars en 1919[1018], *Bonjour Cinéma* de Jean Epstein de 1921[1019], *La Chaplinade* d'Ivan Goll de 1920, d'ailleurs discuté en 1922 par Bosko Tokine dans *l'Esprit nouveau*[1020], et, un peu plus tard, en 1929, *Drames sur celluloïd* de Pierre Chenal[1021] (FIG). Le Corbusier tient un exemplaire du livre de Jean Epstein et de Pierre Chenal dans sa bibliothèque personnelle, et note son appréciation à Chenal, remarquant que Fernand Léger partage son opinion[1022] qui, à ce moment, avait déjà réalisé cinq ans plus tôt son *Ballet mécanique*.

Avec le *Poème Électronique,* Le Corbusier réalise un poème visuel en construisant le propos par les rapports entre les différentes images, comme pratiqué dans les années 1920. Sans paroles, le poème devrait construire le propos uniquement par la force des images et la relation entre elles. En effet, la musique de Varèse[1023] a été composée indépendamment par le compositeur, et ce, par une volonté de Le Corbusier. Chaque aspect du poème serait développé dans le plus d'autonomie possible, et toute relation entre la musique et les parties visuelles développées par Le Corbusier était due au hasard.

« Je suis bien décidé à une chose : C›est que votre musique est libre, mon scénario libre. Indépendant tous deux. Supposez qu›un type lit et qu›on joue une sonate dans la chambre. Yeux et oreilles sont au travail. Je prévois pour établir le contact (dramatiquement) à un moment *utile*, la musique est coupée net, au ciseau (= un arrêt),

1017 D. Kelly, *Pierre Albert-Birot: a Poetics in Movement, a Poetics of Movement*, Madison [N.J.], Fairleigh Dickinson University Press, 1997 ; J. Chénieux-Gendron et M. Bloedé (éd.), *Patiences et silences de Philippe Soupault*, Paris, L'Harmattan, 2000 (coll. Arts & sciences de l'art) ; P. Soupault, *Écrits de cinéma 1918-1931. Textes recueillis par Odette et Alain Virmaux*, Paris, Plon, 1979 ; P. Soupault, « Note I sur le cinéma », *SIC*, janvier 1918 ; P. Soupault, « Indifférence. Poème cinématographique », *SIC*, janvier 1918.

1018 B. Cendrars, *La Fin du monde, filmée par l'ange de N.-D.*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919.

1019 J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, *op. cit.*

1020 I. Goll, *Die Chapliniade*, Dresden, Rudolf Kaemmerer Verlag, 1920 ; B. Tokine, « Lettres. Ivan Goll », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1922, pp. 1585-1590.

1021 P. Chenal, *Drames sur Celluloïd*, Paris, Les Perspectives, 1929.

1022 Lettre de Le Corbusier à Pierre Chenal, 22 octobre 1930, FLC, B3-5-457.

1023 Concernant la musique de Varèse pour le pavillon Philips, voir M. Treib, *Space Calculated in Seconds: the Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varèse*, New Jersey, Princeton University Press, 1996 ; K. Tazelaar, *On the Threshold of Beauty: Philips and the Origins of Electronic Music in the Netherlands 1925 - 1965*, Rotterdam, V2_Publishing, 2013 ; P. Wever, P. Arnaud et K. Tazelaar, *Inside Le Corbusier's Philips Pavilion: a Multimedial Space at the 1958 Brussels World's Fair*, Rotterdam, nai010 Publ, 2015.

et reprend après cet affreux silence, qui aura uni le spectacle et la musique - N York, Paris, Eindhoven, Bruxelles, et chacun à ses propres affaires (obligatoirement bien sûr !) comment voulez-vous synchroniser ??? Impossible, inutile[1024]. »

La seule dépendance de la musique à l'image visuelle devrait se trouver au milieu du spectacle, et ceci par un « affreux silence », coupure qui ne se réalise pas. Ce silence sonore devrait marquer et renforcer le propos visuel. La construction du discours visuel ne se réalise pas autour d'une transcription d'un discours oral en images, mais par les assimilations sensibles des images et leur montage l'une après l'autre. En travaillant uniquement l'appréhension mentale du public, la rhétorique de persuasion n'a pas lieu d'être. L'argumentation mise en place se réalise par l'alliance des images. Par sa vision du monde transmise, Le Corbusier fait appel à la conscience de son public. Le discours urbanistique est présent par les images des croquis de « L'Académisme dit NON ! », des photographies de l'Unité d'Habitation de Marseille, le plan de Paris de 1937, des photographies de Chandigarh et la tour d'Alger. Ces projets, réalisés et théoriques, sont précédés de photographies d'enfants, pour signifier le futur que nous devrions leur offrir. L'argument du *Zeitgeist*, avec les taudis, hommes dans la rue, et l'insalubrité est inversé par rapport aux conférences et films précédents. Ces images sont présentées après les projets de Le Corbusier, et suivies d'images d'un bébé : la confrontation entre le possible et la réalité devrait questionner le public sur le futur que nous aimerions avoir pour nos enfants, dans la continuité de l'histoire de la civilisation (CAT). L'argumentation est plutôt d'ordre mental – des rapports mentaux entre des images projetées – que d'ordre intellectuel, comme pour les conférences sur l'urbanisme.

La partie de Le Corbusier dans le film *La vie commence demain* de Nicole Vedrès de 1950 (CAT) peut être vue comme un premier essai de procéder à une communication par le film faisant appel à notre sensibilité humaine. La partie le concernant est certainement encore moins épurée que le *Poème Électronique*, mais constitue la base de ce qui serait par la suite développé comme méthode pour ce spectacle multimédia. Dans le film de Vedrès, les séquences combinent des séquences filmées sur place, présentant Le Corbusier, avec des images de montage. Vedrès rapporte d'ailleurs de la force de travailler par le montage d'images pour constituer un nouveau récit ou un nouveau message, en affirmant que même les séquences filmées sur place pour chacun des auteurs-acteurs pourraient être vues comme des images de montage : la sélection des plans dépend en effet du récit qu'il fallait retenir ainsi que de la réalité « supposée » que ces plans présentent[1025]. Réalisé, alors que la guerre est encore fraîche dans les mémoires, le film porte un vrai message politique contre la bombe atomique. La peur de l'atome et ses conséquences funestes sera également mise en avant dans la vision du monde exprimée dans le *Poème Électronique*, où l'on retrouve de nombreuses

1024 Lettre de Le Corbusier à Edgar Varèse, 17 juin 1957 (FLC, R3-6-57).

1025 N. Vedrès, « Le cinéma et le piège de la réalité », dans la Guilde du Livre (éd.), *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, Lausanne, Éditions Clairfontaine, 1952, p. 138.

explosions combinées avec des images de visages d'enfants effrayés. Cette peur étant partagée par un grand public, le message visuel transmis dans le poème suffit par l'alliance des deux idées et ne nécessitait pas un long discours, comme c'est encore le cas dans *La vie commence demain*. Pour la partie le concernant, Le Corbusier met en place un discours qui se situe entre une rhétorique de persuasion – renforcé par un ancrage local – et une vision sensible du monde. L'argument du *Zeitgeist* est montré comme antithèse à la découverte de la promesse du futur en construction, l'Unité d'Habitation de Marseille. Cette antithèse va au-delà de l'esquisse d'un climat urbanistique et social de ce qui disfonctionne en ville, mais inclut l'histoire de la civilisation européenne comme d'autres cultures.

L'acceptation des prémisses par le public est ici fort risquée, en présentant Le Corbusier dans sa construction de l'avenir, dont la réception était très mitigée. Le Corbusier recourt alors encore à certaines techniques rhétoriques pour persuader son public de sa vision sur la civilisation et sa solution proposée comme la seule possible. Il n'est donc pas anodin que l'interview se passe sur le toit de la construction, avec une surreprésentation des conditions et bienfaits de la nature, le soleil et le vent. Comme pour Chenal, des images de verdure sont assimilées à la construction et, par la suite, s'opposent à la verticalité sombre des rues des îlots insalubres. L'insalubrité et le manque de logis sont aussi renforcés par l'enseigne d'un hôtel. Ces conditions, comprises et acceptées par tous, sont par la suite expliquées par une série d'images qui secouent la conscience du public et qui, comme pour le *Poème Électronique*, jouent sur l'alliance entre elles, renforcée par un discours de Le Corbusier qui présente sa vision sur la civilisation. L'exploitation du montage d'images non pas pour construire une rhétorique raisonnée, mais pour manipuler les sentiments, forme ici la base d'une méthode que Le Corbusier épurera par la suite dans le *Poème Électronique*.

8.6 Le sujet de film comme élément dans le discours littéraire

Quelques textes d'articles de Le Corbusier rappellent une prise de conscience du médium de film pour présenter un *Zeitgeist* auprès des lecteurs. Le Corbusier y démontre son aptitude à manipuler son public de lecteurs avec des faits partagés qui ne sont pas soumis à discussion. L'article de Le Corbusier paru dans *Plans* en janvier 1932 « Simple note… En marge de Krupp et Du Creusot »[1026] débute avec la discussion du cinéma muet et du cinéma sonore, sachant que cette question occupe à ce moment beaucoup de discussions. Le sentiment partagé de l'introduction est connu et s'imprègne des pensées de beaucoup de cinéastes de son temps, par exemple, Abel Gance. Cette introduction est utilisée pour prendre le relais avec son architecture, et ensuite le défi d'un nouveau monde à construire pour la société en général, l'époque machiniste – Krupp et Schneider-Creusot[1027] – non pas comme but, mais comme moyen. Il plaide pour une langue technique unique pour l'enrichissement du travail et de la pensée, autrement dit un esprit de vérité, qui prend le cinéma sonore et la perte de la langue internationale du cinéma muet comme exemple. Son manuscrit d'article, non daté « Deux films : *Bâtir* et *Architecture*[1028] », reprend également le même schéma : un début concret, sur les deux films de Pierre Chenal qui présentent les œuvres de Le Corbusier et Pierre Jeanneret et le Plan Voisin, sert le propos plus en manifeste de ce nouveau monde qui est à construire. Le Corbusier n'y discute pas le contenu des films, et donc ses propositions urbanistiques qui peuvent être sujettes à discussion, mais il déplace le sujet vers des faits qui ne sèment pas le doute : les qualités de Pierre Chenal comme cinéaste et ses capacités de capturer l'architecture, les travaux de chantiers.

Le Corbusier fait encore le lien entre la discipline du cinéma et celle de l'urbanisme dans une conférence prononcée aux étudiants américains du cinéma le 29 septembre 1945 au Musée de l'Homme à Paris[1029]. Il commence sa conférence en faisant le lien entre le théâtre et le cinéma, exprimant les rêves, les aspirations, mais également les paresses d'une société, « en un mot, *la vie* ! » Il inverse l'ordre, dû à son public, des étudiants de cinéma, et commence avec l'urbanisme, étant « quelques preuves de la révolution accomplie dans la technique et à réaliser dans les faits » : les unités de grandeur conforme, la Ville radieuse et les Trois Établissements humains. Sur trois pages de notes, il résume de manière condensée ses idées urbanistiques, pour ensuite consacrer une partie égale à ses considérations sur les thèmes cinématographiques, qu'il qualifie également être trois : le changement des vitesses, l'homme en son milieu et la reconstruction. Ces thèmes cinématographiques ne sont pas des thématiques strictement

1026 Le Corbusier, « Simple note… En marge de Krupp et Du Creusot », *Plans*, janvier 1932, pp. 60-62.

1027 Le Creusot est également appelé dans le chapitre « Appel aux industriels » dans *L'Almanach d'architecture moderne*, p. 102.

1028 « 2 films de Pierre Chenal. *Bâtir* et *Architecture* », tapuscrit de Le Corbusier, non daté (FLC, B3-5-380).

1029 Le Corbusier, notes de conférence, 29 septembre 1945 (FLC, C3-17-53 à 59).

propres au cinéma, mais des défis auxquels le cinéma pourrait répondre, à partir d'une société actuelle vue par une approche urbanistique. Ainsi, quand il parle de vitesse, il ne parle pas de vitesse cinématographique, mais de vitesse technologique, qui a permis de développer des routes, de franchir des frontières, de diffuser des informations ou des idées. Comme le cinéma doit être capable de gérer tous les lieux, tous les climats, toutes les races et toutes les cultures, et donc comme pour le texte de « Simple note… En marge de Krupp et Du Creusot », affronter le plan international. Plus curieux est l'exemple de matière à films qu'il donne sur les campagnes vidées et les villes tentaculaires. Dans ce qu'il appelle « le grand thème : l'homme et son milieu », le cinéma n'est pas abordé comme un aspect concret, mais de nouveau sous l'angle des défis qu'il doit prendre en considération : l'harmonie que les Temps modernes peuvent obtenir, avec, encore, un exemple d'urbanisme sur l'occupation qui est donné. Il poursuit avec la troisième thématique, que cette harmonie des Temps modernes est devant eux, après les canons, par la reconstruction et l'introduction d'une échelle nouvelle. Il finit en se questionnant sur la manière dont le film pourrait représenter des sujets sociaux liés à la reconstruction : « quel film social, grandeur foudroyant de l'USA par exemple, la famille transformée, le travail transformé, une nouvelle conscience (culture du corps et de l'esprit)[1030] ». Cinéma comme urbanisme doivent donc être une expression de la vie, et, donc, s'ancrer dans une réalité sociale. Le cinéma comme une technique de représentation est encore très proche de la prononciation de l'esprit de vérité de 1933, et non pas de son passage à l'espace indicible qu'il énonce, à peine, un an plus tard en 1946.

1030 Le Corbusier, notes de conférence, 29 septembre 1945 (FLC, C3-17-59).

9. La conférence filmique

> « Quand vous êtes devant un auditoire que vous avez petit à petit attiré dans les régions virtuelles que délimite votre fusain, il faut exprimer, éclairer, formuler. Et c'est là, la fatigante mais féconde gymnastique du conférencier improvisateur. Il a discerné des voies claires ! Et il en conserve même le bénéfice pour lui-même[1031] ! »

Si les documentaires présentent souvent une grande rhétorique corbuséenne, similaire à la rhétorique utilisée lors des articles et des conférences, toute une série de documentaires nous présente aussi Le Corbusier comme conférencier. Les films qui représentent Le Corbusier de la manière la plus proche des conférences sont *Bâtir* et *Architectures d'Aujourd'hui* de 1931 de Pierre Chenal et *Les Bâtisseurs* en 1938 par Jean Epstein pour la période d'avant-guerre, et, pour la période d'après-guerre, l'interview pour la BBC en 1953 avec Wells Coates, le documentaire *Le Corbusier, architecte de bonheur* de Pierre Kast de 1957, ainsi que le documentaire monographique non terminé de Gilbert Prouteau, de 1964. Pour la période d'après-guerre, il est nécessaire de distinguer les parties de monologues qui sont des interviews – sous la forme des questions et réponses – et des monologues qui nous présentent Le Corbusier comme conférencier – une autorité debout, devant un tableau à dessins ou des maquettes, tentant de convaincre un public invisible. Il s'agit de savoir en quoi et comment la présence réelle d'un conférencier est transformée pour le document filmique. Le Corbusier et les réalisateurs vont utiliser des systèmes adaptés pour garantir l'autorité qu'il a lors d'une conférence improvisée : des astuces cinématographiques et une notion plus étendue du conférencier qui dessine en sont les principaux. Inversement sera le film introduit au discours oral, occasionnant des perturbations dans l'ordre rhétorique mis en place. Enfin, l'interview ne peut pas être comprise par les mêmes mécanismes de la conférence et donne, dans la plupart des cas, lieu à une autre manifestation de l'autorité de Le Corbusier.

1031 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 22.

9.1 La conférence dans le film

9.1.1 Les monologues filmiques, reproduction des conférences ?

Le Corbusier n'a jamais cherché à fixer sur pellicule des conférences entières. Les monologues filmiques qui nous parviennent aujourd'hui ne peuvent pas être vus comme une transcription fidèle des conférences. Le film *Architect's Congress* de Moholy-Nagy en est une exception et nous livre dans cette optique un témoin d'une conférence interne entre spécialistes. Le film est réalisé en 1933 par Moholy-Nagy comme compte rendu visuel du voyage sur le *Patris II* qui menait les membres du CIAM à Athènes pour le 4e congrès officiel (CAT). Une partie du montage est dédiée à des fragments des différents conférenciers dont Le Corbusier. Le format de la conférence est différent, elle s'adresse aux membres, et donc spécialistes, seuls, et non à un public à éduquer. La composante didactique se transforme en outil de partage et de discussion. Le format de présentation était imposé par Van Eesteren avec des plans tracés en atelier[1032]. Moholy-Nagy n'enregistre pas le contenu du discours, mais concentre l'attention sur les gestes, expressions, vivacité des orateurs, faisant référence à son but initial de réaliser un documentaire sur les expressions des visages. Cette présence effective par des réalités corporelles agit de manière directe sur la sensibilité du public et construit en partie l'adhésion du public[1033]. Ainsi, ces séquences dédiées à Le Corbusier deviennent un témoin documentaire de la présence physique de Le Corbusier lors d'une conférence qui montre comment il s'adressait au public et gesticulait.

Quand Le Corbusier est inclus dans un documentaire comme conférencier, ces séquences font entièrement partie du scénario du film. Ces séquences sont d'ailleurs tournées sans auditoire, dans le seul but d'être montées pour alimenter le discours général du documentaire, il retrouvera son public dans un deuxième temps, lors des projections. Contrairement à la longueur de ses conférences[1034], jusqu'à quatre heures, le documentaire est confronté à une économie de temps dictée par la pellicule, ce qui nécessite une autre approche. Il s'agit d'être bref et de présenter en quelques minutes les idées urbanistiques par le dessin, par les intertitres ou par la parole. Alors il n'est pas étonnant de voir à l'écran Le Corbusier généralement guindé, très préparé, avec parfois même le texte devant les yeux. Cette apparition est peu cohérente avec les témoignages de ceux qui ont assisté aux conférences[1035] ou même par rapport à ce qui est revendiqué par Le Corbusier lui-même : « Les conférences, ça m'embête, mais une fois sur l'es-

1032 E. van Es, G. Harbusch et M. Perez, *Atlas of the Functional City: CIAM 4 and Comparative Urban Analysis*, Bussum, Thoth publishers, 2014.

1033 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, pp. 49-50.

1034 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*, p. 15.

1035 *Ibid.*, pp. 35-36.

trade, je m'amuse follement[1036]. » Pour les enregistrements, Le Corbusier ne semble pas s'amuser follement, la coupure de l'interaction du public pèse lourdement sur la mise en œuvre des exposés de Le Corbusier. Il n'a plus le retour continu comme lors d'une conférence, mais, surtout, la présence par des réalités corporelles est supprimée, car il n'y a plus moyen de jouer directement sur la sensibilité du public.

Parler de Le Corbusier comme conférencier dans les documentaires réalisés sous son auspice est alors à voir dans cette pensée d'Otlet de méthodes de communication. En se faisant filmer pour expliquer ses théories, les petites conférences cinématographiques de Le Corbusier appliquent de manière restreinte les possibilités qu'Otlet prévoit dans les outils de communication (FIG). En effet, Otlet pense mettre en place des réunions globalisées où il n'y avait plus de contact physique, mais seulement des contacts à distance par radio ou télévision entre les différents membres de la réunion[1037]. Par les documentaires, Le Corbusier utilise ensuite les possibilités de communication comme décrites par Otlet pour modifier le terme de transport d'idées en transmission d'idées. Il en limite l'usage en un sens unique, comme émetteur, sans vraie connaissance du public, le récepteur, à l'écoute (ou non) de sa pensée.

Cependant, la présence ne peut être réduite à cette présence physique, elle l'est davantage par l'installation du propos auprès du public[1038], comme présence au sein de la conscience. Cette installation du propos nous renvoie à l'intérêt de commencer les documentaires – et non pas seulement la partie conférencière dans le documentaire – par une série de thèses admises par le public, comme nous l'avons mentionné précédemment.

9.1.2 L'autorité vous parle

Pour s'adresser comme conférencier à un public, l'orateur se sert de sa présence, sa présence physique, avec des gestes corporels, mais aussi sa présence comme une autorité, un expert. Il s'agit de l'*ethos*, Perelman appuie sur l'importance de la présence de l'orateur pour gagner le public[1039]. Il fait originellement partie des lieux ou, de manière plus générale, des manières d'argumenter lors du discours. Les éléments de base présents de Le Corbusier comme conférencier dans ces documentaires renvoient aux méthodes connues de Le Corbusier lors de ses conférences. Premièrement, Le Corbusier se présente en costume – l'habit fait l'homme – et habitude évidente de l'avant-guerre. Deuxièmement, il se présente devant un tableau noir ou un tréteau avec feuilles blanches qui lui permet d'esquisser et d'expliquer ses théories par le dessin

1036 J. Petit (éd.), *Le Corbusier parle*, Paris, Les Éditions Forces Vives, 1967 (Micro-Carnets Forces vives) ; cité dans G. Morel Journel, *Le Corbusier : un architecte écrivain de la modernité ? Rhétorique de Le Corbusier*, *op. cit.*, p. 20.

1037 W. Van Acker, *Universalism as Utopia. A Historical Study of the Schemes and Schemas of Paul Otlet (1868-1944)*, Proefschrift ingediend tot het behalen van de graad van Doctor in de Ingenieurswetenschappen: Architectuur, Gent, Ugent, faculteit Ingenieurswetenschappen en Architectuur, 2012, p. 133.

1038 C. Perelman, *L'empire rhétorique*, *op. cit.*, pp. 49-50.

1039 *Ibid.*, pp. 23-33, 47-54.

et qui lui donne une légitimité sur le sujet auprès du public. Benton décrit que c'est parce qu'il n'a pas une posture impressionnante ni une forte voix que Le Corbusier veut faire confiance à son public de son autorité par le dessin[1040]. Le Corbusier a expérimenté cette méthode avec un grand succès durant ses conférences durant lesquelles les dessins sur le tableau noir ou sur de grandes feuilles de papier ont pris une place importante dans la technique de l'exposé[1041]. Le Corbusier inclut cette technique conférencière pour presque tout projet de film, et étendant le tableau à l'illustration par maquette. Ainsi, nous voyons Le Corbusier tracer le Plan Voisin sur un plan de Paris dans *Architectures d'Aujourd'hui*, dessiner le Palais des Soviets sur des feuilles sur tréteau et en expliquer la maquette dans *Les Mains de Paris*, dessiner la ville radieuse sur des feuilles dans *Les Bâtisseurs*, expliquer le Modulor dans *Le Corbusier, architecte du bonheur*, expliquer des plans et maquettes dans le film monographique sur Le Corbusier de Gilbert Prouteau… L'autorité y est renforcée par le langage utilisé : « je place », « j'installe » dans *Les Bâtisseurs* sont des actions urbanistiques autoritaires.

Lorsque Le Corbusier paraît en qualité de conférencier à l'écran, il s'agit toujours d'une insertion de quelques minutes dans un discours de documentaire, et non pas d'une conférence isolée. Sa présence n'est pas une activité en soi, mais correspond à la voix de l'expert, du consultant, qui accompagne le documentaire. De ce fait, son expertise est l'application illustrée sur tableau ou tréteau qui s'insère dans la logique du discours filmique. Il revient alors de choisir les éléments théoriques à expliquer par sa présence plutôt que de condenser les heures de conférence en quelques minutes. Le Corbusier réserve la partie de conférence pour présenter l'action, le plan de la ville transformée. Pour *Architectures d'Aujourd'hui*, la partie conférence et les parties explicatives des maquettes par Le Corbusier se trouvent à la fin, en parallèle avec les conférences de cette période, par exemple, celles d'Alger[1042]. Le Corbusier y inverse la logique des années 1924-1925 où les villas comme applications réelles se trouvent en troisième et dernière partie de la conférence. Le déroulement de la totalité de la conférence y suit encore une structure en trois actes, mise en place (*Zeitgeist* par déroulement de diapositives) ; confrontation (action rhétorique de Le Corbusier) ; résolution (le nouvel ordre des exemples illustré par de diapositives). Dans le film de Pierre Chenal, c'est la proposition urbanistique qui conclut le discours filmique. Il ne laisse pas son public de spectateurs tranquille. Comme il note dans *Précisions*, « Nouveautés sur nouveautés se précipitent sur lui ; son outillage de réceptivité est débordé. Alors il faut lui donner une nourriture avalable, c'est-à-dire qu'il faut lui exposer des systèmes clairs, indiscutables, voire même foudroyants[1043] ». Le film se construit dans un crescendo continu. Après la première partie qui est la mise en place, l'exorde, le rythme de la confrontation ne ralentit pas et le climax est en effet

1040 T. Benton, *Le Corbusier conférencier*, *op. cit.*

1041 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*

1042 T. Benton, « La rhétorique de la vérité : Le Corbusier à Alger », *art. cit.*

1043 Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, *op. cit.*, p. 22.

la présence conférencière de Le Corbusier, un système foudroyant. La résolution n'est que deux séquences de photomontages qui apaisent l'esprit et appellent au *pathos*. Le projet de film de Michel Bataille de 1961 insérera également les parties des conférences de Le Corbusier vers la fin de la confrontation, l'annonce de la solution est également le climax de l'émotion suscitée auprès du public (CAT). Dans *Les Bâtisseurs,* la partie conférence arrive tout au début de la confrontation, après une longue mise en place d'exemples d'architectures modernes. Son exposé fonctionne comme une thèse, qui est ensuite expliquée et justifiée par les statistiques. Ces statistiques sont d'ailleurs des données qui proviennent de Le Corbusier et qui sont mises en dessin animé pour le film. Ici, l'action de la rhétorique est réservée aux syndicats, l'urbanisme de Le Corbusier n'est pas l'action primordiale du propos des syndicats, il est plutôt une thèse qui certes résoudra la pénurie du logement du grand nombre et de l'insalubrité, mais qui doit donner lieu aux actions syndicalistes pour promouvoir et avancer le travail dans la construction. Les parties conférencières dans les documentaires vont en général s'orienter vers un des deux cas : comme ouverture à la confrontation ou comme climax de la confrontation.

La présence physique de Le Corbusier auprès de son auditoire est remplacée dans le documentaire par des astuces cinématographiques afin d'essayer de susciter les mêmes émotions partisanes entre orateur et public. Trois éléments permettent de donner un *ethos* complémentaire à Le Corbusier adapté à l'écran : la projection, le cadrage et le montage. Le cadrage « conventionnel » des conférences filmées – et, donc, projetées – est bien une tentative de positionner Le Corbusier plus proche de son public par l'agrandissement à l'écran. Lors d'une conférence réelle, l'orateur est sur scène, immobile ou occupant l'espace complet, toujours à la même distance. Fixer le cadrage sur le tableau et la personne de Le Corbusier occupé à produire les dessins le montre agrandi par rapport à une présence physique. Dans *Architectures d'Aujourd'hui*, Le Corbusier trace les lignes d'un nouveau Paris – le Plan Voisin – le dos vers le public, similaire au confesseur, autorité auprès des croyants, devant l'autel. Le plan ne dure que 17 secondes, mais suscite beaucoup d'émotions, comme en témoigne un correspondant de la revue *Opbouw. De 8*[1044]. Le montage est simple, mais efficace, et joue de l'effet auprès du public. Le plan est isolé entre deux intertitres très explicites, qui condensent toute l'attention sur Le Corbusier qui trace imperturbable, « Le Corbusier propose de percer Paris d'Ouest en Est et de démolir les anciens quartiers qui occupent le centre de la ville », suivi par le plan tracé de « On élèverait à leur place des gratte-ciel en acier et verre sans cours intérieures ». L'explication par plan est également utilisée dans le film berlinois *Die Stadt von Morgen*, de 1930, réalisé par l'urbaniste Maximilian von Goldbeck et le réalisateur Erich Kotzer[1045]. Contrairement aux autres films internationaux sur l'urbanisme, le film présente, comme *Architectures d'Aujourd'hui*, l'urbaniste comme démiurge de la ville

1044 J. Groenewegen, « Alors intervient l'architecte, pour faire solide. Film "Bâtir" door Pierre Chenal », *De 8 & Opbouw*, 1932, p. 13.

1045 Par exemple : E. Kotzer et M. von Goldbeck, *Die Stadt von Morgen*, 35 mm, muet, Atelier Svend Nolan, 1930. Voir 2.1.2 Modèle institutionnel vers initiative privée.

de demain, traçant les lignes de ces nouveaux développements sur un plan (FIG). Ce film n'en est pas le seul, d'autres films traitant des questions de l'aménagement du territoire allemand proposent la même technique.

Dans *Les Bâtisseurs*, l'effet du cadrage et montage augmente encore l'*ethos* auprès du public. Epstein filme le visage de Le Corbusier en gros plan quand il conclut que « les villes sont devenues inhumaines, hostiles à l'homme, néfastes à sa santé physique et morale, mais ceci est dû à l'urbanisme » : sortir du cadrage conventionnel, dicté par le tableau, permet par l'intérêt principal au visage d'éveiller les émotions humaines, renforcées par le texte déclamé. Les cadrages et montages d'Epstein reflètent son expérience par rapport à Chenal, peu expérimenté lorsqu'il tourne le film pour Le Corbusier, ainsi que la maturation du médium : le sonore permet par le montage de continuer le propos en voix off lorsque des plans fixes d'architectures sont insérés. La partie consacrée à Le Corbusier dans le film mélange les techniques de conférence physique et les adaptations cinématographiques, et dure plus de six minutes. Cette longue scène est d'une importance non négligeable du point de vue historique. Par comparaison, la partie sur Auguste Perret ne dure que la moitié du temps. Même si certaines techniques cinématographiques – montage et voix off – sont également utilisées pour Perret, ces plans ne nous présentent pas un conférencier, mais plutôt un consultant, un avocat de l'architecture moderne. Perret est assis derrière son bureau et ne dessine pas. Il semble être interrogé pour expliquer l'architecture et le rôle des techniques. Il reçoit un rôle plus passif, contrairement à Le Corbusier, qui, activement, émet ses théories au public. Par le sonore, cette partie de film dépasse l'imagination de la partie explicative dans *Architectures d'Aujourd'hui* et lui donne un aspect encore plus lié aux conférences.

L'usage limité de plans à cause du muet dans *Architectures d'Aujourd'hui* qui représente Le Corbusier strictement comme conférencier donne lieu à des alternatives de l'exposé oral où le maître reste présent. *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir* de Pierre Chenal, et la partie dédiée à Le Corbusier dans *Les Mains de Paris* d'Alexandre Alexander en 1934, assimilent la méthode de l'exposé avec des démonstrations de maquettes. Le Plan Voisin dans *Architectures d'Aujourd'hui*, d'abord tracé sur plan par Le Corbusier, est par la suite explicité à l'aide de plusieurs cadrages d'une maquette où nous voyons un bâton ou la main de Le Corbusier souligner les différents éléments constituant la nouveauté de la solution. Dans *Bâtir*, cette proposition est encore soulignée et mise à l'échelle de l'architecture par l'explication d'une tour presque en gros plan. Par une focalisation plus sur l'architecture et la construction, Le Corbusier y présente également la maquette du projet final de la Cité de refuge de l'Armée du Salut. Cette proposition est certes une illustration à l'échelle intermédiaire de l'habitat, contrairement aux villas présentées dans *Architectures d'Aujourd'hui*, mais elle est surtout la preuve des innovations techniques mises en œuvre pour ce bâtiment : outre l'ossature, la respiration exacte et le mur neutralisant. Le film *Les Mains de Paris* ne donne pas la parole à Le Corbusier, le film étant entièrement commenté par Maurice Mauricet. Le Corbusier se retrouve donc dans l'obligation de présenter ses idées par le muet, il a ainsi recourt à la présentation de maquettes, cette fois celles de la ferme radieuse et du Palais des Soviets.

9.1.3 L'interview, autres contraintes que la conférence ?

Debout, en costume, avec le tableau blanc ou noir derrière lui, il fait confiance au public comme une autorité en matière d'urbanisme. Le contenu de la notion d'autorité va d'ailleurs changer dans l'après-guerre. Ici, pour une grande partie des documents qui nous présentent Le Corbusier, ce dernier n'apparaît plus en costume pour expliquer l'urbanisme à son public virtuel, mais il se présente dans son atelier rue Nungesser et Coli, en chemise de peintre et entouré de ses peintures. L'autorité est ici une autorité artiste, et, comme nous l'avons vu dans la première partie, Le Corbusier veut mettre en avant cet aspect de sa vie professionnelle. Il n'énonce plus un discours pour convaincre son public, il se présente. Cette attitude rappelle l'intervention d'Auguste Perret dans *Les Bâtisseurs*, cependant moins guindée et surtout fruit de nouvelles considérations de l'époque dans la manière que les intervenants sont rapprochés. Un exemple emblématique pourrait être l'intervention de Le Corbusier dans l'émission de Jean-Marie Drot dans la série d'art *L'Art et les Hommes*, où Le Corbusier commence son propos debout, en costume, la main prête à prendre un fusain pour dessiner, mais qui s'installe ensuite, et dont, littéralement, l'autorité conférencière disparaît par la différence de comportement à la suite de ce mouvement.

Certains documents cinématographiques et télévisés des années 1950 nous présentent de nouveau Le Corbusier à la manière d'un conférencier. C'est le cas du documentaire *Le Corbusier, architecte du bonheur* de Pierre Kast, en 1957 mais aussi de l'interview télévisée avec Wells Coates à la BBC en 1953. La conférence filmée s'adapte aux besoins et codes de l'époque. Effectivement, l'interview enregistrée va se construire et se peaufiner dans les années 1950, par exemple ce qui est déjà expérimenté pour la première fois avec Jean-Pierre Aumont dans *La vie commence demain* de 1950. Les interventions de Le Corbusier dans les documents de Kast, de Bataille ou de Prouteau recourent, d'une part, aux techniques de conférences et introduisent, d'autre part, des éléments de l'interview. Les deux exposés reprennent des techniques conférencières, le tréteau avec feuilles blanches ou tableau noir où il explique les dessins au fil du trait pour donner l'autorité à Le Corbusier. Le tout est adapté aux techniques d'interview, l'interlocuteur condense en lui l'audience non visible. Pour le documentaire de la BBC, il s'agit de Wells Coates, ami et membre du CIAM britannique ; dans le film de Pierre Kast, c'est France Roche, actrice et présentatrice à la télévision qui a la charge d'animer la discussion. Le Corbusier reprendra un dispositif quasiment identique en 1964, quand il exposera à Claude Nollier, également actrice, ses pensées devant le tableau noir, dans le film de Gilbert Prouteau. Cette forme hybride ne reçoit initialement pas l'enthousiasme complet de Le Corbusier, qui en témoigne à Wells Coates : « Je ne veux pas faire une conférence d'architecture ni d'urbanisme en quelques minutes, c'est fatigant, c'est embêtant, et ce n'est pas le but poursuivi. […] Je n'ai plus l'âge pour ces sortes de croisades[1046] ! » Contrairement à l'avis de Wells Coates, pour qui il semble « qu'en

1046 Lettre de Le Corbusier à Wells Coates, 7 mai 1953 (FLC, U3-11-244).

dessinant vos idées vous les atteindrez mieux[1047] », avis également pour des raisons techniques, Le Corbusier devant s'exprimer en anglais. L'apparition en direct à l'écran télévisé en expliquant en deux fois huit minutes la Ville radieuse et Chandigarh[1048] avec la technique conférencière est d'ailleurs plus difficile que le tournage qui permet un découpage et un montage des propos. Effectivement, pour le documentaire de Pierre Kast, Le Corbusier dessine à plusieurs reprises sur le tableau noir pour présenter la Ville radieuse, l'Unité d'Habitation et le Modulor. Ces plans sont ensuite découpés et montés ; ceci est très visible dans les parties illustratives dans lesquelles Le Corbusier apparait dessinant pendant qu'une voix off, qui n'est pas la sienne, poursuit le propos général du documentaire.

1047 Programme de télévision, 12 mai 1953 (FLC, U3-11-249).

1048 Programme de télévision, 12 mai 1953 (FLC, U3-11-249).

9.2 Du tableau noir au dessin animé

Le dessin, ou plus spécifiquement l'acte de dessiner, représente bien la caractéristique primordiale de Le Corbusier conférencier pour l'*ethos* lors du discours oral ou filmique. Le Corbusier apprécie fortement le dessin animé, pratique courante dans les années 1930 comme méthode cinématographique, comme outil à l'illustration de ses propos. La dissociation de la personne et de l'acte de dessiner dans le discours filmique présente une étape supplémentaire dans la mise en place de l'action du propos et crée un *ethos* propre aux documentaires signés Le Corbusier, et non plus lié à sa présence physique.

9.2.1 Le dessin amené à l'espace cinématographique : un but didactique

La méthode de dessin animé est fort utilisée et maîtrisée dans les années 1930 pour tout type de film éducatif : les films sur la nature, sur la médecine, mais également dans les films de construction promotionnels et éducatifs, le dessin animé est reconnu comme un outil intéressant pour expliquer la matière technique. Les comptes rendus de *Franki-revue* ainsi que certains documents de film archivés[1049] témoignent de leur utilisation pour expliquer les nouvelles techniques de construction et les principes constructifs des grands travaux : le battage de pieux de fondation, la construction d'un barrage, les étapes de construction d'un barrage ou d'un pont… (FIG). C'est une technique maîtrisée, avec ses codes de représentation et de mise en place.

Sur le plan architectural, les films d'architecture internationaux des années 1930 utilisent souvent le plan d'un logement pour expliciter la rationalisation des espaces. Le film *Construire* d'Edmond Floury de 1934[1050] illustre les différentes étapes de la construction de la cité de Drancy d'Eugène Beaudouin et Marcel Lods, seulement par des séquences filmées. Ce n'est qu'à la dernière partie, consacrée à la fonctionnalité de l'espace d'un appartement, que le dessin animé est introduit. Une axonométrie de deux fois deux espaces joints, cuisine et salle à manger, dans une situation d'hier et une situation d'aujourd'hui, compare par des lignes et flèches les pas reproduits par les mères en effectuant les tâches à la maison. Le fond, l'axonométrie, sont fixes, les flèches produisent le dessin animé (FIG). Cette visualisation est proche et semble inspirée des dessins animés du film *Die Frankfurter Küchen*[1051] réalisé en 1928 qui présente la fonctionnalité de la cuisine de Margarete Schütte-Lihotzky, d'une part, par des prises de

1049 Par exemple : *L'Usine hydroélectrique de Kembs. Premier tronçon du Grand Canal d'Alsace*, 1932 ; E. Floury, *Reconstruction du pont du Carrousel*, 1933 ; J.-C. Bernard, *Terre soumise*, 1934 ; J. Monti et J. Marguérite, *Le barrage du Chambon*, 1935 Tous ces documents proviennent du CNC. Voir à ce sujet : V. Boone, « Les films sur la construction entre 1925 et 1935, un genre spécifique dans la communication sur l'architecture et la construction moderne », dans F. Fleury *et al.* (éd.), *Les temps de la construction : processus, acteurs, matériaux : actes du deuxième Congrès francophone d'histoire de la construction, Lyon, 29, 30 et 31 janvier 2014*, Paris, Picard, 2016, pp. 861-870.

1050 E. Floury, *Construire*, Les Films Jean Benoit-Lévy, 1934.

1051 P. Wolff, *Die Frankfurter Küchen*, 16 mm, 1928.

vue illustrant l'utilisation fonctionnelle de la nouvelle cuisine par rapport à l'utilisation d'une ancienne cuisine, et, d'autre part, en expliquant par plan blanc sur fond noir le gain de temps par les pas entrepris (FIG).

Ce dessin animé concernant la fonctionnalité des espaces dont la cuisine n'est pas à l'ordre du jour pour Le Corbusier, les habitations qu'il souhaite présenter dans les films durant ces années sont uniquement des villas de personnes privilégiées, et non pas des constructions d'immeuble du grand nombre. Le seul moment où Le Corbusier souhaite insérer le dessin animé comme explication de la technique constructive et la rationalisation des espaces, concerne l'Unité d'Habitation. Comme en témoigne Bertille Chereau, Le Corbusier aurait voulu compléter le film de son père Gabriel Chereau avec une partie technique expliquée en dessins[1052]. Le Corbusier, semble-t-il, était, à cette époque, à la recherche d'une personne capable de lui réaliser des dessins animés pour présenter en animation les particularités des plans et des techniques de l'Unité d'Habitation de Marseille. Il la trouve en la personne de Norman Mac Laren qu'il rencontre en 1952 à la suite du visionnage en privé d'un de ses films en dessin animé[1053]. Sur une carte de présentation de ce documentariste, qui explique sa méthode novatrice de dessins animés sur pellicule vierge ainsi que ses principales réalisations, Le Corbusier note « Pour Films Marseille[1054] ». Il est peu probable que Le Corbusier ait prévu de compléter le film de Chereau par une partie en dessin animé. Avec l'idée de faire réaliser sept films sur l'Unité d'Habitation, dont six courts-métrages, il prévoyait probablement des axes de présentation différents. Il faut noter qu'à ce moment, le projet de film de Jean Sacha n'était pas encore en cours. Bien que ce film initialement et tel qu'il a été réalisé n'inclut pas des dessins techniques, nous y voyons bien la volonté de Le Corbusier de présenter de manière complète les particularités techniques et constructives de l'immeuble et l'organisation spatiale des logements. Dans le résultat final, ces aspects ont été filmés avec les commentaires de Camus au lieu de dessins animés pour les présenter auprès du grand public.

L'utilisation primaire que Le Corbusier voit dans le dessin animé est par contre dans le prolongement de ses actions comme conférencier dans les films : l'explication des plans d'urbanisme. Le Corbusier ne cherche pas à copier la technique et les codes du dessin animé, mais à les adapter et utiliser selon ses propres besoins et souhaits visuels qui se situent entre le photocollage comme souvent utilisé pour illustrer ses projets, et les techniques de dessins animés. Les projets de documentaire accumulent les essais de dessin animé pour illustrer des plans de ville, mais autant des photocollages sur lesquels est superposé un élément comme une flèche. La première tentative de Le Corbusier où il envisage de travailler le dessin animé concerne le projet *Cœur de Paris*

1052 Entretien de l'auteure avec Bertille Chereau, fille de Gabriel Chereau, 11 septembre 2003.

1053 Note de Le Corbusier, 16 juin 1952 (FLC, B3-10-360).

1054 Carton de présentation de Norman Mac Laren (FLC, B3-10-244).

en 1925. « Sur photo/plan avion dessin la naissance d'un gratte-ciel[1055] ». Le dessin animé en question est une combinaison d'une photographie comme fond, avec le gratte-ciel qui y paraît, qui y naît. C'est de la même manière que Le Corbusier décrit, huit ans plus tard, la naissance du gratte-ciel dans le quartier de la marine d'Alger, « l'on pourrait, sur ces films, venir dessiner de temps à autre une flèche et voir apparaître par un graphique carré la silhouette de la Cité d'Affaires, à son emplacement[1056] ». Ici encore, il s'agit d'une combinaison d'images photographiques avec des dessins graphiques – flèche, carré, contours de gratte-ciel – superposés.

Le dessin animé trouvait également son utilité dans l'explication de plans urbanistiques, notamment dans le projet de film de 1938 de Georges Zaidler, *Monographie de Paris* où est présenté le développement historique de Paris pour justifier ensuite par des photocollages animés des actions à entreprendre pour son futur : l'urbanisme qui doit s'installer aujourd'hui s'installe dans une série de transformations de Paris du passé (CAT). Le Corbusier y reprend la même tactique de dessin animé que Marcel Poëte avec le court-métrage de 1935, *Trois minutes pour mieux comprendre Paris*[1057] (FIG). Le film s'inscrit dans une série de courts films de dessin animé réalisés par Atlantic Films « Trois minutes pour… » de Marcel De Hubsch et Étienne Lallier. Cette série comporte d'autres sujets très divers, par exemple, à propos du Transsaharien, du Pacific, de l'astronomie, de la théorie des atomes…[1058]. Selon un journaliste de *Pour-Vous*, ces graphiques parviennent « à faire vivre des questions de politique, de finance, de science, d'urbanisme, de mécanique, je veux dire de les faire vivre au sens passionnel du mot, à n'importe quel public[1059] ». Dans le film de Poëte, les dessins animés en blanc sur fond noir semblent crayonnés par une main invisible. Ils sont utilisés pour expliquer l'évolution historique de Paris, avec ses dimensions, sa banlieue et ses axes. L'attention est mise sur les facteurs de la ville même, mis en schémas. Le dessin animé est utilisé pour mettre en avant des données non discutables, l'historique d'une ville, et non son futur avec un auteur qui pourrait en être la force majeure. Quand Le Corbusier va introduire le dessin animé comme plans d'urbanisme animés, c'est généralement dans ce sens conventionnel – mise en place de données non discutables. Le film de Zaidler en témoigne, avec des dessins animés du développement de Paris accompagnés d'un commentaire explicatif. Vers le milieu du déroulement du propos, les actions de

1055 Agenda de Le Corbusier, de février 1925 à mars 1925 (FLC, F3-4-1/48).

1056 Lettre de Le Corbusier à Emery, 15 mai 1936 (FLC, I1-3-285).

1057 M. Poëte et E. Lallier, « Pour mieux comprendre Paris », *op. cit.* ; sur Marcel Poëte, voir la publication de Donatella Calabi : D. Calabi, *Marcel Poëte et le Paris des années vingt*, *op. cit.* ; spécifiquement sur les films de Poëte : N. Bullock, « Aids to objectivity? Photography, film, and the new "science" of urbanism », dans F. Penz et A. Lu (éd.), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, Bristol, Intellect, 2011, pp. 77-92. Voir 2.2.2 Démonstration de l'évolution urbanistique par les antagonistes pour plus de détails sur le contexte du film.

1058 A. Arnyvelde, « La série des "Trois Minutes". L'homme qui anime les graphiques », *Pour-Vous : L'Intran*, 15 mars 1934, p. 4.

1059 *Ibid.*

Le Corbusier sont également introduites dans les plans de Paris en dessins animés : les axes à percer dans Paris pour résoudre les problèmes de congestion. Cette dernière mise en scène du dessin animé est une action de Le Corbusier, cependant présentée comme une donnée non discutable. Les dessins animés qui suivent par la suite et qui expliquent le plan de Paris de 1937, la Ville Radieuse, l'Îlot insalubre, seront construits à partir de photocollages dans lesquels s'insèrent des éléments animés, par exemple, l'îlot insalubre en vue d'avion ou de la maquette de la ville radieuse. Ils se rapprochent ici du principe déjà exprimé par Le Corbusier pour le dessin animé d'Alger. Les cinq scénarios sur l'urbanisme de 1941-1942 sont les documents où le dessin animé est le plus intégré : une colonne séparée présente entre les sujets/commentaires et les photographies les dessins animés à insérer. Nous y retrouvons le même principe, s'il s'agit de témoigner du développement de la ville, celle-ci est représentée en dessin animé de plans urbanistiques ; s'il s'agit de présenter les solutions urbanistiques de Le Corbusier, le dessin animé sort de sa représentation de plan et est représenté en axonométrie, coupe, photocollage animés.

9.2.2 Dessin animé ou reproduction de dessins

Les dessins animés réalisés à partir de photocollages ou dessins de Le Corbusier sont une forme hybride entre dessin animé et propos appuyé par le dessin en coupe, photocollage ou axonométrie. Souvent, cette animation des dessins reste très statique et consiste à un défilement d'une image à l'autre, souvent des reproductions de ses dessins publiés. Cette succession de présentation de dessins est également catégorisée par Le Corbusier comme « dessin animé »[1060]. C'est par exemple le cas pour le film de Pierre Kast où, pour expliquer le problème de Paris, la suite de dessins de « L'Académisme dit NON ! » est reprise : d'abord le profil de Paris, ensuite le développement de la ville jusqu'à l'apparition des tours du Plan Voisin, accompagné de l'écriture de Le Corbusier « L'Académisme dit NON ! ». Les dessins sont ici traités comme des photographies mises en séquences. Les dessins n'y sont pas proposés pour qualifier l'*ethos* du discours ou de Le Corbusier, mais comme un élément de l'argumentation. Nous pouvons voir ces mêmes dessins dans le *Poème Électronique* de 1958 et c'est dans le même ordre d'idées qu'il note à Saul Steinberg pour le film de Nicole Vedrès que « vos dessins viendraient m'aider beaucoup dans ma propre argumentation cinématographique[1061] ». L'utilisation des dessins est une technique qui place en même ligne l'utilisation de tout autre document visuel de Le Corbusier comme plans, photographies, axonométries, perspectives… C'est en effet la technique de banc-titre qui a permis à la base de réaliser des dessins animés qui est également utilisée pour la reproduction cinématographique

1060 Voir, par exemple, les cinq scénarios sur l'urbanisme de 1941-1942, où tout type de dessin est compris par Le Corbusier comme « dessin animé » (FLC, F1-1-127).

1061 Lettre de Le Corbusier à Saul Steinberg, 19 janvier 1950 (FLC, B3-10-385).

de documents visuels – surtout pour visualiser des œuvres d'art[1062], en fixe ou en travelling. Cependant, l'usage diffère des autres documents visuels. Ces derniers sont surtout utilisés pour illustrer un propos, le dessin appuie ce dernier, tout comme son statut en tant que dessin animé ou son utilisation en croquis de conférence.

1062 J.-M. Drot, « Dix ans de films sur l'art à la Radio-télévision française », *Round Table on Television and Film on Art*, Ottawa, Canadian Commission for UNESCO, 23 mai 1963, p. 27.

9.3 Le film introduit au discours oral

9.3.1 L'exemple de la soirée de propagande à la salle Pleyel, 1931

Le 14 décembre 1931, Le Corbusier donne une conférence à la salle Pleyel devant presque 3 000 auditeurs, lors d'une « Soirée de propagande, en faveur du développement de l'Architecture contemporaine[1063] », organisée par la toute jeune revue *l'Architecture d'aujourd'hui*. La soirée présente, d'une part, « d'importants films inédits sur les constructions modernes les plus caractéristiques réalisées en France au cours des dernières années[1064] », et, d'autre part, elle réunit deux conférenciers, Le Corbusier et Henri Sauvage, ainsi que Raymond Fischer en introduction et synthèse de la soirée. Parmi les films projetés se trouve toute une série de films techniques publicitaires, sur la construction en terrains difficiles, sur la maison isotherme, sur l'étanchéité des terrasses, sur des grands travaux publics[1065]. Les autres films programmés étaient *Die neue Wohnung* de Hans Richter[1066], *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir*, un film sur les œuvres de M. Roux-Spitz, le « principal film de la soirée » *1900-1931*[1067], et un film des œuvres de Raymond Fischer[1068].

La soirée reste surtout mémorable par les chahuts des adversaires de Le Corbusier, qui, constamment, l'empêchèrent de prendre la parole, comme il en témoigne à sa mère :

« Et il y eut lundi soir la Salle Pleyel, bondée à l›écrasement, gens debout plein les couloirs, et huit cents personnes demeurèrent dans la rue. Et dedans, un chahut inimaginable, indescriptible, colossal. Une bataille hurlante pendant quatre heures, dont j'étais l'enjeu, en toute modestie. Depuis la scène, tenir tête à cela quand par son immense plafond, la salle vous inonde d'un vacarme de cataractes, imposer le silence, l'obtenir, et alors, face à cette meute de hurleurs patentés (l'École des Beaux-Arts mobilisée par Le Maresquier),

---

1063 Annonce dans *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 7, août-septembre 1931, p. 100.

1064 Annonce dans *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 7, août-septembre 1931, p. 100.

1065 Probablement ces entreprises ont financé la soirée, dont l'entrée était gratuite.

1066 H. Richter, « Die neue Wohnung », *op. cit.* Ce film est décrit par Pierre Vago comme « un film suisse sur l'architecture nouvelle avec des sous-titres en allemand », dans P. Vago, « La soirée Pleyel », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, déc 1931-jan 1932, pp. 83-84.

1067 Ce film était édité par la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*. Il était tourné par M. Klimowicz et basé sur un schéma de Pierre Vago. Je n'ai pas trouvé d'autres traces de ce film (Gallica, Chaillot, Cinéarchives). Selon Vago, « les spectateurs du film [...] saluèrent l'œuvre d'Auguste Perret, tandis que la fameuse école Berlitz et son auteur étaient hués avec un acharnement non moins unanime », « jusqu'au dernier moment on tenta par des manœuvres diverse, d'empêcher la projection de ce film. Celui-ci eut lieu malgré les menaces de représailles ». Dans P. Vago, « La soirée Pleyel », *art. cit.*

1068 Reconstitution et identification des films à la suite des sources suivantes : « De oude en moderne bouwkunst leveren slag », *Het Vaderland*, 1er avril 1932, p. 9 ; « La soirée de propagande de *L'Architecture d'Aujourd'hui* », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, déc 1931-jan 1932, pp. 77-84 ; H.A. Storoge, « À propos de la soirée du 14 décembre salle Pleyel », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1931, p. 90 ; « Une soirée d'enthousiasme et de lutte à la Salle Pleyel », *Les chantiers nord-africains*, mars 1932, p. 266 ; A. Roumy, « L'Architecture en ébullition », *Bulletin de l'association des architectes anciens combattants*, janvier 1932, pp. 3-6. Également : Lettre de Le Corbusier à André Bloc, 18 décembre 1931 (FLC, C3-40).

trouver des idées adéquates, trouver leur forme, quand, au lieu de parler, il faut hurler à plein gosier. C'était marrant. J'avais mon calme le plus parfait. Le chahut était organisé systématiquement : les premiers rangs, devant moi, à deux mètres étaient occupés par les hurleurs. Puis un groupe à gauche, un à droite de l'orchestre. Et ensuite la seconde galerie. Avec Vonvon, on s'est réveillés plusieurs fois la nuit, avec ces hurlées dans les oreilles[1069]. »

Non seulement le public hurlait et criait lors de la conférence de Le Corbusier, mais également lors de la projection des films de Chenal, avant sa conférence. Un correspondant hollandais comprend – un peu chauviniste – que le public rouspète en voyant les images des villas épurées de Le Corbusier, la France étant un pays où l'architecture moderne n'est pas encore autant acceptée qu'en Hollande. Il témoigne ensuite que le public se met en rage en voyant Le Corbusier, dans le film, traçant un nouveau centre pour Paris[1070].

Il est ensuite interrompu lors de sa conférence et forcé de quitter l'estrade, mais la projection du film donne l'avantage à Le Corbusier. Cela dit, il est possible que les films aient probablement attisé davantage les esprits des adversaires, qui tentèrent lors de la conférence, de lui confisquer la parole.

9.3.2 La place du film dans le discours oral : rompre l'ordre rhétorique

Cette soirée de la salle Pleyel reste probablement la projection de films de Le Corbusier la plus mémorable pour ce qui est des introductions de conférence. Elle donne lieu à réflexions : est-ce que le film inséré en conférence est à considérer comme un prélude – et donc un exorde ; une application – la confirmation du discours ; ou la péroraison ? Quel est le moment idéal de la projection ?

Malgré plusieurs tentatives de Le Corbusier de combiner la projection de films à ses conférences, il ne semble pas évident d'insérer le film dans le déroulement du discours. Le Corbusier propose fin 1931 de projeter le film *Architectures d'Aujourd'hui* lors de la première conférence qu'il donnera à Rotterdam le 11 janvier 1932, simultanément à l'ouverture de son exposition. Il voit la projection du film comme un outil de communication et une excellente illustration de ses propos. Il faut noter que Le Corbusier notait explicitement de présenter le film lors de la première conférence, qui traitait de l'architecture, et non à la deuxième quelques jours plus tard, à Amsterdam, sur l'urbanisme[1071].

1069 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 15 décembre 1931, cité dans Le Corbusier, R. Baudouï et A. Dercelles, *Correspondance. Lettres à la famille. Tome II : 1926-1946*, *op. cit.*, pp. 372-373.

1070 « De oude en moderne bouwkunst leveren slag », *art. cit.*

1071 Le Corbusier renonce finalement à la projection du film, d'une part, par faute d'installation technique pouvant projeter le film en sonore, et car il a déjà trop d'images (diapositives) à présenter et, d'autre part, parce que le film faisait à ce moment partie de la programmation d'hiver de la Filmliga, et il était projeté à Rotterdam, Amsterdam… avec *Bâtir* et *La Terre*. La projection du film en parallèle par un réseau cinématographique semble échapper à Le Corbusier, ce qui prouve encore que la plus grande partie de la distribution du film se faisait par Chenal dans le réseau cinématographique avant-garde international.

Autant à la salle Pleyel, qu'à Rotterdam ou, quelques années plus tard, en Amérique, Le Corbusier prévoyait constamment de projeter *Architectures d'Aujourd'hui* avant la conférence. En cela il inverse la logique mise en place en 1923-1924, où les exemples de la bonne pratique ne viennent qu'à la fin. L'introduction donnée par ce film est donc d'une tout autre nature que l'introduction réalisée lors des premières conférences, où règnent les images de la réalité nous entourant, tant des images du passé que des images de l'ère machiniste. Vu le peu de réalisations de Le Corbusier lors de ses premières conférences, il semble logique de ne pas pouvoir commencer avec des œuvres réalisées, cependant c'est encore moins logique dans le sens inverse. En mettant le film avant le discours oral, la conférence commence avec un discours comprimé de ce qui suit. Au niveau théorique le discours oral perd de sa force. C'est probablement la raison pour laquelle Le Corbusier n'insiste pas sur la projection du film à Rotterdam. En 1935, la projection du film devait en effet prendre cette fonction, pour combler les difficultés de traduction et de compréhension entre un orateur francophone et un public anglophone. En plus, abandonner les images présentant la température de notre époque veut dire que ce type de discours, l'argument que nous devons résolument choisir pour une époque moderne, semble moins fort. En effet, c'est lors de la première moitié des années 1930 que Le Corbusier va dans les publications – par exemple, les articles dans *Plans* publiés ensuite dans *La Ville radieuse* – ajuster l'argument du *Zeitgeist*, en se focalisant sur la continuité de l'urbanisme surtout de Paris depuis des siècles. Cet argument va par la suite être pleinement exploité dans le projet de film de Georges Zaidler et probablement aussi dans les conférences.

Nous connaissons encore quelques initiatives de Le Corbusier d'inclure un documentaire ou des fragments d'un documentaire à une conférence, par exemple, en 1934 pour une conférence dans la Sarthe où il veut présenter la partie le concernant du film *Les Mains de Paris* (CAT) ou encore lors d'un exposé à la population de Ronchamp. Dans les deux cas, il s'agit de discours qui semblent moins liés au strict déroulement de la conférence. La projection du film y occupe un rôle illustratif, et non pas un rôle participant du discours[1072]. Le peu d'exemples nous donnent à croire que l'introduction du film au discours oral n'y trouve jamais sa place et que Le Corbusier préfère séparer la rhétorique des deux formes afin de garder les deux types de présentation dans leur format tels qu'ils ont été conçus. Comme il note à Jean Petit fin 1959 : « projections : éventuellement quelques diapositives fixes [...]. Pas de film[1073] ».

1072 Je n'ai pas trouvé d'indications sur le point de savoir quand Le Corbusier a inséré la projection dans l'allocution, mais les courriers de demande de copies de film sont clairs par rapport à l'aspect illustratif.

1073 Lettre de Le Corbusier à Jean Petit, 23 décembre 1959 (FLC, E1-10-401).

Conclusion

À travers cette thèse, nous avons étudié et précisé différentes dimensions de la notion de la communication de l'œuvre de Le Corbusier par le documentaire filmique et télévisé. L'analyse critique de cette œuvre filmique s'est construite à partir de deux concepts, qui sont également en lien avec deux temporalités : l'usage – réel ou visé - des documentaires, et leur fabrication. Dans la première partie, nous avons exploré le concept d'usage par l'analyse des différents mécanismes de la diffusion de l'œuvre corbuséenne par le biais de films. Les notions de la communication par les films ont été clarifiées avant d'explorer les usages et les points de force des sujets liés aux temporalités de la carrière de Le Corbusier. La deuxième et la troisième partie questionnent en revanche les processus créateurs de cette œuvre filmique, notamment la construction visuelle et la construction narrative argumentative de l'objet de documentaire. Cette étude, précédée par la mise en place du corpus, nous a permis de dégager quatre conclusions. Tout d'abord, il s'avère que la production filmique est une production créative et fonctionnelle très considérable dans l'œuvre de Le Corbusier, qui mérite d'être valorisée. Ensuite, la réception par un large public, réussie ou non, semble intimement liée aux démarches de l'architecte au niveau politique. Troisièmement, la manière dont Le Corbusier a voulu promouvoir son œuvre par le film peut être assimilée à des stratégies de marketing. Enfin, l'analyse du processus créatif des films a permis de comprendre la transversalité des médiums, et de saisir encore davantage l'importance d'une valorisation de cette œuvre filmique dans l'œuvre corbuséenne. Les limites qui se sont imposées à cette thèse, ainsi que certains questionnements du cas d'étude, ouvrent en somme des perspectives de recherche futures.

Une production filmique considérable à valoriser

La mise en place d'un catalogue commenté des projets et réalisations de films les plus importants pour l'œuvre de Le Corbusier révèle une production promotionnelle, mais également très créative.

Jusqu'à aujourd'hui, cette production, qui s'étale sur toute sa carrière, était restée méconnue et sous-estimée. Bien que certains documents soient connus, leur importance dans l'éventail de la production de Le Corbusier n'a jamais été étudiée. En effet, si la production écrite de Le Corbusier et la vaste collection de photographies réalisée à sa demande par des professionnels (parmi lesquels Lucien Hervé) sont plus palpables et plus faciles à appréhender, les documentaires réalisés sur ou par Le Corbusier sont demeurés dans l'ombre des archives. La Fondation Le Corbusier, sur base du travail de Catherine de Smet[1074], indique ainsi sur son site 47 ouvrages de Le Corbusier – incluant

1074 C. de Smet, *Vers une architecture du livre: Le Corbusier, édition et mise en pages 1912-1965*, Baden (Suisse), Lars Müller, 2007. Ouvrage issu de sa thèse.

certaines co-éditions avec Jean Petit[1075].

Le catalogue de cette thèse étudie 42 projets, dont une partie non réalisés, et établit une liste de projets peu aboutis qui sont restés dans les cartons. Ces derniers sont pris en compte en première partie de la thèse, qui développe - par période et par champs d'intérêt - les actions de promotion de Le Corbusier par le biais de projets cinématographiques et télévisés, réalisés ou restés sous forme papier, et en lien avec les autres types de communication comme les ouvrages, les articles, les conférences, etc. Les chapitres 2 à 4 montrent que ces initiatives de film se coordonnent souvent avec d'autres campagnes de communication, notamment la publication d'écrits et de reportages photographiques. Cette concordance indique que Le Corbusier puise dans un large éventail de possibilités médiatiques afin de communiquer son œuvre et que ses efforts filmiques doivent être appréciés au même titre que les études d'autres méta-productions mieux connues et bien étudiées. Un premier défi de la thèse était, justement, de documenter et d'étudier la masse d'archives relatives aux différents projets de film afin de combler le vide de cet aspect de la production de Le Corbusier, pour l'inclure à part entière dans sa production artistique. Nous espérons que la valorisation à travers cette thèse permettra de convaincre certains ayant-droits de l'intérêt de ces documentaires et de collaborer à des projets d'édition des films[1076].

Une soutenance auprès du large public dictée par la politique

Comme nous l'avons étudié dans le chapitre 2 mais aussi dans le chapitre 4, en nous penchant sur les stratégies de promotion de Le Corbusier, deux moments marquent une interférence importante de la réception de ses théories d'urbanisme par le large public : la fin des années 1930 et le tournant des années 1960. Susciter l'adhésion et influencer l'opinion publique au-delà des réseaux culturels usuels nécessite un appui fort politique. Les démarches de Le Corbusier afin de s'introduire auprès des politiques de Vichy, d'obtenir des projets et même programmer des films, sont probablement motivés par un désir de remédier à l'échec cuisant auprès de la gauche, quelques années auparavant – qui avait influencée la réception de sa conférence filmée par Epstein. Cette stratégie sera renouvelée au tournant des années 1960, lorsque le débat sur l'urbanisme se transformera en un débat politique sur le logement. Le Corbusier choisit alors clairement de ne plus se frotter aux hommes politiques pour, plutôt, se replier sur le réseau culturel. Ces deux stratégies de Le Corbusier, flirter avec le politique puis lui trouver une alternative, définissent ainsi le public-cible.

1075 http://www.fondationlecorbusier.fr

1076 Par exemple, Cathérine Camus est, comme la Fondation Le Corbusier, très intéressée à pouvoir éditer le film *La Cité radieuse* de Jean Sacha, dont les droits sont entre les mains de René Chateau.

Des stratégies de marketing pour communiquer l'architecture

La manière dont Le Corbusier promeut son œuvre par le film peut-elle être assimilée à des stratégies de marketing ? Les stratégies de communication utilisées afin de promouvoir ses idées architecturales et urbanistiques peuvent être analysées au regard des théories socio-économiques, et, de ce fait, il est possible de saisir comment les campagnes promotionnelles de documentaires répondent à la fois aux théories de diffusion, d'innovations et de marketing. Ainsi, la manière dont Le Corbusier a cherché à diffuser ses idées urbanistiques dans les années vingt afin de toucher un large public assimile ces idées au concept d'une « innovation » à diffuser. De ce fait, les stratégies de communication à mettre en place se font théoriquement en différentes étapes et avec des visées précises. Cependant, cette volonté, précoce, maladroite et impatiente de Le Corbusier, d'utiliser un médium destiné à la consommation de masse, semble avoir fait échouer l'acceptation graduelle des idées corbuséennes par des cercles de public élargis. Cette volonté incessante de gagner le large public fait que la notion théorique d'« innovation » des idées urbanistiques évolue lors de sa carrière à une notion théorique de « produit de consommation » intellectuelle de masse. En fait, guidé par les pratiques courantes de l'époque, Le Corbusier comprend intuitivement certains principes de marketing théorisés plus tard, comme la nécessité de répétition, la perte d'usagers sans communication ou par une contre-communication, le monopole naturel, la base d'usagers peu variable, etc[1077].

La transversalité du processus créatif d'un médium à l'autre

La transversalité et la réciprocité d'un médium à l'autre caractérise le processus créatif de la méta-production de l'architecture et de l'urbanisme de Le Corbusier. Les chapitres 5 et 9 ont révélé comment l'image photographique, et même le dessin, sont souvent transposés dans les films. Les chapitres 7 et 8 de la troisième partie montrent comment Le Corbusier transpose en film les techniques argumentaires de ses ouvrages et de ses conférences. L'une d'elle est notamment la répétition de certains éléments, utilisés, réutilisés et transformés pour servir à la fois l'espace textuel, le temps oratoire, la construction photographique ou le déroulement filmique. Nous avons analysé les similitudes entre certains campagnes photographiques et la construction visuelle des films, notamment pour les films *Architectures d'Aujourd'hui* de 1931 et *La Cité radieuse* de 1953, qui démontrent que Le Corbusier, malgré l'usage contant du médium film, se sert peu des caractéristiques propres au médium. Les deux exemples couvrent également deux périodes dans la carrière de Le Corbusier, et démontrent ainsi que, bien que les sujets et les visées changent, la manière de procéder demeure semblable au fil du temps. Nous avons constaté par ailleurs, à maintes reprises, le désir de Le Corbusier de nouer des liens avec des professionnelles du cinéma et de la télévision, de la même manière qu'il le fait avec des éditeurs comme Jean Petit, ou avec des écrivains comme Albert Camus.

1077 B. Sharp, *How Brands Grow: What Marketers Don't Know*, Melbourne, Oxford University Press, 2010.

La troisième partie, qui a également analysé la construction argumentative des films de Le Corbusier, a montré que Le Corbusier ne se limite pas à une transversalité des différents modes d'expression – par exemple de texte écrit en texte déclamé, d'image photographique en image filmique, de croquis en dessin animé – mais que ces modes d'expression s'entremêlent également : un argument textuel est mis en images pour un projet de film, une photographie est à la base d'un argument développé en images et texte, des croquis sont repris en panoramas filmiques, des séquences filmiques sont transposées en croquis, etc. Toutefois, contrairement aux autres outils comme le dessin, la photographie et l'écriture, Le Corbusier semble mal maîtriser les spécificités créatrices du médium filmique. Ainsi, les influences sont souvent unidirectionnelles, vers l'outil filmique. Mais ce malaise créatif ne l'empêche pas, au contraire, de mener à bien ses projets de films, de la même manière, peut-être, qu'il conduit ses projets d'Atelier.

Perspectives de recherche

La thèse a démontré combien la production filmique sur l'œuvre et la théorie corbuséenne, production pensée et réalisée du vivant de Le Corbusier, est exceptionnelle par rapport à d'autres protagonistes de l'histoire de l'architecture de cette époque. Parallèle au sujet étudié, nous avons pu remarquer plusieurs aspects d'autres acteurs de ce domaine –architectes, cinéastes et politiciens- qui mériteraient que l'on s'y attarde. Dans la première partie, nous avons vu comment Le Corbusier a tenté de mener à bien des projets de film sur la *Ville radieuse* durant la période 1940-1944. Les projets de film d'André Sive pour le Comité d'études et de recherches en urbanisme durant cette même période pourraient constituer une porte d'entrée pour une nouvelle recherche, sur d'autres initiatives cinématographiques d'architectes, leur contextualisation et leurs objectifs, en lien avec leurs productions. Cet angle de recherches est peu exploré à ce jour, et les projets de film d'André Sive témoignent de l'ignorance globale des initiatives et stratégies de méta-activités (ou alter-activités) des architectes à cette époque. Comme l'ont souligné les conclusions du colloque sur Le Corbusier et la période de Vichy tenu en novembre 2016 au Centre Pompidou, pour mieux percevoir les ruptures et les continuités idéologiques et créatives des architectes, il est important de dépasser une vision faites de moments de ruptures et d'englober la période avant et après 1940-1944 dans nos analyses.

La période après 1965 reste à explorer afin de comprendre comment les architectes de la génération suivante se sont positionnés par rapport aux cinéma et télévision comme médiums de communication et de critique destinés au large public. Les archives de Bernard Zehrfuss témoignent, par exemple, de plusieurs participations à des documentaires télévisés, où l'architecte explique non seulement ses réalisations mais où, avant tout, il défend la cause de l'architecture moderne. Cette action se situe, comme pour Le Corbusier, dans le champ des émissions culturelles : il est, par conséquent, un peu navrant de constater que l'étude de Christine Desmoulins sur Zehrfuss mentionne peu ces

engagements dans les médias[1078]. Analyser plus finement, avec une orientation culturelle, les initiatives télévisées et cinématographiques sur les questions de l'architecture moderne et de l'urbanisme permettraient certainement de compléter les travaux de Camille Canteux et Hélène Jannière sur la politique du logement et de l'urbanisation[1079], ainsi que de mesurer l'importance de la critique architecturale à la télévision.

Comme nous avons démontré pour Le Corbusier, au tournant des années 1960 se produit une friction entre deux types de communication de l'architecture : l'une orienté sur les questions de logement et dominé par la politique, l'autre se situant comme activité culturelle.

Certaines pistes de recherche proche au sujet d'étude demeurent peu explorées. C'est par exemple le cas des films d'amateur, comme ceux réalisés par le jeune architecte Ernest Weissmann en 1929-1930 et 1933, ainsi que les bobines de films et surtout de photogrammes réalisées par Le Corbusier entre 1936 et 1938, dont nous avons souligné l'intérêt sur le plan visuel et créatif. Nous avons également mentionné plusieurs autres architectes et proches ayant été en possession d'une caméra à cette période, mais il est certain que d'autres architectes ainsi que des critiques ont également flirté avec la pratique cinématographique à ce moment.

Les interviews radiophoniques, parfois mentionnées par les chercheurs et dans les inventaires, semblent également constituer aussi un corpus consistant. A priori, elles se distingueraient des projets et réalisations filmiques par l'omission du processus créatif et leur relative rapidité de production – mais cela reste à vérifier. Les interviews radiophoniques, comme les interviews télévisées, sont un moyen d'atteindre un large public. Une étude approfondie, autant pour de Le Corbusier que pour d'autres architectes, mériterait d'être effectuée pour comprendre les réseaux de diffusion de l'architecture moderne ainsi que la construction du statut de *star* – lié non plus à une production de notoriété mais seulement à la personne.

En parallèle à ces pistes de recherche, certaines réflexions d'ordre général devraient être menées. Tel que relevé dans la première partie, l'architecture est peu présente dans la communication cinématographique des instances officielles – contrairement aux films pédagogiques sur l'hygiène, la santé, les techniques modernes d'agriculture, l'enseignement moderne, les professions etc. réalisés par les ministères de l'Hygiène sociale, de l'Agriculture ou de l'Enseignement professionnel. Cette absence a des répercussions jusqu'à aujourd'hui. Contrairement aux documentaires pédagogiques sur la santé, la nature, les métiers, etc., conservés au CNC, les documentaires traitant de

1078 C. Desmoulins, *Bernard Zehrfuss*, Gallion, Infolio, 2008 (Carnets d'architectes 2).

1079 C. Canteux, *Filmer les grands ensembles: villes rêvées, villes introuvables : une histoire des représentations des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2014 ; H. Jannière, « Paris disparaît: destruction et rénovation urbaine dans les reportages de la télévision française, 1954-1977 », in C. Blain et A. de Araujo (dir.), *Les Cahiers Thématiques* n° 16, éd. Ensapl & MSH, 2017, p. 147-158

l'architecture et de l'urbanisme font non seulement défaut, mais leur connaissance – et reconnaissance - de ce type de documents est plutôt floue. En fait, nos enquêtes ont montré qu'une grande partie de ces archives audiovisuelles semble soit perdue, soit conservée dans des archives non traités ou des fonds privées. Le film *Construire* d'Edmond Floury sur la cité de Drancy, déposé aux archives du CNC à Bois d'Arcy par Pieter Uytenhove lors du traitement des archives de Marcel Lods à l'Académie d'Architecture constitue un exemple heureux de sauvegarde patrimoniale. L'exemple inverse est, justement, celui des documentaires de Le Corbusier, qui se trouvent actuellement éparpillés dans différents fonds, mais pas dans les archives de la Fondation Le Corbusier.

La transversalité de notre étude peut ainsi être vue comme le souhait d'une meilleure collaboration entre les archives des architectes et des constructeurs d'une part et, d'autre part, celles du cinéma et de la télévision, des cinéastes, des réalisateurs, des scénaristes, des producteurs etc. Cette convergence permettrait certainement de découvrir la production de nombreux documentaires sur l'architecture et, ainsi, se rendre compte des stratégies de diffusion et de réception de l'architecture moderne, encore peu explorées et comprises. Ma pratique de différents lieux de conservation d'archives de film et de télévision, où la numérisation systématique des dernières années a permis de sauvegarder un patrimoine audiovisuel inestimable, m'incite à penser que les archives d'architecture devraient envisager les documents filmiques, souvent traités comme matériel divers de deuxième ordre, comme des documents à part entière qui peuvent être aussi important que la numérisation de documents papier. Donner de l'importance à cette production spécifique, ainsi que tout type de communication de masse, peut probablement nous apprendre comment certains architectes et architectures ont été appréciés et reconnus par un large public et pourquoi d'autres sont restés confinés dans un réseau plus restreint. L'histoire de l'architecture est formée d'histoires : l'insertion de la connaissance et reconnaissance de l'architecture par une large tranche de la population peut soulever d'autres histoires de l'architecture, moins canoniques que les versions convenues.

Nous avons, au début de cette thèse, considéré le genre de documentaires réalisés sous la tutelle de Le Corbusier comme étant pour la plupart des documentaires sur l'art. Leur particularité est par contre qu'ils ne s'inscrivent pas dans une production artistique de réalisateurs, vidéastes et autres – pour qui l'architecture de Le Corbusier constituerait un sujet de réflexion et de créativité. Parce qu'ils présentent l'architecture, les théories urbanistiques et l'œuvre artistique de Le Corbusier, ces films constituent, comme nous l'avons démontré au fil des différentes parties de cette thèse, une source de recherche primordiale. Il serait temps d'inclure cette production dans les différentes recherches académiques et les initiatives culturelles autour des liens entre cinéma et architecture.

La première partie de cette recherche a retracé les démarches et les mécanismes de promotion de l'œuvre de Le Corbusier : son architecture, ses théories urbanistiques et ses activités artistiques. Comme nous avons déjà proposé, les idées architecturales et urbanistiques de Le Corbusier peuvent être envisagées d'abord comme une « innova-

tion » puis comme un « produit » de marketing. Une étude plus approfondie des théories sur la communication pourrait s'avérer fructueuse afin de saisir les démarches de promotion de l'architecture et de l'urbanisme – individuelle ou par des instances telles que le Chaillot, VAI, CIVA, etc.

Des recherches approfondies sur l'usage de langage par les architectes pourraient nous apprendre plus sur le statut général des architectes et sa compréhension auprès du grand public. Le cas d'étude de cette thèse saisit comment Le Corbusier, d'un médium à l'autre, réutilise (ou non) les mêmes techniques rhétoriques afin de communiquer ses idées. Des études, aussi bien sociologique que historiques, seraient nécessaires pour comprendre la création, les bases communes, l'usage et l'éventuelle canonisation d'un langage dit d'architecture par les architectes et par les critiques d'architecture[1080]. Ces études semblent en ce moment faire défaut, mais ces questions sont particulièrement d'actualité aujourd'hui, où, au delà du système de *stararchitecture* et de popularisation avec le public, une architecture de concours s'installe et est jugée sur l'affinité que l'on peut avoir des visuels et sur la capacité oratoire de l'architecte de persuader son jury et son public[1081].

Si la thèse met en avant l'importance du public, j'ai l'espoir que cette recherche ne reste pas confinée entre les murs académiques. L'exposition sur les photogrammes de Weissmann est déjà une petite partie de la recherche, rendu public à toute personne intéressée de découvrir une autre manière d'enregistrer une vie d'architecte. Les discussions actuelles mais précoces que je mène avec la Fondation le Corbusier, le CNC, Cathérine Camus et René Chateau (*La Cité radieuse*), ou avec Tom Beghin (reconstitution de la musique de *Architectures d'Aujourd'hui* et *Bâtir*) etc. pour essayer de publier certains films sous forme de DVD avec étude monographique marquent également une manière de rendre public certains des documents emblématiques de Le Corbusier.

1080 Certains ouvrages abordent en marge l'usage d'un langage architectural spécifique, faisant partie de l'identité professionnelle d'un architecte. Par exemple : L. Cohen *et al.*, « "Remember I"m the bloody architect!' Architects, organizations and discourses of profession », *Work, employment and society*, vol. 19, n° 4, 2005, pp. 775-796 ; J. Till, *Architecture depends*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2009 ; C. Camus, *Mais que fait vraiment l'architecte ? Enquête sur les pratiques et modes d'existence de l'architecture*, Paris, L'Harmattan, 2016 (Logiques sociales).

1081 Le film *The Competition* de Angel Borrero Cubero est particulièrement intéressant de ce point de vue, cependant il reste une étude avec un but artistique (A. Borrero Cubero, *The Competition*, 2013.)

Sources

Archives consultées

Architecture

AAM, Bruxelles, fonds Sta. Jasinski

Bauhaus Archiv, Berlin, fonds Walter Gropius (par correspondance)

Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, fonds Cahier d'art, fonds André Sive (non classé)

FLC, Paris, archives de Le Corbusier

gta, Zurich, fonds Sigfried Giedion, fonds Carlo Hubacher, fonds CIAM IV, fonds Moholy-Nagy, fonds CIAM I, fonds CIAM III

IFA, Centre d'archives de l'architecture du XXème siècle, Paris,fonds Marcel Lods, fonds Lurçat, fonds frères Auguste Perret et Perret frères, fonds Henri Sauvage, fonds Pierre Vago, fonds André Wogenscky, fonds Bernard Zehrfuss.

NAI, Rotterdam, fonds Cornelis Van Eesteren

Cinéma et télévision

Archives de la cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles

Baltimore Musuem of Art L&A, Baltimore, Maryland, Clara & Etta Cone Papers, (dossiers numérisés)

BBC written archives, Londres, dossiers Le Corbusier et programmes as broadcasted

BFI, Londres

BNF, archives et manuscrits, Paris fonds Jean Grémillon

Cinémathèque de Paris, Paris, fonds Jean et Marie Epstein, fonds Crédit national, fonds Gladys Pascazio, fonds Abel Gance, collection Jaune, photothèque

Cinéarchives, Paris

CNC, Bois d'Arcy

EYE, Amsterdam

Gaumont-Pathé archives, Paris

IMEC, Saint-Germain-la Blanche-Herbe, fonds Ludmila Savitzky, fonds Max-Pol Fouchet (par correspondance)

INA, Paris/Lille, archives audiovisuelles, fonds Jean-Marie Drot

INA Media Pro (base de données numérisée)

UNESCO, Paris, section de l'audiovisuel

RAI Teche (base de données numérisée)

Archives familiales de René Zuber

Archives personnelles de Jacques Gestalder

Archives personnelles de Gilbert Prouteau

Photographie

Archives Lucien Hervé, Paris

Archives départementales Bouches-du-Rhône, fonds Henri Moiroud

CCA, Montréal, Carlo Hubacher (photothèque numérisée), fonds Lucien Hervé (photothèque) (par correspondance)

Littérature

AML, Bruxelles, fonds Fernand Crommelynck, fonds Pierre Bourgeois

Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, centre de documentation Albert Camus (par correspondance)

Musique

BCUL, fonds Albert Jeanneret (non classé)

Fonds numérisés de périodiques et journaux

Gallica, British Library, Lantern Media History Digital Library, Dlpher, Retroseals, Calindex, bibliothèque numérique de la Cité de l'architecture et du patrimoine, British Newspaper archive, Cengage, British Newspaper archive, INA

Périodiques et journaux parcourus

De 8 & Opbouw

Algemeen Handelsblad

L'Architecture d'Aujourd'hui

L'Architecture vivante

Cahiers d'Art

Cinéma

Close-Up

Comoedia

L'Esprit Nouveau

Le Figaro

The Listener

Franki-revue

L'Humanité

Das Neue Frankfurt

Plans

Pour-Vous: L'Intran

Promenoir

Radio Cinéma TV

Radio Télévision

La Technique des Travaux

Télérama

De Tribune

Het Vaderland

Entretiens

Roger Aujame, Jacques Barral, Jacques Barsac, René Burri, Mme Chenal Elida Dey, Bertille Chereau, Mme Gestalder, Lucien Hervé, Mme Hervé, Paola Mazzetti, Hattula Moholy-Nagy, José Oubrerie, Gilbert Prouteau, Dominique Rizzo, Michel Rubin, André Tadié, Fred Tavano, André Wogenscky, Pierre Zuber.

Bibliographie

Sources primaires

1. Écrits de Le Corbusier et en collaboration avec Le Corbusier

1.1 Ouvrages

Badovici, J. (éd.), *L'Architecture Vivante. Le Corbusier et P. Jeanneret. Cinquième série.*, Paris, Éditions Albert Morancé, 1932.

Badovici, J. (éd.), *L'Architecture vivante. Le Corbusier et Pierre Jeanneret: 7e série*, Paris, Morancé, 1936.

Bézard *et al.*, *Les Trois Établissements humains*, Paris, Denoël, 1945.

C.I.R.P.A.C. (éd.), *Logis et Loisirs. 5e Congrès CIAM Paris 1937*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1938 (Collection de l'équipement de la civilisation machiniste).

de Pierrefeu, F., *Le Corbusier et Pierre Jeanneret*, Paris, Crès, 1932 (Collection Les Artistes nouveaux).

Gauthier, M., *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme*, Paris, Éditions Denoël, 1944.

Jeanneret, C.-E., *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, Haefeli & Cie, 1912.

Jeanneret, C.-E. et Ozenfant, A., *Après le cubisme*, s.l., Édition des Commentaires, 1918.

Le Corbusier, *Vers une architecture [1923]*, Paris, Librairie Arthaud, 1977.

Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1925.

Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1925 (l'Esprit Nouveau).

Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne [1926]*, Paris, Éditions Connivences, s.d. (Coll. « Réimpressions »).

Le Corbusier, *Vers une architecture. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Éditions Crès & Cie, 1928.

Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais. À la recherche d'une unité architecturale.*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1928 (l'Esprit Nouveau).

Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1930.

Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929*, Zurich, Girsberger, 1930.

Le Corbusier, *Aircraft*, London-New York, The Studio, 1935 (Collection The New Vision).

Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935 (Collection de l'équipement de la civilisation machiniste).

Le Corbusier, *Le Corbusier et pierre Jeanneret. Œuvre complète de 1929-1934*, Zurich, Éditions Girsberger, 1935.

Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides [1937]*, Paris, Éditions Gonthier, 1965.

Le Corbusier, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...s.v.p.*, Boulogne, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1938.

Le Corbusier, *L'Ilôt insalubre n°6*, Paris, Tournon, 1938.

Le Corbusier, *Œuvre plastique*, Paris, Morancé, 1938.

Le Corbusier, *Le Corbusier & P. Jeanneret. Œuvre complète 1934-1938*, Zurich, Éditions Girsberger, 1939.

Le Corbusier, *Destin de Paris*, Paris/Clermont-Ferrand, Sorlot, 1941 (coll. Préludes).

Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Paris, Gallimard, 1941.

Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1943 (Urbanisme des CIAM. ASCORAL).

Le Corbusier, *Le Corbusier. Œuvre complète 1938-1946*, Zurich, Les Éditions d'Architecture Erlenbach, 1946.

Le Corbusier, *Propos d'urbanisme*, Paris, Bourrelier, 1946 (coll. Perspectives humaines).

Le Corbusier, *Le Modulor*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950 (ASCORAL).

Le Corbusier, *L'Unité d'Habitation de Marseille*, Paris, Le Point, 1950.

Le Corbusier, *Poésie sur Alger*, Paris, Falaize, 1950.

Le Corbusier, *Le Corbusier. Œuvre complète 1946-1952*, 8e édition, Zurich, Les Éditions d'Architecture, 1985.

Le Corbusier, *Une petite maison*, Zurich, Éditions Girsberger, 1954 (Carnets de la recherche patiente 1).

Le Corbusier, *Poème de l'angle droit*, Paris, Éditions Tériade, 1955.

Le Corbusier, *Le Modulor 2*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1955.

Le Corbusier, *Les plans de Paris. 1956-1922*, Paris, Édition de Minuit, 1956.

Le Corbusier, *Entretien*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 (Forces Vives).

Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

Le Corbusier, *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète 1952-1957*, Zurich, Éditions Girsberger, 1957.

Le Corbusier, *L'Urbanisme des Trois Établissements humains*, Paris, Éditions Minuit, 1959 (Cahiers forces vives).

Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Paris, Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1960.

Le Corbusier, *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète 1957-1965*, Zurich, Les Éditions d'Architecture, 1965.

Le Corbusier, *Les Maternelles*, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1968 (Carnets de la recherche patiente 3).

Le Corbusier, *Carnets 1, 1914-1948*, Paris, Herscher/Dessain et Tolra, 1981.

Le Corbusier, *Carnets 2, 1950-1954*, Paris, Herscher/Dessain et Tolra, 1981.

Le Corbusier, *Carnets 3, 1954-1957*, Paris, Herscher/Dessain et Tolra, 1982.

Le Corbusier, *Carnets 4, 1957-1964*, Paris, Herscher/Dessain et Tolra, 1982.

Le Corbusier, Baudouï, R. et Dercelles, A., *Correspondance. Lettres à la famille. Tome III: 1947-1965*, Gollion, Infolio, 2016.

Le Corbusier, Baudouï, R. et Dercelles, A., *Correspondance. Lettres à la famille. Tome II: 1926-1946*, Gollion, Infolio, 2013.

Le Corbusier, Baudouï, R. et Dercelles, A., *Correspondance. Lettres à la famille. Tome I: 1900-1925*, Gollion, Infolio, 2011.

Le Corbusier et de Pierrefeu, F., *La Maison des hommes*, Paris, Éditions Plon, 1942.

Le Corbusier et Jeanneret, P., *Requête de MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président du Conseil de la Société des Nations*, Paris, Imprimerie Union, 1928.

Le Corbusier et Le groupe CIAM - France, *La Charte d'Athènes*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1943 (coll. de l'équipement de la civilisation machiniste).

Le Corbusier et Ozenfant, A., *La Peinture moderne*, Paris, Éditions Crès & Cie, 1925 (l'Esprit Nouveau).

Le Corbusier et Petit, J., *Le Poème Électronique*, Paris, Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1958.

Le Corbusier et von Moos, S., *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Paris, Éditions de La Villette, 2011 (Textes fondamentaux modernes).

Petit, J. (éd.), *Le Corbusier. Architecture du bonheur. L'urbanisme est une clef*, Paris, Les Presses d'Ile de France, 1955 (Forces Vives 5-6–7).

Petit, J. (éd.), *Un couvent de Le Corbusier*, Paris, Éditions de Minuit, 1961 (Forces Vives).

Petit, J. (éd.), *Le Corbusier. Mise au point*, Paris, Les Éditions Forces Vives, 1966 (Micro-Carnets Forces vives).

Petit, J. (éd.), *Le Corbusier parle*, Paris, Les Éditions Forces Vives, 1967 (Micro-Carnets Forces vives).

1.2 Articles

Le Corbusier et Jeanneret, P., « La Cité de refuge de l'Armée du Salut à Paris », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, décembre 1930, pp. 17-19.

Le Corbusier, « Le respect des œuvres d'art », *l'Esprit Nouveau*, novembre 1924.

Le Corbusier, « L'Esprit nouveau en architecture. Conférence donné le 10 novembre 1924 à l'Ordre de l'Étoile d'Orient », *Bulletin de l'Ordre de l'Étoile d'Orient*, 1925, pp. 24-54.

Le Corbusier, « L'architecture et Fernand Léger », *Sélection*, 1929, pp. 21-24.

Le Corbusier, « Descartes est-il américain », *Plans*, juillet 1931, pp. 49-64.

Le Corbusier, « Simple note...En marge de Krupp et Du Creusot» », *Plans*, janvier 1932, pp. 60-62.

Le Corbusier, « Une nouvelle ville remplace une ancienne ville », *Plans*, octobre 1931, pp. 49-66.

Le Corbusier, « Le premier cycle du machinisme... », *De 8 & Opbouw*, 21 janvier 1932, p. 19.

Le Corbusier, « Esprit de vérité », *Mouvement*, juin 1933, pp. 10-13.

Le Corbusier, « Concevoir d'abord, construire ensuite », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, octobre 1933, pp. 29-30.

Le Corbusier, « Réorganisation agraire. 1933-1934. La "Ferme radieuse", le "Village radieux" », *Prélude*, 12 1934.

Le Corbusier, « L'Espace indicible », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 12 1946, pp. 9-10.

Le Corbusier, « Le théâtre spontané », *Architecture et Dramaturgie*, 1950, pp. 149-165.

Le Corbusier, « Chandigarh », *Aujourd'hui*, mars 1956, pp. 36-48.

Ozenfant et Jeanneret, C.-E., « Esthétique et Purisme (suite) », *Promenoir*, 1922, pp. 68-71.

2. Écrits de contemporains de Le Corbusier

2.1 Ouvrages et parties d'ouvrages

Bataille, G., *La Part maudite. Essai d'économie générale. La consommation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1949.

Bataille, M., *Patrick*, s.l., Robert Laffont, 1947.

Bataille, M., *La Marche du soleil*, s.l., Robert Laffont, 1950.

Bataille, M., *La ville des fous*, Paris, Robert Laffont, 1966.

Benoit-Lévy, J., *Les Films d'enseignement et d'éducation*, Paris, s.n., 1930.

Camus, A., *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

Céline, L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Denoël, 1932.

Cendrars, B., *La Fin du monde, filmée par l'ange de N.-D.*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919.

Cendrars, B., *L'Homme foudroyé*, s.l., Éditions Denoël, 1945.

Chenal, P., *Drames sur Celluloïd*, Paris, Les Perspectives, 1929.

Choisy, A., *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier, 1899.

Chombart de Lauwe, P.-H., *Paris et l'agglomération parisienne. L'Espace social dans une grande cité -Méthodes de recherches pour l'étude d'une grande cité*, Paris, PUF, 1952.

Chombart de Lauwe, P.-H., *Paris et l'agglomération parisienne. Tome II. Méthodes de recherches pour l'étude d'une grande cité*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

Chombart de Lauwe, P. et Couvreur, L. (éds.), *Ménages et catégories sociales dans les habitations nouvelles*, Paris, U.N.C.A.F., mai 1958 (Informations sociales).

Coissac, G.-M., « Le cinéma dans l'enseignement et l'éducation en France », dans *Le Tout-Cinéma 1930-1931*, Paris, Filma, 1931, pp. 13-36 (9e année).

Crommelynck, F., *Le Cocu magnifique. Farce en trois actes*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

Dermée, P., *Films. Contes-Soliloques-Duodrames*, Paris, coll. de l'Esprit Nouveau, 1919 (l'Esprit Nouveau).

Epstein, J., *Bonjour Cinéma*, vol. 6, Paris, Éditions de la Sirène, 1921 (coll. des tracts).

Epstein, J., *La Lyrosophie*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922.

Faure, E., *L'Arbre d'Eden*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1922.

Faure, E., *Histoire de l'Art. L'esprit des formes*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1927.

Favre, L., *Tout l'inconnu de la casbah d'Alger*, Alger, Baconnier Frères, 1933.

Giedion, S., *Construire en France - Construire en fer - Construire en béton [1928)*, Paris, Éditions de la Villette, 2000.

Goll, I., *Le nouvel orphée*, Paris, Éditions de la Sirène, 1923.

Goll, I., *Die Chapliniade*, Dresden, Rudolf Kaemmerer Verlag, 1920.

Kracauer, S., « Farewell to the Linden Arcade (1930) », dans *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995, pp. 334-342.

Krull, G., *100 x Paris 1929*, Berlin, Verlag Der Reihe, 1929.

Krull, G. et Suarès, A., *Marseille*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art - Librairie Plon, 1935.

Labarthe, A., *La Vie commence demain*, Paris, René Julliard/Sequana, 1947.

Léger, F., *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004 (Collection Folio/essais 309).

L'Herbier, M. (éd.), *Intelligence du cinematographe*, Paris, Éditions Corrêa, 1946 (Les grandes professions françaises).

Myers, K., « European Film Festival », dans Starr, C. (éd.), *Ideas on film*, New York, Funk & Wagnalls, 1951, pp. 67-72.

Raval, M., *Claude-Nicolas Ledoux. 1736-1806*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1946 (Les Architectes français).

Soupault, P., *Charlot*, Paris, Plon, 1931.

Töpffer, R., *Histoire de Monsieur Pencil*, Paris, Garnier Frères, 1923.

Töpffer, R., *Voyage à la Grande Chartreuse*, Genève, Éditions d'Art Boissonnas, 1922.

Töpffer, R., *Le Docteur Festus*, Paris, Garnier Frères, 1840.

Utudjian, E., *L'Urbanisme souterrain*, Paris, PUF, 1952 (Que sais-je 533).

Vedrès, N., « Le cinéma et le piège de la réalité », dans la Guilde du Livre (éd.), *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, Lausanne, Éditions Clairfontaine, 1952, pp. 133-140.

Le Tout-Cinéma 1930-1931, Paris, Filma, 1931 (9e année).

Le Tout-Cinéma 1931-1932, Paris, Filma, 1932 (10e année).

Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?, Berlin, Geschäftsstelle des Filmausschusses für Bau- u. Siedlungswesen, juillet 1927.

2.2 Articles de périodiques

Altmann, G., « Documentaires de lyrisme et d'action », *Plans*, novembre 1931.

Altmann, G., « Le cinéma et la guerre », *Plans*, juin 1931, pp. 71-75.

Arbois, J., « La Radiodiffusion. Plaisir des arts », *Le Monde*, 23 janvier 1959.

Arnyvelde, A., « La série des "Trois Minutes". L'Homme qui anime les graphiques », *Pour-Vous: L'intran*, 15 mars 1934, p. 4.

Aubergé, M., « Feu de position », *Mouvement*, juin 1933, pp. 6-7.

Auriol, H., « Boileau et le cinéma », *l'Esprit Nouveau*, mars 1921, p. 624.

Auriol, J.-G., « Un jeune metteur en scène courageux », *Pour-Vous: L'intran*, 30 juin 1932, p. 6.

Auriol, J.-G., « Le Congrès International du Cinéma Indépendant. Films d'Aventure », *Les Beaux-Arts*, 28 novembre 1930, p. 1.

Bagier, G., « Deux industries - un seul but », *Machines parlantes et Radio, Phono-Ciné*, janvier 1932.

Beylie, C., « Les montages d'actualités respectent-ils la vérité? », *Séquences: la revue de cinéma*, 1965.

Billard, P., « Bûcher pour un fau martyr. Un entretien avec Pierre Kast », *Cinéma 57*, novembre 1957.

Bizet, R., « Les revues "revues" », *l'Esprit Nouveau*, mai 1921, pp. 882-884.

Bizet, R., « Dialogue sur l'esthétique du Music-hall », *l'Esprit Nouveau*, mars 1921, pp. 675-678.

Bloch-Delahaie, P., « La Vie commence demain: Une condamnation de la bombe atomique », *L'Écran français*, 25 septembre 1951, pp. 89.

Boll, A., « L'impasse du théâtre contemporain », *Plans*, janvier 1931, pp. 89-93.

cadeau, E., « Le Corbusier a inventé la machine à habiter », *Télérama*, 11 novembre 1962, pp. 8-10.

Cauvin, A., « Le IIe Congrès International du Cinéma Indépendant », *Les Beaux-Arts*, 12 décembre 1930, p. 6.

Clair, R., « Etape du cinéma », *Plans*, mai 1931, pp. 6972.

Colombat, A., « Du cinéma », *Plans*, février 1932, p. 79.

Commandant Fallas, « À propos du film "BATIR" de Pierre Chenal sur l'œuvre de Le Corbusier », *Travaux Nord-Africains*, 25 avril 1936.

Creighton, T.H., « Kiesler's pursuit of an idea », *Progressive Architecture*, juillet 1961, pp. 105-123.

Dailly, R., « À bâtons rompus avec Max-Pol Fouchet », *Radio Cinéma TV*, 8 février 1959, p. 6.

de Courtry, P., « Cinéma », *l'Esprit Nouveau*, novembre 1923.

de Fayet, « Toepffer précurseur du cinéma », *l'Esprit Nouveau*, novembre 1921, pp. 1336-1343.

Dekeukeleire, C., « Deuxième Congrès du Cinéma Indépendant. II. L'Esprit des films », *Le Rouge et le Noir*, 24 décembre 1930, p. 7.

Dekeukeleire, C., « Deuxième Congrès du Cinéma Indépendant », *Le Rouge et le Noir*, 17 décembre 1930, p. 7.

Dekeukeleire, C., « Deuxième Congrès du Cinéma Indépendant. Premières impressions », *Le Rouge et le Noir*, 16 décembre 1930, p. 7.

Dekeukeleire, C., « Avant le Congrès International du Cinéma indépendant. L'Avant-garde européenne », *Le Rouge et le Noir*, 26 novembre 1930, p. 8.

Delacommune, C., « Peut-on traduire musicalement une vision déterminée? », *Comoedia*, 2 décembre 1921, p. 4.

Delluc, L., « Cinéma », *l'Esprit nouveau*, décembre 1920, pp. 349-351.

Delluc, L., « Cinéma », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1921, pp. 480-482.

Delluc, L., « Photogénie », *l'Esprit Nouveau*, février 1921, pp. 589-590.

Delluc, L., « Pro Cinéma », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1922, pp. 1666-1668.

Derain, L., « Documentaire. Architecture d'Aujourd'hui. Réalisation de Chenal », *Cinémonde*, 18 juin 1931, p. 390.

Diricq, M., « Le Corbusier », *Paris-Match*, 30 janvier 1954, pp. 26-33.

Dormoy, M., « Le Corbusier », *L'Amour de l'art*, mai 1930, pp. 213-218.

Epstein, J., « Conférences. Salles et films d'avant-garde », *Cine-Comoedia*, 31 janvier 1928.

Epstein, J., « De quelques conditions de la photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 août 1924, pp. 6-8.

Epstein, J., « De l'élément photogénique », *Cinéa-Ciné pour tous*, 5 janvier 1924, p. 7.

Epstein, J., « Le Décor au Cinéma », *La Revue Mondiale*, 1 mars 1923, pp. 90-91.

Epstein, J., « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, 1921, pp. 1088-1092.

Epstein, J., « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, mai 1921, pp. 856-860.

Epstein, J., « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, juin 1921, pp. 965-969.

Epstein, J., « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, novembre 1921, pp. 1215-1222.

Epstein, J., « Le phénomène littéraire », *l'Esprit Nouveau*, décembre 1921, pp. 1431-1443.

Epstein, J., « Cinéma », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1922, pp. 1515-1519.

Faure, E., « De la cinéplastique », *La Grande Revue*, novembre 1920, pp. 57-72.

Faure, E., « Charlot », *l'Esprit Nouveau*, mars 1921, pp. 657-666.

Faure, E., « Introduction à la mystique du cinéma », *Mouvement*, 8 1933, pp. 41-49.

Fayard, C., « Le Cinéma. Un documentaire parlé », *La Semaine à Paris*, 23 février 1923, pp. 15-16.

Fondane, B., « Réflexions sur le spectacle », *Cahiers de l'Etoile*, mars 1929, pp. 256-267.

Forsyth, H., « The Edinburgh Film Festival », *Hollywood Quarterly*, 1950, pp. 33-40.

Gestalder, J., « Information: un film sur l'Unité d'Habitation de Marseille. Scénario de Jacques Gestalder-Prises de vue de Zuber », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, avril 1948, p. XIII.

Giedion, S., « Réflexions à propos du magasin d'exposition Citroën, rue Marbeuf », *Cahiers d'art*, 1929, pp. 478-480.

Giedion, S., « Le Corbusier et l'architecture contemporaine », *Cahiers d'art*, 1930, pp. 204-215.

Giedion, S., « CIAM at sea », *Architect's year book*, 1949, pp. 36-38.

Groenewegen, J., « Alors intervient l'architecte, pour faire solide. Film "Bâtir" door Pierre Chenal », *De 8 & Opbouw*, 1932, p. 13.

Gropius, W., « Sur la construction des théâtres modernes », *Plans*, janvier 1931, pp. 44-48.

Habasque, G., « Où en est l'architecture française? », *L'Œil*, mars 1961.

Hauser, E.O., « Charles Le Corbusier. Le Picasso de l'architecture », *Lectures pour Tous*, novembre 1957, pp. 56-61.

Hervé, L., « Chandigarh, capitale du Pakistan », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, avril 1962, pp. 4-21.

Hoérée, A., « La Musique et l'État social », *Plans*, mars 1931, pp. 89-112.

Hoerée, A., « Musique », *Plans*, avril 1931, pp. 95-112.

Hollebecque, M., « Le rôle des images dans l'éducation scolaire. La part du cinéma », *l'Esprit Nouveau*, décembre 1923.

Hollebecque, M., « Le théâtre est-il transposable au cinéma », *l'Esprit Nouveau*, mai 1924.

Honegger, A., « Du cinéma sonore à la musique réelle », *Plans*, janvier 1931, pp. 74-79.

Kalivoda, F., « Mezinarodni Kongresy moderni architektury », *Index*, 1935, pp. 97-105.

Lambert, G., « La vie commence demain », *Sight and Sound*, février 1951, p. 414.

Langlenne, J.-F., « Boxeurs », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1922, pp. 1676-1674.

Latercier, P., « Spectacle », *Plans*, janvier 1932, pp. 73-92.

Lebedinsky, G.G., « Petit éloge du présent », *l'Esprit Nouveau*, avril 1924.

Léger, F., « À propos du cinéma », *Plans*, janvier 1931, pp. 80-84.

Léger, F., « Actualités », *Variétés*, 15 février 1929, pp. 522-525.

Léger, F., « Ballet mécanique », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1925, pp. 2336-2337.

Mallet-Stevens, R., « Le cinéma et les arts. L'architecture », *Les Cahiers du mois-Cinéma*, 1925, pp. 95-98.

Mieras, J.P., « Werk van Parijsche architecten », *Bouwkundig weekblad*, 3 novembre 1928, pp. 345-352.

Moholy-Nagy, L., « Vychova k prumyslovému umeni (L'Education vers l'art industriel) », *Magazin aka*, 28 mars 1938, pp. 1-16.

Moholy-Nagy, L., « Probleme des neues films », *Telehor*, février 1936, pp. 122-128.

Ozenfant, A., « En lisant Epstein », *La Vie des Lettres et des Arts*, avril 1922, pp. 182-187.

Posener, J., « En se promenant dans la Deutsche Bauaustellung », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1931, pp. 45-50.

Raynal, M., « Ivan Goll: Paris (bibliothèque Zenit) - Jean Paulhan: Jacob Cow le pirate (Éditions du sans pareil) - Jean Epstein: Cinéma (La Sirène) », *l'Esprit Nouveau*, février 1922, pp. 1744-1746.

Recht, P., « La glycocinématographie », *l'Esprit Nouveau*, novembre 1921, pp. 1375-1376.

Roumy, A., « L'Architecture en ébullition », *Bulletin de l'association des architectes anciens combattants*, janvier 1932, pp. 3-6.

Soupault, P., « Indifférence. Poème cinématographique », *SIC*, janvier 1918.

Soupault, P., « Note I sur le cinéma », *SIC*, janvier 1918.

Stenhouse, C.E., « Two films », *Close-Up*, septembre 1931, pp. 232-234.

Storoge, H.A., « À propos de la soirée du 14 décembre salle Pleyel », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1931, p. 90.

Tokine, B., « Lettres. Ivan Goll », *l'Esprit Nouveau*, janvier 1922, pp. 1585-1590.

Tokine, B., « L'Esthétique du cinéma », *l'Esprit Nouveau*, octobre 1920, pp. 84-89.

Vago, P., « Retour aux sources. Le Corbusier et l'AA », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1987, p. 7.

Vago, P., « Le Corbusier et l'Architecture d'Aujourd'hui », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, octobre 1933, pp. 3-5.

Vago, P., « La soirée Pleyel », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, déc 1931-jan 1932, pp. 83-84.

Van Loghem, J.B., « Le Corbusier in Holland », *De 8 & Opbouw*, 21 janvier 1932, pp. 13-15.

Vincent, C., « Les résultats du congres du cinéma indépendant », *Eventail*, 12 juillet 1930.

Vincent, L., « Divagations intempestives », *Paris Journal*, 20 juin 1924.

Vuillermoz, E., « Les films allemands », *l'Esprit Nouveau*, juin 1921, p. 1076.

« Inde et Chandigarh », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, août 1956, pp. 172-197.

« L'Unité d'habitation Le Corbusier à Marseille », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1953, pp. 12-21.

« Equipement de l'Unité d'habitation à Marseille », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, août 1951, pp. 73-80.

« La septième exposition de l'habitation », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1950, pp. VI-IX.

« Marseille », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1949, pp. 52-55.

« Petite historie du brise-soleil », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, septembre 1947, pp. 10-11.

« Unité d'Habitation à Marseille », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, septembre 1947, pp. 136-137.

« Unité d'Habitation à Marseille de Le Corbusier. N° spécial », *L'Homme et l'architecture*, 1947, p. 124.

« Urbanisme 1946: les travaux ont commencé! », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 12 1946, pp. 3-6.

« Nos conférences », *Franki-revue*, juillet 1934, p. 10.

« Construire », *Het Vaderland*, 10 mai 1934.

« Conférences organisées par "l'Architecture d'Aujourd'hui" à propos de la présentation du film "Construire" et à l'occasion de l'exposition de l'habitation », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, mars 1934, n.p.

« Message », *Mouvement*, juin 1933, p. 5.

« La ligne vivante », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, février 1932, p. 95.

« La ligne vivante », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, janvier 1932, p. 87.

« Mitteilungen », *Das Neue Frankfurt*, août 1931, p. 156.

« Un stand "Paris" à l'exposition de Berlin », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 1931, p. 70.

« La soirée de propagande de l'Architecture d'Aujourd'hui », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, déc 1931-jan 1932, pp. 77-84.

« (Le Corbusier) », *L'Architecte*, septembre 1930, pp. 69-76 & pl. 49-54.

« On tourne:... Bâtir, documentaire de Pierre Chenal », *Pour-Vous: L'intran*, 21 août 1930, p. 14.

« Pierre Chesnal, le jeune réalisateur,... », *Pour-Vous: L'intran*, 24 juillet 1930, p. 14.

« Maison de rapport à Paris », *L'Architecte*, 1930, pp. 88-92.

« Première exposition Cubisme - Purisme - Expressionisme », *Promenoir*, 1922.

« L'Art muet », *l'Esprit Nouveau*, décembre 1920, p. 311.

« L'enseignement par le film », *La vie urbaine*, 1919, pp. 334-344.

« Le IIe Congrès International du Cinéma Indépendant. Présentation de films inédits », *Les Beaux-Arts*, 12 mai 1930, pp. 6-7.

3. Documents cinématographiques et télévisés

3.1 Documentaires cinématographiques avec collaboration de Le Corbusier

Alexander, A., *Les mains de Paris*, 35mm, sonore, NERO-Films, 1934.

Chenal, P., *Architectures d'Aujourd'hui (version courte)*, 16mm, 1931.

Chenal, P., *Architectures d'Aujourd'hui (version longue)*, 32mm, 1931.

Chenal, P., *Architectuur van Heden (Architectures d'Aujourd'hui)*, 1931.

Chenal, P., *Bâtir*, 32mm, 1931.

Chereau, G., *Le Corbusier travaille*, N&B, 35mm, muet, 1951.

Epstein, J., *Les Bâtisseurs*, 35mm, Ciné-Liberté, 1938.

Este, P., *L'Art retrouvé*, 35mm, Les Actualités françaises, 1946.

Kast, P., *Le Corbusier, architecte du bonheur*, 1957.

Le Corbusier, Hering, W. et Agostini, P., *Le Poème Électronique*, Philips, 1958/1998.

Moholy-Nagy, L., *Architects' Congress*, 16mm N&B, 1933.

Prouteau, G., *Le Corbusier*, 35mm/16mm, Tadié Cinéma, 1964 (film non fini).

Sacha, J., *La Cité radieuse*, couleur, 35mm, sonore, Films Marceau, 1953.

Vedrès, N., *La Vie commence demain*, N&B, 35mm, 1950.

3.2 Documentaires et émissions télévisés de et sur Le Corbusier et son œuvre

Chevillot, M., « Dimanche en France », *Dimanche en France*, ORTF, 5 juin 1960.

Chevillot, M., « D'ombres et de lumière », *Dimanche en France*, ORTF, 5 juin 1960.

Drot, J.-M., « La maison de l'homme », *L'art et les hommes*, ORTF, 1 octobre 1961.

Drot, J.-M., « Paris peut-être », *L'art et les hommes*, ORTF, 28 mars 1956.

Dumayet, P., « Le Corbusier présente les ouvrages consacrés à l'Unité d'Habitation », *Journal télévisé 20h*, RTF, 11 décembre 1950.

Fouchet, M.-P., « Paris à sauver, Paris à reconstruire », *Terre des arts*, ORTF, 8 juillet 1960.

Lagneau, J.-C. et Chapuis, M., « Le Corbusier ou une mathématique sensible », *Terre des arts*, ORTF, 12 novembre 1962.

Magnin, W. et Santelli, C., « Pris au piège », *Le tour de la France par deux enfants*, RTF, 6 juillet 1958.

Sandrel, M., « Exposition d'avant-garde à Marseille », *Journal télévisé 20h*, RTF, 13 août 1956.

Saulnier, A., « Le Corbusier à Chandigarh », *Journal télévisé 20h*, RTF, 15 avril 1962.

Thomas, N. et Newington, P., « (Le Corbusier) », *Monitor*, BBC, 15 mars 1959.

« Interview Le Corbusier », *Journal télévisé 20h*, RTF, 16 novembre 1962.

« L'Architecture moderne de Le Corbusier », *Premier plan*, CBC, 29 mai 1960.

« Première maison de Le Corbusier à Poissy en 1929 », *Journal télévisé nuit*, RTF, 28 mars 1959.

« M. Malraux aux Indes », *Journal télévisé nuit*, 8 décembre 1958.

« Exposition de maquettes de Le Corbusier », *Actualités Françaises*, RTF, 1957.

« Immeuble Le Corbusier à Berlin », *Actualités Françaises*, 1957.

« Une cité Le Corbusier: la Cité Rézé », *Actualités Françaises*, 1957.

« Exposition de Le Corbusier au palais Saint-Pierre à Lyon », *Panorama hebdomadaire*, ORTLY, 24 juillet 1956.

« Nous avons visité: l'église Notre Dame du Haut à Ronchamp », *Journal télévisé 20h*, RTF, 13 juillet 1955.

« Marseille reçoit. Délégation de jeunes soviétiques visitant la Cité Radieuse », *Provence Magazine*, ORTFM, 18 décembre 1954.

« Exposition Le Corbusier à Rome », *Actualités Françaises*, séquences non utilisées 1954.

« Chandigarh, création de Le Corbusier », *Les Actualités Françaises*, 29 octobre 1953.

« Inauguration de la cité radieuse à Marseille par M. Claudius-Petit », *Éclair Journal*, 25 octobre 1952.

« La Semaine: Inauguration de la cité radieuse », *Les Actualités Françaises*, 23 octobre 1952.

« Reconstructions à Marseille », *Les Actualités Françaises*, 1 mars 1951.

« Home 50 », *Éclair Journal*, 2 mars 1950.

« Le gratte-ciel de le Corbusier », *Les Actualités Françaises*, 1 septembre 1949.

« Inauguration de la Cité du refuge, France », *Éclair Journal*, 15 décembre 1933.

« La cité refuge, édifiée par l'Armée du Salut est inaugurée par le Pdt de la République », *Gaumont Journal*, 15 décembre 1933.

« Lebrun et Israel inaugurent Cité du refuge », *Pathé Journal*, 13 décembre 1933.

« Le Purisme, nouvelle école de peinture fondée par Ozenfant et Le Corbusier », *Actualités Gaumont*, 1919.

3.3 Documentaires et films de contemporains de Le Corbusier

Baratier, J., *La Poupée*, couleur, 35mm, sonore, 1962.

Becker, J., *La Grande espérance*, 35mm, sonore, 1937.

Benoit-Lévy, J., *La Maternelle*, 1933.

Bernard, J.-C., *Terre soumise*, 1934.

Buñuel, L. et Dalì, S., *Un Chien andalou*, 1929.

Butler, D., *Just Imagine*, N&B, 35mm, sonore, 1930.

Cantagrel, M., *Se loger*, 35mm, N&B, MRU, 1948.

Champel, M., *La ligne vivante*, 1932.

Chenal, P., *Paris Cinéma*, 1927.

Chenal, P., *Trois chantiers*, 32, 1931.

Chenal, P., *Les Petits métiers de Paris*, N&B, 35mm, muet, Studio Apollo, 1931.

Clair, R., *Paris qui dort*, 1925.

Daroy, J., *Le Guerre des gosses*, Les Productions Georges Legrand, 1936.

Daroy, J. et Deslaw, E., *La Guerre des gosses*, Georges Legrand, 1936.

Derain, L., *Harmonie de Paris*, 35mm, muet, N&B, Films Armor, 1927.

Deslaw, E., *Autour de La Fin du Monde*, 1930.

Dewever, J., *La crise du logement*, 35mm, N&B, MRU, 1956.

Dovjenko, A., *La Terre*, N&B, 35mm, muet, 1930.

Dwan, A., *What a widow!*, N&B, 35mm, sonore, 1930.

Eggeling, V., *Symphonie diagonale*, 1924.

Eisenstein, S., *Cuirassé Potemkine*, 35mm, Goskino, 1926.

Eisenstein, S. et Alexandrov, G., *La Ligne générale*, N&B, 35mm, muet, Sovkino, 1929.

Elton, A. et Anstey, E., *Housing Problems*, 35mm, B&W, 1935.

Epstein, J., *Finis Terrae*, Société Générale de Films, 1929.

Floury, E., *Construire*, Les Films Jean Benoit-Lévy, 1934.

Floury, E., *Reconstruction du pont du Carrousel*, 1933.

Fontaine, A. et Gruel, H., *Notre Paris*, couleur, 1961.

Gance, A., *Napoléon*, 1927.

Gance, A., *La Fin du monde*, Gaumont, 1931.

Granowsky, A., *Les Aventures du roi Pausole*, Films sonores Tobis, 1933.

Ivens, J., *De Brug*, Capi-Holland, 1928.

Ivens, J., *Zuiderzee*, 1930.

Ivens, J., *Terre d'Espagne*, 1937.

Jallaud, P. et Villiers, F., *Des maisons et des hommes*, 35mm, N&B, MRU, 1953.

Kast, P., *Promenade quotidienne en Inde*, 1959.

Kotzer, E. et von Goldbeck, M., *Die Stadt von Morgen*, 35mm, muet, Atelier Svend Nolan, 1930.

Lambert, C. et Levesque, J.-H., *Voici Paris*, N&B, 35mm, muet, 1928.

Le Chanois, J.-P., *Espagne 1936*, 1937.

Le Chanois, J.-P., *Vie d'un homme*, 35mm, sonore, 1945.

Léger, F. et Murphy, D., *Ballet mécanique*, 1924.

Lemare, J., *Les métallos*, 35mm, sonore, Ciné-Liberté, 1938.

L'Herbier, M., *L'Inhumaine*, 1923.

L'Herbier, M., *Le Vertige*, 1925.

Macchi, G., *India Favolosa*, Titanus Company, 9 novembre 1954.

Marcilly, R., *Un aperçu de la reconstruction*, 35mm, N&B, MRU, 1948.

Maya Deren, *Experimental films*, DVD, 2002.

Menzies, W.C., *Things to Come*, N&B, 35mm, sonore, 1936.

Moholy-Nagy, L., *Marseille, vieux port*, 35mm, 1929.

Moholy-Nagy, L., *The New Architecture and the London Zoo*, 16mm N&B, 1936.

Monti, J. et Marguérite, J., *Le barrage du Chambon*, 1935.

Mourlan, A., *Colonie de vacances de Colombes*, N&B, muet, Ciné-Liberté, 1936.

Mourlan, A., *L'Héritage*, N&B, muet, Ciné-Liberté, 1936.

Mourlan, A., *Les réalisations de la municipalité d'Alfortville*, N&B, muet, Ciné-Liberté, 1935.

Pabst, G.W., *Don Quichotte*, Vandor Films, 1933.

Paulick, R., *Das neue Haus*, 1927.

Paulick, R., *Neues Wohnen-Haus Gropius*, Humboldt-Film G.m.b.H., 1927.

Paulick, R., *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, Humboldt-Film G.m.b.H., 1927.

Peskine, B., *Sur les routes d'acier*, 35mm, Ciné-Liberté, 1938.

Piscator, E., *La Révolte des pêcheurs*, 1934.

Poëẗe, M. et Lallier, É., *Pour mieux comprendre Paris*, N&B, 35mm, sonore, Atlantic Film, 1935.

Prévert, P., Duhamel, M. et Prévert, J., *Paris express*, N&B, 35mm, muet, 1928.

Prouteau, G. et Arthuys, P., *Dieu a choisi Paris*, Arcole Films, 1969.

Richter, H., *Die neue Wohnung*, 1930.

Ruttmann, W., *Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt*, Deutsche Vereins-Film, 1927.

Sauvage, A., *Études sur Paris*, N&B, 35mm, muet, 1928.

Steiner, R. et Van Dyke, W., *The City*, 35mm, sonore, the American Institute of Planners, 1939.

Storck, H., *Une pêche au hareng*, 1930.

Storck, H., *Images d'Ostende*, 1930 1929.

Trivas, V., *No Man's Land*, 1931.

Vedrès, N., *Paris 1900*, Panthéon Productions, 1947.

Vertov, D., *L'homme à la caméra*, 1929.

Wolff, P., *Die Frankfurter Kleinstwohnung*, 16mm, 1928.

Wolff, P., *Die Frankfurter Küchen*, 16mm, 1928.

Wolff, P., *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt*, 16mm, 1928.

Wolff, P., *Neues Bauen in Frankfurt am Main*, 16mm, 1928.

The Shannon Scheme, Pathé, 1928.

Le Pont de Plougastel (sans titre), Gaumont, 1928.

Le Pont de Plougastel, Pathé-Gaumont-métro, 1930.

Le Pont de Plougastel (1ère partie), Gaumont, 1930.

Le Pont de Plougastel (2ème partie), Gaumont, 1930.

Le plus grand pont du monde, Gaumont, 1930.

L'Usine hydroélectrique de Kembs. Premier tronçon du Grand Canal d'Alsace, 1932.

The Great Crusade : the Story of a Million Homes, N&B, 35mm, sonore, Pathé, 1937.

La Relève, 35mm, sonore, Ciné-Liberté, 1938.

3.4 Documentaires et émissions télévisés de contemporains de Le Corbusier

Barrère, I. et Lalou, É., « Le logement », *Faire face*, RTF, 29 septembre 1961.

Bergeret, J.-C., « La Butte à la reine », *A la découverte des Français n°1*, 12 avril 1957.

Bernard, R. et Dewever, J., « Logement notre honte. Entretien avec Pierre Sudreau, ministre de la Construction », RTF, 30 octobre 1958.

Bernard, R., « La construction. Entretien avec Pierre Sudreau, ministre de la Construction », *Problèmes de la construction*, RTF, 6 novembre 1958.

Bernard, R., « L'aménagement du territoire. Entretien avec Pierre Sudreau, ministre de la Construction », *Problèmes de la construction*, RTF, 13 novembre 1958.

Bernard, R., « L'aménagement de la région parisienne », *Problèmes de la construction*, RTF, 20 novembre 1958.

Bernard, R., « La France de demain », *Problèmes de la construction*, RTF, 27 novembre 1958.

Chatel, « Chantier de la Défense », *Voyons un peu*, RTF, 3 janvier 1955.

Drot, J.-M., « Marc Chagall graveur », *L'art et les hommes*, RTF, 3 août 1957.

Drot, J.-M., « À la recherche de Jacques Villon », *L'art et les hommes*, RTF, 7 décembre 1958.

Drot, J.-M., « À la recherche de Zadkine », *L'art et les hommes*, RTF, 4 janvier 1959.

Krier, J., « Une famille de paysans: dangers en pays chartrain », *A la découverte des Français n°2*, 18 décembre 1958.

Krier, J., « Une famille de mineurs: Bruay-en-Artois », *A la découverte des Français n°2*, 11 décembre 1958.

Krier, J., « Rue du Moulin de la pointe », *A la découverte des Français n°1*, 5 avril 1957.

« Une exposition cubiste à la galerie Paul Guillaume », *Gaumont Journal*, 1918.

« Expo d'art cubiste à la Galerie Léonce Rosenberg de peintures de J. Metzinger et Henri Laurens », *Actualités Gaumont*, 1919.

« Une ville qui renaît », *Gaumont Journal*, 1921.

« L'Aéroport d'Orly », *Gaumont reportage*, 1925.

« Inauguration de la rue Mallet-Stevens », *Gaumont Journal*, 1927.

« Cité future de Villeurbanne », 1930.

« Le barrage de Suresnes », *Gaumont Journal*, s.d.

« Le barrage de Suresnes », *Gaumont Journal*, s.d.

« On poursuit les travaux du barrage de Suresnes », *Gaumont Journal*, 5 octobre 1932.

« Monsieur Claudius-Petit visite les chantiers de HBM de Nanterre et Clamart », *Journal télévisé 20h*, RTF, 26 janvier 1950.

« Premier gratte-ciel français à Amiens », *Actualités Françaises*, 29 novembre 1951.

« Monsieur Claudius Petit visitant les chantiers de La Benauge », *Actualités Françaises*, 1952.

« La renarde », *Provence Magazine*, ORTFM, 12 février 1955.

« La reconstruction du Havre », *Les Actualités Françaises*, 11 novembre 1955.

3.5 Documents filmiques amateur

Le Corbusier, *bobines amateur*, 16mm, 1936-1938.

Stein, G., *Gertrude Stein home movie*, 16mm N&B, 1927, [En ligne]. <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/gertrude-stein-home-movie>.

Weissmann, E., *bobines amateur*, 9,5mm, 1929-1930.

3.6 Émissions radiophoniques

Pottecher, F., « Le Corbusier », RTF, 13 janvier 1950.

Favalelli, M., « Ce soir on cambriole... Chez Le Corbusier », 31 juillet 1960.

Charensol, G., « Le Corbusier », *L'Art et la vie: magazine des arts*, RTF, 16 novembre 1962.

Sources secondaires

1. Ouvrages

Agel, H., *Jean Grémillon*, Paris, Segers, 1969 (Cinéma d'Aujourd'hui 58).

Albera, F. (éd.), *Cinema beyond film: media epistemology in the modern era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 (Film culture in transition).

Albera, F., *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Colin, 2005 (Armand Colin cinéma).

Albrecht, D., *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*, London, Thames and Hudson, 1987.

Almi, S., *Urbanisme et colonisation: présence française en Algérie*, Sprimont, Mardaga, 2002 (Librairie de l'architecture et de la ville).

Amossy, R., *L'argumentation dans le discours: discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000 (Nathan Université).

Andrieux, J.-Y. et Chevallier, F. (éds.), *La réception de l'architecture du Mouvement moderne: image, usage, héritage. Actes du colloque de Docomomo International, Paris 2002*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

Antliff, M., *Avant-garde fascism: the mobilization of myth, art, and culture in France, 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007.

Appadurai, A. (éd.), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Aristote, *Rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 2004 (Les Classiques de la Philosophie).

Aujame, R., Bédarida, M. et Zaknic, Y., *Le Corbusier, moments biographiques: XIVe rencontres de la Fondation Le Corbusier*, Paris, La Villette, 2008.

Aumont, J.-P., *Souvenirs provisoires*, Paris, René Julliard, 1957.

Aurivel, F. (éd.), *Cinema & architecture*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 (Iris 12).

Bacon, M., *Le Corbusier in America*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2001.

Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London, The Architectural Press, 1970.

Barnier, M., *En route vers le parlant: histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2002 (Histoire du cinéma).

Barr, H. (éd.), *Neues Wohnen 1929/2009: Frankfurt und der 2. Congrès International d'Architecture Moderne*, Berlin, Jovis, 2011.

Barry, I., *Documentary and educational films. Museum of Modern Art Film Library*, New York, Museum of Modern Art Film Library, 1948.

Barsam, R.M., *Nonfiction Film; a Critical History*, New York, Dutton, 1973.

Baudin, A. (éd.), *Photographie et architecture moderne: la collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003 (Collection Les Archives de la Construction Moderne).

Baudin, A., *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*, Lausanne, Éditions Payot, 1998.

Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, vol. 1, Paris, Éditions du Cerf, 1958 (Septième Art).

Beer, O., *Lucien Hervé: l'homme construit*, Paris, Seuil, 2001 (L'œuvre photographique).

Benjamin, W., *Petite histoire de la photographie (Kleine Geschichte der Photographie, 1931)*, Paris, Éd. Allia, 2012.

Benjamin, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935)*, Paris, Allia, 2011.

Benton, T., *LC Foto: Le Corbusier: secret photographer*, Zürich, Lars Müller, 2013.

Benton, T., *Le Corbusier conférencier*, Paris, Le Moniteur, 2007.

Benton, T., *Les villas parisiennes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1920-1930: [l'invention de la maison moderne]*, Paris, Éditions de La Villette, 2007.

Béret, C. (éd.), *Frederick Kiesler: artiste-architecte.*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

Bernadac, M.-L. et Breteau-Skira, G. (éds.), *Picasso à l'écran*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/ Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992 (catalogue réalisé à l'occasion de la 3e Biennale internationale du film sur l'art, Centre Georges Pompidou, 9 au 16 juin 1992).

Bertin-Maghit, J.-P., *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015 (Opus Magnum).

Bertin-Maghit, J.P., *Les documenteurs des années noires: les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde, 2004 (Collection culture/médias).

Bertin-Maghit, J.P., *Le cinéma sous l'Occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, O. Orban, 1989.

Bertin-Maghit, J.-P., *Le cinéma français sous Vichy. Les films français de 1940 à 1944*, Paris, Éditions Albatros - Revue du Cinéma, 1980 (ça/cinéma 21).

Bessière, I. et Gili, J.A. (éds.), *Histoire du cinéma: problématique des sources*, Paris, INHA, 2004.

Birksted, J., *Le Corbusier and the occult*, Cambridge, MA, MIT Press, 2009.

Bizot, C. (éd.), *Les années UAM 1929 - 1958: Musée des Arts Décoratifs du 27 septembre 1988 au 29 janvier 1989*, Paris, 1988.

Bjažić Klarin, T., *Ernest Weissmann: društveno angažirana arhitektura, 1926.- 1939./ Socially Engaged Architecture, 1926-1939*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2015.

Blaue, E. et Troy, N.J. (éds.), *Architecture and Cubism*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1997.

Bloch, E., *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977.

Boiron, P., *Pierre Kast*, Paris, Lherminier, 1985 (Collection Le Cinéma et ses hommes).

Bonillo, J.L. (éd.), *Le Corbusier, visions d'Alger*, Paris, Éditions de la Villette : Fondation Le Corbusier, 2012.

Bonillo, J.L., Massu, C. et Pinson, D. (éds.), *La modernité critique: autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence, 1953*, Marseille, Éditions Imbernon, 2006.

Borde, R. et Perrin, C., *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet: 1925-1940*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

Boudin-Lestienne, S., Culot, M. et Mare, A., *Rob Mallet-Stevens: itinéraires : Paris-Bruxelles-Hyères*, Bruxelles; Hyères, AAM; villa Noailles, 2016.

Boudon, P., *Pessac de Le Corbusier: [1927-1967: étude socio-architecturale]*, Paris, Dunod, 1977 (Collection Aspects de l'urbanisme).

Bourdon, J., *Haute fidélité: pouvoir et télévision, 1935-1994*, Paris, Seuil, 1994 (L'Epreuve des faits).

Brooker, P. *et al.* (éds.), *The Oxford critical and cultural history of modernist magazines*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2009.

Brooks, H.A., *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Brooks, H.A. (éd.), *Le Corbusier*, s.l., Princeton University Press, 1987.

Brunet, J.-P., *Histoire du Front populaire: (1934 - 1938)*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 (Que sais-je? 1209).

Bruno, G., *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2007.

Burri, R. et Rüegg, A., *Le Corbusier: photographs by René Burri/Magnum: moments in the life of a great architect*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1999.

Burriel Bielza, L., *Le Corbusier: La passion des cartes*, Sprimont, Pierre Mardaga Editeur, 2013.

Caillet, A., *Dispositifs critiques: le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (Arts contemporains).

Calabi, D., *Marcel Poëte et le Paris des années vingt: aux origines de « l'histoire des villes »*, Paris, L'Harmattan, 1997 (Villes, histoire, culture, société).

Canteux, C., *Filmer les grands ensembles: villes rêvées, villes introuvables : une histoire des représentations des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2014.

Carrez, C., *Jean-Marie Drot. Artisan d'une télévision citoyenne*, Lyon, Aléas, 2011.

Casciato, M., *Architectures modernes: L'émergence d'un patrimoine*, Sprimont, Pierre Mardaga Editeur, 2013.

Casetti, F., *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990 (Regards et écoutes).

Chapel, E., *L'œil raisonné*, Genève, MétisPresses, 2010 (vuesDensemble).

Chaslin, F., *Un Corbusier*, Paris, Seuil, 2015 (Fiction & Cie).

Chénieux-Gendron, J. et Bloedé, M. (éds.), *Patiences et silences de Philippe Soupault*, Paris, L'Harmattan, 2000 (Collection Arts & sciences de l'art).

Chevrefils Desbiolles, Y., *Les revues d'art à Paris: 1905-1940*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

Chombart de Lauwe, P.-H., *Paris et l'agglomération parisienne. Tome II. Méthodes de recherches pour l'étude d'une grande cité*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

Christout, M.F., Guibert, N. et Pauly, D., *Theatre du Vieux-Colombier: 1913-1993*, Paris, Institut français d'architecture : Norma, 1993.

Ciacci, L., *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001 (Saggi polis).

Cinqualbre, O. et Centre Pompidou (éds.), *Robert Mallet-Stevens: l'œuvre complète*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005 (Classiques du XXe siècle).

Cody, J.W., *Exporting American architecture, 1870-2000*, London; New York, Routledge, 2003.

Cohen, E., *La télévision sur la scène du politique. Un service public pendant les Trente Glorieuses*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Cohen, J.-L., *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009 (Passerelles).

Cohen, J.-L., *André Lurçat: 1894-1970: autocritique d'un moderne*, Liège, Mardaga, 1995.

Cohen, J.-L., *Le Corbusier et la mystique de l'U.R.S.S.*, Bruxelles, Mardaga, 1987.

Cohen, J.-L., Abram, J. et Lambert, G. (éds.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Monum, éditions du patrimoine : Moniteur, 2002.

Cohen, J.-L. et Ahrenberg, S. (éds.), *Le Corbusier's Secret Laboratory: from Painting to Architecture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013.

Cohen, J.-L. et Museum of Modern Art (New York, N.Y.) (éds.), *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes*, London, Thames & Hudson, 2013.

Coley, C. et Pauly, D. (éds.), *Quand l'architecture internationale s'exposait, 1922-1932: actes du colloque Nancy 1926, le printemps du mouvement moderne*, Lyon, Fage, 2010 (Varia).

Collins, P., *Changing ideals in modern architecture, 1750-1950*, Montreal ; Ithaca, McGill-Queens University Press, 1998.

Colomina, B., *La publicité du privé: de Loos à Le Corbusier*, Orléans, Édition HYX, 1998.

Colomina, B. et Bloomer, J. (éds.), *Sexuality & Space*, New York, N.Y, Princeton Architectural Press, 1992 (Princeton papers on architecture 1).

Colquhoun, A., *Collected essays in architectural criticism*, London, Black Dog Pub., 2009.

Courtiau, C., *Le Corbusier formation, projects et constructions en Suisse*, Bern, GSK, 2012.

Culot, M., Jeanneau, H. et Deshoulières, D., *Rob Mallet-Stevens*, Bruxelles, AAM, 1980.

Culot, M. *et al.* (éds.), *Les frères Perret: l'œuvre complète: les archives d'Auguste Perret (1874-1954) et Gustave Perret (1876-1952) architectes-entrepreneurs*, Paris, Institut français d'architecture : Éditions Norma, 2000.

Dähne, C., *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre: Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld, Transcript, 2013 (Kultur- und Medientheorie).

Daire, J., *Jean Epstein: une vie pour le cinéma*, Grandvilliers, la Tour verte, 2014.

de Heer, J. et Warnaar, P., *De architectonische kleur: de polychromie in de puristische architectuur van Le Corbusier*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 2008.

de Heer, J. et Tazelaar, K., *Van Harmonie naar Chaos*, Amsterdam, Uitgeverij Duizend & Een, 2017.

Till, J., *Architecture depends*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2009.

de Smet, C., *Vers une architecture du livre: Le Corbusier, édition et mise en pages 1912-1965*, Baden (Suisse), Lars Müller, 2007.

Defois, S., *Les avocats nantais au xxe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Dell, S., *The Image of the Popular Front: the masses and the media in interwar France*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2007.

Derouet, C. (éd.), *Zervos et cahiers d'art*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

Desanges, P., *Elie Faure. Regards sur la vie et sur son œuvre*, Genève, P. Cailler, 1963.

Desmoulins, C., *Bernard Zehrfuss*, Gallion, Infolio, 2008 (Carnets d'architectes 2).

Deville, V. (éd.), *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (Le spectaculaire Série cinéma).

Devos, R. et De Kooning, M., *Moderne architectuur op Expo 58: « voor een humaner wereld »*, [S.l.]; [Antwerpen], Dexia ; Mercatorfonds, 2006.

Dickinson, T., *A discovery of cinema*, London, New York, Oxford University Press, 1971.

Dumont d'Ayot, C., Benton, Tim, *Le pavillon de Le Corbusier pour Zurich modèles et prototype d'un espace d'exposition idéal: maître d'ouvrage Heidi Weber, architectes Le Corbusier [...]*, Zürich, Lars Müller Publishers : ETH Zürich, 2013.

Ellul, J., *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962.

Enjolras, C., *Jean Prouvé: les maisons de Meudon, 1949-1999 ; suivi de « Il faut des maisons usinées », conférence de Jean Prouvé, 1946*, Paris, La Villette : École d'architecture de Paris-Belleville, 2003.

Epstein, J., *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, s.l., Seghers, 1974 (Cinéma club).

Esner, R., Kisters, S. et Lehmann, A.-S. (éds.), *Hiding making, showing creation: the studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

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

Fleury, F. *et al.* (éds.), *Les temps de la construction: processus, acteurs, matériaux : actes du deuxième Congrès francophone d'histoire de la construction, Lyon, 29, 30 et 31 janvier 2014*, Paris, Picard, 2016.

Flinn, M.C., *The Social Architecture of French Cinema, 1929-1939*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014 (Contemporary French and francophone cultures 34).

Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014.

Fondation Le Corbusier, *L'invention d'un architecte, le voyage en Orient de Le Corbusier*, Paris, Villette, 2013.

Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier, écritures*, Paris, Éditions Fondation Le Corbusier, 1993 (Les Rencontres de la Fondation Le Corbusier).

Frampton, K., *Le Corbusier*, New York, Thames & Hudson, 2001 (World of art).

Frampton, K. (éd.), *Le Corbusier*, Winter/Spring 1979 (Oppositions 15–16).

Garçon, F., *De Blum à Pétain: cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Éd. du Cerf, 2008 (Septième art 70).

Gargiani, R., *Rem Koolhaas, OMA: the construction of Merveilles*, Lausanne, EPFL Press, 2008 (Essays in architecture).

Gargiani, R. et Rosellini, A., *Le Corbusier: béton brut and ineffable space, 1940-1965: surface materials and psychophysiology of vision*, Abingdon, Oxford [England] ; New York, NY, Routledge, 2011.

Garric, J.-P., Thibault, E. et d'Orgeix, E. (éds.), *Le livre et l'architecte: actes du colloque, Paris, 31 janvier - 2 février 2008*, Wavre, Mardaga, 2011 (Collection Architecture).

Gauthier, C., *La passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École nationale des chartes : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1999.

Gauthier, G., *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1982 (Collection Médiathèque).

Gervereau, L., *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Découverte, 1994 (Guides Repères).

Gillen, J., Manfroid, S. et Cornille, R. (éds.), *Paul Otlet: fondateur du Mundaneum (1868-1944): architecte du savoir, artisan de paix*, Brussels, Belgium, Impressions nouvelles, 2010 (Hors collection).

Girault, J. (éd.), *Ouvriers en banlieue, XIXe-XXe siècle*, Paris, Éditions de l'atelier/ Éditions ouvrières, 1998 (Patrimoine).

Grémillon, J. et Lherminier, P., *Le cinéma?: plus qu'un art!-- : écrits et propos, 1925-1959*, Paris, Harmattan, 2010.

Gresleri, G., *LeCorbusier: viaggio in oriente: gli ined. di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venezia, Marsilio & Fondation Le Corbusier, 1985.

Gresleri, G., *Le Corbusier, Voyage d'Orient. Charles-Edouard Jeanneret, photographe et écrivain*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1984.

Groensteen, T., *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014.

Groupe Mu (éd.), *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992 (La Couleur des idées).

Groupe Mu (éd.), *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (Points ; Littérature 146).

Guénégan, P. et Guénégan, M. (éds.), *Amédée Ozenfant: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, St. Alban, Lanwell & Leeds, 2012.

Guido, L., *L'Age du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot, 2007.

Guido, L. et Lugon, O. (éds.), *Fixe, animé: croisement de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, Lausanne, Éd. L'Age d'Homme, 2010 (Collection Histoire et théorie du cinéma Série Travaux).

Guigon, E. et Navarro Segura, M.I. (éds.), *Le Corbusier expose*, Cinisello Balsamo, Milan, Silvana, 2011.

Hagebölling, H., *Pablo Picasso in Documentary Films*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988 (European University Studies: Theatre, Film and Television).

Hagener, M., *Moving forward, looking back: the European avant-garde and the invention of film culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007 (Film culture in transition).

Hediger, V. et Vonderau, P. (éds.), *Films that work: industrial film and the productivity of media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009 (Film culture in transition).

Hennebelle, G. (éd.), *Architecture, décor et cinéma*, s.l., Corlet-Télérama, 1995 (CinémAction 75).

Herschdorfer, N. et Umstätter, L. (éds.), *Contruire l'image Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012.

Hodeir, C. et Pierre, M., *L'Exposition coloniale 1931*, Paris, Éditions Complexe, 1991.

Hue, P.M., *Le Temps du cinéma: Emile Viullermoz, père de la critique cinématographique 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Huhtamo, E., *Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 2013 (Leonardo book series).

Icart, R., *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983 (Histoire et Théorie di cinéma).

Imbert, D., *The modernist garden in France*, New Haven, Yale University Press, 1993.

Institut français d'architecture et Vayssière, B. (éds.), *Une politique du logement: ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme 1944-1954*, Paris, Plan construction et architecture ; Institut français d'architecture, 1995.

Institut Supérieur d'Architecture de l'Etat - La Cambre et Fondation Le Corbusier (éds.), *Le Corbusier & la Belgique. Rencontres des 27 et 28 Mars 1997 ISACF- La Cambre*, Bruxelles, CFC-Éditions, 1997.

Jannière, H., *Politiques éditoriales et architecture « moderne »: l'émergence de nouvelles revues en France et Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002.

Janser, A. et Rüegg, A., *Hans Richter. New living*, Baden, Lars Müller Publishers, 2001.

Jarcy, X. de, *Le Corbusier et le fascisme francais*, Paris, Albin Michel, 2015.

Jauss, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2005 (Collection Tel 169).

Jornod, N. et Jornod, J.-P., *Le Corbusier. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, vol. 2, Milano, Skira, 2005.

Journot, M.-T., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015 (Focus Cinéma).

Jousse, T. et Paquot, T. (éds.), *La Ville au cinéma: encyclopédie*, Paris, Cahiers de Cinéma, 2005.

Jullian de la Fuente, G. et Vásquez Zaldívar, C., *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*, Santiago, Chile, ARQ Ediciones, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008.

Kast, P., *Le Bonheur ou le Pouvoir*, s.l., J. Cl. Lattès, 1980.

Kast, P. et Burch, N., *Écrits 1945-1983. Suivi de Amende honorable*, Paris, Harmattan, 2014.

Kaufmann, E., *De Ledoux à Le Corbusier: Origine et développement de l'architecture moderne*, Paris, L'Équerre, 1981.

Keim, C. et Schrödl, B. (éds.), *Architektur im Film: Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Bielefeld, Transcript, 2015 (Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie).

Kelly, D., *Pierre Albert-Birot: a poetics in movement, a poetics of movement*, Madison [N.J.], Fairleigh Dickinson University Press, 1997.

Kint, J., *Expo 58 als belichaming van het humanistisch modernisme*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 2001.

Klein, R., *Robert Mallet-Stevens. Agir pour l'architecture moderne*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014 (Carnets d'architectes).

Klein, R., *Le Corbusier, le Palais des congrès de Strasbourg: nouveau programme, dernier projet*, Paris, Picard, 2011 (Collection Architectures contemporaines. Série Études 7).

Klein, R. et Louguet, P. (éds.), *La réception de l'architecture*, Villeneuve d'Ascq/Paris, Éditions de l'École d'architecture de Lille/Jean-Michel Place, 2002.

Klein, R. et Monin, E. (éds.), *Représentations de l'architecture contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2013 (Cahiers thématiques).

Kuenzli, R.E. (éd.), *Dada and surrealist film*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1996.

Lamster, M. (éd.), *Architecture and Film*, London, Princeton University Press, 2000.

Langlois, H. et Eisenschitz, B., *Henri Langlois. Écrits de cinéma*, Paris, Flammarion/La Cinémathèque française, 2014.

Lawder, S.D., *Le cinéma cubiste (Cubist Cinema, 1975)*, s.l., Éditions Paris Expérimental, 1994 (collection Classiques de l'Avant-Garde).

Lévy, M.-F. (éd.), *La télévision dans la République: les années 50*, Bruxelles, Complexe ; IHTP CNRS, 1999 (Collection « Histoire du temps présent »).

Lherminier, P. (éd.), *Armand Tallier et le Studio des Ursulines*, s.l., Association française des Cinémas d'Art et d'Essai, 1963.

Linssen, C., *Het gaat om de film!: Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga, 1927-1933*, Amsterdam, B. Lubberhuizen ; Filmmuseum, 1999.

Loubet del Bayle, J.-L., *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1969.

Lucan, J., *Composition, non-composition architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

Lucan, J. (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987 (Collection Monographie).

Magny, J. (éd.), *Histoire des théories du cinéma*, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 1991 (Cinémaction 60).

Mandoul, T., *Entre raison et utopie. L'histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, Wavre, Mardaga, 2008.

Matalon, P., Guinguet, C. et Pinturault, J., *Pierre Chenal: souvenirs du cinéaste, filmographie, témoignages, documents*, s.l., Dujarric, 1987.

Mazza, B., *Le Corbusier e la fotografia. La Vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002.

McLuhan, M., *Understanding media: the extensions of man*, New York, The New American Library, 1964 (Signet Book).

Ministère de l'aménagement du territoire, de l'équipement et des transports (éd.), *1945-1995, Cinéma et audiovisuel*, La Défense, Service de l'Information et de la Communication, 1995.

Misino, P. et Trasi, N., *André Wogenscky: raisons profondes de la forme*, Paris, Moniteur, 2000 (Collection Architextes 10).

Monnier, G. (éd.), *L'architecture: la réception immédiate et la réception différée ; l'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 (Histoire de l'art 14).

Monnier, G., *Le Corbusier: les unités d'habitation en France*, Paris, Belin-Herscher, 2002 (Les destinées du patrimoine).

Monnier, G., *Histoire critique de l'architecture en France 1918-1950*, Paris, Sers, 1990.

Monnier, G. et Klein, R. (éds.), *Les années ZUP: architectures de la croissance, 1960-1973*, Paris, Picard, 2002 (Librairie de l'architecture et de la ville).

Moos, S. von et Rüegg, A., *Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922*, New Haven, Yale University Press, 2002.

Mouchel, D. *et al.* (éds.), *Photographies à l'œuvre: enquêtes et chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, Cherbourg : Paris, Point du jour ; Jeu de paume, 2011.

Mulvey, L., *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2015.

Mumford, E., *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2000.

Murray, I. et Osley, J. (éds.), *Le Corbusier and Britain: an anthology*, Abington, Oxon ; New York, Routledge, 2009.

Nanz, D.A. von, *Edgard Varèse und das Poème Électronique: Eine Dokumentation*, Mainz a Rhein, Schott Music, 2008.

Neumann, D., *Film Architecture, Set Design from Metropolis to Blade Runner*, Münich, Prestel, 1996.

Newsome, W.B., *French urban planning, 1940-1968: the construction and deconstruction of an authoritarian system*, New York, Peter Lang, 2009 (Studies in modern European history).

Nichols, B., *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

Odin, R. (éd.), *L'Age d'or du documentaire. Europe: années cinquante*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Oechslin, W. et Harbusch, G. (éds.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich, gta-Verlag, 2010.

Ory, P. et Sirinelli, J.-F., *Les intellectuels en France: de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Perrin, 2004 (Collection Tempus 73).

Ozenfant, A., *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968.

Paalman, F., *Cinematic Rotterdam: the Times and Tides of a Modern City*, Rotterdam, 010 Publishers, 2011.

Pallasmaa, J., *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Helsinki, Rakennustieto, 2001.

Park, S., *Le Corbusier redrawn: the houses*, New York, Princeton Architectural Press, 2012.

Penz, F. et Lu, A. (éds.), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, Bristol, Intellect, 2011.

Penz, F. et Thomas, M. (éds.), *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*, London, British Film Institute, 1997.

Perelman, C., *L'empire rhétorique: rhétorique et argumentation*, Paris, J. Vrin, 1997 (Bibliothèque des textes philosophiques).

Perelman, M., *Le Corbusier: une froide vision du monde*, Paris, Michalon, 2015.

Piketty, T., *Les hauts revenus en France au XXe siècle: inégalités et redistributions (1901-1998)*, Paris, Bernard Grasset, 2016 (Points Histoire H521).

Pinchon, J.-F. (éd.), *Robert Mallet-Stevens, architecture, mobilier, décoration*, Paris, Philippe Sers, 1986.

Plasseraud, E., *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion Presses Univsersitaires, 2011.

Predal, R. (éd.), *Le documentaire français*, s.l., Éditions du Cerf, 1987 (CinémAction).

Quetglas, J. (éd.), *Le Corbusier et le livre*, Barcelona, ACTAR/Collegi d'Arquitectes de Catalunya, 2005.

Quetglas, P., *Souvenirs de Pompéi...: Le Corbusier, architecte romain*, 2008.

Quiring, C. *et al.* (éds.), *Ernst May 1886-1970*, München ; New York, Prestel, 2011.

Ragot, G. et Chadoin, O., *La Cité de refuge, Le Corbusier et Pierre Jeanneret: l'usine à guérir*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2016.

Ragot, G. et Dion, M., *Le Corbusier en France: projets et réalisations*, Paris, Le Moniteur, 1997.

Rancière, J., *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Raval, M., *Claude-Nicolas Ledoux. 1736-1806*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1946 (Les Architectes français).

Rayward, W.B. (éd.), *European modernism and the information society: informing the present, understanding the past*, Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2008.

Reboul, O., *La Rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Reichlin, B. et Morel Journel, Guillem, G., *Le Corbusier. L'atelier intérieur*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008.

Richard, M. et Fondation Le Corbusier (éds.), *La boite à miracles - Le Corbusier et le théâtre*, Marseille, Éditions Imbernon, 2012 (Massilia 2012).

Richards, S., *Le Corbusier and the Concept of Self*, New Haven, Yale University Press, 2003.

Risselada, M. (éd.), *Raumplan versus Plan libre: Adolf Loos/Le Corbusier*, Rotterdam, 010 Publishers, 2008.

Robert, V., Albera, F. et Le Forestier, L. (éds.), *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 (Le spectaculaire Série cinéma).

Rogers, E.M., *Diffusion of Innovations*, New York, Free Press, 2003.

Rousso, H., *Le régime de Vichy*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 (Que sais-je? 1720).

Roux, S., *Dictionnaire des réalisateurs français*, Paris, Dualpha, 2002.

Rowe, C., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1995.

Rustenholz, A., *De la banlieue rouge au Grand Paris: d'Ivry à Clichy et de Saint-Ouen à Charenton*, Paris, La Fabrique éditions, 2015.

Sahli, J., *Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Marburg, Schüren, 2006 (Zürcher Filmstudien 14).

Samuel, F., *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Basel, Birkhäuser, 2010.

Sbriglio, J., *Le Corbusier-Lucien Hervé: contacts*, Paris, Seuil, 2011.

Sbriglio, J., *Le Corbusier: La Villa Savoye. The Villa Savoye*, Basel, Birkhäuser, 1999.

Sbriglio, J., *Le Corbusier: l'Unité d'habitation de Marseille*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1992 (Monographies d'architecture).

Schnoor, C. (éd.), *La Construction des villes. Le Corbusiers erstes städtebauliches Traktat von 1910/11.*, Zürich, GTA-Verlag, 2008 (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie).

Sekler, E.F., *Le Corbusier at Work: The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*, s.l., Harvard University Press, 1978.

Sellier, G., *Jean Grémillon: le cinéma est à vous*, [Paris], Klincksieck, 2012.

Sénéchal, P. et Barbillon, C. (éds.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, s.l., online, www.INHA.fr, s.d.

Seraji-Bozorgzad, N. et École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais (éds.), *Architecture & cinéma*, 2015.

Severo, D., *Paul Nelson*, Paris, Éd. du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2013.

Sharp, B., *How Brands Grow: What Marketers Don't Know*, Melbourne, Oxford University Press, 2010.

Simond, C. et Paviol, S., *Cinéma et architecture: la relève de l'art*, Lyon, Aléas, 2009.

Somer, K. et Taverne, E., *The functional city: the CIAM and Cornelis van Eesteren, 1928-1960*, Rotterdam, nai010 Publishers, 2007.

Soupault, P., *Écrits de cinéma 1918-1931. Textes recueillis par Odette et Alain Virmaux*, Paris, Plon, 1979.

Spigel, L., *TV by design: modern art and the rise of network television*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

Šţernhel, Z., *Ni droite ni gauche: l'idéologie fasciste en France (1987)*, Paris, Fayard, 2000 (La France, entre nationalisme et fascisme).

Stichting Alice, *Make it New: Le Poème Électronique. Onderzoek voor de reconstructie van het Philips-paviljoen uit 1958 in Eindhoven*, Eindhoven, 2007.

Strauven, I., *De gebroeders Bourgeois: architectuur en plastique pure*, Brussel, Archives d'architecture moderne, 2005.

Tadao Ando Laboratory, The University of Tokyo (éd.), *Le Corbusier houses*, Tokyo, Toto Shuppan, 2001.

Taylor, B.B., *Le Corbusier: the City of Refuge, Paris, 1929/33*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Tazelaar, K., *On the Threshold of Beauty: Philips and the Origins of Electronic Music in the Netherlands 1925 - 1965*, Rotterdam, V2_Publishing, 2013.

Till, J., *Architecture depends*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2009.

Treib, M., *Space Calculated in Seconds: the Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varèse*, New Jersey, Princeton University Press, 1996.

Tsiomis, Y. (éd.), *Le Corbusier, Conférences de Rio*, Paris, Flammarion, 2006.

Tuchscheerer, G., *Bruno Taut - Die neue Wohnung, die Frau als Schöpferin, Leipzig 1928: Studienarbeit*, München, Grin-Verl, 2003.

Uluoğlu, B., Enşici, A. et Vatanseveer, A. (éds.), *Design and Cinema: Form Follows Film*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006.

Uyttenhove, P., *Marcel Lods: action, architecture, histoire*, Lagrasse, Verdier, 2009 (Art et architecture).

Vago, P., *Une vie intense*, Bruxelles, AAM, 2000.

Vallet, A., *Au-delà de l'image*, Paris, Ligel, 1960 (Perspectives).

van Es, E., Harbusch, G. et Perez, M., *Atlas of the Functional City: CIAM 4 and Comparative Urban Analysis*, Bussum, Thoth publishers, 2014.

Vanlaethem, F. et Therrien, M.-J. (éds.), *La sauvegarde de l'architecture moderne*, Québec (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2014.

Vidler, A., *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, MA, MIT Press, 2008 (Writing architecture series).

Vidler, A., *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2000.

Voldman, D., *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954: histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997 (VILLES, histoire, culture, société).

von Moos, S., *L'Esprit Nouveau: Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Zurich, Museum für Gestaltung, 1987.

von Moos, S., *Le Corbusier. L'architecte et son mythe*, s.l., Horizons de France, 1971.

von Moos, S. et Rüegg, A., *Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922*, New Haven, Yale University Press, 2002.

Wakeman, R., *The heroic city Paris, 1945-1958*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Walker, J.A., *Arts TV: a history of arts television in Britain*, London, J. Libbey, 1993.

Wall-Romana, C., *Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2013.

Wall-Romana, C., *Jean Epstein. Corporeal cinema and film philosphy*, Manchester, Manchester University Press, 2013 (French Film Directors).

Webber, A. et Wilson, E. (éds.), *Cities in Transition: the Moving Image and the Modern Metropolis*, London, Wallflower, 2008.

Weihsmann, H., *Cinetecture. Film-Architektur-Moderne*, Wien, PVS Verleger, 1995.

Wever, P., Arnaud, P. et Tazelaar, K., *Inside Le Corbusier's Philips Pavilion: a Multimedial Space at the 1958 Brussels World's Fair*, Rotterdam, nai010 Publishers, 2015.

Wharton, S., *Screening reality: French documentary film during the German occupation*, Oxford ; New York, Lang, 2006 (Modern French identities).

Wheldon, H., *Monitor. An Anthology.*, London, Macdonald & Co, 1962.

Wiéner, J., *Allegro appassionato*, [Paris], Fayard, 2012.

Wogenscky, A., *Les mains de Le Corbusier*, Paris, Moniteur, 2006 (Questions d'architecture).

Wottrich, E. (éd.), *M wie Nebenzahl. Nero-Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood*, Munchen, Edition Text + Kritik, 2002 (CineGraph Buch).

Zaknic, I., *Le Corbusier, Pavillon Suisse: the biography of a building/Biographie d'un bâtiment*, Basel ; Boston, Birkhäuser, 2004.

2. Parties d'ouvrages

Albera, F., « Léger et le cinéma », dans Forestier, S. et Morawinsky, A. (éds.), *Fernand Léger od malaria do architektury/de la couleur au mur. Catalogue d'exposition*, 2006, pp. 65-73.

Amao, D., « Voyages en Grèce. Le Voyage aux Cyclades, film, 1932 », dans Derouet, C. (éd.), *Zervos et Cahiers d'art*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, pp. 70-81.

Baudouï, R., « André Sive », dans Bizot, C. (éd.), *Les années UAM 1929 - 1958: Musée des Arts Décoratifs du 27 septembre 1988 au 29 janvier 1989*, Paris, 1988, pp. 244-245.

Baudouï, R., « L'attitude de Le Corbusier pendant la guerre », dans Lucan, J. (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 455-459 (Collection Monographie).

Becherer, R., « Le Film Guild Cinema », dans *Frederick Kiesler. Artiste-architecte.*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, pp. 55-65.

Benjamin, W., « The Author as Producer (1934) », dans *Understanding Brecht*, London; New York, Verso, 1998, pp. 85-103.

Benton, T., « Le Corbusier, photographe secret », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 47-69.

Benton, T., « Funktionnel (HO) », dans Torres Cueco, J. (éd.), *Le Corbusier, mise au point*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2012, pp. 252-268.

Benton, T., « The Twentieth-Century Architectural Interior: representing Modernity », dans *Imagined interiors: representing the domestic interior since the Renaissance*, London : New York, V & A Publications ; Distributed in North America by Harry N. Abrams, 2006, pp. 220-239.

Benton, T., « Representing Le Corbusier; Film, Exhibition, Multimedia », dans Penz, F. et Thomas, M. (éds.), *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*, London, British Film Institute, 1997, pp. 34-50.

Bienz, P., « Albert Jeanneret, «violoniste, pédagogue et compositeur », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier, la Suisse, les Suisses: XIIIe Rencontres de la Fondation Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier : Villette, 2006, pp. 46-67.

Bonillo, J.-L., « Le CIAM-Alger, Albert Camus et Le Corbusier: modernité et identité », dans *Le Corbusier, visions d'Alger*, Paris, Éditions de la Villette : Fondation Le Corbusier, 2012, pp. 218-237.

Boone, V., « Les films sur la construction entre 1925 et 1935, un genre spécifique dans la communication sur l'architecture et la construction moderne », dans Fleury, F. *et al.* (éds.), *Les temps de la construction: processus, acteurs, matériaux : actes du deuxième Congrès francophone d'histoire de la construction, Lyon, 29, 30 et 31 janvier 2014*, Paris, Picard, 2016, pp. 861-870.

Boone, V., « Un tournage comme tournant: l'architecture à l'écran », dans Richard, M. (éd.), *Le Corbusier, Aventures photographiques*, Paris, La Villette, 2014, pp. 88-101 (Rencontres de la Fondation Le Corbusier).

Boone, V., « Le Corbusier et les interviews enregistrées, représentation d'une œuvre », dans *Représentations de l'architecture contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2013, pp. 23-30 (Cahiers thématiques).

Boone, V., « Le film, nouvel outil de promotion », dans *Quand l'architecture internationale s'exposait, 1922-1932: actes du colloque Nancy 1926, le printemps du mouvement moderne*, Lyon, Fage, 2010, pp. 142-146.

Boone, V., « La médiatisation cinématographique de l'Unité d'habitation de Marseille: de la promotion à la fiction », dans *Massilia Annuaire d'études corbuséennes 2004*, Sant Cugat des Vallès, Centre d'investigacions Estètiques Sant Bartomeu, 2004, pp. 192-199.

Boone, V., « Une image de l'architecture: Lucien Hervé dans le cadre de l'évolution de la photographie d'architecture », dans *Lucien, Hervé: l'œil de l'architecte*, Bruxelles, CIVA, 2005, pp. 19-26.

Boone, V., « L'Unité d'Habitation s'expose », dans Herschdorfer, N. et Umstätter, L. (éds.), *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012, pp. 112-133.

Borde, R., « À propos du 2e congres international du cinéma indépendant à Bruxelles 1930. Interview de Henri Storck », dans Borde, R. (éd.), *3e Congrès International du cinéma indépendant*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1963, pp. 145-146.

Borde, R. (éd.), « Liste des films présents au cours du 2e congrès », dans Borde, R. (éd.), *3e Congrès International du cinéma indépendant*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1963, p. 144.

Borell, A., « Entrer en ville dans les années cinquante: les films du ministère de la Construction promeuvent l'accession à la ville moderne », dans Michaud-Fréjaville, F., Dauphin, N. et Guilhembet, J.-P. (éds.), *Entrer en ville: colloque de l'université d'Orleans, 26 - 27 octobre 2001*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 307-323 (Histoire).

Bosman, J., « Sur le PATRIS II de Marseille à Athènes », dans *Le Corbusier et la Méditerrannée*, Marseille, Musées de Marseille, 1987, pp. 73-79.

Bullock, N., « Aids to Objectivity? Photography, Film, and the new "Science" of Urbanism », dans Penz, F. et Lu, A. (éds.), *Urban cinematics: understanding urban phenomena through the moving image*, Bristol, Intellect, 2011, pp. 77-92.

Bullock, N., « Imagining the Post-War World. Architecture, Reconstruction and the British Documentary Film Movement », dans Penz, F. et Thomas, M. (éds.), *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*, London, British Film Inst, 1997, pp. 52-61.

Bullock, N., « First the Kitchen - then the Façade », *AA Files*, 1984, pp. 58-67.

Causarano, F., « Les voyages d'Italie », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 30-45.

Chapel, E., « From Paris to Athens », dans van Es, E. (éd.), *Atlas of the functional city: CIAM 4 and comparative urban analysis*, Bussum, Thoth publishers, 2014, pp. 148-161.

Chapman, J., « Le cinéma anglais et la propagande dans les années 1930: un consensus entre l'industrie cinématographique et l'État », dans Bertin-Maghit, J.-P. (éd.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éd., 2015, pp. 183-198.

Cohen, E., « Télévision, pouvoir et citoyenneté », dans Lévy, M.-F. (éd.), *La télévision dans la République: les années 50*, Bruxelles : [Paris], Complexe ; IHTP CNRS, 1999, pp. 23-42 (Collection « Histoire du temps présent »).

Cohen, J.-L., « L'Œuvre complète de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, entre document et fiction », dans Garric, J.-P., Orgeix, É. d' et Thibault, E. (éds.), *Le livre et l'architecte: actes du colloque, Paris, 31 janvier - 2 février 2008*, Wavre, Mardaga, 2011, pp. 73-82 (Collection Architecture).

Cohen, J.-L., « Droite-gauche: invite à l'action », dans Lucan, J. (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 309-313.

Coissac, G.-M., « Le cinéma dans l'enseignement et l'éducation en France », dans *Le Tout-Cinéma 1930-1931*, Paris, Filma, 1931, pp. 13-36 (9e année).

Colomina, B., « The Split Wall: Domestic Voyeurism », dans Risselada, M. (éd.), *Raumplan versus Plan libre: Adolf Loos/Le Corbusier*, Rotterdam, 010 Publishers, 2008, pp. 32-51.

Colomina, B., « Vers une architecture médiatique », dans Vitra Design Museum, Nederlands Architectuurinstituut et Royal Institute of British Architects (éds.), *Le Corbusier: the Art of Architecture*, Weil am Rhein [Germany], Vitra Design Museum, 2007, pp. 247-293.

Colomina, B., « The Split Wall: Domestic Voyeurism », dans Colomina, B. et Bloomer, J. (éds.), *Sexuality & space*, New York, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 73-130 (Princeton papers on architecture 1).

Contat, M., Rybalka, M. et Sartre, J.-P., « Life Begins Tomorrow, a Film by Nicole Vedrès », dans *The writings of Jean-Paul Sartre*, Evanston, Northwestern University Press, 1974, pp. 202-206 (Northwestern University studies in phenomenology & existential philosophy).

de Heer, J., « Polychromy and Promenade », dans Risselada, M. (éd.), *Raumplan versus Plan libre: Adolf Loos/Le Corbusier*, Rotterdam, 010 Publishers, 2008, pp. 156-167.

de Smet, C., « Réparation Poético-Plastique, à propos de Poésie sur Alger », dans *Poésie sur Alger. Postfaces de Rémi Badouï et Cathérine de Smet*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2015, pp. 81-99.

de Smet, C., « Les munitions photographiques d'un livre de propagande », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 155-173.

Denis, S., « Architecture, cinéma et utopie. Pierre Kast sur Claude-Nicolas Ledoux et Le Corbusier », dans Fiant, A. (éd.), *Le court-métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction: allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 203-216 (Le spectaculaire Série cinéma).

Elsaesser, T., « Propagating Modernity: Information, Instruction and Indoctrination », dans Auerbach, J. et Castronovo, R. (éds.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 233-256.

Elsaesser, T., « Aus der Geschichte der Zukunft: Die Stadt von Morgen », dans Barr, H. (éd.), *Neues Wohnen 1929/2009: Frankfurt und der 2. Congrès International d'Architecture Moderne*, Berlin, Jovis, 2011, pp. 14-26.

Forster, K.W., « Antiquity and Modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923 », dans *Oppositions*, Winter/Spring 1979, pp. 131-153.

François, A., « La matière des cartes postales », dans Bonillo, J.-L. (éd.), *Le Corbusier, visions d'Alger*, Paris, Éditions de la Villette : Fondation Le Corbusier, 2012, pp. 199-215.

Freeman, J., « Bridging Purism and Surrealism: The Origins and Production of Fernand Léger's Ballet Mécanique », dans Kuenzli, R.E. (éd.), *Dada and surrealist film*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1996, pp. 28-45.

Gargiani, R., « Photographie et processus créatif, 1940-1965 », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 116-139.

Gimello-Mesplomb, F., « Les films sur l'art lauréats de la "Prime à la qualité" du CNC: portrait d'une catégorie de bénécifaires de l'intervention culturelle publique (1954-1959) », dans Robert, V., Le Forestier, L. et Albera, F. (éds.), *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 117-135.

Gizycki, M., « Ballet avec une caméra. Léger et son film », dans *Fernand Léger. De la couleur au mur*, Warszawa, Zacheta, 2006, pp. 57-63.

Gourdet-Mares, A., « La caméra Pathé-baby: le cinéma amateur à l'âge de l'expérimentation », dans Vignaux, V. et Turquety, B. (éds.), *L'amateur de cinéma: un autre paradigme: histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, Afrhc, 2017, pp. 74-93 (Histoire culturelle).

Hamery, R. et Drot, J.-M., « Jean-Marie Drot. "On dit aujourd'hui "ça va faire du 4%», mais 4% cela fait déjà deux millions de personnes. Propos recuillis par Roxane Hamery, le 6 avril 2012 », dans Hamery, R. (éd.), *La télévision et les arts. Soixiante années de production*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 23-36 (Le spectaculaire Série cinéma).

Hogenkamp, B., « Film, propagande et Front populaire: à la défense des intérêts des cinéastes et des specataeurs », dans Bertin-Maghit, J.-P. (éd.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, s.l., Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 215-232.

Hornsey, R., « László Moholy-Nagy at the London Zoo: Animal Enclosures and the Unleashed Camera », dans Lawrence, M. et Lury, K. (éds.), *The zoo and screen media: images of exhibition and encounter*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 223-246 (Screening spaces).

Iampolsky, M., « Le cinéma de l'architecture utopique », dans Aurivel, F. (éd.), *Cinema & Architecture*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 (Iris 12).

Jannière, H., « Paris disparaît: destruction et rénovation urbaine dans les reportages de la télévision française, 1954-1977 », dans *L'architecture et la disparition*, Villeneuve d'Ascq, Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2017, pp. 147-158 (Cahiers thématiques 16).

Janser, A., « "Only Film Can Make The New Architecture Intelligible!" Hans Richter's Die neue Wohnung and the Early Documentary Film on Modern Architecture », dans Penz, F. et Thomas, M. (éds.), *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*, London, British Film Institute, 1997, pp. 34-46.

Jaubert, M., « La musique dans le film (Cahier IDHEC, n°1, 1944, Laboureur et Cie, Issoudun-Paris) », dans L'Herbier, M. (éd.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éditions Corrêa, 1946, pp. 368-371.

Kiesler, F., « Building a cinema theater, New York Evening Post, 2 février 1929 », dans *Frederick Kiesler: artiste-architecte.*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

Klein, R., « Cinéma, instrument documentaire et représentations critiques de l'architecture contemporaine », dans Klein, R. et Monin, E. (éds.), *Représentations de l'architecture contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Éditions de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2013, pp. 193-202 (Cahiers thématiques).

Kopytoff, I., « The cultural biography of things: commoditization as process », dans Appadurai, A. (éd.), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 64-94.

Kracauer, S., « Farewell to the Linden Arcade (1930) », dans *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995, pp. 334-342.

Lejeune, P., « Nicole Vedrès », dans *Le cinéma des femmes*, Paris, 1987, p. 64.

Louis, M., « Mallet-Stevens et le cinéma », dans *Rob Mallet-Stevens*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1980.

Lucan, J., « Athènes et Pise. Deux modèles pour l'espace convexe du plan libre », dans *Le Corbusier. L'atelier intérieur*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, pp. 59-78.

Lugon, O., « The Lecture – Le Corbusier's Use of the Word, Drawing and Projection », dans Albéra, F. et Tortajada, M. (éds.), *Cinema beyond film: media epistemology in the modern era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 145-167 (Film culture in transition).

Mallet-Stevens, R., « Le cinéma et les arts: l'architecture (Les Cahiers du mois-Cinéma, 1925) », dans L'Herbier, M. (éd.), *Intelligence du cinematographe*, Paris, Éditions Corrêa, 1946, pp. 288-290 (Les grandes professions françaises).

Markou, E., « Œuvre collective et stratégies d'autorité. Le Corbusier, Les Trois Établissements humains, 1945/1959 », dans Chabard, P. et Kourniati, M. (éds.), *Raisons d'écrire. Livres d'architectes, 1945-1999*, Paris, Éd. de la Villette, 2013, pp. 19-44.

Martinez de Guerenu, L., « Montage », dans Peressut, L.B. *et al.* (éds.), *Interior Wor(l) ds**, Torino, Umberto Allemandi & C., 2010, pp. 155-160.

Mazza, B., « Le voir en jeu. Les photographes de Le Corbusier, 1920-1940. », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 177-193.

McLeod, M., « Saint-Dié: "A Modern Space Conception" for Postwar Reconstruction », dans Cohen, J.-L. et Museum of Modern Art (New York, N.Y.) (éds.), *Le Corbusier: an atlas of modern landscapes*, London, Thames & Hudson, 2013, pp. 193-200.

Merwood-Salisbury, J., « American Modern: The Chicago School and the International Style at New York's Museum of Modern Art », dans Eisenschmidt, Al. et Mekinda Eds, J. (éds.), *Chicagoisms: The City as Catalyst for Architectural Speculation*, Chicago, Park Books/University of Chicago Press, 2014, pp. 116-129.

Michel, A.P., « Corporate Films of Industrial Work: Renault », dans *Films that work: industrial film and the productivity of media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, pp. 167-186 (Film culture in transition).

Morel Journel, G., « Citations, remplois, collages. Figures de l'intertextualité dans les écrits de Le Corbusier », dans *Le Corbusier. L'atelier intérieur*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, pp. 21-38.

Morel Journel, G., « Vie d'une grande "petite" maison: trente ans de présentaitons de la villa Le Lac », dans *Massilia 2006: anuario de estudios corbuseennes.*, Barcelona, Associació d'idees, Centre d'investigacions estétiques, 2006, pp. 32-41.

Morel Journel, G., Dercelles, A. et Ragot, G., « Liste illustrée des projets et réalisations », dans *Massilia Annuaire 2012 de la Fondation Le Corbusier. La boite à miracles - Le Corbusier et le théâtre.*, vol. 2012, Marseille, Imbernon Éditions, 2012, pp. 66-81 (Massilia).

Murray, I. et Osley, J. (éds.), « Selection of Speeches made at the Presentation of the Royal Institute of Britisch Architects' Royal Gold Medal to Le Corbusier on 31 March 1953 », dans Murray, I. et Osley, J. (éds.), *Le Corbusier and Britain: an anthology*, Abington, Oxon ; New York, Routledge, 2009, pp. 181-188.

Naegele, D., « Photographic Illusionism and the "New World of Space" », dans *Le Corbusier, Painter and Architect*, Aalborg, Nordjylands Kunstmuseum, 1995, pp. 83-117.

Newsome, W.B., « The Evolution of Theories of Democratization: The Work of Paul-Henry Chombart de Lauwe », dans *French urban planning, 1940-1968: the construction and deconstruction of an authoritarian system*, New York, Peter Lang, 2009, pp. 113-136 (Studies in modern European history).

Penz, F., « Notes and observations regarding Pierre Chenal and Le Corbusier's collaboration on Architectures d'Aujourd'hui (1930-1931) », dans Uluo lu, B., En ici, A. et Vatanseveer, A. (éds.), *Design and cinema: form follows film*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 149-167.

Perron, T., « Les films fédéraux ou la trilogie cégétiste du Front populaire », dans Denis, W. (éd.), *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours: actes du colloque tenu à Bercy, les 28 et 29 juin 2001*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, 2002.

Prelorenzo, C., « Gammes cinématographiques », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Paris, Villette, 2014, pp. 70-87.

Quéméner, R., « Paris la Belle (1928-1959): trente ans, le temps d'un court », dans Fiant, A. et Hamery, R. (éds.), *Le court-métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction: allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 271-280.

Quetglas, J., « Mise en scène de Ronchamp », dans Fondation Le Corbusier (éd.), *La boite à miracles - Le Corbusier et le théâtre*, Marseille, Éditions Imbernon, 2012, pp. 98-111 (Massilia 2012).

Quetglas, P., « Souvenirs de Pompei... », dans *Le Corbusier. L'atelier intérieur*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, pp. 39-58.

Ragot, G., « Des plans pour la capitale, 1925-1961 », dans Lucan, J. (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 291-295 (Collection Monographie).

Reichlin, B., « Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect », dans *Le Corbusier's Secret Laboratory: from Painting to Architecture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, pp. 147-181.

Reichlin, B., « LŒuvre n'est plus faite seulement d'elle-même », dans *Le Corbusier. L'atelier intérieur*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, pp. 119-150.

Robert, V. *et al.* (éds.), « Introduction », dans Robert, V. *et al.* (éds.), *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 9-34 (Le spectaculaire Série cinéma).

Saddy, P., « Deux héros de l'époque machiniste, ou le passage du témoin », dans Lucan, J. (éd.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 300-305 (Collection Monographie).

Spechtenhauser, K., « Entre instantané et mise en scène. Le Corbusier en images », dans Herschdorfer, N. et Umstätter, L. (éds.), *Construire l'image: Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012, pp. 188-221.

Stöneberg, M., « Through focusing screen and viewfinder », dans Quiring, C. *et al.* (éds.), *Ernst May: 1886 - 1970*, München, Prestel, 2011, pp. 79-97.

Tim Benton, « La rhétorique de la vérité: Le Corbusier à Alger », dans Bonillo, J.L. (éd.), *Le Corbusier, visions d'Alger*, Paris, Éditions de la Villette : Fondation Le Corbusier, 2012, pp. 172-187.

Van Beusekom, A., « Programma-overzicht », dans *Het gaat om de film!: een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga, 1927-1933*, Amsterdam, B. Lubberhuizen ; Filmmuseum, 1999, pp. 279-299.

Van den Heuvel, C., « Building Society, Constructing Knowledge, Weaving the Web; Otlet's Visualisations of a Global Information Society and His Concept of a Universal Civilisation », dans Rayward, W.B. (éd.), *European modernism and the information society: informing the present, understanding the past*, Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2008, pp. 127-155.

Vignaux, V., « Un cinéma “éducateur” dit de “propagande sociale” dans l'entre-deux-guerres en France, ou des images pour la République », dans Bertin-Maghit, J.-P. (éd.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 199-213 (Opus Magnum).

Vincent, C., « Les résultats du congres du cinéma indépendant », dans Borde, R. (éd.), *3e Congrès International du cinéma indépendant*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1963, pp. 142-143.

von Moos, S., « Voyages en zigzag », dans *Voyage d'Orient, 1910-1911*, Paris, Éditions de La Villette, 2011, pp. 103-133 (Textes fondamentaux modernes).

Walker, J.A., « Monitor and other. Open-ended Series of the 1950s and 1960s », dans *Arts TV: a history of arts television in Britain*, London, J. Libbey, 1993, pp. 45-55.

Wouters, L., « Cinéma et architecture », dans *Robert Mallet-Stevens, architecture, mobilier, décoration*, Paris, Philippe Sers, 1986.

Yannis Tsiomis, « Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourdh'ui et “la loi du ripolin” », dans Boucharenc, M. et Leroy, C. (éds.), *L'année 1925: l'esprit d'une époque*, [Nanterre], Presses universitaires de Paris ouest, 2012, pp. 63-79.

3. Articles académiques et de périodiques en architecture et en cinéma

Albera, F., « Epstein antifasciste: les Bâtisseurs », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 78, 2016, pp. 130-139.

Albera, F., « Léger en correspondances. Epstein-Eisenstein-Epstein. », *Cinémathèque*, n° 18, automne 2000, pp. 39-60.

Alonso Pereira, J.R., « Le Corbusier's dioramas », *Cuadernos de Proyectos Arquitectonicos*, n° 4, 2013, pp. 133-135.

Amy de la Bretèque, F., « Des compositeurs de musique viennent au cinéma: le “Groupe des Six” », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 38, 2002, [En ligne]. <http://1895.revues.org/258>. (Consulté le 15 mars 2016).

Arnoldy, E., « Des scènes chantées et du Film d'Art, de l'accompagnement musical approprié et du film musical: deux ou trois notes sur une histoire de la musique du cinéma muet », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 38, 2002, [En ligne]. <http://1895.revues.org/243>. (Consulté le 23 mars 2016).

Aubert, M., « Le cinéma ouvrier: la collection de films du Parti Communiste français », *Cahiers de la cinémathèque*, n° 71, décembre 2000, pp. 25-27.

Banham, R., « The Last Formgiver », *Architectural Review*, août 1966, pp. 97-110.

Barthes, R., « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

Becherer, R., « Changing it in the architecture of mise-en-scène », *Modulus*, vol. 18, 1987, pp. 63-87.

Berthomé, J.-P., « Les décorateurs du cinéma muet en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 65, 2011, pp. 90-111.

Bertin-Maghit, J.-P., « Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 9 1999, pp. 23-49.

Blencowe, C. et Levine, J., « Peripheral Odyssey », *AAfiles*, vol. 71, n° 71, 2015, pp. 113-120.

Boone, V., « The Epic of the Marseilles Block through the Eye of the Camera », *JSAH*, mars 2009, pp. 125-128.

Bourdon, J., « La télévision et le peuple, ou le retour d'une énigme », *Hermès, La Revue*, n° 42, février 2005, pp. 112-118.

Bruno, G., « Architecture and Cinema », *Assemblage*, vol. 19, décembre 1992, pp. 106-111.

Buache, F., « Le Cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet », *Travelling: Documents Cinémathèque suisse*, vol. 55, t 1979, pp. 36-38.

Buckland, M.K., « The Kinamo movie camera, Emanuel Goldberg and Joris Ivens », *Film History*, vol. 20, 2008, pp. 49-58.

Buxtorf, A.-E., « La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres: l' utopie à l'épreuve de la modernité », *Entre nostalgie et utopie / études réunies par Jean-Michel Leniaud.*, 2005, pp. 117-144.

Carranza, L.E., « Le Corbusier and the Problems of Representation », *Journal of Architectural Education*, vol. 48, novembre 1994, pp. 70-81.

Carou, A., « Le celluloïd et le papier », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 31, 2000, [En ligne]. <http://1895.revues.org/62>. (Consulté le 8 novembre 2015).

Chaniac, R., « Télévision: l'adaptation laborieuse d'une référence unique », *Hermès, La Revue*, n° 37, mars 2003, pp. 81-93.

Cohen, L. *et al.*, « "Remember I"m the bloody architect!' Architects, organizations and discourses of profession », *Work, employment and society*, vol. 19, n° 4, 2005, pp. 775-796.

Clemens, N., « Le Corbusier et la querelle de Berlin », *Histoire urbaine*, vol. 16, février 2006, pp. 161-148.

Cosandey, R., « Töpffer, Lortac et Cavé, Histoire de Monsieur Vieux-Bois -en trois tableaux », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 59, 2009, pp. 55-81.

Cosandey, R., « Quand l'avant-garde projetait son avenir », *Archivo*, vol. 84, avril 2000.

Cousin, C., « Le mural, un espace monumental à la mesure de Léger », *Fernand Léger. De la couleur au mur*, 2006, pp. 99-111.

Dumont, M.-J., « Si les femmes faisaient les maisons: la croisade Paulette Bernège », *Criticat*, n° 10, automne 2012.

Eisenstein, S.M. et Bois, Y.-A., « Montage and Architecture », *Assemblage*, vol. 10, décembre 1989, pp. 110-131.

François, A., « La cinématographique de l'œuvre de Le Corbusier », *Cinémathèque*, printemps 1996, pp. 39-50.

Frizot, M., « La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin », *Études photographiques*, vol. 8, novembre 2008, [En ligne]. <http://etudesphotographiques.revues.org/index228.html. Consulté le 10 avril 2013>.

Geens, V., « Le temps des utopies. L'ambition cinématographique d'Henri Storck, de 1907 à 1940 », *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, n° 7, 2000, pp. 189-237.

Goffaux, C., « Promenoire Manomètre », *Gryphe (en ligne)*, semestre 2000.

Hildner, J., « Remembering the Mathematics of the Ideal Villa », *Journal of Architectural Education*, vol. 52, n° 3, février 1999, pp. 143-162.

Jacobs, S., « Frankfurter Slapstick. De Amerikaanse stille filmkomedie bij Adorno, Benjamin en Kracauer », *De Witte Raaf*, vol. 174, hiver 2015, pp. 13-16.

Janser, A., « Le Corbusier und die filmische Propaganda für moderne Architektur », *Archithese*, 10 1992, pp. 56-60.

Jartoux, P., « The Work of Eugène Freyssinet: the most Significant Bridges of his career », *DOCOMOMO*, n° 45, 2011, pp. 31-35.

Jouhaud, C., « Cinéma et Histoire: Europe, 1945-1965 », *Le Mouvement social*, automne 1985, pp. 97-104.

Juan, M., « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Sociétés & Représentations*, janvier 2004, pp. 291-314.

Kaminer, T., « Framing Colomina », *Footprint*, spring 2009, pp. 129-138.

Keiller, P., « Le cinéma comme critique de l'espace », *Criticat*, printemps 2015, pp. 92-102.

Kiyak, A., « Describing the Ineffable: Le Corbusier, Le Poème Électronique and Montage », *Thesis*, vol. 4, 2003, pp. 160-165.

Knowles, K., « From Mallarmé to Mallet-Stevens: Reading Architectural Space in Man Ray's Les mystères du château du dé », *French Studies*, n° 4, 2011, pp. 459-470.

Le Corbusier, « Esprit de vérité », *Cinémathèque*, printemps 1996, pp. 56-58.

Lévy, M.-F., « Paul-Henry Chombart de Lauwe: un sociologue à la télévision », *Espaces et Sociétés*, 2001, pp. 85-96.

Lootsma, B., « Een ode van Philips aan de vooruitgang. Het paviljoen van Le Corbusier, Xenakis en Varèse op de Brusselse wereldtentoonstelling », *Wonen-TA/BK*, décembre 1984, pp. 10-17.

Lootsma, B., « Le Poème Électronique. Het verlangen naar syntese », *Wonen-TA/BK*, n° 2, décembre 1984, pp. 20-31.

Loyer, E., « Malraux et le cinéma: au désir d'épopée à l'usine de rêves », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 70, octobre 1999, pp. 43-51.

Lugon, O., « La photographie mise en espace », *Études photographiques*, vol. 5, novembre 1998, [En ligne]. <http://etudesphotographiques.revues.org/index168.html. Consulté le 25 avril 2013>.

McLeod, M., « Le Corbusier and Algiers », *Oppositions*, vol. 1920, 1980, pp. 54-85.

Meusy, J.-J., « Les bandes comiques face à l'arrivée des films "kilométriques" », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 61, septembre 2010, pp. 149-164.

Meusy, J.-J., « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 31, 2000.

Morel Journel, G., « Le Corbusier's binary figures », *Daidalos*, vol. 64, juin 1997, pp. 24-29.

Morel, J.-P., « Elie Faure, militant du septième art », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 70, octobre 1999, pp. 33-37.

Naegele, D., « An interview with Lucien Hervé », *Parametro*, vol. 206, février 1995, pp. 70-83.

Nichols, B., « Documentary Film and the Modernist Avant-Garde », *Critical Inguiry*, vol. 27, summer 2001, pp. 580-610.

Ory, P., « De "Ciné-Liberté" à La Marseillaise: espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938) », *Le Mouvement social*, n° 91, 6 1975, pp. 153-175.

Pace, D., « Old Wine-New Bottles: Atomic Energy and the Ideology of Science in Postwar France », *French Historical Studies*, vol. 17, n° 1, spring 1991, pp. 38-61.

Pasquier, D., « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès, La Revue*, n° 42, février 2005, pp. 60-69.

Payton, N., « Cinematic architecture and architectural cinema », *Arcade*, vol. 14, 1993, pp. 28-29.

Perron, T., « À la recherche du "cinéma ouvrier": périodisation, typologie, définition (en forme de propositions) », *Cahiers de la cinémathèque*, n° 71, décembre 2000, pp. 9-14.

Pisano, G., « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 38, 2002, [En ligne]. <http://1895.revues.org/218>. (Consulté le 23 mars 2016).

Ragot, G., « La Ferme et le Village radieux de Le Corbusier. Nouvelle déclinaison du principe d'équilibre entre l'individuel et le ccollectif », *In Situ [En ligne]*, n° 21, 2013.

Ragot, G., « Pierre Vago et les débuts de "l'Architecture d'Aujourd'hui" 1930-1940 », *Revue de l'Art*, 1990, pp. 77-81.

Reichlin, B. et Viati Navone, A., « Dalle case-albergo al "palazzo volante": una promenade fra tensioni spaziali e percettive », *Archi*, n° 3, 2011, pp. 24-34.

Ringart, N., « Scénario pour un film condamné », *Les Temps Modernes*, janvier 2008, pp. 88-116.

Riou, F., « Le cinéma à l'Exposition internationale de 1937: un média au service de la recherche scientifique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2009, pp. 30-55.

Rosenblatt, N.L., « Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s », *October*, vol. 86, 1998, pp. 47-92.

Rowe, C., « The Mathematics of the Ideal Villa », *Architectural Review*, vol. 101, mars 1947, pp. 101-104.

Sagaert, M., « L'Œuvre ultime d'André Gide », *Gérontologie et société*, mars 2005, pp. 97-114.

Schumacher, T., « Deep Space, Shallow Space », *Architectural Review*, n° 1, 1987, pp. 37-42.

Sierik, K., « Regulations and Retrospection: The Rhetoric of Building and Films », *Daidalos*, vol. 64, juin 1997, pp. 114-121.

Tartakowsky, D., « Le cinéma militant des années trente, source pour l'histoire du Front populaire », *Cahiers de la cinémathèque*, n° 71, décembre 2000, pp. 15-24.

Thys, N., « Science et esthétique dans La Lyrosophie de Jean Epstein », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 78, 2016, pp. 44-63.

Turim, M., « Rhe displacement of architecture in Avant-Garde films », *Cinema and Architecture = iris*, 1991, pp. 25-38.

Vangrevelinghe, G., « Les niveaux de vie en France, 1956 et 1965 », *Économie et statistique*, n° 1, mai 1969, pp. 7-21.

Vichi, L., « Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie », *Studies in French Cinema*, n° 3, 2014, pp. 232-247.

Vidler, A., « The explosion of Space: Architecture and the Filmic Imagery », *Assemblage*, vol. 21, 1993, pp. 45-59.

Vignaux, V., « Léon Moussinac et l'Humanité du cinéma. Cinéma militant et militantisme culturel dans l'entre-deux-guerres en France », *Études photographiques*, mai 2011, [En ligne]. <http://etudesphotographiques.revues.org/3180>.

Vossoughian, N., « Mapping the Modern City: Otto Neurath, the International Congress of Modern Architecture and the Politics of Information Design », *Design Issues*, vol. 22, n° 3, 2006, pp. 48-65.

Ward, J., « Les Terrasses », *Architectural Review*, n° 177, mars 1985, pp. 64-69.

Wasson, H., « The other small screen: moving images at New York's World Fair », *Canadian Journal of Film Studie*, vol. 21, n° 1, 2012, pp. 81-103.

Weibel, P., « Le pouvoir des images: des médias visuels aux médias sociaux », *Perspective*, n° 1, 2012, [En ligne]. <http://persepctive.revues.org/406>. (Consulté le 21 octobre 2013).

Weihsmann, H., « Cinétecture », *Architektur und Bauforum*, vol. 28, n° 169, 1995, pp. 40-44.

« City Symphonies. Film Manifestos of Urban Experiences », *Eselsohren*, 2014.

« Les intellectuels français et le cinéma », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 70, octobre 1999.

4. Thèses et travaux de fin d'études

Beda, T., *Van experiment naar serieproduct? De unités d'habitation van Le Corbusier*, Scriptie ingediend tot het behalen van de academische graad Burgerlijk Ingenieur-Architect, Gent, RUGent, 2002.

Boone, V., *Lucien Hervé. Architectuurfotografie bij Le Corbusier*, Gent, RUGent, 2002.

Boone, V., *Le Corbusier et le cinéma*, Mémoire de DEA, Paris, Université Paris I, Sorbonne, 2003.

Bridoux-Michel, S., *Architecture et Musique: croisements de mensées après 1950*, Thèse de doctorat réalisée sous la direction de Mme le professeur Joëlle Caullier, Lille, Université Lille 3, 2006.

Clemens, N., *L'unité d'habitation de Berlin de Le Corbusier*, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art contemporain sous la direction de François Robichon, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, 2004.

De Maesschalck, P., *Het internationale avant-garde filmmilieu tijdens het Interbellum in België, Ca. 1923-1933*, Gent, UGent, faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2014.

Devos, R., *Modern at Expo 58. Discussions on postwar architectural representation*, PhD, Gent, Ugent, faculteit Ingenieurswetenschappen en Architectuur, 2008.

Duyck, L., *FIFA. Fédération Internationale du Film d'Art. Onderzoek naar de samenstelling, doelstellingen, werking en activiteiten van de FIFA en de ondersteuning van de kunstdocumentaire na WO II tot en met de jaren '60*, Masterproef, Gent, UGent, faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2014.

François, A., *Voir et habiter: questions sur la photo-cinématographie de l'œuvre de Le Corbusier*, Mémoire de DEA, Paris, Sorbonne nouvelle de Paris, 1994.

Garin, A., *Le Tour de la France par deux enfants de G. Bruno et ses adaptations cinématographiques et télévisuelles*, Mémoire de master 1, Lyon, ENSSIB-Université de Lyon, 2014.

Gerber, A., *L'Algérie de Le Corbusier. Les voyages de 1931*, Thèse n°1077 pour l'obtention du grade de docteur en sciences, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1992.

Haggith, T., *Castles in the Air: British Film and the Reconstruction of the Built Environment, 1939-51*, PhD in Social History, Warwick, University of Warwick, mai 1998.

Kalpakci, A., *Making CIAM: The Organizational Techniques of the Moderns 1928-1959*, Zurich, gta, ETH Zurich, 2017.

Maurel, C., *L'Unesco de 1945 à 1974*, Thèse de doctorat d'histoire contemporaine sous la direction de M. Pascal Ory, Paris, École doctorale d'histoire de Paris I, 2005, [En ligne]. <http://these-de-doctorat-chloemaurel.blogspot.be>.

McKay, F.S., *Le Corbusier, negociating Modernity: representing Algiers 1930-1942*, Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of Philosophy, Vancouver Canada, University of British Columbia, 1994.

McLeod, M., *Urbanism and Utopia. Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*, PhD Philosophy, Princeton University, School of Architecture, 1985.

Mellegers, E.J., *7316X6. Le Corbusier en de auto 1910-1965*, Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis, vakgebied Architectuurgeschiedenis, Leiden, Rijksuniversiteit Leiden, 1990.

Morel Journel, G., *Le Corbusier: un architecte écrivain de la modernité? Rhétorique de Le Corbusier*, Mémoire de travail personnel de troisième cycle. Directeur d'étude Jacques Boulet, Paris, 1984.

Morel Journel, G., *Doctrines urbanistiques de Le Corbusier dans ses premiers textes. Penser la ville, dire la ville*, sous la direction de Bernard Haumont, Paris, E.A.P.V., 1986.

Morel Journel, G., *Le Corbusier, l'écrivain. Arpenter sur les 4 routes*, Thèse en histoire et civilisations (architecture), Paris, École des Hautes Études en sciences sociales, 2010.

Naegele, D., *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture*, PhD, University of Pennsylvania, 1996.

Preteux, M.-B., *Les idées de Le Corbusier après la seconde guerre mondiale: France? Europe? Monde? Quelle réalité dans l'application et la diffusion de ses idées de 1944 à 1965*, Maîtrise d'histoire des relations internationales sous la direction de R. Franck, 1995.

Redivo, A., *Bâtir l'Architecture d'Aujourd'hui/ Costruire l'architettura moderna.*, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 2001.

Robbers, L., *Modern architecture in the age of cinema: Mies Van der Rohe and the moving image*, Princeton University, School of Architecture, janvier 2012.

Sterken, S., *Iannis Xenakis, ingénieur et architecte*, Thèse de doctorat déposée pour l'obtention du degré de docteur en Sciences appliquées, Section Architecture, Gent, Universiteit Gent, 2004 2003.

Van Acker, W., *Universalism as Utopia. A Historical Study of the Schemes and Schemas of Paul Otlet (1868-1944)*, Proefschrift ingediend tot het behalen van de graad van Doctor in de Ingenieurswetenschappen: Architectuur, Gent, Ugent, faculteit Ingenieurswetenschappen en Architectuur, 2012.

Vicovanu, I.R., *L'Esprit Nouveau (1920-1925) and the shaping of modernism in the France of the 1920s*, dissertation submitted to John Hopkins University in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Baltimore, Maryland, John Hopkins University, septembre 2009.

Ward, J., *Le Corbusier's Villa « Les Terrasses » and the International Style*, Ph.D., New York, New York University, 1984.

Wild, J.J., *L'Imagination cinémentale: the cinematic impression on avant-garde art in France, 1913-1929*, Iowa, University of Iowa, juillet 2006.

5. Articles non publiés et de brochures

Allain, J., « La Vie commence demain (1949) de Nicole Vedrès, une enquête falsifiée sur le statu des archives du présent ou une quête diachroniqie de la fiabilité des archives en art », EAM, Rennes, juin 2016, [En ligne]. <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01461723>.

Lombardo, V. *et al.*, « The Virtual Elecronic Poem (VEP) Project », conference paper, septembre 2005.

Barles, S. et Jardel, S., « L'Urbanisme souterrain: Étude comparée exploratoire », Université de Paris 8, Laboratoire Théorie des Mutations Urbaines, UMR 7136 Architecture, Urbanisme, Sociétés, avril 2005, p. 99, [En ligne]. <http://perso.univ-mlv.fr/www-ltmu/groupe_documents/doc_pdf/APUR_barles_0505_light.pdf>. (Consulté le 12 octobre 2015).

Drot, J.-M., « Dix ans de films sur l'art à la Radio-télévision française », *Round Table on Television and Film on Art*, Ottawa, Canadian Commission for UNESCO, 23 mai 1963, p. 27.

6. Articles de presse

Robinson, D., « Monitor in profile », *Sight and Sound*, winter 1960-1961, pp. 41-43.

« Le Corbusier perce au cinéma », *Techniques et Architecture*, n°373, août-septembre 1987, pp. 24-25.

7. Documentaires

Barsac, J., *Le Corbusier*, VHS, la Sept, 1987.

Drot, J.-M., « Claude Santelli », *Les yeux et la mémoire*, RTF, 1968.

Wolff, P., Geist, J.F. et Krausse, J., *Das Neue Frankfurt*, DVD, Berlin, Absolut Medien, 2015.

Autour de La Fin Du Monde, 1930, Abel Gance / Eugene Deslaw, 5 janvier 2013, [En ligne]. <http://www.youtube.com/watch?v=NjS-0M4Ply8&feature=youtube_gdata_player>. (Consulté le 24 mars 2014).

Le Corbusier - Entretiens. Avec Georges Charensol (1962) et Robert Mallet (1951), Frémeaux & Associés SA - INA - Fondation Le Corbusier, 2007.

8. Sites Web

Ciacci, L., « A new way of Building in Frankfurt - 1928. Design for a new world », *www.planum.net*, s.d.

Ciacci, L., « Films on town planning form the archive », *www.planum.net*, s.d.

Ciacci, L., « The City of Tomorrow, Berlin, 1930. A filmed town planning scheme for every city », *www.planum.net*, s.d.

Ciacci, L., « The City, U.S.A. 1939 », *www.planum.net*, s.d.

Ciacci, L., « To better understand Paris - 1935 », *www.planum.net*, s.d.

De Maesschalck, P., « 2e Congrès International du Cinéma Indépendant (CICI), Brussel - 1930 », *www.memir.be*, 24 avril 2013.

Sénéchal, P. et Barbillon, C., « Elie Faure », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, s.d.

« Ciné-archives », *www.cinearchives.org*, s.d.

« http://genome.ch.bbc.co.uk », s.d.

« timeline », *www.screenonline.org.uk*, s.d.