

Les Cahiers
de l'École du Louvre

Les Cahiers de l'École du Louvre

Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations,
archéologie, anthropologie et muséologie

2 | 2013
Cahiers 2

L'architecte, l'image et le mot : Le Corbusier dans *Cahiers d'art* (1926-1933)

The Architect, Images and Words: Le Corbusier in Cahiers d'Art (1926-33)

Léa Baudat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/529>

DOI : 10.4000/cel.529

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013

Référence électronique

Léa Baudat, « L'architecte, l'image et le mot : Le Corbusier dans *Cahiers d'art* (1926-1933) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/529> ; DOI : 10.4000/cel.529



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'architecte, l'image et le mot

Le Corbusier dans *Cahiers d'art* (1926-1933)

Léa Baudat

Paris. 1925. La revue créée par Le Corbusier et Amédée Ozenfant en 1920, *L'Esprit nouveau*, cesse de paraître.

Paris. 1926. Christian Zervos, philosophe et historien d'art d'origine grecque, s'est imposé sur la scène éditoriale parisienne depuis plusieurs années (notamment en participant aux publications de la maison Morancé) et crée sa propre revue. *Cahiers d'art* est une revue luxueuse dans laquelle toutes les formes d'art trouvent leur place.

Le tournant des années 1920 marque de nouvelles perspectives pour l'art et l'architecture. Les avant-gardes sont désormais bien installées dans le paysage artistique européen et l'on assiste à la constitution d'un nouveau paradigme, celui de « l'esprit moderne ». Les revues jouent alors un rôle très important dans la construction d'une scène théorique et esthétique nouvelle, elles sont à la fois un outil de diffusion et un nouvel espace visuel, un objet à part entière. La valeur de l'objet édité change également¹ : la revue, qui fut un véritable support de « manifeste », se tourne désormais vers le « document ». Le temps des revendications anticipatrices est terminé. C'est ce que l'on peut remarquer avec les deux événements éditoriaux évoqués précédemment : Le Corbusier et Ozenfant publiaient une « revue-manifeste », celle du mouvement qu'ils ont appelé le Purisme ; Zervos commence à publier une « revue-document », une revue qui veut tout montrer de l'art, celui du présent et du passé. Le Corbusier passe sans réticence de l'une à l'autre.

« L'architecture moderne n'est devenue moderne qu'à travers son engagement avec les médias² »

Le Corbusier, mieux qu'aucun autre architecte, se fait le champion d'un esprit moderne qui se développe et s'invente dans la presse. La production architecturale ne se situe plus exclusivement sur son lieu de construction, mais également sur les sites immatériels que sont les publications, les revues et les expositions. La page imprimée n'est plus seulement un lieu de représentation, mais bien déjà un lieu d'architecture.

En 1925, l'architecte franco-suisse écrit : « La presse, le livre agissent plus efficacement que l'art à des fins religieuses, moralisatrices ou politiques³. » Et cela parce qu'il les considère comme des productions en soi, et non seulement comme des « reproductions » ; il ne s'agit pas simplement pour lui de montrer son architecture à travers un intermédiaire, mais bien de construire un spectacle cohérent et actif de son œuvre. Ainsi, dès 1929 – à seulement 42 ans –, il commence à faire publier son œuvre complète chez l'éditeur parisien Morancé. C'est Jean Badovici, architecte et critique d'origine roumaine, qui se charge de l'édition en reprenant notamment, presque à l'identique, les livraisons de la revue *L'Architecture vivante*. Crès, autre éditeur d'art parisien, se fait le messenger privilégié de l'abondante production écrite de Le Corbusier à travers la collection de « L'Esprit nouveau » qui s'inscrit dans la continuité de la revue du

On utilisera CA pour désigner Cahiers d'art dans les notes de bas de page et les légendes.

¹ Hélène Janniére, *Politiques éditoriales et architecture « moderne », L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002, p. 72.

² Beatriz Colomina, *La Publicité du privé, de Loos à Le Corbusier*, Orléans, Éditions HXX, collection « Restitutions », 1998, p. 28.

³ Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *La Peinture moderne*, Marseille, Crès, collection « L'Esprit nouveau », 1925, p. 1.

même nom. Le Corbusier se réserve une place de choix dans ce paysage éditorial parisien en posant des jalons partout où il le peut.

Le Corbusier est d'ailleurs tout autant connu pour son œuvre bâtie que pour son œuvre projetée, pour son œuvre écrite et rêvée. S'il a construit une cinquantaine de bâtiments, il a également publié une cinquantaine d'ouvrages dans lesquels il développe sa vision de l'architecture. Il s'était lancé dans la presse avec *L'Esprit nouveau*, mais cette aventure ne prend pas fin avec la revue. Il participe parallèlement, puis ultérieurement, à plusieurs autres revues, certaines spécialisées en architecture comme *L'Architecture vivante* ou bien *L'Architecture d'aujourd'hui*, mais également généralistes comme *Cahiers d'art*. Le Corbusier veut se faire voir, il instrumentalise, ou tente d'instrumentaliser, la presse entière ; il se rend omniprésent sur la scène éditoriale.

Un art parmi les arts : l'architecture dans *Cahiers d'art*

Christian Zervos, le directeur de *Cahiers d'art*, n'est pas un spécialiste d'architecture ; pourtant, dès le premier numéro de sa revue en 1926, quatre articles lui sont consacrés : deux sont écrits par Jean Badovici, l'un par Pierre AUFRAY et le dernier est une enquête menée par Christian Zervos lui-même. Il semblerait que cet intérêt pour l'architecture ne soit pas seulement une prédilection intellectuelle mais aussi un choix opportun ! En effet, Zervos n'a cessé, du premier au dernier numéro, de se battre pour faire vivre financièrement sa revue. On sait qu'il a emprunté de l'argent de toutes parts et que cela a été cause de nombreuses désunions⁴. Or, quand il ouvre des pages consacrées à l'architecture dans sa revue, il sait qu'il va intéresser les lecteurs de *L'Esprit nouveau* qui a cessé de paraître, et qu'il peut élargir le public de *L'Architecture vivante*, revue très – peut-être trop – spécialisée. En fait, Zervos désire soumettre la question de l'architecture à un public d'amateurs d'art à qui elle n'est pas forcément familière. *Cahiers d'art* s'adresse à un public extrêmement éclairé, en témoignent les articles de très haut niveau sur la musique, mais l'architecture est alors beaucoup moins connue. Zervos s'attache alors à publier beaucoup de photos et de dessins d'élévations alors que *L'Architecture vivante* publie surtout des plans et des rendus d'architecture. Si les deux revues se consacrent généralement aux mêmes mouvements et aux mêmes architectes, Zervos tente de les rendre accessibles à un public moins spécialisé : il s'intéresse alors davantage au caractère idéologique, social et esthétique de l'architecture, tout en montrant aussi l'aspect constructif et technique.

Dans un premier temps donc, Zervos s'appuie sur la personnalité de Jean Badovici pour promouvoir la page architecture de la nouvelle revue, puis c'est Siegfried Giedion qui prend ce rôle. Jean Badovici n'est pas un historien, il est plutôt un critique et son rôle dans l'histoire de l'architecture est celui d'un homme de presse. Il est surtout connu pour avoir dirigé de main de maître *L'Architecture vivante*, et pour avoir lancé les premiers tomes de *L'Œuvre complète* de Le Corbusier. Il n'est pas un grand théoricien mais, en homme de son temps, il a su apporter son soutien à des tendances plutôt radicales. Il voue notamment une très forte admiration au mouvement hollandais *De Stijl*, qu'il publie régulièrement dans sa revue. La position théorique de Badovici est assez imprécise et les informations le concernant plutôt rares, mais c'est par lui que Zervos s'intéresse à l'architecture et qu'il rencontre Le Corbusier. Lorsque Siegfried Giedion prend sa place, la page architecture prend une autre dimension.

⁴ Christian Derouet, « Siegfried Giedion : la page d'architecture des *Cahiers d'art*, 1928-1934 », *Cahiers du MNAM* n° 82, hiver 2002-2003, pp. 42-65.

Dans le numéro 8 de l'année 1928, *Cahiers d'art* évoque Siegfried Giedion dans sa rubrique « Les Livres » à propos de *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*. Christian Zervos y est très élogieux : « À mon avis, M. Siegfried Giedion est le meilleur critique d'architecture que nous ayons en Europe⁵. » Quelques mois plus tôt, il a d'ailleurs fait directement appel à l'historien pour s'occuper de la page architecture de *Cahiers d'art*, rôle qu'il tiendra jusqu'en 1934. C'est dans cet ouvrage évoqué par la revue que Siegfried Giedion développe pour la première fois sa vision de l'histoire, et en particulier de l'histoire de l'architecture. Élève de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin, Giedion lui emprunte ses théories en les appliquant à l'architecture contemporaine. Comme son maître, il insiste particulièrement sur les « caractères nationaux⁶ » et consacre une page à l'architecture de chaque pays au fil des numéros de la revue. Par ailleurs, il existe selon lui des facteurs transitoires comme les « styles » tandis que des facteurs constitutifs assurent la continuité depuis le XIX^e siècle jusque dans l'architecture contemporaine, comme par exemple des facteurs constructifs. Il développe dans cet ouvrage une vraie réflexion sur son rôle d'historien et sur la continuité historique ; ainsi déclare-t-il dans son introduction :

« Malheureusement, jusqu'ici, l'historien a utilisé la vision d'ensemble qu'il tirait de ses travaux pour se porter garant du passé, condamnant ainsi à mort le futur. Ou pour, du moins, en lui faisant obstacle, ralentir le progrès de l'évolution. La tâche de l'historien se situe aujourd'hui à l'exact opposé : s'appliquant à démêler l'énorme complexité du passé, il doit en faire surgir les éléments qui permettent au futur de prendre son essor⁷. »

Le devoir de l'historien serait donc de chercher ce qui fait lien entre le passé, le présent et le futur car selon lui, c'est essentiel, organique.

Cahiers d'art est la première revue, et quasiment la seule, à publier Giedion en France. Alors que son ouvrage *Bauen in Frankreich* n'a pas encore été traduit en français, la revue est le lieu de rappeler ses conceptions de l'architecture. L'un de ses premiers articles, « Lumière et construction, réflexions à propos des ateliers de chemins de fer de Freyssinet », dans le numéro 6 de l'année 1929, reprend sa perspective historique. Il y soutient l'importance de l'air et de la lumière comme composantes à part entière de l'architecture de fer, ce qui se retrouve dans son analyse de l'architecture de Le Corbusier. Ainsi, à propos des ateliers de Freyssinet, il écrit qu'« à la place de l'ornementation vient aujourd'hui la lumière⁸ » et, à propos de la Villa de Garches de Le Corbusier : « Le luxe de la Villa de Garches consiste en un luxe de volume d'air⁹. » Il rejoint tout à fait les théories de Le Corbusier, et se fait ainsi le messager privilégié de l'architecture de ce dernier. La ligne éditoriale de *Cahiers d'art* en matière d'architecture est tenue par Siegfried Giedion de 1928 à 1934. Le Corbusier, par qui le critique suisse a découvert l'architecture moderne, trouve alors tout naturellement une place de choix dans la revue durant cette période.

⁵ Christian Zervos, « Les Livres », *CA* n° 8, 1928, p. 358.

⁶ À ce sujet, voir Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, collection « Idées/Arts » de la NRF, 1952 (texte original de 1933).

⁷ Siegfried Giedion, *Construire en France, construire en fer, construire en béton*, Paris, Éditions de La Villette, 1928 (rééd. 2000), p. 1.

⁸ Siegfried Giedion, « Lumière et construction, réflexion à propos des ateliers de chemins de fer de Freyssinet », *CA* n° 6, 1929, p. 275.

⁹ Siegfried Giedion, « Le problème du luxe dans l'architecture moderne, à propos d'une nouvelle construction à Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret », *CA* n° 5-6, 1928.

Poétique de l'image : l'architecture et sa représentation dans *Cahiers d'art*

Lorsqu'il promeut la sortie de son ouvrage *Vers une architecture*, Le Corbusier souligne l'importance que l'image prend dans un discours :

« Ce livre puise son éloquence dans des moyens nouveaux ; ses magnifiques illustrations tiennent à côté du texte un discours parallèle et d'une grande puissance. Cette nouvelle conception du livre par le discours explicite et révélateur des illustrations permet à l'auteur d'éviter les descriptions impuissantes ; les faits éclatent sous les yeux du lecteur par la force des images¹⁰. »

Le Corbusier entretient en effet un rapport à l'image tout à fait caractéristique du mouvement moderne, bien visible dans *Cahiers d'art*. Il faut comprendre que le mouvement moderne est le premier de l'histoire de l'art qui s'appuie en majorité sur la preuve photographique et non plus sur l'expérience personnelle. Cela est spécifique à l'architecture car l'expérience personnelle y est encore plus limitée que dans les autres arts : la photographie permet une diffusion des « vrais » bâtiments et non plus seulement de leurs dessins. Mais il ne faut pas oublier que l'image photographique n'est elle-même qu'une image et non pas la « vraie chose ». Amédée Ozenfant, sous le pseudonyme de Julien Caron, insiste déjà sur ce point dans *L'Esprit nouveau* à propos de la Villa Schwob de Le Corbusier : « Et combien la photographie qui est trompeuse déjà quand elle reproduit des surfaces (tableaux), l'est-elle plus encore lorsqu'elle prétend reproduire des volumes¹¹. » De son côté, dans sa *Petite histoire de la photographie*, Walter Benjamin note que « chacun aura pu observer combien un tableau, plus encore une sculpture, et par dessus tout une architecture se laissent mieux appréhender en photo que dans la réalité¹². » L'un comme l'autre soulignent donc le fait qu'une photographie d'architecture n'est pas l'architecture elle-même, mais simplement sa reproduction (en bien ou en mal) ; pour autant, elle reste pour le lecteur l'image la plus proche de la réalité, elle l'implique davantage que toute autre image.

L'écart entre la photographie et son objet permet une manipulation de l'image, et la presse est la première à se servir de ce décalage. Roland Barthes a analysé ce phénomène dans son essai *L'Obvie et l'Obtus* sur le message photographique :

« Une photo de presse est un objet travaillé, choisi, composé, construit, traité selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques, qui sont autant de facteurs de connotation et d'autre part cette même photographie n'est pas seulement perçue, reçue, elle est *lue*, rattachée plus ou moins consciemment, par le public qui la consomme, à une réserve traditionnelle de signes ; or tout signe suppose un code, et c'est ce code (de connotation) qu'il faudrait essayer d'établir¹³. »

On peut se demander alors quelle est la part de connotation des images choisies dans *Cahiers d'art*, approuvées par Christian Zervos, par Siegfried Giedion et surtout par Le Corbusier lui-même.

¹⁰ Document publicitaire pour *Vers une architecture*, publié dans les numéros de *L'Esprit nouveau* de 1924 et 1925.

¹¹ Julien Caron, « Une villa de Le Corbusier », *L'Esprit nouveau* n° 6, p. 693.

¹² Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 1931 (rééd. 2000), p. 315.

¹³ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, dans *Essais critiques III*, Paris, Seuil, collection « Points », 1982, pp. 12-13.

Ces photographies sont une manière de décrire le monde moderne comme un lieu de luxe et de calme. On remarque l'aspect suspendu des images prises par Giedion pour illustrer les villas de Le Corbusier, la villa de Garches comme celle de Poissy. Plusieurs prises de vue de la Maison Savoye sont faites de loin afin de l'insérer dans son paysage comme une sorte d'apparition. Les feuillages du premier plan accentuent l'impression que le spectateur sort de la forêt pour découvrir cette image du monde moderne¹⁴ (fig. 1).



FIGURE 1 :
VILLA SAVOYE.
D'APRÈS SIEGFRIED GIEDION,
« LE CORBUSIER ET L'ARCHITECTURE
CONTEMPORAINE », CA N° 4, 1930, P. 204.
© LÉA BAUDAT / FLC / ADAGP 2013

La villa de Garches ne s'insère pas dans la nature, mais elle est également montrée en dehors de tout contexte urbain. Les deux villas sont présentées comme des objets architecturaux, de la même manière qu'on pourrait montrer une sculpture.

¹⁴ Siegfried Giedion, « Le Corbusier et l'architecture contemporaine », CA n° 4, 1930, p. 204.

Pour ce qui est des intérieurs, la luminosité est toujours si forte qu'on est près de confondre les pièces et les terrasses : on comprend bien là que « l'architecture est fonction de la lumière ; c'est un phénomène plastique de la lumière »¹⁵ comme le souligne Le Corbusier lui-même.



FIGURE 2 :

VILLA DE GARCHES.
D'APRÈS SIEGFRIED GIEDION,
« LE PROBLÈME DU LUXE DANS
L'ARCHITECTURE MODERNE : À PROPOS
D'UNE NOUVELLE CONSTRUCTION
À GARCHES DE LE CORBUSIER ET PIERRE
JEANNERET », CA N^{OS} 5-6, 1928, P. 258.
© LÉA BAUDAT / FLC / ADAGP 2013

Les photographies indiquent, jusqu'à l'accentuer, ce jeu de pénétration entre l'intérieur et l'extérieur caractéristique de l'architecture moderne (fig. 2). Ce qui frappe également dans ces photographies d'intérieur, c'est le « silence » qui y règne, l'absence de l'homme y est flagrante et, même lorsque sa présence est suggérée, c'est d'une manière totalement figée.

¹⁵ Le Corbusier, « Notes à la suite », CA n° 3, 1926, p. 46.

Ainsi, tant la page « Intérieurs » du numéro 6 de 1926 que le salon d'un appartement de l'immeuble Clarté dans le numéro 5-6 de 1932 montrent des intérieurs où la présence humaine est mise en scène : les livres ouverts n'attendent aucun lecteur et les verres aucun buveur (fig. 3).



FIGURE 3 :

IMMEUBLE CLARTÉ DANS
« IMMEUBLE CLARTÉ À GENÈVE PAR
LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET »,
CA N^{OS} 5-7, 1932, P. 292.
© LÉA BAUDAT / FLC / ADAGP 2013

Une automobile apparaît également sur plusieurs photographies de la Villa Garches mais, plutôt qu'une preuve de la présence humaine, voyons-y une image de la machine, thème cher à Le Corbusier et très représentatif de l'esprit moderne. La voiture, une *Voisin*, se pose en véritable accessoire de l'architecture, à moins que l'architecture ne soit l'attribut de la *Voisin*, symbole de la vie accomplie du consommateur. Cette image de la voiture est également un moyen de montrer le fonctionnalisme de l'architecture : sans long discours, on comprend ici très bien la raison d'être des pilotis, l'un des cinq points de l'architecture moderne, c'est-à-dire de permettre la circulation (fig. 2 et 4).



FIGURE 4 :

VILLA DE GARCHES.
D'APRÈS SIEGFRIED GIEDION,
« LE PROBLÈME DU LUXE DANS
L'ARCHITECTURE MODERNE : À PROPOS
D'UNE NOUVELLE CONSTRUCTION
À GARCHES DE LE CORBUSIER ET PIERRE
JEANNERET », CA N^{OS} 5-6, 1928, P. 255.
© LÉA BAUDAT / FLC / ADAGP 2013

Siegfried Giedion tenait à prendre lui-même les photographies d'architecture avec son petit appareil photographique Kodak¹⁶ : les images de *Cahiers d'art* sont donc très différentes de celles des autres revues, prises par des professionnels. Les angles de vue sont tout à fait dans l'esprit moderne que cherche à promouvoir Le Corbusier. On retrouve notamment des plongées et contre-plongées très fortement inspirées du photographe hongrois Laszlo Moholy-Nagy, celui-là même qui avait permis au critique suisse de rencontrer l'architecte. Ses images donnent une vision très personnelle de l'architecture, et atteignent parfois presque l'abstraction, comme la photographie qui inaugure l'article sur l'immeuble Clarté en 1932 (fig. 5). Puisque l'architecture rend mal en photographie – comme l'affirme également l'architecte Adolf Loos –, Le Corbusier et Giedion renversent la chose : au lieu d'être un simple instrument de diffusion, la presse se fait le lieu d'une production autonome, les photographies sont des œuvres en soi.

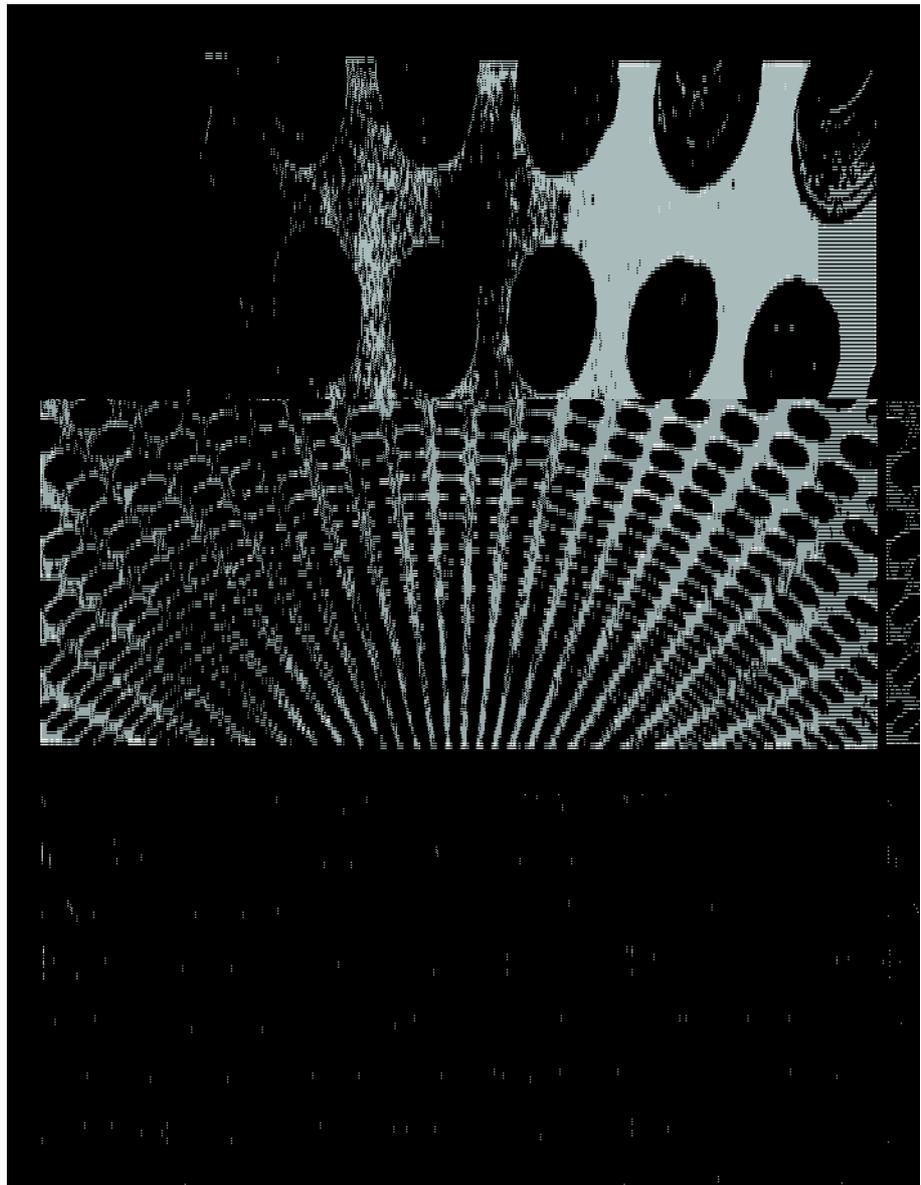


FIGURE 5 :

« IMMEUBLE CLARTÉ À GENÈVE PAR
LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET ».
CA N^{OS} 5-7, 1932, P. 289.
© LÉA BAUDAT / FLC / ADAGP 2013

La Maison Savoye est montrée, dans *Cahiers d'art*, du chantier à une période qui suit l'achèvement, ce qui tranche avec l'atemporalité du rendu académique de l'architecture. Giedion donne ici à voir une série de perception à travers les

¹⁶ Christian Derouet, « Siegfried Giedion : la page d'architecture des *Cahiers d'art*, 1928-1934 », art. cité note 4.

images qu'il a prise de l'édifice, il montre l'espace moderne en construction (fig. 6). Montrer le chantier est une démarche assez étonnante car cela revient à montrer les imperfections, le non fini d'une architecture qui se veut visionnaire et cela tranche avec la maîtrise des autres photographies. Une donnée nouvelle est ici apportée : la photographie donne la possibilité de couvrir une durée et ainsi d'inscrire pleinement cette nouvelle architecture dans son temps. Il s'agit bien de l'art du présent, de la représentation de « l'esprit moderne ».



FIGURE 6 :

SIEGFRIED GIEDION, « LE CORBUSIER
ET L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE »,
CA N° 4, 1930, P. 211.
© LÉA BAUDAT / FLC / ADAGP 2013

Enfin, Le Corbusier pratique de manière régulière le photomontage, en associant l'apparence du site et celle du projet. Il l'utilise pour la première fois en 1925 pour le plan Voisin, mais c'est pour son projet de Palais de la SDN¹⁷, qu'on retrouve souvent abordé dans *Cahiers d'art*, qu'il généralise cette pratique. L'image qui ouvre le premier article consacré à ce sujet par Christian Zervos est très significative : on y voit le bâtiment prenant place entre le lac et la montagne, un bateau à voile traverse l'image, donnant pleinement vie à ce qui existe alors seulement sur le papier¹⁸. L'impact visuel de ce type de photogra-

¹⁷ Rappelons que Le Corbusier a participé en 1927 au Concours pour la construction du nouveau Palais de la Société des Nations à Genève. Comme il est écarté de la compétition, de manière honteuse selon Zervos, ce dernier prend sa défense à travers la revue.

¹⁸ Christian Zervos, « Projet pour le Palais de la SDN à Genève par Le Corbusier et Pierre Jeanneret », CA n° 4-5, 1927, p. 176.

phie est très fort : des projets non construits prennent ainsi l'apparence des projets construits. Le but de cette forme chère à la publicité est de frapper le lecteur en reproduisant l'expérience de l'architecture que peut donner une photographie et pas un dessin technique. Notons que les dessins techniques et rendus académiques sont également toujours publiés dans *Cahiers d'art*, mais c'est leur alternance avec les images modernes qui est une nouveauté.

Par ailleurs, on retrouve dans *Cahiers d'art* une forme d'image tout à fait nouvelle dans l'édition et propre à Le Corbusier : il s'agit de l'esquisse. L'architecte la pratique de manière considérable dès le début de sa formation, notamment dans ses voyages et ses recherches en bibliothèque. Il utilise également des esquisses dans son activité de projet, auprès de ses clients, mais ne les publie ni dans *L'Esprit nouveau*, ni dans *L'Architecture vivante*. C'est avec la publication de son *Œuvre complète* – à la même époque que *Cahiers d'art* – qu'il met la technique de l'esquisse à l'honneur, comme une marque distinctive de son art alors en pleine gloire. L'esquisse permet un rendu personnel et graphique qui correspond bien à l'idée de dynamisme de l'architecture moderne qu'il souhaite transmettre. *Cahiers d'art* apparaît comme un bon support dans cette affirmation par l'esquisse du charisme de l'architecte : on notera en particulier son utilisation dans la publication du projet pour le Musée à croissance illimitée, sous la forme d'une lettre adressée à Christian Zervos et accompagnée de dessins à main levée. Ce choix éditorial donne au lecteur une impression de proximité, et même d'intimité avec le créateur, qui accentue le pouvoir de séduction du projet (fig. 7).



FIGURE 7 :

ESQUISSE DU « MUSÉE À CROISSANCE
ILLIMITÉE » D'APRÈS « POUR LA CRÉATION
À PARIS D'UN MUSÉE DES ARTISTES
VIVANTS (II). RÉPONSE ET PROJET
D'AMÉNAGEMENT ET D'ORGANISATION
PAR LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET ».
CA N° 1, 1931, P. 9.
© LÉA BAUDAT / FLC / ADAGP 2013

Cahiers d'art comme moment d'un modèle théorique

Le Corbusier a multiplié tout au long de sa vie les chantiers en matière éditoriale : c'est dans un processus ininterrompu, de 1912 avec son *Étude sur les arts décoratifs en Allemagne*, jusqu'à 1960 avec *L'Atelier de la recherche patiente*, qu'il construit un édifice théorique, certes hétérogène, mais personnel et maîtrisé. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il se présente lui-même comme un « homme de lettres », qualité qu'il fait inscrire sur sa carte d'identité en 1943. Dans son œuvre ultime, il déclare même, parlant de lui à la troisième personne : « une grande partie du travail créatif de LC s'est élaborée dans ses livres »¹⁹.

Cette intense activité éditoriale est, semble-t-il, au service d'une unité de son œuvre que seul l'espace imprimé autorise. La page permet à la fois la présentation, le commentaire et la poursuite de son travail créatif. L'œuvre de Le Corbusier se constitue dans différents espaces que l'édition peut réunir, par la confrontation du texte et des multiples types d'images. Dans cet édifice, il érige la répétition comme système : en effet, sa pratique de la reprise est extrêmement fréquente, de la revue au livre, d'un livre à l'autre. Les livres conçus et rédigés par l'architecte sont reliés à une quantité d'autres réalisations éditoriales. Cette pratique du réemploi, Le Corbusier la pousse à son paroxysme dans ses œuvres d'après-guerre, dans lesquelles il ne cesse de se citer, se répéter, se rééditer ; mais le principe en est déjà ancien et son origine est étrangement pragmatique : avec la publication de *L'Esprit nouveau*, Jeanneret et Ozenfant avaient programmé le recyclage physique des numéros invendus, qui devaient être démantelés en vue d'une autre répartition des articles. Cet ambitieux projet devait notamment donner lieu à une « Encyclopédie de l'Esprit Nouveau », dont les entrées se seraient faites par thème (musique, théâtre, littérature, architecture, etc.)²⁰. Si ce système que Le Corbusier appelle lui-même « édition-remploi » est d'ordre économique et pratique d'une part, sa signification s'insère d'autre part dans un processus beaucoup plus théorique. On peut comparer ce processus de reprise sans fin à des manifestations analogues dans le domaine de l'architecture et des formes plastiques. La reprise des formes est clairement inscrite dans la dynamique créative de Le Corbusier : citons l'exemple de la rampe architecturale, motif récurrent autant que marque de fabrique depuis la Villa Savoye.

La place des articles de revue, puisque ce sont eux qui nous intéressent, est extrêmement importante : on peut les voir comme des essais, ou plutôt des annonces de son travail à venir, ou encore des reprises des travaux déjà accomplis. Les articles de *L'Esprit nouveau* en sont le premier exemple et ont été repris tels quels dans l'un de ses plus célèbres ouvrages, *Vers une architecture* ; il en reprend également dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. *Cahiers d'art* n'échappe pas à la règle, Le Corbusier en fait son terrain d'expérimentation et puise dans les livraisons de la revue pour de nouvelles publications.

Le premier texte que publie Le Corbusier dans la revue sera le seul qui ne se rattache pas à un moment d'actualité précis, il s'avère être un moment de réflexion pure. Ce sont ces « Notes à la suite »²¹ dans lesquelles Le Corbusier laisse libre cours à une certaine vision de l'architecture, et plus particulièrement celle de la Maison. Contrairement à d'autres articles de *Cahiers d'art*, on ne trouve ce texte republié tel quel nulle part, mais on reconnaît les réflexions déjà exprimées par l'architecte en particulier dans la première partie de *Vers une architecture* ; et qui seront des *leitmotives* : notamment la définition de l'architecture qui doit « prétendre à émouvoir » et qui est « fonction de lumière ». L'article est donc l'occasion de rappeler les grands principes

¹⁹ Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Stuttgart, Hatje, 1960, p. 299.

²⁰ Catherine de Smet, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages*, Baden, Lars Müller Publishers, 2007.

²¹ Le Corbusier, « Notes à la suite », art. cité note 15, pp. 46-52.

récemment publiés, mais la forme adoptée donne plutôt l'impression qu'il nous livre des notes de travail. Ce qui frappe dans cet article, c'est la liberté de ton et de forme que prend Le Corbusier. Il semble écrire au fil de sa pensée : d'une idée en naît une autre. Le Corbusier emploie un ton assez similaire dans ses livres – qu'il présente lui-même comme des conférences –, c'est-à-dire un ton proche de l'oralité. Le titre même – l'emploi du mot « notes » – souligne cet effet : Le Corbusier est à sa table, il réfléchit et c'est ce processus qui est livré au lecteur. Cela produit le même effet que l'esquisse : le lecteur est plongé au cœur de l'esprit du créateur.

Avec l'affaire du concours pour le Palais de la SDN, il transforme un débat inscrit dans un temps très précis en matière à théorie sur l'essence même de l'architecture. *Une maison – un palais*, sous-titré « À la recherche d'une unité architecturale », est publié en 1928, avant même que l'issue définitive du concours soit connue. L'ouvrage se divise en deux parties bien distinctes. La première se présente comme une conférence – comme l'indique l'exergue ajouté par l'auteur²² – qui retrace une histoire succincte de l'architecture pour arriver à la conclusion qu'une maison est un palais et vice versa. Il conclut cette première partie ainsi : « Le Palais de Genève, dont j'ai à vous parler, est la maison des nations, la maison de l'administration des nations. C'est un organisme, c'est une mécanique à fins précises. C'est une machine à habiter²³ » ; on retrouve ici la notion de « machine à habiter » déjà développée dans *Vers une architecture*. La seconde partie de l'ouvrage reprend le projet présenté au concours pour le Palais de la SDN ainsi que toute l'affaire telle que l'avait traitée *Cahiers d'art*, les mêmes éléments seront de nouveau publiés en introduction d'une nouvelle édition de *Vers une architecture*. Les publications d'une revue sont généralement inscrites dans une actualité brûlante, elles prennent un nouveau sens lorsqu'elles sont publiées dans un livre : à partir d'exemples, Le Corbusier veut toujours arriver à une définition universelle de l'architecture. D'autre part, dans le cas précis d'un concours par exemple, l'édition devient une arme pour réagir, un outil de propagande afin de se faire entendre du plus grand nombre.

En 1925, Le Corbusier publie dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* une série d'articles qui avait vu le jour dans *L'Esprit nouveau* au moment de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris. L'un d'eux, intitulé « Autres icônes les musées²⁴ », s'ouvre sur l'image provocatrice d'un bidet qui nous renvoie à la *Fontaine* de Marcel Duchamp datée de 1917. « Imaginons le vrai musée, celui qui contient tout²⁵ », déclare alors déjà l'architecte. Il ajoute plus loin : « nous sommes dans cette situation entièrement neuve : *Tout nous est connu*²⁶. » Quel musée peut « tout » contenir ? Il précise que « ce musée n'existe pas encore²⁷ ». Cette vision du musée se confond avec une véritable vision du monde ; on peut avancer que le Musée de Le Corbusier ne peut pas être un bâtiment mais qu'il est un « musée imaginaire » au sens où l'entendra Malraux. En effet, ce dernier part de la même constatation que Le Corbusier : « Mais nos connaissances sont plus étendues que nos musées²⁸ », et il semble trouver la solution dans un édifice imaginaire rendu possible par la photographie et l'édition : « Car un Musée imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète

²² « Par la typographie de ce livre, le lecteur se trouvera dans la situation de l'auditeur pour lequel cette conférence a été imaginée », dans Le Corbusier, *Une maison – un palais*, Marseille, Crès, collection « L'Esprit nouveau », 1928, p. 1.

²³ *Ibidem*, p. 78.

²⁴ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Marseille, Crès, collection « L'Esprit nouveau », 1925, pp. 16-24.

²⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 16.

²⁶ *Id.*, *Ibid.*, p. 23.

²⁷ *Id.*, *Ibid.*

²⁸ André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, collection « Idées/Arts » de la NRF, 1947 (rééd. 1965), p. 10.

confrontation imposée par les vrais musées : répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont trouvé leur imprimerie²⁹. » L'espace imprimé se fait le lieu privilégié de la synthèse des activités de Le Corbusier et devient un « musée imaginaire » de son œuvre personnelle. On comprend bien alors que *Cahiers d'art* prend place dans ce système de répétition et de réemploi au service d'un modèle théorique général.

Pour citer cet article

Référence électronique

Léa Baudat, « L'architecte, l'image et le mot. Le Corbusier dans *Cahiers d'art* (1926-1933) », Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n°2, mars 2013, mis en ligne le 15 mars 2013

URL : <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero2/Baudat.pdf>



L'auteur

Léa Baudat est étudiante en 2^{de} année de master d'histoire de l'art à l'École du Louvre. En 2011, elle a soutenu un mémoire intitulé « Le Corbusier et *Cahiers d'Art*. 1926-1933 » sous la direction d'Hélène Klein et de Philippe Duboÿ. Elle poursuit à présent ses recherches sur Le Corbusier en étudiant l'exposition du Pavillon des Temps Nouveaux à l'Exposition internationale de Paris de 1937. Elle s'intéresse particulièrement à la manière dont un architecte et urbaniste à l'œuvre aussi importante et variée peut diffuser son art à travers des médias aussi différents que la revue, le livre, la conférence ou l'exposition.

²⁹ *Idem, Ibidem*, p. 12.