

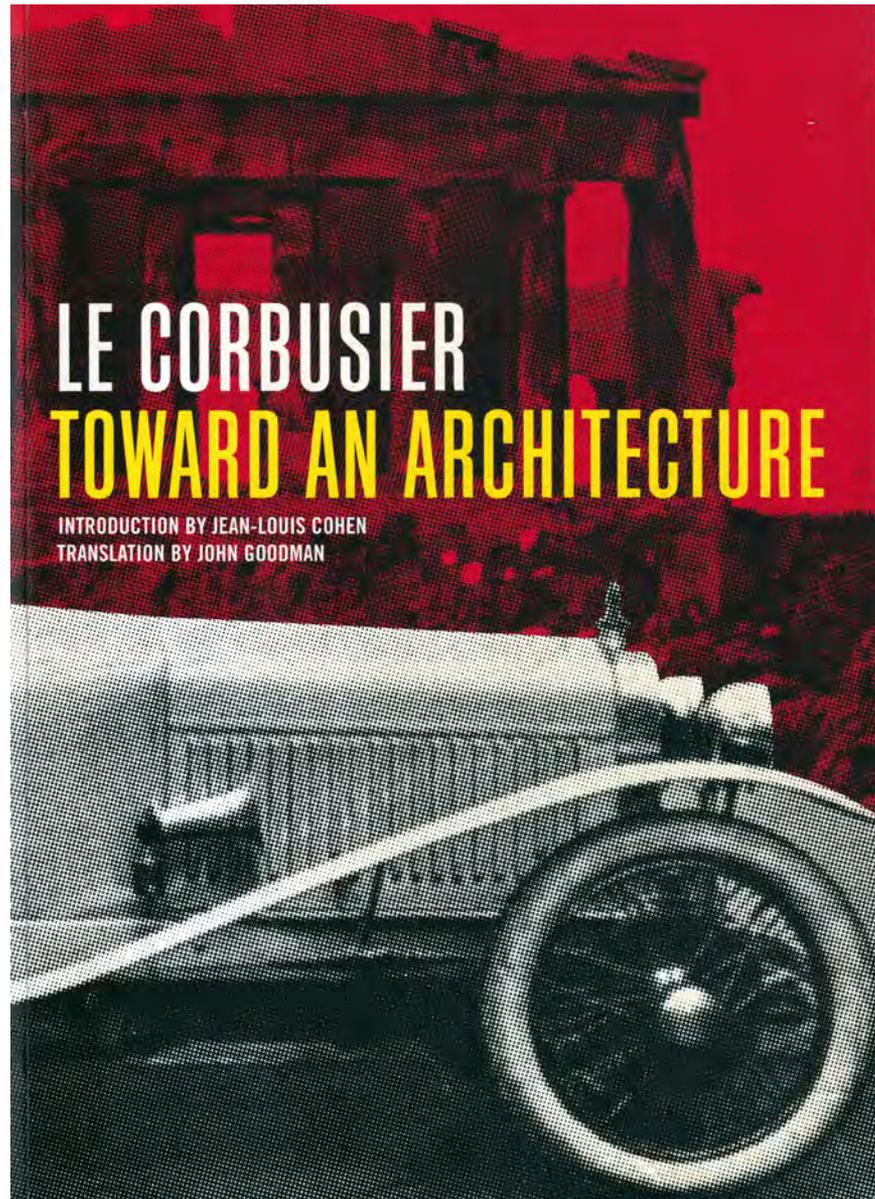
LC. #08

ARTICLE INVITÉ



Le Corbusier - Savina.
Femme dansant. 1954.
FLC-15.

Une introduction à *Vers une architecture*
Jean-Louis Cohen



Couverture de la nouvelle traduction américaine de *Vers une architecture*, avec une introduction de Jean-Louis Cohen (Los Angeles, Getty Research Institute, 2009).

UNE INTRODUCTION À *VERS UNE ARCHITECTURE*

Jean-Louis Cohen

<https://doi.org/10.4995/lc.2023.20312>

Résumé : La décision de publier, dans ce numéro spécial de la revue *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier* consacré à *Vers une architecture*, une version française de la monumentale introduction en anglais que Jean-Louis Cohen a donnée à la nouvelle traduction en américain de *Vers une architecture*, parue en 2007, a été prise avec lui en juillet 2023. Sa mort tragique le 8 août l'a empêché, à quelques jours près, de relire ce texte inédit en français, dont il n'avait conservé qu'une esquisse en français ; en accord avec lui, seules quelques modifications mineures et mises à jour, rendues nécessaires après les quinze années qui se sont écoulées depuis sa parution, ont été apportées. Nous publions ce texte en hommage au grand historien de l'architecture moderne qui a tant œuvré pour la connaissance de Le Corbusier. La revue *LC* publiera la seconde partie de cette introduction dans son prochain numéro, accompagnée d'une bibliographie aussi exhaustive que possible de ses articles sur Le Corbusier.

Guillemette Morel Journal

Resumen : La decisión de publicar, en este número especial de la revista *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier* dedicado a *Vers une architecture*, una versión francesa de la monumental introducción en inglés que Jean-Louis Cohen dedicó a la nueva traducción americana de *Vers une architecture*, publicada en 2007. Su trágica muerte, el 8 de agosto, le impidió, por cuestión de días, releer en francés este texto inédito, del que sólo había conservado un borrador en francés; de acuerdo con él, sólo se han introducido algunos cambios y actualizaciones menores, necesarios tras los quince años transcurridos desde su publicación. Publicamos este texto como homenaje al gran historiador de la arquitectura moderna que tanto ha hecho por promover el conocimiento de Le Corbusier. La revista *LC* publicará la segunda parte de esta introducción en su próximo número, junto con una bibliografía lo más exhaustiva posible de sus artículos sobre Le Corbusier.

Guillemette Morel Journal

Abstract: The decision to publish, in this special issue of the journal *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier* devoted to *Vers une architecture*, a French version of the monumental English-language introduction that Jean-Louis Cohen gave to the new American translation of *Vers une architecture*, published in 2007, was taken with him in July 2023. His tragic death on 8 August prevented him, by a matter of days, from re-reading this unpublished text in French, of which he had kept only a French draft; in agreement with him, only a few minor changes and updates, made necessary after the fifteen years that have passed since its publication, have been made. We are publishing this text as a tribute to the great historian of modern architecture who has done so much to promote knowledge of Le Corbusier. *LC* magazine will publish the second part of this introduction in its next issue, together with as exhaustive a bibliography as possible of his articles on Le Corbusier.

Guillemette Morel Journal

Genèse d'un best-seller

Peu de livres d'architecture ont eu un écho international comparable à celui de *Vers une architecture*. Reyner Banham, un de ses lecteurs les plus perspicaces, vit en lui « le plus influent, le plus lu et le moins bien compris de tous les écrits architecturaux du XXe siècle¹ ». Cette réputation est confirmée par l'historien Vincent Scully dans sa préface au livre de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, qu'il tient pour « le texte le plus important de la théorie de l'architecture depuis « Vers une architecture » écrit par Le Corbusier en 1923² ». Ces deux points de vue montrent à quel point *Vers une architecture* relève du canon de l'architecture, ainsi que la place internationale qu'il occupe depuis des générations dans les écoles et les agences.

L'Esprit nouveau, un banc d'essai

L'ouvrage publié en 1923 aux éditions Georges Crès & Cie est le fruit de la réunion de douze articles parus à partir de 1920 dans la revue *L'Esprit nouveau*, augmentés d'un chapitre inédit. Son rapide succès et les réactions contrastées qu'il suscite tiennent en partie au ton péremptoire et aux provocations visuelles qui caractérisent la revue.

L'Esprit nouveau, qui connut vingt-huit livraisons de 1920 à 1925, a emprunté son titre à une conférence de Guillaume Apollinaire³, l'une des figures auxquelles ses fondateurs s'identifiaient. En octobre 1924, le vingt-sixième et avant-dernier numéro est d'ailleurs intégralement consacré au poète. C'est à l'occasion de la création de la revue que l'architecte Charles-Édouard Jeanneret prit le nom de plume de Le Corbusier, qu'il adoptera plus tard pour l'ensemble de ses activités. Il faisait partie des trois fondateurs qui présidèrent à la naissance de la revue : le second était le peintre Amédée Ozenfant, avec qui Jeanneret noua une amitié mêlée d'admiration ; le troisième,



FIG. 1
Le trio des fondateurs de
L'Esprit nouveau : Amédée
Ozenfant, Paul Dermée,
Charles-Édouard Jeanneret,
1921, Archives
FLC L4(14)41.

le poète et critique Paul Dermée, figure importante du dadaïsme français. Dermée⁴ qui collabora, tout comme son épouse l'écrivaine Céline Arnould, laquelle donna également plusieurs articles dans *L'Esprit nouveau*, à de nombreuses autres publications dont *Dada*, *SIC* et *Nord-Sud*. Il fut exclu de la direction dès janvier 1921⁵. (Fig. 1)

L'intimité de Jeanneret et Ozenfant et leur volonté d'afficher un nombre important de collaborateurs se manifestèrent dans leur manière de signer les articles sous divers pseudonymes⁶ – une stratégie que revendiquera Ozenfant⁷. Les textes sur la peinture portent la double signature « Ozenfant et Jeanneret ». Bien que le nom « Saignier » soit supposé désigner Ozenfant, les articles sur l'architecture, qui sont, du point de vue visuel, les plus maîtrisés de l'ensemble de la revue⁸, portent la signature de Le Corbusier-Saignier, alors qu'ils sont rédigés par le seul Le Corbusier. (Fig. 1bis) Le vaste éventail disciplinaire, qui va de la littérature à la psychanalyse et de la peinture au cinématographe, mais aussi une généreuse ouverture internationale s'appuie sur une stratégie de séduction par l'image. Les revues contemporaines françaises lues par Jeanneret, comme les *Cahiers d'aujourd'hui* de Georges Besson, où le texte d'Adolf Loos « Ornement et crime » fut publié en 1912, n'ont pas la radicalité graphique de publications comme *L'Élan*, éditée par Ozenfant pendant la Grande Guerre⁹, ou plus encore le *Blaue Reiter Almanach*, ouvrage produit, en 1912 également, par les peintres Franz Marc et Wassily Kandinsky, où sont

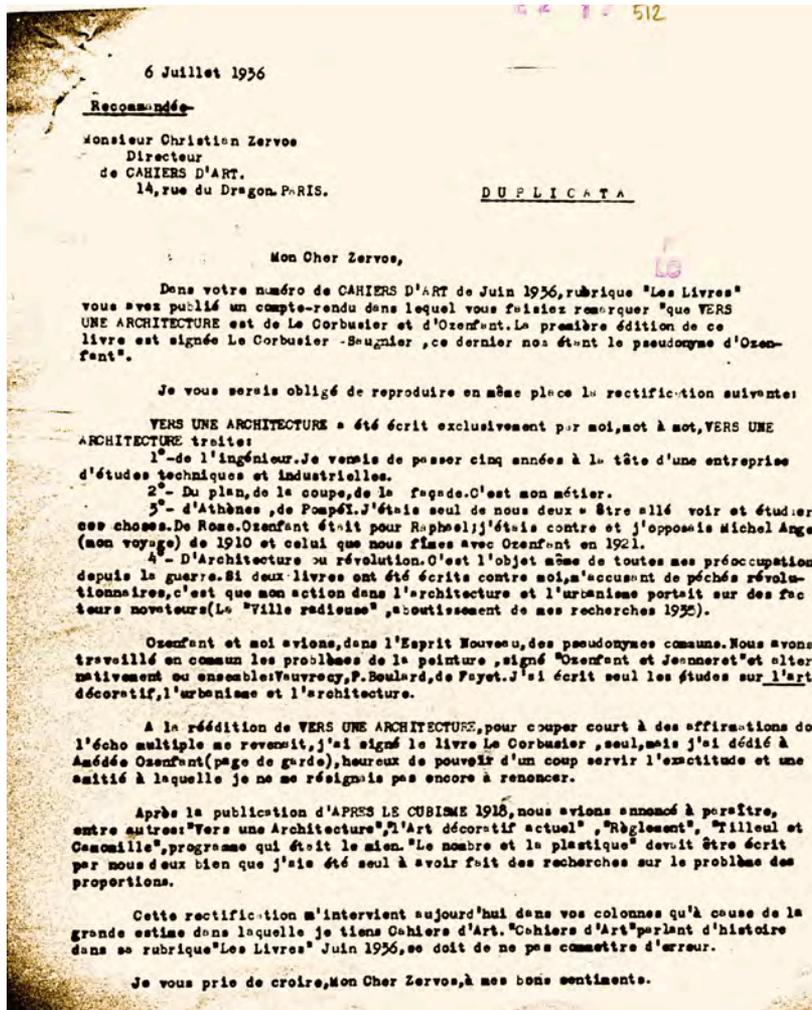


FIG. 1 BIS
Lettre de Le Corbusier à Christian Zervos, 1936, FLC E2(17)512. Le Corbusier clarifie pour le directeur des Cahiers d'art le rôle joué par Ozenfant et lui-même au sein de *L'Esprit nouveau*.

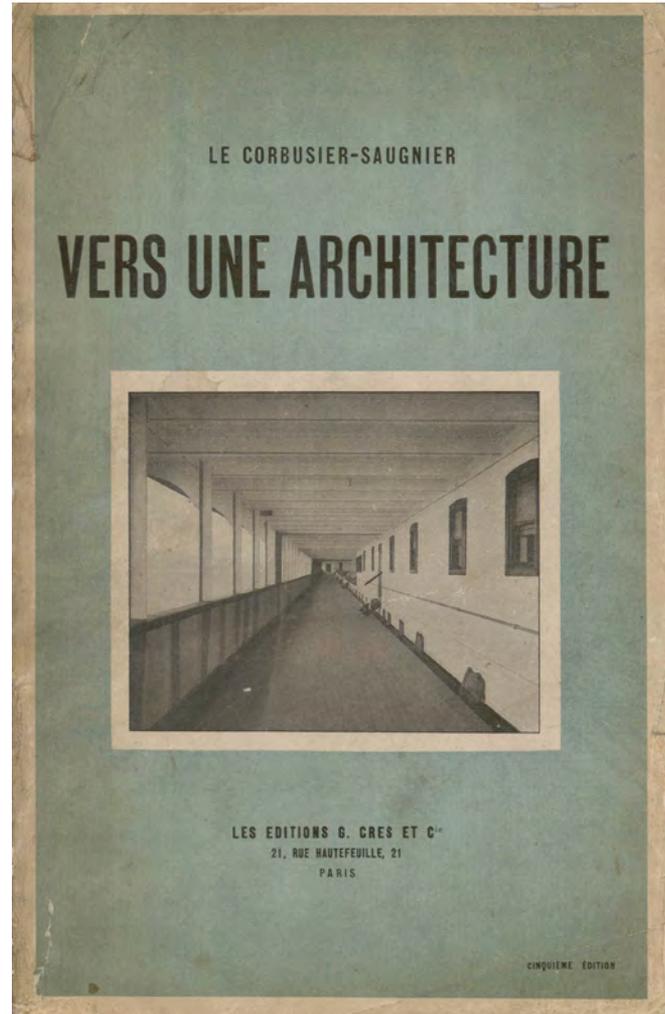
FIG. 2
Couverture du premier
numéro de *L'esprit nouveau*,
1920.

juxtaposés des peintures modernes et des œuvres « primitives », remettant ainsi en cause les canons de l'histoire de l'art. De même que les *Kulturarbeiten* de Paul Schluze Naumburg, ces mises en pages annoncent l'approche visuelle de *L'Esprit nouveau*.

FIG. 3
Couverture de l'édition
de 1923 de *Vers une
architecture*.

Au milieu de la Grande Guerre, le paysage des revues fut bouleversé par une nouvelle génération de périodiques. La revue néerlandaise *De Stijl*, publiée par Theo van Doesburg à partir d'octobre 1917, cantonne son propos à l'art et à l'architecture, alors que *391*, fondé par Francis Picabia à Barcelone quelques mois plus tôt, rythme ses chroniques et ses calligrammes de clichés d'objets industriels – hélices de navire ou ampoules électriques. Sans doute à l'initiative de Dermée, *L'Esprit nouveau* rendit hommage au peintre¹⁰, mais adopte un graphisme plus conservateur pour ne pas effrayer son public.

Dans les pages qui suivent, je procéderai à une forme d'autopsie de « la machine à convaincre » qu'est *Vers une architecture*¹¹ telle que sa première édition de 1923 est issue des articles de *L'Esprit nouveau* ; j'en analyserai ensuite la structure visuelle et rhétorique¹². (Fig. 2 et 3)



second se serait appelé *France ou Allemagne, Enquête sur un côté de l'activité artistique de deux peuples pendant une période historique (1870-1914) ; une œuvre de nécessaire réhabilitation*¹⁶. Entrepris en 1915 et discuté dans plusieurs lettres à Auguste Perret, le pionnier du béton armé chez qui il a travaillé en 1907-1908, ce projet est abandonné avec l'armistice de 1918.

La formation du futur Le Corbusier a déjà été retracée en détail¹⁷, je me contenterai donc d'évoquer ici les épisodes pertinents pour la genèse de *Vers une architecture*. En 1920, grâce aux notes écrites et graphiques qu'il consigne dans ses carnets de voyage, aux photographies urbaines et au récit de ses impressions dans ses lettres à ses maîtres – Charles L'Eplattenier, Auguste Perret et à son mentor William Ritter – ainsi qu'à ses parents, il s'est construit une opinion sur la culture européenne, les villes et le monde contemporain. Au terme de ces « voyages en zig-zag », ainsi que Stanislaus von Moos les a nommés par allusion à la bande dessinée du Suisse Rodolphe Toepffer¹⁸, Jeanneret est prêt à rendre publiques les réflexions qu'il a mûries lors de son Grand Tour. Il s'est également nourri de nombreuses lectures, dont *Ainsi parlait Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche¹⁹.

Sa situation professionnelle était en revanche contradictoire lorsque parut le premier numéro de *L'Esprit nouveau*. Avec l'exposition de ses dessins et des œuvres d'Ozenfant à la galerie Thomas en 1918 et la publication concomitante du manifeste *Après le cubisme*, il commençait à se faire une place sur la scène artistique parisienne. Mais la faillite de la Société des applications du béton armé (SABA)²⁰, qu'il avait créée en 1917 à Alfortville avec l'ingénieur Max Du Bois, le laissait financièrement aux abois. Ses articles participaient donc d'une offensive pour être reconnu à la fois comme intellectuel et comme réformateur de l'architecture.

Stratégies textuelles et graphiques

Dans la première édition de *Vers une architecture*, les douze chapitres qui ont été publiés dans *L'Esprit nouveau* sont organisés en trois blocs de trois articles, rythmés par trois textes qui fonctionnent de manière individuelle. Leur ordre de leur publication suit celui de la revue : « Trois rappels à MM. les architectes » (écrits selon l'auteur pour les architectes) ; « Des yeux qui ne voient pas... » (destinés au « client ») et « Architecture ». Les chapitres isolés sont « Les tracés régulateurs », « Esthétique de l'ingénieur » et « Maisons en série ». Un texte inédit, intitulé « Architecture ou révolution », est ajouté à la fin du volume²¹. Le Corbusier prépare son lecteur avec un exposé liminaire de l'« argument » de l'ouvrage, qui fait office d'introduction. Dans les cinq premières pages du livre, on trouve donc un résumé de chacun des treize chapitres ; ces abrégés seront repris sous la forme de « chapeaux » en tête de chacun d'eux. Deux genres de discours apparaissent : l'un est de type *libéral* – il regroupe les « Trois rappels » (constitués de « Le volume », « La surface » et « Le plan »), les « Tracés régulateurs » et « Architecture » (composé de « La leçon de Rome », « L'illusion des plans » et de « Pure création de l'esprit ») ; l'autre genre est *mécanique*, avec « Esthétique de l'ingénieur », « Des yeux qui ne voient pas » (composé de « Les paquebots », « Les avions » et « Les autos ») et « Architecture ou révolution ». Reyner Banham²² souligne à raison que cette opposition trahit la dissociation entre esthétique et machinisme qui fonde la doctrine post-cubiste du purisme. Au demeurant, le contraste entre les chapitres traitant de l'esprit du temps (un « esprit de construction ») et ceux explorant les dimensions intemporelles de l'architecture apparaît clairement dès les premières pages du livre.

Selon un schéma qui ne cessera d'être décliné au fil des ans, un dispositif quadruple – associant titres, textes, images et légendes, agencés pour choquer le lecteur – structure l'argumentation du livre. Ce principe permet de formuler des slogans frappants, mais aussi d'élaborer des séquences qui appuient le propos, en jouant sur des oppositions et des comparaisons. L'écrivain suisse Denis de Rougemont, pourra ainsi écrire : « l'argumentation serrée éclate parfois en boutades mordantes, en brèves fusées de lyrisme. C'est d'une verve puissante jusque dans la statistique. On en sort convaincu ou bouleversé, enthousiasmé d'avoir trouvé la formule même de tant d'aspirations modernes²³ ».

Voyageur et journaliste, Le Corbusier est aussi documentaliste : il n'a de cesse de rassembler images et documents, y compris ceux relatifs à ses propres activités. Son livre prolonge ainsi les réflexions qu'il a esquissées dans les volumineuses correspondances de sa jeunesse. Les lieux visités pendant son « voyage utile²⁴ » – qu'il distingue selon qu'ils sont liés à l'industrie, à la culture et au folklore – constituent autant de sources. Comme *Urbanisme et*

L'Art décoratif d'aujourd'hui publiés deux ans plus tard, *Vers une architecture* exploite le fonds de photographies et de coupures de journaux que Le Corbusier collationnera tout au long de sa vie et qui lui serviront jusque dans les années 1960. Ce fonds documentaire réunit des ouvrages d'ingénieur et des sites inscrits dans l'histoire longue, comme le Parthénon. Les court-circuits ainsi créés provoquent de véritables chocs entre les objets de ces deux familles.

« *L'ingénieur sur le pavois* »

On l'a vu, le livre alterne les références techniques et les questions intemporelles relevant de la théorie de l'architecture. Le titre du chapitre d'ouverture, « Esthétique de l'ingénieur », est aussi le nom d'une rubrique de *L'Esprit nouveau*. Le Corbusier y radicalise l'opposition établie au XIXe siècle entre architectes et ingénieurs. Cette opposition, l'historien Sigfried Giedion (qui deviendra un de ses proches) en fera une pierre de touche de son interprétation historique²⁵. Le Corbusier notera en 1930 dans *Précisions* : « J'ai porté l'ingénieur sur le pavois. *Vers une architecture* [...] lui était voué pour une bonne part. C'était un peu par anticipation. J'allais pressentir bientôt 'le constructeur', le nouvel homme des temps nouveaux²⁶ ».

Vantant la « saine démarche » de l'ingénieur, Jeanneret écrit ainsi à Ritter, en 1913 : « Les architectes sont des pantins. Mon admiration va sans réserve aux ingénieurs qui lancent des ponts phénoménaux, qui œuvrent pour l'utile, le fort et le sain²⁷ ». Un an plus tard, il évoquait à son partenaire de la SABA, Dubois, l'article qu'il allait publier dans une revue suisse sur le « Renouveau dans l'architecture » : « Les ingénieurs y auront la part belle et les architectes celle de crétiens... qu'ils sont souvent²⁸ ». Dans ce texte où il évoquait la reconstruction à venir, il déclara : « Nos Romains, nos Gothiques, nos Louis XIV, ce sont maintenant les ingénieurs²⁹ ».

Il n'est donc pas surprenant que la première illustration de *Vers une architecture* soit le viaduc de Garabit construit par Eiffel. Dans une lettre à Perret de 1914, Jeanneret se souvenait : « Vous m'aviez fait voir en 1909 ou 1910, dans votre album de photographies (des 9 x 9, je crois) un fameux et immense pont de fer qui doit être dans les Cévennes³⁰ ». Il lui confiait également les réflexions suscitées par la lecture d'Adolf Loos : « Lorsque l'architecte aura mis dans la maison l'honnête expression du constructeur de paquebot, il semble que tout le fard et la crasse qui nous griment tomberont comme des écailles. Alors la partie art de l'architecture, d'instinct, éclosa [sic.]³¹ ».

Des usines pour cathédrales

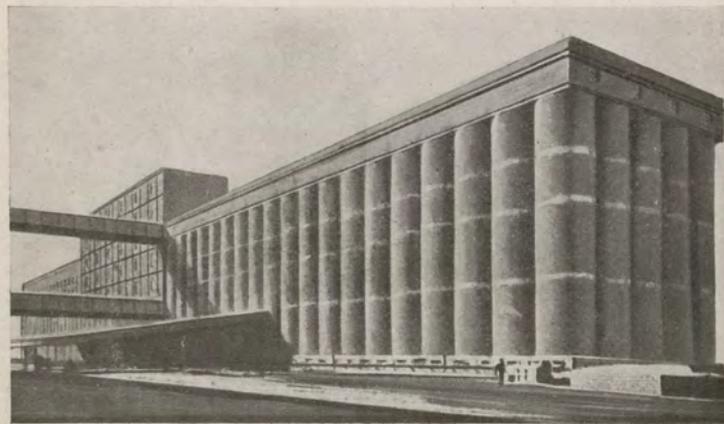
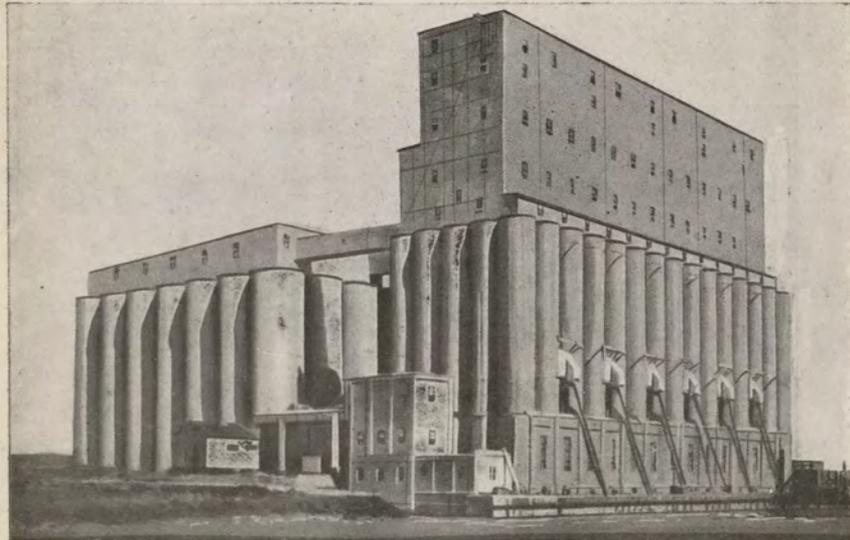
« Esthétique de l'ingénieur » consacre la décrépitude et la stérilité des architectes. C'est pourquoi Le Corbusier leur assène aussitôt trois « Rappels » qui sont fondés sur des réalités physiologiques : aveugles, les yeux sont pourtant « faits pour voir ». Le répertoire visuel évoquant le « volume » et la « surface » fait appel à des images de constructions industrielles, souvent américaines. Dès 1917, dans une lettre à Ritter, Jeanneret évoquait les études qu'il menait sur des abattoirs en béton armé, notamment sa lecture de l'article sur les usines américaines publié en 1913 par Walter Gropius³². En pleine guerre, il avait d'ailleurs acquis pour Perret les *Jahrbücher* du Deutscher Werkbund, et jugeait « très significatif³³ » celui où figure l'article de Gropius.

L'intérêt de Le Corbusier pour l'Amérique industrielle n'est pas rare dans sa génération, même s'il ne connaît que de seconde main les silos et les usines. Son désir d'Amérique ne fait pourtant aucun doute. Les édifices par lesquels « les ingénieurs américains écrasent de leurs calculs l'architecture agonisante » ont toutefois une provenance très variée : États-Unis, mais aussi Canada et Argentine – ce qu'occulte l'absence de légende des illustrations.

Perpétrant une des plus célèbres falsifications de l'histoire de l'architecture, Le Corbusier retouche les silos de Montréal en supprimant la coupole du marché Bonsecours. Les silos à grain de Buenos Aires, déjà publiés par Gropius, sont aussi retouchés afin de supprimer les frontons triangulaires qui les coiffent, conférant une linéarité parfaite à leur couronnement. Cette opération sera revendiquée par Ozenfant : « Il y avait bien, par-ci par-là, en couronnement de ces puissantes batteries de cylindres monumentaux comme des donjons, quelques frontons à la

TROIS RAPPELS, LE VOLUME

17



2

FIG. 6
Page du chapitre sur le volume, présentant des photographies d'usines retouchées par l'auteur. *Vers une architecture*, Paris : Editions Crès, p. 31.

grecque : l'ingénieur, ou quelque architecte traînant autour des tables à calcul, avait voulu "embellir" le pur travail du technicien ; comme si on pouvait embellir un œuf ! [...] J'effaçai à la gouache ces excroissances et tout devint pur, ou plutôt le redevint³⁴ ». Il affirmera également qu'il avait obtenu ces images par l'intermédiaire de l'écrivain Henri-Pierre Roché. Le futur auteur de *Jules et Jim* avait en effet passé, à la fin de la guerre, trois ans à New York, durant lesquels il fréquenta Marcel Duchamp³⁵. Le Corbusier a confirmé dans une note ce rôle de passeur d'images³⁶. (Fig. 6)

Le deuxième des « Trois rappels », consacré à la surface, s'appuie lui aussi sur des images de constructions industrielles américaines, à une exception près : l'usine Fagus à Alfeld-an-der-Leine de Walter Gropius et Adolf Meyer, présentée comme si elle appartenait à la production du Nouveau Monde. Elle sera remplacée dans l'édition de 1928 par la photographie d'une usine Ford, substitution à laquelle Le Corbusier avait déjà pensé en 1924³⁷. Deux illustrations décalées par rapport à ce registre ouvrent et referment ce chapitre : il s'agit d'abord de la cour de San Damasio au Vatican, sobrement légendée « Bramante et Raphael », puis d'un cliché non légendé, tournant en dérision la coupole en béton excessivement décorée du Spreckles Building de James et Merritt Reid à San Francisco : un indice de la dépravation des architectes américains. Le Corbusier confirme ce jugement sur le texte dactylographié du chapitre par un nota bene porté à la main, au-dessus d'un croquis simplifié. Le dispositif est repris dans le livre, avec la mention : « Écoutons les conseils des ingénieurs américains. Mais craignons les architectes américains. Preuve³⁸ : » [suit la photographie du bâtiment incriminé]. (Fig. 7, 8)

FIG. 7
Dactylogramme de la fin du chapitre consacré à la surface. Archives FLC B2(15)80.

FIG. 8
Dernière page de ce chapitre, reprenant la photographie du couronnement d'un gratte-ciel excessivement décorée, reprenant le commentaire de Le Corbusier. *Vers une architecture*, Paris : Éditions Crès, p. 29.

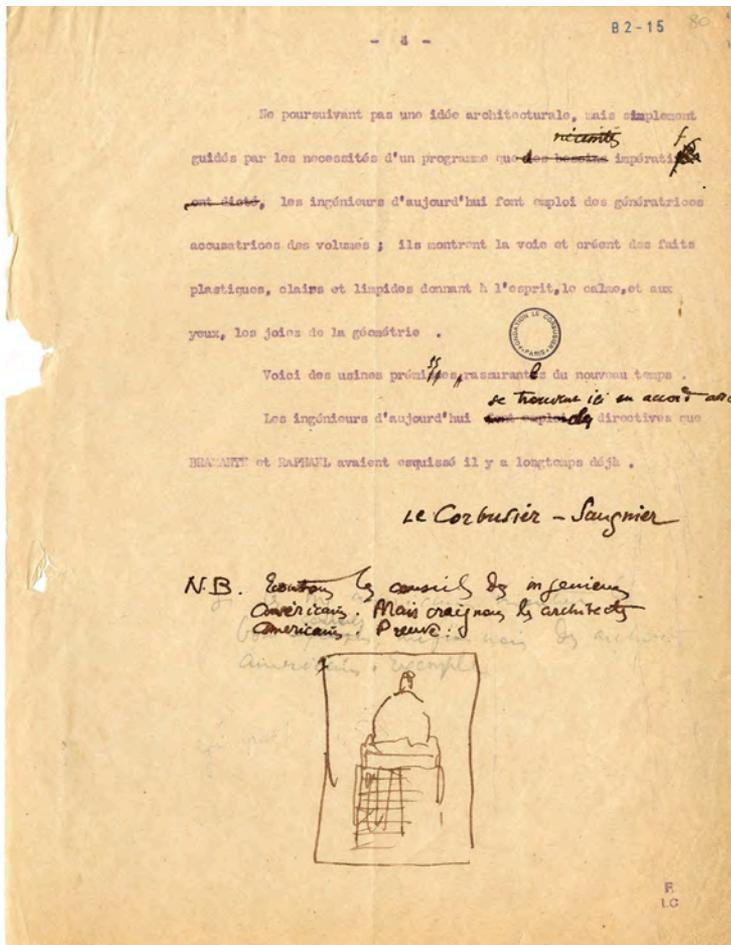
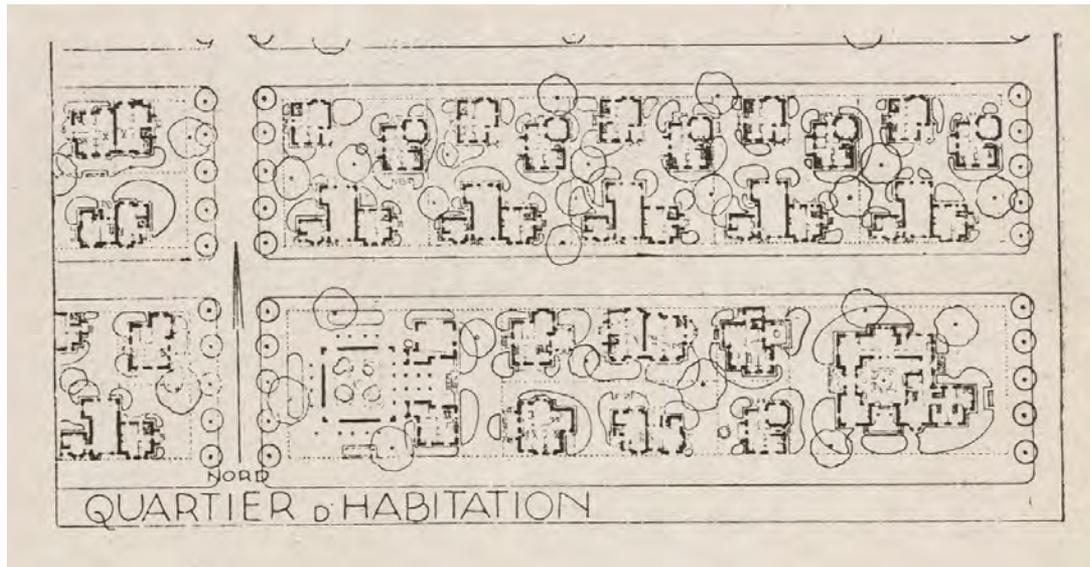
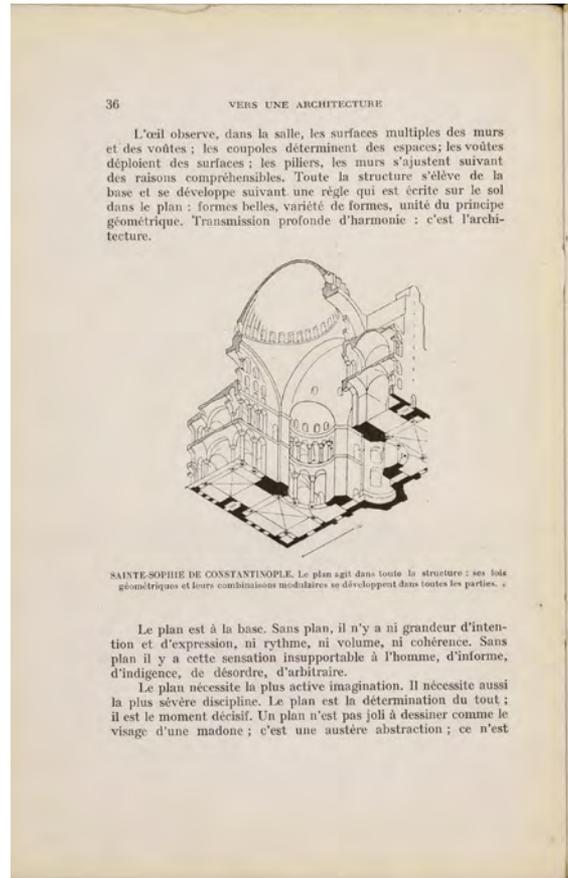


FIG. 9
Page du chapitre consacré
au plan, avec une
axonométrie plafonnante
d'Auguste Choisy. *Vers une
architecture*, Paris : Éditions
Crès, p. 36.

FIG. 10
Plan d'un quartier de
logement dans la *Ville
industrielle* de Tony Garnier.



Le plan ou l'ordre rationaliste

L'argument du troisième Rappel, qui traite du plan, est d'un autre ordre. Il joue sur la polysémie du terme « plan » : dans le champ de la représentation, le mot désigne la projection horizontale d'un bâtiment ou d'un ensemble urbain ; dans le champ de l'organisation, il signifie une stratégie de modernisation. Au début d'une décennie qui verra le lancement de la planification industrielle en Russie, Le Corbusier pressentait le potentiel d'une notion dont il fera en 1931 le titre du périodique *Plans*.

Le fait de considérer le plan comme un « générateur » n'était pas nouveau : il était assez courant dans l'enseignement de l'École des beaux-arts, tel qu'il était codifié par Julien-Azaïs Guadet³⁹ et, plus tôt, dans le cours de Jacques-François Blondel au XVIII^e siècle. Le Corbusier s'appuie cependant sur trois figures pour conduire sa démonstration : l'ingénieur Auguste Choisy, l'architecte Tony Garnier et l'entrepreneur Auguste Perret. Les axonométries tirées de *l'Histoire de l'architecture* publiée en 1899 par Choisy⁴⁰, qui donnent à lire sur un seul document le plan, la coupe et l'élévation des édifices, permettent de relier le « générateur » et les volumes. Son analyse graphique des tracés et des parcours de l'Acropole d'Athènes amènera également le cinéaste Sergei Eisenstein à en souligner en 1938 les « habiletés de grand metteur en scène », en dépit de leur « désordre apparent⁴¹ ». (Fig. 9)

Les illustrations empruntées à *La Cité industrielle*, projet théorique que Tony Garnier a publié en 1917, sont rapprochées de grandes compositions comme les Invalides ou Versailles. Le Corbusier était en contact épistolaire avec Garnier depuis 1914 et l'avait rencontré en 1915 pour discuter de ses projets d'abattoirs et lui demander de faire l'intermédiaire auprès du maire de Lyon, Édouard Herriot. Il lui rappelait ses réticences devant la « tendance trop grécisante » des maisons de la *Cité*, mais aussi qu'il était « le premier qui ait réalisé l'entente de l'art avec notre magnifique époque⁴² ». (Fig. 10)

Le Rappel du « Plan » se veut aussi une critique du concept de « ville-tour » élaboré par Perret, qualifié de « futurisme dangereux ». Le Corbusier construit aussi son propos autour du principe de « ville-pilotis », qui emprunte à Perret ses théories sur le sol artificiel, lesquelles prolongent les propositions d'Eugène Hénard, également inventeur des « redents » dès 1903⁴³. Et de signaler, dans une note ajoutée au texte initialement publié en janvier 1921 dans *L'Esprit nouveau*, que l'idée de « ville-tour » venait d'être présentée au grand public dans un article de *L'Intransigeant*⁴⁴. Si le plan est un « générateur », comme l'affirme l'ouverture du chapitre, alors celui d'un seul édifice – la tour – peut générer une ville entière.

Régler la façade

Le principe d'ordre autorisé par le plan est en quelque sorte rabattu sur le plan vertical dans la discussion sur les « tracés régulateurs ». Le Corbusier se rappelle ici ses lectures de jeunesse, qu'elles soient françaises ou allemandes. Il connaissait bien la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc et certains textes de Viollet-le-Duc mais aussi, probablement, *Die Proportionen in der Architektur* et *Die architektonische Komposition* d'August von Thiersch, sans doute découverts par l'entremise de Theodor Fischer à Munich⁴⁵. Tout laisse donc supposer que Jeanneret réfléchissait déjà sur les proportions à partir des travaux des architectes munichoïses et de leurs prédécesseurs ; de même pour les tracés de Peter Behrens, tel celui du pavillon d'Oldenburg de 1905, publiés dans la monographie de Fritz Hoeber que Jeanneret acheta pour Perret en 1915⁴⁶. Enfin, il ne faut pas mésestimer la contribution d'Ozenfant.

La « mathématique sensible » du tracé est exposée avec des illustrations qui sont empruntées à nouveau à Choisy, comme la façade de l'arsenal du Pirée par Philon (qui n'est pas créditée), mais aussi à Marcel Dieulafoy, dont les analyses utilisant le cercle et le carré, relevées par Jeanneret en 1915 sur une carte postale⁴⁷, sont appliquées à la façade de Notre-Dame. Pour interpréter la porte Saint-Denis de François Blondel, le Petit Trianon et le Capitole, il utilise des tracés en diagonale, dont l'apparition remonte à l'article « Sur la plastique », signé avec Ozenfant en 1920 : le tracé du Capitole y était confronté à celui d'un paysage de Cézanne⁴⁸.

FIG. 11

La parution de l'article sur les tracés régulateurs dans *L'Esprit nouveau*, avec l'exemple de la villa Schwob.

Entre les éditions de 1923 et de 1924 de *Vers une architecture*, Le Corbusier introduisit dans ce chapitre sur les tracés un changement important. Il supprima deux des quatre illustrations initiales de la villa Schwob (le dernier édifice qu'il a réalisé à La Chaux-de-Fonds) pour introduire les tracés triangulaires et des photographies de l'atelier Ozenfant et de la maison La Roche-Jeanneret qu'il venait d'achever. (Fig. 11, 12)

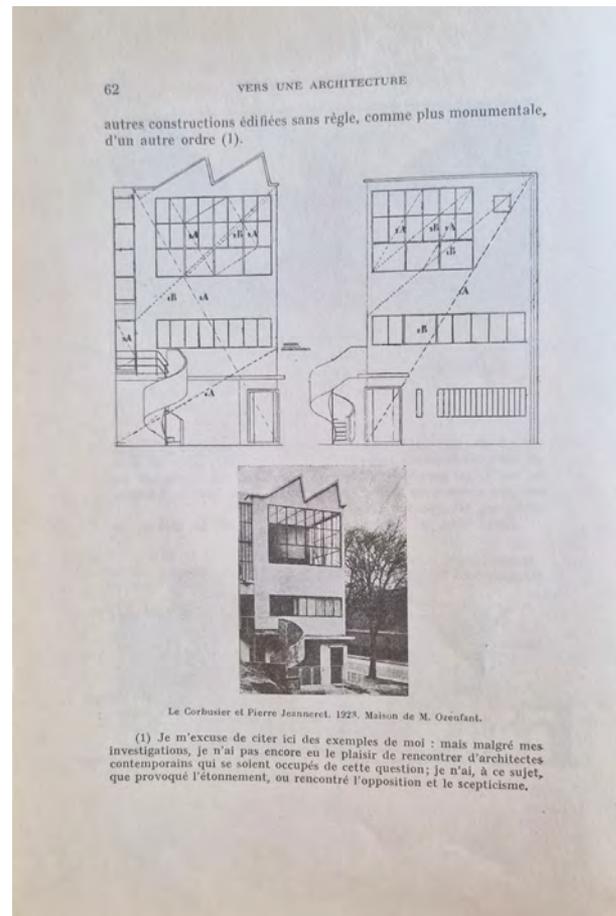
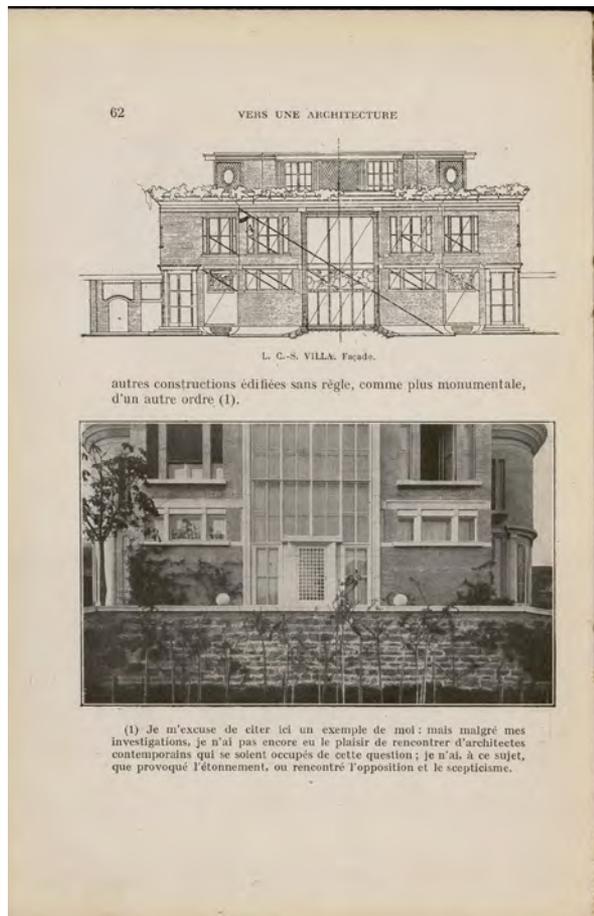
FIG. 12

Dans *Vers une architecture*, le chapitre sur les tracés utilise l'exemple plus récent de l'Atelier Ozenfant. *Vers une architecture*, Paris : Éditions Crès, p. 62.

Entre temps, Hendrik Petrus Berlage s'était offusqué de l'absence de référence à ses travaux dans la première édition du livre – Le Corbusier ayant affirmé « je n'ai pas encore eu le plaisir de rencontrer d'architectes contemporains qui se soient occupé de cette question » : « Je me hâte de vous informer que, depuis 1890 déjà, cette question est étudiée en Hollande (initiateur : l'architecte de Groot) et avec un tel succès que beaucoup d'architectes commencèrent alors à dessiner leurs plans et façades d'après un tracé régulateur.

Et comme exemple je vous informe que la nouvelle bourse à Amsterdam, 1897-1904, est construit[e] selon le triangle 3, 4, 5⁴⁹ ».

Le Corbusier répondit poliment en confirmant qu'il « connaissait » depuis bien longtemps la bourse d'Amsterdam [qu'il avait] toujours admirée⁵⁰ », et il est probable qu'il était informé des réflexions de Berlage dans ses *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*. Son postulat « un tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire » peut être rapproché de l'affirmation de Gottfried Semper rapportée par Berlage, selon laquelle « rien n'est arbitraire⁵¹ ».



Pour autant, Le Corbusier ne se privera pas de mettre les choses au point dans son article « Architecture d'époque machiniste » de 1926. Il affirmera alors s'être « élevé » contre les tracés de Berlage, réduits à une « résille de diagonales », à « un canevas : à ce compte-là, toutes les broderies au point de croix seraient faites au tracé régulateur³² ». Il ne se départira jamais de cet intérêt pour les proportions. Les tracés régulateurs seront au demeurant en 1928 une des pommes de discorde avec des figures radicales de l'architecture européenne comme El Lissitzky ou Karel Teige⁵³. Ces réflexions le conduiront à l'élaboration du Modulor après la Seconde Guerre mondiale.

Dans son plaidoyer pour les tracés, Le Corbusier condamne le boulevard Raspail, création de « l'homme d'aujourd'hui [qui] n'emploie rien du tout » en termes de construction géométrique (il le vilipende aussi dans son Rappel sur la surface⁵⁴). Quant au Rappel sur le volume, il comprend une liste de constructions historiques, dont Le Corbusier exclut explicitement « la gare d'Orsay [et] le Grand Palais », au motif qu'ils « ne sont pas de l'architecture⁵⁵ ». Il ne daigne pas plus mentionner les bâtiments d'Anatole de Baudot, de Charles Plumet et d'Henri Sauvage, qu'il énumérait dans une lettre écrite à Perret en 1915⁵⁶. Dès lors, Paris devient une sorte de désert architectural : les paquebots de la Compagnie générale transatlantique opposent à la gare d'Orsay une « beauté plus technique ».

Rallumer les « yeux éteints »

La férocité de Le Corbusier à l'encontre de la production des architectes et des décorateurs français se libère dans la trilogie centrale du livre, où le monde moderne est révélé à « Des yeux qui ne voient pas ». L'expression est tirée du poème en prose de Stéphane Mallarmé, « Le phénomène futur », publié dans le recueil *Divagations* en 1897. Jeanneret en a d'ailleurs cité la première phrase dans une lettre à Perret de 1914⁵⁷. Le poème se termine ainsi :

« Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents, car ils n'auront pas eu la force de comprendre, mais d'autres navrés et la paupière humide de larmes résignées se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté⁵⁸ ».

La presse contemporaine peut avoir été une autre source, Jeanneret ayant peut-être lu un article de Georges Rozet publié en 1919, « Les yeux qui ne voient plus⁵⁹ ». La question de la vision, qui était traitée dans le champ de la psychologie expérimentale depuis la fin du XIXe siècle, l'est également dans *L'Esprit nouveau*. Elle est implicite dans de nombreux textes antérieurs sur la culture industrielle, et Ozenfant et Jeanneret publieront en 1924 un texte sur « La formation de l'optique moderne⁶⁰ ».

Les propos de Le Corbusier doivent également être lus à l'aune de leurs précédents allemands, quand bien même il efface de *Vers une architecture* ses aventures outre-Rhin. Dans son *Ingenieuraesthetik*, Joseph August Lux lançait en 1910 le slogan d'un « œil nouveau » qu'il braquait sur les constructions industrielles et les machines⁶¹. Ses sources françaises semblent plus théoriques. Paul Souriau avait publié en 1914 *La Beauté rationnelle* – ouvrage présentant le programme de l'école de Nancy (l'alliance entre art et technique) que Jeanneret connaissait puisqu'il figurait dans la bibliothèque de l'École de La Chaux-de-Fonds. Souriau avait également donné en 1889 *L'Esthétique du mouvement*, livre dans lequel il traitait des transports terrestre et aérien⁶². D'autres sources importantes se trouvent chez Etienne Souriau (fils de Paul Souriau) et chez le philosophe Charles Lalo⁶³, qui ont tous deux contribué à *L'Esprit nouveau*.

La fascination de Le Corbusier pour les paquebots, premiers objets considérés dans sa triade oculaire, remonte à bien avant la rédaction de *Vers une architecture*. Les carnets de son voyage d'Orient présentent ainsi des dessins du bateau le conduisant de Patras à Brindisi. La lecture de Loos l'a aussi conduit à vanter « l'honnête expression du constructeur de paquebots⁶⁴ » ; par ailleurs, l'École d'art de La Chaux de Fonds possédait un exemplaire d'un livre dans lequel le critique Camille Mauclair compare les maisons à des paquebots. Enfin, il indiquait en 1922 à

Ritter : « Vous y verrez mes idées sur l'architecture en vous souvenant qu'à l'école à 20 ans on m'avait surnommé "Paquebot". Ça n'a pas changé⁶⁵ ». Cette célébration des vertus du navire ne concerne pas des objets techniques isolés : c'est bien le paquebot qui conduit Le Corbusier à énoncer l'un de ses aphorismes les plus provocateurs : « La maison est une machine à demeurer ». Cette expression figurant dans l'édition de 1923 est encore plus forte que dans la version définitive de 1924, dans laquelle « demeurer », aux connotations plus figées et bourgeoises, est remplacé par « habiter ».

Quant à la relation de Le Corbusier à l'aéroplane, elle est celle de toute une génération de poètes, d'artistes et d'architectes⁶⁶. Frappé par la traversée de la Manche par Louis Blériot, lorsque « la chimère fut capturée par les hommes et conduite au-dessus de la ville⁶⁷ », il adopte à nouveau une posture d'ingénieur, et déclare se placer « du point de vue de l'architecture, dans l'état d'esprit de l'inventeur d'avions ». Les avions présentés dans ce chapitre, à commencer par le Farman Goliath, ont une origine militaire. Ils sont conçus pour servir une « guerre utile », alors que, dans le même temps, les questions d'habitation n'ont pas été posées correctement. Le problème, « mal posé » par des « yeux qui n'ont pas vu », aboutit à des projets aux lignes anecdotiques. Le Corbusier les oppose à la tension et au poli du bombardier français – quand bien même ce dernier n'est alors pas le plus avancé du point de vue technologique. (Fig. 13)



FIG. 13

Prospectus de la firme Farman (vers 1920), utilisé par Le Corbusier dans le chapitre sur les avions. Archives FLC A1(16)24.

Braqués finalement sur « les autos », les yeux de l'époque sont invités à admettre un rapprochement à proprement parler iconoclaste entre les temples grecs et les automobiles. Françoise Ducros a relevé la dette importante de Le Corbusier à Ozenfant sur ce sujet. Les deux amis aimaient à faire des excursions en voiture ensemble, mais c'est le peintre qui a publié dans *L'Esprit nouveau* les articles consacrés aux automobiles. Il avait d'ailleurs conçu avec son frère une carrosserie qui est publiée dans la revue⁶⁸. Il notera en 1924 : « Vous aimiez le paquebot, moi l'auto. [...] Ma familiarité plus grande avec la mécanique et votre goût pour la construction se sont vite entendus⁶⁹ ».

Le rapprochement entre le temple grec et l'auto, qui remonte sans doute au moment où Jeanneret a assisté au congrès du Werkbund à Cologne en 1914⁷⁰, conduit en fait à un troisième terme car, une nouvelle fois, c'est l'habitation qui est remise en cause par les machines : tout comme le Parthénon, la Delage Grand Sport établit un « *standart* » – Le Corbusier utilise ici une graphie très personnelle, remplaçant le « d » final par un « t », conformément à l'usage en Allemagne, où il a découvert la notion. Le *standart* fait l'objet de sélections et d'améliorations, qu'il s'agisse du temple ou de l'automobile. Cela est nécessaire pour que l'on retrouve la « perfection grecque » et qu'un Phidias moderne advienne. Il ne s'agit donc pas de reproduire l'auto, mais d'aller « vers » de nouveaux Parthénon en assimilant la leçon de l'auto. Le motif mallarméen de « beauté éternelle » réapparaît, débarrassé de sa nostalgie dans cette actualisation inattendue de l'architecture grecque. (Fig. 14)

FIG. 14
Double page devenue iconique, confrontant l'évolution de temples et des automobiles, qui tendent à la perfection par la standardisation. *Vers une architecture*, Paris : Éditions Crès, pp. 106-107.

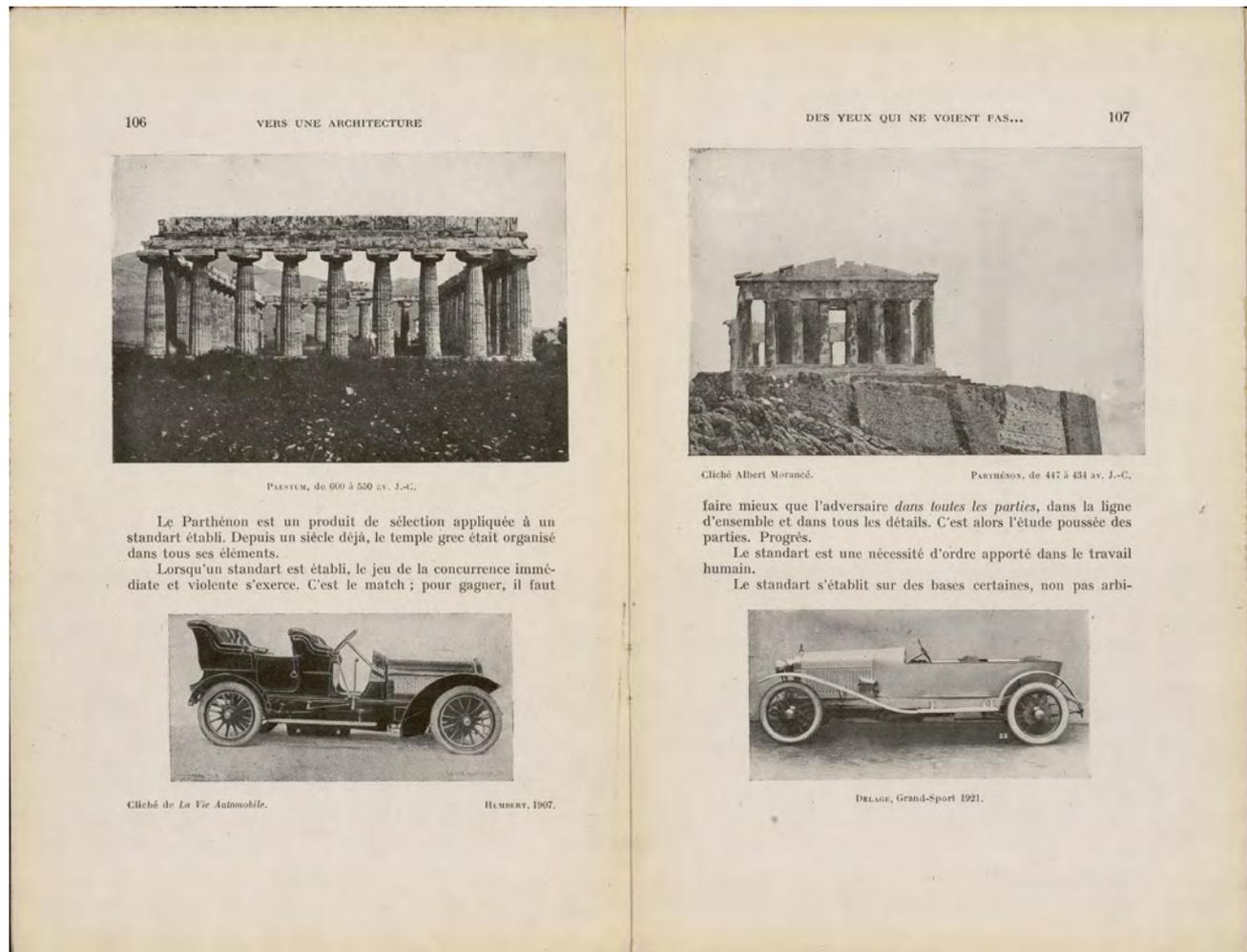


FIG. 15
Jeanneret et Ozenfant lors
de leur séjour à Rome, été
1921. Archives
FLC L4(14)46.

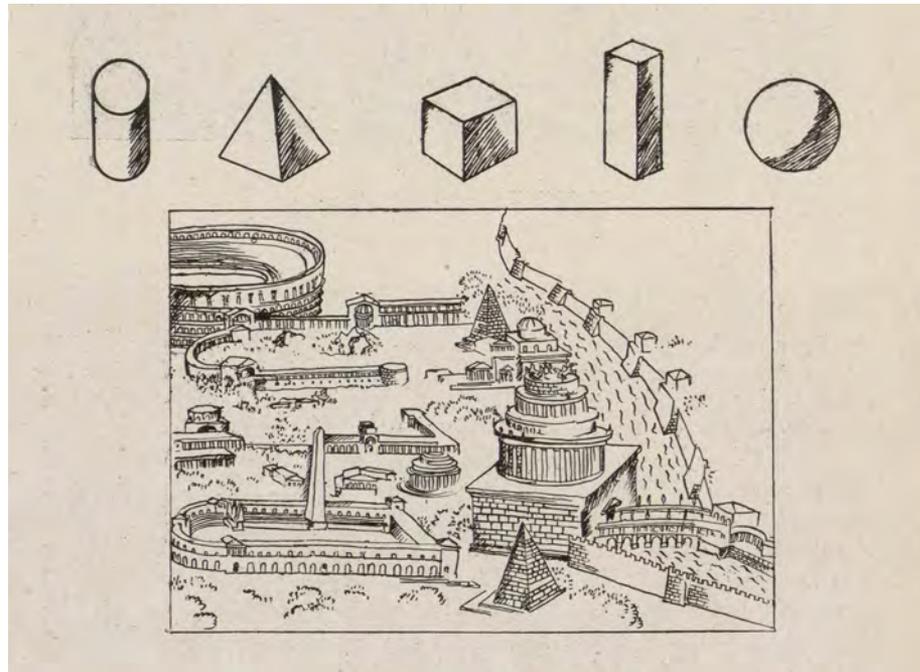
FIG. 16
Illustration du chapitre sur
Rome, qui superpose des
croquis de volumes simples
et un plan schématique de
Rome.

Le fait de porter un regard neuf vers l'Antiquité et les machines (dont les images provenaient souvent de publicités ou de prospectus d'automobiles et d'avions) ne signifie pas seulement le rejet de l'architecture académique. Le contexte social et politique français apparaît progressivement au fil du livre, avec l'essor des programmes de logements bon marché permis par la loi Loucheur⁷¹. C'est pourquoi la mise au jour de rapports entre des univers apparemment éloignés mène à l'application des lois de l'économie à l'habitation – application que la production en série, évoquée plus loin dans le livre, rendra possible.

Retour à l'antique

Afin de rassurer le lecteur dérouté par ces parallèles, Le Corbusier revient à l'idée que l'architecture transcende l'utile dans la troisième triade thématique du livre, « Architecture ». Après son voyage de 1921 à Rome en compagnie d'Ozenfant (Fig. 15), il oppose le « mauvais goût » romain à celui des Grecs, et propose une anthologie allant de la Rome antique à la Rome contemporaine : il confronte le désordre de Rome à la Villa Adriana et aux projets menés dans les régions « conquises », qu'il oppose aux « régions dévastées » par la guerre. La métaphore de l'automobile est ici inversée : les « châssis superbes » des édifices sont dissimulés par des « carrosseries déplorables » ; il propose en outre d'éliminer le marbre, auquel les Romains ne « connaissaient rien⁷² », pour ne conserver que la brique et le ciment qui permettent de réaliser les volumes simples dont il juxtapose des dessins avec une vue de la ville⁷³. (Fig. 16)

Jeanneret évoquait de manière littérale « La leçon de Rome » lorsqu'il lui écrivait : « Je reviens de Genève où je suis allé considérer mon [projet de] pont 'à la manière de Caracalla'⁷⁴ ». Les alternatives aux ambiguïtés romaines sont la « mécanique spirituelle » de l'architecture byzantine et le « drame » du Saint-Pierre de Michel-Ange, découverts en 1921. Il en déplore la transformation opérée par des « mains barbares », qu'il tient pour « du verbiage, des mots mal placés ». Il déteste tout autant le baroque et l'historicisme éclectique, qu'il n'avait guère regardé lors de son voyage de 1911, et n'épargne pas des institutions implantées à Rome comme l'Académie de France. Le voyage est aussi l'occasion d'un désaccord avec Ozenfant :



« Vous savez qu'il y a dix ans Michel-Ange, pour moi, mettait à la porte Raphaël. J'aurais eu de grandes joies à vérifier avec vous cette loi implacable du monde, dans une intimité que j'aurais tout fait pour rétablir. Pour cette fois voyons Rome pour soi-même. Il n'y aura pas eu pour nous la leçon de Rome⁷⁵ ».

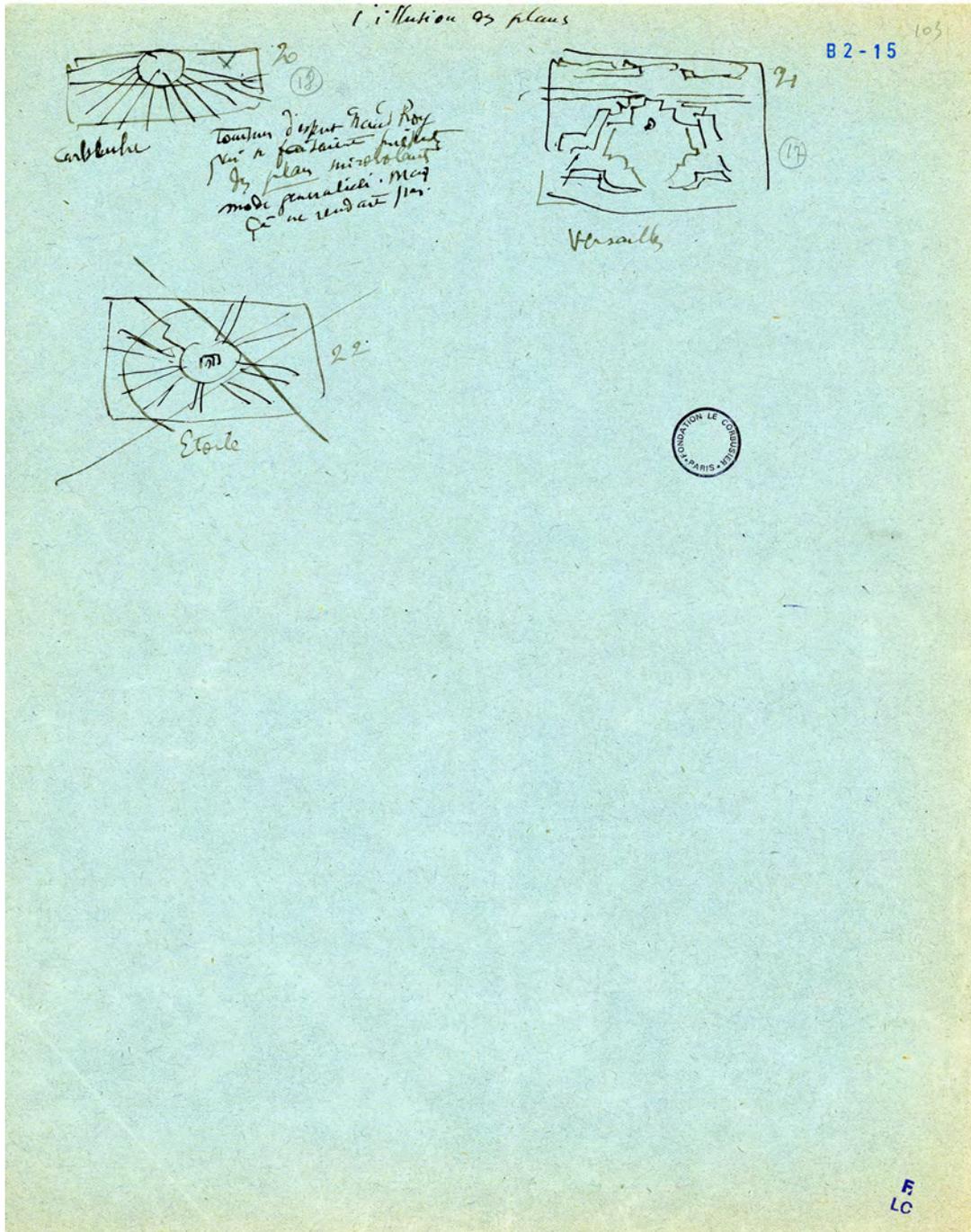


FIG. 17
Croquis alternatifs au plan de Karlsruhe : Versailles, place de l'Etoile. Détail. Archives FLC B2(15)87.

Les plans de type Beaux-Arts sont les cibles suivantes de l'architecte, qui adopte à l'occasion un langage martial. Le plan « militaire », conduit à la « bataille », au « choc des volumes dans l'espace ». Pour établir la bonne séquence des opérations depuis le dedans jusqu'au dehors, il utilise ses croquis de Grèce ou d'Istanbul contre l'« axe de l'École », ou encore la roue de paon que symbolise le plan de Karlsruhe, « lamentable échec » reproduit en ouverture du chapitre. Le Corbusier avait pourtant initialement pensé utiliser une vue de la place de l'Etoile ou de l'étage de la villa Schwob⁷⁶. (Fig. 17)

Choisy, qui a relevé que les édifices de l'Acropole sont placés en dehors de son « axe violent », est à nouveau mobilisé. Les lointains vers lesquels conduisent les plans ne sont pas seulement un horizon bâti : certes, les vues de l'Attique, de la Campanie ou du Latium apparaissent derrière les Propylées, le mur du Poikile de la Villa Adriana et le temple de Pompéi. Mais tout cela n'est que vanité quand ces panoramas sont découpés visuellement en fragments, comme à Saint-Pierre ou à Versailles. Il faut revenir à Athènes pour retrouver cette « pure création de l'esprit » qu'est l'architecture. Ici, l'analogie utilisée est celle du « beau visage », formulée par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin*⁷⁷, ou celle du corps axé. Car c'est de la coïncidence entre l'axe de la machine ou de l'édifice et l'axe « qui est en l'homme » que naît l'harmonie.

Le Corbusier ne se contente pas de ses croquis d'Athènes : il a acheté et lu la *Prière sur l'Acropole* d'Ernest Renan, pour qui ce lieu, où « la perfection existe », est l'« idéal cristallisé en marbre pentélique⁷⁸ ». Dans une lettre à Ritter de 1920, il indiquait l'importance que jouait, dans son travail de peintre, « le Parthénon, ce drame⁷⁹ ». Il reproduit également des photographies du Genevois Frédéric Boissonnas qui illustrent l'ouvrage de l'archéologue Maxime Collignon, *L'Acropole d'Athènes, le Parthénon*, publié en 1910 chez l'éditeur Albert Morancé.

Les effets de la « machine à émouvoir » qu'est le Parthénon sont produits par le dispositif de la modénature, dont la « mécanique » donne une « impression d'acier décollé et poli⁸⁰ ». Ce terme de « modénature » surprend les lecteurs, à commencer par Louis Bonnier, architecte-voyer de Paris, qui lui demanda d'en préciser l'origine. Le Corbusier lui répondit ceci : « Ayant passé quelques semaines sur l'acropole à Athènes, le sens de la modénature m'a frappé et c'est à ce moment-là que je dois avoir recherché le mot correspondant à la chose. [...] Ce mot mérite d'entrer dans la langue pratique de l'architecture signifiant une chose capitale de l'art architectural⁸¹ ».

On peut supposer qu'une source de ce concept mystérieux se trouve chez Choisy, qui le définit comme « l'art abstrait d'accentuer les masses⁸² ». Dès lors si, selon la formule devenue célèbre, l'architecture est le « jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière », la modénature obéit strictement, « encore et exclusivement », à la même définition. Pour en illustrer les effets, Le Corbusier taille des détails dans les planches du recueil de Collignon et les isole pour en souligner le « courage » et la « rigueur ». Retrouvant les accents initiaux du livre, il compare le profil de la corniche d'un fronton à une « ligne d'ingénieur ». Charles Maurras ne voyait-il pas déjà dans le Parthénon un « immense hangar de marbre⁸³ » ? Ici on pense encore à Nietzsche : « Ah ! ces Grecs, ils s'entendaient à vivre : pour cela il importe de rester bravement à la surface, de s'en tenir à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire à la forme, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels — *par profondeur*⁸⁴ ».

Maisons en série

Pour ramener son lecteur vers les enjeux du moment, Le Corbusier insère dans son livre, après le dernier chapitre de la troisième triade « Architecture », une version revue de l'article sur les « Maisons en série », publié en décembre 1921 dans *L'Esprit nouveau*. Ce chapitre est l'un des plus modifiés par rapport à sa version initiale – ce qui lui permet d'assurer la promotion de son œuvre personnelle. Il conserve la page de titre avec la photographie d'une automobile, porte ouverte, mais retire les trois images des maisons de Perret. Les pages présentant les variations sur le thème de la maison « Dom-ino », ses premiers projets de logements ouvriers et les maisons Monol qui reprennent les voûtes minces de Perret, sont réassemblées. Le Corbusier ajoute aussi une vue de son projet de « villa au bord de la mer » de 1921 et, surtout, l'« immeuble-villas » qu'il vient de présenter au salon d'Automne

de 1922. Il n'hésite pas à prétendre que ce dernier est « en construction à Paris », alors qu'en dépit de ses efforts et de quelques contacts prometteurs, il n'a pas trouvé de financier pour le réaliser⁸⁵. (Fig. 18)

Le Corbusier dénonce avec fermeté le régionalisme qui prime dans la reconstruction des régions « dévastées », d'autant qu'il entend vendre pour ce programme le principe de la maison Dom-ino aux autorités françaises. Il raille les efforts logistiques démesurés entraînés par les chantiers en maçonnerie traditionnelle – il sait de quoi il parle puisque, lors de ses tentatives de négoce de matériaux de construction à la SABA, il a mesuré les problèmes concrets d'acheminement. Il refuse l'idée selon laquelle la maison serait un « poème », le couronnement de la vie de son propriétaire ; ce qui importe, c'est d'« avoir une maison pratique comme sa machine à écrire ». En cela il rejoint Loos qui, dans son essai « Architecture » (qu'il connaissait fort bien dans sa traduction de 1912⁸⁶), exclut l'habitation du champ de l'art. L'assimilation de la maison à la machine se précise à cette occasion : « outil » au même titre que la Ford que Le Corbusier conduit alors, la maison est un modèle par son habitabilité et sa finition, mais aussi parce qu'elle peut être produite sur une chaîne de montage. Sa passion avérée pour le Taylorisme et le Fordisme⁸⁷ apparaît ici de manière manifeste.

FIG. 18
Double page présentant deux projets théoriques de Le Corbusier : maison Citrohan et Immeuble-Villas. Vers une architecture, Paris : Éditions Crès, p. 201.

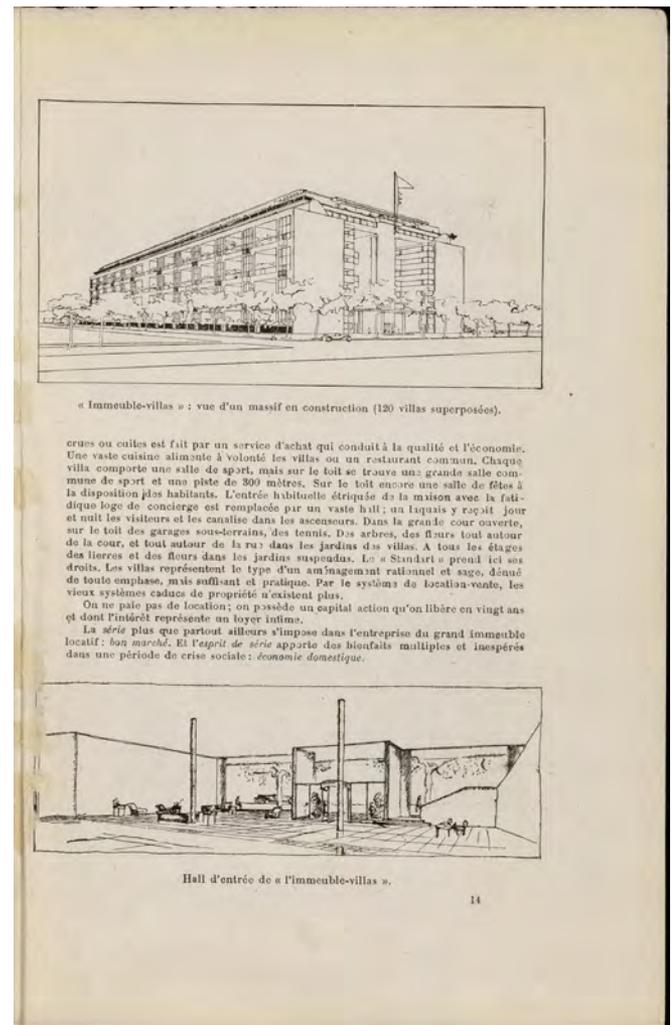
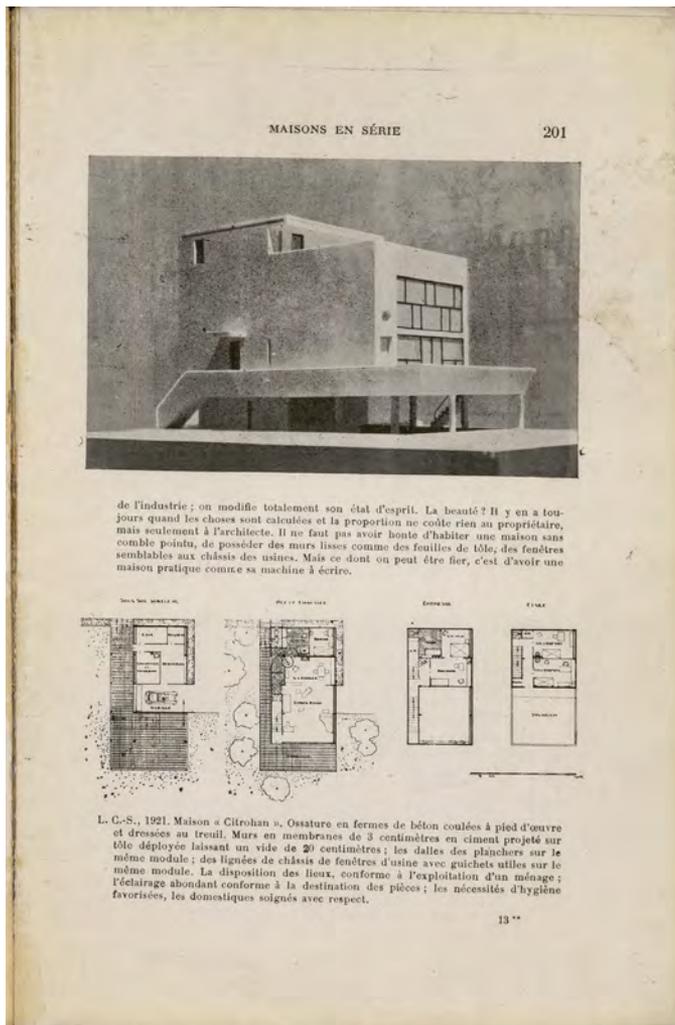


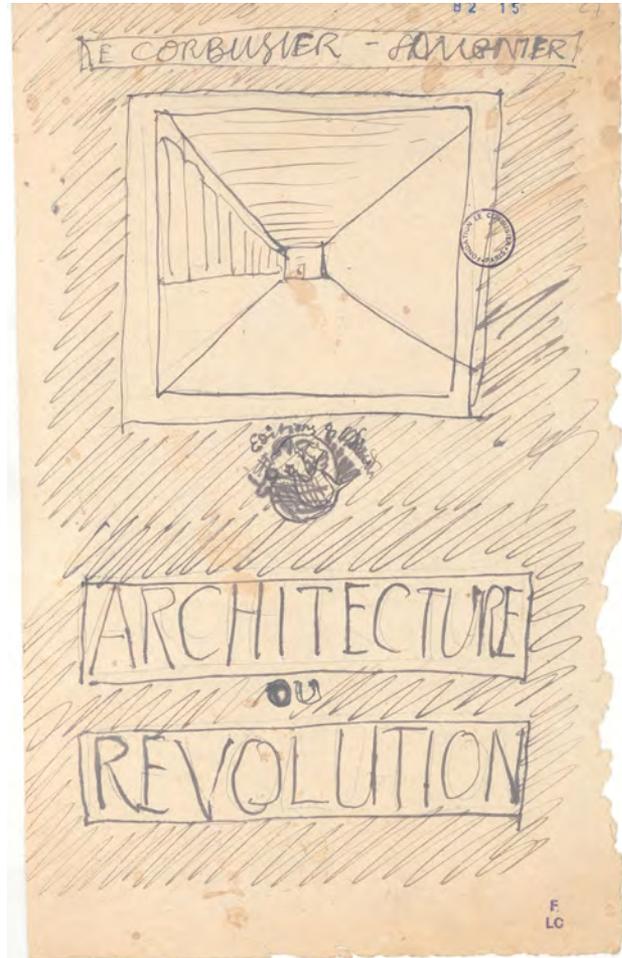
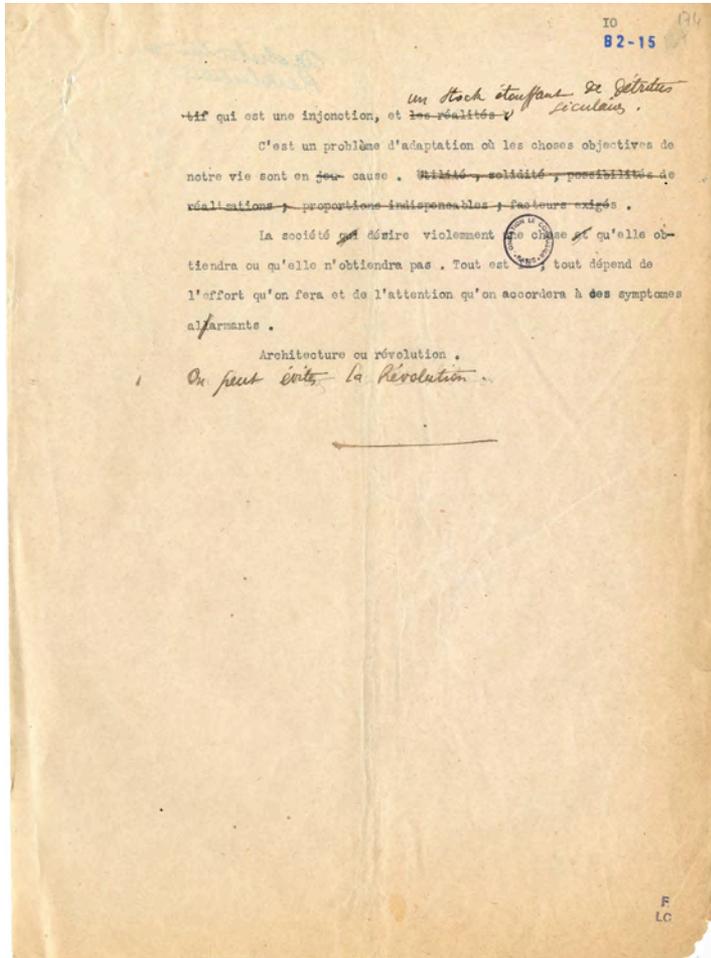
FIG. 19
Dernière page du dactylogramme du dernier chapitre, avec ajout manuscrit de Le Corbusier. Archives FLC B2(15)174.

FIG. 20
Esquisse de la couverture du livre alors qu'il s'intitulait encore « Architecture ou Révolution ». Archives FLC B2(15)167.

Le syncrétisme de ce chapitre est extraordinaire. Le Corbusier y mêle ses lectures, de Loos à l'abbé Laugier – découvert tandis qu'il préparait *La Construction des villes* –, ses propres projets, les problèmes de la vie domestique dans les immeubles collectifs, ses remarques sur la politique de reconstruction et ses critiques du paysage de la banlieue parisienne. Il exprime aussi une vision idéale de l'Amérique, où un « état d'esprit nouveau » a permis la suppression des clôtures entre parcelles dans les lotissements. Il a même mandaté un iconographe pour qu'il lui trouve du matériel « sur des gratte-ciel américains, sur des vues de cités-jardins américaines (Los Angeles, Chicago ou autres) ainsi que sur des usines avec jardins⁸⁸ ».

Une position politique ambiguë

Le seul chapitre totalement inédit du livre – sa publication, prévue dans le numéro 18 de *L'Esprit nouveau*, n'a pas eu lieu, la revue suspendant sa parution entre juin 1922 et novembre 1923 – insiste sur les questions politiques. Si les positions de Le Corbusier en la matière sont assez insaisissables, elles ont à voir avec le credo industriel des Saint-Simoniens⁸⁹. Au cours des années précédentes, sa correspondance avec Ritter témoigne de sa méfiance vis-à-vis des socialistes chauds-de-fonniers. Mais dans l'Europe de l'après-guerre, *L'Esprit nouveau* s'élève contre les forces nationalistes françaises, ouvrant ses colonnes à des échos de l'Allemagne et de la Russie bolchevique.



Du point de vue social, la revue épouse des positions conservatrices et Le Corbusier s'identifie aux industriels attachés à la modernisation du capitalisme : il adhère à leurs stratégies paternalistes et ne soutient pas les mouvements ouvriers. Il n'hésite pas à affirmer que « les choses se sont améliorées », en se référant au nouvel outillage des usines auquel est asservi, selon un terme qu'il emprunte à Émile Zola, la « bête humaine ». La loi limitant la journée de travail à huit heures ayant été adoptée par la Chambre des députés en 1920, la question du temps libre (sur laquelle il reviendra amplement plus tard) devient aussi pressante que celle de la production.

Le Corbusier emploie une métaphore animale pour mettre en cause le « gîte », au demeurant « hideux » de ladite « bête ». Cette « coquille de colimaçon » pleine de tuberculose est opposée aux nouveaux objets, aux usines et aux bureaux. Dans ses notes préparatoires, il évoquait ses travaux sur la transformation du régime de la propriété et dressait un constat encore plus critique que dans le texte définitif : « Il y a trop de quartiers misérables, honteux, scandaleux dans les vieilles villes vermoulues et impossibles à désinfecter⁹⁰ ».

Il semble écarter toute initiative individuelle des producteurs mais accorder sa confiance à la « classe spéciale d'intellectuels si nombreuse qu'elle constitue la couche sociale agissante ». Ces salariés, en nombre toujours croissant, sont révoltés et mettent en cause les cadres sociaux existants. Ce n'est pas un hasard si, indigné par la possibilité de la « destruction de la famille », il introduit un paragraphe récusant le « principe actuel de propriété » pour en appeler à des initiatives permettant de créer un « enthousiasme à bâtir ». Sa posture est donc très clairement réformatrice : il se prononce pour une stratégie d'adaptation, qui lui fait conclure le livre sur une affirmation sereine, ajoutée au stylographe sur la première dactylographie de son texte⁹¹ : « On peut éviter la révolution ». (Fig. 19)

Une autre lecture est toutefois possible : « Architecture » signifierait la leçon de l'histoire, tandis que « Révolution » signifierait la modernité. Après ses désillusions d'industriel amateur, Jeanneret a pu croire qu'un apaisement des conflits sociaux devait passer par une réconciliation du monde moderne et d'un passé choisi. (Fig. 20)

Procédés rhétoriques

C'est donc en allant « vers » une architecture que la menace sociale peut être écartée. Cette figure cinétique invite à interroger les stratégies rhétoriques mises en œuvre par Le Corbusier dans ses textes, ses illustrations et leur mise en pages. Ainsi, la couverture adoptée pour l'édition de 1923, avec la perspective de la coursive du paquebot *L'Aquitania*, invite à un mouvement « vers » l'avant du navire. La fenêtre ouverte dans le rectangle uniformément bleu clair de la couverture désigne un horizon où convergent les espoirs exprimés dans le livre.

A l'origine, Le Corbusier avait dessiné, pour le livre qui s'appelait encore *Architecture ou Révolution*, une esquisse où la même image était placée au-dessus du titre. La version finale est plus nimbée de mystère : il ne s'agit pas d'aller vers une architecture « nouvelle » ou « moderne », mais de s'interroger sur la possibilité de toute architecture, quelle qu'elle soit.

En 1924, réagissant aux premiers commentaires, il affirmera avoir écrit le livre « à l'emporte-pièce⁹² » ; l'examen des variantes successives des manuscrits (pieusement conservés, comme tous les textes de l'architecte) et l'analyse des modifications apportées entre les articles de *L'Esprit nouveau* et les chapitres du livre de 1923 montrent la sédimentation des repentirs et des améliorations. L'écriture de Le Corbusier ayant fait l'objet de nombreuses analyses⁹³, nous savons qu'il a lu et assimilé Nietzsche, Lautréamont et Baudelaire, ses emprunts étant toutefois plus structurels que littéraires. Par exemple, Jean-Claude Garcias veut lire dans l'écriture de *L'Esprit nouveau* le prophétisme de John Ruskin, mais aussi les formules d'un « Barrès de sous-préfecture ou de la comtesse de Noailles de bazar », mettant en évidence les « syntagmes paradoxaux » qui scandent le propos⁹⁴.

La construction du livre est systématique, chaque chapitre étant construit sur le même dispositif, au demeurant peu économique en nombre de pages : une page de droite où ne figure que le titre ; la page de gauche suivante laissée blanche ; en face, à droite, la « belle page » reprend l'argument déjà énoncé au tout début du livre ; la page suivante de gauche est à nouveau blanche ; enfin le texte du chapitre – toujours en page de droite – peut

commencer. Une forme de gradation ou d'amplification oratoire est donc à l'œuvre ici. En effet, à partir de la page de titre du chapitre, une progression parallèle du texte et de l'image, que Guillemette Morel Journal⁹⁵ a bien mise en valeur, mène le lecteur, à travers un réseau d'oppositions, d'affirmations et de syllogismes, à une conclusion qui est supposée logique.

Le texte lui-même est un véritable florilège rhétorique. Dans ses « Rappels », Le Corbusier manie l'apostrophe, faisant mine de s'adresser publiquement aux architectes. Il recourt aussi à l'anaphore (ou reprise du même terme en début de phrases) et utilise une ponctuation inspirée des grands titres de la presse et des publicités. Dans le corps du livre, il égrène une longue suite d'affirmations formulées au présent de l'indicatif, qui le mènent du constat banal à la révélation, voire au paradoxe. Le rapprochement opéré entre le travail de l'ingénieur et le « grand art » est l'un des paradoxes récurrents, tout comme les yeux « qui ne voient pas ». Les affirmations s'appuient sur des « preuves » tirées de l'actualité parisienne ou de chroniques journalistiques rendant compte, par exemple, de la vie aux États-Unis. Mais Le Corbusier puise aussi dans son expérience propre : ses voyages, l'échec de la SABA, ses premiers chantiers. Il va parfois même jusqu'à la fausse confiance au lecteur lorsque, s'exprimant à la première personne, il feint de posséder une Citroën car il serait « coquet⁹⁶ ».

Cet inventaire le mène à des injonctions telles que : « il faut tendre à l'établissement de standarts » ou « il faut créer l'état d'esprit de la série ». Il semble alors diviser le monde entre la « coalition » des passésistes – « les architectes et les esthètes » – et les collaborateurs « dévoués » – issus de « la grande industrie, les usines spécialisées » ou « à susciter », auxquels s'adressent ses prescriptions. Cette dialectique du constat et de l'injonction deviendra par la suite la base de l'argumentation de Le Corbusier. Le recours à des verbes heuristiques (étudier, chercher), didactiques (reconnaître, montrer) et prescriptifs (rappeler, demander) relève selon Morel Journal de la « violence rhétorique⁹⁷ ». En outre, la juxtaposition de termes utilisés dans les titres des chapitres provoque chez le lecteur des attentes contradictoires⁹⁸, sur lesquelles le livre joue. Ainsi, dans le premier chapitre, le sens de la virgule séparant « esthétique de l'ingénieur » et « architecture » n'apparaît que progressivement ; en outre, la question « architecture ou révolution » ne trouve qu'*in extremis* une réponse, avec l'affirmation : « on peut éviter la révolution ».

Le livre construit donc par touches successives une représentation d'un monde fait de professions admirables – les ingénieurs –, d'institutions méprisables – les Beaux-Arts – et de territoires accablants – les taudis ; mais les grands chantiers du moment, comme la reconstruction, restent en arrière-plan. Quant aux fréquentes analogies, elles mènent à des slogans faciles à mémoriser qui laissent parfois dans l'ombre les développements plus subtils de l'ouvrage. Assimilant la maison et le Parthénon à des machines « à demeurer » ou « à émouvoir », Le Corbusier retrouve une analogie organiciste du XIXe siècle – mais les bâtiments ne sont plus faits d'os, de chair et de peau, quand bien même il évoque encore la « coquille » des taudis. À l'âge de l'automobile, ils ont à la fois un « châssis » et une « carrosserie ».

Le « physique » du livre

Les ambitions du texte sont redoublées par de nombreux effets visuels qui ont déjà été expérimentés dans *L'Esprit nouveau*. La matière première en est l'espace de la page, dans le prolongement des explorations de Mallarmé sur la dispersion des « blancs », ou dans les calligrammes d'Apollinaire. Expérience authentiquement sémantique et esthétique, le livre utilise tous les registres de la typographie mais reste construit sur une grille basée sur le nombre d'or. Le texte courant est composé en Elzévir et les titres le sont en antiques-bâtons capitales, selon les cas condensées ou étroitisées. Le discours est en outre modulé par la diversité des corps et des graisses⁹⁹ et par le recours aux tirets et aux italiques, tout en demeurant sage par rapport aux entreprises menées au même moment aux Pays-Bas, en Allemagne ou en Russie.

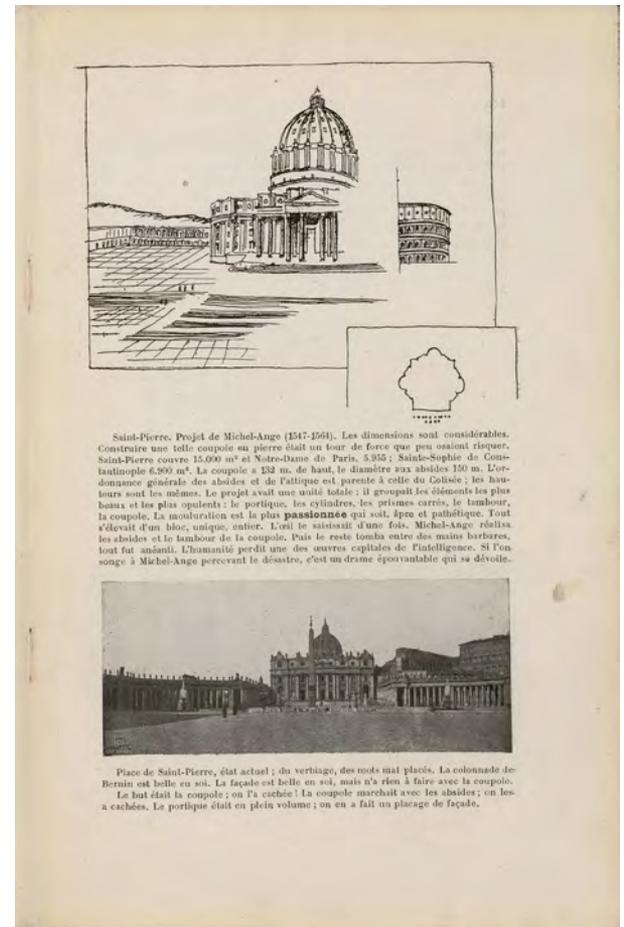
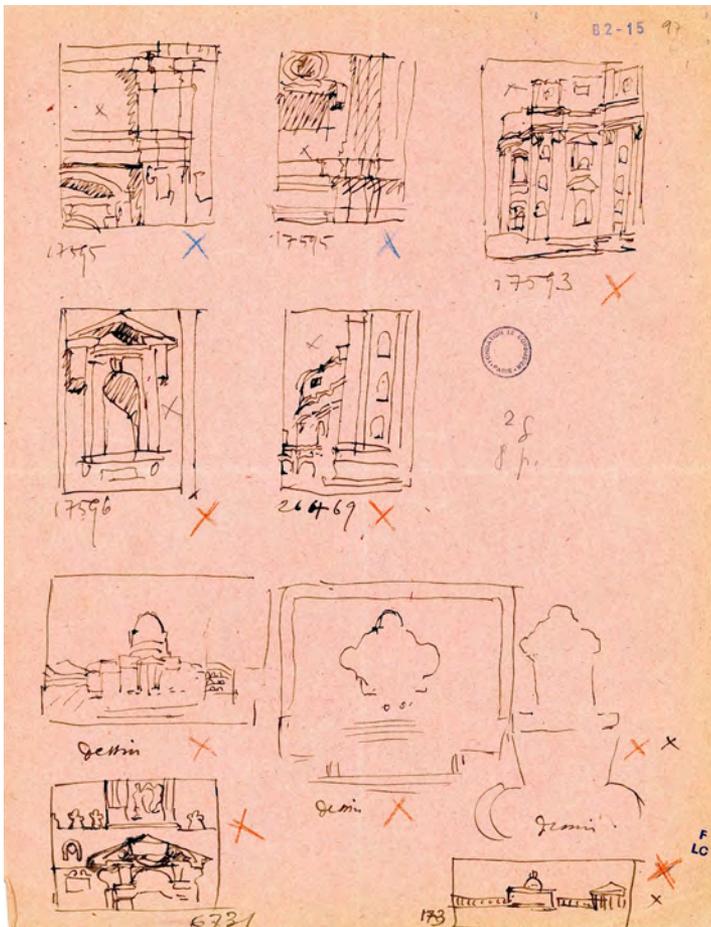
Les images ne sont pas seulement des illustrations de l'énoncé du titre ou des « preuves extrinsèques du discours¹⁰⁰ » : elles entrent dans un rapport ironique, distancié, par rapport à ce dernier, selon les techniques éprouvées par Picabia ou par Giorgio de Chirico – artistes dont les œuvres étaient publiées dans *L'Esprit nouveau*. Plus loin dans le temps, les périodiques illustrés français publiés depuis le milieu du XIXe siècle, du *Magasin*

pittoresque à *L'illustration*, mais aussi divers quotidiens, constituent certainement des précédents pour le rapport entre texte et image¹⁰¹. En 1915, alors qu'il travaillait à son *France ou Allemagne ?* Jeanneret proposa de s'inspirer d'"une publication du Werkbund autrichien qui [venait] de paraître », et qui utilisait des « clichés pris dans des revues anciennes, réduits et groupés en nombre sur une page¹⁰² ».

L'élaboration de *Vers une architecture*, on l'a vu, est un processus dynamique, dans lequel rédaction des textes, recherche des illustrations et mise au point des articles pour la revue se chevauchent. L'origine des images utilisées¹⁰³, et plus particulièrement des photographies, est fort diverse. Certaines proviennent d'ouvrages lus par Le Corbusier, tel *l'Histoire de l'architecture* de Choisy ; d'autres de coupures de journaux ou de documents reçus par la revue, souvent liés à l'intense effort déployé pour recueillir le soutien publicitaire de fabricants d'automobiles ou d'avions ; d'autres images encore sont achetées à Paris ou lors de ses voyages. Elles sont souvent recadrées et retouchées, comme on l'a vu dans le cas des usines américaines. Les manipulations opérées dans le chapitre « Architecture. 1. La leçon de Rome », sur des tirages commandés à Alinari¹⁰⁴ lors de son voyage romain de 1921, sont sans doute les plus spectaculaires. En utilisant plusieurs cadrages d'une même photographie, Le Corbusier multiplie les images obtenues ; il procède également à des soustractions, par exemple en supprimant la moitié d'une illustration de Saint-Pierre (qui est de surcroît inversée) (Fig. 21, 22). Mais il met aussi en œuvre des additions, comme lorsqu'il juxtapose des images d'édifices Beaux-Arts pour produire un effet de saturation, qualifié de « La

FIG. 21
Esquisse de certaines illustrations du chapitre sur Rome. Archives FLC B2(15)97.

FIG. 22
Page du chapitre sur Rome, avec le croquis du haut qui reprend les indications portées dans l'esquisse précédente. *Vers une architecture*, Paris : Editions Crès, pp. 137.



Rome des horreurs¹⁰⁵ ». Cette entreprise radicale de modernisation des images, déjà expérimentée avec les silos de Buenos Aires, apparaît encore plus dans le traitement qu'il réserve à Sainte Marie de Cosmedin, dont les colonnes sont minutieusement retouchées. L'ensemble des procédés imposés aux images cadrées, retouchées et commentées par des schémas analytiques fait ainsi de Le Corbusier un reproducteur de reproductions¹⁰⁶. En tant que photographe, l'image lui permet aussi de s'approprier des éléments d'architecture¹⁰⁷.

Le rythme du volume évoque le montage cinématographique, avec des séquences lentes ou rapides, des plans serrés sur des détails (le frein de la Delage) ou des panoramas sur des paysages industriels. Malgré son audace toute relative, en comparaison avec les revues *De Stijl* ou *G*, la mise en page de Le Corbusier a choqué les imprimeurs, comme il le relate dans sa préface à la réimpression de 1958 :

« Les maquettes de mes articles (alors réunis) provoquaient l'étonnement, l'indignation de l'imprimerie Arrault à Tours (notre imprimeur) : ils disaient, eux, parlant de moi : "c'est un fou." Déjà ! Et à propos de typographie et de métier (typographie), *Vers une architecture* (1920-1921) témoigne d'un esprit propre¹⁰⁸ ».

C'est plus dans l'ordre de la dissonance que dans celui de l'harmonie qu'il faut analyser la mise en pages du livre : l'inaccessible *Gesamtkunstwerk*, dans lequel différents modes d'expression se conjuguent harmonieusement, est devenu un *Merzbild* assemblant des fragments. Les conditions de fabrication de *L'Esprit nouveau* aboutissent d'ailleurs à des décalages cocasses. Reçues trop tard pour être utilisées dans le numéro de juin 1921 sur les avions, les photographies du cockpit du Caproni servent à illustrer, dans le numéro suivant, l'article sur... les automobiles. Le Corbusier assure en note que « leur signification demeure¹⁰⁹ », ce qui confirme en quelque sorte le caractère interchangeable de ces objets techniques : un avion remplace une voiture, et le discours continue.

Les lecteurs qui n'auraient pas suivi attentivement la séquence des chapitres seront aussi surpris par des rapprochements surprenants : ainsi, en ouverture de l'article « Maisons en série », ils trouveront la photographie de profil d'une automobile, porte ouverte comme s'il s'agissait d'un intérieur domestique¹¹⁰. Ailleurs, la relation est plus mystérieuse, comme dans la dernière illustration du livre, une pipe de la coopérative homonyme établie à Saint-Claude dans le Jura – un objet qui pourrait renvoyer au nostalgique poème en prose « La pipe » de Mallarmé¹¹¹. Il s'agit d'une idée de dernière minute, car l'objet a été photographié à la suite d'échanges avec le critique franc-comtois Georges Besson. Le Corbusier lui avait fait part de « sa furieuse envie de connaître les œuvres d'art que vous fabriquez à Saint-Claude¹¹² ». Cet « instrument précieux » est peut-être aussi un clin d'œil à l'architecte lui-même, qui n'en dédaignait pas l'usage, comme on le voit sur la célèbre photographie de sa rencontre avec Mies van der Rohe à Stuttgart en 1926, à l'occasion de la future exposition du Weissenhof. Ce sera étrangement à propos de cet instrument « parfaitement anonyme » que Lewis Mumford affirmera : « Le Corbusier a été très inspiré de choisir des objets divers, soustraits à l'observation par leur omniprésence même et dans lesquels l'excellence mécanique des formes se manifeste sans prétention ni tâtonnement¹¹³. » Rien n'est donc plus éloigné de ce propos constructif que *La Trahison des images* qu'évoque René Magritte lorsqu'il peint en 1928 son tableau « Ceci n'est pas une pipe », parfois rapproché de cette illustration.

Le « physique » de *Vers une architecture* séduit les intellectuels français. L'historien de l'art Élie Faure, publié par Crès dès 1914 et abonné à *L'Esprit nouveau* en 1921, a fait part aux rédacteurs de son intérêt pour « le début de [leur] effort », en approuvant « pleinement les tendances essentielles ». En 1935, il se remémorera ses premières réactions :

« Rappelez-vous cette présentation singulière, chaotique à première vue, mais ordonnée avec tant de malice. Rappelez-vous ces illustrations originales par photographies imprévues, tantôt belles, tantôt cocasses, vues aériennes, images de roues et de moteurs, de vaisselles périmées, de meubles de styles, de pipes, de récepteurs téléphoniques, ou bien par croquis à la plume, charmants parfois, et soignés, d'autre fois lâchés de verve, mais s'attachant toujours à solliciter la rigueur d'un raisonnement qui fixe la pensée du lecteur comme avec un clou de fortune. Il le secoue, le chatouille, le sachant apathique et gourde. Il le pince sans rire, et ainsi l'indigne après l'avoir épouvanté¹¹⁴ ».

La démarche de Le Corbusier fut également appréciée par Paul Valéry ; ce dernier était sensible aux enjeux architecturaux, puisqu'il avait publié en 1921 son dialogue *Eupalinos ou l'architecte* en écho au travail de Perret. Valéry félicite en 1925 Le Corbusier pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Il salue son souci de l'« enchaînement » avec le passé, assurant : « L'expérience de la pureté ne peut même pas commencer si vous ne l'introduisez par les exemples épars qu'on trouve dans le passé¹¹⁵ ». Valéry s'intéresse au « physique » du livre, utilisant une des plus puissantes métaphores de *Vers une architecture* pour voir dans le livre contemporain « une parfaite machine à lire¹¹⁶ ».

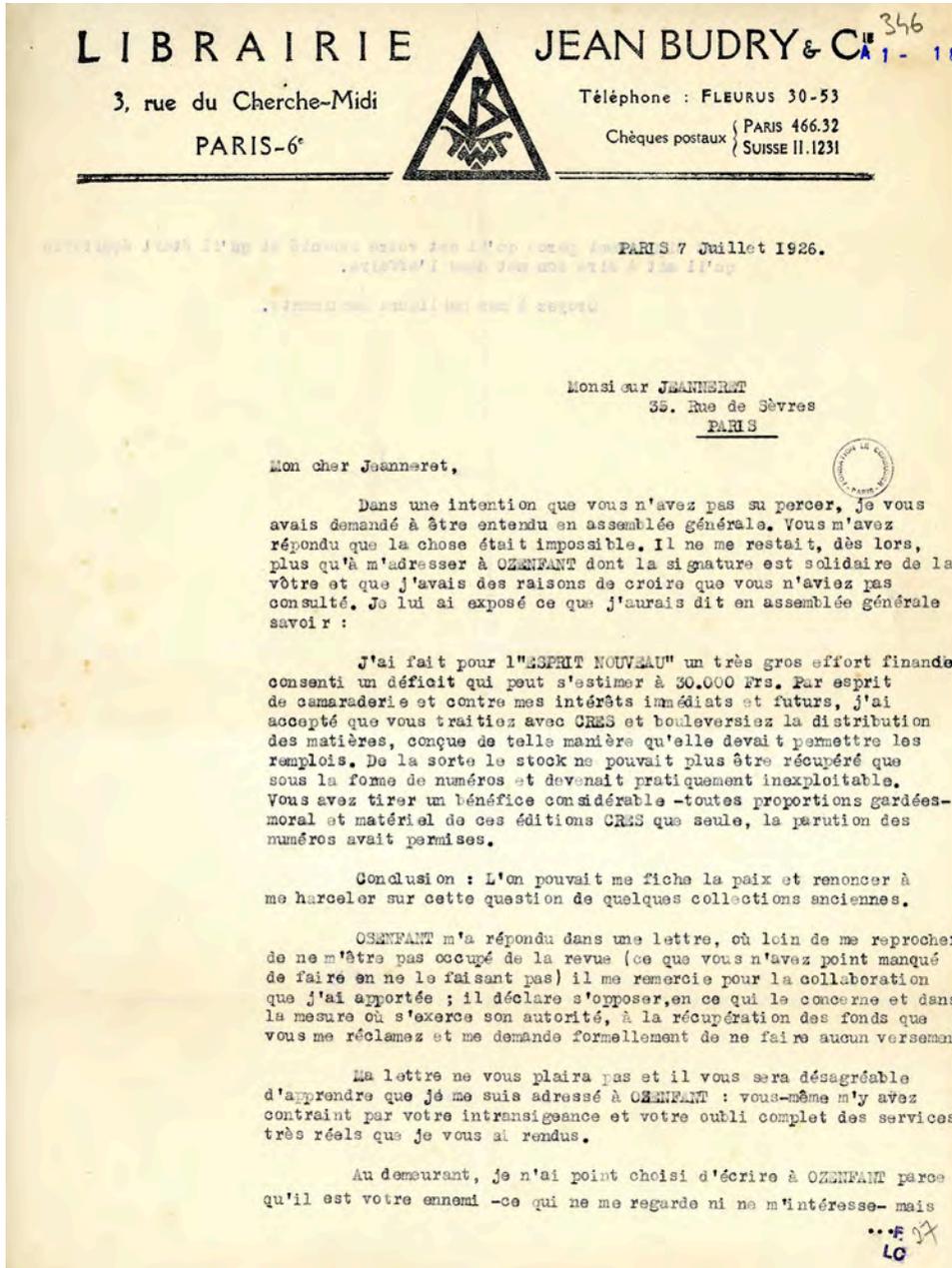


FIG. 23
Lettre de Jean Budry à « Jeanneret », 1926, FLC A1(18)346 : l'éditeur de *L'Esprit nouveau* conteste la demande financière de Le Corbusier concernant le remplissage de pages de la revue

Relations avec les éditeurs

La genèse juridique et administrative du livre n'a rien de limpide. Cinq ans se sont passés entre la mention d'un ouvrage « sous presse » en 1918 et sa sortie en librairie en 1923. Dans une pleine page de publicité publiée dans *Après le cubisme*, Ozenfant et Jeanneret annonçaient une série de volumes, dont « Vers une architecture » – publicité qui parut à nouveau dans *L'Esprit nouveau* en novembre 1921¹¹⁷. Entre temps, Jeanneret affirmait à ses parents en janvier 1919 qu'il avait « un nouveau livre de commandé, qui s'appellera "Vers une architecture" et qui sera une chose d'avant-garde¹¹⁸ ». Il avait donc d'emblée l'intention de réunir ses articles de la revue dans un livre. Si la production initiale pour la revue réduisit les coûts de composition des textes et de photogravure des illustrations, diverses difficultés retardèrent néanmoins la publication du livre.

En 1923, la première édition de *Vers une architecture* est signée, à l'instar des articles de *L'Esprit nouveau*, Le Corbusier-Saunier – nom de plume commun à Jeanneret et Ozenfant. Mais la dédicace portée sur la page de faux titre, « A Amédée Ozenfant », rend par défaut la pleine paternité de l'ouvrage à Le Corbusier, qui revendique ainsi ouvertement ce statut d'exclusivité.

En février 1922, Le Corbusier faisait le point sur son projet dans une lettre à Paul Laffitte, directeur des Éditions de la Sirène ; fondées en 1917, celles-ci avaient déjà publié Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars¹¹⁹. Peu après, en avril 1922, l'architecte annonçait à Ritter la parution imminente du livre « Architecture et révolution, suite des articles Corbusier dans l'EN¹²⁰ ». Quarante ans plus tard, il affirmera encore avoir assemblé ses articles sur la suggestion de Laffitte¹²¹, lequel aurait également suggéré le nouveau titre.

Le Corbusier était entré en contact dès la fin de 1921 avec l'éditeur Georges Crès, qu'il sollicitait pour obtenir un service de presse¹²² de *l'Histoire de l'art* d'Élie Faure. Georges Besson, directeur éditorial de la maison et critique, avant la guerre, pour la revue les *Cahiers d'aujourd'hui*, fut l'interlocuteur de Le Corbusier pour le contenu. Ce dernier lui remit son « manuscrit définitif » le 4 janvier 1922¹²³, tandis qu'il poursuivait des négociations avec Laffitte, en un double jeu dont les mobiles restent obscurs. Besson relut le texte pendant l'été.

Alors que le livre qui s'intitulait encore *Architecture et révolution* était sous presse, son auteur n'avait encore aucun contrat en bonne et due forme. Sans doute accéléré par le succès de scandale remporté par la « Ville contemporaine » au Salon d'Automne, un accord avec Crès fut signé en décembre 1922 pour le tirage à 3000 exemplaires d'un ouvrage désormais intitulé *L'Architecture nouvelle*¹²⁴. Dès janvier 1923, la société de *L'Esprit Nouveau* facturait à Crès une page de publicité pour *Vers une architecture*, destinée à paraître dans le numéro 18 de la revue¹²⁵. Le titre annoncé cinq ans plus tôt était enfin confirmé.

En juin 1923, une page se tourne pour Le Corbusier : le livre « est terminé, bien imprimé, belle présentation¹²⁶ ». Il n'a donc pas de reproches techniques à faire à Crès. Les questions financières sont plus délicates. Il ne cesse ainsi de réclamer ses droits d'auteur, tout en s'efforçant de récupérer des recettes pour *L'Esprit nouveau* en vendant à l'éditeur les clichés et les mises en pages de la revue qui sont réutilisées dans l'ouvrage (Fig. 23). La première édition de *Vers une architecture* est un tel succès qu'une deuxième édition paraît dès 1924. Cet heureux événement était tellement inattendu que les plombs du premier tirage avaient déjà été refondus et qu'il fallut recomposer l'ensemble.

Auteur

Jean-Louis Cohen (1949-2023) était architecte et historien. Sheldon H. Solow Professor en Histoire de l'Architecture à l'Institut de Fine Arts de New York University (depuis 2014), il a été professeur invité du Collège de France de 2014 à 2021. Parmi ses nombreux livres publiés figurent de nombreux ouvrages consacrés à Le Corbusier: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS: théories et projets pour Moscou, 1928-1936* (1987); *France ou Allemagne? Un livre inscrit de Le Corbusier* (2009); *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes* (2013) mais aussi *Frank Gehry. Catalogue Raisonné of the Drawings*. Vol. 1, 1954- 1978 (2020); *Construire un nouveau Nouveau Monde, l'américanisme dans l'architecture russe* (2020); *Interférences / Interferenzen: architecture, Allemagne, France 1800 - 2000* (2013, avec Hartmut Frank); *L'architecture au futur depuis 1889* (2012); *Architecture en uniforme* (2011); *Casablanca, mythes et figures d'une aventure urbaine* (1998, avec Monique Eleb).

Il a conçu nombre d'expositions, dont *Le Corbusier, an Atlas of Modern Landscapes* au MoMA de New York (2013); *Scènes de la vie future; Architecture en uniforme et Construire un nouveau Nouveau Monde*, au Centre canadien d'architecture de Montréal (1995, 2011 et 2019); *Interférences*, au MAMC de Strasbourg (2013), *Une architecture de l'engagement: l'AUA (1960-1985)*, à la Cité de l'architecture et du patrimoine (2016), et celle de Shanghai, *Paris Moderne. 1914-1945* qui se poursuit jusque fin octobre 2023. En 2014, il a également été commissaire du pavillon de la France à la Biennale d'architecture de Venise. Jean-Louis Cohen a été un administrateur important de la Fondation Le Corbusier, mais aussi un membre essentiel du comité scientifique de la revue *Massilia* puis de la *Revue LC*.

Notes

1 Banham, *Théorie et design à l'ère industrielle*, Orléans, HYX, 2009, p. 285 [*Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, The Architectural Press, 1960, p. 220].

2 « Préface », in Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976, p. 11. [éd. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1966, p. 11].

3 Elle a lieu le 26 novembre 1917 au théâtre du Vieux Colombier.

4 [Voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005. Avec Enrico Prampolini et Michel Seuphor, *Dermée* publiée en 1927 l'unique numéro de la revue *Documents internationaux de L'Esprit nouveau*, dont un exemplaire est présent dans la bibliothèque de Le Corbusier.]

5 Voir Jean-Marie Roulin, « Paul Dermée et *L'Esprit nouveau* ou le difficile héritage d'Apollinaire », in Von Moos, éd., *L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Strasbourg, Musées de la Ville, 1987, p. 152-159. Voir aussi Carol S. Eliel, éd., *L'Esprit nouveau, Purism in Paris, 1918-1925*, Los Angeles, LACMA/Abrams, 2000.

6 [Voir Jean-Paul Robert, « Pseudonymes », in Jacques Lucan, dir., *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1987, p. 316-318.]

7 Amédée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Pierre Seghers, 1968, p. 113 ; Françoise Ducros, *Amédée Ozenfant*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2002, p. 64-65.

8 Carlo Olmo, Roberto Gabetti, *Le Corbusier e «L'Esprit nouveau»*, Turin, Einaudi, 1975 ; von Moos, *op. cit.* note 5.

9 [Voir Yves Chevretil-Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, 2013, Ent'revues, 1993 et Rossella Froissart-Pezone, « Les revues d'art, un chantier », in *id.*, Yves Chevretil-Desbiolles et Romain Mathieu, dir., *Les Revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Rennes, PUR, 2011.]

10 [Anonyme], « Francis Picabia et Dada », *L'Esprit nouveau*, n° 9, juin 1921, p. 1059-1060. La revue 391 connut 19 numéros de 1917 à 1924.

11 Giovanni-Maria Lupo and Paola Paschetto ont effectué une scrupuleuse comparaison des versions successives de l'ouvrage

par rapport aux parutions initiales dans *L'Esprit nouveau : Le Corbusier, Vers une architecture*, Turin, Bottega d'Erasmus, 1983 (2 vol.). Sur la genèse du livre, voir Geoffrey Simmins, "New Lamps for Old, Tradition and Innovation in Le Corbusier's *Vers une architecture*", Ph.D. diss., University of Toronto, 1987. Voir également Peter Allison, "Le Corbusier, 'Architect or Revolutionary': A Reappraisal of Le Corbusier's First Book on Architecture", *Architectural Association Quarterly*, 3, n° 2, 1971, p. 10-20 ; Martin Riehl, *Vers une architecture: Das moderne Bauprogramm des Le Corbusier*, Munich, Scaneg, 1992 ; Jonathan Hale, "Towards a New Architecture", *Harvard Design Magazine*, 1998, p. 66-67.

12 [La revue *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier* publiera dans son prochain numéro la deuxième section de ce texte, qui est consacrée à la promotion, les traductions contrôlées par Le Corbusier et la réception de *Vers une architecture*.]

13 Cocteau republié en 1926 chez Stock, sous le titre *Le Rappel à l'ordre*, divers textes parus à partir de 1918, dont *Le Coq et l'Arlequin* (1918) et *Picasso* (1923). Voir Françoise Will-Levaillant, « Norme et forme à travers *L'Esprit Nouveau* », in Jean Laude et al, dir., *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-Etienne, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1975, p. 241-276. Voir aussi Luliana Roxana Viconvanu, « Le difficile équilibre du "retour à l'ordre", du "classicisme moderne" et de l'avant-garde. Le cas de *L'Esprit nouveau* », in Thomas Hunkeler, dir., *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 237-252

14 Charles-Edouard Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, Haefeli & Cie, 1912.

15 *Id.*, *La Construction des villes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992. Christoph Schnoor, éd., *Le Corbusier's Practical Aesthetic of the City. The Treatise "La Construction des villes" of 1910/11*, Londres, Routledge, 2019.

16 *Id.*, « France ou Allemagne », manuscrit, FLC, E1(11)275. [Toutes les archives mentionnées dans cet article provenant de la Fondation Le Corbusier à Paris, nous ne répétons plus la mention « FLC ». Jean-Louis Cohen, éd., *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2019.]

- 17 Voir H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years : Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago, University of Chicago Press, 1997 ; Geoffrey H. Baker, *Le Corbusier, the Creative Search : the Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1996 ; Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, dir., *Le Corbusier before Le Corbusier, Applied Arts, Architecture, Painting, Photography*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- 18 De Fayet, « Toepffer, précurseur du cinéma », *L'Esprit nouveau*, n° 11-12, novembre 1921, p. 1336-1343.
- 19 Voir Cohen, "Le Corbusier's Nietzschean Metaphors", in Alexandre Kostka et Irving Wohlfarth, dir., *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 311-332. Paul Venable Turner (*La Formation de Le Corbusier*, Paris, Macula, 1987, p. 231) a été le premier à relever cette lecture [éd. anglaise, New York, 1977].
- 20 Voir la lumineuse analyse de cet épisode obscur par Tim Benton, « From Jeanneret to Le Corbusier : Rusting Iron, Bricks and Coal and the Modern Utopia », *Massilia*, n° 3, 2003, p. 28-39.
- 21 Sur la relation entre la séquence des articles et celles des chapitres, voir Guillemette Morel Journal, *Le Corbusier : un architecte écrivain de la modernité ?*, diplôme d'architecte, Paris, Unité pédagogique d'architecture n° 1, 1984, p. 16-18.
- 22 Banham, *op. cit.* note 1, p. 290 sqq.
- 23 [Rougemont, « Le Corbusier, urbanisme », *Revue de Genève*, juin 1926, p. 797.]
- 24 Voir la carte « Le voyage utile », in Le Corbusier, « Confession », *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès & Cie, 1925, p. 216.
- 25 Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982 [1941], p. 164-165.
- 26 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, G. Crès & Cie, 1930, p. 35.
- 27 Lettre à Ritter, 23 décembre 1913, in Marie-Jeanne Dumont, éd., *Le Corbusier, William Ritter, Lettres à ses maîtres, vol. 3, Correspondance croisée 1910-1955*, Paris, Éditions du Linteau, 2014, p. 258-259.
- 28 Lettre à Max Du Bois, n.d. [1914], E1(19)185.
- 29 Jeanneret, « Le renouveau dans l'architecture », *L'œuvre*, février.
- 30 Lettre à Perret, 20 janvier 1914, in Marie-Jeanne Dumont, éd., *Le Corbusier, Lettres à ses maîtres, vol. 1*, Paris, Éditions du Linteau, 2003, p. 98. Jeanneret esquisse en-dessous ce cette phrase un croquis du pont.
- 31 Lettre à Perret, 27 novembre 1913, in *ibid.*, p. 87-88.
- 32 Gropius, "Die Entwicklung moderner Industriebaukunst", *Die Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913*, léna, Eugen Diederichs, 1913, p. 21-22.
- 33 Lettre à Perret, 30 juin 1915, in *Lettres à ses maîtres, vol. 1, op. cit.* note 28, p. 142.
- 34 Ozenfant, *Mémoires, op. cit.* note 7, p. 112-113.
- 35 Voir Scarlett et Philippe Reliquet, *Henri-Pierre Roché, l'enchanteur collectionneur*, Paris, Ramsay, 1999, p. 79-107, 159.
- 36 Le Corbusier, « 1 silo Roché », note manuscrite, B2(15)164 : « Livre ; illustrations nouvelles ».
- 37 *Ibid.* : « Remplacer l'usine de Gropius ».
- 38 Dactylogramme du chapitre « Esthétique de l'ingénieur », B2(15)77.
- 39 Julien-Azaïs Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, vol. 1, Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1899.
- 40 Voir Thierry Mandoul, *Entre raison et utopie : L'Histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, Bruxelles, Mardaga, 2008.
- 41 Eisenstein fait une lecture de Choisy qui se rapproche de celle de Le Corbusier : voir Sergei M. Eisenstein (Yve-Alain Bois, éd.), « Montage and Architecture », *Assemblage*, n° 10, décembre 1989, p. 111-131. Voir aussi Richard A. Etlin, "Le Corbusier, Choisy and French Hellenism: the Search for a New Architecture", *Art Bulletin*, 69, n° 2, juin 1987, p. 264-278.
- 42 Lettre à Garnier, 14 mai 1919, E2(3)54.
- 43 Hénard, *Les Alignements brisés, la question des fortifications et le boulevard de grande ceinture*, Paris, in *id.*, *Études sur les transformations de Paris et autres écrits sur l'urbanisme*, vol. 1, Paris, Libraires-Imprimeries réunies, 1903, p. 23-53 [rééd. avec une introduction de Cohen, Paris, Éditions de la Villette, 2013]. Sur l'origine des pilotis, voir Adolf Max Vogt, *Le Corbusier et le bon sauvage. Vers une archéologie de la modernité*, Gollion (CH), Infolio, 2003.
- 44 Perret, « Ce que j'ai appris à propos des villes de demain, c'est qu'il faudrait les construire dans des pays neufs », *L'Intransigeant*, 25 novembre 1920, p. 4. Voir Francesco Passanti, « Le Corbusier et le gratte-ciel, aux origines du plan Voisin », in Jean-Louis Cohen et Hubert Damisch, dir., *Américanisme et modernité, l'idéal américain dans l'architecture*, Paris, Flammarion, 1993, p. 171-189.
- 45 Winfried Nerdinger formule cette hypothèse dans « Standard et type : Le Corbusier et l'Allemagne 1920-1927 », in von Moos, dir., *op. cit.* note 5, p. 45 ; voir aussi Passanti, « Architecture : Proportion, Classicism and Other Issues », in von Moos et Rüegg, dir., *op. cit.* note 17, p. 78. Le Corbusier remercia Fischer pour son accueil en 1910, alors qu'il cherchait en Allemagne des « éléments architecturaux sains et constructifs » Lettre à Fischer, 18 avril 1932, E2(2)267.
- 46 Hoeber, *Peter Behrens*, Munich, Müller & Rentsch, 1913, p. 35.
- 47 Carte postale, L5(4)113 ; reprise in *Vers une architecture*, 1923, p. 59.
- 48 Ozenfant & Jeanneret, « Sur la plastique », *L'Esprit nouveau*, n° 1, octobre 1920, p. 43.
- 49 *Vers une architecture*, 1923, p. 63 ; lettre de Hendrik Petrus Berlage, 30 décembre 1923, E1(7)112. Berlage apportera cependant en 1927 son soutien au projet de Le Corbusier et Pierre Jeanneret pour le concours de la Société des Nations à Genève.
- 50 Lettre à Berlage, 11 janvier 1924, E1(7)113.
- 51 Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur: Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*, Rotterdam, W. L. & J. Brusse, 1908.
- 52 Le Corbusier, « Architecture d'époque machiniste », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 23e année, 1926, p. 346.
- 53 [À noter l'introduction qu'a donnée Jean-Louis Cohen au recueil de textes de Karel Teige, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2000,

- p. 1-55, ouvrage qui s'inscrit dans la collection de traductions de textes majeurs de l'architecture, « Texts & Documents », qui comprend la traduction anglaise de *Vers une architecture* – dont nous donnons ici l'introduction dans sa version française inédite.]
- 54 *Vers une architecture*, p. 57 et 27-28.
- 55 *Vers une architecture*, p. 19.
- 56 Lettre à Perret, 14 décembre 1915, in Dumont, vol. 1, *op. cit.* note 30, p. 152. Le Corbusier les mentionne cependant dans son introduction à l'édition en allemand du premier volume de son Œuvre complète : O. Storonov et W. Boesiger, éd., *Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Ihr gesamtes Werk von 1910-1929*, Zurich, Girsberger, 1930.
- 57 Lettre à Perret, 3 novembre 1914, in Dumont, vol. 1, *op. cit.* note 30, p. 123. Il évoque à nouveau cette lecture dans une lettre à Ozenfant du 28 juillet 1918, G1(6)182.
- 58 Mallarmé, « Le phénomène futur », in *id.*, Œuvres complètes, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, vol. 1, p. 413-414. Jeanneret avait déjà mentionné Mallarmé dans une lettre du 15 décembre 1911 à Ritter, in Dumont, vol 3, *op. cit.* note 27, p. 163. Jeanneret a acheté en octobre 1914, à La Chaux-de-Fonds, une anthologie qui comprend ledit poème : *Vers et proses*, Paris, Librairie académique Perrin, 1912 (FLC, J 186).
- 59 Rozet, « Les yeux qui ne voient plus », *L'Œuvre*, 5 janvier 1919. Je remercie Francesco Passanti d'avoir attiré mon attention sur cet article.
- 60 *L'Esprit nouveau*, n° 21, mars 1924. Voir Nina Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia: Aesthetics, Modernism and Mass Society in France, 1889-1929*, New York, Columbia University, 1997, 90-141.
- 61 Lux, « Das neue Auge », *Ingenieuraesthetik*, note 23, p. 8.
- 62 Paul Souriau, *L'Esthétique du mouvement*, Paris, Félix Alcan, 1889 ; *La Beauté rationnelle*, Paris, Félix Alcan, 1904..
- 63 Voir Olmo et Gabetti, *op. cit.* note 8, p. 9, 10, 43 et 119-121.
- 64 Lettre à Perret, 27 novembre 1913, in Dumont, vol 1, *op. cit.* note 30, p. 87.
- 65 Lettre à Ritter, 7 avril 1922, in Dumont, vol 3, *op. cit.* note 27, p. 741.
- 66 Voir Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik, Europäische Flugdichtung 1909-1927, mit einem Exkurs über die Flugidee in der Modernen Malerei und Architektur*, Bâle, Birkhäuser, 1978.
- 67 Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Paris, Gallimard, 1941, p. 108-109 et 112.
- 68 Ducros, *Amédée Ozenfant*, *op cit* note 7, p. 67-68.
- 69 Lettre d'Ozenfant, 13 août 1924, E2(17)490.
- 70 Voir Passanti, "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56, n° 4, 1997, p. 443. 75 ; Beatriz Colomina, *La Publicité du privé, de Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYG, 1998 ; von Moos, éd., *L'Esprit nouveau*, *op. cit.* note 5.
- 71 Ce projet de 1923 est voté par la Chambre des députés en 1928.
- 72 *Vers une architecture*, p. 126.
- 73 Le Corbusier reprend à ce propos la partie supérieure de la page 43 de l'article « Sur la plastique » paru dans la première livraison de *L'Esprit nouveau*.
- 74 Lettre à Ritter, 9 avril 1915, in Dumont, vol. 3, *op. cit.* note 27, p. 360.
- 75 Carte postale à Ozenfant, s.d. [1921], E2(17)483.
- 76 Croquis non daté pour le chapitre « L'illusion des plans », B2(15)103.
- 77 Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1867.
- 78 Renan, *Prière sur l'Acropole*, Athènes, Eleftheroudakis & Barth, s. d., p. 1 (édition acquise par Jeanneret à Athènes). [Première édition, Paris, E. Pelletan, 1899.]
- 79 Lettre à Ritter, 19 juin 1920, in Dumont, vol 3, *op. cit.* note 27, p. 719.
- 80 Dan Sherer relève que Le Corbusier n'avait aucune connaissance archéologique sur l'usage des proportions : « Le Corbusier's Discovery of Palladio in 1922 and the Modernist Transformation of the Classical Code », *Perspecta*, 35, 2004, p. 24. Pour autant, ce sujet l'intéressait depuis longtemps, puisque Jeanneret emploie le terme de « modèle » dans une lettre à Charles L'Eplattenier, in Dumont, éd., *Le Corbusier, Lettres à ses maîtres*, vol. 2, *Lettres à Charles L'Eplattenier*, Paris, Éditions du Linteau, 2006, p. 171.
- 81 Lettre à Bonnier, 19 mars 1924, E1(9)11. [Le Corbusier reprend et amplifie cette anecdote dans son *Almanach d'architecture moderne* (Paris, Georges Crès & Cie, « Collection de l'Esprit nouveau », 1926, p. 117). Il développe son propos sur la modénature : « La chose est dans l'architecture. C'est le moment aigu de l'architecture ; c'est lorsque les traits du visage prennent leur qualité par le profil qui du haut en bas va déterminer l'ombre et la lumière, c'est-à-dire ce que l'œil voit et par conséquent ce qui va, pour beaucoup, nous donner l'émotion architecturale. »] (N.d.E.)
- 82 Choisy, *Histoire de l'architecture* (2 vol.), Paris, Gauthier-Villars, 1899, p. 48 (vol. 1). [Dans *Almanach* (*op. cit.* note 81, p. 116), il salue ainsi Choisy : « auteur du plus digne ouvrage qui fût sur l'architecture. L'élévation de la pensée la plus haute, le style le plus ferme. [...] M. Paul Valéry, la semaine dernière, m'a dit que ce style était admirable. »] (N.d.E.)
- 83 Maurras, *Athènes antique*, Paris, de Boccard, 1918, p. 59.
- 84 Nietzsche, *Le Gai Savoir*, « Préface », Paris, Mercure de France, 1901, p. 15.
- 85 *Vers une architecture*, p. 206. Sur ce projet, voir Pierre-Alain Crosset, in Lucan, dir., *Le Corbusier, une encyclopédie*, *op. cit.* note 6, p. 316-318.
- 86 Loos, « L'architecture et le style moderne », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1, n° 2 (1912), p. 829-844.
- 87 Le Corbusier, *Pour bâtir : Standardiser et tayloriser*, supplément au *Bulletin du Redressement français*, 3, n° 9, 1928, p. 1-8. Sur ce point, voir Cohen, *Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, cat. d'exp., Paris, Flammarion, 1995, p. 69-71.
- 88 Lettre à Monsieur Hostache, 23 mars 1922, B2(15)13. Le Corbusier signale à son éditeur cette collaboration dans une lettre à Crès du 18 décembre 1922.
- 89 Voir Antoine Picon, *Les Saint-Simoniens*, Paris, Belin, 2002.
- 90 Le Corbusier, « Architecture ou révolution », s.d. [1922], B2(15)153. Un dépliant publicitaire pour *L'Esprit nouveau*, imprimé après le n° 11-12 de la revue qui annonce la publication à venir d'« Architecture ou révolution », prévient : « La crise des logements amènera à la révolution. Préoccupez-vous de l'habitation. » A1(1)182.

- 91 *Ibid.*, B2(15)174.
- 92 « Introduction à la seconde édition », 1924, p. VI.
- 93 Voir notamment Françoise Bradfer, *Le Travail d'écriture chez l'architecte ; l'invention de Le Corbusier ou l'accomplissement de la mémoire : instrumentalisation et opérationnalité de l'écriture*, Louvain-la-Neuve, Université catholique, 2002, p. 75-85.
- 94 Garcias, « Paradoxes : la rhétorique de Le Corbusier, ou les paradoxes de l'autodidaxie », in Lucan, dir., *Le Corbusier, une encyclopédie*, op. cit. note 6, p. 289-291.
- 95 Voir Morel Journal, *Rhétorique de Le Corbusier dans 'Vers une architecture'*, mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris 4, 1984 ; *id.*, « Le Corbusier, structure rhétorique et volonté littéraire », in *Le Corbusier, écritures*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1993, p. 15-29.
- 96 *Vers une architecture*, p. 223.
- 97 Morel Journal, op. cit. note 21, p. 33-34 et 97.
- 98 Voir *id.*, « Le Corbusier's Binary Figures », *Daidalos*, n° 64, 1997, p. 24-29.
- 99 Morel Journal a recensé dix-sept variantes typographiques in op. cit. note 21, p. 70.
- 100 *Ibid.*, p. 161-165.
- 101 Le *Magasin pittoresque* est évoqué par Catherine de Smet dans *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages, 1912-1965*, Baden (CH), Lars Müller Publishers, 2007, p. 31. Voir aussi sur ce thème Marie-Victoire de Vaubernier, *Le Livre d'architecte : l'exemple de Le Corbusier*, mémoire de DEA (Nanterre, Université, Paris X, 1990) et *id.*, « Le Corbusier, éditeur », in *Le Corbusier, écritures*, op. cit. note 93, p. 31-45.
- 102 Lettre à Perret, [Septembre 1916], in Dumont, vol. 1, op. cit. note 30, p. 183. [Voir Cohen, « France ou Allemagne ? Un zigzag éditorial de Charles-Édouard Jeanneret », in Bruno Maurer, dir., *Festschrift für Stanislaus von Moos*, Zurich, gta, 2005, p. 74-92.]
- 103 [L'édition américaine originale de cette introduction donne, en annexe, la totalité des sources des images, établies par Cohen, p. 314-334.]
- 104 Commande à Alinari du 19 avril 1920, A1(15)511 ; malheureusement, les clichés arrivent trop tard : voir lettre du 30 juin 1920, A1(15)512.
- 105 *Vers une architecture*, p. 139.
- 106 Colomina, *La Publicité du privé*, op. cit. note 70.
- 107 Voir Barbara Mazza, *Le Corbusier e la fotografia ; la verità bianca*, Florence, Florence University Press, 2002. [Les rapports entre Le Corbusier et la photographie (en tant que photographe lui-même et en tant qu'utilisateur d'images) ont été examinés dans plusieurs ouvrages : Nathalie Herschdorfer, *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012 ; Tim Benton, *Le Corbusier, Secret Photographer*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2013 ; Rencontres de la Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier, Aventures photographiques*, Paris, Éditions de la Villette, 2014.]
- 108 « Préface à la réimpression », *Vers une architecture*, Paris, Vicent & Fréal, 1958.
- 109 Le Corbusier, *L'Esprit nouveau*, n° 10, juillet 1921, p. 1147. Cette mention est supprimée dans le livre, alors que les illustrations sont maintenues dans le même chapitre.
- 110 [À partir de l'édition de 1928, le chapitre du livre « Maisons en série » ne reprend pas cette photo (reproduite néanmoins dans le corps du chapitre consacré aux autos), mais un document plus énigmatique figurant une sorte de panneau publicitaire se détachant sur une façade classique, et sur lequel figurent deux dessins de voiture avec la porte ouverte.] (NdE)
- 111 Mallarmé, « La pipe » [1893], in *Œuvres complètes*, op. cit. note 58, p. 89-90.
- 112 Lettre à Besson, 4 janvier 1922, A2(11)17 ; Le Corbusier reproduira à nouveau une pipe (anglaise cette fois) pour illustrer l'ouverture du chapitre « Usurpation le folklore » de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, p. 28.
- 113 Mumford, *Technique et civilisation*, Marseille, Parenthèses, 2016, p. 346. [1ère éd. *Technics and Civilization*, New York, Harcourt, Brace & Co, 1934, p. 352].
- 114 Faure, « La Ville radieuse », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 6, n° 11, novembre 1935, p. 34. Dans *L'Esprit des formes* (Paris, G. Crès & Cie, 1927), Faure introduit les images d'un paquebot (fig. 71), d'un avion (fig. 168) et d'un hangar de Freyssinet (fig. 215) ; il se prend, lui aussi, à insérer des photographies d'aéroplanes dans ses livres et leur consacre un opuscule : Faure, *L'Avion*, Villefranche, J. Bonthoux, 1937.
- 115 Lettre à Le Corbusier, Paris, n. d., T2(20)412 (copie dactyl.) ; Le Corbusier reprend avec fierté cette lettre dans la réédition de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Vincent et Fréal, 1959, p. VI.
- 116 Valéry, « Les deux vertus d'un livre » [1926], *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, vol. 2, p. 1246-1250, passage cité p. 1249.
- 117 Page de publicité, in *Après le cubisme*, n. p. ; Jeanneret, Ozenfant, « Les Idées d'esprit nouveau dans les livres et la presse », *L'Esprit nouveau*, n° 11-12, novembre 1921, p. 1344.
- 118 Lettre à ses parents, 9 janvier 1919, in Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles, éd., *Le Corbusier, Correspondance, Lettres à la famille, 1900-1925*, Gollion (CH), Infolio, 2011, p. 513.
- 119 Lettre à Laffitte, 17 février 1922, E3(7)18. Le Corbusier lui demande notamment des conseils pour rédiger « Architecture ou révolution », chapitre qui soulève « des considérations d'ordre financier et économique » puisqu'il n'a pas paru dans *L'Esprit nouveau*.
- 120 Lettre à Ritter, 7 avril 1922, in Dumont, vol. 3, op. cit. note 27, p. 741.
- 121 Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rousseau, 1970, p. 57. [Sur les Éditions de la Sirène, voir Pascal Fouché, *La Sirène*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine, Paris, Université Paris 7, 1984.]
- 122 Lettre à Crès, 21 avril 1922, A1(4)10.
- 123 Lettre à Besson, 4 janvier 1922, A2(11)17.
- 124 Lettre de Crès, 21 décembre 1923, B(1)5 ; *ibid.* pour le contrat.
- 125 Facture à G. Crès & Cie, 9 janvier 1923, A(1)10.
- 126 Lettre à ses parents, juin 1923, in Baudouï et Dercelles, éd., *Lettres à la famille*, op. cit. note 118, p. 652 ; voir aussi la lettre à Besson du 3 juillet 1923, B2(15)16.