



**HAL**  
open science

# Vidéo/Architecture. L'image en mouvement comme processus de projet. Cinéma et architecture. Rencontre de deux arts en bordure : les années 20

Clotilde Simond

## ► To cite this version:

Clotilde Simond. Vidéo/Architecture. L'image en mouvement comme processus de projet. Cinéma et architecture. Rencontre de deux arts en bordure : les années 20. [Rapport de recherche] AAP-2004-PAV, Ministère de la culture et de la communication / Bureau de la recherche (BRAUP); Institut national d'histoire de l'art (INHA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble / Laboratoire des Métiers de l'Histoire de l'Architecture (MHA). 2007. hal-01794293

**HAL Id: hal-01794293**

**<https://hal.science/hal-01794293>**

Submitted on 17 May 2018

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

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

**Ministère de la Culture et de la Communication**  
**Bureau de la Recherche Architecturale Urbaine et Paysagère**  
Institut National d'Histoire de l'Art

**Art Architecture et Paysages**  
Programme interdisciplinaire de recherche

**Vidéo / architecture**  
**L'image en mouvement comme processus de projet**

# **Cinéma et architecture**

**Rencontre de deux arts en bordure : les années 20**

Clotilde Simond



**Rapport final, octobre 2007**

**Responsable scientifique**

Sophie Paviol, architecte dplg, docteur en histoire de l'art de l'EHESS

**Laboratoire des Métiers de l'Histoire de l'Architecture**

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble

# **Cinéma et architecture**

## **Rencontre de deux arts en bordure : les années 20**

Clotilde Simond, docteur en cinéma et audiovisuel

# I. Rencontre de deux arts en bordure : les années 20

Clotilde Simond

## Préambule

## La répartition des arts

### De Hegel à Canudo et Faure

Hegel p. 5

Ricciotto Canudo : quelles places pour l'architecture et le cinéma ? p. 7

Elie Faure : le cinéma et l'architecture, deux arts majeurs du XXème siècle p. 8

### L'œuvre d'art totale

De Wagner à Canudo p. 9

L'œuvre d'art totale et l'architecture expressionniste p. 15

Van Doesburg p. 18

### Le temps : une donnée fondamentale

Années 10

Rappels et analyse d'une œuvre, le *Grand Verre* p. 20

Années 20

Van Doesburg et la quatrième dimension p. 28

Epstein et la quatrième dimension p. 29

Le Corbusier : le Purisme en peinture, l'architecture cinétique et intérêt pour le cinéma p. 33

## Place imaginaire du cinéma dans l'architecture

### Quand un scénario habité par le projet architectural prolonge un projet architectural habité par l'idée du cinéma : Bruno Taut

Un projet architectural habité par le cinéma p. 37

Un scénario habité par le projet architectural p. 39

### Influence de l'expérience cinématographique sur l'architecture : Mallet-Stevens

Mallet-Stevens et le cinéma p. 42

Conceptions : avant-plan et arrière-plan / saillies et retraits p. 43

## Echanges, parallèles

### Une relecture de l'architecture qui la rend à sa cinématographie : Man Ray et Mallet-Stevens p. 45

## **II. Présentation de l'ouvrage en cours d'écriture**

Clotilde Simond et Sophie Paviol

**Enjeux et résumé** p. 41

**Sommaire** p. 54

**Bibliographie** p. 57

# **I. Rencontre de deux arts en bordure : les années 20**

## **Préambule**

Ce travail théorique fait le pari d'appréhender les relations du cinéma et de l'architecture là où, sans doute, on ne les attend pas. En effet, la question du décor est certes présente mais d'une manière ténue car elle est loin de constituer le seul enjeu du livre. Du précinéma aux installations, le cinéma se trouve pris dans une problématique qui le déborde et dans ce débordement, l'architecture pourrait bien avoir un rôle à jouer. De même, des années vingt au monde contemporain, le cinéma tient lieu de référent imaginaire pour les architectes. En quoi un art peut-il tenir lieu de référent imaginaire pour un autre ? S'il est aisé de répondre au sujet des rapports que le cinéma tisse avec la peinture ou encore la photo, qu'en est-il de l'architecture, non apparentée aux arts de l'image et dont la situation à l'égard de l'art lui-même est problématique ?

Nous avons essayé de répondre à ces interrogations à partir d'un moment charnière où le cinéma naît comme art et l'architecture réinvente ses référents : les années 20. En repartant de la place singulière de l'architecture dans le système des arts hégélien, il s'agit de montrer combien, avec Canudo et Faure, l'arrivée du cinéma relance la donne. L'architecture et le cinéma tiennent une place fondamentale comme s'il y avait une connexion inouïe entre le négatif de l'architecture et le nouvel art. Le système des arts habité par son dehors (l'architecture) croise le dehors que représente le cinéma.

## **La répartition des arts**

### **De Hegel à Canudo et Faure**

#### **Hegel**

La philosophie de Hegel est moniste au sens où le monde n'est pas régi par deux instances, celle de l'esprit et celle de la matière, celle du sujet et celle de l'objet mais par une seule instance, en l'occurrence l'esprit. Celui-ci part à la rencontre du négatif de la matière. C'est l'idéalisme absolu qui consiste en ce que les phénomènes ne sont plus de l'ordre de l'apparence, mais sont la réalisation, la manifestation de la Raison, de l'Esprit. De même l'art est différent de l'illusion, il fait au contraire apparaître le réel. A travers l'art, l'esprit montre, non pas l'apparence, mais sa vérité. L'art résulte d'un accord entre le sensible et l'intelligible. Il nous donne à voir une présence sensible détachée de la matérialité concrète. Il se situe entre le sensible immédiat et la pensée pure où le sensible s'en trouve spiritualisé. L'art et les images qu'il crée sont des manifestations de l'esprit dans la matière mais à la différence de tout autre manifestation, celle-ci possède un caractère particulier en répondant à un profond besoin de l'homme. L'homme existe en tant que chose dans la nature mais en possédant la conscience, il existe également pour soi et l'art est précisément ce qui réunit l'intérieur et l'extérieur, la nature et l'esprit. D'autre part, avec l'art, l'esprit n'est plus confiné dans la vie de tous les jours, dans la vie sociale, en se faisant donc absolu par la réconciliation du spirituel et du sensible. L'art, plus qu'à l'entendement qui correspond à la connaissance des choses extérieures, touche à la raison. L'art, tout comme la raison, ne doit pas rendre des comptes au regard de la connaissance des choses extérieures, ils développent en eux-mêmes leur propre puissance. La raison et l'art possèdent en eux-mêmes leur propre objet. Ce parallèle entre la raison et l'art est en fait un parallèle entre la philosophie et l'art, parallèle cher aux romantiques. Hegel pose les rapports de la philosophie et de l'art comme suit : dans l'esprit absolu, l'union de l'idéal, du savoir et du réel, du spirituel et du sensible se fait dans la pensée et avec l'art dans la réalité sensible.

Le système hégélien a ceci de particulier que sa répartition des arts est également une interprétation de l'histoire de l'art. En accord avec son idéalisme absolu, Hegel établit une bipartition entre les arts de l'espace et les arts du temps. Les premiers cèdent donc logiquement la place au second. La poésie réalise la synthèse tandis que l'architecture est considérée comme art originel et originaire. L'architecture est un art symbolique, plus exactement, elle fonctionne en tant que paradigme d'un état de l'art symbolique.

La tour de Babel est un symbole du lien social. C'est que si l'art doit représenter des pensées universelles, l'homme, à l'origine, n'a pas une conscience très développée, au sens où, de ces idées universelles, il n'en a encore qu'une appréhension vague et indéterminée. Le temple égyptien est

un symbole du sacré et du divin : le nombre de sphinx, la disposition des colonnes et des années, sont en rapport avec les jours de l'année, les douze signes du zodiaque, les sept planètes. Quant à la pyramide égyptienne, elle est le symbole de l'individualité spirituelle. Avec les égyptiens, apparaît la conscience de la mort comme quelque chose qui touche un individu. Ce qui est spirituel touche alors à l'esprit individuel. L'esprit est alors pensé en lien à l'individu. L'homme n'est plus un être absorbé par la nature, il se fait individuel et l'esprit avec lui. Quant aux formes de cette architecture, elles ne sont pas organiques, mais elles ont la rigueur et la simplicité des formes géométriques.

Pourquoi alors la tour de Babel, le temple et la pyramide égyptienne sont-ils perçus comme un art symbolique ? Le symbole est un signe particulier. C'est un signe qui entretient un rapport non arbitraire avec la chose. Il y a une pénétration de la forme et de l'idée. Mais le symbole n'est pas non plus identique à l'idée. Le symbole est donc équivoque et cette équivocité est levée avec le recours à la comparaison. Dans le symbole, l'idée et la forme, le sens figuré et le sens propre sont confondus et la comparaison est là pour les nommer, pour dire la vérité du symbole. La comparaison est là pour établir le rapport de l'image avec sa signification.

Cette équivocité du symbole, le fait que la forme sensible est semblable à l'idée sans être adéquate à elle se traduit, concernant l'art symbolique, par une lutte entre le fond et la forme. Ainsi le primat de l'architecture correspond à une religion de la nature où l'esprit divinise les objets naturels et les représente comme des symboles d'une divinité insaisissable. Quant aux égyptiens, en découvrant la différence entre la vie et la mort, en ayant conscience de la mort comme un phénomène touchant les individus, ils découvrent en même temps combien la vie est supérieure à la matière, l'être vivant à la matière inorganique mais également l'esprit supérieur à la vie. L'art devient alors symbole de l'esprit. Mais si l'esprit se fait individuel et n'est pas présent dans la nature d'une manière animiste et indéterminée, la lutte entre le fond et la forme a lieu en ce que la pyramide témoigne d'une inadéquation entre une forme géométrique abstraite et un contenu spirituel, l'immortalité de l'âme individuelle qu'elle symbolise. L'art symbolique se révèle alors insuffisant au sens où les images de l'art se révèlent trop inadéquates à l'esprit. En ce sens, cet art est encore immature car le symbole ne fait qu'indiquer par allusion la signification intime et le contenu qu'il devrait exprimer. En fait, le problème de l'art symbolique est qu'il ne s'agit pas d'un vrai symbole mais d'un symbole inconscient.

La position originare de l'architecture tient à ce qu'elle représente une enfance de l'art, un état inconscient de l'art. L'architecture, en raison de son lien à l'usage, est aux antipodes de la beauté libre (Kant). Son problème est le surcroît de matière qui la rend inadéquate à l'esprit. L'architecture correspond à la naissance de l'esprit mais tout aussi bien de l'art qui va donc

la délaissier au profit d'autres formes d'art, en premier lieu la sculpture, plus conforme à lui. Dans le système téléologique hégélien, cet état de l'art est amené à être dépassé puisque l'objectivation de l'esprit dans la matière demande de moins en moins de matière et de plus en plus d'esprit. L'histoire de l'art est alors un combat de l'esprit et de la subjectivité avec le négatif de la matière. Or l'architecture est le négatif par excellence. « Mise en œuvre du négatif, l'élévation, la transformation et l'amélioration des arts sont une victoire sans cesse renouvelée de l'art sur l'architecture, de la subjectivité sur le monde physique, de l'utopie sur la dictature de la matière. » (Martine Bouchier, *L'Art n'est pas l'architecture*, Archibooks, 2006, p 30) L'architecture, en tant que représentant d'un état de l'art, est l'emblème du combat de l'art mais cet état ne représente pas le moteur, par excellence, de l'art (le négatif à l'œuvre) sans constituer le négatif du système des arts, son dehors. L'architecture est en bordure. Le paradoxe du système hégélien est qu'il est pris entre une dissolution de l'esprit dans la matière, dissolution renvoyant au dehors de l'art et une dissolution de l'art dans l'esprit puisque celui, arrivé à la maturité, conduit à la perte de l'art. L'esprit et la subjectivité n'ont plus besoin de l'art. La célèbre mort de l'art répond aux critères suivants : l'art chute dans l'accidentel, l'insignifiance et le réel, son insignifiance laisse place au développement du savoir à son sujet, la subjectivité de l'artiste tend à être plus importante que le caractère accompli de l'œuvre elle-même, les moyens de représentation deviennent en eux-mêmes un but, l'esprit peut prendre n'importe quoi pour en faire sa manifestation. Cette mort de l'art qui commence avec l'art romantique, du moins avec un certain état de l'art renvoyant au romantisme puisqu'on peut déjà trouver une annonce de cette mort chez un peintre tel que Van Eyck, nous conduit aux portes de l'art moderne. L'arrivée du cinéma appartient à cette modernité artistique.

### **Ricciotto Canudo : Quelles places pour l'architecture et le cinéma ?**

Dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, Canudo parie sur le cinéma avant d'assigner, en 1919, le cinéma au rang de septième art. La répartition des arts de l'espace et des arts du temps donne la primauté à l'architecture, avec la peinture et la sculpture pour complémentaires et la primauté à la musique, avec la poésie et la danse pour complémentaires. A l'instar de Hegel, l'architecture tient une place originelle et originaire. « En fabriquant sa première cabane, et en dansant sa première danse avec le simple accompagnement de la voix que cadençaient les frappaements des pieds sur le sol, il avait trouvé l'Architecture et la Musique. Ensuite, il embellit la première des figurations des êtres et des choses dont il voulait perpétuer le souvenir, en même temps qu'il ajoutait à la Danse l'expression articulée de ses sentiments : la parole. De la sorte, il avait inventé la Sculpture, la Peinture et la Poésie ; il avait précisé son rêve de perpétuité dans l'espace et dans le temps . » (Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Séguier, 1995, p 162) A la différence de l'architecture, la musique tient une place originaire et

non pas originelle puisqu'elle se manifeste d'abord dans ses complémentaires avant de donner toute sa puissance. Le septième art, quant à lui, n'est autre que la synthèse des arts de l'espace et des arts du temps. Avec le cinéma, « les deux foyers de l'ellipse esthétique : l'Architecture et la Musique, avec leurs suivantes : la Peinture, la Sculpture, la Poésie et la Danse, furent du coup confondus dans le même tourbillon. » (*idem*, p 41) En une nouvelle réminiscence du système hiérarchique hégélien, le cinéma n'est pas la synthèse des arts sans être l'art supérieur. En une résurgence lointaine du wagnérisme, il est également l'art total car il est à la fois l'art synthétique et l'art le plus capable de représenter la vie. Le cinéma est défini comme art plastique en mouvement et l'enjeu de cette définition est tout contenu dans les expériences faites par les amis du Septième Art. « Il s'agissait d'intéresser le public à des fragments nombreux de différents films, sans qu'aucune anecdote n'éveillât la curiosité et ne refît l'attention. Pendant trois heures, le public assista à ce déroulement de « tableaux » dont la plastique, et nullement l'histoire, faisait seule la valeur. » (*idem*, p 113)

Cette conception a pour enjeu de légitimer le cinéma en tant qu'art et de l'inscrire dans le système des beaux-arts. En même temps, l'inscription en tant qu'art plastique en mouvement place le cinéma dans une histoire qui le déborde puisqu'elle annexe le cinéma à une modernité artistique. Le cinéma n'est pas contenu dans la poétique mais dans la spécificité de sa rythmique plastique. C'est en ce sens que Godard dira de Lumière qu'il est le dernier peintre impressionniste. La conception de Canudo a pour effet d'assurer, par-delà Hegel, une relance de son système puisque le cinéma est également l'union de la science et de l'art, une version moderne de l'union de la matière et de l'esprit. D'ailleurs cette union permet un rapprochement entre l'architecture et le cinéma. En glorifiant la vitesse, le cinéma assure « la destruction des distances, par la connaissance immédiate des pays les plus divers, exactement comme celle que font toujours plus les monstres de fer et d'acier créés par les hommes depuis le siècle dernier. » (*idem*, p 26) L'architecture et le cinéma deviennent les deux arts en phase avec leur temps. L'art originaire, renvoyant chez Hegel à l'enfance de l'art, vient à la rencontre du dernier né, grâce auquel l'humanité redevient enfant. Le cinéma, nous dit Canudo dès 1908, est réel et symbolique, son aspect symbolique résidant dans la vitesse, il peut donc relancer le dialogue de l'esprit et de la matière. Avec Canudo, le dehors que représentait l'architecture vient à la rencontre du dehors que représentait également le cinéma.

### **Elie Faure : le cinéma et l'architecture, deux arts majeurs du XXème siècle**

Canudo ne manque pas de se référer à la « symphonie visuelle » d'Elie Faure (*Le septième art et son esthétique*, allocution et article de 1921). De fait, il existe, entre eux, des similitudes. Pour Elie Faure, l'architecture est

également l'art originel. « L'architecture, qui est la plus rapprochée, par ses sources et ses apparences, du symbole géométrique, est le moyen plastique le plus universel, et le premier en date, j'imagine, qui se soit présenté au poète pour ordonner l'univers sur le plan des émotions. » (Elie Faure, *Histoire de l'art, L'esprit des formes II*, Gallimard, Folio/essais, 1991, p 53) Art de l'espace fondamental d'où découlent la peinture et la sculpture, l'architecture est, par ailleurs, un art majeur du XXème siècle car elle a détrôné la peinture depuis le cubisme et ses recherches architectoniques. L'art moderne avec Léger, Braque, Cézanne, Le Corbusier se caractérise par ses tendances constructives. (Sensible très tôt au caractère constructif de l'art moderne, Faure écrit en 1937 une formule qui résume, de manière saisissante, sa conception. « L'œuvre de Braque donne la parole aux maçons, l'œuvre de Léger aux ingénieurs, l'œuvre de Jeanneret aux architectes de l'école de Le Corbusier. » « 1895-1937 », *Le Point*, juin 1937) Défini en termes de symphonie visuelle et de cinéplastique, le cinéma est, par la suite, la synthèse des arts de l'espace et des arts du temps. Le cinéma, autre art majeur du XXème siècle, a des affinités avec l'architecture. « Le cinéma est plastique d'abord : il représente, en quelque sorte une architecture en mouvement qui doit être en accord constant, en équilibre dynamiquement poursuivi avec le milieu et les paysages où elle s'élève et s'écroule. Les sentiments et les passions ne sont guère qu'un prétexte destiné à donner quelque suite, quelque vraisemblance à l'action. » (Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Denoel/Gonthier, 1953, p 24) Mais le cinéma et l'architecture partagent d'autres affinités, ils ont ceci en commun qu'ils s'adressent à la masse et qu'ils représentent l'espoir d'une nouvelle société emprunte de spiritualité. « Nous tentons de sortir, dans toutes les contrées du monde, d'une forme de civilisation devenue, par excès d'individualisme, impulsive et anarchique, pour entrer dans une forme de civilisation plastique, et destinée sans doute à substituer à des études analytiques d'états et de crises d'âmes, des poèmes synthétiques de masses et d'ensembles en action. J'imagine que l'architecture en sera l'expression principale, une architecture d'apparence d'ailleurs difficile à définir, peut-être la construction industrielle mobilière, navires, trains, automobiles, avions de qui des ports, des esplanades, des pontons flottants, des coupoles géantes seraient les havres et les relais. La cinéplastique, sans doute, en sera l'ornement spirituel le plus unanimement recherché, - le jeu social le plus utiles au développement, dans les foules, du besoin de confiance, d'harmonie, de cohésion. » (*Idem*, p 36) Le cinéma et l'architecture réalisent également l'union de la science et de l'art, union sur laquelle, notamment dans les années trente, Faure n'a de cesse d'insister. Le machinisme du cinéma et la recherche des nouveaux matériaux en architecture, notamment le fer et le béton, sont à même de réintroduire la sensibilité humaine et le sentiment de la rythmique universelle. Enfin, le cinéma et l'architecture participent de l'éloge de la vitesse. A ce titre, ils sont mis en relation en ce que l'apparition du nouvel art est congruente avec celle d'une architecture mobile. L'automobile,

l'avion, le transatlantique transmettent la pureté de leurs formes à l'architecture immobilière en la rendant particulièrement dynamique.

Depuis la Renaissance, l'homme, pour Faure, est dissocié. C'est pourquoi il en appelle aux cathédrales du Moyen Age, symbole d'une unité de l'homme et d'une spiritualité. De cette dissociation, le rapport des architectes à la construction en porte la trace. L'invention de la perspective correspond au moment du développement du dessin en architecture. Or cet anoblissement du dessin en tant qu'activité mentale est inséparable d'une césure entre le projet et le chantier. (Cf. Présentation, Perspective, projections, projet, Technologies de la représentation architecturale, *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Editions du patrimoine, septembre 2005) Cette césure fait, d'ailleurs, dire à un architecte du nom de Bruno Taut, architecte dont nous reparlerons et qui se réfère également à la spiritualité émanant des cathédrales, qu'au Moyen Age, les architectes construisaient parce qu'ils ne savaient pas dessiner. Avec l'architecture moderne, les espoirs d'un regain de spiritualité redeviennent permis. En faisant de l'architecture, un art originel, un art fondamental et un art majeur du XXème siècle, Faure rompt avec le privilège de la peinture en corrélation avec l'*ut pictura poesis* de la Renaissance. Le modèle de l'art spatial devient un modèle constructif dont Faure esquisse les analogies avec le montage cinématographique. Parallèlement, l'architecture se trouve concernée par la dimension du temps, un des thèmes de l'architecture moderne. En faisant de l'architecture et du cinéma les deux arts majeurs du XXème siècle, Elie Faure scelle la rencontre entre l'art originaire et le dernier venu. Mais cette revalorisation du dehors que représentait l'architecture et cette promotion du nouvel art ne va pas sans une refonte du « clavier » artistique. La matérialité est à l'honneur puisque c'est précisément en elle que se situe la spiritualité. L'architecture et le cinéma sont une promesse d'un nouveau monde. Par ailleurs, au paradigme romantique du génie artistique, se substitut celui des œuvres collectives. L'art du XXème siècle est collectif, industriel et machinique. Faure opère un renversement de la pensée hégélienne et il développe en 1937 l'idée selon laquelle la mort de l'art est évacuée grâce aux deux arts que sont l'architecture et le cinéma et qui permettent un nouvel accord de l'énergie et de la matière. Tout se passe donc comme si l'apparition du cinéma venait non seulement au secours de l'architecture, mais du destin de l'art lui-même. En même temps, le statut du cinéma est complexe. Il n'assure pas une relance du poétique au XXème siècle, au sens où l'entend Jacques Rancière. Il est bien défini, à l'instar de Canudo, dans sa relation aux arts plastiques. Cette relation, pour les deux auteurs, représente différents enjeux. Elle anoblit le cinéma en l'insérant, comme nous l'avons dit, dans le système des Beaux-arts et, en même temps, elle sauve ce système, elle lui apporte une relance. Les deux auteurs cherchent une spécificité du cinéma en la faisant dépendre d'autres arts. C'est pourquoi Elie Faure, pensant avoir trop rapproché le cinéma des arts plastiques en vient à le penser comme une synthèse des arts statiques et dynamiques. La référence à l'art plastique est,

là encore, ambiguë puisqu'elle fait rentrer le cinéma dans une problématique qui le déborde tout en servant, dans une optique moderniste, une pureté du médium. Passer alors de la cinéplastique à la synthèse des arts ne fait que rajouter de l'ambivalence. Que ce soit pour Canudo ou Faure, le statut du cinéma oscille entre une pureté du médium et une synthèse des arts de l'espace et des arts du temps. De ce point de vue, ils héritent de la pensée de Lessing selon laquelle chaque art est à la recherche de sa spécificité tout en voulant précisément dépasser celui qui a établi une bipartition entre les arts de l'espace et les arts du temps. Un des enjeux de la rencontre du cinéma et de l'architecture tourne autour de l'éclatement de cette bipartition. Par ailleurs, cette ambivalence entre la recherche d'une pureté du médium et la quête d'une synthèse des arts représente un aspect de la modernité, qui remonte, sous des formes différentes, à l'idée romantique d'œuvre d'art totale. Or, celle-ci connaît une résurgence dans les années vingt et, tout particulièrement, chez les architectes.

## **L'œuvre d'art totale**

### **De Wagner à Canudo**

L'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) apparaît au XIX<sup>ème</sup> siècle et est associée à Richard Wagner. L'œuvre d'art totale repose sur l'idée d'une union des beaux-arts et d'un dépassement des frontières entre les arts. Par ailleurs, l'œuvre d'art totale comprend l'idée d'une intime relation entre l'art et la société. Wagner se réfère au modèle grec, signe d'une absence de séparation entre l'individu et la cité, qui trouve son équivalent dans la tragédie. Mais le christianisme avec lequel tous les hommes deviennent égaux nécessitait une refonte du modèle grec. Il fallait donc la fusion de l'individu et de la société universelle. Le communisme représente cette universalité en annonçant une fin de l'histoire, voire du politique. Chez Hegel, le christianisme, relié au paradigme de l'art romantique, annonce une fin de l'art dans la mesure où avec lui, on assiste à la promotion d'une intériorité illimitée. Le romantisme fait du monde extérieur quelque chose d'accidentel par rapport à l'essentiel qui est la subjectivité, dont l'intériorité est infinie, à l'image du Dieu fait homme. Tout est amené à devenir égal puisque l'esprit peut se saisir de n'importe quoi pour en faire sa manifestation. Wagner opère donc, de ce point de vue, un renversement. La fin de l'art hégélienne, où tout est amené à devenir égal, devient la fin de l'histoire et du politique, où les hommes sont amenés à devenir égaux, pour une nouvelle promotion de l'art. La synthèse des arts est alors là pour promouvoir, avec notamment la collaboration des artistes avec les prolétaires, le rassemblement du peuple. L'œuvre d'art totale est inséparable d'une cause révolutionnaire mais elle comprend également l'idée d'une interdépendance des arts, l'idée d'un art moteur dans la fusion des arts, et la recherche du monumental. Le *Festspielhaus* à Bayreuth donne pleinement à sa conception une image monumentale en marquant d'ailleurs un tournant

puisque, dorénavant en lien avec le politique, l'œuvre d'art totale porte une religion nationale. (Sur le rapport de l'œuvre d'art totale et du politique, Cf. Eric Michaud, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », *L'œuvre d'art totale*, sous la direction de Jean Galard et Julian Zugazagoitia Gallimard, Art et artistes, 2003) « Dans cette salle spécialement conçue pour accueillir le « drame musical », le principe du *Gesamtkunstwerk* était complété par la forme architecturale. L'extinction des lumières dans la salle, la création d'une « fosse mystique » destinée à rendre l'orchestre invisible, visaient une mise en image quasi onirique de la scène, complètement détachée du contexte matériel de la représentation. La disposition du public en amphithéâtre se voulait par ailleurs une réponse démocratique au théâtre à l'italienne, considéré comme le lieu de décadence de l'art et des mœurs. » (Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, CTHS/INHA, 2006, p 11) Si l'architecture était partie prenante de l'œuvre d'art totale, elle n'est pas importante chez Wagner. D'ailleurs, la fosse, l'obscurité et le parterre en pente n'assurent l'onirisme du représenté et la participation du spectateur qu'à proportion de sa propre disparition. L'œuvre d'art totale, d'ailleurs davantage appelée l'œuvre d'art de l'avenir, comme l'indique le titre de son ouvrage paru en 1850, comprend la danse, la musique et la poésie. En privilégiant les arts du temps, l'œuvre d'art totale participe pleinement de l'idéal romantique allemand. L'œuvre d'art totale recouvre différents aspects qui, loin de se recouvrir, sont dans un rapport de tension. En effet, elle oscille entre la recherche d'un langage absolu susceptible de promouvoir un art pur et celle d'une synthèse des arts donnant lieu à une forme monumentale. « La première donne la totalité et le fragment, forme d'art pur, accédant à l'illimité en tant que structure ouverte et inachevée. La seconde, à l'inverse, procède plutôt par mimesis, en cherchant à restituer dans la complexité constitutive de l'œuvre la complexité du tout qu'elle veut embrasser. » (*Idem*, p 9)

A la différence du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'œuvre d'art totale au XX<sup>ème</sup> siècle donne la prévalence au visuel, du moins l'intègre pleinement. Au début du siècle, dans les années dix, l'œuvre d'art totale est présente notamment dans le symbolisme, l'expressionnisme et le futurisme. Mais cette présence ne va pas sans reformulations. Le symbolisme développe le thème du rapport entre la synesthésie des sens et la synesthésie artistique et son lieu est le théâtre. C'est surtout le symbolisme russe qui apporte une relève de l'œuvre d'art totale avec l'idée d'une musicalité des arts pensée en terme de synthèse. Avec le *Mystère*, Scriabine rêvait de changer le monde, rêve sans cesse différé où le grand œuvre finit par devenir le processus créateur. Dans sa période expressionniste, Kandinsky cherche à promouvoir une nouvelle forme de théâtre devant inclure la peinture. Mais la découverte de l'abstraction le conduit à l'abandon de l'œuvre d'art totale comme si celle-ci avait permis de préciser la pureté de la peinture et sa capacité à accéder à l'illimité cosmique. Le futurisme italien dépasse la dimension contemplative de l'œuvre d'art totale pour une union de l'art et de la vie, qui ne va pas sans

une promotion de l'éphémère. La projection dans l'avenir devient un désir d'intervention dans le domaine public. Le futurisme italien se tourne vers la mode et la décoration, signe d'un contact entre l'art et une extériorité du quotidien. Selon les mouvements et les sensibilités artistiques, s'opère une persistance, un remodelage ou un dépassement de l'œuvre d'art totale. La force de celle-ci réside dans le fait qu'elle invite à un décloisonnement des frontières entre les arts et donc à une nouvelle manière de penser l'art : substitution de l'œuvre par le processus créateur, intégration de l'éphémère, regard de l'art vers le quotidien. Sa force est aussi d'avoir promu une connexion entre l'art et la construction d'un monde à venir, connexion qui alimente tous les mythes modernistes. L'œuvre d'art totale persiste selon un certain clivage entre une synthèse des arts et une union de l'art et de la vie. Quelques artistes de cette avant-garde artistique, via une référence à la musique des couleurs, n'ont pas manqué de se tourner vers le cinéma. Ils intègrent le dehors que représente le cinéma dans leur version de l'œuvre d'art totale : en 1910 paraît le traité des frères Ginnani-Corradini dont le titre n'est autre que *L'Oeuvre d'art de l'avenir*. Leurs films, de même que le projet de film *Rythme coloré* de Léopold Survage, représentent les débuts du cinéma expérimental. L'indétermination du cinéma favorisait une indétermination des frontières et la projection chez les frères Ginnani-Corradini se faisait avec des ambiances colorées pour une meilleure participation du spectateur. Ces recherches montrent, s'il en est, le paradoxe et la richesse du cinéma expérimental dans son ensemble, pris entre le désir de cinéma pur et celui de cinéma élargi. Lorsque Canudo définit le cinéma comme art total, il brise l'indétermination en reportant sur cet art la puissance de synthèse : « cet art de totale synthèse qu'est le Cinéma, ce nouveau-né fabuleux de la Machine et du Sentiment, commence à cesser ses vagissements, entrant dans son enfance. Son adolescence viendra, bientôt, happer son intelligence et multiplier ses rêves ; nous demandons à hâter son épanouissement, à précipiter l'avènement de sa jeunesse. Nous avons besoin du Cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu. » (Ricciotto Canudo, « 36. Manifeste des sept arts » (1922), *L'usine aux images, op. cit.*, p 161)

Canudo privilégie l'art total à l'œuvre d'art totale, là où le cinéma se substitue au modèle du théâtre wagnérien. L'art total est la dimension synthétique du cinéma sans la volonté, présente dans l'œuvre d'art totale, de transformation du monde. A parler de synthèse, Canudo la pense sur le même modèle que la synthèse wagnérienne, à savoir en terme de fusion. Sans doute, l'œuvre d'art totale n'a plus lieu d'être puisqu'on assiste à l'apparition d'un art capable d'assurer cette fusion. Mais l'art total prend d'autres connotations car le cinéma représente également « l'épanouissement d'un désir violent de conciliation entre la Science et l'Art pour la complexe représentation de la vie totale. » (Ricciotto Canudo, « La naissance d'un sixième art, Essai sur le cinématographe » (1911), *L'usine aux images, op. cit.*, p 40) Le concept d'art total n'a pas seulement une visée esthétique, il

acquiert une visée anthropologique. Il vise à la réunion de dimensions séparées de l'homme. C'est alors sous cette forme que se prolonge et se déplace l'idée d'œuvre d'art totale qu'on retrouve, d'ailleurs, également chez Elie Faure avec l'idée d'une puissance cosmique du cinéma. De même, Canudo partage avec Wagner un désir de représenter la vie même. Le cinéma offrirait la version moderne de la dimension contemplative de l'œuvre d'art totale. Avec Canudo, l'art total et l'œuvre d'art totale sont en quelque sorte le recto et verso d'une même chose. Là où l'œuvre d'art totale privilégie l'œuvre, l'art total privilégie un art, là où l'œuvre d'art totale privilégie une synthèse avec un art conducteur, l'art total privilégie un art capable d'assurer une synthèse. Et là où l'art total est censé se séparer de l'œuvre d'art totale, il en retrouve des thématiques. L'idée d'art total est reprise, notamment par Germaine Dulac qui défend « la Cinégraphie intégrale ». « Ce cantique heureux qu'est la germination du grain qui se tend dans un rythme lent puis plus rapide vers la lumière, n'est ce pas un drame synthétique et total, exclusivement cinégraphique dans sa pensée et son expression ? » (Germaine Dulac, « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale, (1927), *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris Expérimental, Classiques de l'Avant-Garde, Paris, 1994, p 104) Dulac oscille entre différentes conceptions, la « symphonie visuelle », la « cinégraphie intégrale » et le cinéma visuel. La « cinégraphie intégrale » offre une synthèse totale à travers laquelle le cinéma ne doit plus rien aux autres arts. Cette variante de l'art total consiste dans l'aboutissement des puissances d'un art. Elle allie à merveille l'ambivalence entre la recherche d'une synthèse et celle de la pureté d'un art. Des frères Ginnani-Corradini à Germaine Dulac, on passe d'un dialogue entre les arts sur fond d'indétermination à la définition d'un art synthétique qui « soliloque ».

Wagner sauve l'art de sa mort hégélienne par l'idée d'œuvre d'art totale. Canudo sauve l'art de sa mort hégélienne par l'apparition d'un nouvel art, le cinéma et, par là-même, sauve la disparition de l'art dans l'œuvre. L'anoblissement du nouvel art réclame sans doute des assises solides que ne donne pas l'idée d'œuvre d'art totale. Celle-ci devient art total, lequel est cependant plein de promesses à venir qui entrent en résonance avec la conception wagnérienne. En recourant à la notion d'œuvre d'art totale, Wagner faisait implorer les catégories hégéliennes. En lui donnant comme but la représentation de la vie même, il prenait à rebours le système hégélien puisqu'à la place de la mort de l'art, il proposait la vie d'une œuvre. En assignant au cinéma comme but la représentation de la vie même, Canudo prolonge et prend également à rebours le système hégélien. Chez Hegel, la vie est la vie de l'esprit et ce qui relève de la représentation de la vie est menacé par l'accidentel. C'est déjà ce qui arrive aux dieux grecs et par là-même à l'art grec représenté par la sculpture. Le polythéisme entraîne la chute des dieux dans l'accidentel exemplifiée par leurs combats, chute dont ne peut se satisfaire l'esprit qui se détourne de l'art grec. Le romantisme n'est autre que cette menace toujours plus grande d'une chute dans

l'accidentel où l'art ne se distingue plus de l'insignifiance de la vie. Ainsi la mort de l'art. En donnant au cinéma pour tâche de représenter la vie, Canudo inscrit le cinéma dans une tradition romantique en faisant de la captation de l'accidentel l'essence d'un art. Le cinéma naît des cendres du romantisme tout en assurant une relance du système des arts. L'esprit a de nouveau trouvé sa figure sur le lieu même de la soi-disant mort de l'art. C'est que, bien dans l'esprit hégélien, il y a une connexion inouïe entre un art et un moment de l'Histoire. L'accidentel est retourné en essence et le cinéma peut fonctionner comme paradigme d'un certain état de l'art. Le cinéma est une nouvelle rencontre de l'esprit et de la matière, presque une matière spiritualisée. Il y avait donc de forts enjeux pour Canudo dans le fait de ne pas dissoudre le cinéma dans l'idée d'œuvre d'art totale puisqu'il s'agissait de reprendre l'idée d'une représentation de la vie même tout en définissant, à travers un arrière-plan de dialectique hégélienne, l'essence d'un art. C'est là qu'on voit encore tous les tours de passe-passe théoriques que peut occasionner la fréquentation d'idées proches de l'œuvre d'art totale et la recherche d'une spécificité d'un art.

Si certains artistes des années dix ont investi le cinéma dans leur recherche de l'œuvre d'art totale, le cinéma a été défini (années 10 et 20) en tant qu'art total. L'œuvre d'art totale dans les années dix promeut tour à tour le théâtre, la musique ou encore la peinture comme vecteur de la synthèse. Dans les années vingt, notamment en Allemagne, une place importante est accordée à l'architecture dans l'œuvre d'art totale. Alors, le dehors d'un art rencontre celui de l'autre. L'architecture, art monumental par excellence, rencontre l'œuvre d'art totale qui maintenait l'architecture dans une dimension implicite en usant de la métaphore de la forme monumentale.

### **L'œuvre d'art totale et l'architecture expressionniste**

Poète visionnaire, Paul Scheerbart publie, en 1914, *L'architecture de verre*, ouvrage qu'il dédie à l'architecte expressionniste Bruno Taut dans lequel il en appelle à un salut par l'art. Il voit dans l'architecture de verre une architecture susceptible d'assurer le développement de la civilisation. « Notre civilisation est dans une certaine mesure un produit de notre architecture ; si nous voulons élever son niveau, nous devons donc, bon gré mal gré, transformer notre architecture. » (Paul Scheerbart, *L'architecture de verre*, Circé, Strasbourg, 1995, p 29) Il revient alors à l'architecture d'être l'art conducteur de l'œuvre d'art totale et il revient à la couleur de promouvoir une nouvelle spiritualité. En recourant aux verres de couleur, Scheerbart ne souhaite pas une architecture transparente qui augmenterait l'accès de l'œil au paysage extérieur. Il s'attache aux puissances de la lumière en se référant aux cathédrales gothiques. Cette architecture, permise par le fer, fera disparaître la fenêtre au profit de murs de couleur. La présence de voûtes se développant également par les côtés donne à l'architecture une dimension cosmique. Le vœux de Scheerbart se mesure

bien à l'échelle de la civilisation puisqu'il touche la maison, l'architecture mobile (notamment le train), la ville, la montagne et enfin, rien d'autre que la surface de la terre, là où son vœux retrouve, d'une autre manière, sa dimension cosmique. L'architecture de verre transformera la surface de la terre à l'instar du chemin de fer au XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est que l'architecture mobile fascine. Si l'architecture « n'est pas faite pour le mouvement » (*idem*, p 54), l'emploi des verres colorés, y compris dans les moyens de transport, offrira d'autres points de vue susceptibles de donner à l'architecture un aspect cinétique. « Que le lecteur se représente les points de vue, à partir desquels nous pouvons aujourd'hui embrasser du regard une ville ou un paysage. Ils nous proposeront de tout autres images, lorsque l'architecture de verre se sera généralisée et que tous les moyens de transport - aériens inclus - offriront en abondance à la vue leurs vitres de couleur » (*idem*, p. 96) Si donc l'architecture n'est pas faite pour le mouvement, elle subit l'influence de l'architecture mobile que représentent les transports. Ceux-ci obligent à un autre regard porté sur la ville, regard qui intègre le mouvement et la démultiplication des points de vue, un thème qui sera cher à l'architecture moderne, par où s'introduit également la dimension temporelle. La nouvelle architecture transformera la surface de la terre en couleurs mobiles. Alors, l'idée du cinéma n'est pas loin. L'architecture est à penser en parallèle avec les spectacles cosmiques. Dans des romans qu'il publie au début du siècle, il en appelle à des spectacles incluant architecture de verre et télescope-caméra lunaire ou panorama infini. (*Die Grosse Revolutione. Ein Mondroman*, 1902, *Münchhausen und Clarissa*, 1906).

La même année que la publication de *L'architecture de verre* de Scheerbart, Taut construit le pavillon de l'industrie de verre pour l'exposition de la Werkbund à Cologne. Il y introduit un kaléidoscope en mouvement qui n'est pas sans résonner avec le bâtiment. Cette architecture de verre, susceptible de modifications au contact des changements atmosphériques, participe du spectacle cosmique. L'éclatement du cadre opéré par le kaléidoscope trouve son correspondant dans la remise en cause de la fenêtre comme seule source de lumière. Taut fonde avec Gropius et Adolf Behne, en 1918, le Conseil de travail pour l'art, en relation avec la Russie soviétique, qui réunit architectes et artistes, notamment Lyonel Feininger, et publie, en 1919, *Une couronne pour la ville*. La conception de Taut, qui comprend des dimensions esthétiques, anthropologiques et sociales correspond aux critères de l'œuvre d'art totale. L'architecture devient l'art suprême réunissant toutefois en une union, davantage qu'une fusion opérant dans la conception wagnérienne, les autres arts, mais également l'art et les industries d'art. A l'instar de Faure, il y a nécessité d'une réconciliation de la science et de l'art dont l'emblème est la cathédrale. A l'instar de Wagner, Taut opère un rapprochement entre le christianisme et l'idée du socialisme. Il revient à l'architecture de construire une nouvelle société, « un christianisme d'une forme nouvelle : l'idée sociale. » (Bruno Taut, *Une couronne pour la ville*, Linteau, Paris, 2004, p 80) La cathédrale forme une couronne surplombant la ville. Il « faut

aujourd'hui encore que l'élément suprême, le couronnement, prenne la forme d'un édifice religieux. La maison de Dieu est vraisemblablement l'édifice vers lequel ne cesseront de tendre nos aspirations, le seul support véritable des sentiments les plus profonds qui nous lient aux hommes et au monde » (*idem*, p. 78) Cette couronne, devant abriter tous les domaines de l'art et du divertissement, est constituée de quatre édifices en forme de croix au dessus desquels il y a la maison de cristal. « Une construction en béton armé élève la maison au-dessus du massif des quatre grands édifices. Elle constitue l'ossature dans laquelle l'architecture de verre brille de tout l'éclat de sa riche gamme de carreaux prismatiques et de panneaux colorés. Cette maison ne contient rien d'autre qu'une magnifique pièce que l'on atteint par les escaliers et des passerelles, depuis le théâtre et la petite maison du peuple. Mais comment décrire, même approximativement, ce que l'on ne peut que construire ! Quand le soleil au zénith inonde de sa pleine lumière la haute pièce et se brise en d'innombrables reflets, quand au couchant il emplît le sommet de la voûte et que sa lueur rouge approfondit la riche coloration des tableaux de verre et des œuvres plastiques, nos sentiments les plus profonds et les plus grands doivent en être éveillés. » (*idem*, p 92) La maison de cristal, en réactivant le fantasme de pureté du XIXème siècle à l'œuvre dans le Crystal palace, est un lieu de silence et de recueillement qui permet de relier les hommes entre eux. Par le jeu subtil de la lumière, de ses reflets et scintillements, elle permet une communion avec l'univers. « C'est ici que l'architecture renouvellera la belle alliance qu'elle avait scellée avec la sculpture et la peinture. Nous aurons là une seule et même oeuvre dans laquelle le travail de l'architecte pour la conception d'ensemble, celui du peintre pour les tableaux de verre d'une imagination détachée de nos réalités quotidiennes et embrassant les mondes, et celui du sculpteur, sont inséparables du tout ; au contraire, le lien avec ce tout est tel que chacun de ces éléments n'est qu'une partie du grand art de bâtir, un chaînon de cette pulsion créatrice qui habite tous les artistes avec une force égale, les contraignant à explorer les limites ultimes de leur expression. » (*idem*, p. 92) L'union des arts dans le tout de l'œuvre n'empêche pas l'aboutissement de la spécificité propre à chaque art.

Dans cette recherche de l'œuvre d'art totale, le cinéma est loin d'être oublié. Dès 1910, Taut avait installé au premier étage de son immeuble à Berlin, un théâtre avec balcon, scène et cinématographe. Il a fait partie, dans les années vingt, d'une association appelée la « Ligue du film » qui se donnait pour but l'anoblissement du cinéma et sa réunion avec les arts plastiques et la poésie. Le cinéma, art qui s'adresse à la masse, était vu comme un moyen d'éduquer, d'initier à la nouvelle architecture. Pour les architectes, le cinéma était également vu comme un laboratoire : « on pouvait examiner de près les effets psychologiques de la forme et de l'espace - quelle était la valeur expressive du plan rapproché, du plan moyen, de la distance ? celle de la diagonale (lui tombe ou qui monte), de l'horizon haut ou de l'horizon bas ? de l'espace qui se replie vers le bas et de celui qui s'épanouit vers le haut ? »

(Wolfgang Pelint, *Architecture expressionniste*, Hazan, Paris, 1998, p 266) Accordant au cinéma des facultés éducatives et scientifiques, les membres de l'association souhaitaient l'éclatement de l'écran rectangulaire au profit de projections sur des coupoles, signe d'un rassemblement des communautés. Dans une homologie entre l'architecture et le cinéma, la première doit remettre en cause la fenêtre, là où le second doit remettre en cause l'écran rectangulaire, homologie offrant une union des deux arts apte à promouvoir l'idée sociale. Mais l'architecture communique avec le cinéma d'une autre manière. Le verre, notamment symbolisé par le cristal, est la matière la plus immatérielle et changeante, il peut donc facilement s'échanger avec l'art de la lumière en mouvement. C'est d'ailleurs ce que montre à merveille le film de Henri Chomette, *Cinq minutes de cinéma pur* (1925) et dont le titre est loin d'être anodin. Lorsqu'en 1920 Taut réalise des projets de films restés à l'état de scénarii, ceux-ci répondent donc à un besoin profond. Il propose aux membres de la Chaîne de verre, autre association dont il a été, par ailleurs, l'instigateur, l'élaboration de l'œuvre d'art totale qui devait passer par le film *Le Maître d'œuvre du monde*. Il s'agissait d'un voyage à travers le temps, à travers la nouvelle architecture où un travelling infini d'un œil dans l'espace imitait la fonction de l'architecture de verre. L'architecture n'était pas investie en tant que décor et l'absence de narration garantissait une pure percée de l'œil. (Cf. Mikhaïl Iampolski, « Le cinéma de l'architecture utopique », *Cinéma et architecture, Iris*, Klincksieck, 1991) A la différence de ce projet de film, le second scénario intitulé *Les galoches du bonheur*, recourt à la narration en relançant intimement l'œuvre d'art totale que représente *Architecture Alpine* (1919), ouvrage constitué de trente planches de dessin.

Taut approfondit le lien de l'architecture de verre et du cinéma qui existait au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'apparition du nouvel art permettant d'en formuler l'évidence. L'œuvre d'art totale doit passer par le cinéma, preuve de la connivence entre l'architecture de verre et la dimension de spectacle et preuve de la fascination qu'exerce cet art au regard de la dimension temporelle. L'ironie de l'histoire veut que le film soit rendu impossible en raison de contraintes économiques et sociales et que donc, il soit resté à l'état de projet en rejoignant par là une des dimensions de l'œuvre d'art totale.

### **Van Doesburg**

Dès 1916, Van Doesburg souhaite une union des arts « dans une seule émotion commune spirituelle ». (Van Doesburg à Oud, le 14 juillet 1916) Cette union est toutefois différée par une recherche de la pureté de chaque art donnant accès à l'essence et l'universel, idée propre au mouvement *De stijl* « Ce n'est que lorsque les moyens d'expression de chaque moyen d'expression de chaque art seront appliqués dans toute leur pureté, c'est-à-dire selon les caractéristiques de sa nature et de sa finalité, de sorte que

chaque art parvienne à son essence propre en tant qu'entité autonome, ce n'est qu'à ce moment-là qu'en entrelacement, qu'une solidarité sera possible, qui rendra manifeste l'unité des différents arts ». (Bart van der Leek, « Over schilderen en bouwen » *De Stijl*, vol I, n° 4, mars 1918, pp. 37-38, *De stijl et l'architecture en France*, Yve-Alain Bois et Bruno Reichlin, Pierre Mardaga, Liège et Bruxelles, 1985) Le premier numéro du *Stijl*, en 1917, insiste sur la spécificité de chaque art, d'autant mieux saisie par une comparaison entre les arts, notamment entre l'architecture et la peinture. Pour Van Doesburg, les moyens purs de la peinture sont la couleur et la non couleur tandis que les moyens purs de l'architecture sont le plan, la masse et l'espace. Dans un article de la revue *De Stijl*, datant de novembre 1918, l'opposition de la peinture et de l'architecture permet de saisir une des spécificités de la seconde : l'implication physique du corps dans l'espace. Le dégagement des caractéristiques élémentaires de chaque art permet de mieux penser les échanges. En 1919, Van Doesburg réalise un schéma de couleurs pour une pièce de la maison Bart De Ligt à Katwijk-aan-Zee, à propos duquel il écrit : « Pour une bonne adéquation de la peinture moderne à l'architecture, une distribution appropriée de l'espace architectonique est nécessaire. Quand architecture et peinture procèdent d'un même principe, à savoir une distribution équilibrée de l'Espace pour l'une et de la Couleur pour l'autre, cela peut conduire à une expression architectonique et picturale de l'espace. (...) comment une distribution picturale des couleurs est possible dans un espace tridimensionnel ». (Van Doesburg, 1920) La recherche de la pureté en peinture conduit à remettre en cause l'espace illusionniste de la peinture en tant que fenêtre ouverte sur le monde et, à partir de là, la peinture peut collaborer d'une manière féconde avec l'architecture et offrir un espace réellement tridimensionnel. Quant à l'architecture, elle trouve avec la couleur, un élément architectonique supplémentaire. La recherche de la pureté de chaque art, celle d'échanges entre les arts finissent par faire resurgir l'architecture en tant que « contexte organique de tous les arts plastiques » puisque l'architectonique n'est autre que « la pensée traduite en couleur, forme et espace ». (Lettre de van Doesburg à van Eesteren, 12 août 1924, Amsterdam/Rotterdam, Nederlands Architectuurinstituut / NDB) A partir de 1920, Van Doesburg s'intéresse au cinéma et introduit en 1923 un autre composant élémentaire de l'architecture : le temps. Il cherche alors à promouvoir une architecture-lumière qu'il pense en termes de continuum filmique. Celle-ci est au plus proche de l'idéal, celui d'une convergence des arts dans une œuvre d'art monumentale.

Van Doesburg instaure une profonde continuité entre la recherche d'une pureté propre à chaque art et celle de l'œuvre d'art totale. C'est précisément la définition de chaque art en termes de composants élémentaires qui permet par la suite de retourner le problème et de chercher quel agencement va pouvoir répondre des composants que l'artiste désire. A partir de la publication en 1930 du *Manifeste de l'Art concret*, l'élémentarisation est

centrée sur le processus de conception. L'accent est mis sur le projet et non plus sur la réalisation. A la synthèse des arts pensée à partir des composants élémentaires de chaque art, fait suite une recherche de l'élémentaire consistant en un rapprochement à partir de ce qu'il y a de commun entre les arts, le processus de conception.

L'architecture et le cinéma constituent deux arts importants dans l'œuvre d'art totale des années vingt. Avec Canudo, s'opère un dépassement de l'œuvre d'art totale au sens où la fusion vient à concerner non plus l'idée d'une œuvre, mais celle d'un art. En même temps, les artistes et architectes croisent le cinéma dans leur recherche de l'œuvre d'art totale. Mieux : quand la dimension du temps devient primordiale, le cinéma ou l'idée du cinéma suggère le passage à l'œuvre d'art totale en participant de l'idéal.

### **Le temps : une donnée fondamentale**

#### **Années 10**

##### **Rappels et analyse d'une œuvre, le *Grand Verre***

« L'œuvre de Braque donne la parole aux maçons, l'œuvre de Léger aux ingénieurs, l'œuvre de Jeanneret aux architectes de l'école de Le Corbusier. » (« 1895-1937 », Le Point, juin 1937, Elie Faure, in *L'esprit des formes, op. cit*)

Le cubisme a pour effet de faire voler en éclats l'instant unique par le recours à la multiplicité des points de vue. Cézanne veut, par-delà l'impressionnisme, revenir à Poussin, les cubistes voient une nature tout entière géométrie. Ce mouvement, annoncé avec les *Demoiselles d'Avignon* (1906), souhaite, non plus copier la nature, mais construire l'objet. Braque, à la suite d'ailleurs de Cézanne qui y avait travaillé, choisit le lieu de La Roche-Guyon pour réaliser, notamment, sa peinture, *Le château de La Roche-Guyon*, 1909. Vu en contre-plongée, le château n'en subit pas moins une décomposition assurée par la démultiplication des points de vue. Etrangement, la contre-plongée ne donne pas accès au ciel : ceci a pour effet de défier la loi de la gravitation. Les arbres, aux contours lacunaires et tremblés communiquent largement avec le bâtiment puisque le vert se charge de rendre le tout harmonieux. C'est que le château, réduit à ces multiples facettes, assure une interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur. Tous ces aspects donnent du monument une image mouvementée. L'œuvre de Braque donne peut-être la parole aux maçons, mais le cubisme interpelle les architectes. Il remet en cause par la peinture l'infini optique saisi en une seule fois que représentent les jardins de Versailles. Le type de construction qu'il vise s'adresse tout particulièrement à l'architecture moderne qui rompt

avec le point de vue unique et travaille l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur. C'est pourquoi la tour Eiffel fascine tant le XX<sup>ème</sup> siècle. Peinte de nombreuses fois par Delaunay, son histoire est résumée par Le Corbusier : « La Tour Eiffel /.../ est entrée dans l'architecture. En 1889, elle était l'expression agressive du calcul. En 1900, les esthètes voulurent la démolir. En 1925, elle domine l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes. Au dessus des palais de plâtre où se tord le décor, elle apparaît pure comme un cristal. » (Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Champs Flammarion, 1996, p 141) La multiplicité des points de vue et l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur introduisent dans la peinture et l'architecture, le temps comme une somme d'instant. C'est que le cubisme avec la décomposition de l'objet donne naissance « à l'un des éléments constitutifs de la représentation espace-temps : au plan. (Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Denoël, 2004, p 261) « La forme, la couleur et la ligne, toute l'organisation picturale, appartiennent à un système d'équilibre de plans. » (*idem*, p 273) Pendant du cubisme, le futurisme ne s'intéresse pas tant à une somme d'instant qu'au mouvement. Marinetti dans son manifeste de 1909 glorifie les moyens de transport, le machinisme et la vitesse. De son côté, Balla renoue avec les décompositions de mouvement de Marey pour suggérer la vitesse en peinture. Une peinture telle que *Etude sur le vol des hirondelles* de 1913 renvoie à des chronophotographies de Marey qui ont trait au vol. Non pas tant par le thème mais en ce que celles-ci suggèrent, à l'instar de Balla, une traînée avec un effet de vitesse, de durée. En repassant par le précinéma, Balla résout en peinture le dilemme de l'instant et de la durée. En 1914, Sant'Alia publie son manifeste pour l'architecture futuriste. Son slogan n'est autre que l'équation entre la nécessité et la vitesse. Partant du constat d'une modification de l'architecture et de la ville, il en appelle à une architecture cinétique. Cette architecture aura la légèreté et l'élasticité permises par l'emploi du fer, du béton, de matériaux synthétiques et chimiques. Son projet pour la cité nouvelle propose gratte-ciel, métro ascenseur, et voie de communication à différents niveaux. Là où les cubistes privilégient une somme d'instant inséparables d'un effet de mouvement, les futuristes privilégient le mouvement, qui peut passer par une somme d'instant. Les cubistes et les futuristes rejouent donc à leur manière l'enjeu impliqué par la naissance du cinéma. (en note : Les collages cubistes notamment consistent à faire du montage avec des coupes de la réalité, que celles-ci soient faites de photographies ou d'objets eux-mêmes. Par là-même, le procédé est proche de l'enjeu impliqué par le cinéma, cf. François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Arland Colin, 2005, p 53) En même temps leur conception de l'espace en appelle à une architecture cinétique. La fascination de l'époque pour le temps, qui trouve son origine dans la transformation de la ville, de la société, dans les découvertes scientifiques, notamment celles touchant aux espaces non euclidiens mais également dans l'apparition du cinéma, se retrouve également dans la fascination pour la quatrième dimension. Les découvertes de Poincaré et d'Einstein sur la relativité de l'espace-temps, de

même que les ouvrages d'Elie Jouffret donnent des idées à de nombreux artistes, qu'ils soient cubistes, futuristes, suprématistes... Boccioni, un futuriste, accède à la quatrième dimension par la mise en mouvement des trois premières tandis que Malévitch mise sur la négation de la troisième pour l'atteindre (*La Victoire sur le soleil*) avant de se tourner, à partir des années vingt vers la géométrie pluridimensionnelle avec les *Planites* et *Architectones*. Duchamp pense également à la quatrième dimension lorsqu'il débute, en 1912, la réalisation du *Grand Verre*, son grand œuvre, année de la première parution de l'ouvrage de science fiction de Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*. Il faut dire que le *Nu descendant d'un escalier* (1911) porte déjà trace de cet intérêt. Duchamp ne revendique ni une proximité avec Marey, ni avec le futurisme. Il voulait poursuivre les recherches cubistes sur la décomposition des formes. « La réduction d'une tête en mouvement à une ligne nue me paraissait défendable. Une forme passant à travers l'espace traversait une ligne ; et à mesure que la forme se déplaçait, la ligne qu'elle traversait serait remplacée par une autre ligne- puis une autre et encore une autre. Par conséquent, je me sentais habilité à réduire une silhouette en mouvement à une ligne plutôt qu'à un squelette. » (Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Champs Flammarion, 1975, 1994, p 171) La réduction de la silhouette à une ligne fait penser aux êtres plats dont rêve Pawlowski de même qu'à ses escaliers qui nous ramènent d'où on est parti. La décomposition cubiste sert à un au-delà du mouvement, voire à un au-delà du temps comme succession d'instantanés puisque la relativité de l'espace-temps peut être synonyme d'une coexistence du passé, du présent et du futur. Dans le pays de la quatrième dimension, la demeure et l'escalier sont invisibles. Le *Nu descendant d'un escalier* ou la disparition de l'architecture dans la quatrième dimension qui reste sous la forme d'une idée. Avec le *Grand Verre*, appelé également *La mariée mise à nue par les célibataires, même*, œuvre inachevée et donc annexée à un pur processus, l'artiste se réfère lui-même à divers auteurs, à Pawlowski, à Jouffret de même qu'à Poincaré. « Cela travaillait dans ma tête quand je travaillais, bien que je n'aie presque pas mis de calculs dans le Grand Verre. Simplement j'ai pensé à l'idée d'une projection, d'une quatrième dimension invisible puisqu'on ne peut la voir avec les yeux. » (Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967, p 67, cité par l'introduction de Jean Clair, Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, Images modernes, 2004, p 11) L'œuvre est une grande plaque de verre scindée en deux comprenant en bas la partie célibataires et en haut la partie mariée. Dans *A l'infinif* « *Boîte blanche* », notes qui accompagnent et prolongent l'œuvre, Duchamp fait état de la devanture et de l'impossible choix face au défi des objets. « Pas d'entêtement, par l'absurde, à cacher le coït à travers une glace avec un ou plusieurs objets de la devanture. La peine consiste à couper la glace et à s'en mordre les pouces dès que la possession est consommée. » (Neuilly, 1913, *Duchamp Du signe*, p 105, 106) Le *Grand verre* a un effet vitrine sans la présence du magasin, de l'architecture.



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, 1915-1923

Là encore, celle-ci est convoquée en tant qu'idée servant ici une critique de la société de consommation. Et si les célibataires sont coupés de la mariée, le spectateur doit l'être du Grand Verre, du moins, doit-il ressentir la même impression. La coupure de la plaque de verre figure celle du désir tout en faisant métaphoriquement écho à la quatrième dimension de Poincaré qui consiste en une coupure puisque la quatrième dimension s'obtient en étant coupée par un objet en trois dimensions. En même temps, le destin de cette plaque de verre se révèle être le même que celui de la devanture : elle a été en effet brisée lors d'un déplacement à la grande joie de son créateur. Dans la partie basse, figurent, entre autres, une broyouse de chocolat, une glissière, un moulin à eau, les célibataires réduits à leur habit, des tubes capillaires, des tamis, des ciseaux, des tableaux d'oculistes, des éclaboussures, un canon, en somme toute une machinerie tandis que dans la partie haute, les formes

n'ont plus de mensuration et la mariée avec le courant d'air et la voie lactée connaît un prolongement météorologique. Un jongleur avec une tête plateau supportant une boule noire est toutefois là pour assurer le centre de gravité, à moins que ce ne soit pour jouer avec. La peinture et tout particulièrement dans sa partie basse obéit aux lois de la perspective. Les lignes convergent en un point situé au milieu de la ligne constituée par la coupure entre les deux verres. Ce point de fuite prend un sens tout spécial quand on pense à la double appellation de cette ligne, à la fois ligne d'horizon et vêtements de la mariée. Duchamp souhaite-il un grand retour à la perspective ? En un sens s'il s'agit d'entendre par là, un élargissement de la perspective puisque l'utilisation du verre permet un sentiment de perspective illimitée. La peinture, qui maintient le principe de transparence, nous donne accès à un monde tout en ouvrant sur notre monde. Le monde de la peinture se prolonge dans le paysage. Le verre renvoie, par ailleurs, aux techniques de représentation de la perspective à la Renaissance puisque son usage permettait de figurer la section à partir de laquelle était construite l'image en perspective. Toutefois, Duchamp en fait un usage à rebours. Ce qui était considéré comme moyen devient le support d'une peinture. Peut-être est-ce une invitation à considérer le verre comme une figuration d'une section, là où se retrouve le thème de la coupe. Est-ce une coupe à deux dimensions d'un espace à trois dimensions ou est-ce une coupe à trois dimensions d'un « espace » à quatre dimensions, ou est-ce une coupe dans la troisième dimension d'un objet à quatre dimensions ? L'œuvre est une sculpture en verre avec un effet de pan. La réduction de la silhouette dans le *Nu descendant un escalier* à une ligne devient ici celle de la sculpture à un plan. L'œuvre est à la fois une peinture avec une troisième dimension virtuelle et une sculpture où l'on peut voir à travers et autour de laquelle on peut tourner. Duchamp tient au thème de la promenade qui permet une infinité de points de vue de même qu'une tactilité de l'œil. Ce thème est pensé dans sa référence à l'architecture. « Analogisme : la perspective : la figuration perspective à trois dimensions d'un objet sera perceptible à l'œil comme la perspective plane d'une cathédrale est perceptible à l'œil plat et (non pas à l'œil) = cette perception pour l'œil est une perception-promenade (s'adressant au sens distance) = un œil n'aura d'une perspective qu'une perception tactile. Il devra se promener d'un point à un autre et mesurer les distances – Il n'aura pas vue d'ensemble comme œil. Par analogie, perception-promenade par l'œil par perspective. » (*idem*, p 125) La promenade est à la fois une invite au contournement de la sculpture et au parcours de l'œil sur la peinture. Dans les années vingt, Le Corbusier développe le thème de la promenade architecturale qui inscrit une temporalité du parcours mais ici la référence à l'architecture passe également par la géométrie descriptive. La perspective plane dont parle Duchamp peut correspondre en architecture à une élévation frontale qui consiste à se situer dans l'axe du bâtiment. Il s'agit d'une représentation à partir d'une coupe dans la hauteur. Même si ce type de représentation peut obtenir des effets de perspective, par principe tous les points de la façade sont sur le même plan et

l'élévation restitue les dimensions réelles. Dans le même ordre d'idées, la perspective plane peut correspondre à une photo frontale de la façade d'une cathédrale qui restitue sur un mode analogique l'élévation en y inscrivant de la perspective propre à toute photographie. Mais la perspective plane peut également renvoyer au plan architectural : la coupe est alors horizontale à l'instar d'une carte de géographie. Dans le même ordre d'idée, la perspective plane peut être une photographie à partir d'une vue d'avion. Duchamp parle de la carte géographique, d'une vue arienne suivie d'un voyage sur les lieux. Ces différentes interprétations servent une profonde polysémie de l'œuvre. En quel sens ces diverses interprétations permettent-elles une perception-promenade ? L'élévation en hauteur, qui dépend des principes de la géométrie plane, suscite la mesure des distances et, à la différence de la perspective, elle n'est pas là pour flatter l'œil. Quant à la vue en plan, elle suggère le parcours d'un point à un autre. Duchamp recommande donc de regarder sa peinture avec l'œil du promeneur sensibilisé à la géométrie descriptive et à la topologie. La peinture donne à voir des distances, des trajectoires, des reports de figures, notamment dans ce qui s'échappe de la machinerie puisque la forme constituée par la distribution dans l'espace des célibataires est translatée sur les tamis. « Sur chaque cône, il y a neuf trous imperceptibles qui forment entre eux la même figure que les neufs moules malics, une sorte de polygone. » (Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, 1999, p 98) La coupure du verre elle-même peut être vue comme un axe de symétrie à partir duquel une partie est métaphoriquement une projection au sens géométrique de l'autre. Cette coupure est appelée ligne d'horizon puisqu'elle correspond à la hauteur de l'œil. En même temps, cette ligne d'horizon coupe « réellement » le tableau en son milieu. Ce qui est ligne d'horizon imaginaire dans la perspective est redistribuée en axe de projection géométrique. L'homme et la femme échangent leur imaginaire à partir de cet axe de projection géométrique. On comprend maintenant pourquoi le *Grand verre* est à la fois une peinture en perspective et une perspective plane du verre. Le *Grand verre* est-il la cathédrale de verre de Duchamp ? La référence à l'architecture sert donc à promouvoir une perception-promenade de l'œil démultipliant par principe les points de vue à l'infini. C'est un premier pas vers la quatrième dimension mais l'artiste poursuit ses références à l'architecture. « Sections tridimensionnelles des figures quadridimensionnelles par un espace : analogiquement avec le procédé des architectes qui décrivent le plan de chacun des étages d'une maison, une figure quadridimensionnelle pourra être décrite (pour chacun de ses étages) par des sections tridimensionnelles. » (*Duchamp Du signe*, p 127) Il précise que la quatrième dimension se situe entre les étages. Après avoir pensé à la façade et/ou à un étage, Duchamp s'occupe de l'articulation entre les étages, articulation qui demande une reconsidération de l'œuvre. Les deux parties du verre sont des sections tridimensionnelles de figures quadridimensionnelles et la coupure, espace du « entre » correspond à la quatrième dimension. D'ailleurs, l'escalier, pour ne pas être représenté, est bel et bien présent. Il y a des descentes de marches qui articulent le jongleur

à la partie célibataire. (Cf. *Notes*, p 89) Sur le plan du désir, la coupure prend des connotations constructives semblables aux machines désirantes deleuzienne. Sur le plan de la quatrième dimension, Duchamp parie sur le processus de la réduction pour y accéder en renvoyant à Poincaré « L'explication de Poincaré des continus à n-dimensions par la coupure des continus à n-1 dimensions n'est pas en défaut. Elle est, au contraire, confirmée ». (*Duchamp Du signe*, p 138) C'est en ce sens qu'une figure quadridimensionnelle peut être décrite par des sections tridimensionnelles. Sur le plan de l'architecture, il faut préciser que le bâtiment est un peu spécial. Invisible puisque non représenté, il ne répond plus tout à fait des lois de la gravité. Ce sont les marches et non pas le jongleur qui montent et qui descendent tant est si bien qu'il mérite pleinement, lui qui se situe sur la ligne d'horizon, son surnom de soigneur de gravité. De même un système est prévu pour, comme le dit Duchamp, donner un coup de pied sur un cercle des points cardinaux.. Le tableau lui-même n'a pour Duchamp ni haut ni bas, ni devant, ni derrière. La transparence fait communiquer le devant et le derrière, quant à l'escalier qui monte et qui descend, il est susceptible d'opérer une inversion du haut et du bas autour de l'axe. En ne répondant plus des lois de la gravitation, l'architecture rencontre la quatrième dimension. Le cinéma, en dernier, permet de faire un bouclage interprétatif. Duchamp mentionne un atlas géographique de même qu'un dictionnaire visuel obtenu à partir de photographies de morceaux de plan dans les films. Ceux-ci doivent élire des « parties d'objets de grandes dimensions. » (*idem*, p 110) Duchamp prend décidément de plus en plus de hauteur. Le plan au sens architectural laisse place à la juxtaposition des plans avec les étages qui laisse place à l'atlas géographique, lequel, rappelons-le, obéit au même type de représentation (vue d'en haut), que le plan architectural. En même temps, la présence du cinéma est loin de se limiter à ce dictionnaire. Il est vrai que si la peinture sur le verre fait écho au dispositif de la représentation à la Renaissance, elle n'est pas non plus sans faire écho à la lanterne magique. Mais le *Grand Verre* ne serait-il pas la représentation, en image architecturée, de deux photogrammes ? « Faire un tableau ou sculpture comme on enroule une bobine de film-cinéma. – à chaque tour, sur une grande bobine, (plusieurs mètres de diamètre si nécessaire) une nouvelle « vue » continuant le précédent tour et le reliant au suivant. » (*Duchamp Du signe*, p 107) La coupure entre les deux verres prend, de nouveau, une nouvelle allure. L'axe est un axe d'enroulement métaphorisant, en un retour aux vues des frères Lumière, le déroulement cinématographique. A partir de là, il est possible d'interpréter les formes de la broyeuse de chocolat sous un angle cinématographique. La forme qui soutient les trois meules est celle d'une chaise Louis XV qui peut facilement s'échanger avec celle d'une bobine, là où le mobilier devient cinétique. De même les grands ciseaux qui participent de l'économie de désir de la machinerie célibataire peuvent métaphoriser le montage. Le *Grand Verre* est bien le résultat d'une projection invisible. Dans ce dispositif, le plan architectural vient à la rencontre du plan cinématographique et la coupure-jointure architecturale

représentée par les escaliers devient la coupure-collure du montage. La coupure prend des connotations constructives à entendre au sens architectural et cinématographique. Ainsi, il est possible de décliner les différentes manières d'approcher la quatrième dimension : parcours du corps et de l'œil à entendre au sens géométrique, architectural et géographique, coupure à entendre au sens topologique et cinématographique et défilement à entendre au sens cinématographique. D'ailleurs, voici comment Duchamp pense la temporalité de cette grande machinerie peinte : « à chaque fraction de la durée (?) se reproduisent toutes les fractions futures et antérieures. » (*Notes*, p 84) C'est une définition de la temporalité qui rejoint celle de l'image en mouvement telle que la conçoit Deleuze dans la mesure où il y a un lien incessant entre les instants et le tout de la durée. Celle-ci ne se divise pas en somme d'instant, puisque chaque instant rejoue la durée. Chez Duchamp, la moindre portion de durée totalise tous les instants. En repensant, à l'instar de Deleuze, à l'éternel retour nietzschéen, Duchamp opère la jonction entre la temporalité cinématographique et la quatrième dimension où le passé, le présent et le futur deviennent relatifs. Le cinéma permet, in fine, à Duchamp de convertir l'approche de la quatrième dimension en intuition fondatrice. Le *Grand Verre* est une section tridimensionnelle d'un film quadrimensionnel. Le tout était de « justifier l'appellation de quatrième dimension donnée à ce continu d'images virtuelles dans lequel la coupure ne pourrait être obtenue que par l'objet type à trois dimensions ». (*Duchamp Du signe*, p 138) Autant dire qu'il fallait impérativement que ce film soit architecturé. Cet appel au cinéma ne va pas sans une critique de son dispositif. Le *Grand Verre*, grand œuvre de Duchamp, prolonge certains traits de l'œuvre d'art totale, puisqu'en résidant en un processus, elle est à venir. L'intérêt de l'artiste pour la quatrième dimension permet des échanges entre l'architecture et le cinéma. Il s'agit d'appréhender un plan architectural à l'instar d'un plan de cinéma et inversement. Le parcours de l'œil (architecture) devient une image cinématographique à lire et non plus tant à voir. Le verre, en tant qu'élément architectural sur lequel se reflètent les mouvements de la ville, joue de ses connivences avec le cinéma. En même temps, avec lui, le cinéma se prolonge dans le paysage. La polysémie de la notion de coupure permet de travailler d'une manière conjointe la construction architecturale et le montage cinématographique. La quatrième dimension, qui guide fondamentalement ce grand œuvre, introduit le temps dans l'architecture et l'espace dans le cinéma. Le souhait de Duchamp n'est autre que de donner à la temporalité cinématographique son prolongement architectural. Si le cinéma, de part le défilement et le montage touche à la quatrième dimension, il appartient au *Grand Verre* de ne plus le traiter que virtuellement.

## Années 20

### Van Doesburg et la quatrième dimension

A partir de 1923, l'architecture est pensée à partir d'une nouvelle composante élémentaire : le temps. L'axonométrie intervient alors comme un mode de projection mettant l'architecture au contact de la dimension temporelle. Certaines de ses axonométries n'ont d'autres noms que *Construction de l'espace-temps*. Présente chez Auguste Choisy, l'axonométrie opère une critique de la perspective monoculaire dépendante d'un point de vue fixe et présente, en une vue synthétique, les plans géométriques d'un édifice. Ce type de projection ne s'adresse pas au sens de la vue mais à la rationalité analytique. « Objet isolé de tout contexte et délivré de tout fonds narratif, les architectures sont livrées à l'observation attentive du lecteur pour ce qu'elles représentent en elles-mêmes. » (Thierry Mandoul, « Entre raison et utopie, Auguste Choisy et la projection axonométrique », *Perspective, projections, projet, Technologies de la représentation architecturale, Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Editions du patrimoine, septembre 2005, p 146) Le caractère idéal et abstrait des axonométries leur vaut d'être appelées diagramme par Choisy. Elles assurent un décolllement de la réalité physique semblable au diagramme deleuzien. La puissance de déterritorialisation qu'elles réalisent est inversement proportionnelle à leur puissance de proposition : le diagramme « construit un réel à venir, un nouveau type de réalité ». (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p 177) En 1923, Van Doesburg réalise avec Van Eesteren des axonométries pour deux maisons, la *Maison particulière* et la *Maison d'artiste* présentées lors de l'exposition Rosenberg à propos desquelles il écrit « La maison fut démembrée, décomposée en ses éléments plastiques. L'axe statique de l'ancienne construction fut détruit. La maison devint un objet autour duquel l'on pouvait tourner de tous les côtés. Cette nouvelle méthode analytique conduisit à de nouvelles possibilités constructives et à un nouveau plan au sol. La maison s'est détachée du sol et le plafond est devenu une sorte de toit-terrasse, un étage mis à nu ». (Théo van Doesburg, « Der Kampf um den neuen Stijl », 4<sup>ème</sup> partie, *Neue Schweizer Rundschau*, n° 7, juillet 1919, Yve-Alain Bois Bruno Reichlin, *De stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga, Liège et Bruxelles, 1985, p 540) La projection axonométrique, en ne répondant plus des lois de la gravitation, produit des objets flottants donnant « l'illusion d'un mouvement en rotation et/ou en élévation. » (Thierry Mandoul, « Entre raison et utopie, Auguste Choisy et la projection axonométrique », *Perspective, projections, projet, Technologies de la représentation architecturale, Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Editions du patrimoine, septembre 2005, p 149) Le point de fuite disparaît, il est relégué à l'infini et ne fonctionne plus en tant que repère pour l'œil. L'abstraction de cette projection, toute contenue dans la déterritorialisation qu'elle opère à l'égard de la réalité physique, rend l'architecture immatérielle. « De la disparition du point de fuite, de son rejet

à l'infini, de l'éliision du sol et de la dématérialisation de l'objet architectural naît la sensation d'une image mouvementée. » (*idem*, p 149) Pour mettre en question la perspective monoculaire, l'axonométrie met également en question la représentation frontale impliquant une concentration sur la façade. Dès 1917, Van Doesburg porte un intérêt à la quatrième dimension et en 1925, il réalise une série de représentations schématiques de « tesseract » en référence à Charles Howard Hinton. Le « tesseract » est un hypercube quadridimensionnel impliquant dans sa représentation une dimension temporelle. La quatrième dimension est obtenue par l'ajout d'une dimension à la troisième. Le cheminement est le suivant : un point engendre une ligne qui engendre une surface (deux dimensions) qui engendre un volume (trois dimensions) qui engendre un hypervolume (quatre dimensions). Certaines représentations du « tesseract » comprennent des flèches indiquant les mouvements possibles. A la différence de Duchamp sensible à l'obtention de la quatrième dimension par un processus de réduction à n-1 dimensions, Van Doesburg se montre sensible à son obtention par l'ajout à n+1 dimensions. Il ne s'agit plus d'appréhender la quatrième dimension comme une coupe que réaliserait un objet à trois dimensions, mais comme une extension dimensionnelle d'un objet à trois dimensions. Le « tesseract » est censé jouer un rôle important puisqu'il illustre, avec les axonométries de la Maison particulière conçue en 1923 par Van Eesteren, l'article « L'évolution de l'architecture moderne en Hollande », article dans lequel Van Doesburg énonce les éléments de son architecture en quinze points. Cette représentation du nouvel espace doit servir de guide pour la nouvelle architecture. Or, les « tesseract » correspondent à la promotion d'une architecture-lumière conçue comme un continuum filmique. Par l'intermédiaire de la quatrième dimension, le cinéma intervient en tant que référent nécessaire à penser l'architecture.

### **Epstein et la quatrième dimension**

A l'instar de Canudo et Faure, Epstein voit dans le cinéma une puissance de réconciliation de la science et du sentiment. Et si, pour Canudo, le cinéma représente la vie même, pour Epstein, il possède des vertus animistes en donnant la vie à ce qu'il montre. Le parallèle s'arrête cependant là puisqu'au lieu de chercher à inscrire le cinéma dans le système des arts, Epstein pense que le cinéma est plus qu'un art. Au lieu de chercher à inscrire le dehors du cinéma dans le système des arts, il branche le cinéma sur son dehors. C'est pourquoi la réconciliation opérée par le cinéma est quelque peu différente de celle, notamment, de Canudo. Il ne s'agit pas tant d'une réconciliation de la science et de l'art que de la science et du sentiment. Les deux types de réconciliation se recoupent mais elle subit, chez Epstein une inflexion. C'est que Canudo aborde l'esthétique dans une filiation hégélienne alors qu'Epstein considère l'esthétique d'une manière proche de celle de Baumgarten. « Il faut se rendre compte de ce que peut être l'esthétique, science en état d'amour, fidèle et non plus juste, contagieuse et non plus

péremptoire, plus rapide, plus souple, plus satisfaisante. » (Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 1, Seghers, Cinéma club, 1974, p 22) Epstein renoue avec l'acception originaire de l'esthétique en tant que science de la sensibilité. Baumgarten, qui publie son *Esthétique* en 1750, est en effet l'inventeur de cette notion. Son ouvrage vise une réhabilitation de la sensibilité qui devient un mode de connaissance autonome ne devant plus rien à l'entendement et à l'intellect. L'art est alors une perfection de ce mode de connaissance. Chez Epstein, le cinéma représente une perfection dans le champ de l'art du mode de connaissance sensible. A parler de connaissance, c'est par une confrontation avec la science qu'il aborde la spécificité du cinéma, en l'occurrence concernant la quatrième dimension. Il met en parallèle la relativité du temps psychologique et celle du temps mathématique impliquée par la quatrième dimension. Il est sensible au montage cinématographique qui allie rythme des images et rythme psychologique. C'est qu'il voit dans le cinéma une rencontre du rythme physique et du rythme psychique. La force du cinéma est de donner à voir avec évidence la quatrième dimension. « Je n'ai jamais bien compris pourquoi on entourait de tant de mystère la notion de la quatrième dimension. Elle existe, très apparente : c'est le temps. L'esprit se déplace dans le temps, comme il se déplace dans l'espace. Mais alors que dans l'espace on imagine trois directions perpendiculaires entre elles, dans le temps on n'en peut concevoir qu'une, le vecteur passé-avenir. On peut concevoir un système espace-temps où cette direction passé-avenir passe aussi par le point d'intersection des trois dimensions admises à l'espace, à l'instant où elle est entre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée, comme les points de l'espace géométrique sont sans dimensions. La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l'espace et le temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps. » (*idem*, p 139) La quatrième dimension est un point d'intersection temporelle des trois dimensions spatiales qui correspond au présent, à l'instant. Celui-ci, sans dimensions, est pensé en homologie avec le point géométrique. Or le photogramme correspond précisément à cette pointe du temps sans dimensions. S'il ne traite de la troisième dimension que virtuellement, le cinéma, là est sa force, met sans cesse en relation les dimensions spatiales et les dimensions temporelles. Sa magie qui fait toute sa photogénie consiste à créer de la durée à partir de ces points d'intersection temporelle. Le cinéma, art de la quatrième dimension offre, avec la réversibilité temporelle permise par le montage de même qu'avec le ralenti et l'accélération, un accès tout particulier à elle. Il donne à voir la relativité du temps dans son interaction avec les dimensions spatiales. Dans « Intelligence d'une machine » (1946), Epstein revient sur ses réflexions des années vingt en se concentrant sur la question du continu et du discontinu. Un parallèle entre les sciences et le cinéma vise à montrer leur relativité. La théorie atomiste privilégie le discontinu, l'espace-temps des relativistes, avec la quatrième dimension, privilégie le continu et la mécanique ondulatoire met

avant une ambiguïté « en supposant au rayon lumineux une double nature, immatériellement continue et matériellement discontinue » (*idem*, p 264) Le cinéma, quant à lui, est formé d'images discontinues dont la réception par nos sens produit du continu. En même temps, ces images discontinues que capte la machine proviennent du continu sensible. La machine fait donc du discontinu avec du continu, là où nos sens font du continu avec du discontinu. Le cinéma opère une résolution dialectique de l'antinomie du continu et du discontinu. En cela Epstein anticipe la conception deleuzienne du cinéma. En même temps, le parallèle avec la science permet une légitimation du cinéma au registre de la connaissance sensible. Avec le cinéma, la compréhension de la quatrième dimension n'est plus l'exclusivité des savants mais surtout cette compréhension passe par une poésie du continu et du discontinu. Ce que la science réalise dans le domaine du clair et du distinct, le cinéma le réalise dans le domaine du clair et du confus. Le cinéma permet une connaissance sensible qui ne passe pas par le distinct de la science et de l'entendement. Elle est donc confuse en un sens qui est loin d'être péjoratif. Il appartient à Baumgarten d'avoir fait de cette connaissance claire et confuse l'enjeu de l'art. (cf. A.G. Baumgarten, *Esthétique*, Editions de L'Herne, 1988, note p 154) Par ailleurs, la résolution du continu et du discontinu opérée par le cinéma rend artificielle toute tentative d'isolation du discontinu : l'extraction d'une image dans le jeu d'un acteur a pour effet de rendre « la bouche tordue » (Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, 1, p 263) L'artificialité de la bouche béante en peinture et en sculpture chez Lessing visait la représentation tandis qu'elle intervient chez Epstein par après. C'est une manière de dire, avant Deleuze, que le cinéma bouscule la question de l'instant prégnant et de l'instant quelconque. Les thématiques de l'instant des arts de l'espace sont rendues obsolètes. Le cinéma peut comprendre une image de bouche tordue dans la mesure où elle n'est pas donnée à voir pour elle-même mais qu'elle est rapportable au continu qui l'anime. La proximité de la sculpture et de la peinture chez Lessing laisse place à la proximité du cinéma et de l'architecture. « Le cinéma est un témoin qui retrace de la réalité sensible une figure non seulement spatiale mais encore temporelle ; qui associe ses représentations en une architecture dont le relief suppose la synthèse de deux catégories intellectuelles, celle de l'étendue et celle de la durée ». (*idem*, p 309) Dans les années vingt, Epstein fait référence au relief des images obtenu grâce aux procédés du ralenti et de l'accélééré mais c'est dans les années quarante qu'il articule ce relief à l'architecture. Il est à noter que l'architecture intervient pour penser la dimension temporelle du cinéma. Le cinéma construit à l'instar de l'architecture tout en pensant cette construction sur un mode temporel. En fait, l'architecture intervient à plusieurs registres. Tout en plaidant pour l'autonomie de l'esthétique au registre de la connaissance à l'instar de Baumgarten, Epstein pense que le cinéma est davantage qu'un art. Il met le cinéma au contact avec son dehors et c'est là qu'intervient l'architecture. Il opère une rencontre entre le dehors du cinéma et le dehors de l'architecture. Dans *Le cinéma du diable* (1947), Epstein fait du cinéma un outil de représentation, à l'instar des procédés

permettant la représentation d'un espace à trois dimensions dans un espace à deux dimensions. « Rien ne nous étonne de la virtuosité et de la hardiesse, avec lesquelles cartographes, peintres, dessinateurs, architectes, maquettistes, ingénieurs, etc., symbolisent des volumes à trois dimensions, au moyen de figures planes à deux dimensions. » (*idem*, p 365) Mais le cinéma bouscule ces codes de représentation en transformant notre mentalité, en instaurant un nouveau paradigme de pensée. « Vu d'un avion, le village minuscule se balance comme une tache sur une feuille morte, portée par un vent léger. Mais, nous voici au pied du clocher, immobile et droit, qui nie qu'il ait jamais pu ou puisse bouger et qui, tout à coup, tourne sur lui-même, s'incline selon la courbe qu'une voiture décrit pour le quitter. Qui est-ce qui se déplace ? Est-ce le voyageur ou le paysage ? L'un et l'autre ? Ni l'un ni l'autre ?... Chacun peut maintenant vérifier de ses yeux qu'il n'y a pas un haut et un bas, mais trente-six hauts et trente-six bas interchangeables ; qu'il n'y a pas de distance certaine, ni de grandeur fixe. » (*idem*, p 366) Le cinéma inscrit le temps dans l'architecture, il s'empare des bâtiments architecturaux pour en proposer une nouvelle construction. Le plan est un point d'intersection temporel des trois dimensions de l'espace, le mouvement de caméra décrit une ligne figurée dans le passage par la courbe de la voiture et le montage au sens large, l'association des représentations, crée un volume. En comparant le cinéma aux codes de représentation retranscrivant la troisième dimension sur un espace à deux dimensions, Epstein invite à ne pas considérer l'absence de réelle troisième dimension comme un manque. Mieux : il montre combien le volume est généré par la dimension temporelle. Le cinéma banche la troisième dimension virtuelle sur le temps en créant un volume à quatre dimensions. En comparant le cinéma aux dessins des architectes et ingénieurs, Epstein invite à un rapprochement du cinéma et de l'architecture sur le plan du trait. L'image cinématographique, pour se situer aux antipodes de ces techniques de représentation ne partage pas moins des analogies avec elle. D'où le vocable du point, de la courbe et du volume. Les architectes et ingénieurs recourent aux traits pour faire des propositions de monde là où le cinéma capte le monde en faisant des propositions de traits. Il s'agit de deux modalités de construction dont l'une est l'envers de l'autre. Au final, Epstein n'est pas loin d'inviter les architectes et les ingénieurs à s'emparer de cet outil que représente le cinéma dans leur travail de conception. Dans les années quarante, Epstein formule et approfondit ce qu'il avait mis en place dans les années vingt, le plan comme point dans la quatrième dimension et le relief des images. La référence à l'architecture intervient pour donner à la quatrième dimension toute son amplitude. Elle accompagne également un déplacement des enjeux de l'art, et ce à différents niveaux. Elle met les enjeux sur un plan constructif, là où le cinéma est loin d'être en reste. Mais elle participe également d'une sortie de l'art. En invitant à faire du cinéma un outil de représentation, voire de conception, le cinéma croise l'architecture tout en se révélant être plus qu'un art. Le cinéma, cette poésie du continu et du discontinu n'est pas sans prétention scientifique, là où

l'esthétique, cette science en état d'amour sort de son propre champ pour venir rencontrer la science sous la forme de l'outil technique.

### **Le Corbusier : le Purisme en peinture, l'architecture cinétique et intérêt pour le cinéma**

En 1918, Charles Edouard Jeanneret, davantage connu sous le nom de Le Corbusier, et Amédée Ozenfant publient *Après le cubisme*, ouvrage qui constitue la naissance d'un mouvement, le Purisme. Ils créent également en 1920 la revue *L'Esprit nouveau* : cette revue réunissait les différents arts, dont notamment le cinéma (Delluc et Epstein y collaborent), et exposait les conceptions du mouvement. Ils critiquent en tant que peintres le cubisme tout en en offrant un prolongement si tant est que le purisme est bien un héritier du cubisme : « (...) prenons quelques-unes des critiques fréquentes sous lesquelles on a voulu accabler le cubisme, et comme la réaction n'est toujours que la suite de l'action, l'étude de ces critiques nous fournira la meilleure pierre de touche. » (Charles Edouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, *Après le cubisme*, Editions des Commentaires, 1918, p 14) Le cubisme en appelle à la quatrième dimension alors que celle-ci, pour être concevable, n'est pas représentable. En ce sens, si les peintres ont été fascinés par la science, il y a une ambiguïté entre l'intention et le résultat. Par ailleurs, le cubisme produit des images obscures qui le met du côté de l'art ornemental. Il y a donc nécessité de tirer au clair l'image et de considérer cet appel à la science d'une manière plus rigoureuse. Il faut des « faits rigoureux, des figurations rigoureuses, des architectures rigoureuses, formelles, aussi purement et simplement que le sont les machines. » (*idem*, p 34) Le purisme se doit de rechercher des lois, des invariants : « un jet d'eau ne parcourra jamais qu'une certaine nature de courbe définie par la géométrie et dictée par les lois de l'inertie et de la pesanteur : l'eau jaillit, s'élève, s'arrête, retombe. Le jet d'eau étant vu de profil, ces lois s'exposent clairement./.../La vue invariable est évidemment ici la vue de profil ; elle réalise les meilleures conditions plastiques. » (*idem*, p 54) Au lieu des variations, le purisme promeut l'invariant, au lieu de dissoudre l'objet, le purisme réclame une image lisible. Il s'agit, à l'instar de l'art égyptien, de saisir le meilleur point de vue inhérent à l'objet. Mais en même temps, le purisme cherche à donner la sensation totale de l'objet en une vision synthétique. Plutôt que de promouvoir l'instant qui décompose l'objet, il insiste sur le continu plastique de chaque objet. Il s'agit en fait de donner au cubisme son véritable prolongement constructif, à savoir de ne plus perdre l'objet dans la construction des différents plans. Le peintre est face à un travail de conception et la peinture rivalise avec la géométrie. *Nature morte au livre et à la pile d'assiettes* (1920) de Jeanneret produit une interpénétration des espaces à travers laquelle la pile d'assiettes communique avec la rosace de la guitare tandis que le livre avec sa caisse. La pile d'assiettes de forme cylindrique permet de traiter de la rosace d'une manière géométrique en un jeu entre l'avant et l'arrière-plan. De même le livre constitué de volutes est

un report à l'avant-plan de forme de la caisse. Les formes sont saisies d'une manière invariable mais, en même temps, il y a une encastration des espaces et une multiplicité de points de vue. La guitare est démembrée en ses différents éléments invariants géométriques qui donnent différents points de vue de l'objet. Jeanneret est loin de renoncer à la dimension temporelle car il s'agit simplement de la traiter dans une visée constructive. Le purisme consiste à remettre de l'ordre dans le cubisme.

Ce positionnement de Le Corbusier dans le champ de la peinture aide au dégagement de sa conception architecturale. « L'architecture, qui est une chose d'émotion plastique, doit, dans son domaine, COMMENCER PAR LE COMMENCEMENT AUSSI, ET EMPLOYER LES ELEMENTS SUSCEPTIBLES DE FRAPPER NOS SENS, DE COMBLER NOS DESIRS VISUELS, et les disposer de telle manière que LEUR VUE NOUS AFFECTE CLAIREMENT par la finesse ou la brutalité, le tumulte ou la sérénité, l'indifférence ou l'intérêt ; ces éléments sont des éléments plastiques, des formes que nos yeux voient clairement, que notre esprit mesure. » (Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923, p 7) *Vers une architecture*, ouvrage publié en 1923, met en place les bases de l'architecture sous la forme d'éléments plastiques. Si donc le purisme cherche à remettre de la géométrie et du langage architectural dans la peinture, l'architecture doit regarder l'émotion plastique. La formule la « Construction, C'EST POUR FAIRE TENIR ; l'Architecture, C'EST POUR EMOUVOIR » renoue avec une conception déjà présente chez Plotin selon laquelle l'architecture est l'édifice sans la pierre. L'appel au nouvel ordre consiste en la promotion d'une rationalité sensible. La nouvelle architecture est faite de lumière, de mur et d'espace. L'intérêt des formes primaires que sont « les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides » réside dans le fait que celles-ci sont facilement révélées par la lumière en offrant une image « nette et tangible, sans ambiguïté ». (*idem*, p 16) Il s'agit de remettre de l'ordre dans le sensible tout en étant attentif à l'effet d'image de l'architecture. Parallèlement, Le Corbusier se réfère aux avancées des ingénieurs pour faire de l'usine, de l'avion, de l'auto et du paquebot, des objets plastiques purs. « Si l'on oublie un instant qu'un paquebot est un outil de transport et qu'on le regarde avec des yeux neufs, on se sentira en face d'une manifestation importante de témérité, de discipline, d'harmonie, de beauté calme, nerveuse et forte. Un architecte sérieux qui regarde en architecte (créateur d'organismes) trouvera dans un paquebot la libération des servitudes séculaires maudites. (...) Le paquebot est la première étape dans la réalisation d'un monde organisé selon l'esprit nouveau. » (*idem*, p 80) L'ère de la machine implique une architecture fonctionnelle : la célèbre « machine à habiter » est là pour répondre à la nécessité de la standardisation. Il faut inscrire de la mobilité dans l'habitat d'où le recours à la maison type, déplaçable dans la mesure où elle est constituée de modules pré-fabriqués. La « machine à habiter » consiste à penser l'architecture en fonction du paradigme de l'outil à travers lequel elle devient fonctionnelle et mobile. Les moyens de transport en tant qu'objets plastiques purs ne sont pas

sans résonance artistique tandis que l'architecture, en regardant du côté de l'ingénierie, n'est pas sans aspiration scientifique. La valorisation des sens passe également par la conception du plan. Celle-ci doit être calquée sur la vision naturelle impliquant l'œil et le mouvement. La vision est parcellaire et correspond à une hauteur moyenne de 1, 70 m. « Versailles : Louis XIV n'est plus le successeur de Louis XIII. C'est le ROI-SOLEIL. Vanité immense. Au pied du trône, ses architectes lui apportent des plans vus à vol d'oiseau qui semblent une carte des astres ; axes immenses, étoiles. Le Roi-Soleil se gonfle d'orgueil ; les travaux gigantesques s'exécutent. Mais un homme n'a que deux yeux à 1 m 70 du sol, et qui ne fixent qu'un point à la fois. Les bras des étoiles ne sont visibles que l'un après l'autre et c'est une droite sous une frondaison. Une droite n'est pas une étoile ; les étoiles s'effondrent. Et tout ainsi de suite : le grand bassin, les parterres de broderies qui sont hors d'une vision d'ensemble, les bâtiments qu'on ne voit que par fragments et en se déplaçant. C'est un leurre, une illusion. Louis XIV s'est trompé sous sa propre instigation. Il a transgressé les vérités de l'architecture car il n'a pas procédé avec les éléments objectifs de l'architecture. » (*idem*, p 159) Il y a transgression des règles de l'architecture car le plan de Versailles ne résiste pas à la confrontation entre un œil humain et ce qui s'apparenterait à un œil divin. Contre cette illusion du plan architectural, Le Corbusier propose le plan en tant que générateur d'une intention motrice de l'œuvre. L'architecte doit penser en espace là où le plan a partie liée avec la marche, le corps et l'œil. C'est le thème de la promenade architecturale qui réinvestit de par la temporalité du parcours le cinématisme des nouveaux moyens de transport. Une autre caractéristique du plan est de procéder du dedans au dehors. Le Corbusier porte un intérêt notamment à Sainte-Sophie car l'extérieur est une résultante. L'architecture est fondamentalement l'art de la pénétration de la lumière d'où découle l'extérieur. « Faire des murs éclairés, c'est constituer les éléments architecturaux de l'intérieur. » (*idem*, p 150) Mais en même temps « LE DEHORS EST TOUJOURS UN DEDANS » (*idem*, p 154) En s'appréciant à la marche, l'architecture étend d'emblée les enjeux au site entier. « Les éléments du site se dressent comme des murs affublés en puissance de leur coefficient « cube », stratification, matière, etc., comme les murs d'une salle. Murs et lumière, ombre ou lumière, triste, gai ou serein, etc. » (*idem*, p 154) Le dehors est un dedans puisque l'extérieur rejoue la pénétration de la lumière dans la volumétrie des éléments du site. C'est de cette manière qu'est pensée l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur. Cette conception architecturale fait preuve d'une forte propension à l'abstraction servant un effet d'image. Vision fragmentaire, mouvement, lumière, effet d'image : tous les éléments sont réunis pour, nous y reviendrons à diverses reprises, un croisement de l'architecture et du cinéma. (en note : François Arnaud dans sa thèse *La vision ciné-photographique et l'apparition de l'architecture moderne, 3. Le Corbusier (1887-1965), Mies van der Rohe (1886-1969)* retrace d'une manière magistrale l'évolution théorique de Le Corbusier en insistant sur la spécificité de la vision tout empreinte d'imagination de même que sur l'effet d'image mais il est loin

d'en avoir fourni les développements qui s'imposaient au regard de la relation du cinéma et de l'architecture) A partir de 1918, Le Corbusier considère le cinéma d'une manière positive. En 1920, il réalise avec Ozenfant le court métrage *Le purisme*. Dans *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), il salue cet art machinique au regard de l'explosion des points de vue et des enjeux sociaux. « La grande vie machinique a profondément remué la société, a fait sauter tous les cadenas, a ouvert toutes les portes, a jeté des regards partout ; le riche aujourd'hui sait, parce qu'il peut la voir sans fard, ce qu'est la pauvreté ; le pauvre imagine à peu près bien, parce qu'il la peut évaluer directement et indirectement, au vif et au cinéma, ce qu'est la richesse. » (Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), Champs Flammarion, Paris, 1995, p 42) Dans *L'esprit nouveau* (1926), il fait du cinéma un Sur-art consistant en une poétique de la lumière et du mouvement. A propos de la Villa Savoye à Poissy (1919-31), Le Corbusier écrit que « c'est l'arc de la courbure minimum d'une auto qui fournit la dimension même de la maison. » (Cf. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1929-1934*, Volume 1, Boesiger et Stonorov, Zurich, 1934) Epstein montre combien le trajet d'une voiture au cinéma est susceptible d'inscrire le mouvement dans l'architecture, là où Le Corbusier montre combien son architecture porte la trace du trajet de la voiture. Mais cette empreinte cinématique de l'architecture joue également de ses connivences avec le cinéma.

Le cinéma a fait voler en éclats la fausse alternative de l'instant prégnant et de l'instant quelconque. Le dialogue entre la sculpture, la peinture et la photographie s'est trouvé remplacé par le dialogue du cinéma et de l'architecture sous l'égide de la métaphore constructive. La peinture, avec le cubisme, s'est fait le relais de cette préoccupation tout en insufflant à l'architecture la dimension temporelle. Il appartient à Siegfried Giedion dans son *Espace, temps, architecture*, d'avoir mis en avant l'influence du cubisme sur l'introduction du temps en architecture. La démultiplication des points de vue impliquant une interpénétration des espaces intérieurs et extérieurs devient un enjeu fondamental de l'architecture moderne que l'on retrouve aussi bien chez Van Doesburg, chez Gropius avec la construction du Bauhaus de Dessau que chez Le Corbusier. Cependant, étrangement, l'ouvrage fait l'impasse sur le cinéma, art s'il en est de la multiplicité des points de vue et de l'interpénétration des espaces permise par le montage et le rapport du champ et du hors champ. Or, le cinéma, et il nous appartiendra de le montrer davantage, participe pleinement de l'introduction du temps en architecture. C'est que le cinéma intervient en tant qu'art paradigmatique servant à la reconsidération des arts et notamment, de l'architecture. Le cinéma est inséparable de la promotion d'un nouveau paradigme de pensée, que François Albera appelle « l'épistémé du cinéma ».

## Place imaginaire du cinéma dans l'architecture

La présence du cinéma dans le projet architectural montre, s'il en est, la vitalité du nouvel art. Nouveau paradigme de pensée, le cinéma est ici investi dans une poïétique. Celle-ci a ceci de particulier qu'elle interroge la capacité d'un art, le cinéma, à rencontrer le processus de création, de conception d'un autre, l'architecture. Les architectes recourent à la projection architecturale, appelée également projettation, terme technique désignant la conception/élaboration de l'espace architectural dans sa dimension d'édifice, de ville ou de territoire. Elle est fondamentalement un processus, un faire et un penser travaillant ensemble dans la représentation. Elle procède par représentations successives précisant la forme et la matière de l'objet architectural pour le faire passer d'une image mentale (celle de son concepteur) à une représentation partagée. Ces représentations peuvent faire appel à différents modes de figuration graphique : dessin à la main levée, projection géométrale, projection en perspective, projection axonométrique, photomontage... Il s'agit de voir comment le cinéma peut être moteur dans la projettation architecturale, en d'autres termes de voir comment la conception architecturale peut passer par le cinéma.

### Quand un scénario habité par le projet architectural prolonge un projet architectural habité par l'idée du cinéma : Bruno Taut

#### Un projet architectural habité par le cinéma

*Architecture Alpine* (1919) qui fait suite à son ouvrage *Une couronne pour la ville*, inaugure un triptyque contenant *La dissolution des villes* et *L'Architecte du monde*. L'ouvrage contient trente planches réparties en cinq parties, la Maison de cristal, Architecture des montagnes, L'aménagement des Alpes, Aménagement de l'écorce terrestre, Aménagement des étoiles et se présente sous forme de dessins très travaillés au style japonisant. L'objectif est à la hauteur des vœux de Scheerbart d'une transformation de la surface de la terre par la nouvelle architecture. L'ouvrage est un projet d'architecture d'un type particulier.



Bruno Taut, planches de l'*Architecture Alpine*, 1919

Il ne préfigure pas une réalité physique à venir (un projet dessiné pour être réalisé) mais constitue l'essence de la pensée architecturale de Taut. Il tient lieu de manifeste programmatique offrant au regard du lecteur sa vision de l'architecture. Celle-ci peut se résumer en quelques points : la nécessité, après la guerre de fuir la ville, la volonté de retrouver une symbiose de l'homme et de la nature, le choix symbolique des Alpes, la promotion d'une nouvelle alliance, celle de l'architecture de verre avec la terre.

Mais ce projet possède une autre particularité, celle d'une proximité avec le cinéma, laquelle pour ne pas être spectaculaire, n'en est pas moins réelle. En effet, la question est de savoir ce qui pousse Taut à proposer son projet sous une forme plutôt atypique pour un architecte. Il vaut la peine de regarder plus attentivement l'ouvrage et d'en faire un commentaire. L'effet d'ensemble produit par les lithographies est celui d'une ascension dans le cosmos produisant un déroulement temporel dans la sériation du projet. Les dessins sont accompagnés de textes calligraphiés qui communiquent au sein de la même unité. La teneur du texte varie, elle peut être d'ordre descriptif ou davantage prescriptif, en obéissant à l'appel de la nouvelle architecture. Mais la partie ouvrant le projet dénote. La Maison de cristal a trait à la promenade architecturale non sans rencontrer des effets de narration. « Tour au bord du lac de montagne. Au pied de la tour, embarcadère et (du côté opposé) Escalier. Le couronnement de la tour est en cuivre doré et Brillant —Mâts argentés et brillants. Depuis la terrasse près de la tour, un escalier escarpé monte à la maison de cristal. Ascension pénible. Bordant le chemin, une palissade aux barreaux pointus multicolores et brillants. » La référence à l'embarcadère, à la terrasse, avant la montée par le chemin suggère une progression, des personnages qui trouvent leur figuration lors de l'apparition de la Maison de cristal. Cette figuration répond au niveau projectuel à la nécessité d'une échelle. Elle a pour effet d'inscrire la maison dans une grandeur monumentale et dit, en même temps, combien celle-ci représente la vie. L'effet de narration est aussi de dramatisation : l'ascension s'avère pénible et la colère du torrent monte en intensité. La promenade ménage des surprises, notamment celle du son harmonieux des harpes éoliennes insérées dans les arcs de verre. Les harpes ne renvoient pas au projet d'architecture sans se donner comme l'aboutissement d'une tension dramatique. En contrepoint de cette ambiance, la maison de cristal est d'abord un temple du silence avant d'accueillir, à son tour, la musique.



Bruno Taut, planches de l'*Architecture Alpine*, 1919

Le projet est orchestré. L'architecture elle-même ne reste pas insensible au déroulement temporel. Les arches scintillent de plus en plus et les mâts de cristal en rotation inscrivent des éléments architecturaux du sceau du cinématisme. Lieu de recueillement, la maison de cristal est destinée aux arts dans une synthèse avec le tout, la nature et l'art étant les meilleurs guides pour promouvoir la spiritualité. Déroulement temporel, effet de narration, dramatisation, mouvement, figuration humaine, variation lumineuse, présence du son, il se pourrait bien que ce projet d'architecture, dans ses dimensions de paysage et d'édifice, soit habité par un imaginaire cinématographique, activé par le feuilletage de l'ouvrage. Les planches seraient des plans de cinéma avec, d'ailleurs, des variations d'échelle, qui connaîtraient leur déroulement temporel avec le feuilletage. Le cinéma, grand absent de cette maison destinée aux arts qui abrite la musique, la sculpture et la peinture, resurgirait dans la dimension poétique du projet. Cette hypothèse est d'autant plus à créditer qu'un an plus tard Taut réalise deux scénarii *Le maître d'œuvre du monde* et *Les galoches du bonheur*.

### **Un scénario habité par le projet architectural**

Si *Le maître d'œuvre du monde* ne comporte pas de personnages et consiste en un travelling interminable d'un œil dans l'espace, il en est différemment pour *Les galoches du bonheur*, inspiré du conte d'Andersen. De la fable initiale, reste l'idée d'un voyage dans le temps mais il est dans le futur et non plus dans le passé. Taut déplace la morale de la fable et le bonheur ne réside plus dans le fait que chacun reste à sa place. Le retour, au final, au moment présent n'empêche pas la nécessité d'une transformation qui passe, bien évidemment, par l'architecture. Peut-être Taut a-t-il été motivé par le mauvais sort réservé aux Alpes dans cette fable, d'autant plus visible qu'elles représentent le dernier voyage. Le scénario est l'histoire de deux jeunes ouvriers dans la misère qui, après différents voyages dans le monde merveilleux de l'architecture de verre, retournent dans le présent transformé : ils deviennent des paysans modernes dans un monde où l'architecture de verre trouve déjà un accomplissement. Basé sur une opposition entre le monde des villes avec ses logements collectifs et ses rues sombres et le monde de l'architecture de verre en fort contact et résonance avec la nature, le scénario se termine par une glorification de la paysannerie moderne. Le scénario, en faisant référence aux années 2000 et 3000 formule, d'une manière visionnaire, que les prochains siècles seront ceux de l'architecture de verre et en appelle à une transformation du présent. Sa vision de l'architecture est là de même que les éléments de son architecture : le verre, la lumière et plus particulièrement la dimension organique qui peut prendre des accents structuraux et/ou ornementaux. L'architecture s'échange facilement avec le règne végétal, voire animal comme en témoignent ces passages du scénario : « Des lucioles apparaissent. Elles s'approchent. Ce sont des boules de verre, lumineuses, vues d'en haut. L'une d'elles se dilate pour se transformer en fleur architecturale. » C'est que l'architecture, dans sa forme, joue de sa proximité avec la nature. A long terme (année 3000), cette

proximité rend franchement l'architecture immatérielle puisqu'elle est associée à un des quatre éléments : le feu. « Ils courent tous ensemble à travers les prés, en direction d'une ville de feu au lointain. Ils arrivent là où surgissent les édifices en flammes. On ne sait pas s'ils sont faits de flammes, si les flammes ne sont pas l'architecture. » La lumière ou le feu sont un gage de spiritualité dans ce scénario à connotations fantastiques.

Le scénario, en usant de flash back (situation des enfants antérieure au moment présent) et de flash forward mais également de retours en arrière dans le futur, explore la relativité de l'espace-temps au cinéma. Quoi de plus logique pour un architecte qui construit l'avenir d'être fasciné par cet art et de s'en emparer dans la promotion de la nouvelle architecture. Le scénario ne comporte pas de dialogues afin d'éviter les discontinuités et, d'une manière générale, la mise en scène doit obéir à la plus grande continuité. Ainsi, une attention toute particulière sera faite aux transitions progressives permettant un développement de l'image à partir de la précédente. Le fondu enchaîné est donc requis pour une morphogenèse toute particulière au cours de laquelle, la chenille ne devient pas papillon mais les ailes de papillon, une maison. L'art du mouvement est aussi celui des métamorphoses servant ici l'aménagement de la nature. Quoi de plus logique pour un architecte de vouloir utiliser le montage pour montrer les transformations du monde opérées par son architecture. Par ailleurs, le scénario a ceci de particulier que le nouveau monde est annoncé par une longue-vue, des visions ou une fenêtre métaphorisant le passage. Citons-en quelques extraits : « Des maisons naissent des feuilles, aussi étincelantes et fantastiques que la sienne, des maisons comme des vitraux de cathédrales, comme des ailes de papillons — indescriptible ! — une ville de conte se reflète dans l'eau, follement belle. Il manque de s'évanouir devant cette vision, s'appuie, s'assoit dans l'herbe, retrouve ses esprits et s'assoupit. » ; « Le garçon trouve une longue-vue dans sa poche. Les deux enfants regardent à la longue-vue — des choses enchantées disséminées dans le paysage, lumineuses, cristallines ; capables néanmoins d'envahir l'espace, de le percer de leur éclat. » ou encore « Le soleil du soir se reflète dans le vitrage des fenêtres. Ce miroitement a quelque chose de la singularité des rêves dans le futur qu'ils ont vécu. Les images dansent et disparaissent dans la lumière des fenêtres. » Les deux enfants, au cours de leur périple, se retrouvent dans une cathédrale de verre où ils feuilletent un livre qui n'est autre qu'*Architecture Alpine*. Dans la cathédrale, l'« espace est singulier. Les livres sont singuliers. Le garçon prend un livre, l'ouvre et le feuillette — ces hommes reconstruisent la terre, l'ensemble de la terre. Ils construisent déjà aux pieds des Alpes plutôt que de faire la guerre. »

Diverses interprétations du scénario sont possibles. *Les galoches du bonheur* est une fiction destinée à sensibiliser le peuple dans une visée éducative. Dans ce cas, le scénario ne touche en rien au projet architectural, mais il touche au projet social dans son lien avec cette architecture. Taut aurait eu

le désir de recourir à cet art de la masse que représente le cinéma pour montrer son architecture à venir sans que celui-ci ne participe de la conception architecturale. Cependant la présence de l'ouvrage *Architecture Alpine* dans le scénario offre une présentation du projet architectural. Taut ne se contente donc pas de faire connaître l'architecture de verre dans un scénario fantastique. Il tient à montrer dans le futur film son projet architectural. Il tient à sensibiliser le peuple, par le moyen du cinéma, à son projet architectural. Mais, à partir de là, une nouvelle lecture devient possible. L'art mécanique du cinéma se prête à l'emboîtement des médiums. Cet emboîtement, n'étant jamais neutre, provoque de profondes influences consistant, ici, en ce que le cinéma informe la conception architecturale. La présence de l'ouvrage dans le scénario crédite encore davantage l'imaginaire cinématographique des planches de dessin en en faisant, en retour, un destin cinématographique. À travers cette attention de Taut au feuilletage au moment où les enfants s'emparent de l'ouvrage, se joue des analogies avec le cinéma. Ceci n'est pas sans évoquer le flip-book, livre dont le feuilletage est là pour suggérer l'impression de mouvement et dont l'origine est liée à celle du cinéma. D'ailleurs, celui-ci en a donné, dès ses débuts, des versions cinématographiques poursuivies par certains artistes, notamment Fleischer. Il reste à savoir en quel sens les dessins peuvent trouver un tel destin. À la différence de l'ouvrage *Architecture Alpine*, le lieu des *Galoches du bonheur* n'est pas situé. Ceci relègue, au registre de l'architecture, le scénario dans une dimension utopique. La donne change si l'ouvrage est considéré comme une métonymie du lieu. La plate-forme sur laquelle les enfants atterrissent et la cathédrale de verre dans laquelle ils se rendent ont de forte résonance avec l'univers de l'ouvrage. Cette métonymie du lieu est également une métonymie du projet. Par un effet de contagion s'opère une réappropriation cinématographique du projet architectural, *Architecture Alpine*. Le scénario ne présente pas seulement le projet architectural, il interfère sur lui pour en donner sa version. Dès lors, rien n'interdit de considérer l'ensemble du scénario comme une extension du projet architectural. Le montage et le fondu enchaîné seraient là pour servir la conception architecturale. Les visions, l'appareil optique et la fenêtre destinés à entrer dans le monde de l'architecture de verre, et sur lesquels Taut insiste, peuvent, à l'inverse, être compris comme une métonymie du film en tant que projet architectural. En réalisant une mise en abîme du film à venir sous l'angle de ce qui relève de la vue, les visions, l'appareil optique et la fenêtre pointent la force prospective et transformatrice du cinéma. *Architecture Alpine* est un projet d'architecture informé par le cinéma, là où *Les Galoches du bonheur* est un scénario informé par la projection architecturale. C'est, en tout cas, ce à quoi invite une étude en parallèle du projet architectural et du scénario. Dans la réalisation du grand œuvre, le projet de film s'échange facilement avec le projet architectural. On peut alors rêver à la réalisation du film qui aurait opéré une jonction entre la projection architecturale et la projection filmique.

## **Influence de l'expérience cinématographique sur l'architecture : Mallet-Stevens**

### **Mallet-Stevens et le cinéma**

Mallet-Stevens, comme notamment Léger et Faure, est membre du « Club des Amis du Septième Arts, le C.A.S.A, fondé par Canudo en 1921. Il participe également au comité de rédaction de leur journal, la *Gazette des sept arts*. L'enjeu est de promouvoir à la fois le cinéma comme art et l'architecture moderne. Mallet-Stevens réalise de nombreux décors, parmi lesquels ceux de *L'inhumaine* (1924) de L'Herbier. Il est chargé de l'extérieur des deux bâtiments, ceux de la cantatrice Claire Lescot et de l'ingénieur Einar Noorsen. A Cavalcanti revient la réalisation de l'intérieur de la demeure de l'inhumaine et à Léger l'intérieur de la maison de l'ingénieur. Le film, en réunissant les grands noms de l'avant-garde artistique est une synthèse et un manifeste de la modernité. Les deux bâtiments s'opposent : la demeure, monumentale, est toute tournée vers le social et les festivités tandis que la maison de l'ingénieur, de moindre grandeur, est le lieu de l'intimité et de l'expérimentation scientifique. L'une est équilibrée dans le rapport de la verticale et de l'horizontale, l'autre est élancée en signe de puissance dynamique. La façade de la villa a pour caractéristique d'être volumétrique : elle est constituée de différents blocs sans parler de ceux que réalise l'avancée des fenêtres. Elle accuse un certain statisme, notamment dans le rapport de symétrie de la porte par rapport aux deux volumes qui lui sont connexes et dans l'escalier de facture classique. Cette porte monumentale n'est pas d'un seul tenant : en haut, une surface vitrée, en bas la porte elle-même aux motifs noirs géométriques, mélange d'art viennois et d'esthétique cubiste. Les motifs connaissent un prolongement à l'intérieur de la villa, dans l'architecture intérieure, le mobilier. Ils se reportent sur les tambours et s'animent au moment de la tentative de suicide de l'ingénieur. Quant à la maison de celui-ci, elle n'est pas sans faire penser aux *Architectones* que Malévitch commence à réaliser à partir de 1923. A moins qu'elle ne renvoie à une maquette de monument pour la place de la gare de Leeuwarden faite par Van Doesburg en 1918. Les deux villas sont présentées lors de trajet en voiture, échange de deux modernités. De même, elles apparaissent toutes deux la nuit. C'est à la lumière qu'il revient de faire découvrir l'architecture. La lumière sur le perron n'est d'ailleurs pas tant là pour éclairer les invités que pour montrer le bâtiment. Elle accentue l'opposition du noir et blanc, déjà bien marquée par la peinture de zones d'ombres, et la volumétrie des différents plans. En 1928, Mallet-Stevens publie *Le Décor moderne au cinéma* et publie un texte un an plus tard dans *L'art cinématographique*. Il aborde le décor à partir d'un parallèle entre le théâtre et de cinéma. La scène théâtrale dispose d'une réelle troisième dimension mais ses décors sont davantage du côté de la peinture tandis que le cinéma, qui dispose d'une troisième dimension virtuelle, doit recourir à l'architecture. «Au théâtre, les personnages jouent devant un décor à deux dimensions ou presque, au cinéma ils évoluent dans un cadre à trois

dimensions. » (Robert Mallet-Stevens, *L'art cinématographique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929, p1-23, *Robert Mallet Stevens, L'œuvre complète*, Editions du Centre Pompidou, 2005, p 28) La composition d'un décor comprend trois éléments : le relief, la perspective et la couleur. Si la perspective donne l'éloignement, il y a nécessité d'exagérer le relief des objets. Ceci peut être obtenu par l'éclairage, la peinture de certains éléments, la prise de vue en hauteur ou encore par l'utilisation d'éléments pour l'arrêt du regard. L'éclairage est fondamental puisque, comme nous dit Mallet-Stevens reprenant Emile Trélat, « la forme est l'intersection de la lumière et de la matière » (*idem*, p 28) Le recours à la peinture accentue l'ombre des objets et le recours à des astuces telles que l'alcôve, la niche, le pilier et le plan coupé permet un jeu entre l'avant-plan et l'arrière-plan. Mallet-Stevens recommande également des vues en hauteur non sans tisser des analogies entre le plan du décor, le plan architectural et le plan cinématographique. Un autre « moyen d'affirmer le relief est de découper le plan par terre des décors, en faisant la prise de vues assez haut pour que l'observateur (dans le cas qui nous intéresse : l'objectif) voie le dessin du plan au sol. Supposons que nous soyons au bord de mer : nous sommes allongés sur le sable et nous regardons vers l'horizon : les promeneurs, les rochers, les bateaux et la ligne d'horizon se plaquent les uns sur les autres, se confondent. Si, au contraire, nous montons sur la falaise en regardant toujours vers l'horizon qui s'élève : les promeneurs se détachent sur la plage, les rochers s'espacent à la surface de l'eau, les bateaux s'isolent les uns des autres jusque vers la ligne lointaine de l'horizon. Dans un décor, l'effet est le même ; au niveau du parquet les formes se confondent, vues de haut, elles se découpent sur le sol. » (*idem*, p 28) Le décorateur doit, à l'instar de l'architecte, faire usage d'un plan au sol dont le prolongement cinématographique est la vue en plongée. Les diverses expériences de Mallet-Stevens le conduisent à en faire une synthèse et à proposer sa conception du décor. Du décor de *L'inhumaine* à cette production textuelle, il y a une grande continuité qui n'empêche pas une prise de distance à l'égard du cubisme. En effet, il reproche au décor cubiste de produire des lignes et des angles trop complexes qui ne permettent pas à l'architecture de fonctionner en contrepoint des figures.

### **Conceptions : avant-plan et arrière-plan / saillies et retraits**

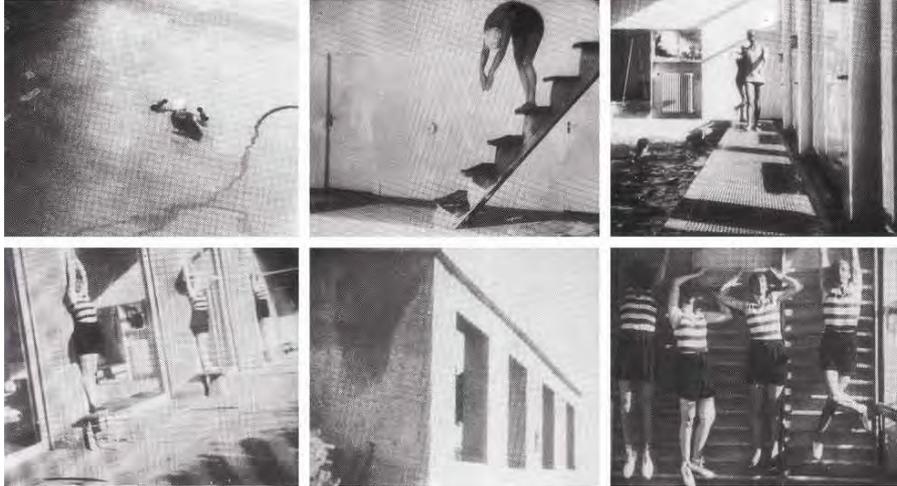
Parallèlement, Mallet-Stevens poursuit sa carrière d'architecte en construisant notamment la villa Noailles à Hyères et la série de bâtiments de la rue Mallet-Stevens à Paris. Or les années vingt marquent un tournant dans son architecture. Ces expériences en cinéma le conduisent à se détourner définitivement de l'architecture figurative viennoise, en particulier de celle de Josef Hoffmann. Mallet-Stevens critique le décor cubiste mais son expérience « cubiste » avec, notamment, *L'inhumaine*, participe d'une rupture avec l'Art nouveau. « L'architecture est un art essentiellement géométrique. Le cube est la base de l'architecture, l'angle droit étant nécessaire. » (Mallet-Stevens, *Le Bulletin de la vie artistique*, n° 23, décembre 1924, p 532-534, Robert Mallet-Stevens, *L'œuvre complète*, p 38)

L'architecture est dorénavant pensée en termes d'espace, de volume, d'éclairage et de phénoménalité perceptive. Les jeux de lumière ne sont plus limités à quelques ajouts décoratifs, ils s'étendent à l'architecture elle-même et produisent un effet sculptural monumental. C'est que l'architecture possède une profonde unité avec les autres arts. « L'architecte sculpte un bloc énorme : la maison. Les saillies, les décrochements rectilignes formeront de grands plans d'ombres et de lumière. Une cartouche, une guirlande de feuillages laisseront la place à des surfaces unies butant contre d'autres surfaces unies. » (*idem*, p 39) Sensible dès 1911 aux saillies de la matière dans la décoration architecturale et la sculpture, Mallet-Stevens retravaille ces questions lors de ses expériences au cinéma, questions qui lui permettent de reformuler sa conception de l'architecture. Les saillies et retraits renvoient au travail sur l'avant-plan et l'arrière-plan. Et si les éléments architecturaux ont pour but de donner à l'image cinématographique une profondeur, ils donnent, en retour, à l'architecture une dimension cinématographique puisqu'ils permettent une animation des murs par des grands plans d'ombre et de lumière. Les saillies et retraits créent, par ailleurs, une mise en séquence de l'architecture qui doit, dès lors, être saisie par une multiplicité de points de vue. Cette multiplicité est à la fois prolongée et contrebalancée par le belvédère. Elle est prolongée dans la mesure où un belvédère est un endroit à partir duquel il est possible d'obtenir une vue panoramique, du moins une vue sur les alentours voire sur une partie de la maison. Elle est contrebalancée dans la mesure où le « point d'observation n'est plus un point perspectif, il est projeté dans l'architecture, il la constitue. (Frédéric Migayrou, Une cinématique des vecteurs, *idem*, p 33) D'où l'importance pour la villa Noailles du belvédère que l'architecte a dû imposer à Charles de Noailles. Mais ce point de vue n'est lui-même pas sans écho avec celui, en hauteur, que l'architecte conseille pour le décor. Il ne s'agit pas simplement de dire que l'importance du belvédère, de même d'ailleurs que celui du toit-terrasse dans l'architecture moderne participe d'une libération du point de vue dont la plongée cinématographique serait un aboutissement. Il s'agit davantage de comprendre le belvédère comme un équivalent architectural de la plongée cinématographique. Filmer le dessin du plan au sol permet un croisement entre le plan architectural et la plongée cinématographique là où le belvédère permet un croisement entre l'architecture et la plongée cinématographique.

## Echanges, parallèles

Une relecture de l'architecture qui la rend à sa cinématographie :  
Man Ray et Mallet-Stevens

*Les Mystères du Château du Dé (1929)*



Man Ray, photogrammes du film *Les Mystères du Château du Dé*, 1929

Man Ray a l'occasion de filmer la Villa Noailles à Hières, œuvre de Robert Mallet-Stevens, qui a commencé par des décors de cinéma. La disposition de la villa rappelle d'ailleurs l'architecture de cinéma puisque le chemin d'accès latéral permet « une approche visuelle en forme de travelling » (Jean-Michel Bouhours, « La légende du château du dé », in *Man Ray, directeur du mauvais movies*, sous la dir. de Jean-Michel Bouhours et Patrick de Haas, Centre Georges Pompidou, 1997, note, p 101). Man Ray ne recourt pas au travelling mais à une image fixe disposant le chemin en profondeur lors de l'arrivée des deux voyageurs. Pour lui, l'architecture est d'abord de l'ordre de la projection fantasmatique et la villa se transforme en château, tout emprunt d'un imaginaire médiéval. C'est que la villa est construite en contrebas d'un ancien château et l'artiste d'insister sur de multiples échanges : les tours des ruines du Casteou pour celle de la villa, la forteresse pour celle, percée d'ouvertures, de la terrasse. Un carton se charge d'accomplir la substitution : « Comment deux voyageurs arrivèrent à Saint-Bernard, et ce qu'ils virent dans les ruines d'un vieux château, au-dessus desquelles s'élève un autre château de notre époque ». L'inversion crée de l'étrangeté relayée par la découverte en caméra subjective des intérieurs désertés. L'arrivée des hommes dans les lieux est l'occasion d'une nouvelle remontée dans le temps : le château abrite des dieux et déesses, Vénus, Minerve, Astarté. Dans l'univers de la mythologie, les hommes deviennent immortels, mais il n'en reste pas moins que la séquence de la piscine est annexée à une dimension passée. Filmer la villa moderne pour Man Ray, revient-il à s'attacher aux grandeurs et loisirs d'une classe (aristocratique) révolue ?

L'artiste voit la villa comme « un agglomérat de cubes en ciment gris » (*Idem*, p 90, 91). L'aspect brut de cette architecture est annoncé par des cubes de pierre qui jalonnent la route au sortir de Paris. Matériau plus ou moins noble, dans les deux cas, l'ensemble, ne semble pas coiffé d'une unité supérieure. La cheminée d'usine que croisent les deux voyageurs apporte à la tour de la villa son aspect moderne, là où la tour du château la reléguait à une époque passée. La villa Noailles prend alors des allures de bâtiment industriel et les loisirs de cette classe préparent leur élargissement à l'ensemble de la société. Le vicomte de Noailles voulait un film qui porte sur sa collection d'œuvres d'art et sur les activités sportives. Disposée sur des rails, la collection est réduite à une stratification de châssis. Une mise en mouvement provoque un effet de feuilletage, et par-delà, un accès à une porte. Est-ce une métaphore de la peinture en termes d'architecture ? La collection s'est en fait déplacée à l'extérieur, sur le mur délimitant la terrasse et dont les ouvertures constituaient autant d'accès au paysage extérieur, là où Man Ray se croit « dans une galerie de tableaux » (Hubert Damisch, *Robert Mallet-Stevens et la villa Noailles à Hyères*, Jacqueline Salmon photographies, Marval, 2005, p 20). L'intimité de la peinture resurgit à l'extérieur, dans un espace rendu à l'intériorité. Un des traits de la villa, qui la fait appartenir à la modernité, consiste en la présence de « baies escamotables de la distinction entre le « dedans » et le « dehors ». (*Idem*, p 16) Les panoramiques et le travelling sur la terrasse viennent alors animer cette galerie de tableaux tout emprunte de cette interpénétration des espaces. Avec l'espace de la piscine, le carton « Les secrets de la peinture » laisse place au carton « piscinéma » Loin d'accuser les lignes de l'espace, les points de vue insistent sur la fluidité dans laquelle évoluent les déités aquatiques. Une glace à proximité de la piscine crée une diffraction du point de vue, et bientôt, le mur entier accueille les reflets de l'eau. L'architecture devient liquide et le cinéma s'expose car Man Ray savait déjà qu'à l'avenir, l'écran serait « un cadre incorporé au mur » (Man Ray, « Textes », in *Man, directeur du mauvais movies*, op. cit., p 167 — Mais l'artiste n'a-t-il pas lui-même déjà promu l'Expanded Cinema en projetant un film de Méliès sur les invités d'un bal ?) Au moment des jeux sportifs sur la terrasse, les hommes prennent la mesure de l'espace et les femmes, dans des attitudes sculpturales ou acrobatiques, accentuent les lignes du bâtiment. De la peinture à la « piscinéma », on passe d'un univers inhabité et froid, à une ambiance ludique pleine de légèreté. En ne filmant pas les œuvres modernes, Man Ray obéit à leur disposition dans l'espace puisque, loin d'être accrochées, elles étaient stockées dans un espace spécifique. Ceci a pour effet d'ajouter une bizarrerie surréaliste, dans la mesure où toute la première partie paraît construite pour leur découverte. L'espace de la piscine est une réconciliation de Man Ray avec le lieu, qui ne se fait pas sans une indifférence, avant tout du comte de Noailles, à l'égard de l'architecture. « Après une ultime intervention de Mallet-Stevens dans la construction du salon en 1928, Charles de Noailles devient le seul inspirateur des travaux qu'exécute l'architecte local David, et c'est à ce moment que les espaces nouveaux sont

définis / .../ par rapport aux activités ludiques : il ne s'agit plus d'exhiber une architecture d'auteur, mais de plaire par des lieux où on joue et on s'amuse. » (Gérard Monnier, *L'architecture en France, Une histoire critique 1918-1950*, Philippe Sers, 1990, p 81) La « piscinéma » est la liberté de l'artiste à l'égard de l'architecture et elle témoigne, en même temps, du lien du cinéma et d'un espace habité.

Peinture, cinéma, la présentation de la villa est sous l'égide d'un autre art, la sculpture. Mallet-Stevens fait appel à Lipchitz qui réalise *La joie de vivre*, sculpture tournante sur laquelle, d'emblée, Man Ray porte, toute son attention. Dans le site, elle se situe à la pointe du jardin cubiste de Guévrékian, qui comprend tout un agencement de formes rectilignes, distribué en une alternance de tuiles vernissées, de mosaïques de verre et d'espaces dévolus à la nature. A l'extrémité du triangle perspectif offert comme un prolongement de la villa, la statue en rotation inscrit le point de fuite du sceau de la temporalité. Si Man Ray, dans un premier temps, extrait la statue de son environnement, c'est pour mieux inscrire, dans un deuxième temps, l'ensemble dans sa continuité avec la villa. Le jardin est découvert depuis une fenêtre et le mouvement ascendant rejoue celui sur la sculpture, tout en accentuant l'échange entre point de vue et point de fuite en mouvement : avec les carreaux, la vue subit une démultiplication de cadrages. Mais cette inclusion de l'espace du jardin dans celui de la villa implique, à l'inverse, une inclusion de la villa dans l'espace du jardin. La villa devient un prolongement du jardin et l'échange entre point de vue et point de fuite implique de voir le bâtiment, du moins métaphoriquement, depuis la statue, située en surplomb. Une virevolte en plongée sur le bassin du jardin avec ses reflets intervient à la fin du premier jour et va permettre une reconsidération de la villa. La terrasse de la piscine subit des cadrages penchés suivant l'inclinaison en diagonale des rais de lumière ; des femmes tournent en portant une grosse sphère et bientôt la caméra elle-même effectue un mouvement rotatif invitant à une inversion du haut et du bas. Ces virevoltes obéissent à des traits du jardin, car si la statue tourne sur elle-même selon un axe vertical, elle contemple les reflets de l'eau du bassin, sans parler des autres éléments minéraux susceptibles de réfléchir la lumière. Elles prolongent également certains traits de la villa : son étagement jusqu'aux toits terrasse et, à une autre échelle, la communication du haut et du bas qu'assure le vitrail au plafond de Barillet situé dans le salon rose. Une dernière vue furtive sur le jardin assure la montée des voyageurs sur la terrasse, et dans une nouvelle invite à une prise de hauteur, c'est finalement la terrasse elle-même qui connaît un renversement. Quand l'architecture est rendue au mouvement, Man Ray peut porter son attention sur une autre sculpture, fixe celle-là : après avoir animé l'espace, la sculpture fige les personnages. « Le monde peut être approximativement divisé en deux parties, l'une mobile, l'autre immobile. Ceci en dehors de toute question d'un monde animé ou inanimé, car même dans ces deux catégories, on pourrait distinguer un monde mouvant et un monde non-mouvant. » (Man

Ray, « Textes », in *Man, directeur du mauvais movies*, op. cit., p 159) Le titre, *Les mystères du château du Dé*, vient d'une association d'idées entre les cubes du bâtiment et le poème de Mallarmé. Les lancements de dés effectués par les différents personnages sont intimement liés à une question de lieu, puisqu'ils déterminent leur éventuel départ. Mais, au-delà, les virevoltes de la caméra n'assurent-elles pas d'autres relances ? A relier le coup de dés au jet temporel, le point de vue, en s'enroulant sur lui-même, assure une mise en rotation de l'architecture. La temporalité était déjà présente dans l'architecture sous la forme d'horloges incrustées au mur selon le souhait du vicomte de Noailles. Man Ray y apporte un tour supplémentaire en suivant le rythme de l'aiguille.

## **II. Présentation de l'ouvrage en cours d'écriture**

**Rencontre de deux arts en bordure**

Clotilde Simond et Sophie Paviol

### **Enjeux et résumé**

Dans le rapport du cinéma aux autres arts, la place de l'architecture est quelque peu délaissée. Nombre d'ouvrages traitent de la ville mais guère de l'architecture en tant que telle. Cet ouvrage se propose de pallier à cette carence, il se propose d'ouvrir le vaste champ de ces rapports sans, bien évidemment, le totaliser. Partant du constat de la place importante de l'architecture dans les images en mouvement contemporaines, notamment dans les installations, il s'agit de remonter le fil de l'histoire. Là où on s'aperçoit, qu'au registre de l'image architecturée, la camera obscura, ancêtre du cinéma, peut déjà nous fournir quelques matières à réflexion. L'ouvrage n'est pas pour autant un livre d'histoire, il s'apparente davantage à un essai qui élit divers types de rapports, divers moments selon une logique qui les redistribue dans une perspective historique. L'ouvrage fait surtout le pari d'appréhender les relations du cinéma et de l'architecture là où, sans doute, on ne les attend pas. En effet, la question du décor est certes présente mais d'une manière ténue car elle est loin de constituer le seul enjeu du livre. Du précinéma aux installations, le cinéma se trouve pris dans une problématique qui le déborde et dans ce débordement, l'architecture pourrait bien avoir un rôle à jouer. De même, des années vingt au monde contemporain, le cinéma tient lieu de référent imaginaire pour les architectes. En quoi un art peut-il tenir lieu de référent imaginaire pour un autre ? S'il est aisé de répondre au sujet des rapports que le cinéma tisse avec la peinture ou encore la photo, qu'en est-il de l'architecture, non apparentée

aux arts de l'image et dont la situation à l'égard de l'art lui-même est problématique ?

L'introduction, tout en annonçant les parties, vise à élargir le propos en amont. Si donc un détour par la camera obscura tisse d'emblée des rapports privilégiés entre architecture et cinéma, une attention portée à Alberti fait se rencontrer divers thèmes touchant déjà à la problématique : la notion de projection à entendre en terme géométrique et constructif, celle de la lanterne magique ainsi que certains effets d'écrans de ses bâtiments. Le XIX<sup>ème</sup> siècle relance, avec les panoramas, géoramas etc., le thème de l'image architecturée de même qu'il approfondit l'annexion de l'architecture à une valeur d'exposition. L'architecture de verre est un mythe pour les années vingt, à ceci près que désormais, le cinéma est né.

La première partie de l'ouvrage est consacrée aux années vingt. Elle dresse tout d'abord un arrière-plan montrant notamment l'ancrage des années vingt dans le XIX<sup>ème</sup> siècle et met en avant les thèmes nécessaires à l'appréhension de cette période. En repartant de la place singulière de l'architecture dans le système des arts hégélien, il s'agit de montrer combien, avec Canudo et Faure, l'arrivée du cinéma relance la donne. L'architecture et le cinéma tiennent une place fondamentale comme s'il y avait une connexion inouïe entre le négatif de l'architecture et le nouvel art. Le système des arts habité par son dehors (l'architecture) croise le dehors que représente le cinéma. Mais si le cinéma représente la synthèse des arts pour Canudo, les années vingt sont habitées par le fantasme de l'œuvre d'art totale qui trouve avec l'architecture une résonance particulière, notamment avec le Bauhaus. Quels liens peut-on tisser entre la volonté d'ancrer le cinéma dans un système des arts et le regain d'intérêt de l'œuvre d'art totale ? Quels liens peut-on tisser entre la volonté de définir le cinéma et le désir de l'œuvre d'art totale, pris entre synthèse totalisante et, a contrario, recherche d'une spécificité du médium ? Ceci amène sans doute à un autre thème fondamental, celui du temps. En dissociant les arts de l'espace et les arts du temps, Lessing cherchait la spécificité de chaque art. Mais le cinéma bouleverse cette répartition puisqu'il est fondamentalement spatial et temporel. D'où la place singulière occupée désormais par l'image dans l'œuvre d'art totale. Il nous appartiendra de voir combien ce nouvel art du temps fascine les architectes.

La place imaginaire du cinéma auprès des architectes dans les années vingt se mesure à l'aune de deux critères : celui de la conception architecturale et celui de l'architecture en tant que telle. Le projet *Architecture Alpine* (1919) de Bruno Taut est habité par un désir de scénario, désir qui est prolongé dans l'écriture de son scénario *Les galoches du bonheur* (1920) dans lequel l'architecte, d'ailleurs, présente son projet. De même, les projets de Le Corbusier, notamment celui pour la villa Meyer (1925), témoigne d'une volonté de scénariser l'architecture. Ce désir de cinéma se retrouve

également dans son architecture. L'établissement du plan libre et qui est à la base de l'architecture moderne est inséparable d'une recherche de l'immatériel, et par là-même, d'un effet d'écran. De même quel rôle est dévolu aux fenêtres en longueur ou aux rampes, si ce n'est celui de rendre l'architecture à une cinématographie ? Les rapports de Mallet-Stevens et L'Herbier montrent également combien la fabrique de décors a, en retour, influencé l'architecture.

L'architecture est sous l'influence du cinéma et, parallèlement, les artistes portent un grand intérêt aux images architecturées. Piscator, en faisant appel à Gropius, rêve d'un théâtre total mêlant architecture monumentale et projections cinématographiques. Dans son ouvrage *Peinture, photographie, Film* (1925) Moholy-Nagy regrette que le cinéma n'ait pas encore donné toutes ses potentialités. Il se réfère au *Napoléon* de Gance et propose la voie du polycinéma, voie où la projection statique est, notamment, remplacée par la projection mobile. De même, il interroge le dispositif cinématographique en faisant la distinction entre les arts de la réflexion (film) et les arts de la projection (absence de la surface de projection mais aussi du film en tant que médium). La même année, *Esquisse d'une partition d'une mécanique excentrique*, témoigne d'une synthèse entre théâtre, architecture, cinéma et musique. L'intérêt de Moholy-Nagy pour l'image architecturée se transformera dans les années trente en la réalisation de films essentiellement tournés vers l'architecture et la ville. Quant à Van Doesburg, c'est sa fascination pour la quatrième dimension qui le pousse à critiquer également le dispositif cinématographique. Ces divers écrits et expériences, parmi d'autres, montrent combien, en marge de la création cinématographique, le fantasme de l'œuvre d'œuvre d'art totale avec ses diverses variantes, a pu inquiéter le dispositif cinématographique.

Après la place imaginaire du cinéma dans l'architecture, l'intérêt porté aux images architecturées, cette partie sur les années vingt rend compte de singuliers échanges ou parallèles entre des cinéastes et des architectes, entre des films et des conceptions architecturales. Un parallèle entre Richter et Van Doesburg montre une similarité de la conception de l'espace. *Rythme 21* et *Filmstudie* (1926) relancent en termes cinématographiques la destruction de la référence au sol tandis l'architecture de Van Doesburg peut être réduite à un ensemble de parois (minceur de l'image renvoyant à une pellicule) modulables (potentiellement en mouvement). L'analyse du film de Man Ray, *Les Mystères du Château du Dé* (1929) offre un autre type de rencontre : un artiste propose une lecture d'un bâtiment et de son site en interprétant cinématographiquement des aspects de l'architecture de Mallet-Stevens. C'est notamment l'inversion du haut et du bas qui répond, en autres, à l'aspect cubique de l'architecture. Enfin, une étude du cas Eisenstein permet un déplacement de la question sur le plan du montage tout en montrant combien l'architecture est importante dans son œuvre. Une attention sera portée à son rapport à Piranèse de même qu'à Le Corbusier.

Les années vingt en faisant appel à l'architecture de verre (Taut) et à la promotion du plan libre (Le Corbusier...) rendent l'architecture à l'immatérialité, immatérialité qui peut facilement, d'une manière ou d'un autre, s'échanger avec celle de l'image. Le pendant de cette architecture moderne est la quête par les artistes d'une image architecturée. En même temps, d'autres liens se tissent qui consistent à mettre le temps dans l'architecture, ne serait-ce que par l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur, ou à penser le cinéma sous l'égide d'une métaphore constructive de l'avenir.

La deuxième partie aborde le contemporain qui peut être considéré comme un retournement des questions qui ont agité la modernité dans les années vingt. En 1958, Le Corbusier collabore avec Xénakis et Varèse pour la création du Pavillon Philips comprenant le film *Le Poème électronique*. Réactivation d'une synthèse des arts, cette collaboration nous porte déjà au seuil du contemporain. L'architecture radicale promeut l'événement avec des projets qui, loin de promouvoir l'avenir, portent un regard critique sur la modernité et la société. *Le Monument continu* (1969) de Superstudio exacerbe le mur rideau de l'architecture moderne pour nous emporter dans une fiction avec un script de film. De leur côté, les artistes post-minimalistes ne cessent d'interroger la modernité tout en approfondissant la quête de l'image architecturée. Dan Graham, avec *Cinéma* (1981), fait se rencontrer une critique de l'architecture de verre et du dispositif cinématographique. Anthony McCall prolonge, avec ses films de lumière solide les préoccupations d'un Moholy-Nagy tout en proposant avec *Long Film For Ambient Light* (1975) une identité radicale entre cinéma et architecture puisque le film consiste en l'illumination d'un loft de Manhattan. A l'opposé de l'architecte-roi corbuséen, Matta-Clark propose l'anarchitecte comme une contraction d'anarchie et d'architecture. Ses découpes de bâtiment lors de ses performances prennent à revers l'interpénétration des espaces dans l'architecture moderne. Il revient alors aux films, non plus de promouvoir, dans une métaphore projective, un avenir mais de fonctionner en tant que trace. A l'inverse, *City Slivers* (1976) travaille la découpe à l'échelle de l'image, découpe qui retrouve le bâtiment au moment de la projection.

A l'architecture radicale fait suite, de nouveau, une volonté de convoquer l'imaginaire cinématographique dans une dynamique constructive. Rem Koolhaas, dernier radical avec le *Mur de Berlin comme architecture* (1970) et *Exodus* ou les prisonniers volontaires de l'architecture (1972) développe la narrativité en architecture, avant d'en appeler au travail cinématographique et à ses dispositifs (séquentialité des espaces, effets de champs / champ-contre, effets de travelling, de plongée...) pour concevoir l'espace de la villa d'All Ava (1984). Cette villa constituée de deux boîtes métalliques accueille des fenêtres qui concurrencent l'écran panoramique.

De son côté, Bernard Tschumi, en prenant acte de la notion d'événement, recourt au montage dialectique d'Eisenstein pour reformuler les principes de l'architecture et l'élaboration du projet (The Manhattan Transcripts : Theoretical projects, 1981 et Cinégramme folie : le Parc de la Villette, 1987).

Si l'architecture a montré la vitalité du cinéma, les cinéastes et artistes ont interrogé l'architecture ou se sont emparés d'elle pour interroger le dispositif cinématographique. Une incursion dans l'extrême contemporain permet de continuer ce tissage des rapports là où l'œuvre d'art totale et la synthèse des arts a depuis longtemps laissé place à l'effrangement selon Adorno.

## Sommaire

### Introduction

Ancienneté de la question : la camera obscura

Les perspectives urbaines

La figure Alberti , une confluence d'intérêts

Le XIXème siècle : succès des panoramas, géoramas, cosmoramas ou le succès des images architecturées

Le XIXème siècle : du côté de l'architecture

### I. LES ANNEES 20

#### I.1. La répartition des arts

##### a) De Hegel à Canudo et Faure

Hegel

Ricciotto Canudo : Quelles places pour l'architecture et le cinéma ?

Elie Faure : le cinéma et l'architecture, deux arts majeurs du XXème siècle

##### b) L'œuvre d'art totale

De Wagner à Canudo

L'œuvre d'art totale et l'architecture expressionniste

L'œuvre d'art totale et le Bauhaus

Gropius

Moholy-Nagy

Van Doesburg

##### c) Le temps : une donnée fondamentale

Le temps et la répartition des arts

Année 10 : rappels et analyse d'une œuvre, le *Grand Verre*

Années 20

Moholy-Nagy et le passage du statique au cinétique

Van Doesburg et la quatrième dimension

Epstein et la quatrième dimension

Le Corbusier : le *Purisme* en peinture, l'architecture cinétique et intérêt pour le cinéma

#### I. 2. Place imaginaire du cinéma dans l'architecture

##### a) Niveau de la conception, des outils de représentation du projet

Bruno Taut : Quand un scénario habité par le projet architectural prolonge un projet architectural habité par l'idée du cinéma

Le Corbusier : recours au story-board pour des projets architecturaux

#### **b) Niveau de l'architecture elle-même**

- Le Corbusier
- Mallet-Stevens et l'Herbier

### **I. 3. Intérêt pour les images architecturées**

- a) Le Corbusier : un diorama pour un projet urbain
- b) Van Doesburg : une théorie architectonique-filmique
- c) Kiesler : théâtre et cinéma
- d) Moholy-nagy, une architecture de lumière

### **I. 4. Présence de l'architecture dans le cinéma**

- a) Jean Epstein, *La chute de la maison Usher*, 1928 : image architecturée et architecture de lumière
- b) Fritz Lang, *Metropolis*, 1927
- c) René Clair, *Paris qui dort*, 1923 : la tour Eiffel, cette architecture temporelle vue par un cinéaste

### **I. 5. Echanges, parallèles**

- a) Van Doesburg et Hans Richter : similarité de la conception de l'espace
- b) Man Ray et Mallet-Stevens : une lecture de l'architecture qui la rend à sa cinématographie
- c) Eisenstein et Piranèse, Eisenstein et Le Corbusier : un cinéma façonné par des questions architecturales

## **II. LE CONTEMPORAIN**

### **II. 1. Le pavillon philips (1958) : une synthèse des arts et son retournement**

### **II. 2. Cinéma et architecture : un regard critique sur la modernité architecturale**

- a) L'architecture radicale de Superstudio : un recours au cinéma dans des projets architecturaux qui analysent la société
- b) Critique de la modernité architecturale par le cinéma moderne  
Parallèle entre *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, *North by Northwest*, Alfred Hitchcock  
*Playtime* (1967) de Jacques Tati

### **II. 3. Les images architecturées**

- a) Dan Graham : une critique de la connivence entre l'architecture de verre et le cinéma
- b) Antony Mac Call et les films de lumière solide
- c) Gordon Matta Clark : une critique de la plénitude de l'architecture et du cinéma
- d) Bruce Nauman : réflexion sur l'intégration du cinéma par l'architecture et de l'architecture par le cinéma

### **II. 4. Place imaginaire du cinéma dans l'architecture**

- a) Rem Koolhaas : Quand le dernier architecte radical retrouve le cinéma dans une visée constructive
- b) Bernard Tschumi : Recours à l'événement et référence à Eisenstein dans une visée constructive
- c) Philippe Rahm et Jean-Gilles Décosterd : De l'architecture au cinéma et inversement

### **II. 5. Une idée du cinéma habitée par l'architecture :**

**une exposition « en chantier »**, A propos de *Voyage(s) en Utopie*, Godard, 2006

## **CONCLUSION**

Synthèse

Prolongement

Enjeux

## Bibliographie

- Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, Desclée de Brouwer, 2002
- François Albera, Maria Tortajada, « L'Epistémé « 1900 » », *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX e siècle*, dir. André Gaudreault, Catherine Russel, Pierre Véronneau, Editions Payot Lausanne, coll. Cinéma, 2004
- François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Arland Colin, 2005
- Jacques Aumont, *L'œil interminable, Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, 1989
- Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Images modernes, Cinéma, 2005
- Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, Stock, 1992
- Quentin Bajac, « Fenêtres et écrans », *Le mouvement des images*, Centre Pompidou, 2005
- A.G. Baumgarten, *Esthétique*, Editions de L'Herne, 1988
- Alberti Léon Battista, *L'art d'édifier*, Seuil, 2004
- Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, 1989
- Yves-Alain Bois, « Threshole », *L'informe mode d'emploi*, sous la direction de Rosalind Krauss, Centre Georges Pompidou, 1996
- Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin, *De stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga, Liège et Bruxelles, 1985
- Martine Bouchier, *L'Art n'est pas l'architecture*, Archibooks, 2006
- Séverine Bridoux, Croisement disciplinaire, Architecture/Musique, Le Pavillon Philips de Le Corbusier, « Discipline visée disciplinaire », *Cahiers thématiques, architecture, histoire/ conception*, Editions de l'Ecole d'architecture de Lille, février 2001
- Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Séguier, 1995
- Mario Carpo, « Le Media Lab d'Alberti », Perspective, projections, projet, Technologies de la représentation architecturale, *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Editions du patrimoine, septembre 2005
- Dominique Chateau, *Arts plastiques, Archéologie d'une notion*, Jacqueline Chambon, 1999
- Alain Charre, Marie-Paule MacDonald, Marc Perelman, *Dan Graham*, sous la direction de Jacinto Lageira, Dis Voir, 1995
- Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, Théories et projets pour Moscou 1928-1936, Pierre Mardaga
- Gérard Conio, *Eisenstein, Le cinéma comme art total*, Infolio, 2007
- Thomas Crow, Judith Russi Kirshner, Christian Kravagna, *Gordon Matta-Clark*, ed. Phaidon, 2003
- William j. r. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 2004
- Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Champs Flammarion, 1987
- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Folio, 1992
- Gille Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 1993

- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980
- Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983
- Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985
- Gérard Donati, *Leon Battista Alberti, Vie et théorie*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1989
- Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Champs Flammarion, 1975, 1994
- Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, 1999, p 98
- S. M. Eisenstein, *La non-indifférente nature*, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1976
- Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, 2, Seghers, cinéma club, 1975
- Elie Faure, *Histoire de l'art, L'esprit des formes II*, Gallimard, Folio/essais, 1991
- Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Denoel/Gonthier, 1953
- Jean-Michel Frodon, *La projection nationale, Cinéma et nation*, Odile Jacob, Le Champ médiologique, 1998
- Christophe Le Gac, « Quand (et où) y a-t-il architecture ? », *L'architecture contre-attaque, Artpress, Hors-série*, Mai 05
- Nouréddine Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Idées, Conception, Théories, Paris Expérimental, 1995
- Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Denoël, 2004
- Jean-Luc Godard, *Documents*, dir. Nicole Brenez, Centre Pompidou, 2006
- Walter Gropius, *Architecture et société*, Editions du Linteau, 1995
- Patrick de Haas, « Entre projectile et projet », *Aspect de la projection dans les années vingt par, Projections, les transports de l'image*, Hazan/ Le Fresnoy/AFAA, 1997
- Patrick De Haas, *Cinéma intégral, De la peinture au cinéma*, Transédition, 1985
- Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, 1989
- Georg Wilhem Friedrich Hegel, *Esthétique*, traduit par Charles Bénard, tomes I et II, Librairie Générale Française, Classiques de Poche, 1997
- Georg Wilhem Friedrich Hegel, *Textes choisis*, textes choisis par Claude Khodoss, Paris, P.U.F, (1953), 1981
- Mikhaïl Iampolski, « Le cinéma de l'architecture utopique », *Cinéma et architecture, Iris*, Klincksieck, 1991
- Frederick Kiesler, *artiste-architecte*, catalogue de l'exposition présentée du 3 juillet au 21 octobre 1996, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996
- Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art*, Ecole Supérieure des Beaux Arts, 2003
- Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, 1978 ; trad. française, édition Parenthèses, Marseille, 2002
- Rem Koolhaas, *OMA : S,M,L,XL*, Rotterdam et New-York, 1995
- Standish D. Lawder, *Le cinéma cubiste*, Traduit de l'anglais par Christian Lebrat, Editions Paris Expérimental, 1994

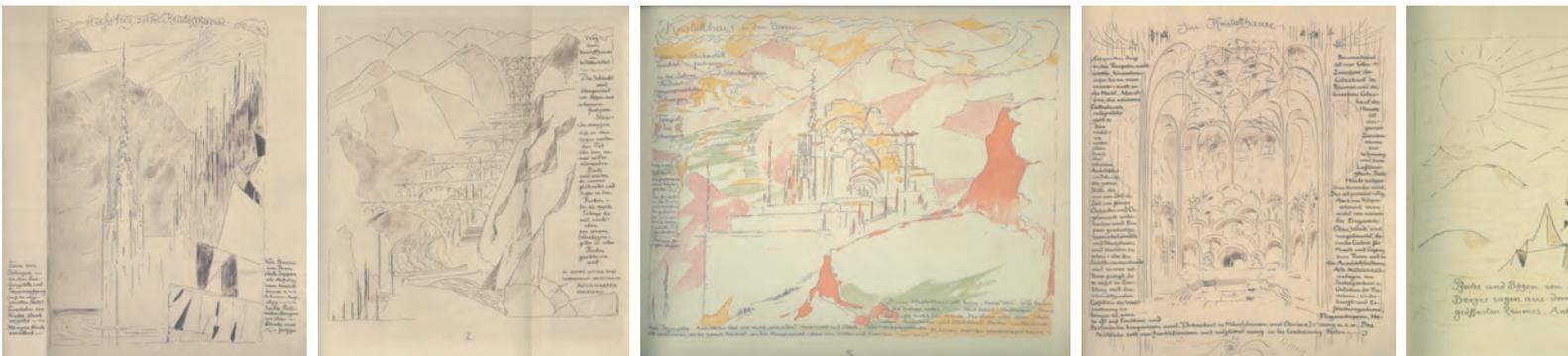
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923
- Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, Boesiger et Stonorov, Zurich, 1929
- Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1929-1934*, Boesiger et Stonorov, Zurich, 1934
- Le Corbusier, *Urbanisme*, Champs Flammarion, 1994
- Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Champs Flammarion, 1996
- Le Corbusier, *Le poème électronique*, Les Editions de Minuit, 1958
- Dan Graham, *Rock my Religion*, Nouveau Musée/Presse du réel, 1993
- Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, CTHS/INHA, 2006
- Jean Galard et Jullian Zugazagoitia, *L'œuvre d'art totale*, sous la dir. de, Gallimard, Art et artistes, 2003
- Christian Godin, *La totalité réalisée: les arts et la littérature*, Volume 4, Champ Vallon, 1997
- Charles Edouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, *Après le cubisme*, Editions des Commentaires, 1918
- Rosalind Krauss, *Le Photographique, Pour une Théorie des Ecarts*, Macula, 1990
- « Le Laocoon : histoire et réception », *Revue germanique internationale 19/2003*, ed. par Elisabeth Décultot, Jacques Le Rider, François Queyrel, Puf, 2003
- *Maurice Lemaître*, dir. Jean-Michel Bouhours, Centre Pompidou, 1995
- Lessing, *Laocoon*, Hermann, Collection Savoir : sur l'art, 1990
- Michel Louis, « Mallet-Stevens et le cinéma, 1919-1929 », *Robert Mallet-Stevens, Architecte*, Archives d'Architecture Moderne, Belgique, 1980
- *Robert Mallet-Stevens, L'œuvre complète*, Centre Pompidou, 2005
- André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Folio/Essais, 1965
- Thierry Mandoul, « Entre raison et utopie, Auguste Choisy et la projection axonométrique », *Perspective, projections, projet, Technologies de la représentation architecturale, Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Editions du patrimoine, septembre 2005
- Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, Archéologie du cinéma*, Nathan Université, collection. « réf. »
- Etienne-Jules Marey, *Le mouvement*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002
- Anthony McCall, *The Solid Light Films And Related Works*, texte de Branden W. Joseph et Jonathan Walley, Christopher Eamon, 2005
- Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture photographie film, Et autres écrits sur la photographie*, Jacqueline Chambon, 1993
- Bruce Nauman, *Please pay attention please : Bruce Nauman's word*, Ecrits et interviews, The mit press, Cambridge, 2005
- François Niney, *Villes d'Europe à l'écran*, sous la direction de, Centre Georges Pompidou, 1994
- Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Cahiers du cinéma, 1997

- Dominique Païni, *Le temps exposé, Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, 2002
- Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, Images modernes, 2004
- Wolfgang Pelint, *Architecture expressionniste*, Hazan, Paris, 1998
- Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villars, 1967
- Philippe Rahm, *Decosterd and Rahm, Distorsions, Architecture 2000-2005*, Editions HYX, 2005
- Lionel Richard, *Encyclopédie du Bauhaus*, Somogy, 1985
- Hans Richter, *Hans Richter / by Hans Richter*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1971
- Dominique Rouillard, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, Ed. de la Villette, Paris, 2004
- Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Infolio éditions, 2002
- Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*, Gallimard, Nrf essais, 1992
- Paul Scheerbart, *L'architecture de verre*, Circé, Strasbourg, 1995
- Evert van Straaten, *Theo van Doesburg, peintre et architecte*, Gallimard Electa, Paris, 1993
- Roland Schneider, « Au-delà de l'expressionnisme : la vision architecturale de Fritz Lang », *Cinémaction*, « architecture décor et cinéma », n° 75, 1995
- Guillaume Soulez, « Penser, cadrer : le projet du cadre », sous la direction de, L'Harmattan, *Champs visuels*, n°13, janvier 1999
- Manfredo Tafuri, « La scena come città virtuale. Da Fuchs al Totaltheater », *La sfera e il labirinto, avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Turin, 1980
- Bruno Taut, *Une couronne pour la ville*, Linteau, Paris, 2004
- Bruno Taut, *Architecture alpine en cinq parties et trente dessins*, Edition du Linteau, Paris, 2005
- Bernard Tschumi, *Cinégramme folie : le Parc de la Villette*, Princeton Architectural Press et Champ Valion, Princeton, 1987
- Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts : Theoretical projects*, Academy editions et St. Martin's Press, Londres, New York, 1977/1981
- Marc Trieb, *Space calculated in seconds, The philips pavillon, Le corbusier, Edgard Varèse*, Princeton University Press, 1996
- Richard Wagner, *Œuvres en prose*, traduit par J.-G. Prod'homme, Delagrave, Editions d'Aujourd'hui, Les Introuvables, 1976
- Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, Textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach, Editions Parenthèses, 2006
- *Sons et Lumière, Une histoire du son dans l'art du XX è siècle*, Editions du Centre Pompidou , Paris 2004
- Textes et documents situationnistes 1957-1960, ed. Gérard Berréby, Editions Allia, 2004

**Bureau de la Recherche Architecturale Urbaine et Paysagère**  
Institut National d'Histoire de l'Art

**Art Architecture et Paysages**  
Programme interdisciplinaire de recherche

## **Vidéo / architecture** **L'image en mouvement comme processus de projet**



**Rapport final, octobre 2007**

**Laboratoire des Métiers de l'Histoire de l'Architecture**  
Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble