

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité - culture de l'écrit et de l'image

Mémoire de Master 1 / août 2012

La promotion de la construction du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne à travers l'image et le texte

Maryline Desaintjean

Sous la direction d'Evelyne Cohen

Professeur d'histoire et anthropologie culturelle du XX^e siècle – École
nationale supérieure des Sciences de l'information et des bibliothèques

Remerciements

Mes remerciements vont à Madame Evelyne Cohen, pour ses conseils et pour l'indulgence qu'elle a eue à mon égard.

Je tiens à remercier les Archives Municipales de Villeurbanne, ainsi que les Archives Municipales de Lyon pour l'aide et les renseignements qu'elles m'ont apportés.

Je remercie aussi Monsieur Philippe Rassaert, de la Bibliothèque Municipale de Lyon, pour m'avoir encouragée à m'intéresser aux photographies du fonds Jules Sylvestre, et pour m'avoir orientée sur le thème de la construction du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne.

Je salue également

Madame Anne-Sophie Cléménçon, historienne des formes urbaines et de l'architecture (ENS de Lyon), qui a eu la gentillesse de me recevoir, et de me renseigner sur certains points.

Monsieur Christian Joschke, enseignant-chercheur à l'Université Lyon 2, qui a bien voulu m'apporter des indications bibliographiques.

Enfin, je remercie Aude, Mara et Mathilde pour leur soutien, et leur aide précieuse et efficace.

Merci à Marc.

Résumé :

Les années d'entre-deux-guerres sont marquées par un retour de l'intervention publique, amorcée dans les années 1900-1910.

A l'échelle de la ville, les municipalités tentent de maîtriser les effets de l'industrialisation, et de l'accroissement de la population en optant pour l'aide au logement, et un premier urbanisme.

C'est dans ce contexte qu'en 1927, à Villeurbanne, le Maire socialiste Lazare Goujon lance la construction d'un nouveau centre urbain afin de répondre au besoin de logements, et au manque de services publics.

Ce centre urbain à l'architecture moderne n'est pas devenu le symbole de Villeurbanne par hasard, car si la municipalité a effectivement été à l'origine de cette aventure urbaine, elle a aussi activement participé à la promotion de ses réalisations.

Or, dans les années 1930, la modernité touche non seulement l'architecture, mais aussi son image, et les médias en général.

Il serait donc intéressant de voir comment l'information à la fois écrite, et visuelle diffusée pendant la construction ou juste au lendemain de son achèvement, a pu contribuer à faire du Nouveau Centre le socle de l'identité villeurbannaise.

Abstract :

The years between the two world wars are marked by a return to public intervention, which had begun in the decade 1900-1910.

At the city's scale, the municipalities tried to control the effects of industrialization and of the growth of the population by opting for a housing policy and a first attempt at urbanism.

It is in this context that in 1927 the socialist mayor of Villeurbanne Lazare Goujon impules the construction of a new urban center to answer the need for lodgings and the lack of public services.

This urban center with its modern architecture has not become the symbol of Villeurbanne by chance, for if the municipality originated this urban adventure, it also participated in the development of its achievements.

However, in the 1930's, modernity does not concern only architecture, but also its image, and the media in general.

It would therefore be interesting to study how information (whether it is written or visual, published during construction or just afterwards) has contributed to make the New Center the basis of *villeurbannaise* identity.

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
PARTIE 1 : LA MAISON SYLVESTRE ET LES PHOTOGRAPHIES DU NOUVEAU CENTRE URBAIN DE VILLEURBANNE	13
LA GENESE DE LA MAISON SYLVESTRE	13
<i>Les débuts d'un photographe : Jules Sylvestre</i>	<i>14</i>
<i>Les premières commandes : l'atelier s'agrandit</i>	<i>15</i>
<i>Des Successeurs dans la continuité</i>	<i>19</i>
UN ATELIER DE PHOTOGRAPHIE INDUSTRIELLE LYONNAISE	20
<i>La naissance de la photographie industrielle</i>	<i>20</i>
<i>La photographie lyonnaise : une des premières à se développer</i>	<i>24</i>
<i>L'atelier de la Maison Sylvestre</i>	<i>29</i>
L'HISTOIRE DU FONDS PHOTOGRAPHIQUE JULES SYLVESTRE	37
<i>La constitution du fonds et sa conservation</i>	<i>37</i>
<i>Description du fonds : un fonds extrêmement varié</i>	<i>39</i>
LE CORPUS ETUDIE : LES PHOTOGRAPHIES « SYLVESTRE » DU NOUVEAU CENTRE URBAIN DE VILLEURBANNE	42
<i>Photographier la ville au début du XX^{ème} siècle</i>	<i>42</i>
<i>Le contexte de la commande : des réalisations municipales d'envergure</i>	<i>44</i>
<i>Les photographies Sylvestre, mais pas seulement</i>	<i>44</i>
PARTIE 2 : LA MEMOIRE PHOTOGRAPHIQUE DU NOUVEAU CENTRE URBAIN : ENTRE TEMOIGNAGE ET PROMOTION	50
CE QUE NOUS DISENT LES PHOTOGRAPHIES : LA CONSTRUCTION DU NOUVEAU CENTRE	50
<i>Au premier plan : des édifices, une ville</i>	<i>50</i>
Trois « sujets » photographiés, un programme architectural	50
Le processus de construction fixé par la photographie	54
Le « mobilier urbain » : l'image d'un premier urbanisme	59
<i>En arrière-plan : un portrait de Villeurbanne dans l'entre-deux-guerres</i>	<i>67</i>
Une banlieue industrielle très peuplée	67
Entre ville et campagne, une organisation dispersée et anarchique	69
Un nouveau centre en rupture	71
<i>En filigrane : la promotion d'une idéologie politique et urbaine</i>	<i>73</i>
Son expression : la question du financement, le logement social, et les services	73
La contribution du Nouveau Centre aux débats des années 1920-1930 sur l'hygiène et l'habitat	81
CE QUE NOUS DIT L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE : LE MEDIUM PHOTOGRAPHIQUE COMME VECTEUR PROMOTIONNEL	88
1. <i>L'anonymat du photographe</i>	<i>89</i>
La reconnaissance tardive du photographe au début du XX ^{ème} siècle	89
L'identité du photographe : une quête impossible	90
La photographie, seule expression de sa présence	91
2. <i>La promotion de l'architecture par l'image</i>	<i>93</i>
Dans les années 1920-1930 : la photographie au service des architectes	93
Les photographies des plans et perspectives du nouveau centre : valoriser le projet urbain avant sa réalisation	96

3. <i>L'intention du photographe : des choix photographiques</i>	96
Une parfaite maîtrise des contraintes de prise de vue	97
Une certaine mise en scène de la présence humaine sur les photographies	106
III. QUAND LA PHOTOGRAPHIE NE NOUS DIT PAS TOUT	108
1. <i>Savoir lire entre les lignes de l'image</i>	108
Un intérêt mitigé du côté des commerces.....	108
Les immeubles de la rue Michel Servet et l'absence d'un projet initial cohérent : une modernité inachevée	110
2. <i>Au-delà de la photographie : les failles</i>	111
<i>Le crime que j'ai commis</i> ou le stade jamais réalisé	111
Une méfiance des habitants à l'égard des logements	113
Une reconnaissance tardive dans les guides touristiques	116
Un succès politique contesté : l'échec des élections de 1935	121
PARTIE 3 : PROMOTION DU NOUVEAU CENTRE URBAIN PAR LA PRESSE ET LES EVENEMENTS	123
I. LA DIFFUSION DE L'INFORMATION DANS LA PRESSE	123
1. <i>Les différents rôles joués par la Municipalité villeurbannaise</i>	123
L'envoi de documentations	123
La commande et l'écriture d'articles.....	128
Le contrôle de son image.....	130
La préservation de la mémoire du Nouveau Centre	132
2. <i>Les usages de la photographie du Nouveau Centre dans la presse</i>	133
La photographie dans la presse, au début du XXème siècle	133
L'image du Nouveau Centre très présente dans la presse.....	135
Le rôle de la photographie du Nouveau Centre dans la presse	137
3. <i>L'appréhension du Nouveau Centre dans l'écriture</i>	150
1) Un regard différent selon le type de presse	150
La presse locale : le nouveau centre, un lieu à connaître	150
La presse « engagée » : le nouveau centre, un prétexte, un exemple	153
La presse architecturale : le nouveau centre, l'image de la modernité	154
2) Des stratégies d'écriture variées	158
Vulgarisation du discours	158
Le voyage ou la ballade dans le nouveau centre	159
Une écriture qui s'inspire de la réclame publicitaire	160
L'invention d'une légende	160
II. LA FIXATION D'UN DISCOURS ET D'UNE IMAGE OFFICIELS DANS LES PUBLICATIONS MUNICIPALES	161
<i>Une courte histoire de la presse municipale</i>	162
<i>Les brochures et l'affiche</i>	163
Le Nouveau Centre : le nouveau symbole identitaire de Villeurbanne	163
La promotion passe par la publicité	168
La promotion passe par l'évènement : les fêtes inaugurales.....	170
Le nouveau centre : un enjeu politique	173
<i>Le Nouveau Centre dans le « Livre d'or »</i>	173
<i>Une image touristique du quartier des Gratte-Ciel : les cartes postales</i>	180
III. LA RECEPTION ET LE RELAIS DE L'INFORMATION PAR LES PARTICULIERS ET LES PROFESSIONNELS	185
<i>La manifestation d'un intérêt pour le Nouveau Centre, de la part de particuliers et de professionnels</i>	185
<i>Conférences et expositions sur le Nouveau Centre</i>	187

CONCLUSION	189
SOURCES	191
BIBLIOGRAPHIE	197
TABLE DES ANNEXES	201
TABLE DES ILLUSTRATIONS	209

Sigles et abréviations

AMV, Archives Municipales de Villeurbanne

AML, Archives Municipales de Lyon

SVU, Société Villeurbannaise d'Urbanisme

Introduction

En 1938, l'ancien maire socialiste de Villeurbanne, Lazare Goujon écrit :

«Le quartier des Gratte-Ciel, [...] sera le pilier fondamental de la renaissance de Villeurbanne »¹.

En 1931, lorsque la construction du Nouveau Centre urbain démarre, Villeurbanne est une petite cité ouvrière, située au Nord-Est de Lyon, à la naissance de la plaine du Dauphiné. Elle se présente alors sous la forme d' « une mosaïque de petits quartiers »², dépourvue de centralité. C'est pour remédier à cette carence que le maire Lazare Goujon, aurait, selon la légende, dessiner sur une carte de la commune, le Nouveau Centre urbain, en le plaçant au cœur géographique du territoire villeurbannais³.

Ce programme architectural et urbanistique comprend un Hôtel de ville, construit par l'architecte grand prix de Rome Robert Giroux, un Palais du Travail, et des immeubles de logements, réalisés par Môrice Leroux. Il s'inscrit dans les nombreuses réalisations décidées par la municipalité de 1924 à 1934, afin de doter la commune des principaux équipements et services qui lui faisaient défaut⁴.

En ce qui concerne l'édification du Nouveau Centre urbain, il répondait aussi à un désir politique de « différenciation »⁵ de la commune, qui durant tout le XIX^{ème} siècle, et encore au début du XX^{ème}, est menacée par le désir d'annexion de sa voisine Lyon. Pour la municipalité, ce projet urbain revêt donc un aspect symbolique fort : affirmer son indépendance sociale et politique.

L'histoire de la construction de ce Nouveau centre a, depuis le cinquantenaire⁶ de sa construction, fait l'objet de nombreuses publications historiques. Nous avons donc choisi d'orienter notre étude sur un aspect plus spécifique : la manière dont la

¹ GOUJON, Lazare, *Le Crime que j'ai commis ?*, Imp. Nouv. Du Sud-Est, Villeurbanne, 1938, p. 19.

² M. Gagnaire, Service Commerce Conseil de la Chambre du Commerce et de l'Industrie du Rhône, dans un entretien le 5 avril 2001, d'après CLEMENT, Caroline, *Les Gratte-Ciel à Villeurbanne*, image illusoire d'un centre mystifié, mémoire de maîtrise, Université Lyon 3, 2001, p. 19.

³ FLEURY, Jean, *Le Centre neuf de Villeurbanne, A.T.L.*, Villeurbanne, 1934

⁴ A savoir : deux internats primaires ruraux, cinq groupes scolaires, une piscine d'hiver et une piscine d'été, un musée, un stade, un dispensaire d'hygiène sociale, une centrale thermique, un service de la voie publique et des égouts... Pour avoir la liste complète, voir CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), *Les Gratte-Ciel de Villeurbanne*, les ed. de l'Imprimeur, 2004, p. 90.

⁵ MEURET, Bernard, *Le socialisme municipal Villeurbanne, 1880-1982*, PUL, 1982.

⁶ Cinquantenaire de la construction du Nouveau Centre en 1984

Municipalité villeurbannaise a orchestré la promotion de son Nouveau Centre. Cette idée nous est venue après avoir consulté un ensemble de photographies qui en retrace la construction.

Il s'agit des photographies réalisées par le studio lyonnais Jules Sylvestre, approximativement entre 1931 et 1936⁷. Cette production est le fruit d'une commande passée par la Municipalité villeurbannaise. Elle appartient au genre de la photographie industrielle. Elle offre à la fois des vues des étapes successives de l'érection des édifices composant le Nouveau Centre, et des images de ces bâtiments juste avant leur mise en service. Dans la mesure où ces clichés étaient soumis aux contraintes de la technique photographique, de l'interprétation du photographe et du statut de commande, il nous a semblé intéressant de nous demander quelle représentation du Nouveau Centre transparaissait à travers eux.

Cette question s'est vue complétée par celle des usages faits à partir de ces photographies. Notre attention s'est alors portée sur les articles parus dans la presse locale, nationale, spécialisée ou générale, entre 1932 et 1936⁸. En effet, celle-ci a beaucoup utilisé la photographie Sylvestre, mais pas seulement, pour illustrer les articles qu'elle a consacrés au Nouveau Centre. Il nous a fallu tenir compte du contexte de l'évolution de la presse dans les années 1930, à savoir son utilisation de plus en plus massive de la photographie, comme réponse à une période de crise.

Cette étude d'un corpus d'articles de presse nous a par la même occasion invité à considérer le rôle joué par la municipalité villeurbannaise dans cet emploi de la photographie dans la presse.

De manière logique, et afin de prolonger cette réflexion sur l'importance de la municipalité villeurbannaise dans la promotion du Nouveau Centre, nous avons finalement orienté notre regard sur les publications faites par la municipalité elle-même.

⁷ Aucun document ne témoigne de la datation de ces photographies. Ces approximations tiennent à l'état des constructions sur les photographies.

⁸ 1936 marque le moment où les communistes commencent à dénoncer la construction du Nouveau Centre, comme la raison principale de l'état déplorable des finances municipales de Villeurbanne. Par manque de temps, et parce que notre sujet porte sur la promotion du Nouveau Centre, nous avons préféré concentrer notre analyse sur les années précédant le changement d'orientation politique de la commune (qui en 1934 passe aux mains des Communistes). Toutefois un,e partie dessus.

Partie 1 : La Maison Sylvestre et les photographies du nouveau Centre Urbain de Villeurbanne

La première source à partir de laquelle nous avons cherché à caractériser le processus de promotion du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne est l'ensemble de photographies qu'a réalisées la Maison Sylvestre, pour le compte de la municipalité villeurbannaise dans les années 1930. Il est donc logique de faire précéder notre analyse des photographies par un rappel de l'histoire de la Maison Sylvestre à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Afin de mieux situer cette entreprise dans l'évolution de la photographie dans le temps et dans l'espace, nous ferons un point sur la photographie industrielle, et la photographie lyonnaise. Cette partie sera aussi l'occasion d'expliquer les origines de la création du fonds Jules Sylvestre duquel nous avons extrait notre corpus de photographies sur la construction du Nouveau Centre villeurbannais. Enfin, il nous faudra aussi décrire la nature de la commande faite par la municipalité villeurbannaise à la Maison Sylvestre, et le contexte dans lequel elle a été passée.

LA GENESE DE LA MAISON SYLVESTRE

Les photographies que nous avons analysées ont été produites au cours des années 1933-1934 après la reprise de la Maison Sylvestre par Mademoiselle Savoye. Néanmoins, il nous a paru nécessaire de retracer toute l'évolution de cette entreprise de photographie industrielle, dans la mesure où, au moment où la municipalité villeurbannaise a passé commande au studio Sylvestre, la nouvelle directrice n'était autre qu'une ancienne employée du photographe Jules Sylvestre (elle a donc été formée à ses côtés). D'autre part, Jules Sylvestre, bien que parti à la retraite au moment de cette commande, a continué à s'informer de l'activité de son ancienne entreprise. La technique, comme la méthode avec laquelle les photographies du Nouveau Centre ont été prises sont donc étroitement liées à l'évolution même de la carrière du photographe Jules Sylvestre.

Les débuts d'un photographe : Jules Sylvestre

En France, dès la fin du XIX^{ème} siècle, les photographes industriels et de reportage sont nombreux : ils exercent une activité locale importante. D'après Guy Borgé⁹, il ne nous reste aujourd'hui que peu de documents permettant de retracer leur métier, en raison de la disparition de leurs archives. Il en est de même concernant le photographe Jules Sylvestre. D'après le Registre de l'Etat Civil, Jules Sylvestre est un enfant naturel né en 1859, fils de Louis Faure, employé délégué de l'Hospice de la Charité, âgé de soixante ans au moment de la naissance, et de Froise Sylvestre, simple tailleuse de vingt-deux ans. Une des sources attestant de l'existence de Jules Sylvestre, et indiquant la nature de sa profession est *Le livre d'Or des Décorés Lyonnais*, paru en 1911 et dédié au Président Fallières. Selon toute vraisemblance, la notice biographique qui est faite de Jules Sylvestre semble quelque peu édulcorée : il est en effet écrit que le jeune homme, après des études à l'école communale,

choisit la profession de photographe où il occupa pendant dix-huit ans le poste d'opérateur à la Faculté de Médecine, attaché au Service des Professeurs Ollier, Etievant et Molière. Il fut aussi attaché au service Anthropométrique pendant quelques années. En 1892, il créa un atelier de photographie qui ne fit que prospérer [...].¹⁰

Il est pourtant peu probable qu'en 1873 la faculté ait confié à un jeune homme sans qualification le poste d'opérateur, alors que la technique encore en usage à cette époque, celle du collodion humide demande une certaine maîtrise qui s'acquiert avec l'expérience. D'ailleurs, il faut rappeler qu'à Paris, ce n'est qu'en 1878 que le spécialiste Albert Londe, aux côtés du Professeur Charcot, devient le premier opérateur titulaire du nouveau service, donnant ainsi naissance à la photographie médicale. C'est pourquoi, il est certainement plus vraisemblable de penser que Jules Sylvestre a commencé comme garçon de laboratoire : on peut supposer qu'il avait la charge d'ouvrir et de fermer les locaux, de préparer les instruments et récipients, de ranger, de nettoyer, d'allumer les poêles...etc. Aucune trace écrite ne nous permet de décrire comment il en est venu à la photographie mais on peut imaginer qu'avec son modique salaire, il s'est offert un appareil photographique, lui permettant de pratiquer en amateur. Par la suite, le Professeur Ollier a pu entrevoir ses épreuves, et lui demander des prises de vues de

⁹ BORGE, Guy, BERGE Marjorie, « Jules Sylvestre », *Prestige de la photographie*, N°7, août 1979.

¹⁰ Registre de l'Etat civil, acte de naissance n°2506, dans BERGE Guy, BERGE Marjorie, « Jules Sylvestre », *Prestige de la photographie*, N°7, août 1979, p. 86

pièces anatomiques ou de malades. Jules Sylvestre s'est donc formé lui-même, très jeune. On peut aussi rappeler le fait qu'à cette époque, le photographe Antoine Lumière a son studio au 12 rue de la Barre, non loin de la Faculté de Médecine. Peut-être Sylvestre a-t-il rencontré Antoine Lumière, et lui a-t-il demandé des conseils. En 1892, Sylvestre, qui a eu le temps de perfectionner sa maîtrise du nouveau procédé moderne du gélatino-bromure, mis au point en 1878, choisit d'ouvrir son propre atelier photographique dans le quartier moderne de la Rive Gauche du Rhône, au numéro 23 du cours de la Liberté.

Les premières commandes : l'atelier s'agrandit

L'année 1894 marque une date importante dans le travail du photographe, alors âgé de trente-cinq ans : c'est l'année de l'Exposition Internationale dont les installations se font dans l'enceinte du Parc de la Tête d'Or. A Lyon, en raison du nombre encore restreint de photographes industriels, Jules Sylvestre obtient de nombreuses commandes de prises de vue de l'Exposition, afin de décorer d'immenses épreuves les Palais et Stands. C'est aussi cette année-là, sur un hasard de circonstances qu'un événement tragique va faire indirectement le succès du jeune photographe. Sylvestre étant installé à cent mètres de la Préfecture, c'est lui qu'on convoque lorsque le Président Sadi Carnot, venu à Lyon pour inaugurer l'Exposition en mai 1894, est assassiné par l'anarchiste Caserio. Suite à cette opportunité incongrue, Sylvestre, dont les clichés très nets ont d'ailleurs inspiré un peintre et un dessinateur de journal¹¹, acquiert ainsi une notoriété qui lui ouvre les portes de l'édition. Plusieurs éditeurs vont faire appel à lui pour illustrer des ouvrages artistiques de grand luxe, tels que *La publication Calavas sur Lyon architecture et décoration*, ou encore *L'Art romain dans la Région Lyonnaise*.

Très vite, l'installation de Sylvestre au 23 cours de la Liberté ne suffit plus : il souhaite installer de nouveaux studios de prise de vues et de reproductions, de pratiques laboratoires, des ateliers de retouche, de finition, de montage, un lieu pour ses archives... Jules Sylvestre achète donc en 1898 un nouveau local, ayant auparavant appartenu à un fabricant de meubles de style, au 2 rue de Bonnel. Ce nouveau local permet à Sylvestre de profiter d'une lumière avantageuse, en recouvrant une cour

¹¹ En effet c'est à partir de l'un de ses clichés que le peintre Henry Condamine a peint le tableau intitulé *Les derniers instants du Président Carnot* : il représente les autorités de la ville et du département entourant le premier personnage de l'Etat. De même, la photographie de Sylvestre a servi de modèle à la gravure du dessinateur Girrane, publiée dans un supplément illustré du journal *Le Progrès*.

intérieure d'une importante verrière. Ces conditions de travail répondent alors parfaitement au type de commandes qu'il reçoit : la prise de vue d'œuvres d'art.

Autour de l'année 1898, Jules Sylvestre est chargé de prendre des photographies de toutes les toiles exposées aux Salons des Beaux-Arts. Ces travaux permettent à Jules Sylvestre de se faire connaître dans le milieu des Beaux-Arts. C'est ainsi que Sylvestre obtient une commande importante, celle de reproduire les tableaux du Musée de Lyon. Sylvestre en profite pour éditer des cartes postales à partir de ces photographies.

Par la suite, Sylvestre a développé son affaire, étendant son champ d'activité à la fabrication d'appareils photographiques. Il souhaitait répondre aux désirs de ses clients amateurs en leur vendant un matériel simple, léger, utilisable facilement. De plus, il met au point un obturateur central, pour lequel il dépose un brevet de quinze ans en 1897. Toutefois, il faut relativiser la partie fabrication de l'activité de l'atelier de Sylvestre : d'après Guy Borgé¹², une fabrication aussi délicate demande l'effort de plusieurs corps de métiers. Il est donc plus probable que Sylvestre sous-traitait le petit nombre d'appareils qu'il produisait, dans une usine spécialisée. En 1902, Sylvestre sort deux nouveaux types d'appareils photographiques fournis avec l'obturateur Sylvestre : un Klapp et une Folding.

Cette question de l'instrument photographique nous amène à nous demander avec quel appareil le photographe Jules Sylvestre travaillait. Afin d'illustrer les ouvrages d'art dont nous avons parlé plus haut, et dans la mesure où ceux-ci nécessitent des photographies avec un maximum de piqué et de détails dans les demi-teintes, Jules Sylvestre achète une chambre de voyage carrée 24x30 cm. Elle est aujourd'hui conservée aux Musées Gadagne de Lyon.

¹² BORGÉ, Guy, op. cit.



Illustration 1 : Appareil photographique de Jules Sylvestre

Chambre de voyage en acajou, du modèle Globus A.G.Ernemann E.Herbst et Firl. Görlitz, plaques de 30X40 cm

Conservé aux Musées Gadagne.

Concernant la sacoche qui devait servir à la transporter, on peut en avoir une idée, en regardant une des photographies du fonds Jules Sylvestre.



Illustration 2: Projet de pont en place de l'actuel Pont Clémenceau

Fonds Jules Sylvestre, BML

D'après les écrits de Guy Borgé, Sylvestre basait son travail sur une méthode « ultra-rapide » : il usait d'un très grand format, d'un éclairage solaire uniquement, d'amples décentrement, d'un diaphragme fermé à fond, il n'utilisait pas d'obturateur mais un bouchon, il préférait une longue exposition au profit des ombres du sujet, il effectuait un développement individuel de chaque plaque à la lumière rouge, et il affaiblissait au ferricyanure de potassium des parties de clichés surexposés. Il opérait le tirage par contact, et montait ensuite l'épreuve à sec sur un fort carton.

Il semblerait que Jules Sylvestre ait eu un succès assez important, il était reconnu, et faisait partie des plus grands photographes industriels lyonnais. D'ailleurs, nous avons retrouvé une photographie de son atelier du 2 rue de Bonnel dans le fonds Jules Sylvestre : visiblement, l'affaire Sylvestre était assez importante compte tenu de la taille du magasin. Par ailleurs, Guy Borgé nous indique que la production Sylvestre a reçu une sorte de reconnaissance honorifique en étant cité par l'opticien parisien Krauss, parmi la quarantaine des meilleurs fabricants du moment, aux côtés de Kodak, Lumière (pour son cinématographe), ou encore Mackenstein.

Après quelques années, Jules Sylvestre parvient à diversifier son activité, et à acquérir une clientèle toujours plus nombreuse et demandeuse : il ne tarde pas à s'entourer de collaborateurs, en tout une trentaine de personnes. Parmi ceux-ci, les opérateurs de studio, ou d'extérieur auxquels la maison fournit chambres et pieds sans l'objectif qu'ils doivent acheter eux-mêmes. Le deuxième groupe d'employés correspond aux personnes chargées des tâches pratiques en atelier : le chargement des châssis, le développement des plaques, leur tirage, le montage des épreuves, la retouche, le classement des négatifs...Le personnel de Sylvestre reçoit ainsi une formation complète : l'employé commence par être apprenti, il a la charge de préparer le traitement des épreuves, des plaques, puis le tirage. S'il a su faire ses preuves, il atteint le grade d'opérateur, d'abord en reproductions, puis en portrait, et enfin, après dix ans d'expérience, et si le résultat est prometteur, il devient opérateur en extérieur. On peut donc en déduire que le photographe chargé de prendre les photographies du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne maîtrise parfaitement les rouages de la photographie : le type de commande qu'on lui confie atteste de son expérience, et de la confiance que son chef lui accorde. Cette description de la longue formation d'un photographe nous renseigne sur la qualité des photographies, et sur le travail qu'elles ont nécessité.

En formant ainsi ses employés, Sylvestre a aussi indirectement participé à la diffusion du métier de photographe à Lyon, et dans sa région : en effet, Guy Borgé nous indique

que la haute qualification des employés Sylvestre les a parfois poussés à s'installer à leur propre compte, emportant avec eux une partie de la clientèle de leur ancien employeur, mais surtout un savoir précieux. Ces imprévus ont pu engendrer dans le milieu lyonnais une concurrence rude, et une guerre économique des tarifs qui ont toutefois contribué à l'essor de la photographie.

Des Successeurs dans la continuité

En 1928, Sylvestre, maintenant âgé de près de 70 ans, pense à prendre sa retraite : il cède son affaire à Mademoiselle Savoye, qui choisit de garder le même personnel, de poursuivre avec les mêmes méthodes, pendant encore quinze ans. C'est pourquoi il est pratiquement impossible de distinguer les photographies réalisées sous le patronat de Jules Sylvestre, de celles prises après la reprise de son studio. D'ailleurs, malgré le changement de direction, la clientèle reste fidèle à la Maison Sylvestre. Il se peut aussi que ce passage d'une direction à l'autre se soit fait avec douceur en raison du fait que Jules Sylvestre a conservé son propre appartement sur place, au 2 rue de Bonnel, gardant ainsi un œil sur l'entreprise qu'il avait créée.

En 1942, Mademoiselle Savoye disparaît à son tour. L'affaire est reprise par une de ses employées, Mademoiselle Fontanel et par un fabricant de parapluies M. Principian. Sous l'occupation, le travail continue même si les appareils, les accessoires, les pellicules et les plaques se font rares. La S.A.R.L prend toujours beaucoup de commandes auprès des administrations, de l'édition, des musées, et de ses clients habituels. En 1941, la maison Sylvestre reçoit une commande de la mairie de Lyon qui voudrait des clichés de la venue à Lyon du Maréchal Pétain. En mai 1944, il s'agit cette fois de prendre des vues de combat dans tous les quartiers touchés par les bombardements allemands. A la fin de la guerre, ce sont les Ponts et Chaussées qui demandent à la Maison Sylvestre de photographier les ponts du Rhône et de la Saône qu'ont fait sauter les Allemands en retraite. Elle est aussi chargée de prendre des clichés des opérations de reconstruction : cette commande s'est étendue sur plusieurs années.

UN ATELIER DE PHOTOGRAPHIE INDUSTRIELLE LYONNAISE

Si les décennies 1920-1930 marquent généralement en Europe un renouveau de la photographie d'architecture artistique, porté par le modernisme de la photographe allemande Germaine Krull, ou des photographes Hongrois Laszlo Moholy-Nagy et André Kertész, cela n'empêche pas que la photographie telle qu'elle était pratiquée au XIX^{ème} siècle trouve encore un écho dans des ateliers comme celui du Lyonnais Jules Sylvestre. Car, comme a pu l'écrire Michel Frizot, « Le « tournant du siècle » n'est pas, en photographie, un moment-charnière ; les ruptures surviendront plus tard, induites par les nouveaux instruments de la fin du XIX^{ème} siècle »¹³. C'est pourquoi, il semble judicieux de donner un aperçu de la photographie industrielle, de ses caractéristiques, pour comprendre à quel héritage se rattache la Maison Sylvestre ; d'autant plus dans la mesure où son activité se déroule à cheval sur deux siècles. Cette contextualisation chronologique se verra enrichie d'un éclairage géographique, afin de mieux cibler l'entreprise Sylvestre au sein de la photographie lyonnaise.

La naissance de la photographie industrielle

Au début du XX^{ème} siècle, la Maison Sylvestre se réclame de la photographie industrielle telle qu'elle était pratiquée à la fin du siècle précédent. L'expression-même utilisée pour qualifier ce type de photographie nous renseigne sur son origine. En effet, son apparition est contemporaine des transformations urbaines que l'industrialisation a engendré. Ainsi, la photographie industrielle de la fin du XIX^{ème} siècle a trouvé son inspiration dans les constructions métalliques des ingénieurs, les pavillons d'exposition, les ponts, les gares, les usines, les grands magasins ; elle doit son origine à cette ère du machinisme industriel qui privilégiait une nouvelle conception de la construction basée sur une armature en fonte et en fer forgé. Les villes s'adressent de plus en plus aux photographes : ceux-là sont chargés d'immortaliser des événements comme l'édification d'une gare, la construction de serres pour les jardins botaniques ou les musées d'histoire naturelle, l'élévation d'une bibliothèque comme celle de Sainte-Geneviève construite par l'architecte Henri Labrouste en 1851. A Paris, les Frères Brisson deviennent les grands pionniers de la photographie d'architecture des expositions universelles : ils se distinguent avec leurs clichés des pavillons des expositions

¹³ FRIZOT, Michel (dir.), Nouvelle Histoire de la Photographie, Larousse, Paris, 2001 (réédition), p. 388

universelles de 1855 et de 1867 qui ont eu lieu à Paris. Comme nous le verrons plus tard, la Maison Sylvestre s'est aussi exercé à ce type d'exercice en prenant des vues des pavillons des expositions internationales qui se sont déroulées à Lyon en 1894 et en 1914.

Ce nouveau type de photographies d'architecture se caractérise par la nouvelle fonction qui lui est assignée : dorénavant, la photographie n'est plus seulement un instrument de connaissance de l'état de l'architecture, mais un témoignage de l'architecture en train de se faire, voire un outil pour les architectes. Dès 1855, deux photographes Anglais C. Thurston Thompson et R. J. Bingham enregistrent les images de la construction du Palais de l'Industrie de Paris. Cette nouvelle pratique entraîne l'émergence d'une nouvelle génération de photographes : Philipp Henry Delamotte, Charles Marville, Edouard Baldus, Auguste-Hippolyte Collard, les frères Brisson, Durandelle et Delmaet. Les deux albums intitulés *Travaux de la construction de la Tour*, réalisés par le photographe Louis-Emile Durandelle, assisté d'Albert Chevojon, sont à ce titre très représentatifs de cette nouvelle pratique qui se base sur le principe de la série. En effet, Durandelle prit des clichés de l'évolution de la construction de la Tour Eiffel, semaine après semaine, du 28 janvier 1887 jusqu'au 31 mars 1889, jour de l'inauguration. L'objectif recherché est celui de « fixer les aspects successifs du chantier, et de rappeler des réalités temporaires de l'édification »¹⁴. Les qualités esthétiques reflètent cette nouveauté du geste photographique répété : on use d'un plan frontal, on limite les effets, et on renforce la transparence du médium, tout en effaçant la présence du photographe.

Ces clichés d'un genre nouveau interviennent aussi à la fin du chantier : le photographe a alors pour mission la mise en valeur des édifices par une prise de vue à la chambre, une fois leur construction achevée. La photographie industrielle d'architecture présente le plus souvent un cadrage élaboré, parfois une élévation frontale lorsque c'est possible, mais généralement il s'agit d'une vue sur l'angle, dans une perspective modérée qui met l'accent sur les volumes. La principale règle qui dicte ces prises de vue est celle qui consiste à redresser les verticales, c'est-à-dire à rendre les verticales de l'édifice parallèles au plan de la photographie. Cette convention est largement appliquée dans les photographies Sylvestre, comme nous le verrons plus tard. Par ailleurs, la norme pour ces photographies d'architecture consiste à éviter la présence humaine dans le champ photographique, afin de conférer à la photographie une neutralité empreinte

¹⁴ MONNIER, Gérard, « Architecture et Photographie » dans GERVEREAU Laurent, Dictionnaire mondial des images, Ed. Nouveau Monde, 2006, p.65

d'intemporalité. C'est pourquoi, les dernières prises de vue sont généralement effectuées avant même la mise en service des bâtiments, tout de suite après la fin des chantiers. Gérard Monnier appelle ce type de démarche « le paradigme de la vision intacte »¹⁵. Les photographies des chantiers des Frères Perret, mises au point par le studio de photographie industrielle Chevojon, en sont la meilleure illustration. Encore une fois, les photographies Sylvestre respectent scrupuleusement cette tradition de la photographie industrielle de la fin du XIX^{ème} siècle, à l'exception de certains clichés.

Mais ce qui fait encore davantage la spécificité de cette nouvelle photographie industrielle de laquelle découle la pratique de la Maison Sylvestre, c'est cette notion de service qui fonde l'activité des entreprises de photographie industrielle de cette période. La production qui sort de ces ateliers appartient à un nouveau genre, celui du reportage d'ingénierie, mis au service des nouveaux protagonistes de la société industrielle que sont la ville, à la fois commanditaire des photographies et de la construction, les ingénieurs ou les architectes eux-mêmes. Ainsi, c'est à la demande du Service des Travaux historiques de la ville de Paris, que le photographe Charles Marville se spécialisa durant le dernier tiers du XIX^{ème} siècle dans la photographie des grands chantiers parisiens, lancés par le baron Haussmann sous le Second Empire¹⁶. Dans les années 1870, il continue à offrir ses services aux architectes, sur les chantiers de construction et de restauration. Car si la photographie industrielle diffère nettement du pictorialisme photographique, ou de la photographie artistique, pour autant, elle devient quand même un lieu d'exploration pour le photographe-auteur, un espace d'innovation plastique en termes de représentation. Comme l'écrit Michel Frizot, « le photographe transgresse lentement la vision classique, frontale, fonctionnelle, s'engageant avec toujours plus d'audace dans un dédale de formes et de volumes d'une grande hardiesse géométrique, comme s'il prenait à son compte la hardiesse de l'ingénieur. »¹⁷

Cependant, dans la plupart des ateliers de photographie industrielle, le photographe n'est pas reconnu comme auteur, il a davantage un statut d'opérateur, dont la tâche ne se limite pas à prendre des clichés, et à en faire des tirages. En effet, ils sont aussi chargés de reproduire des plans, de fournir des images documentaires des constructions, destinées aux archives de l'architecte, et parfois à la publication. A la fin du XIX^{ème} siècle, c'est le studio qui s'occupe des retirages et de l'envoi aux éditeurs, il conserve

¹⁶ Il publie en 1865 l'*Album du vieux Paris*. Les plaques de verre de ses photographies sont conservées à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et concernent les rues et monuments de Paris, commande faite par la ville de Paris en 1865. Le musée Carnavalet conserve plus de 760 tirages de Charles Marville.

¹⁷ FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Larousse, Paris, 2001 (réédition), p. 205

les négatifs. L'usage qui est fait de ces clichés est spécifique au genre de la photographie industrielle : d'après Gérard Monnier,

ces photographies du chantier sont souvent écartées de la publication ; la pratique semble se limiter à la production et à la conservation d'un document interne à l'entreprise, et sa valeur se confond avec celle qu'on peut accorder à un outil de la mémoire technique [...] ¹⁸.

Dans le cas des clichés du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne, au contraire, les photographies ont été utilisées par la Municipalité, l'année même de la réalisation de la commande, afin d'illustrer entre autres l'ouvrage *Villeurbanne 1924-1934 : Dix d'administration*.¹⁹ D'ailleurs, les documents d'archives qui concernent ces photographies ne nous ont pas permis de savoir si les deux architectes qui menèrent les constructions du Nouveau Centre Urbain avaient eu recours à ces clichés. La réalisation de cette commande prend donc un caractère plutôt atypique, qui nous a poussés à nous demander par la suite quel rôle la municipalité avait joué d'une part dans le lancement de la commande, et d'autre part dans les usages qui avaient été faits des photographies, au lendemain de l'achèvement des travaux.

Cette particularité propre à notre corpus est aussi l'occasion de souligner un trait important de la photographie industrielle, celui d'être toujours motivée au départ par une commande, derrière laquelle se cache très souvent un intérêt politique ou commercial sous-jacent. Cela est tout autant valable pour la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle que pour le XX^{ème} siècle. Par exemple, le rôle joué par le Ministère des Travaux Publics, et en particulier les services des Ponts et Chaussées et des mines dans la pérennité de la photographie industrielle au cours du XIX^{ème} siècle est remarquable à cet égard : tout comme ils avaient pris l'habitude au cours du XVIII^{ème} siècle de conserver les dessins, lithographies, cartes, maquettes des réalisations qu'ils lançaient, c'est naturellement qu'ils se sont tournés vers la photographie, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, et par la suite, collectant ainsi des albums et vues des photographies témoignant de leur emprise sur le territoire. Le fonds Jules Sylvestre en est d'ailleurs une des illustrations, comme on l'a vu précédemment : les Ponts et Chaussées avaient en effet demandé à la Maison Sylvestre de photographier les étapes de la reconstruction des ponts du Rhône et

¹⁸ MONNIER, Gérard, « Architecture et Photographie » dans GERVEREAU Laurent, Dictionnaire mondial des images, Ed. Nouveau Monde, 2006, p.65

de la Saône que les troupes allemandes avaient fait sauter juste avant leur retraite de la ville de Lyon en 1944.

La photographie lyonnaise : une des premières à se développer

Lorsque Jules Sylvestre ouvrit son premier atelier Cours de la Liberté en 1892, la photographie n'existait que depuis une quarantaine d'années. Malgré tout, Lyon comptait déjà une vingtaine d'ateliers, un chiffre élevé puisqu'au même moment, Paris en recensait 56²⁰.

Il faut dire que la Capitale des Gaules n'est pas très éloignée de Chalon-sur-Saône, la ville près de laquelle la première photographie, ou celle considérée comme telle, fut mise au point, par Joseph-Nicéphore Niépce, autour de 1826. A cette date, le blocus continental des guerres napoléoniennes empêchait l'importation de pierres lithographiques bavaroises, essentielles pour la gravure. Niépce cherchait alors des ersatz qu'il obtint au moyen de plaques en étain sensibilisées au bitume de Judée. Après de nombreuses tentatives, et diverses difficultés, il parvint à prendre une gravure du cardinal d'Ambroise, grâce à la lumière du soleil. Mais les plaques lithographiques sensibilisées au bitume de Judée exigeaient une exposition longue de plusieurs heures, ce qui rendait le procédé inutilisable en imprimerie. C'est ainsi qu'intervint Louis Daguerre, peintre de son état, avec lequel Niépce s'associa en 1827, afin de perfectionner cette technique, en vue de réduire le temps d'exposition. Fatigué et ruiné, Niépce mourut en 1833. Daguerre poursuivit ses recherches. Il semblerait qu'elles prirent un nouveau tournant le jour où, par une erreur de manipulation, il se rendit compte que l'iodure d'argent était infiniment plus sensible que le bitume de Judée. Avec cette nouvelle technique, l'image apparaissait alors au bout de quelques minutes seulement. Mais peinant à faire reconnaître son invention, il confia en 1839 le résultat de ses recherches au savant Arago, qui se chargea de promouvoir cette invention révolutionnaire, qui prit par la suite le nom de daguerréotype. L'annonce officielle eut lieu le 19 août 1839 à l'Académie des Sciences de Paris. Au départ, ce fut ses qualités de précision, d'exactitude scientifique, qui intéressèrent l'Académie. Mais très vite, de nombreux peintres portraitistes de Paris se convertirent au nouveau procédé, n'hésitant pas à retoucher au pinceau, à colorier le noir et blanc du tirage pour donner l'illusion du tableau.

²⁰ *Les premiers photographes lyonnais au XIXème siècle : exposition*, Musée historique de Lyon, Lyon, 1990.

Ainsi, dès le début de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, Lyon n'échappa pas à cette daguerréomanie. Une vingtaine de studios s'installèrent entre Rhône et Saône²¹. D'ailleurs, un graveur lyonnais du nom de Philippe-Fortuné Durand, revendiquait dès 1840, sur sa carte de visite, le titre de « la plus ancienne maison photographique française »²². L'histoire de ce photographe lyonnais nous est aujourd'hui connue grâce à sa redécouverte par Guy Borgé, qui, après avoir acheté les archives photographiques de la Maison Sylvestre, a tenté de reconstruire sa biographie, et l'évolution de son entreprise de photographie. Il nous apprend ainsi que Philippe-Fortuné Durand était un graveur médailleur d'origine lyonnaise qui, après s'être formé à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris ouvrit un studio au passage de l'Argue en 1840. Comme depuis 1815, il illustrait au moyen de ses gravures les Guides de Lyon qu'éditait son cousin Joseph Chambet, il se mit alors à remplacer la gravure par la photographie. Par cette nouvelle technique, il pouvait réaliser une vue réaliste du paysage lyonnais, une sorte de canevas auquel il ajoutait au crayon des sujets animés. Il fut ainsi un des premiers à exécuter des daguerréotypes de Lyon non inversés. Par la suite, Durand élargit très vite ses services, donnant des leçons de photographie, fournissant des appareils, des produits et des plaques aux amateurs.

Ce fut aussi à Lyon, à la même époque, que Thierry, un des clients de Durand, se passionna pour la photographie, et écrivit un ouvrage consacré à cette nouvelle technique, qu'il fit d'ailleurs illustrer par Durand. Finalement, il monta sa propre affaire avec Gilbert Randon, qui n'était autre que le cousin germain du célèbre photographe Nadar. Vers 1860, les célébrités de la capitale, parmi lesquelles l'Empereur lui-même, se rendaient au studio « Thierry de Lyon », qu'il avait alors ouvert à Paris.

Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, on nommait surtout ces photographes des opérateurs, en raison de leurs tâches et de leurs savoirs très techniques. Les sources n'étant pas nombreuses, il est difficile aujourd'hui encore de nommer tous les photographes qui exerçaient au XIX^{ème} siècle à Lyon, et encore moins évidemment de préciser l'évolution de leur activité. Néanmoins, une exposition qui a eu lieu en 1990 au Musée Historique de Lyon sur les photographes lyonnais du XIX^{ème} siècle, nous a permis de mieux connaître certains : Perraud, spécialisé dans la publicité, Bernabé, auteur des premières photographies judiciaires connues, Dissard, opérateur

²¹ Ibid.

²² BORGÉ, Guy, « A la découverte d'un précurseur en photo professionnelle », *Le Photographe*, n°1224, mai 1971. Une telle affirmation est toutefois à relativiser : cette mention de l'ancienneté de l'atelier Durand était peut-être tout simplement un argument publicitaire, qui, en exagérant la réalité, lui permettait d'attirer le client.

photographique mais aussi restaurateur de tableaux, Camille Dolard, peintre connu pour ses autoportraits photographiques aux mises en scène variées et exotiques.

Cet engouement pour la photographie se renforça après 1855, lorsqu'un britannique du nom de Scott Archer révolutionna la photographie avec son procédé au collodion humide : cette technique consistait à impressionner une plaque de verre négative sensibilisée juste avant la prise de vue. Non seulement cette technique s'avérait bien plus rapide que celle du daguerréotype, mais elle permettait dorénavant une reproductivité et une grande liberté dans le format. Pourtant à Lyon, le passage de l'ancienne technique à la nouvelle fut difficile du côté des daguerréotypistes attachés à la tradition. Plusieurs studios fermèrent. Certains toutefois, comme Dolard et Durand perdurèrent en s'appropriant le nouveau procédé. Dès 1859, Lyon vit s'installer une cinquantaine de ces partisans de la technique au collodion humide. Mais dans la région lyonnaise comme ailleurs, la concurrence sévissait, entraînant une baisse des prix, qui favorisait la démocratisation du portrait au format carte de visite. Pour se différencier, certains opérateurs ne tardèrent pas à se spécialiser dans certains domaines : le photographe Fatalot reproduisait les tableaux de salons, Froissard photographiait les travaux d'urbanisme du Parc de la Tête d'Or voulus par le Préfet Vaisse... En 1870, les studios de photographie connurent un fort succès dû en partie au contexte de la guerre : les mobilisés se faisaient photographier en tenue militaire avant de partir pour le front. Cette vogue du portrait photographique durant la fin du XIX^{ème} siècle s'exprime très bien dans un cliché du fonds Jules Sylvestre. Sur cette image, on reconnaît très facilement le photographe-opérateur à droite, une main prête à actionner son appareil, le buste penché en avant, concentré par ses réglages. Face à lui, un homme à chapeau se tient assis sur une chaise pliable, l'élément indispensable pour le photographe de rue qui réalise des portraits quasiment instantanés pour des passants désireux d'accrocher leur portrait au-dessus de leur cheminée. Des badauds assistent à la scène, attirés par la nouveauté de l'invention. Au centre de l'image, un jeune garçon, les mains dans les poches, porte sous le bras une sorte de rideau. A en juger par son vêtement, l'attention qu'il porte au photographe qui a réalisé le cliché, plutôt qu'à celui près de lui, on peut supposer qu'il s'agit de l'assistant de l'opérateur. En arrière-plan de ce petit monde, on aperçoit le chariot du photographe ambulant, sur lequel une petite pancarte en bois est fixée. Il semble que celle-ci indique au client que le portrait est à trente francs. Au pied de ce transport de fortune, s'entassent un tabouret pliable et un trépied.



Illustration 3 : Un photographe ambulant à la fin du XIX^{ème} siècle
Fonds Jules Sylvestre, BML.

Dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle, à Lyon, un photographe en particulier se distingua des autres, d'abord parce qu'il était un des derniers à continuer à produire des calotypes alors même que le collodion humide devenait populaire, ensuite parce que son identité nous est encore inconnue, même s'il signait parfois ses épreuves du nom de Domini. La BNF conserve aujourd'hui une centaine de ses négatifs qui illustrent la vie lyonnaise et son évolution urbaine à la fin du XIX^{ème} siècle²³.

De plus, si Lyon ne fut pas laissée de côté par l'essor de la photographie, et les pratiques sociales qui en découlèrent, la ville devint aussi un lieu d'inventions à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. En effet, en 1876, Antoine Lumière, photographe portraitiste venu de Besançon, ouvrit un atelier à Lyon, rue de la Barre. Il fut un des premiers à adopter l'éclairage électrique. En outre, Antoine Lumière joua un rôle important dans la diffusion des nouvelles plaques de verres au gélatino-bromure d'argent, qui apparurent à l'aube des années 1880. Il se lança en effet dans leur fabrication. Celle-ci se fit dans une ancienne chapellerie de Montplaisir. Avec la

²³ Il a notamment couvert l'Exposition de 1872 au Parc de la Tête d'Or, l'éboulement de 1876 à Saint Paul pendant la construction de la gare, les quais du Rhône et de la Saone, l'Ile-Barbe, Vaise, Serein...etc.

propagation de ces nouvelles plaques vendues prêtes à l'emploi, la photographie industrielle telle que la maison Sylvestre la pratiquait tout au long de la première moitié du XX^{ème} siècle, fut grandement facilitée. En effet, les anciennes plaques au collodion humide nécessitaient une émulsion que l'opérateur devait réaliser au préalable, en chambre noire. Par conséquent, la photographie en extérieur, de par ces contraintes, n'était que peu pratiquée : elle imposait que l'on transporte le laboratoire sur une voiture à cheval, ou en bateau. Au contraire, les nouvelles plaques offraient une instantanéité originale. Par la suite, les fils d'Antoine Lumière, qui ne sont autres qu'Auguste et Louis Lumière contribuèrent à l'amélioration de la plaque photographique sèche au gélatino-bromure d'argent, qu'ils commercialisèrent en 1881 sous la marque « Etiquette bleue ». Parmi les 170 brevets déposés par les frères Lumières, essentiellement dans le domaine de la photographie, certains concernèrent le procédé qui permit l'obtention de la couleur sur plaque photographique, qu'ils expérimentèrent en 1895, et qu'ils mirent en vente en 1907.

Enfin, on peut aussi mentionner les noms de Léo et Antonin Boulade, deux grands amateurs de photographie, qui déposèrent plusieurs brevets de fabrication dans le domaine de la photographie, et qui créèrent, comme Antoine Lumière, une usine de fabrication de dispositifs photographiques à Montplaisir. On les connaît notamment pour les nombreuses photographies aériennes qu'ils réalisèrent à bord d'une montgolfière. Cette fabrication locale perdura jusque dans les années 1920, et fut bientôt supplantée par l'industrialisation, puisqu'on peut rappeler qu'en 1924, le premier Leica fit son apparition après la pellicule et les appareils Kodak de Monsieur Eastmann en Amérique. Malgré ces innovations dans le domaine de la photographie, les nombreux photographes qui exercèrent à Lyon autour des années 1920 sont dans l'ensemble assez conventionnels au niveau de la technique et du rendu photographique. Nous verrons que Jules Sylvestre n'échappa pas à cette règle. Par ailleurs, la plupart opéraient à la lumière du jour, leurs ateliers étant installés le plus souvent au sommet des immeubles, les verrières orientées au nord. L'électricité n'apparut que très progressivement. Les appareils photographiques alors utilisés étaient de grandes chambres sur pied, munis de plaques de verre. Car, si les appareils à pellicule existaient déjà, seuls les amateurs pouvaient s'en contenter. Néanmoins, deux photographes associés du nom de Théo Blanc et Antoine Demilly sortirent du lot dans les années 1920-1930. En effet, le style de ces photographes lyonnais relevait moins de la photographie industrielle que de la photographie artistique : ils se démarquèrent très vite par leur manière plus libre de

traiter le sujet, par une technique inspirée de ce qui se faisait alors en Europe, chez les surréalistes, ou les artistes du Bauhaus. Leur originalité leur permit de rivaliser avec la Maison Sylvestre, ou plutôt de proposer à la clientèle une alternative. En effet, l'entreprise Blanc & Demilly s'exerça aussi à produire des clichés du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne, mais dans une veine toute différente de celle suivie par l'opérateur de la Maison Sylvestre²⁴.

L'atelier de la Maison Sylvestre

Avant d'analyser les photographies Sylvestre du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne, nous avons tenu à rassembler et à analyser plusieurs sources, en vue de replacer l'activité des opérateurs de la Maison Sylvestre dans le contexte du lieu d'exercice. En 1898, Jules Sylvestre, qui jouit déjà d'une certaine réputation à Lyon, installa son nouvel atelier au 2 rue de Bonnel. Même si les traces qui décrivent le lieu ne sont pas nombreuses, nous avons tenté de partir de celles-ci, tout en les confrontant avec ce que les études historiques nous apprennent de l'atelier d'un photographe du début du XXème siècle.

Ainsi, nous savons que l'atelier Sylvestre était situé à l'angle de la rue de Bonnel et du Quai de la Guillotière, actuel Quai Victor-Augagneur. Il donnait donc sur une rue très fréquentée, aussi bien par les passants que par les automobiles, comme en témoigne la photographie de l'accident de la circulation²⁵ (figure 4). Ce cliché daterait de 1960, il aurait été pris juste avant la destruction de l'immeuble, si l'on en croit les dires de Guy Borgé.²⁶

En fait, c'est un heureux hasard s'il nous est possible de voir à quoi ressemblait l'atelier photographique Sylvestre. Car lorsqu'il apparaît sur les clichés du fonds Jules Sylvestre, c'est uniquement en arrière-plan d'une photographie dont le sujet est tout autre. Souvent, il s'agit de photographies prises à la demande d'un nouveau propriétaire d'une automobile, qui souhaite se voir représenter, une main appuyée sur ce nouvel objet de la modernité. La voiture constitue en effet un marqueur social au début du XXème siècle. Le cliché Figure 5 appartient à ce type de portraits mis en scène. Il a été réalisé bien avant la photographie Figure 4 (de 1960). A en juger par le modèle de la voiture, cette

²⁴ Voir partie 1, IV « Les photographies Sylvestre mais pas seulement »

²⁵ Les photographies d'accident de la circulation sont très nombreuses dans le fonds Sylvestre. En effet, ces clichés constituaient des preuves pour la personne qui accusait l'autre d'être en tort. Il arrivait que ces images se retrouvent entre les mains des agents de police, chargés de régler le contentieux.

²⁶ BORGÉ, Guy, BORGÉ Marjorie, « Jules Sylvestre », *Prestige de la photographie*, N°7, août 1979, p 94.

image daterait de la décennie 1920, sans certitudes pour autant (en 1930, il n'est pas inconcevable de penser qu'on puisse posséder une voiture datant de 1920).



Illustration 4 : Accident de la circulation (autour de 1960)

BML, Fonds Jules Sylvestre



Illustration 5 : Voiture stationnée sur le quai de la Guillotière, au croisement de la rue de Bonnel (après 1920)

BML, Fonds Jules Sylvestre

De plus, l'atelier Sylvestre se tenait non loin de la préfecture du Rhône, comme le montre l'arrière-plan de l'image publicitaire publiée dans le journal *La Vie Lyonnaise* (Figure 6). Il s'agit d'un dessin, certainement réalisé à partir d'une photographie, prise en grand angle.



Illustration 6 : Les Etablissements Sylvestre en 1926

La Vie Lyonnaise

D'après la Figure 4, il semble que l'entreprise Sylvestre occupait une partie voire tout le rez-de-chaussée de l'immeuble, du côté de la Rue de Bonnel, à en juger par l'étendue de ses vitrines. En effet, la devanture à proprement parler ne concerne qu'un tiers du rez-de-chaussée. Le reste semble recouvert de deux vitrines où le photographe pouvait exposer ses meilleures photographies, à savoir des portraits, afin d'assurer sa publicité, et de susciter chez le passant l'envie de se faire photographier. C'est ce que Jean Sagne appelle les « binettes à la vitrine »²⁷. Selon lui, cette exposition était pratiquée par la majorité des photographes. Les vitrines, alors appelées des « montres » se présentaient sous la forme de grands cadres en bois, plaqués contre le mur à l'entrée de l'atelier, dans la rue ; ils contenaient quelques-uns des tirages les plus remarquables, exécutés à l'étage supérieur ; ils étaient protégés par des vitres. Ces images devaient séduire le client, par les effets de lumière, la qualité du rendu, le style de la maison, mais surtout

²⁷ SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Presses de la Renaissance, Paris, 1984, p. 286.

par la représentation de personnalités prestigieuses auxquelles les passants s'identifiaient. Cet aménagement de vitrines en extérieur a contribué à la démocratisation de la photographie de portrait à la fin du XIX^{ème} siècle, ainsi qu'à son succès dans la première moitié du XX^{ème} siècle :

*La photographie met à la portée de tous les yeux, sinon de toutes les bourses, la physionomie des illustres contemporains, ce qui n'est pas sans provoquer des situations cocasses ou des réactions intempestives. L'exposition des portraits participe de l'évènement ; des échanges de points de vue ont lieu devant la vitrine.*²⁸

En ce qui concerne la maison Sylvestre, on remarque que la présentation de ces vitrines s'est modifiée au cours du temps : au tout début du XX^{ème} siècle, il semble que les vitrines n'étaient pas coiffées d'une inscription, comme le prouvent le cliché Figure 5 et le dessin publicitaire Figure 6, alors que par la suite, la façade du studio paraît avoir été rafraîchie : des inscriptions ont été rajoutées au-dessus de chacune des vitrines, comme on peut le voir dans les photographies 4 et 7. Ces modifications ont pu intervenir au moment d'un changement de propriétaire, soit lorsque Jules Sylvestre cédait son affaire à Mademoiselle Savoye en 1928, soit au moment où Mademoiselle Fontanel et Monsieur Principian rachètent l'atelier en 1942. Ces écritures en lettres capitales avaient pour fonction de renseigner le passant quant à la nature du service proposé par le studio. Ainsi, la première indiquait qu'il s'agissait d'un studio de « photographie ». Les deux suivantes précisaient le type de photographies exécutées : la photographie d'« industrie » et celle de « portraits ». Mais désireux de satisfaire tous ses clients, la Maison Sylvestre avait pris soin d'ajouter des points de suspension, n'écartant ainsi aucune possibilité, aucune commande potentielle. D'ailleurs, on voit clairement que chaque centimètre carré de la façade était mis à profit pour assurer le succès commercial de l'entreprise. En effet, l'information publicitaire envahissait aussi une partie du premier étage, l'autre étant dévolue à l'aménagement de ce qui ressemble à une verrière. Cette manière de se signaler dans le paysage urbain n'était pas rare à la fin du XIX^{ème}, et surtout au début du XX^{ème} siècle : les photographes, étant confrontés à l'impossibilité de modifier très significativement l'apparence de la façade, ils avaient recours à de gigantesques inscriptions²⁹. Quant à la peinture murale, il semblerait qu'elle ait subi des modifications au cours de l'histoire de la Maison Sylvestre : à nouveau, ce type d'inscription est le révélateur du renouvellement constant qui caractérisait la

²⁸ SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Presses de la Renaissance, Paris, 1984, p. 290.

²⁹ Op. cit. SAGNE, Jean, p. 177.

technique photographique au cours du début du XX^{ème} siècle, et celui de la transition que connurent les premiers studios photographiques au moment de ces changements de procédés que nous avons rapidement évoqués dans la partie précédente. Ainsi, le cliché Figure 5 qui montre l'atelier dans les premières décennies du XX^{ème} siècle laisse deviner les mots « gravure », « phototypie », « appareils de toutes marques ». A cela, il faut ajouter le texte reproduit en gros caractères sur le dessin publicitaire : « spécialité travaux industriels phototypie travaux pour amateurs objectifs de toutes marques ». Toutefois, il ne faudrait pas considérer cette dernière source avec autant de crédit que la première, car il est fort probable que le dessinateur ait modifié la peinture murale, pour la rendre plus percutante et plus informative auprès des lecteurs du journal. Quoi qu'il en soit, une idée se détache de ces deux représentations : l'atelier Sylvestre, dès le départ se tourna vers la photographie industrielle, et ce, en se convertissant aux procédés alors en vogue. En effet, dans les premiers temps, la Maison Sylvestre se consacra à la phototypie, qui est un procédé ancien, apparu dès 1855, et diffusé dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Par la suite, le terme de « phototypie » disparaît de la façade, comme on peut le voir dans la photographie Figure 4, pour laisser la place aux « portraits, agrandissements », à la « reproduction de documents », à la « spécialité de travaux de musée », aux « projections », tout en continuant à se réclamer de la « photographie industrielle », et en perpétuant la vente d'« appareils de toutes marques », et de « fournitures générales ». Cette mutation de l'activité du studio du 2 rue de Bonnel, est parallèle à l'évolution de la Maison Sylvestre, qui change progressivement de propriétaires. Pour autant, si le contenu des inscriptions, tout comme le nom du propriétaire changent, et si les services proposés se diversifient, la Maison Sylvestre, dans son appellation comme dans sa ligne directrice, à savoir la photographie industrielle, perdure et se renouvelle tout en conservant sa réputation, et ses fondements.



Illustration 7 : Devanture du studio photographique de Jules Sylvestre

BML, Fonds Jules Sylvestre

Quoiqu'il en soit, malgré les incertitudes qui demeurent quant aux moments où les photographies Figures 4, 5 et 7 ont été prises, on peut néanmoins dire sans exagérer que le studio de la Maison Sylvestre a toujours gardé la même configuration extérieure, à savoir une devanture, deux vitrines, une verrière, et une peinture murale à l'étage.

Quant à l'intérieur du lieu, il semblerait que la Maison Sylvestre possédait d'une part un espace de vente, autrement dit une boutique où les clients pouvaient se renseigner, acheter du matériel, et d'autre part une « chambre de pose »³⁰. D'après Guy Borgé, l'atelier Sylvestre était aménagé de la sorte: le photographe avait pris soin de recouvrir la cour intérieure de l'immeuble du 2 rue de Bonnel d'une verrière³¹. A la fin du XIX^{ème} siècle, comme au début du XX^{ème} siècle, les photographes privilégiaient le dernier étage des immeubles pour y installer leur atelier, au moyen de larges verrières

³⁰ SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe 1840-1940*, Presses de la Renaissance, Paris, 1984, p189. C'est ainsi que Jean Sagne appelle cette partie du studio réservée à la prise de la photographie lorsque celle-ci a lieu en intérieur (le plus souvent, il s'agit d'un portrait).

³¹ BORGÉ Guy, BORGÉ Marjorie, « Jules Sylvestre », *Prestige de la photographie*, N°7, août 1979, p. 92.

car « avant que ne se mettent en place des systèmes d'éclairage artificiel, le photographe ne peut compter que sur la lumière solaire »³². Souvent, celles-ci s'étendaient sur un ou deux pans du mur, en plus d'une partie du toit. Non loin devait se trouver le laboratoire où on préparait les plaques de verre, où on faisait les tirages, où on rangeait le matériel. Aucun document ne nous permet de le décrire, si ce n'est une photographie reproduite dans l'article de Guy Borgé consacré à la figure du photographe Jules Sylvestre.



Illustration 8 : une des rares vues prises dans l'atelier de Jules Sylvestre. Le laboratoire dans les années 1930.

Photographie reproduite dans BORGE Guy, BORGE Marjorie, « Jules Sylvestre », *Prestige de la photographie*, N°7, août 1979, p. 95.

Sur ce cliché, deux opérateurs en blouse de travail prennent la pose. Devant eux, on aperçoit de grandes cuves destinées à recevoir les mélanges chimiques pour la sensibilisation des plaques entassées sur un étalage fixé au mur. Si l'on se réfère à l'ouvrage de Jean Sagne, on peut avoir une idée plus précise de ce à quoi ressemble un laboratoire d'atelier photographique à la charnière du XIXème et du XXème siècles : « Y prend place un étrange assortiment de matériel : objectifs, chambres noires, châssis à coulisses pour les épreuves, boîtes à mercurer, thermomètres, planches à polir, cuves à bromer et à ioder, polissoirs en daim, en velours, bassines à laver, pieds à chlorurer, lampes à esprit-de-vin, séchoirs, flacons garnis d'iode, de bromure, de chaux,

³² SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Presses de la Renaissance, Paris, 1984, p. 189.

d'hyposulfite de soude, de chlorure d'or, d'alcool, de tripoli, de mercure, pieds brisés, appuie-tête, sabliers, régulateurs. »³³. Dans l'atelier Sylvestre devait aussi se trouver un endroit réservé aux retouches et aux finitions, aux interventions effectuées directement sur le tirage photographique, pour rectifier les défauts survenus au moment du tirage, ou ceux dus aux conditions de la prise de vue. Car, « l'atelier [du début du XXème siècle] devient le théâtre d'une dialectique entre art et industrie »³⁴ : se côtoient aussi bien la nouvelle technologie de production d'images que les palettes, pinceaux et couleurs.

Décrire les lieux ne suffit pas pour se représenter la manière dont les opérateurs de la Maison Sylvestre pouvaient pratiquer la photographie. Concernant le matériel utilisé, on sait exactement avec quelle chambre le photographe Jules Sylvestre travaillait. Elle est aujourd'hui conservée au Musée d'Histoire de la ville de Lyon. Elle a été donnée aux Musées Gadagne par la femme du photographe à la mort de celui-ci.

Quant aux opérateurs de la Maison Sylvestre, on sait qu'ils travaillaient exclusivement à la chambre, les appareils portatifs de type Leica étant au départ rejetés par les photographes professionnels qui les laissaient volontiers aux amateurs de la photographie. Toutefois, on peut supposer que les chambres de voyage des opérateurs en extérieur étaient un peu moins volumineuses que celle de Sylvestre, et peut-être plus « modernes ». A nouveau, le fonds Jules Sylvestre déploie toute sa richesse : nous avons retrouvé une photographie qui peut nous donner une idée du type de sacoche qui leur permettait de transporter leur appareil lorsqu'ils devaient travailler en extérieur.

³³ SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Presses de la Renaissance, Paris, 1984

³⁴ SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Presses de la Renaissance, Paris, 1984



Illustration 9 : Projet de pont en place de l'actuel pont Clémenceau

L'HISTOIRE DU FONDS PHOTOGRAPHIQUE JULES SYLVESTRE

La constitution du fonds et sa conservation

La constitution du fonds Jules Sylvestre trouve son origine dans l'arrêt définitif de l'activité de la Maison Sylvestre en 1960, provoqué par l'expropriation et la démolition de l'immeuble du 2 rue de Bonnel. Il s'agissait pour la Municipalité de permettre l'aménagement d'un jardin en face de la Préfecture. Année après année, la Maison Sylvestre conservait dans ses archives certains clichés, d'un successeur à l'autre. Suite à cet événement, elles furent mises en vente. Les derniers propriétaires en date eurent des difficultés à trouver acquéreur, n'ayant pas de local à proposer. Voyant là un patrimoine lyonnais d'une grande richesse, la Ville de Lyon proposa d'acheter les archives mais dut faire marche arrière, ne disposant pas d'un budget suffisant. Deux Lyonnais, Guy et Marjorie Borgé³⁵ qui étaient déjà de la partie, étant eux-mêmes photographes,

³⁵ Guy et Marjorie Borgé : ils sont auteurs d'une vingtaine d'ouvrages sur l'histoire de Lyon, et de la photographie ancienne. Pour illustrer leurs propos, ils ont très souvent recours à leur riche collection de photographies, qui comprend les clichés Sylvestre. Ils ont permis de redécouvrir deux précurseurs lyonnais de la photographie, que sont Philippe Fortuné Durand et

s'intéressèrent alors à ces archives. Cet achat leur permit de compléter leur propre collection de quelques six tonnes de plaques de verre 18X24, qu'ils avaient réussi à rassembler au fil des années.

Depuis leur transfert du 2 rue de Bonnel au logis des Borgé, les archives photographiques de la Maison Sylvestre ont connu quelques modifications : leurs nouveaux propriétaires ont en effet commencé par trier leurs nouveaux biens en vue d'éliminer « les plaques dépourvues d'intérêt ou au contraire compromettantes sur le plan moral, politique ou économique : reproductions de lettres d'amour destinées à de sombres procès en divorce, de certificats décernés sous l'occupation allemande à des sociétés ou des particuliers voulant obtenir des attributions de matières premières, etc. »³⁶. Par ailleurs, pendant quelques années, Guy Borgé a vendu des tirages photographiques réalisés par ses soins à partir des plaques originales de sa collection à différentes institutions lyonnaises, et en particulier l'ancienne Fondation Nationale de la Photographie, et la Bibliothèque Municipale de Lyon de 1976 à 1984. Mais souhaitant constituer un fonds photographique accessible à tous, la BML a cessé l'achat des tirages, préférant racheter les négatifs à Guy Borgé, c'est-à-dire les plaques de verre photographiques originales. Ainsi, la BML souhaitait assurer la conservation de ce fonds extrêmement riche dans la mesure où d'une part, les photographies Sylvestre occupent une place importante dans l'histoire de la photographie lyonnaise, et d'autre part ils constituent un témoignage essentiel de la vie lyonnaise à la charnière du XIXème et du XXème siècle. De plus, lorsqu'en 1993, la Fondation Nationale de la photographie ferme ses portes, la BML hérite de toutes ses collections, parmi lesquelles se trouvaient les tirages « Sylvestre » achetés à Guy Borgé. Ainsi, le fonds Jules Sylvestre conservé aujourd'hui à la BML est constitué à la fois des tirages de la Fondation Nationale de la photographie, des tirages de la BML, et des plaques de verre originales. Quelques années plus tard, la BML réalisa pleinement le désir qui l'avait au départ motivée à acquérir les archives Sylvestre, en les rendant pleinement accessibles au public, dans le cadre de son entreprise de numérisation de « collections remarquables »³⁷. Cette initiative s'inscrit dans le cadre de l'ouverture des bibliothèques aux nouvelles technologies, perçues comme des moyens de rendre toujours plus accessibles les

François Pascal. Ils ont été photographes aériens pendant une vingtaine d'année. Ils ont exercé comme photographes des professeurs Georges Bonamour et Mireille Bonnet du Service ophtalmologique de l'hôpital de la Croix Rousse pendant trente ans.

³⁶ BORGÉ, Guy, « A la découverte d'un précurseur en photo professionnelle », *Le Photographe*, n°1224, mai 1971, p. 111

³⁷ Le fond Jules Sylvestre est aujourd'hui accessible en ligne sur le site internet de la BML, dans la « base photographie en Rhône- Alpes » accessible à partir de la rubrique « Collections remarquables ».

collections, tout en les préservant de l'usure du temps. Ces « collections remarquables » concernent des affiches, des livres d'images, des estampes et des photographies. Ainsi, cette base en ligne permet de visualiser 4500 photographies du fonds Jules Sylvestre, dont 3900 négatifs sur plaque de verre, la plupart au format 18X24 cm. Le parti pris choisi par la BML a été de rendre disponible à la fois les originaux sur plaques de verre, et les tirages papiers en sa possession. C'est pourquoi un petit nombre de photographies est en double, voire en triple exemplaires : en effet, pour une même vue, la base peut proposer une vue de la plaque de verre seule, ou bien deux tirages identiques (celui acquis par la BML, et celui conservé par la Fondation Nationale de photographie), ou encore la plaque de verre et un ou deux tirages identiques³⁸. En plus de présenter ces clichés Sylvestre à la postérité, la base Photographes en Rhône-Alpes permet un parcours croisé au sein de ce fonds : à l'aide de mots-clefs, d'une indication de date, ou encore d'un classement par thèmes, le public est invité à motiver sa consultation, à avoir un regard pluriel sur ces archives exhaustives.

Description du fonds : un fonds extrêmement varié

A plus d'un titre, on reconnaît au fonds Sylvestre une qualité indéniable, et une exhaustivité remarquable. Nous avons tenté de faire un panorama de cette riche collection de photographies.

Tout d'abord, les provenances du fonds sont diverses. Comme nous venons de le dire, il comprend les plaques de verre originales, ainsi que les tirages qui ont été réalisés par Guy Borgé. De plus, parmi ces plaques de verre figurent à la fois celles réalisées par la Maison Sylvestre jusqu'en 1928, et celles produites par les successeurs du photographe Jules Sylvestre. Par ailleurs, le fonds compte aussi des plaques de verre qui ne portent pas la marque de la Maison Sylvestre : il s'agit des clichés du photographe lyonnais Philippe-Fortuné Durand. C'est en 1895 que Sylvestre acquit ces précieuses plaques. Il les acheta auprès du photographe Benjamin Escudié, le gendre de Durand, afin de répondre à la demande des éditeurs pour lesquels il illustrait des ouvrages artistiques de luxe. Ceux-là souhaitaient que Sylvestre les décorât au moyen d'anciennes photographies de monuments lyonnais disparus. Les clichés Durand faisaient parfaitement l'affaire. Au fil des années, la collection Sylvestre s'enrichit de nouveaux

³⁸ Ces informations ont été recueillies auprès de Monsieur Philippe Rassaert, du département Fonds ancien de la BML.

apports, conservant notamment les clichés d'autres photographes ayant cessé leur activité³⁹.

De même, aux côtés des photographies réalisées par la Maison Sylvestre dans un but commercial, le fonds présente des photographies plus personnelles, comme celles de l'été 1900, lorsque Jules Sylvestre partit à bord d'une automobile Rochet-Schneider, nouvellement acquise, avec sa femme et un ami médecin, sur les routes de France. Les clichés racontent leur périple, des Alpes, aux villages de Provence, en passant par le mont Saint-Michel, pour arriver à Paris. Car ce voyage est l'occasion parfaite pour le photographe de sortir sa chambre photographique : parmi les quelques plaques conservées figure par exemple une vue de l'Arc de Triomphe, dans laquelle le photographe n'a pas manqué de faire apparaître au premier plan son automobile, l'emblème d'une modernité qui se fait aussi le symbole d'une condition sociale qui ne cache pas ses aspirations.

Par ailleurs, l'origine de ces photographies est aussi multiple dans le sens où certaines sont le fruit d'une commande publique, alors que d'autres sont réalisées pour des particuliers, ou des entreprises. Par exemple, une série de photographies a été commanditée par la Commission du Vieux-Lyon afin de conserver des vues des maisons, monuments ou vestiges des quartiers Saint-Jean et Saint-Paul, appelés à être restaurés ou à perdre leur aspect d'origine avec le temps. De même, les municipalités ont eu un rôle de commanditaires, à commencer par la municipalité lyonnaise qui a demandé à la Maison Sylvestre une série de clichés sur les grands travaux d'urbanisme de l'Entre-Deux-Guerres exécutés par l'architecte Tony Garnier (Hôpital de Grange-Blanche, Stade municipal, la halle du marché aux bestiaux des abattoirs de la Mouche...), une série sur les écoles de blessés militaires créées à partir de 1914 à Lyon et à Tassin. Quant aux commandes des entreprises, elles concernent des représentations de leurs entrepôts et ateliers (entreprise de soieries F. Ducharne, entreprises chimiques comme la société des frères Poulenc...).

D'autre part, en plus de cette diversité des provenances, on peut souligner la variété du fonds lui-même. Il se compose en effet de différents types de photographies : la photographie de portrait, la photographie d'architecture, la photographie d'œuvres d'art et de dessins. Les sujets sont multiples : des portraits de groupes d'enfants, de travailleurs, de particuliers, les manifestations culturelles ou politiques, l'architecture

³⁹ BERGE, Guy, « A la découverte d'un précurseur en photo professionnelle », *Le Photographe*, n°1224, mai 1971, p. 91.

publique comme les villas privées, l'architecture religieuse autant que les entrepôts d'usine, la ville, la campagne... Certains thèmes se font plus présents que d'autres : les moyens de transports terrestres et fluviaux sont de très nombreuses fois représentés, ce qui est évidemment à rapprocher de l'avènement de l'automobile, montré par la photographie comme un marqueur social :

Tout nouveau possesseur de voiture, fier de son acquisition la conduit aussitôt rue de Bonnel pour la faire dûment photographier par un opérateur installé sur le pas de la porte de l'atelier.⁴⁰

Sur ces photographies, on peut voir des véhicules de tous types, de tous âges : du tricycle, aux camions militaires, des attelages à chevaux aux derniers modèles d'automobiles. Dans le fonds Sylvestre, ce thème se décline : de nombreuses photographies mettent en scène des accidents de la circulation. Ces clichés nous montrent, non sans surprise, que l'opérateur d'extérieur n'était jamais bien loin, toujours prêt à immortaliser les faits.

Parmi les grands sujets abordés par la maison Sylvestre dans ses photographies, il y a aussi les dégâts occasionnés par la Seconde Guerre Mondiale : les clichés témoignent de l'état des ponts de la Saône et du Rhône après la retraite des Allemands. En parallèle, on trouve des photographies de la reconstruction d'une grande partie de ces ponts. Cette commande a été lancée par les Ponts et Chaussées. Ces documents ont donc intrinsèquement une valeur historique : ils sont un témoignage de cet événement majeur qu'a été la Seconde Guerre Mondiale. Ils sont aussi des sources essentielles pour les archives des Ponts et Chaussées : ils décrivent la manière dont la reconstruction s'est effectuée. Enfin, ces photographies sont aussi un témoignage du quotidien des gens de l'époque, qui ne pouvaient aller d'une rive à l'autre sans laissez-passer.

Enfin, la richesse du fonds Sylvestre doit aussi beaucoup à la qualité du travail des opérateurs de cette maison de photographie industrielle. Pourtant, comme nous l'avons évoqué plus haut, Jules Sylvestre s'est formé sur le tas, en commençant comme simple amateur, pour finir à la tête d'un atelier photographique d'une trentaine d'employés. D'après Guy Borgé, on peut attribuer la qualité des clichés aux attentes que Jules Sylvestre formulait à l'égard de ses employés, et aux exigences qu'il avait :

Mais quand il s'agit de technique, Sylvestre se montre impitoyable. De temps en temps, il effectue des contrôles inopinés aux laboratoires pour contrôler le

⁴⁰ Op. Cit. p.105.

*travail des tireurs. La qualité d'une épreuve déplait-elle, il ne pipe mot et se contente de lui tracer à l'affaiblisseur de grands traits en diagonale. L'ouvrier incriminé comprend immédiatement qu'il doit recommencer les tirages.*⁴¹

Cette qualité technique peut aussi venir de l'agilité avec laquelle Sylvestre menait son entreprise : il n'était pas rare que des plaques soient retravaillées par le groupe de retoucheuses qui composait son équipe d'employés, afin de corriger des négatifs devenus flous ou surexposés. Au moyen d'un affaiblisseur, elles pouvaient reprendre chaque plaque pour redessiner les contours, réécrire les inscriptions, sans toucher au paysage. Les tirages pouvaient alors gagner en netteté et en relief, satisfaisant ainsi les exigences du client.

LE CORPUS ETUDIE : LES PHOTOGRAPHIES « SYLVESTRE » DU NOUVEAU CENTRE URBAIN DE VILLEURBANNE

Photographier la ville au début du XX^{ème} siècle

« L'invention et le développement de la photographie coïncide avec la transformation des villes en Europe »⁴², peut-on lire dans un catalogue d'exposition sur les photographies d'architectures aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Selon l'auteur, cela explique pourquoi la technique photographique ait eu dès le début de sa diffusion pour fonction de rendre compte de ces transformations. En effet, en 1850, une mission de documentation est confiée au photographe Charles Marville : il doit photographier la ville de Paris, ses monuments et ses jardins, au moment où le baron Haussmann la reconfigure.

Ce lien qui unit la photographie à la ville dès le XIX^{ème} siècle va engendrer l'apparition d'un nouveau type de photographies au début du XX^{ème} siècle qui s'attache à enregistrer ce qu'il y a de pittoresque et d'artistique dans le vieux Paris des rues étroites du XIX^{ème} siècle : au gré de ses déambulations, le photographe Atget, muni de son appareil, réalise des portraits des petits métiers, des vues des cours d'immeubles, des devantures de boutiques. Les quartiers anciens de Paris, condamnés à disparaître au gré du temps, et des réalisations haussmanniennes sont systématiquement immortalisés. À partir de 1901, il s'intéresse aux détails de la ville, et réalisent des clichés entièrement

⁴¹ Op. Cit. p. 101.

⁴² TOMASINI, Olivier (dir.), *Vues d'architectures : photographies des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Catalogue d'exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 2002, Exposition. Grenoble Musée de Grenoble, 2002, p.8.

consacrés à rendre compte des éléments décoratifs des façades : détails de fer forgés sur les façades, heurtoirs de portes, balustrades d'escaliers... Diverses institutions publiques comme la Bibliothèque Historique de la ville de Paris, le Musée Carnavalet, la Commission du Vieux Paris lui achètent ces fragments de la mémoire du Vieux Paris. Son champ d'étude s'étend à la banlieue de Paris, à quelques villes de France, dont il photographie les parcs, les monuments, les rues pittoresques. De ces séries de photographies, Atget réalisent des albums dès 1910. A sa mort en 1927, la photographe Bérénice Abbott achète ses albums, ses négatifs et ses tirages, et commence à les diffuser à New-York auprès des galeristes et des éditeurs. Par ce geste, la photographie documentaire développée par Atget se répand hors d'Europe. Elle-même se met à photographier la ville de New-York en s'inspirant des principes méthodiques développés par Atget. Ainsi, en 1934, elle répond à une commande aux côtés de l'historien de l'architecture Henry Russel Hitchcock. Tous deux se rendent dans différentes villes de la côte Est des Etats-Unis, enregistrant ainsi les évolutions morphologiques urbaines. Bérénice Abbott a intitulé ce projet : « Changing New York ». Ce titre dit beaucoup sur la fonction qu'est assignée à la photographie au début du XXème siècle: enregistrer les transformations d'une ville en pleine mutation, à une époque où la discipline de l'urbanisme émerge, les aménagements urbains se multiplient, les transports se développent, et la population urbaine se densifie. Mais cette fonction documentaire n'est pas vide d'intentions : derrière le travail d'Atget ou d'Abbott, les historiens de la photographie ont parfois perçu une certaine nostalgie pour la ville d'autrefois, ou une mise en garde à l'égard de la folie des transformations urbaines. Toutefois, nous retiendrons surtout l'idée d'un enregistrement systématique de l'image de la ville, à un moment donné, car cette fonction se retrouve dans les photographies de notre corpus. Par ailleurs, ce lien entre la photographie et la ville émerge dans une période où l'on ressent le besoin de freiner les perpétuelles transformations de la ville. La photographie, par sa capacité à figer un instant, remplit cette fonction. En 1869 déjà, le poète romantique Baudelaire cherche aussi, par l'écriture à exprimer ce qu'il y a d'éternel dans une ville changeante.⁴³

⁴³ Voir le Spleen de Paris ou les petits poèmes en prose.

Le contexte de la commande : des réalisations municipales d'envergure

On ne peut parler de la commande que la Municipalité villeurbannaise a passée à la Maison Sylvestre à la toute fin des années 1920 sans parler du contexte dans lequel le Maire Lazare Goujon a décidé que Villeurbanne serait doté d'un Nouveau Centre urbain. Au lendemain de l'achèvement des travaux, l'ensemble du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne s'organise autour d'une longue avenue appelée Avenue de l'Hôtel de ville (aujourd'hui Avenue Henri-Barbusse) de 28 mètres de large, le long de laquelle s'alignent de chaque côté deux immeubles de 11 étages. L'entrée de cette avenue, située sur le Cours Emile Zola, est marquée par deux tours de 19 étages chacune. L'Avenue se referme au Sud sur le nouvel Hôtel de Ville. Si on le contourne par les rues latérales, on tombe sur une place publique sur laquelle donne la façade arrière (Sud) de l'Hôtel de Ville. Au bout de la place, disposé de manière parallèle à l'Hôtel de ville, se trouve le Palais du Travail. Nous avons focalisé notre étude sur les immeubles, l'Hôtel de ville et le Palais du Travail.

Les photographies Sylvestre, mais pas seulement

Nous avons choisi d'analyser les photographies Sylvestre car elles constituent une commande directe de la Municipalité villeurbannaise qui souhaitait ainsi obtenir une couverture photographique du chantier afin de s'en servir pour ses publications. A la fin des années 1920, le maire socialiste Lazare Goujon « est convaincu de l'importance de l'image et l'utilise avec brio »⁴⁴. En réalité, la Maison Sylvestre ne fut pas la seule à couvrir l'évènement. En effet, la construction du Nouveau Centre urbain fit l'objet de plusieurs reportages photographiques. Ainsi, la société de construction l'Avenir, qui se chargea de l'édification des bâtiments, passa une commande de clichés du chantier auprès du photographe Emile Poix. Par ailleurs, dans la presse qui commenta l'évènement, les contemporains purent apprécier les clichés de photographes nationalement voire mondialement connus, comme Blanc & Demilly, ou Florentin. Quelques-unes de ces images du Nouveau Centre sont aujourd'hui conservées aux Archives Municipales de Villeurbanne. Nous avons pensé qu'il pouvait être intéressant de confronter ces photographies à celles que la Maison Sylvestre a réalisées, afin d'essayer de comprendre les différents partis pris, selon qu'il s'agit d'une photographie

⁴⁴ CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), *Les Gratte-Ciel de Villeurbanne*, Les Editions de l'Imprimeur, 2004, p. 206.

industrielle mise au point par un opérateur, une photographie de chantier signée, ou encore une photographie artistique.

Pour commencer, nous allons partir des photographies réalisées par Emile Poix⁴⁵, car ce sont celles qui se rapprochent le plus de notre corpus. En effet, elles sont, comme les photographies Sylvestre, le fruit d'une commande, cette fois passée par une société privée, la société de construction l'Avenir, une coopérative ouvrière qui s'est chargée du gros œuvre du chantier. Son fondateur Antoine Charial était un des administrateurs de la SVU. Alors qu'un peu moins d'un tiers⁴⁶ des photographies Sylvestre du Nouveau Centre représente le chantier, autrement dit un bâtiment en construction, presque la totalité des images Poix illustre les étapes de construction. Emile Poix avait certainement pour consigne d'enregistrer les travaux effectués par la société, de se focaliser sur les matériaux, les ouvriers, les machines, la mise en œuvre du chantier. Les clichés Figures 15, 16, 17 sont représentatifs à cet égard : ils sont le témoignage de l'avancée de l'élévation de l'Hôtel de ville, de celle des fondations des gratte-ciel, de l'édification de l'ossature métallique. Les ouvriers au travail sont au premier plan. Le point de vue est souvent assez rapproché, ce qui incite le photographe à choisir ce qu'il veut montrer, à resserrer son plan sur une action, un groupe de personnages. En fait, si l'on ne savait pas que les photographies concernent le Nouveau Centre villeurbannais, on aurait parfois quelques difficultés à les identifier, car Emile Poix n'a pas cherché à mettre en valeur les nouvelles constructions, comme l'a fait l'opérateur de la Maison Sylvestre. Ici, l'intérêt est ailleurs : les Gratte-Ciel, l'Hôtel de Ville sont prétextes à mettre en avant le travail d'envergure auquel la société l'Avenir s'est attaquée. Pour autant, ces photographies ont eu un autre usage, que celui de constituer une archive de l'entreprise de construction puisqu'on en retrouve quelques-unes dans l'ouvrage *Villeurbanne 1924-1934 : dix ans d'administration*. Les AMV conservent même les clichés qui ont été découpés pour la mise en page du livre.

Les images sorties du studio photographique Florentin s'inscrivent aussi dans le domaine de la photographie industrielle. Elles ont la particularité d'être signées « Florentin, Lyon ». Cette marque montre une revendication de photographe, de propriété d'un créateur, qui n'existe pas dans les photographies Sylvestre, ou celles d'Emile Poix. Pour autant, elles représentent aux trois quarts des photographies de construction en cours, comme celles de Poix ou de Sylvestre. Comme ce dernier, Florentin tient à donner une vision souvent panoramique, ou du moins éloignée des

⁴⁵ Voir Annexe (toutes les photographies conservées aux AMV ne sont pas reproduites)

⁴⁶ Dix-huit photographies sur soixante-trois ont été prises avant l'achèvement des constructions.

bâtiments (Figures 9 et 10) qu'il obtient grâce à un très grand angle et un point de vue bas, alors que Poix privilégiait un motif en particulier. Cette divergence dans le travail du cadrage et du point de vue apparaît dans la comparaison entre la photographie Figure 8 réalisée par Florentin, et le cliché Figure 16 d'Emile Poix. Les deux photographes se sont concentrés sur le même motif, mais leur façon de l'appréhender se distinguent nettement l'une de l'autre. Emile Poix s'est contenté d'inscrire l'ossature métallique au centre de sa photographie, de telle sorte qu'elle envahisse la majeure partie de l'espace, de manière proportionnée, presque symétrique, en dynamisant toutefois la représentation par une prise de côté, de telle sorte que le niveau du sol ne soit pas parallèle au plan de la photographie. L'ouverture de l'espace ne s'effectue pas de l'avant vers l'arrière, mais d'arrière en avant, par le jeu de la grue, dont l'extrémité se confond avec l'angle supérieur droit du cliché. La composition est tout autre chez Florentin : la grue est davantage mise en valeur que l'ossature métallique, elle constitue le point d'ancrage de la photographie, par sa verticalité, et sa position centrale. Cette fois, c'est l'ossature elle-même qui remplit la fonction d'ouverture du champ de la photographie, non plus d'arrière en avant, mais d'avant en arrière. Le regard suit l'axe dessiné par l'alignement des ossatures métalliques, jusqu'à se perdre dans le lointain de l'espace de l'image. Pour varier sa mise en scène, Florentin a pris soin de juxtaposer de gauche à droite différents plans : au premier plan à gauche est matérialisé par le haut d'un immeuble, répond un second plan marqué par la grue et l'ossature à gauche de la photographie. En fait, la composition de Florentin rappelle celle que privilégie l'opérateur de la Maison Sylvestre, lorsqu'il joue sur les effets de perspective pour donner l'impression que le Nouveau Centre s'étend sur des dizaines de kilomètres. Mais la ressemblance avec la photographie Sylvestre s'arrête là, car les clichés Florentin montrent une réelle volonté d'imprimer sa propre vision des constructions, au moyen d'un geste photographique personnalisé. Sa vue du Palais du Travail de nuit (Figure 11) diffère totalement de celles de Sylvestre. En effet, on remarque que les photographies Sylvestre du Palais du Travail ne sont jamais prises de face, ce qui a pour conséquence le fait que les lignes horizontales de la construction ne sont jamais parallèles au plan de la photographie. Ce phénomène peut s'expliquer par l'inadéquation entre une volonté d'enregistrer la totalité de ce long bâtiment et l'absence de recul nécessaire pour le cadrer dans son ensemble, l'Hôtel de ville étant situé de l'autre côté de la place sur laquelle donne la façade principale du Palais du Travail. Le photographe Florentin a sûrement été confronté à la même difficulté. Mais au lieu d'opter pour une prise de vue de côté, il a privilégié un

cadrage plus resserré, qui insiste sur le corps central du bâtiment, qui est encadré de deux tours à base carrée. L'orientation « portrait » du cliché épouse parfaitement la verticalité de l'avant-corps central.

Quant aux photographies prises par « Blanc & Demilly »⁴⁷, on se situerait davantage dans la photographie artistique. Cette signature cache deux photographes, Théo Blanc, né à Lyon en 1891, et Antoine Demilly, né à Mâcon en 1892. Le premier, après avoir été commis aux écritures dans une soierie, est employé par le studio d'Edouard Bron, un photographe lyonnais qui exerçait au 31 Rue de Grenette, et dont il épouse la fille en 1918. En 1910, il est rejoint par Demilly, qui entre comme apprenti au studio Bron, et épouse pour sa part Adrienne, la fille aînée de son patron en 1920. En 1924, les deux gendres succèdent à Edouard Bron, et récupèrent son studio, qui devient alors très vite un lieu renommé très apprécié par la bourgeoisie lyonnaise. Comme le studio Sylvestre à la même époque, mais de l'autre côté du Rhône, le studio Blanc & Demilly comptait une trentaine d'employés, et faisait preuve d'un dynamisme exceptionnel, n'hésitant pas à se convertir très vite aux nouveautés techniques, comme le Leica dès sa sortie sur le marché. Le succès est au rendez-vous, et les commandes se multiplient. Les photographies qu'ils ont réalisées du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne dans les années 1930 constituent certainement l'une d'entre elles. Tout comme les photographies Sylvestre, Florentin, ou Poix, ces clichés Blanc & Demilly ont servi à illustrer des articles de presse et des publications municipales villeurbannaises et en particulier le « Livre d'or » de Villeurbanne, *Villeurbanne 1924-1934, ou dix d'administration*, et le *Programme des fêtes inaugurales*, publié à l'occasion de l'inauguration du Nouveau Centre urbain.

Aux AMV, nous avons retrouvé seulement six photographies de ces deux photographes de renom. Elles ont la particularité de renvoyer à une série homogène, composée de clichés au format carré identique et au double encadrement blanc et noir semblable. Mais l'esprit sériel ne s'arrête pas là : ces images sont en effet empreintes d'une même recherche de beauté artistique, parfois même d'une ressemblance dans la composition. Quatre photographies sur six présentent une vue du beffroi de l'Hôtel de ville, les deux autres illustrent un Gratte-Ciel pris depuis un point de vue bas, et à travers le prisme

⁴⁷ Pour en savoir plus sur ces deux photographes de renom, voir : *Blanc et Demilly : un double regard, une seule signature*, Million & associés, Paris, 2008, 313 p. ; *Blanc & Demilly : photographes à Lyon 1924-1962* (exposition), ed. du Centre Pompidou, 2000, 64 p. ; Basset, René, *Blanc & Demilly : 40 ans de photographies à Lyon*, éditeur Jacques André, 1995, 112 p. ; *Rétrospective Blanc & Demilly, photographes à Lyon*, ed. Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1976, 39 p. ; FRICAUDET, Xavier, « Une unique signature, Blanc & Demilly, photographes lyonnais », *Gryphe, revue de la bibliothèque de Lyon*, N°11, juin 2005, p1-11.

d'une des pergolas installées sur la place Albert Thomas⁴⁸. De plus, la dimension artistique de la photographie vient aussi de la manière dont elle a été prise : de manière penchée à gauche pour 5 des 6 photographies. Ainsi, les verticales et les horizontales du bâtiment photographié ne sont pas parallèles au plan de la photographie ; la composition globale est ainsi structurée par des obliques qui déstabilisent notre perception. Les clichés sont donc totalement dépourvus d'effets de réel : au contraire, le motif est dématérialisé. L'absence de respect des échelles et des proportions confirme cette volonté du photographe de contourner les qualités qu'on attribue d'ordinaire à la photographie, à savoir la précision scientifique, la conformité à la réalité, le rendu exact. Ainsi, dans les clichés Figures 1 et 2, Blanc & Demilly mettent en place un jeu de correspondance, un système d'échos entre deux objets qui, dans la réalité, n'entretiennent aucun lien. Le beffroi est ainsi tour à tour mis en parallèle avec un lampadaire longiligne et un arbre, par une savante combinaison entre l'illusion d'optique et l'effet de perspective. Blanc & Demilly dépassent les limites de la photographie d'architecture, en l'emmenant vers l'art. D'ailleurs, cette recherche stylistique aboutit dans le traitement particulier qui est réservé à la lumière : il semble que les zones sombres comme les zones claires ont été presque saturées. Par ces forts contrastes, que l'on retrouve sur chacune des six photographies, les deux photographes parviennent à produire des effets picturaux, qui reposent essentiellement sur les particularités de la technique photographique, comme celle de jouer sur l'effet de contre-jour. Dans la photographie Figure 2, le beffroi, l'arbre, et le fragment d'immeuble à gauche sont comme des silhouettes qui se détachent sur un ciel lumineux.

Si l'on devait interpréter ces recherches plastiques, on dirait que Blanc et Demilly semblent avoir cherché à se détacher complètement de la photographie industrielle traditionnelle, en privilégiant au départ uniquement les détails architecturaux (au sens où les bâtiments sont à chaque fois fragmentés), et enfin des vues des constructions une fois achevées, et non en cours de chantier, comme l'ont fait Sylvestre, Poix ou Florentin. De plus, si ces deux photographes se sont surtout attachés à donner des vues de l'Hôtel de ville (en supposant qu'il n'existe pas d'autres photographies de Blanc & Demilly du Nouveau Centre), c'est peut-être parce qu'ils avaient pour mission de créer une image symbolique du pouvoir politique, incarnée dans la figure du beffroi. Enfin, le travail soigné de la lumière et des effets picturaux peuvent avoir été voulus afin que ces vues s'impriment dans l'esprit du spectateur comme une même image éternelle, immuable,

⁴⁸ Appelée ainsi depuis 1932. Depuis 1966, elle a été rebaptisée Place Lazare Goujon.

parfaite en un sens, du Nouveau Centre. Nous verrons par la suite comment l'opérateur de la Maison Sylvestre semble aussi avoir aussi été tenté, dans une moindre mesure toutefois, par cette recherche de la « photographie-modèle », qui vise davantage l'élaboration d'une « image » du Nouveau Centre plutôt que la production d'un « document ». Pour finir, la dimension renversante, décalée, et visuellement « penchée » de ces vues d'architecture peut être le fruit d'un désir d'exprimer la modernité architecturale du lieu, tout comme sa monumentalité (par les nombreux effets de contre-plongée notamment).

Partie 2 : La mémoire photographique du Nouveau Centre Urbain : entre témoignage et promotion

Pour Michel MICHEL, la plupart des approches qu'adoptent les études urbaines laisse souvent de côté « les dimensions du phénomène urbain, c'est-à-dire de l'ensemble des processus qui permettent que la ville soit reconnue comme un tout, considérée comme une individualité ». Or dans le cas de la ville de Villeurbanne, cette question paraît essentielle, car c'est elle qui permet de comprendre pourquoi encore aujourd'hui, l'image du Nouveau Centre est un emblème villeurbannais. Afin d'étudier cette dimension, nous nous appuyons sur les photographies Sylvestre en ce qu'elles sont au départ des « documents », chargés de rapporter une histoire, celle de la construction du Nouveau Centre. Toutefois, il ne faudrait pas se contenter d'une analyse qui oublie qu'au fondement de ces images se dissimule un « acte photographique », conditionné à la fois par la demande du client, ici la Municipalité villeurbannaise, et le savoir-faire professionnel de l'opérateur du studio Sylvestre. Enfin, si ces deux points prennent en compte le processus de fabrication d'une représentation, comme son résultat et les effets « promotionnels » qu'il produit sur l'observateur, ils négligent néanmoins ce que la photographie ne dit pas, ou ce qu'elle tente de dissimuler sous le vernis de la représentation. Nous nous attacherons à éclaircir ces quelques failles que « la campagne promotionnelle » se garde bien de signaler.

CE QUE NOUS DISENT LES PHOTOGRAPHIES : LA CONSTRUCTION DU NOUVEAU CENTRE

Au premier plan : des édifices, une ville

Trois « sujets » photographiés, un programme architectural

Nombreux sont les ouvrages qui retracent la genèse du projet de la Municipalité villeurbannaise de construire un ensemble urbain qui puisse rassembler tous les services publics de la ville en un même lieu. La plupart de ces écrits se sont appuyés sur les délibérations des conseils municipaux, sur le journal du maire Lazare Goujon, ou encore

sur les différentes règlementations villeurbannaises parues tout au long de la construction.

Le 2 novembre 1924, le médecin Lazare Goujon est élu à la tête de la municipalité villeurbannaise. C'est dès cette année-là qu'il songe à l'aménagement d'un centre urbain pour Villeurbanne⁴⁹. Les raisons qui ont poussé la municipalité à lancer les constructions du Nouveau Centre peuvent se résumer ainsi :

*La conception de cet ensemble est née peu à peu sur quelques années, fruit de quelques opportunités et de beaucoup de contraintes : des terrains se sont trouvés disponibles, le besoin de logements collectifs ne cessait de croître et l'ancienne mairie était de toute évidence trop petite.*⁵⁰

Tout commence donc par l'acquisition de terrains : en 1925, une surface de 25 000 m² est cédée gratuitement à la municipalité villeurbannaise par la Compagnie d'Applications Mécaniques qui en échange obtient la possibilité de s'agrandir. La Municipalité ajoute à cela un terrain de 30 000m² qu'elle achète aux établissements Dognin. D'après Christiane Cesari :

*Il s'agissait de terrains incultes, laissés à l'abandon, occupés par de précaires jardins ouvriers, des dépôts d'immondices clandestins.*⁵¹

Dans les photographies conservées, il n'existe pas de vues du terrain avant la construction du nouveau centre urbain. Compte tenu du fait que ces photographies avaient vraisemblablement pour but de promouvoir les nouvelles constructions voulues par la municipalité socialiste, il ne leur était pas utile d'avoir des photographies de l'état d'abandon du lieu, avant les constructions. Toutefois, deux photographies de notre corpus, présentent en arrière-plan un même espace non construit encore.

⁴⁹ D'après le Journal de Lazare Goujon, dans TRAVERSO, Edith, Chronologie générale, CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), *Les Gratte-ciel de Villeurbanne*, les Ed. de l'Imprimeur, 2004, p. 226.

⁵⁰ MEURET, Bernard, *Le socialisme municipal Villeurbanne 1880-1982*, Presses Universitaires de Lyon, 1982, p. 153.

⁵¹ CESARI, Christian, *L'Urbanisme à Villeurbanne de 1920 à 1970*, mémoire de maîtrise de géographie, Lyon, Faculté des Lettres et des sciences humaines, 1971, p. 38.



Illustration 10 : Construction de l'Hôtel des Postes et future Avenue Henri Barbusse



Illustration 11 : Construction Hôtel des Postes et future Avenue Henri Barbusse

Partie 2 : La mémoire photographique du Nouveau Centre Urbain : entre témoignage et promotion

Ces photographies sont prises d'un même point de vue, celui de l'Hôtel de ville, et présentent la même perspective, à savoir celle de l'Avenue Henri-Barbusse, qui prend peu à peu forme. On peut dater ces photographies entre la fin de l'année 1931 et l'année 1932, car il est clairement visible que la deuxième partie des « gratte-ciel » (soit les groupes d'immeubles 5 et 6) de l'avenue Henri Barbusse, dans le sens Hôtel de ville-Cours Emile Zola, n'est pas encore édifiée au moment où les photographies sont prises. Or les travaux ont commencé le 15 juin 1931 (date officielle), et la demande de permis de construire pour les groupes d'immeubles 5 et 6 n'est accordée que le 3 octobre 1932. Ces photographies sont toutefois prises à deux moments différents comme en témoigne la différence d'état de construction des immeubles du groupe 4. Dans la photographie 12, l'immeuble en question n'est qu'à l'état de structure métallique, alors que dans la photographie 11 les six premiers étages sont construits. Quoi qu'il en soit, ces deux clichés montrent qu'une usine se trouvait là avant que ne soient réalisés les groupes 5 et 6 : il s'agit de l'usine de la Compagnie d'Application Mécanique, installée au 18 cours Emile Zola, qui au début de l'année 1930 décide de fermer ses portes à Villeurbanne. La municipalité se porte alors acquéreur de ce terrain afin « d'obtenir une façade et une communication sur le Cours Emile-Zola en prolongeant l'avenue large de 30 mètres qui, partant de la future mairie, devait s'arrêter rue Anatole-France »⁵², soit à l'extrémité des groupes d'immeubles 3 et 4. Dans cette manœuvre de la municipalité, on aperçoit déjà une volonté de s'imposer dans le paysage villeurbannais, de relier son futur centre aux axes majeurs de communication, de le rendre visible depuis un axe aussi bien parcouru par des Villeurbannais que des Lyonnais. Il s'agit déjà une manière de participer à la promotion du Nouveau Centre.

En plus des immeubles, qualifiés par la presse de 1933-1934 de « gratte-ciel », deux édifices vont constituer les deux « monuments » du centre : le Palais du Travail et l'Hôtel de ville. Le 20 mai 1927 l'Association du Palais du Travail est créée⁵³, et Lazare Goujon élabore déjà un plan des dispositions du futur Palais du Travail, qui apparaît comme « la maison du peuple ». La municipalité souhaite mettre à disposition de ses électeurs des services publics réunis en un seul lieu : un théâtre, une piscine, une école maternelle, les sièges des syndicats. Cette construction s'inscrit dans la période de développement de la culture de masse, encouragé par l'Etat. D'après Jacques Beaufort, cette construction rappelle les « salles d'assemblées » prévues par Tony Garnier pour sa

⁵² MEURET, Bernard, *Le socialisme municipal Villeurbanne 1880-1982*, Presses Universitaires de Lyon, 1982, p. 155

⁵³ TRAVERSO, Edith, « Chronologie générale », dans CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), *Les Gratte-ciel de Villeurbanne*, les Ed. de l'Imprimeur, 2004, p. 226.

« Cité Industrielle »⁵⁴. Mais cette ressemblance n'est peut-être pas le fruit du hasard dans la mesure où Tony Garnier a aidé Leroux à redessiner et à améliorer le bâtiment.

La Municipalité socialiste fait preuve de dynamisme. L'Hôtel de ville est alors situé Place Grand Clément, il est excentré du cœur de la ville. Mais la municipalité en place depuis 1924 ne tarde pas à formuler le projet de construire un centre neuf qui serait ponctué par un monumental hôtel de ville. C'est une manière pour Villeurbanne de se démarquer de Lyon : cette dernière n'a pas la possibilité de faire construire un hôtel de ville moderne, le sien étant un monument historique.

Le processus de construction fixé par la photographie

Au début du XX^{ème} siècle, les photographes qui pratiquent la photographie industrielle sont sollicités par les architectes et les entrepreneurs pour immortaliser les étapes successives des constructions. Ainsi, la photographie est appréciée pour sa qualité de « document » qui concentre en lui les conditions du chantier, les matériaux utilisés, l'évolution de l'édification, ou encore le parti pris architectural du concepteur. Car en plus de constituer la mémoire d'un projet architectural, ce type de photographie permet mettre en valeur le travail de l'architecte. Or, « un cliché sans ambition esthétique ou démonstrative affichée peut servir à la propagande et à la commémoration, parfois au souvenir, souvent à la technique et à l'expertise, toujours à l'historien »⁵⁵. Ainsi, c'est cette capacité à rendre compte du processus de construction qui nous invite à analyser les photographies Sylvestre qui ont été prises avant l'achèvement du Nouveau Centre. Elles représentent 18 des 63 photographies de notre corpus.

La première remarque que les clichés Sylvestre nous permettent de faire concerne la simultanéité avec laquelle certains édifices ont été construits : en effet, la photographie 13 a été prise en direction du Sud depuis la nouvelle place Albert Thomas. La perspective est fermée par la forme irrégulière de l'Hôtel de ville auquel il manque à cette époque le beffroi et une partie des colonnes monumentales. Au loin, on aperçoit le sommet des gratte-ciel encore à l'état d'ossature métallique. De même sur le cliché 14, le premier plan est largement occupé par la masse imposante de l'Hôtel de ville dont les échafaudages trahissent l'état de construction, tandis que le coin inférieur droit dévoile un Palais du Travail tout aussi inachevé, puisqu'il lui manque les deux tours carrées de sa façade principale. Les photographies témoignent ainsi de la vitesse avec laquelle le

⁵⁴ BEAUFORT, Jacques, *L'architecture à Lyon, Tome II Lyon et le grand Lyon des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, éditeur Jean-Pierre Huguet, 2001,

⁵⁵ VOLDMAN, Daniel, « Photographier l'architecture urbaine », *Vingtième siècle*, Revue d'histoire, 1999, vol. 61, p141.

Partie 2 : La mémoire photographique du Nouveau Centre Urbain : entre témoignage et promotion

Nouveau Centre s'est édifié : d'après la chronologie établie par Edith Traverso, l'ensemble de l'aménagement a été réalisé en seulement trois ans, de juin 1931 à la fin du printemps 1934.



Illustration 12 : Hôtel de ville de Villeurbanne



Illustration 13 : Hôtel de ville vue depuis la rue Michel Servet

D'autre part, ces images d'architecture en construction constituent une précieuse trace des techniques, matériaux utilisés, dans la mesure où elles montrent les édifices sans leur revêtement final, dans leur état de squelette. Ce qui frappe au premier abord est cette prédominance de l'ossature métallique, facilement reconnaissable à son aspect de quadrillage. Elle concerne les immeubles construits par l'architecte Môrice Leroux. En effet, celui-ci a pris le parti de les constituer à partir d'une charpente métallique, composée de 7000 tonnes de poutrelles d'acier rivetées et boulonnées, remplies de 3 millions de briques creuses, selon les chiffres de Anne-Sophie Cléménçon. Le tout est enduit de parois de briques creuses⁵⁶. Ce quadrillage visuel forme un véritable leitmotiv sur les photographies des immeubles en construction, comme on peut en particulier le voir dans photographies 15 et 16.



Illustration 14 : Montage de la charpente en janvier 1932

⁵⁶ CLEMENCON, Anne-Sophie, « Les immeubles de logements », *Les Gratte-Ciel de Villeurbanne*, les Editions de l'Imprimeur, 2004.

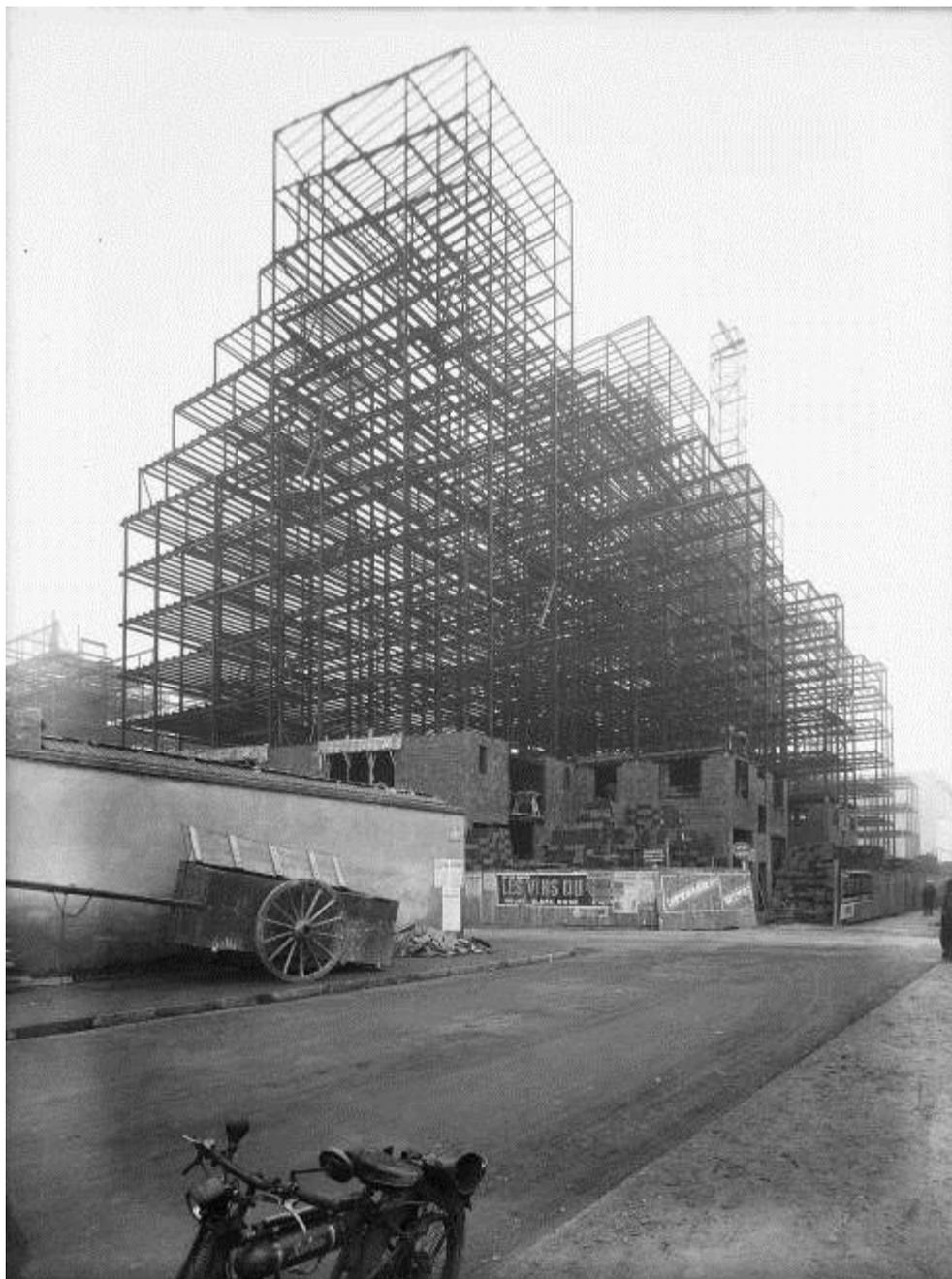


Illustration 15 : Montage de la charpente en janvier 1932

Dans cette dernière, la prise de vue en contre-plongée a permis au photographe de souligner les lignes de cette ossature, en les faisant ressortir sur un fonds blanc. Ce type de matériaux est caractéristique de cette période d'entre-deux-guerres : si le principe de la charpente métallique n'est pas une nouveauté aux Etats-Unis ou en Allemagne, où elle est employée depuis longtemps dans les constructions industrielles ou de magasins⁵⁷, elle envahit sérieusement le domaine de l'édification de logements pendant cette période. De même, Robert Giroud, l'architecte de l'Hôtel de ville choisit d'utiliser des matériaux modernes pour l'époque, à savoir le ciment armé pour les demi-colonnes monumentales qui habillent le pourtour de l'Hôtel de ville. Ainsi, on peut dire que la réalisation du Nouveau Centre s'inscrit dans la modernité de l'entre-deux-guerres, qui « est marquée par de grands progrès techniques : c'est l'apport des ingénieurs, qui sont assez nombreux à s'intéresser aux problèmes de la construction et qui interviennent soit en édifiant eux-mêmes des œuvres, soit en introduisant dans les techniques du béton et du métal des nouveautés intéressantes pour les architectes, avec qui d'ailleurs ils collaborent volontiers. »⁵⁸.

Par ailleurs, les clichés Sylvestre rendent aussi compte des engins de construction. Ils insistent surtout sur la présence de nombreuses grues dans le paysage urbain en cours d'élaboration : par ces créatures longilignes, visibles à des kilomètres, l'observateur se figure non seulement la hauteur impressionnante de ces mégastructures, mais aussi l'étendue du Nouveau Centre. La photographie 15, qui montre le montage de la charpente en janvier 1932 offre une vue sur un alignement de quatre grues, qui, avec l'effet de perspective, se transforment en faire-valoir des futurs gratte-ciel : ceux-là ne sont même pas terminés qu'ils paraissent déjà égaler la hauteur d'une grue. L'effet est amplifié par la prise de vue en contre-plongée. De plus, la multitude d'échafaudages qui recouvre sur plusieurs photographies le beffroi comme le corps principal de l'Hôtel de ville crée quant à elle une impression de projet grandiose, qui dépasse l'entendement. A nouveau, la contre-plongée vient produire une illusion de monumentalité de ces installations temporaires, sur le cliché 17.

⁵⁷ Toujours d'après Anne-Sophie Cléménçon.

⁵⁸ JULLIAN, René, *Histoire de l'architecture en France : de 1889 à nos jours : un siècle de modernité...*, ed. P. Sers, 1984, p. 174

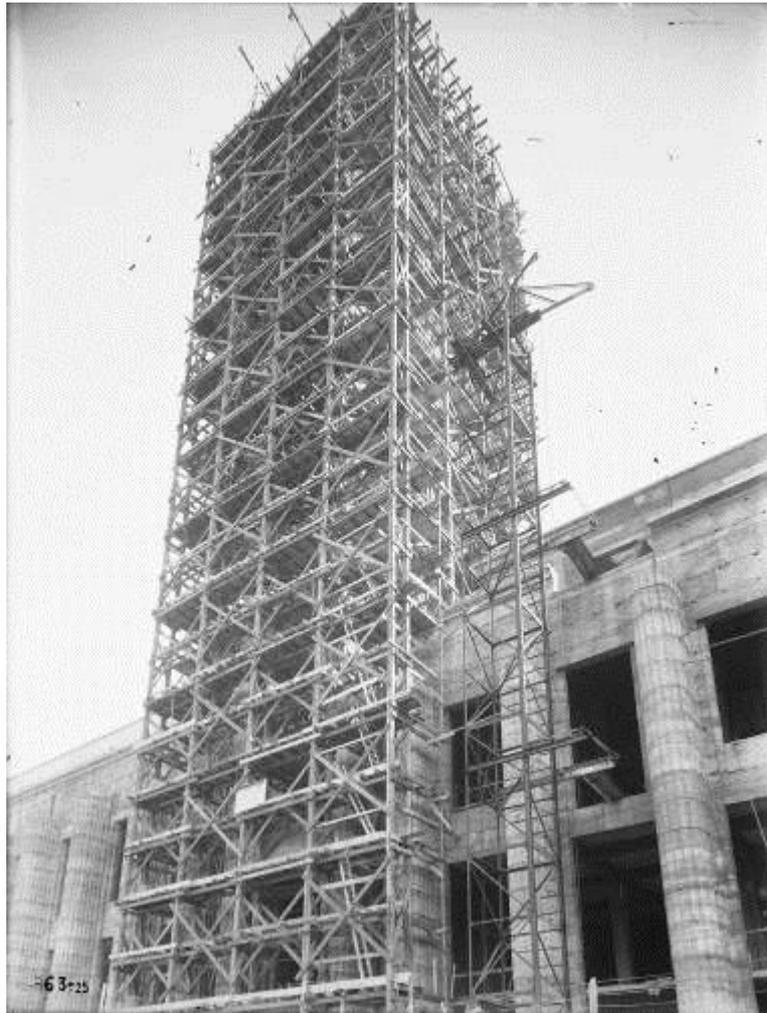


Illustration 16 : Construction de l'hôtel de ville

Par ailleurs, les images Sylvestre font aussi allusion à la vie du chantier du Nouveau Centre. Nombreuses sont les photographies où figurent des ouvriers, même si leur représentation se noie au milieu des édifices monumentaux qui composent le centre. Néanmoins, il ne fait aucun doute que la préférence de l'opérateur s'est tournée vers des vues qui minimisaient au maximum cette présence humaine, comme nous le verrons plus tard, et ce pour donner une vision objective de l'évolution des constructions, qui se concentre exclusivement sur l'état d'avancée de l'architecture des édifices.

Le « mobilier urbain » : l'image d'un premier urbanisme

Si l'on regarde attentivement les photographies Sylvestre de la construction du Nouveau Centre, on remarque que l'espace mis en scène est constamment ponctué d'objets de la modernité urbaine, que l'on a assez tardivement regroupés sous le terme « d'urbanisme ». Alors qu'au XIX^{ème} siècle, on ne parlait pas encore d'urbanisme, des

traités⁵⁹ portant sur l'aménagement des villes contribuaient déjà à faire éclore cette notion. Mais c'est réellement dans les premières années du XXème siècle que l'urbanisme s'est défini. Selon Pierre Merlin⁶⁰, le mot urbanisme est apparu pour la première fois en 1910 dans le *Bulletin de la Société géographique de Neufchâtel*, sous la plume de P. Clerget. Dès 1914, est fondée La Société française des architectes-urbanistes, sous la présidence d'Eugène Hénard. En 1924, l'Université de Paris crée l'Institut d'urbanisme, mais il faudra attendre 1953 pour que l'urbanisme soit enseigné à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Nous avons souhaité voir en quoi on peut considérer que les photographies Sylvestre se font le vecteur des solutions trouvées par la Municipalité villeurbannaise pour « résoudre un problème (l'aménagement de la cité machiniste) »⁶¹.

Afin de définir ce qui va attirer notre attention dans cette partie du développement, nous nous appuyons sur la définition que donne Christiane Cesari de l'urbanisme :

*L'urbanisme est un art, l'art d'équiper, d'aménager une région, une zone, en tenant compte à la fois des nécessités pratiques et des nécessités esthétiques. Par là-même, l'Urbanisme aura à intervenir dans de nombreux domaines : la circulation, l'esthétique, le logement, l'hygiène et le confort, les équipements sportifs et culturels administratifs et commerciaux, les usines et les espaces libres.*⁶²

Nous avons choisi de regrouper ces aménagements sous l'expression de « mobilier urbain », car le terme d'urbanisme est généralement employé pour une zone beaucoup plus grande qu'un centre-ville. De plus, les réalisations villeurbannaises marquent davantage un pas en direction de l'urbanisation que l'aboutissement d'un véritable programme urbanistique. C'est pourquoi nous avons emprunté l'expression de « mobilier urbain » à Mary de Thézy qui l'utilise dans l'introduction de son ouvrage *Marville Paris*, pour désigner « l'ensemble des objets ou dispositifs, publics ou privés, installés dans l'espace public et liés à une fonction ou à un service offert à la collectivité »⁶³.

Pour autant, nous devons signaler que cette expression est anachronique à notre période, puisqu'elle n'a vu le jour que dans les années 1960.

⁵⁹ SITTE, Camillo, *L'Art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Vienne, 1889

⁶⁰ MERLIN, Pierre, *L'urbanisme*, PUF, 9^{ème} édition, Paris, 2010, p. 53.

⁶¹ CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*, Editions du Seuil, 1979

⁶² CESARI, Christiane, *L'urbanisme à Villeurbanne de 1920 à 1970*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Lyon, 1971, p.7.

⁶³ DE THEZY, Mary, *Marville Paris*, Hazan, Paris, 1994, p. 26.

Dans le cas de Villeurbanne, on peut dire que les transformations urbaines opérées à l'occasion de la construction du Nouveau Centre découlent directement d'une initiative de l'Etat dans l'organisation de la croissance des villes françaises. En effet, à la fin du XIX^{ème} siècle, l'Etat commence par reconnaître d'utilité publique le « Musée Social », une fondation privée mise en place en 1894, qui rassemblent des spécialistes de la ville, comme Jules Siegfried et Emile Cheysson. Il s'agit d'un lieu de recherches, de réflexion et d'enquêtes autour de la notion de ville, de l'hygiène urbaine comme rurale, des institutions ouvrières... Puis l'Etat joua un rôle plus important, en promulguant une première loi, la Loi Cornudet, en 1919 (modifiée en 1924). Il s'appuya pour cela sur les analyses et les sections d'études du Musée Social. D'après cette loi, « toutes les villes de plus de 10 000 habitants [...] sont tenus d'avoir un plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension ». Elle a eu un rôle prépondérant dans le processus d'urbanisation de Villeurbanne.

En effet, dès le milieu des années 1920, le maire Lazare Goujon nouvellement élu, commence à réfléchir à l'idée d'un centre. Le 6 novembre 1924, il crée trois commissions au conseil municipal : voirie, travaux publics, finances⁶⁴. Et en 1926, Villeurbanne dépasse largement les 10 000 habitants : elle vient à se doter d'un premier plan d'embellissement et d'extension⁶⁵. Autant d'étapes qui expliquent que l'on puisse parler d'un premier urbanisme dans le Nouveau Centre urbain de Villeurbanne dans les années 1930. D'ailleurs, il est à noter que ce constat était déjà été partagé par certains organes de presse avant même l'achèvement des travaux : en effet, dès avril 1932, l'Illustration titre son article « Un bel effort d'urbanisme »⁶⁶, tandis qu'à peine un mois plus tard, la revue Science et Monde publie un article intitulé « L'urbanisme moderne dans la cité moderne »⁶⁷. En juillet de la même année, c'est la revue La Science et la Vie cette fois qui va jusqu'à appeler son papier : « Villeurbanne, modèle d'urbanisme »⁶⁸.

Les photographies Sylvestre sont des sources extrêmement riches sur cette question des transformations urbaines qu'a subies le centre de Villeurbanne dans les années 1930. En effet, à l'anarchie des ruelles non pavées du reste de Villeurbanne dans ces années-là, s'oppose les aménagements urbains voulus par le maire Lazare Goujon. De 1925 à 1934, 16,305 km de chaussées ont été ouverts ou aménagés. En 1925, il existait environ 5 km de voies pavées à Villeurbanne, mais aucune rue n'avait été goudronnée. En 1933, la

⁶⁴ TRAVERSO, Edith, « Chronologie générale », dans CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), Les Gratte-Ciel de Villeurbanne, Editions de l'Imprimeur, 2004, p. 226.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ N°4652, 30 avril 1932, pp. 532-533.

⁶⁷ N°52, 12 mai 1932, pp. 301-303.

⁶⁸ N° 181, juillet 1932, pp. 46-55.

ville possède 8 km de voies pavées, et 66 km de rues goudronnées, d'après les chiffres donnés par Christiane Cesari⁶⁹. Ainsi, Villeurbanne va jusqu'à recouvrir ses rues de macadam, comme le montre la photographie 18.



Illustration 17 : Avenue Henri Barbusse

Des trottoirs sont aussi aménagés le long des immeubles de l'Avenue de l'Hôtel de ville (aujourd'hui Avenue Henri-Barbusse). L'ère de l'automobile imprime aussi sa marque, à en juger par les petites plateformes avec borne qui sont installées à intervalle régulier, sur l'Avenue, afin de délimiter deux voies de circulation. Sur cette image comme sur la 19, l'automobile est d'ailleurs présente, objet de la modernité par excellence. Le cliché 20 est encore plus significatif de ces changements : deux engins du service de nettoyage de la ville « posent » au pied des « gratte-ciel ». Ce service technique communal est à rapprocher de la politique hygiéniste que défendait le maire docteur Lazare Goujon. On remarque aussi la mise en place d'un éclairage public, notamment dans la photographie 21, où on aperçoit en arrière-plan quatre lampadaires disposés dans les angles de la place Albert Thomas.

⁶⁹ CESARI, Christiane, *L'urbanisme à Villeurbanne de 1920 à 1970*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Lyon, 1971, p.32.



Illustration 18 : Hôtel de ville



Illustration 19 : Le service de nettoyage et de voirie



Illustration 20 : le Palais du Travail depuis l'Hôtel de ville

De plus, la construction du Nouveau Centre Urbain a occasionné plusieurs travaux d'aménagement qui ont résulté dans le percement de plusieurs rues. La rue Racine, qu'on aperçoit sur la photographie 22, a été prolongée jusqu'au Cours Emile Zola. Les rues Michel-Servet, et Paul Verlaine (photographie 16) ont été percées de chaque côté des Gratte-Ciel, et enfin deux petites rues perpendiculaires à la rue Michel-Servet ont été ouvertes : la rue Malherbes et la rue Sully-Prudhomme.

On voit d'après les photographies du Nouveau Centre que les nouvelles rues qui sont percées n'échappent pas à un équipement en éclairage. On sait qu'en 1925, la ville n'éclairait ses rues qu'au gaz : 314 lanternes pour toute la commune. Par la suite, la municipalité a opté pour des aménagements d'éclairage à l'électricité : en 1933, 504 lanternes axiales ou latérales viennent compléter 879 lanternes à gaz dans les rues les plus importantes. L'éclairage est donc renforcé pendant ces années-là. C'est la Compagnie du Gaz de Lyon qui fournissait le gaz à Villeurbanne, et l'électricité était distribuée par la Société des Forces Motrices du Rhône qui exploitait l'usine hydraulique du Canal de Jonage⁷⁰.

⁷⁰ CESARI, Christiane, *L'Urbanisme à Villeurbanne de 1920 à 1970*, mémoire de maîtrise de géographie, Lyon, Faculté des Lettres et des sciences humaines, 1971.



Illustration 21 : Vue depuis la rue Racine

Non seulement l'aspect pratique de l'urbanisme est mis en œuvre, mais la municipalité semble aussi faire attention à l'image de la ville. En effet, les clichés Sylvestre nous montre un Nouveau Centre embelli. L'aménagement de la place publique encerclée de part et d'autre par le Palais du Travail et l'Hôtel de ville en est la représentation la plus significative : la photographie 23 met en lumière les deux pergolas installées face à face en bordure de la place. Elles ne sont pas identiques, celle à l'Ouest possède un écartement plus grand entre les deux piliers centraux, afin de recevoir en son centre le buste d'Albert Thomas. De même, aux quatre angles de la place figurent des vasques sculptées posées sur un socle élevé. L'opérateur Sylvestre a réservé un cliché entier à l'aspect esthétique de ce fragment de « mobilier urbain ». Mais ce sont surtout les deux grands bassins occupant une très grande partie de la place qui complètent cet « art » de la ville. Dans la photographie 24, le photographe a essayé d'exprimer le charme que pouvait représenter un miroir d'eau au cœur de la ville.



Illustration 22 : Hôtel de ville

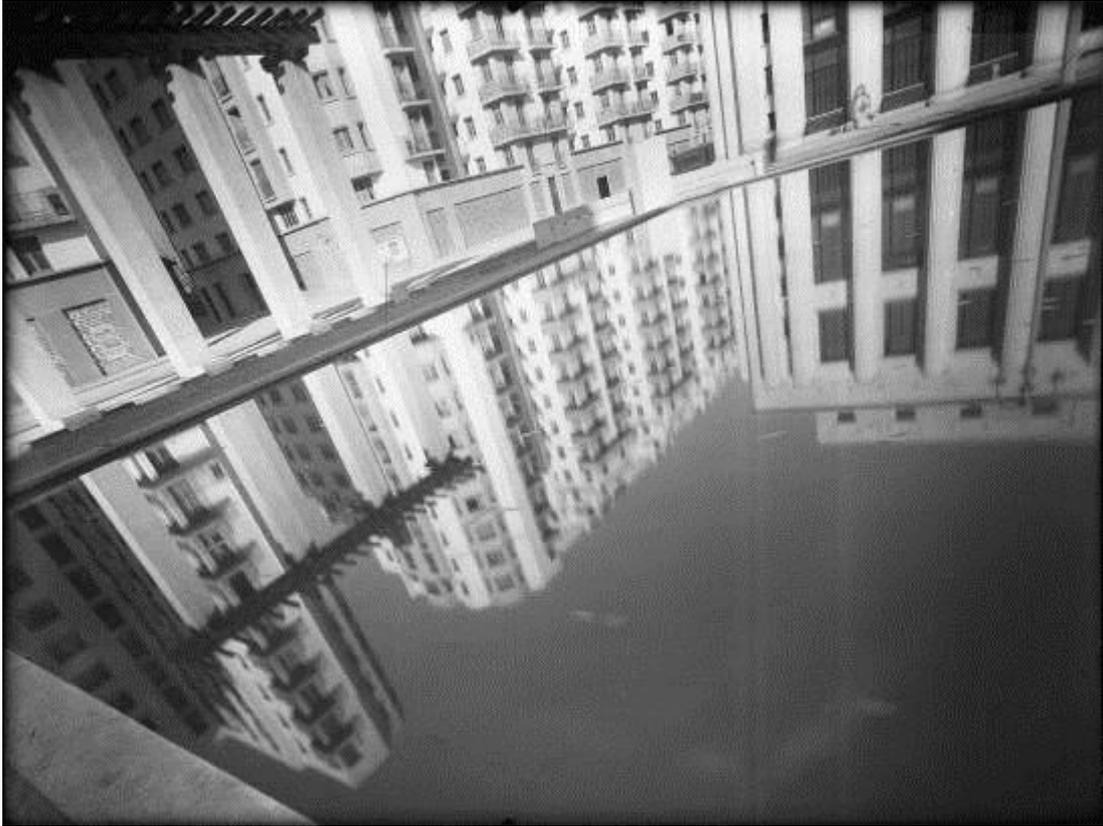


Illustration 23 : Reflet de l'Hôtel de ville

En arrière-plan : un portrait de Villeurbanne dans l'entre-deux-guerres

Une banlieue industrielle très peuplée

La photographie Sylvestre n°25 s'ouvre sur l'avenue Henri Barbusse, le photographe s'étant placé au sommet d'une des deux tours de dix-neuf étages de l'entrée du Nouveau Centre. De cette hauteur, son champ de vision est large. La perspective de l'avenue Henri Barbusse se ferme sur l'horizontalité de l'Hôtel de ville qui masque totalement le Palais du Travail. En arrière-plan, les nombreuses tours des cheminées des usines de Villeurbanne marquent leur empreinte dans le paysage, rappelant que Villeurbanne, dans les années 1930, est une ville industrielle en plein essor. L'emprise de cette activité industrielle paraît importante, à en juger par le nombre de cheminées d'usines, et leur distribution sur le territoire. Le cliché 26 est assez révélateur de la manière dont le Nouveau Centre de Villeurbanne s'est imposé en plein cœur de la cité ouvrière, comme le montre la proximité des usines avec le Palais du Travail.



Illustration 24 : Les Gratte-Ciel et l'avenue Henri-Barbusse depuis les tours de 19 étages



Illustration 25 : Palais du Travail en construction

Partie 2 : La mémoire photographique du Nouveau Centre Urbain : entre témoignage et promotion

C'est au cours du XIX^{ème} siècle que le territoire villeurbannais s'est industrialisé. La première implantation industrielle a lieu dès 1874 avec l'installation de l'usine Renard et Villet. En plus de ce type de grandes usines de la fin du XIX^{ème} siècle, de nombreux ateliers, et fabriques de taille moyenne, mêlant différentes activités comme les produits chimiques, la blanchisserie, la quincaillerie, la fabrication du caoutchouc sont venus compléter une importante industrie textile en partie issue de l'activité lyonnaise : certains ateliers lyonnais de tissage mécanique, ayant besoin de plus d'espaces, se sont déplacés vers la périphérie, notamment dans la commune de Villeurbanne qui offrait alors de grandes friches. De même, après 1914, des ateliers de construction électrique Delle et les principales usines de la compagnie des Tramway viennent s'implanter dans Villeurbanne⁷¹.

Cette rapide industrialisation que connue Villeurbanne fut à l'origine d'une démographie en hausse au début du XX^{ème} siècle : la population affluant, la commune étend son territoire, mais les logements commencent à manquer. C'est ce contexte qui a été le point de départ du projet du Nouveau Centre de Villeurbanne.

Entre ville et campagne, une organisation dispersée et anarchique

L'arrière-plan de certains clichés Sylvestre, ceux qui privilégient en particulier des champs de vision large, panoramiques, offre une représentation de ce à quoi ressemblaient les alentours du Nouveau Centre dans les années 1930. Le cliché 27 insiste sur l'héritage agricole de la cité ouvrière, montrant des parcelles de culture au milieu des maisons.



Illustration 26 : Panorama sur les Gratte-Ciel

⁷¹ BONNEVILLE, Marc, *Villeurbanne : naissance et métamorphose d'une banlieue ouvrière, processus et formes d'urbanisation* PUL, Lyon, 1978

Il faut dire qu'au début du XX^{ème} siècle, la commune de Villeurbanne garde encore les traces de son activité agricole du siècle précédent. Au XIX^{ème} siècle, on y cultivait l'avoine, les pommes de terre, les betteraves, les fruits, les légumes et les roses. Quant à son activité agricole, il n'en reste alors que des vestiges : quelques prairies, des établissements maraichers ou d'horticulture. J. Perrier dans son ouvrage *Villeurbanne Historique et Biographique*⁷² nous dépeint Villeurbanne comme une commune rurale à 90 % jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, le reste du sol étant occupé par de petites propriétés privées et des ateliers.

Ce qui frappe aussi notre regard concerne d'avantage l'organisation spatiale de ces composantes morphologiques que sont l'héritage agricole, et le présent industriel de Villeurbanne. Certaines photographies du fonds Jules Sylvestre trahissent particulièrement l'aspect anarchique et le caractère partagé entre industrie, agriculture, ville et campagne de Villeurbanne.



Illustration 27 : Maison d'amateur vers 1934

⁷² PERRIER, Jacques, *Villeurbanne, historique et biographique*, ed. E. Bonnard, 1928.

A la fin du XIX^{ème} siècle, suite à l'industrialisation du territoire, et à l'afflux de travailleurs lyonnais décidés à s'installer à Villeurbanne, Jules Grandclément, le maire de Villeurbanne de 1908 à 1922, a déclaré dans le rapport au Conseil Municipal, 24 sept 1920 : « Villeurbanne s'accroît prodigieusement [...]. Nos prédécesseurs n'avaient pas prévu une évolution si rapide ; il en est résulté une agglomération chaotique, sans plan d'ensemble, une ville mal faite qui s'est développée au hasard des intérêts privés, où chacun a bâti à sa guise et tracé des voies de communication à sa fantaisie. »⁷³

Villeurbanne se présente en effet au début du XX^{ème} siècle comme un bourg dispersé, d'environ 20 000 habitants. Vers 1925, Villeurbanne fait l'objet d'une forte immigration qui multiplie par 3 sa population. Jusqu'aux années 1920, Villeurbanne se constitue ainsi d'un ensemble de hameaux et de quartiers éloignés les uns des autres : le Tonkin, Cusset, la Cité, Cyprian, La Ferrandière, Les Maisons-Neuves. De vastes terrains nus, alternant avec des étendues de champs cultivés entourent ces groupes d'habitations mal reliés entre eux. Les voies qui les traversent sont alors des routes qui convergent vers le centre de Lyon. L'industrialisation qu'a connu la commune de Villeurbanne à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle a entraîné un afflux de populations qui ont petit à petit comblé les espaces vides par des habitations à la morphologie très variée. Ce développement s'est fait de manière presque anarchique, sans réel plan d'aménagement. Mais la crise économique se fait sentir dans les années 1925-1935 puisque le nombre de demandes de construction faiblit dans cette période : d'après les chiffres de Christiane Cesari, les demandes tombent à 319 en 1932 alors qu'elles étaient au nombre de 631 (dont 541 à usages d'habitation) en 1925⁷⁴.

Un nouveau centre en rupture

Mais l'observation des photographies Sylvestre nous conduit à un autre constat : le Nouveau Centre villeurbannais, de par la blancheur du revêtement de ses bâtiments, et sa silhouette imposante d'embryon urbain, semble faire figure d'exception dans le paysage alentour. La photographie n°25⁷⁵ est assez représentative de cette situation : non seulement elle témoigne du caractère industriel de la ville de Villeurbanne que nous avons déjà évoqué, mais surtout elle montre à quel point le nouveau centre urbain tranche complètement avec son environnement à cause de la hauteur de ses immeubles

⁷³ VIDELIER, Philippe, *Gratte-Ciel*, ed. la Passe du Vent, 2004, p.9

⁷⁴ CESARI, Christiane, *L'urbanisme de Villeurbanne 1920-1970*, p.29.

⁷⁵ Voir p. 70.

d'habitation, le choix de la terrasse comme couverture, ainsi que son esthétique architecturale. La photographie met en valeur ce contraste de densité comme d'aspect visuel : on passe sans transition de maisons individuelles ou d'habitations à 4 étages aux « gratte-ciel » à 9 étages. Le cliché n°22⁷⁶ amplifie encore plus l'impression de malaise, presque d'incohérence : au premier-plan, l'effet de grand angle de la photographie donne une image des maisons qui occupaient l'espace du Nouveau Centre avant sa construction, et de celles qui l'entourent à présent. Ce sont de petites habitations dispersées, reliées entre elles par un chemin de terre, et délimitées l'une de l'autre par de simples barrières en bois. L'expressivité de l'image est poussée à son maximum : les gratte-ciel et leur gigantisme, leur aspect géométrique surplombent complètement les toitures basses des habitations. A l'urbanité du centre s'oppose les petits jardins accolés aux maisons. La photographie n°27⁷⁷ souligne une autre vérité sur le Nouveau Centre : de ses hauteurs, il domine les alentours, tout comme il est visible de très loin. La photographie n° 29 quant à elle met surtout en valeur l'incompatibilité, et l'impossible intégration de ce Nouveau Centre dans le paysage existant : les trois quarts de l'image nous montrent un immense ensemble lumineux, aéré par l'aménagement d'une grande place, hiérarchisé, discipliné, organisé par le quadrillage des rues, tandis que l'espace droit du cliché présente un paysage plus industriel, plus noir, et plus dense, à l'organisation plus anarchique.



Illustration 28 : L'hôtel de ville

⁷⁶ Voir p. 67

⁷⁷ Voir p.71

Mais ce constat n'est pas nouveau, au lendemain même de l'achèvement des travaux, la revue spécialisée *L'Architecture d'aujourd'hui* l'énonce dès 1934 : « Cette œuvre se révèle également isolée dans un cadre inchangé, comme un échantillon, un « morceau » d'urbanisme au sens que l'on donne à cette expression en sculpture et en peinture. »⁷⁸. Or pour l'auteur, l'urbaniste doit au contraire organiser son programme d'architecture en fonction du cadre d'ensemble : « En partant de ce qui existe, l'urbaniste s'efforce d'organiser la ville, en la classant et en hiérarchisant ses fonctions diverses etc »⁷⁹. Mais dans le cas de Villeurbanne, on assiste au phénomène contraire : « au lieu de composer avec l'existant, elle le considère comme étranger à la ville future »⁸⁰. Mais pour l'auteur de l'article, ce constat n'est pas blâmable, au contraire, il naît d'une volonté de réaliser progressivement une ville nouvelle, « projetée à priori et d'en franchir successivement les étapes en partant d'un centre créé de toutes pièces, en un mot : au lieu d'intégrer en transformant les éléments dans le tout existant, déduire le tout futur d'une partie originelle. » Cette thèse paraît recevable compte tenu du fait que la légende veut que le maire ait un jour « prit le compas et d'un point situé entre les rues Michel-Servet et Paul Verlaine, à la hauteur de la rue Sully Prudhomme, décrivit sur un plan de la ville quelques cercles concentriques »⁸¹.

D'ailleurs, la photographie 22 dont l'analyse a révélé le contraste au niveau de la morphologie du centre par rapport à celle de son environnement, invite à penser le Centre comme un îlot fermé sur lui-même. Les Gratte-Ciel apparaissent comme une frontière, puisque les immeubles regardent uniquement du côté de l'avenue de Hôtel de ville.

En filigrane : la promotion d'une idéologie politique et urbaine

Son expression : la question du financement, le logement social, et les services

La mise en œuvre du projet idéologique porté par le socialisme municipal villeurbannais a posé la question du financement. D'après Marcel Roncayolo, les premiers effets de la crise, dans les années 1920-1930, ont forcé les municipalités à faire preuve de prudence dans leurs

⁷⁸ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°7, 1934.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Id.

⁸¹ FLEURY, Jean, *Le Centre neuf de Villeurbanne, A.T.L.*, Villeurbanne, 1934

dépenses, et leurs emprunts⁸². Elles ont ainsi recherché de nouveaux mécanismes leur permettant d'entreprendre de grands travaux. Certaines ont associé le financement public et les investissements privés apportés par les banques, ce qui leur permettait de se décharger de la construction, du financement et de la gestion d'immeubles, tout en supervisant l'orientation du projet. Ce sont les Sociétés d'économie mixtes. D'après Edith Traverso, la solution innovante trouvée par la mairie villeurbannaise pour financer son projet préfigure ces sociétés basées sur l'association entre des fonds privés et des fonds publics⁸³.

En effet, la Municipalité a eu recours à deux stratégies pour réunir les fonds nécessaires au lancement des travaux. D'une part, elle a pu bénéficier des facilités que les villes ont dans les années 1920 pour emprunter auprès de l'Etat, du moins jusqu'à ce que la crise freine ces avantages financiers. En effet, elle a effectué un emprunt de 110 millions de francs, garantis par la Commune avec l'autorisation du Conseil d'Etat. Cet emprunt s'est fait en trois étapes, un premier de 50 millions en obligations de 1000 francs, un second de 50 millions au taux de 5,30%, et un autre de 10 millions au taux de 6 %⁸⁴.

D'autre part, elle a eu l'idée de combiner crédit public et financement privé, par la création de la SVU, Société Villeurbannaise d'Urbanisme. La création de cette société va s'appuyer sur la législation en vigueur, notamment la loi qui autorise les communes à participer à des entreprises privées⁸⁵. En fait, il s'agit de parvenir à financer les constructions, tout en les conservant comme propriétés municipales. Après l'échec d'un accord passé avec le Comptoir d'études et de travaux urbains (CETU), qui devait, à la demande de la mairie, monter la SVU, la municipalité décide de créer elle-même la SVU. Celle-ci rassemble des représentants du Conseil municipal, ainsi que des entreprises lyonnaises et villeurbannaises de BTP (bâtiments et travaux publics). A la tête du Conseil d'administration, le maire Lazare Goujon préside aux côtés du premier administrateur délégué Antoine Charial, le fondateur de l'Avenir, l'entreprise qui se charge d'une grande partie des constructions. Ainsi, la SVU n'est composée que de personnes très impliquées, qui tiennent à la réalisation de ce projet. Si les travaux peuvent être lancés, ce n'est pas sans risque pour la Municipalité qui se charge de financer la construction des édifices publics, et la viabilisation, tandis que la SVU s'occupe de

⁸² RONCAYOLO, Marcel, « La production de la ville », *La ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien*, Editions du Seuil, 1998, p. 152.

⁸³ TRAVERSO, Edith, *Une des premières sociétés d'économie mixte*, dans CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), *Les Gratte-Ciel de Villeurbanne*, les Ed. de l'Imprimeur, 2004, p. 148.

⁸⁴ D'après GOUJON, Lazare, *Le Crime que j'ai commis ?*, Villeurbanne, 1938, p. 9.

⁸⁵ D'après ce qu'en dit Edith Traverso, il s'agit des lois des 28 décembre 1926, 28 décembre 1928, et 17 février 1930, dans CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), *Les Gratte-Ciel de Villeurbanne*, les Ed. de l'Imprimeur, 2004.

l'édification des immeubles⁸⁶. Si cette initiative revêt un caractère assez original pour une petite ville de banlieue comme Villeurbanne, elle est assez fréquente dans les années 1930. Quoi qu'il en soit, cette solution ingénieuse a été nécessaire à la municipalité villeurbannaise, qui a pu, grâce à elle, mettre en application ses objectifs en matière de logement social. Le contexte est pour quelque chose dans la décision de la Municipalité villeurbannaise de construire des logements : en effet, cette volonté découle directement des effets de la crise sur l'immobilier. Les loyers augmentent, les populations ne peuvent plus acheter. Au début de l'entre-deux-guerres, les loyers populaires sont ceux qui résistent le mieux, du fait de la réglementation législative, qui tend à freiner leur hausse de prix. Mais les crédits publics se font de plus en plus rares, et c'est tout le bâtiment qui commence à souffrir des restrictions budgétaires. Les chantiers sont petit à petit abandonnés : « la friche se substitue au lotissement, confirmant, en grande banlieue, ce paysage en peau de léopard, fait de réalisations partielles et de vastes tâches abandonnées »⁸⁷. En réponse à cela, certaines municipalités se mobilisent pour contrecarrer les effets de la crise, en tentant de relancer l'économie au moyen de travaux urbains censés atténuer le chômage. Villeurbanne fait partie de ces quelques villes qui ont opéré un retour de l'intervention publique. Comme l'indique Marcel Roncayolo dans *La ville de l'âge industrielle*, on a tendance à considérer l'entre-deux-guerres comme une période durant laquelle la construction est ralentie. En réalité, le paradoxe tient au fait qu'au contraire, les années qui suivent la fin de la Première Guerre Mondiale sont un prolongement du renouveau de l'intervention publique qui caractérisait la première décennie du XXème siècle⁸⁸. Ainsi, à la fin des années 1920, ce n'est pas la première fois que la municipalité villeurbannaise, qui n'est alors pas dirigée par Lazare Goujon, mais Jules Grandclément, entreprend de construire des logements à loyers modérés pour sa population. Le 30 juin 1914, le conseil municipal villeurbannais obtient la création de l'Office Public des Habitations à bon marché, dont la première réunion de son conseil d'administration n'a eu lieu qu'en janvier 1921. Son objectif était de lutter contre la crise du logement en construisant des logements dont les loyers à prix modiques permettraient de loger les travailleurs villeurbannais. Ainsi, juste avant la construction des « Gratte-ciel » villeurbannais, l'Office des HBM, grâce à l'initiative de la mairie, a permis l'édification de 262 logements, répartis rue Colin, Cours Emile Zola, chemin de Buers, et enfin rue

⁸⁶ Pour en savoir plus : TRAVERSO, Edith, « Une des premières sociétés d'économie mixte », *Les Gratte-Ciel de Villeurbanne*, les Ed. de l'Imprimeur, 2004, p. 150. ; et MEURET, Bernard, *Le socialisme municipal Villeurbanne 1880-1982*, PUL, 1982, p.165.

⁸⁷ AGULHON, Maurice (dir.), *La ville de l'âge industrielle*, le cycle haussmannien, éditions du Seuil, 1998, p. 150.

⁸⁸ Ib. p151.

Michel-Servet⁸⁹. On peut en avoir une idée grâce aux photographies Sylvestre, puisque les HBM rue Michel Servet apparaissent sur l'illustration n°30, qui est un détail de la photographie n°25, page 70.



Illustration 29 : détail de la vue de l'Avenue Henri-Barbusse, les HBM rue Michel Servet

Par la suite, la mairie a aussi fait en sorte d'aider les ouvriers à construire eux-mêmes leur maison, pour en devenir propriétaires. Ces constructions sont les « cottages » de Villeurbanne : en mai 1932, 23 sont déjà terminés.

Mais l'expression la plus aboutie de l'idéologie sociale de la municipalité villeurbannaise est l'ensemble d'immeubles d'habitation construits dans le cadre du projet du Nouveau Centre. Grâce aux « Gratte-Ciel », la municipalité a fourni à la commune 1500 logements de 2 à 7 pièces. D'après Bernard Meuret, « les thèmes idéologiques du socialisme de la municipalité ont trouvé leur application dans cette réalisation urbaine : l'hygiène, la rationalité, l'économie »⁹⁰.

Mais c'est surtout dans la mise à disposition des habitants villeurbannais de services publics, réunis dans un même lieu, un même centre, qui forme la consécration du socialisme municipal mis en œuvre par Lazare Goujon à Villeurbanne. Cette politique s'inscrit dans la « communalisation des services »⁹¹ qui s'effectue dès la deuxième moitié du XIXème siècle,

⁸⁹ CESARI, Christiane, *l'Urbanisme à Villeurbanne de 1920 à 1970*, Mémoire de maitrise, Université Lyon 3, 1971, p. 30.

⁹⁰ MEURET, Bernard, *Le socialisme municipal Villeurbanne, 1880-1982*, PUL, 1982, p. 161.

⁹¹ PINOL, Jean-Luc (dir.), *Histoire de l'Europe urbaine, De l'Ancien régime à nos jours*, tome 2, Ed. du Seuil, 2003, p. 189.

et encore plus au début du XX^{ème} siècle, selon François Walter et Jean-Luc Pinol. Certaines villes comme Villeurbanne vont développer un véritable interventionnisme municipal : « le service public va souvent apparaître comme la seule possibilité pour les villes d'augmenter leurs ressources »⁹². Dans le cas de Villeurbanne, ce n'est pas cette cause qui prime. Lazare Goujon, dans l'ouvrage qu'il publie en 1938, explique qu'« un nouvel Hôtel de ville avait été décidé par le Conseil Municipal dès 1926, en raison de l'impossibilité d'agrandir l'ancien pour y aménager les services dispersés un peu partout consécutivement à leur extension considérable occasionnées par l'énorme accroissement de la population : 26 mille habitants en 1902 et 80 mille en 1930 »⁹³. Pour Jean-Luc Pinol et François Walter, la meilleure application de la « communalisation des services » a été celle mise en œuvre dans le cadre du socialisme municipal que nous avons tenté de définir précédemment. Il n'est donc pas étonnant que la municipalité villeurbannaise se soit engagée dans cette voie du développement des services publics, des équipements en matière d'hygiène urbaine, de transport ou d'approvisionnement.

En observant les photographies, nous nous sommes rendu compte qu'il avait semblé important aux yeux du photographe de rendre compte de cette implication municipale. En effet, plusieurs clichés mettent clairement en valeur certains signes qui font directement allusion à ces services ouverts par la Municipalité. Nous avons regroupés ces photographies sous deux catégories : celles qui « spatialisent » les services municipaux d'ordre administratif, c'est-à-dire ceux dont les bureaux sont installés dans l'Hôtel de ville, et celles qui « signalent » les services qui ont davantage une perspective sociale, à savoir ceux proposés par le Palais du Travail.

La première catégorie concerne des images de l'intérieur de l'Hôtel de ville. Elles illustrent les services dispensés au rez-de-chaussée de l'Hôtel de ville. Les bureaux se présentent tous de la même manière, sous la forme d'un comptoir unique complètement ouvert sur un immense hall, et compartimenté par de larges piliers blancs. En fait, ces espaces n'ont de bureau que le nom.

La municipalité souhaitait que ce lieu soit transparent, pleinement dédié aux habitants, complètement accessible, ouvert, à l'image de la relation qu'elle voulait entretenir avec ses électeurs, et de la qualité du service qu'elle souhaitait mettre à la disposition de ses citoyens. Des pancartes informationnelles renseignent sur la fonction de chacun des « bureaux », avec une parfaite efficacité. Les photographies elles-mêmes respectent cette rationalité, et cette clarté du message car chacune d'elles ne donne un aperçu que d'un seul bureau, hormis deux vues d'ensemble. On remarque avec intérêt que ces clichés ont été pris après la mise en

⁹² Ibid.

⁹³ GOUJON, Lazare, *Le Crime que j'ai commis ?*, Imp. Nouv. Du Sud-Est, Villeurbanne, 1938, p. 14.

service de l'Hôtel de ville : ainsi ils témoignent de l'activité des lieux, ils « humanisent » ces espaces assez vides de mobilier. Surtout, ils participent du discours véhiculé par la Municipalité, à savoir qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour satisfaire les Villeurbannais.



Illustration 30 : Intérieur de l'Hôtel de ville, 4ème Bureau au rez-de-chaussée, bureau des écoles

Le second ensemble de photographies renvoie aux images de l'extérieur du Palais du Travail, et à nouveau de l'Hôtel de ville. Cette fois, il ne s'agit plus de mettre en scène les services proposés par la Municipalité, en montrant des citoyens venus se renseigner, mais

Partie 2 : La mémoire photographique du Nouveau Centre Urbain : entre témoignage et promotion

d'utiliser ce que le bâtiment a d'informationnel dans son apparence même. Car les façades de l'Hôtel de ville et du Palais du travail sont porteuses de message en elles-mêmes. Si l'on se concentre sur la photographie n°32, on peut voir une inscription sur une des portes de l'Hôtel de ville : « Services techniques ». En fait, il était prévu dans le plan du bâtiment qu'en façade apparaissent le nom de l'espace spécifiquement réservé à tel ou tel service. Sur la façade du Palais du Travail, l'aspect pratique a disparu au profit d'une vocation presque publicitaire. La signalisation se fait plus grande : on peut lire « HYGIENE DISPENSAIRE URBANISME » sur la façade principale de l'aile gauche du Palais, « THEATRE » sur le corps central, et enfin « SCIENCE ART TRAVAIL » sur la façade de l'aile droite. Ces termes ne sont pas choisis au hasard : ils incarnent les objectifs de la municipalité villeurbannaise tout en renvoyant aux préoccupations du socialisme municipal⁹⁴.



Illustration 31 : La porte d'entrée des Services techniques

⁹⁴ Voir les illustrations 33 et 34



Illustration 32 : détail d'une vue du Palais du Travail (aile gauche)

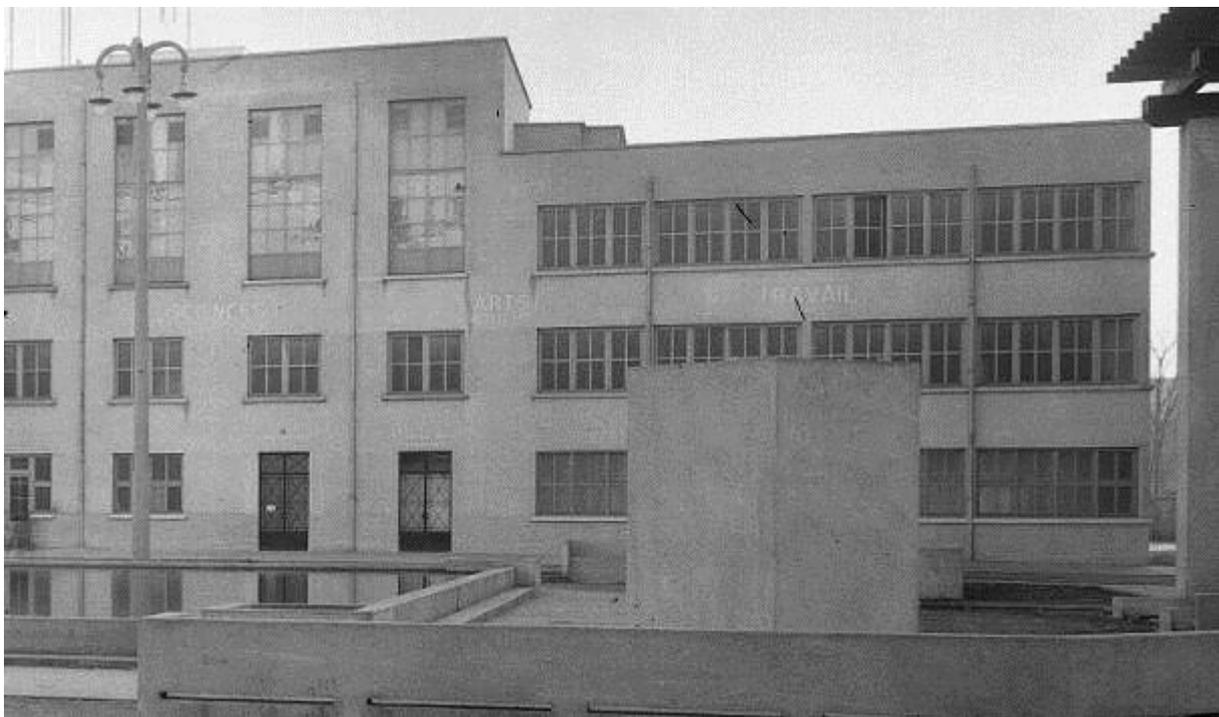


Illustration 33 : Détail d'une vue du Palais du Travail (aile droite)

La contribution du Nouveau Centre aux débats des années 1920-1930 sur l'hygiène et l'habitat

Le XIX^{ème} siècle en France est marqué par l'émergence de l'hygiénisme, un courant au départ porté par le discours médical, qui se base sur plusieurs enquêtes sociales menées tout au long du siècle, et encore au début du XX^{ème}. Ce courant de pensée naît du constat de l'insalubrité du logement, et de l'importance du lieu de vie dans la propagation des maladies. D'où le lien qui unit l'hygiénisme à l'urbanisme. En effet, « L'hygiène apparaît comme la nouvelle science englobante. Par elles progressent, de manière décisive, les modes contemporains d'intervention sur l'urbain. L'hygiène invente en quelque sorte la question urbaine dès la première moitié du XIX^{ème} siècle. »⁹⁵. Le cas de Villeurbanne peut ainsi être perçu comme la contribution d'une municipalité aux questions d'hygiène débattues au XIX^{ème} siècle. Le contexte est favorable à ce type d'initiatives à l'échelle communale : en effet, dès 1876, des congrès internationaux d'hygiène se déroulent tous les trois ans, servant ainsi de référence aux politiques municipales⁹⁶. Par la suite, « entre 1870 et 1914, la réforme hygiénique devient une stratégie concertée des municipalités [...] partout, [elles] ont mis en évidence les liens entre cette maladie [la tuberculose] et les conditions de logement, le manque d'air et de lumière »⁹⁷. Ainsi, nous allons voir en quoi les photographies Sylvestre peuvent nous permettre d'affirmer que le Centre urbain villeurbannais constitue en un sens un ensemble d'expérimentations, portant sur les moyens d'améliorer l'habitat, et l'hygiène d'une ville.

Les vues d'ensemble du centre, comme les photographies s'attachant à dépeindre l'allure des immeubles qui le compose nous apportent de multiples renseignements sur les tentatives mises en œuvre par la municipalité pour faire du centre de Villeurbanne un espace sain, ordonné, et lumineux.

Tout d'abord, on remarque l'importance que prennent les aménagements d'espaces verts au cœur du centre, dès l'écriture du projet : dans la photographie prise du dessin préparatoire du Palais du travail⁹⁸, on remarque que le décor en arrière-plan ressemble à un parc. Sur la place publique, l'architecte a pris soin d'aménager deux bassins, des parcelles de pelouse, des plantations d'arbres, comme on le voit dans la photographie 34.

⁹⁵ PINOL, Jean-Luc (dir.), *Histoire de l'Europe urbaine, de l'ancien régime à nos jours*, tome 2, ed. du Seuil, 2003, p.124.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Op. cit., PINOL, Jean-Luc (dir.), p. 130.

⁹⁸ Voir photographie n°33



Illustration 34 : Maquette du Palais du Travail par Môrice Leroux



Illustration 35 : Place de l'Hôtel de ville

Partie 2 : La mémoire photographique du Nouveau Centre Urbain : entre témoignage et promotion

D'ailleurs, l'espace a été pensé de telle sorte que chaque parcelle participe d'une fonction : dans la photographie 37, on remarque que même l'étroit espace, dans l'angle à l'arrière du Palais du travail a été aménagé en un petit jardin (le Square des roses), auquel répond un quatre, cette fois réservé « aux tout-petits », le Square des dahlias. Le cliché n° 29⁹⁹ présente un espace très aéré, hiérarchisé par le quadrillage des rues, très ordonné. Les immeubles ont aussi été pensés en fonction de cette exigence de clarté architecturale : ce sont des blocs homogènes. Ils sont exempts de cours intérieures, le fléau dénoncé par les hygiénistes du XIX^{ème} siècle. A la place, des traboules ont été ouvertes, pour passer d'un immeuble à l'autre : elles facilitent la vie en communauté. Les redans, visibles sur la photographie n°38, sont aménagés en terrasses ; ils ont été un moyen efficace pour éclairer les étages supérieurs, comme l'explique Jean Fleury dans la conférence qu'il a faite à Marseille. La seconde impression qui ressort des clichés Sylvestre concerne l'atmosphère de communauté, de bien-être, de convivialité qui règne dans le Nouveau Centre. La photographie n°36 montre une place publique animée.



Illustration 36 : Le square des Dahlias, Villeurbanne

⁹⁹ Voir page 74.



Illustration 37 : Les Gratte-Ciel de Villeurbanne

Par ailleurs, grâce à la photographie Sylvestre, on peut avoir une idée de la politique hygiénique de la municipalité en matière de logement.

Déjà lorsque l'Office des HBM construit des logements de 1926 à 1930, ceux-ci étaient des appartements de 1 à 4 pièces, avec cuisine et toilettes, certains des douches, et les appartements Sud du groupe Michel-Servet étaient munis du chauffage central urbain. De plus, depuis 1911, la ville incinère ses immondices. Enfin, en 1929, une nouvelle usine d'incinération est terminée rue Paul Verlaine ds le nouveau quartier¹⁰⁰. Quant aux logements des « Gratte-Ciel » du Nouveau Centre, l'image de la salle de bain¹⁰¹, ou celle du salon¹⁰², ils comportent l'eau, le gaz et l'électricité, des vide-ordures automatiques à l'étage, le chauffage central, des ascenseurs à double vitesse, l'eau chaude sur l'évier et dans la salle de bain. La majorité des 1700 appartements est composée de logements de deux à trois pièces.

¹⁰⁰ CESARI, Christiane, l'Urbanisme à Villeurbanne de 1920 à 1970, mémoire de maîtrise, Université Lyon 3, 1971, p.42.

¹⁰¹ Voir illustration 39

¹⁰² Voir l'illustration 40



Illustration 38 : Intérieur d'un appartement : la salle de bain



Illustration 39 : Intérieur d'un appartement : le salon

L'autre versant qui nous permet de dire que le Nouveau Centre participe aux préoccupations sur l'habitat, dans les années 1920-1930, concerne la hauteur des immeubles. Les photographies nous montrent des immeubles gratte-ciel, d'un grand nombre d'étage. En France à cette époque, les deux tours à l'entrée de 20 étages à 59,25m du sol sont une exception, elles dépassent les plus hautes habitations construites dans les années 1930 : pour exemple, la cité de Chatenay-Malabry en Hauts-de-Seine présente une douzaine d'étages, et la Cité de la Muette à Drancy en Seine Saint Denis (architectes Beaudouin et Lods) 15 étages. Depuis le milieu des années 1920, cette question de la hauteur des immeubles anime de nombreux débats dont la presse¹⁰³ se fait l'écho, depuis que les Etats-Unis ont construit leurs premiers gratte-ciel. Dans les années 1920-1930, Lyon alors bien plus peuplée et plus urbanisée que Villeurbanne ne présente pas de construction de l'ampleur des Gratte-ciel de Villeurbanne, même si c'est justement dans l'entre-deux-guerres que les architectes lyonnais commencent à faire pression sur la municipalité pour obtenir le droit de construire plus haut. Toutefois, le maire maintient le règlement post-haussmannien (5 étages environ) de 1909, tout en acceptant quelques dérogations payantes (une pratique courante pour cette période)¹⁰⁴. Néanmoins l'influence de Lyon a été grande sur Villeurbanne en termes d'avancée dans la réglementation urbaine, et d'émergence de questions d'urbanisme au sein d'une municipalité. En effet, c'est à Lyon qu'est voté le premier règlement sanitaire de France, en 1903. La ville met aussi au point un plan d'extension et d'embellissement de l'agglomération en 1912 (jusqu'en 1935), avec sept ans d'avance sur la Loi Cornudet¹⁰⁵ qui dès 1919 oblige les villes à se pourvoir de ce type de plan. A Villeurbanne, l'élaboration du projet du nouveau centre urbain coïncide avec la mise en place d'un « plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension » en 1924, répondant ainsi à la volonté de l'Etat. La Municipalité accompagne cette décision de la rédaction d'un nouveau règlement de voirie, d'un nouveau règlement sanitaire, et d'un arrêté stipulant les conditions d'application des textes. En réalité, cette nouvelle politique réglementaire est le fondement même du nouveau projet villeurbannais. Anne-Sophie Cléménçon écrit à ce propos : « Non seulement, les Gratte-Ciel ont servi de terrain d'expérimentation pour l'élaboration de la nouvelle réglementation de Villeurbanne, mais celle-ci a été transformée et ajustée pour permettre la construction du ventre urbain ».¹⁰⁶

¹⁰³ En juillet 1933, la revue *Urbanisme* sort un numéro spécial consacré à l'habitation en hauteur, présentant 3 réalisations : Drancy, Malabry et Villeurbanne. Il comprend une introduction d'Henri Sellier qui défend la présence d'immeubles tours dans les zones périphériques, tout en prônant une réglementation adaptée.

¹⁰⁴ « Outil réglementaire, dérogation et immeubles de rapport : éléments pour une méthode d'analyse. Le cas de Lyon entre 1919 et 1939 », communication du colloque des 1^{er} et 2 juillet 1991, publiée dans les actes de colloque : « Quels dess(e)ins pour les villes ? De quelques objets de planification pour l'urbanisme de l'entre-deux-guerres », dossier technique, dans *Territoires et Sociétés, délégation à la Recherche et l'Innovation*, Paris, N°20-21, 1992

¹⁰⁵ Loi du 14 mars 1919, complétée par celle du 19 février 1924.

¹⁰⁶ CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), *Les Gratte-Ciel de Villeurbanne*, Ed. de l'Imprimeur, 2004, p. 122.

Ainsi, de 1930 à 1931, la municipalité a tenté de faire correspondre les exigences du plan d'aménagement et les règlements qui l'accompagnent aux besoins du projet, en faisant un va-et-vient constant entre la réalisation effective et la formulation de la règle. En 1930, même si le projet définitif n'est pas encore annoncé, on prévoit déjà que la hauteur des immeubles sera grande afin de construire un maximum de logements sur un espace foncier limité. Or la dernière réglementation concernant la hauteur verticale des bâtiments (datant du 27 juin 1889), dérive du modèle haussmannien : ainsi, malgré de nombreux arrêtés, elle n'autorise pas les architectes à construire des immeubles de plus de 21 m de hauteur verticale (c'est-à-dire sans compter le gabarit des combles), sachant que pour atteindre cette hauteur maximale, la rue qu'ils bordent doit avoir une largeur d'au moins 30 m. C'est pourquoi, le 17 octobre 1930, après délibération du conseil municipal, une modification du règlement est décidée : l'arrêté du 2 décembre de la même année prévoit d'abaisser les hauteurs verticales le long des petites rues, et de les augmenter le long des rues larges. La réglementation villeurbannaise prend ainsi modèle sur celle de la ville de Reims, qui à cette époque, est la ville française qui permet le plus de liberté en terme de hauteur (25 m de hauteur verticale en bordure d'une voie de 30 m de large). Le règlement réduit également la hauteur des immeubles dans les rues étroites, se différenciant ainsi de celui de Lyon. Mais ce qui va surtout rendre unique le règlement villeurbannais est l'absence de limite à la hauteur des constructions, du moment que la largeur de la voie est aussi agrandie en proportion. De plus, il faut préciser que la hauteur d'un bâtiment ne renvoie pas seulement à la hauteur verticale de la façade ou « ligne d'opération » : il faut lui ajouter le gabarit des combles, qui constitue le volume autorisé en retrait de cette ligne d'opération. C'est justement cette question des combles qui va permettre aux immeubles d'habitation du Nouveau Centre d'être perçus comme des gratte-ciel. Le profil des combles dans le règlement de Villeurbanne est celui d'une ligne inclinée (comme pour le règlement parisien de 1902). Le règlement prévoit que plus la ligne est en retrait par rapport à la rue, plus l'immeuble peut prendre de la hauteur, car il est entendu que l'aération de la rue est ainsi conservée par ce rétrécissement progressif des combles. Ce n'est toutefois pas ce tour de force-ci qui constitue réellement une innovation : déjà en 1911, Henri Sauvage avait su tirer parti de la réglementation pour accroître la hauteur de son immeuble au 26 rue Vavin, à Paris, au moyen de redans.

En réalité, les photographies pointent du doigt deux immeubles bien trop hauts pour respecter la réglementation émise à la fin de l'année 1930 : en effet, la photographie n°22¹⁰⁷ permet de comparer la hauteur des immeubles de l'Avenue Henri Barbusse aux 20 étages des

¹⁰⁷ Voir page 67

deux tours d'entrée du Nouveau Centre. Il faut donc en déduire que de nouvelles modifications réglementaires ont été apportées suite à la prise de connaissance du projet définitif. Un an plus tard, le 10 octobre 1931, un nouvel arrêté municipal permet à l'architecte d'augmenter la hauteur d' « éléments isolés » comme les deux tours. Par conséquent, selon les mots d'Anne-Sophie Cléménçon, c'est une « nouvelle règle sur mesure »¹⁰⁸ dont bénéficie le projet du Nouveau Centre. L'évolution de la réglementation urbaine de Villeurbanne vers plus de libertés prouve la détermination de la municipalité, et la volonté de fer du maire Lazare Goujon.

Il est donc évident que l'entreprise villeurbannaise est née en lien avec la pensée architecturale et urbanistique du moment. Elle a constitué un véritable laboratoire, tant au niveau de la législation, qu'au niveau architectural ou urbanistique.

En conclusion, les photographies Sylvestre nous disent davantage que la simple réalité : elles mettent en scène dans un même espace divers discours, et surtout une réalité complexe qui révèle à la fois la modernité architecturale, l'enjeu politique, l'héritage industriel, et l'universalité du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne.

CE QUE NOUS DIT L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE : LE MEDIUM PHOTOGRAPHIQUE COMME VECTEUR PROMOTIONNEL

Derrière la photographie comme support, se dissimule un ensemble d'intentions et de décisions qui constitue l' « acte photographique », une expression qui paraît avoir été employée pour la première fois par Pierre Bourdieu dans son ouvrage *Un art moyen* (1965). Au début des années 1980 en France, des auteurs portent une réflexion critique qui cherche à définir l'acte de prise de vue comme un acte unique au sein d'autres expériences esthétiques, picturales ou littéraires. Ce qui en fait alors la particularité relève de l'idée selon laquelle « la photographie n'est pas seulement une image, mais une image-acte »¹⁰⁹. Cette notion a été théorisée par l'universitaire Philippe Dubois¹¹⁰ : il considère qu'on ne peut pas penser l'image sans penser à l'acte qui l'a fait. Autrement dit, la dimension pragmatique de la prise de vue est tout aussi importante que le rendu final. Dans l'analyse des photographies du Nouveau Centre, la prise en compte de l'acte

¹⁰⁸ CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), Op. cit., p. 127.

¹⁰⁹ MORA, Gilles, Petit lexique de la photographie, Editions Abbeville, Paris, 1998, p. 40.

¹¹⁰ DUBOIS, Philippe, L'Acte photographique, Nathan, 1990.

photographique est d'autant plus nécessaire dans la mesure où elles sont le fruit d'une commande. En effet, même si nous n'avons pas retrouvé de traces écrites, on peut supposer que la Municipalité villeurbannaise avait donné quelques directives à l'entreprise photographique Sylvestre. A cela s'ajoute le travail personnel de l'opérateur, qui avait peut-être l'habitude de réaliser ce type de clichés à la visée « objective » au premier abord, et « publicitaire » en réalité.¹¹¹ Ainsi, c'est à partir de cette reconstitution de l'acte photographique, c'est-à-dire des circonstances dans lesquelles les vues ont été prises, qu'il sera possible de voir comment les photographies ont pu participer à la promotion des nouvelles constructions villeurbannaises. Cette analyse ne peut produire du sens que si l'on considère ces clichés dans une logique de séries. En effet, c'est en comparant, en faisant se confronter les prises de vues que l'on peut envisager leur élaboration, et leur relation avec les constructions qu'elles immortalisent.

1. L'anonymat du photographe

La reconnaissance tardive du photographe au début du XXème siècle

« A l'apparition de la photographie et jusqu'à la fin du XIXème siècle, l'attitude traditionaliste, celle de la majorité des critiques (de Charles Baudelaire à Octave Mirabeau), était de dénier à la photographie tout pouvoir de création, tant cette mythologie de la main, source de toute forme d'art depuis la nuit des temps, était ancrée dans les esprits. Et, en effet, la main n'intervient là que pour réaliser un certain nombre d'opérations de caractère plus ou moins mécanique, au moment de la prise de vue, au développement du négatif et à la réalisation de l'épreuve. »¹¹² Par ces quelques mots, on comprend pourquoi la figure du photographe a été reconnue très tardivement. Ce retard va de pair avec la manière dont la photographie s'est fait connaître : elle a au départ été présentée en 1839 comme un objet utile à la science, de par la vérité de son contenu. Ainsi, on remarque que la photographie industrielle, qui découle directement de cette fonction utilitaire, n'est que rarement signée au cours du XIXème siècle. Souvent, plusieurs opérateurs peuvent travailler sur une même commande : l'un prenant les clichés, d'autres exécutant les tirages, les retouches... De plus, comme le rappelle Gérard

¹¹¹ On sait que la maison Sylvestre a réalisé plusieurs commandes municipales comme ????

¹¹² HEILBRUN Françoise (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918) : cent cinquantième de la photographie*, exposition, Paris, Musée d'Orsay, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989, p.34.

Monnier, la génération de photographes qui a participé à la diffusion de la modernité architecturale n'est généralement pas reconnue à sa juste valeur par les architectes, comme le montre les propos de Le Corbusier, rapportés par Monnier dans son article :

Quand je vous demande deux, quatre, dix ou trente photographies de mes œuvres (et non des vôtres), je ne requiers de vous qu'un service de nature industrielle.¹¹³

L'identité du photographe : une quête impossible

Cette reconnaissance tardive est étroitement liée au fait qu'il est impossible de poser un nom sur les photographies Sylvestre de notre corpus. D'ailleurs, l'identité des employés de ce studio photographique n'apparaît nulle part. Aux yeux de la clientèle, la marque « photographie Sylvestre » devait d'ailleurs suffire. En fait, on peut expliquer cela par le fait que la photographie industrielle est particulièrement perçue comme un objet fabriqué selon un savoir-faire. En allant au studio Sylvestre, le client vient profiter de ce savoir-faire, il désire que soient appliquées les « normes » de la photographie qui commencent à se dessiner à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, surtout dans le domaine du portrait. Ainsi, on ne sait qui s'est rendu au Nouveau Centre urbain de Villeurbanne pour le photographe. Les clichés ne sont en effet jamais signés. Et s'il l'avait été, on peut aisément penser que c'est le nom de Sylvestre qui aurait été inscrit.

En réalité, il se peut qu'ils soient plusieurs, étant donné que la réalisation de la commande s'est échelonnée sur plusieurs années, au moins depuis 1927 (date du commencement de la construction) jusqu'en 1936 (date à laquelle on a une photographie d'une manifestation ouvrière sur la place Albert Thomas).

Néanmoins, si l'opérateur, autrement dit, l'auteur de la photographie n'est pas clairement identifiable en raison de l'absence de toutes informations le concernant, la Maison Sylvestre est quant à elle reconnue comme l'entreprise ayant fourni les photographies. En fait, la manière dont cette reconnaissance a lieu est ambiguë, et partielle.

Il est à mentionner une lettre du Maire dans laquelle il rappelle à un éditeur qu'il a oublié d'inscrire le nom de la Maison Sylvestre comme auteur des photographies envoyées gracieusement par la Mairie à la maison d'édition. En même temps, la plupart des lettres de la municipalité montrent que la Mairie considère ses photographies comme les siennes. D'un autre côté, dans le « Livre d'or »¹¹⁴, il est fait mention de la provenance des photographies reproduites.

¹¹³ MONNIER, Gérard, « La photographie d'architecture » dans GERVEREAU, Laurent, ed. Nouveau monde, 2010.

¹¹⁴ *Dix ans d'administration 1924-1934*

Tout ce qu'on peut affirmer sur cet opérateur, c'est qu'il devait déjà être reconnu pour la qualité de son travail par ses employeurs pour qu'on lui ait confié cette importante tâche. Autrement dit, il avait sûrement de l'expérience au moment de cette commande, d'autant que les opérateurs en extérieur faisaient généralement partie des meilleurs employés d'un studio.

La photographie, seule expression de sa présence

Si l'identité du photographe de la commande villeurbannaise n'est pas connue, le cliché nous révèle pour autant sa présence.

Dans une photographie du beffroi de l'Hôtel de ville, l'illustration n°41 un objet a attiré notre attention : il s'agit d'une sacoche de photographe, qui lui permet de transporter son appareil. Oubli volontaire ou simple mégarde, la présence de cet objet peut avoir différentes causes. Quoi qu'il en soit, dans les différentes publications qui utilisent ces photographies Sylvestre, et que nous avons eu entre les mains, nous n'avons jamais croisé ce cliché.



Illustration 40 : Beffroi de l'Hôtel de Ville



Illustration 41 : Pergola sur la place de l'Hôtel de ville (après 1934)



Illustration 42 : Détail de la photographie N°42, marque du photographe Sylvestre

De plus, la marque de fabrication de la maison Sylvestre nous est apparue dans le coin d'une ou deux photographies, celles qui ont été utilisées par la Municipalité pour illustrer le Livre d'or¹¹⁵.

Mais c'est surtout à travers le regard des personnes photographiées que nous décelons le plus la présence du photographe, lorsque celles-ci posent. La photographie n°36 (page 85) est la plus remarquable à cet égard : certainement que le photographe était en train d'effectuer son travail, et qu'un groupe d'amis est venu lui demander s'il pouvait les photographier. Parfois, ce sont des gens dans qui, apercevant le photographe au travail, se retournent vers l'objectif. Néanmoins, on sait qu'il faut un long temps de pose, on peut donc penser que lorsque les silhouettes sont très nettes, c'est que l'opérateur a peut-être demandé à ces personnes de fixer l'objectif.

¹¹⁵ Voir les illustrations 42 et 43.

Enfin, ce qui trahit encore plus le photographe est la technique photographique. On devine le rôle qu'il a joué dans la réalisation du cliché, à partir des « empreintes » que laissent sur les photographies le procédé photographique, et sa mise en œuvre par l'opérateur. Par exemple, ce peut être le « vignettage » des angles, qui correspond à des zones d'ombre en forme d'arcs de cercle. Ces marques apparaissent sur le tirage lorsque l'objectif choisi est « trop court » : il ne couvre pas entièrement la plaque. On peut en voir un exemple dans le cliché n°22¹¹⁶. D'autre part, les « fantômes » de la photographie font référence au long temps de pose nécessaire à la prise photographique : il s'agit des silhouettes imparfaites des personnes ou objets en mouvement. La photographie n°25 (p.79) illustre parfaitement ce phénomène. Il semble que son propriétaire a récupéré son automobile garée devant l'Hôtel de ville, pendant la prise de vue, c'est pourquoi on aperçoit les traces de lumière des phares. Toutes les déformations des objets, produites par un réglage de la technique photographique nous invitent au fond à imaginer le photographe au travail. Ainsi, le flou et les lignes obliques dus au choix d'un grand angle, effectué pour d'une part avoir tout le bâtiment dans son champ de vision, et pour d'autre part créer un effet de monumentalité, ou encore les nombreuses déformations des lignes dues à l'impossibilité pour le photographe de se reculer assez sont révélatrices en ce sens de la présence, du rôle du photographe.

2. La promotion de l'architecture par l'image

Dans les années 1920-1930 : la photographie au service des architectes

Après la première guerre mondiale le domaine de la photographie d'architecture est en pleine évolution : d'une part, les architectes font de plus en plus usage de la photographie, d'autre part, les photographes professionnels participent davantage à la diffusion de la nouvelle architecture. Nous ne traiterons pas la question de la photographie en tant qu'instrument de travail pour l'architecte, bien que certainement extrêmement intéressante. La raison à cela est que nous n'avons trouvé aucune source qui aurait pu confirmer ou infirmer une quelconque utilisation des photographies Sylvestre par les deux architectes Robert Giroux et Môrce Leroux. D'ailleurs, le lien

¹¹⁶ Voir page 67.

n'est pas aussi évident entre l'architecte et la photographie, celle-ci étant exclue de la formation des architectes, et vue comme un interdit dans les disciplines académiques en France au tout début du XXème siècle. La photographie d'architecture est une photographie de professionnel ; hormis de rares cas, la figure de l'architecte-photographe n'existe pas. C'est un type de photographies qui impose des contraintes techniques et matérielles qui excluent l'amateur, du moins dans la première partie du XXème siècle. La photographie d'architecture remplit donc plusieurs fonctions dès le départ, celle d'être un objet documentaire pour les revues, et donc celle d'exprimer la nouvelle architecture, et celle de motiver les architectes, en jouant le rôle d'une simulation de leurs œuvres. La photographie de la maquette et le photomontage sont deux outils pour l'architecte.

En outre, faire la promotion d'une réalisation architecturale au travers du médium photographique n'apparaît pas du tout inattendu dans les années 1930 en Europe, au contraire même, d'après ce qu'en dit Gérard Monnier :

*Aucune génération d'architectes, comme celles des modernes qui opèrent en marge des institutions professionnelles existantes, n'a construit à ce point l'identité de ses œuvres sur le médium photographique.*¹¹⁷

En effet, les architectes ont très vite compris l'importance de la photographie, de l'image pour la promotion de l'architecture et la diffusion de ses nouveaux modèles. Car la photographie tend à devenir un médium de masse dans les années 1930, elle est de plus en plus facilement accessible par tous, dans la presse, l'affiche publicitaire, le livre illustré... Un dialogue étroit et parfois intense s'est petit à petit instauré entre l'architecte et le photographe.

Dès 1914 Walter Gropius est l'un des tous premiers architectes à recourir à la photographie pour illustrer l'une de ses conférences. Au début des années 1920, les artistes des avant-gardes soviétiques, comme Alexandre Rotchenko, s'intéressent à l'architecture pour produire des représentations dynamiques de l'utopie communiste, en privilégiant des vues en contre-plongée. Dans cette période, deux parutions vont définitivement affirmer l'association photographie-architecture : en 1923, Le Corbusier publie *Vers une architecture*, et en 1925, Walter Gropius livre au public *Internationale Architektur*. « Pour ces défenseurs du style international, l'utilisation de la photographie permettait de célébrer la modernité grâce aux techniques les plus modernes de

¹¹⁷ MONNIER, Gérard, « Architecture et Photographie », dans GERVEREAU, Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, ed. Nouveau Monde, 2006, p.66.

construction »¹¹⁸, écrivent Joerg Bader et Damien Sausset. Dès ce moment, les architectes perçoivent ce que la photographie peut leur apporter. Ils voient en elle un atout pour la communication de leurs œuvres au public. Dans une note de Walter Gropius, il conseille d'utiliser essentiellement « des reproductions d'aspect extérieur pour servir un public non professionnel ». La photographie est appréciée pour ses qualités pédagogiques, instructives. « La photographie d'architecture devient alors une image de propagande pour la diffusion d'un projet moderniste »¹¹⁹.

C'est dans ces années-là que les architectes commencent sérieusement à contrôler les images de leurs édifices dans les moyens de communications, les publications et les expositions : à chaque fois, ce sont les photographies que l'on met en avant car le médium photographique est alors perçu comme un vecteur visuel qui ne ment pas.

Ainsi, la demande en photographies augmente : une nouvelle génération de photographes d'architecture moderne apparaît, comptant parmi elle Lucia Moholy, Zoltan Seidner ou encore Hugo Schmölz. Ces photographes se distinguent toutefois des photographes comme ceux de la Maison Sylvestre : il est moins question d'une photographie industrielle, que d'une photographie revendiquant sa part de création artistique. Cette génération de photographes créateurs appartient à la Nouvelle Vision¹²⁰. Cette photographie d'interprétation est en réalité assez indépendante alors que la photographie industrielle telle qu'elle est pratiquée dans l'atelier Sylvestre, est sujette à des modifications selon le bon vouloir du commanditaire : sélection des épreuves, soumission aux recadrages, retouches et montages par des graphistes. La photographie industrielle ne se situe pas dans la sphère de l'interprétation, mais bien au contraire dans celle de la documentation.

Toutefois, des transferts d'influence ont pu s'effectuer de la photographie créatrice à la photographie industrielle, ne serait-ce que dans la recherche d'une esthétique qui tend à valoriser l'édifice et non plus seulement à en rendre compte objectivement. Ce contexte est marqué par les photographies d'Albert Renger-Patzsch (1897-1966) dans lesquelles les détails d'un édifice sont mis en valeur par une fragmentation originale, une recherche de la qualité visuelle, ou bien un goût pour des points de vue intéressants.

¹¹⁸ BADER, Joerg, SAUSSET, Damien, « Archi-photographiés », *L'œil*, n°519, septembre 2000

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Courant photographique des années 1920 qui privilégie une approche plus artistique de la photographie : l'architecture est enregistrée au moyen d'angles inédits comme la plongée, ou la contre-plongée. Les clichés sont plus structurés, dynamisés par des diagonales, des plans rapprochés, des basculements d'angle de vue, ou encore par l'usage du photomontage.

En fait, ce qui est plus étonnant, ce n'est pas l'usage de la photographie comme vecteur « publicitaire » dans le cas de Villeurbanne, mais l'initiateur de cet usage : ici, ce n'est pas l'architecte qui fait la promotion de sa construction, mais un maire, entouré de ses conseillers, qui choisit la modernité du médium pour afficher la modernité de son socialisme municipal, au travers de celle de son nouveau centre urbain. « Au XXème siècle, les photos sont devenues des documents techniques pour les architectes et les ingénieurs ainsi que des instruments de communication pour les promoteurs. »¹²¹, peut-on lire dans un article sur la photographie d'architecture urbaine.

Les photographies des plans et perspectives du nouveau centre : valoriser le projet urbain avant sa réalisation

Dans notre corpus ne figurent pas uniquement des photographies d'architecture réalisée ou en cours de réalisation : on compte aussi quelques photographies prises des dessins préparatoires, maquettes ou plans, qui sont généralement des productions dessinées par les architectes. Ces clichés un peu à part se retrouvent ensuite dans les articles de journaux : ils visent à parler du projet du Nouveau Centre avant même le lancement des travaux. Par exemple, deux articles de 1932 les utilisent. D'autre part, il semble qu'on ait vu en eux des documents « pédagogiques », qui permettent d'illustrer le propos d'un auteur, de manière didactique. Le dessin de la maquette de Môrice Leroux du Nouveau Centre¹²² par exemple propose une vision d'ensemble de ce que sera le Nouveau Centre. En soi, le dessin est un outil pour l'architecte, une communication de son projet au politique, mais aussi un document dont la fonction informationnelle est de plus en plus appréciée par les revues spécialisées d'architecture et d'urbanisme. Les rédacteurs peuvent ainsi « instruire » leur lectorat professionnel.

3. L'intention du photographe : des choix photographiques

« L'œil du photographe choisit, isole, met en scène, grossit le détail, varie les angles et les échelles. Même en exécutant une commande, il construit lui-même par sa vision, en dehors de l'usage, contribuant peut-être à façonner cet usage même »¹²³. C'est pourquoi dans le cas des photographies Sylvestre, la connaissance des conditions de la prise de vue est essentielle pour comprendre l'enjeu que représentent ces clichés dans la

¹²¹ VOLDMAN, Daniel, « Photographier l'architecture urbaine », Vingtième siècle Revue d'histoire, vol. 61, 1999, p. 141-142.

¹²² Voir illustration n°35, p. 85

¹²³ BADER Joerg, SAUSSET, Damien, « Archi-photographiés », *L'œil*, n° 519, septembre 2000

promotion du Nouveau Centre. Car toute photographie relève d'un ensemble de choix, qui une fois combinés, correspondent à la stratégie développée par le photographe pour mettre en valeur l'objet photographié. Pour autant, la « stratégie » n'est pas forcément consciemment mise au point par le photographe. En effet, ce qui gouverne le plus son travail, outre ses choix personnels, c'est d'abord une maîtrise de l'instrument photographique, une connaissance de ses limites et de ses contraintes, et un savoir-faire, autant d'impératifs qui le poussent à choisir tel ou tel point de vue, davantage par expérience, que par réelle réflexion. De même, il est évident que le photographe tend à être aux plus près des désirs de son client. C'est pourquoi nous allons analyser les clichés Sylvestre du Nouveau Centre, sous l'angle de leur réalisation : l'image en elle-même est le révélateur de sa consécration, tant esthétique que matérielle.

Une parfaite maîtrise des contraintes de prise de vue

Nous avons analysé les photographies de notre corpus de plusieurs manières. Nous avons tout d'abord pris conscience que les photographies portant sur le Nouveau Centre pouvaient être classées en trois séries¹²⁴ : la première renvoie aux photographies de l'Hôtel de Ville, la seconde à celles du Palais du Travail, et enfin la troisième aux immeubles. Nous avons d'abord étudié chacune des séries pour elle-même, afin de savoir quelle approche le photographe a eu selon l'édifice, ou le type de bâtiment photographié. Ensuite, nous avons comparé les résultats obtenus pour les trois séries, afin de déterminer si l'ensemble des photographies est régi par des principes communs, et de voir si l'approche photographique dépend du bâtiment photographié, ou si elle est décidée d'avance, uniformément.

Voici les statistiques finales que nous avons obtenues : nous allons nous en servir dans notre développement pour comparer au fur et à mesure les divergences qui existent selon le bâtiment photographié.

¹²⁴ En réalité, cinq, mais les deux autres n'ont pas d'intérêt pour cette analyse portant sur les choix d'angles de vue, de points de vue...

(en pourcentage)	Hôtel de Ville	Palais du Travail	Immeubles
Hauteur			
Plongée	7	0	25
Prise de vue au niveau du bâtiment	64	64	46
Contre-plongée	29	45	29
Angle de vision			
Bâtiment pris en angle	75	100	92
Bâtiment pris en vue frontale	25	0	8
Champ de vision			
global	39	55	58
coupé	39	27	38
spécifique	21	18	4
Façade			
Nord	39	91	8
Sud	54	0	50
Est	0	9	29
Ouest	7	0	4
Centrage			
Centrée	29	73	75
Décentrée	71	27	25

Tableau 1: Statistiques des conditions de prise de vue en fonction du bâtiment

Toutes les vues confondues (Hôtel de ville, Palais du Travail, Immeubles)	pourcentage
Hauteur	
Plongée	12
Prise de vue au niveau du bâtiment	57
Contre-plongée	31
Angle	
Bâtiment pris en angle	86
Bâtiment pris en vue frontale	14
Champ de vision	
Vue globale	49
Vue coupée	37
Vue spécifique	14
Orientation	
Nord	36
Sud	43
Est	13
Ouest	5
Centrage	
Centrée	54
Dé-centrée	46
Autres	
En construction	29
Présence du contexte	40
Présence humaine	62

Tableau 2 : statistiques des conditions de prise de vue des photographies toutes confondues

Pour commencer, notre regard s’est porté sur les photographies prises de l’Hôtel de Ville.

Photographies de l'Hôtel de Ville	Nb de photos
Hauteur	
Plongée	2 sur 28
Prise de vue au niveau du bâtiment	18
Contre-plongée	8
Angle de vision	
Bâtiment pris en angle	21
Bâtiment pris en vue frontale	7
Champ de vision	
global	11
coupé	11
spécifique	6
Façade	
Nord	12
Sud	14
Est	0
Ouest	2
Centrage	
Centrée	8
Décentrée	20
Autres	
En construction	7
Présence du contexte	11
Photographie prise de nuit	3
Présence humaine	17

Tableau 3 : Statistiques des conditions de prise de vue des photographies de l’Hôtel de ville

L’étude quantitative a permis de pointer du doigt trois idées principales : tout d’abord, le photographe a pris quasiment autant de photographies de la façade Nord de l’hôtel de ville (12 sur 28) que de la façade Sud (14 sur 28) (celle donnant sur la Place Albert Thomas). Derrière ce choix délibéré, se cache certainement la volonté de montrer que l’Hôtel de Ville a la particularité d’avoir deux façades tout aussi importantes l’une que l’autre, ou presque, avec deux entrées monumentales. Par ailleurs, nous avons remarqué que dans les clichés de l’Hôtel de ville, le photographe ne cherchait pas à centrer l’édifice alors qu’il est parfaitement symétrique, et aurait donc pu se prêter à ce type de composition¹²⁵. De plus, si l’on se réfère au tableau de comparaison des trois séries, on constate qu’au contraire, le photographe semble avoir cherché à centrer le Palais du Travail, et les immeubles dans ses photographies. En effet, environ 70 % des

¹²⁵ 20 photographies décentrées pour 8 centrées d’après le tableau 3

photographies de chacune des deux dernières constructions sont centrées tandis que seulement 30 % des photographies de la première série présentent l'Hôtel de ville de manière centrée. Cette spécificité des vues de l'Hôtel de ville peut s'expliquer par le fait que le photographe a peut-être voulu contrebalancer le style architectural classique de l'édifice par un travail du décentrement, afin de dynamiser la représentation. Enfin, seule la série des clichés de l'Hôtel de ville comprend quelques photographies prises de nuit.

En ce qui concerne la série des photographies du Palais du travail :

Photographies du Palais du Travail	Nombre de photos
Hauteur	
Plongée	0 sur 11
Prise de vue au niveau du bâtiment	7
Contre-plongée	4
Angle de vision	
Bâtiment pris en angle	11
Bâtiment pris en vue frontale	0
Champ de vision	
global	6
coupé	3
spécifique	2
Façade	
Nord	10
Sud	0
Est	1
Ouest	0
Centrage	
Centrée	8
Décentrée	3
Autres	
En construction	2
Présence du contexte	4
Photographie prise de nuit	0
Présence humaine	8

Tableau 4 : Statistiques des conditions de prise de vue des photographies du Palais du Travail

Nous remarquons que les clichés réalisés avec une contre-plongée sont bien plus nombreux dans cette série que dans les deux autres. Ce constat paraît dévoiler une stratégie trouvée par le photographe pour mettre tout autant en valeur le Palais du Travail que les deux autres constructions. En effet, le Palais du Travail ne présente pas la même monumentalité que l'Hôtel de Ville et son beffroi, ou les immeubles et leur

aspect de gratte-ciel. Ainsi, le photographe a pu avoir recours à la contre-plongée pour donner aux photographies du Palais du Travail une impression de monumentalité. Par ce stratagème, le photographe tente de mettre les trois constructions « au même niveau », et essaie de faire la même promotion pour les trois. D'ailleurs, notre hypothèse se voit accréditée par le fait que nous n'ayons comptabilisé aucune photographie du Palais du Travail avec un effet de plongée, alors même que les séries des immeubles et de l'Hôtel de ville en comportent. D'ailleurs, si le photographe avait voulu faire une photographie en plongée, il n'aurait aucun problème, il pouvait en effet se placer en haut du beffroi de l'Hôtel de Ville, côté Sud. De plus, les résultats de l'étude quantitative ont aussi montré que la série sur le Palais du Travail était essentiellement réalisée avec une vision en angle. Cette absence de vues frontales s'explique certainement par le fait que le photographe ne disposait pas d'assez de recul pour avoir tout l'édifice dans son champ de vision, étant donné le fait que l'Hôtel de Ville se situe assez près du Palais du Travail, et de plus de manière parallèle. Ici, les photographies ne sont donc pas le fruit de choix, mais bien plutôt de contraintes. Or, celles-ci ne sont pas à écarter de notre analyse, car bien qu'étant imposées au photographe, elles influent tout de même sur les choix de celui-ci, et donc sur la manière dont le médium photographique va être mis au service de la promotion. Comme la façade Nord du Palais du Travail est surtout privilégiée par le photographe, celui-ci a du redoublé d'ingéniosité pour varier les clichés. Ainsi, l'impossibilité de faire des photographies frontales est devenue un atout pour le photographe : la vision d'angle offre davantage de variété, et une impression de modernité. Enfin, si la contre-plongée permet au photographe de conférer au bâtiment une apparence de monumentalité, la centralité est aussi vue par le photographe comme un moyen pour mettre en valeur le gabarit imposant de l'édifice, son assise, et l'espace étendu qu'il recouvre. C'est peut-être pour cette raison que plus de la moitié des photographies assume une certaine centralité du Palais du Travail.

Venons-en à la série des photographies d'immeubles.

Photographies des immeubles	Nb de photos
Hauteur	
Plongée	6 sur 24
Prise de vue au niveau du bâtiment	11
Contre-plongée	7
Angle de vision	
Bâtiment pris en angle	22
Bâtiment pris en vue frontale	2
Champ de vision	
global	13
coupé	9
spécifique	2
Façade	
Nord	2
Sud	13
Est	7
Ouest	2
Centrage	
Centrée	18
Décentrée	6
Autres	
En construction	9
Présence du contexte	10
Photographie prise de nuit	0
Présence humaine	15

Tableau 5 : Statistiques des conditions de prise de vue des photographies des immeubles

Comme on l'a vu pour le Palais du Travail, le photographe choisit son angle de vision en fonction du contexte dans lequel il se situe (à savoir, la présence d'immeubles proches autour de lui), mais aussi en fonction de sa nature (autrement dit s'il est plutôt élevé ou non). Ici, c'est ce dernier critère qui semble avoir poussé le photographe à choisir des vues en angle pour photographier les immeubles. 22 photographies sur 2 ont été enregistrées avec cet effet. On peut supposer que ce choix s'est en raison de la hauteur des immeubles, qui empêchait certainement une vue frontale, à moins de ne pas photographier l'immeuble dans toute sa hauteur, ou bien à moins d'opter pour une très forte contre-plongée qui aurait quelque peu dénaturé la représentation. Pour la série des clichés d'immeubles, nous avons compléter notre analyse quantitative par un report des points de vue et des champs de vision utilisés par le photographe dans chacune des photographies, sur un plan global du Nouveau Centre.



Schéma 1 : Points de vue et champs de vision des photographies des immeubles

Les points de vue sont symbolisés par des points rouges. L'angle du champ de vision est signifié par un triangle rouge en transparence, afin que tous les angles soient visibles. Si nous n'avons pas pris la peine de glisser dans les annexes une analyse de ce type pour la série du Palais du travail et celle de l'Hôtel de ville, c'est parce que les points du vue utilisés pour ces deux édifices sont tellement rapprochés, ou quasiment identique les uns des autres, que les résultats obtenus n'auraient mené à aucune conclusion. Au contraire, ce type de schéma apporte diverses informations sur l'attitude du photographe, et l'intention qui se cache derrière chaque photographie. La première chose que l'on remarque, c'est le nombre important de photographies pour lesquelles le photographe a choisi de se placer devant la façade Nord de l'Hôtel de Ville, en cadrant son champ de vision en direction de l'Avenue de l'Hôtel de ville¹²⁶. D'ailleurs, le tableau d'analyse quantitative nous indique que 13 photographies des immeubles sur 24 présentent la façade Nord des immeubles. Par ce double choix, le photographe obtient des vues qui soulignent l'axe principal du Nouveau Centre, rappelant le fait que cette avenue rejoint un des plus grands axes de communication de Villeurbanne, le Cours Emile-Zola. Pour commenter ce point, on peut citer les propos d'Elvire Perego : « Avec la cité moderne en pleine émergence, naît le projet d'une adéquation parfaite entre la ville et une expression photographique documentaire entièrement vouée au « culte de l'axe », en tant que principe ordonnateur de l'urbanisme et par conséquent de la structure formelle du projet

¹²⁶ Actuellement Avenue Henri Barbusse

photographique »¹²⁷. De plus, en orientant son appareil dans ce sens, le photographe paraît vouloir insister sur le nombre de « gratte-ciel » du Nouveau Centre. L'effet de perspective de la photographie contribue aussi à un estompage des formes, et à un allongement exagéré, idéalisé de la rue. La photographie semble appeler le regard vers un point de fuite infini. La carte attire aussi notre attention sur un emplacement atypique du photographe : celui situé à l'écart du centre, sur le cours Emile Zola, dans le prolongement de la rue Michel Servet. La photographie qui a été réalisée à partir de cet endroit montre que le photographe ne cesse de rechercher une variation dans les points de vue, afin d'offrir une vue toujours nouvelle, toujours différente, pour ne point lasser, mais aussi pour viser la complétude. Ici, le champ de vision représenté sur la carte nous invite à penser que le photographe s'est positionné à cet endroit dans le but d'avoir une pleine vue sur l'arrière des immeubles des groupes 2 et 6. Ce type de représentation est assez singulier, dans la mesure où c'est comme s'il donnait à voir le centre urbain de l'extérieur.

Par ailleurs, le photographe fait preuve d'ingéniosité : la photographie à laquelle appartient le point de vue positionné sur le groupe 6, et le plus large champ de vision de la carte, a été prise depuis le sommet de l'entrée monumentale du Nouveau Centre. Une vue en plongée depuis ce point culminant a été la solution trouvée par le photographe pour « s'inventer » une photographie quasiment « aérienne ». En tirant profit d'une anticipation de l'effet photographique, des points de hauteur offerts par l'architecture monumentale du centre, le photographe participe pleinement à la promotion du centre en proposant une vue d'ensemble.

Le choix du point de vue était donc fondamental pour éviter les déformations dans la représentation visuelle des motifs, avant que les appareils ne soient pourvus d'une technique de basculement et de décentrement qui permettaient de rétablir la perspective. Mais dans certaines circonstances, le photographe ne pouvait empêcher la distorsion des lignes, des volumes, de la perspective, d'autant plus dans la photographie d'architecture. Si aujourd'hui, ces altérations visuelles de la représentation photographique sont perçues comme des effets artistiques, ou une expression d'un sentiment à l'égard du motif photographié, il n'en était pas de même pour les opérateurs. Au contraire, ces défauts révélaient selon eux les contraintes dues aux limites du médium photographique, ou à la situation spatiale.

¹²⁷ PEREGO, Elvire, « La ville-machine. Architecture et industrie », dans FRIZOT, Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, p. 199.

Pour compenser la contrainte spatiale née de la proximité des bâtiments, et cette impossibilité pour le photographe de placer sa chambre selon ses seuls désirs, des lentilles furent conçues dès la fin du XIX^{ème} siècle. Celles-ci avaient pour fonction d'élargir le champ de vision des lieux exigus, et de permettre ainsi au cadre photographique d'englober la totalité d'une architecture, malgré une prise de vue rapprochée. Mais ce recours à la technique que l'on appelle aujourd'hui le « grand-angle » avait généralement pour contrepartie des déformations des lignes, qui n'étaient alors plus parallèles au plan de la photographie. On constate ce phénomène dans plusieurs photographies, ce qui atteste tout d'abord de l'utilisation par l'opérateur de lentilles photographiques. Pour autant, cette conséquence n'était pas forcément perçue comme un mal pour l'opérateur, comme le commanditaire des clichés, puisque l'effet obtenu devenait un argument de mise en valeur de l'architecture. En effet, les parallèles devenues obliques renforçaient l'idée d'une monumentalisation des bâtiments. Ainsi, « alors que la précision est une caractéristique des émulsions sur verre, le degré de mise au point est un choix laissé au photographe avant la prise de vue. Les techniques photographiques permettent avec le jeu des objectifs et l'utilisation du diaphragme d'aboutir à une image soit complètement nette, soit faisant alterner des parties nettes et des parties floues, soit entièrement floues. Ces techniques existèrent, bien sûr de façon plus rudimentaire, dès l'origine de la photographie. La mise au point est le plus souvent le résultat d'une intention plastique délibérée [...]. »¹²⁸ .

Quelques photographies font figure d'exception dans notre corpus : il s'agit de cliché à l'aspect artistique plus tranché. On peut supposer que le photographe a tenté de trouver un moyen pour retranscrire la beauté de l'architecture du Nouveau Centre. Ainsi, la photographie n°24 (page 69) se démarque complètement des autres. L'opérateur a tiré parti de la présence du bassin sur la place publique pour créer une photographie dynamique, structuré par un effet de symétrie, qui est créé grâce au reflet de l'immeuble dans l'eau du bassin. De même, trois photographies¹²⁹ du Nouveau Centre ont été prises de nuit. Elles représentent la façade principale de l'Hôtel de Ville selon un point de vue différent. Le jeu du contraste de lumière confère aux clichés un aspect pictural qui met en valeur la beauté de l'architecture.

¹²⁸ HEILBRUN Françoise (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918) : cent cinquantième de la photographie*, exposition, Paris, Musée d'Orsay, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989, p.36.

« Alors que la précision est une caractéristique des émulsions sur verre, le degré de mise au point est un choix laissé au photographe avant la prise de vue. Les techniques photographiques permettent avec le jeu des objectifs et l'utilisation du diaphragme d'aboutir à une image soit complètement nette, soit faisant alterner des parties nettes et des parties floues, soit entièrement floues. Ces techniques existèrent, bien sûr de façon plus rudimentaire, dès l'origine de la photographie. La mise au point est le plus souvent le résultat d'une intention plastique délibérée [...]. »¹³⁰

Une certaine mise en scène de la présence humaine sur les photographies

Très souvent, la photographie est prise à la fin du chantier, avant la mise en service, et avant toute présence humaine : c'est aussi ce que nous constatons dans la plupart des photographies de notre corpus. Cependant, toutes ne se conforment pas à ce principe : peut-être peut-on y déceler dans certaines d'entre elles un choix délibéré du photographe (surtout lorsque la présence humaine est le fruit d'une mise en scène), ou au contraire une impossibilité pour le photographe d'empêcher la présence humaine (notamment celles prises durant la construction : on aperçoit des ouvriers). Gérard Monnier nomme ce type de vue sans présence humaine le « paradigme de la vision intacte »¹³¹. Dans ces photographies industrielles de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle, l'absence de présence humaine confère certes au bâtiment une certaine autorité, un caractère exemplaire, mais elle dote aussi sa représentation d'un aspect intemporel. En effet, la présence humaine permet généralement un ancrage dans le temps, par les tenues vestimentaires notamment. Au contraire, si les personnages se font absents, alors seul l'état du bâtiment peut nous renseigner sur son âge. Evidemment, comme la photographie est prise au lendemain de la construction, le bâtiment n'a donc pas d'âge, il se présente dans sa perfection la plus totale. C'est cette perfection fixée hors du temps que la représentation photographique va diffuser.

Le but recherché par le photographe selon Monnier est toujours de « produire une vision complète du bâtiment, dans une sorte d'immanence »¹³². Il rajoute :

« La mitoyenneté, les conditions de prises de vue troublent souvent leur démarche, mais son accomplissement, lorsque les conditions le permettent, ne

¹³⁰ HEILBRUN Françoise (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918) : cent cinquantième anniversaire de la photographie*, exposition, Paris, Musée d'Orsay, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989, p.36.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid

laisse aucun doute sur le sens cherché par la prise de vue : affirmer l'autonomie de l'œuvre, en dégager la portée exemplaire, l'installer dans son classicisme. »

Pour conclure sur ce développement concernant l'acte photographique, on peut dire d'une part que notre analyse a permis de révéler l'incroyable qualité des photographies Sylvestre. D'autre part, nous avons vu en quoi la technique photographique, le savoir de l'opérateur, les choix divers effectués au niveau de la prise de vue, le jeu des contraintes aussi, avaient pu façonner cette commande photographique, et orienter sa fonction promotionnelle.

Mais ce qui ressort surtout de cette étude, c'est la question du statut de ces photographies : tour à tour, elles sont passées de l'idée d'un objet empreint d'une volonté de mise en forme, qui découle à la fois des modalités de la commande, et de l'interprétation de l'opérateur, à l'objet mis en œuvre en extérieur, et donc soumis aux contraintes spatiales et techniques, puis à l'objet fabriqué en atelier, encore sous le joug du procédé technique du tirage photographique. De plus, nous avons vu que le statut de ces photographies n'était pas fixe et immuable : elles balancent entre l'héritage très important de la photographie industrielle, et des tentatives pour dévier vers l'image artistique, ou du moins travaillée esthétiquement parlant. Pour autant, ce balancement des photographies Sylvestre n'est pas surprenant, compte tenu du contexte :

« Un document est une image qui se voit assigner un emploi, une destination. Cette image ne relève pas d'un style particulier, mais d'une catégorie toute entière, à vocation éminemment utile. Avant la Première Guerre Mondiale, on estime que le document se situe aux antipodes de l'esthétique. Après la guerre, la prolifération des photographies nouvelles et la reproduction en similigravure, conduisent à l'envisager sous un angle tout différent, en la considérant comme un genre suprêmement fécond pour les artistes modernes. Cette nouvelle conception du document va séduire Walter Benjamine, Laszlo Moholy-Nagy, André Kertesz, Henri Cartier-Bresson, Bérénice Abbott et les surréalistes, pour ne citer qu'eux »¹³³

Nous avons aussi vu en quoi cette série de photographies donnait une certaine image du Nouveau Centre : une image de modernité, de vision parfaite et immuable, une image de la politique mise en œuvre à Villeurbanne dans les années 1930, et une image des questions sociales, des débats qui parcourent les réflexions du début du XX^{ème} siècle en terme d'habitat, et de conception de l'espace urbain.

¹³³ FRIZOT, Michel (dir.), Nouvelle Histoire de la Photographie, Larousse, Paris, 2001 (réédition), p. 401

III. QUAND LA PHOTOGRAPHIE NE NOUS DIT PAS TOUT

Mais la photographie, parce qu'elle est soumise aux modalités d'une commande, à la volonté d'un maire, aux différents procédés pour fabriquer une image photographique, ne dit pas tout. Contrairement à ce qu'on pense généralement, la photographie ne propose pas qu'un contenu « scientifique », « vrai », et fidèle à la réalité. Elle peut aussi être le résultat de précautions, pour éviter de montrer tel ou tel autre aspect de l'objet photographié. Or, pour comprendre comment la promotion du Nouveau Centre s'est faite, à travers la photographie, il faut avoir en mémoire le versant opposé de l'image parfaite qu'on souhaite produire. Ainsi, cette partie sera l'occasion de chercher dans les recoins du cliché, ou dans d'autres sources ce que la « campagne publicitaire » orchestrée par la Municipalité ne souhaitait pas montrer.

1. Savoir lire entre les lignes de l'image

Un intérêt mitigé du côté des commerces

Nous avons remarqué, au cours de notre observation des photographies de notre corpus, que les commerces de l'Avenue Henri Barbusse n'étaient que très tardivement installés, alors même que l'objectif initial du percement de cet axe était de donner au Nouveau Centre un espace économique et commercial qui attirerait les Villeurbannais, comme les Lyonnais. Pourtant, le journal de Roger Stouvenereau nous indique qu'« Assez curieusement, les Gratte-Ciel mettront des années à faire le plein de leurs commerces. Les banques par exemple n'y implantèrent aucune succursale avant longtemps. Elles restaient fidèles à la place de l'ancienne mairie ou à celle de la Cité. »¹³⁴

Dans la photographie 44, alors que les Gratte-Ciel sont achevés, aucun commerce n'est visible. Un des tout premiers à s'installer est la brasserie en angle de l'Avenue, dont on voit la construction sur la **photo 12 immeubles**.

¹³⁴ STOUVENEREAU, Roger, Mémoires d'un écolier villeurbannais, de 1929 à 1939, Editions J.L. Lesfargues, 1984, p. 65.



Illustration 43: L'Avenue Henri-Barbusse depuis l'Hôtel de ville



Illustration 44 : Perspective de l'avenue Henri Barbusse

Les immeubles de la rue Michel Servet et l'absence d'un projet initial cohérent : une modernité inachevée

Certains clichés révèlent « l'imperfection » du Nouveau centre : dans la photographie n°25, on aperçoit les HBM de la rue Michel Servet. Ceux-là ne font pas partie du projet du Centre urbain. D'ailleurs le style de leur architecture, comme leur hauteur tranchent nettement avec le style du gratte-ciel mis en avant dans le programme du Nouveau Centre. Cette construction de 1928 - 1930 d'un H.B.M. de 65 logements échappe à la composition finale.

De plus, « La création du centre Gratte-Ciel n'est pas la réalisation fidèle d'un projet initial global et cohérent, mais la résultante à travers un certain nombre d'étapes de plusieurs opportunités foncières »¹³⁵. En effet, que ce soit en 1925, lorsque la municipalité prend à l'usine de la Compagnie d'applications mécaniques (CAM), moyennant des compensations financières un vaste quadrilatère de 19 200 m² entre la Rue Anatole France et la rue Germain, ou en 1929, lorsqu'elle acquiert à nouveau des terrains dans le quartier de la CAM, le projet ne comprend que le face-à-face Palais du Travail / Hôtel de Ville, et n'intègre pas encore des logements sociaux.

Enfin, le plan du Centre révèle nettement l'inachèvement du programme initial du Nouveau Centre, puisque les blocs d'immeuble à l'Est du Palais du Travail, dans le sens Nord-Sud n'ont jamais été réalisés.



Illustration 45 : Dessin de Môrice Leroux du Nouveau centre urbain de Villeurbanne

¹³⁵ CLEMENT, Caroline, *Les Gratte-Ciel à Villeurbanne : image illusoire d'un centre mystifié*, mémoire de maîtrise, Université Lyon 3, 2001, p.32.

2. Au-delà de la photographie : les failles

Le crime que j'ai commis ou le stade jamais réalisé

Comme on l'avait annoncé au tout début, le projet de transformation de Villeurbanne s'accompagnait de la construction d'un stadium. Il avait été décidé à l'unanimité, lors de la séance du Conseil Municipal du 26 juin 1933, qu'il serait construit à cinq cent mètres du Nouveau Centre urbain, le long du cours Emile Zola, à l'emplacement d'une usine de constructions métalliques, la Schwartz-Haumont, qui avait récemment fermé sous l'effet de la crise économique. 17200 m² furent mis à la disposition de trois architectes, Môrice Leroux, Robert Giroud et Henri Chambon, qui se chargèrent de la conception, tandis que la réalisation était confiée à la SVU. Ce projet de stadium devait s'inscrire dans les exigences d'hygiène et de sport du Docteur Lazare Goujon et devait répondre à son désir d'offrir des loisirs à ses administrés. Il fait en effet partie du programme d'aménagement sportif de la commune : piscine d'été à Cusset, stade à Cusset, piscine d'hiver dans les sous-sol du Palais du travail)¹³⁶. Ainsi, il était prévu qu'il rassemble un vélodrome d'hiver, un motocyclisme, un ring de boxe, du hockey sur glace, des concerts...

Le fonds Jules Sylvestre nous en donne un aperçu, ou du moins l'image du début des travaux entrepris¹³⁷. Très tôt, l'annonce d'un tel projet s'est faite dans la presse :

*Huit portes monumentales s'ouvriront sur le Stadium, que quarante-cinq vomitoires et vingt escaliers rendront d'un accès et d'une évacuation rapides et faciles. Chauffé et ventilé, l'établissement, grâce à un dispositif spécial, sera « climatisé », de manière qu'il puisse servir aussi bien en période de chaleur qu'à la saison froide.*¹³⁸

En 1934, lorsque paraît Villeurbanne 1924-1934 : dix ans d'administration, la Municipalité consacra deux pages¹³⁹ au nouveau stadium alors en cours de construction au moment de la publication. Le paragraphe commence ainsi : « Villeurbanne aura son Stadium. C'est le plus récent des résultats de l'activité municipale ». Ce ton affirmatif s'applique à tout le passage. Le chapitre est agrémenté d'une illustration, une reproduction du projet pour la façade donnant sur le Cours Emile-Zola. On devine quel enjeu représentait cette édification de grande ampleur, pour une ville dans l'ombre de la capitale des Gaules, qui, rappelons-le,

¹³⁶ TRAVERSO, Edith, Villeurbanne Gratte-ciel, 1927-1934, mémoire de maîtrise, Institut d'histoire de l'art de l'Université de Lyon 2, 1986, p. 96.

¹³⁷ Voir les 2 photographies du stadium

¹³⁸ « Un stadium s'élèvera prochainement à Villeurbanne », *Le Progrès*, 30 juin 1933.

¹³⁹ « Le stadium », in *Villeurbanne : 1924-1934, dix ans d'administration*, éd. G. Desgrandchamps, Association Typographique Lyonnaise, Lyon, p 349-350.

pouvait se vanter d'avoir une grande enceinte sportive mise en chantier en 1913 par l'architecte grand prix de Rome Tony Garnier, et achevée en 1920.

Seulement ce que les photographies Sylvestre, les articles de presse, ou les publications municipales omettent de dire, en raison de leur publication prématurée, c'est que le stadium villeurbannais ne fut jamais réalisé, comme le révèle un passage du Chapitre 8 des *Mémoires d'un écolier villeurbannais de 1929 à 1939* (de Roger Stouvenereau) :

Plus près, sur le Cours Emile Zola, avant la rue Flachet, à l'emplacement d'une ancienne usine, allait naître un projet grandiose à la gloire du sport : le Stadium.

Les maquettes montraient un magnifique bâtiment couvert qui devait contenir des milliers de spectateurs. Une piste cycliste laissait prévoir, à l'instar de ceux de Paris, les prochains « 6 jours de Villeurbanne », des possibilités de patinage sur piste ou sur glace ; bref à la fois des activités sportives nouvelles pour beaucoup, du spectacle pour tous, nous étaients promis.

Stoppé en plein élan lors du prochain changement de municipalité, on devait voir longtemps s'élever dans le ciel de Villeurbanne, les fers en attente des murs inachevés, les morceaux de charpente prêts à être posés, rouillant dans un coin de terrain. Fin d'un rêve. »¹⁴⁰

La raison de cet inachèvement fut en premier lieu l'insuffisance des ressources financières. Pourtant, elle semblait avoir été envisagée et maîtrisée, puisque dès le début, le maire Lazare Goujon avait pris la décision d'ajourner la construction des 7^{ème}, 8^{ème} et 9^{ème} groupes d'immeubles qui devaient initialement fermer la nouvelle Place Albert Thomas sur la rue Paul Verlaine, et permettre de prolonger le Nouveau Centre vers le Sud. En effet, dans le Bulletin Municipal Officiel de juillet 1933, que nous avons évoqué plus haut, Lazare Goujon expliquait que la construction de ces trois groupes d'habitation représentait un avantage économique moindre par rapport à celui que le Stadium allait produire, en attirant des spectateurs qui ne manqueraient pas « d'acheter, de consommer, de dépenser dans notre ville. »¹⁴¹ En 1938, le docteur Lazare Goujon, qui n'est plus alors le maire de Villeurbanne, suite à la victoire de la communiste Camille Joly, en vient à écrire un texte dans lequel lui et la SVU justifient les dépenses occasionnées par l'édification du Nouveau Centre. Ce rapport est intitulé *Le Crime que j'ai commis ?*. Mais le titre de départ est significatif : « Les Gratte-Ciel ont-ils ruiné Villeurbanne ? ». L'exemplaire conservé à la Bibliothèque Municipale de Lyon constitue un envoi autographe : sur la page de garde, on peut lire « Hommage cordial d'un homme convaincu plus que jamais qu'il était dans la vérité lors des élections

¹⁴⁰ STOUVENEREAU, Roger, *Mémoires d'un écolier villeurbannais, de 1929 à 1939*, Editions J.L. Lesfargues, 1984, p. 47.

¹⁴¹ BMO, juillet 1933.

municipales de 1935 ». Dans cet écrit, l'auteur fait le bilan des réalisations, en rappelant les modalités du projet, son financement, les ressources compensatrices, les multiples dépenses et charges, mais aussi les bénéfices sociaux et économiques que les travaux du Nouveau Centre ont rapportés, comme des emplois. A cela, fait suite un tableau récapitulatif qui se veut le plus transparent possible, énonçant les dépenses comme les recettes. Il termine son développement par un constat d'ordre pratique : « En définitive, plus de 3 millions de recettes nouvelles et 1 million 250 mille francs d'économies proviennent exclusivement de l'édification du Centre Urbain. » Il le complète par une assertion élogieuse qui dépasse la question du bénéfice financier : « En réalité le bénéfice que retire la Ville de l'opération est infiniment plus grand. Son patrimoine s'est accru immédiatement de plus de 32 millions (Monuments Publics, Place et voies nouvelles, Terrains). » La deuxième partie de son propos est introduit par la reproduction de la maquette du stadium, laquelle illustre le titre « Le stadium doit-il disparaître ? ». Pour Lazare Goujon, le projet du stadium trouvait son origine dans la crise économique que connaissait alors Villeurbanne autour de 1932, et qui provoquait le déclin de l'industrie, le principal vivier de la cité ouvrière. Il s'agissait d'enrayer cette montée du chômage, en soutenant le financement de grands travaux, afin de redynamiser l'emploi. La municipalité trouva les fonds, et les travaux commencèrent. Mais pour l'ancien maire, la chute a été précipitée par le changement de Municipalité, après les élections de mai 1935 : avec la nouvelle équipe municipale communiste, « les engagements ne sont plus tenus ». « Tels sont les faits rigoureusement, objectivement et simplement exposés. », s'empresse-t-il d'ajouter. Selon lui, il aurait fallu que la nouvelle Municipalité poursuive le chantier en entamé, au lieu de le précipiter dans un abandon irréversible. Ensuite, l'auteur du rapport entame une description du Stadium, tel qu'il aurait été s'il avait été achevé, en énumérant les divers avantages qu'il aurait offert à la ville, en terme d'attraction touristique, d'activité commerciale, de recettes municipales. Son plaidoyer se termine sur une note pleine d'espoir : il invite les Villeurbannais à réunir la somme nécessaire pour remédier au problème le plus rapidement possible : « L'ère des chicanes et des procès inconsidérés doit être close ». Quoiqu'il en soit, son appel n'a visiblement pas été entendu.

Une méfiance des habitants à l'égard des logements

Comme on l'a vu plus haut, les derniers clichés Sylvestre (hormis quelques-uns datant vraisemblablement de 1936) ont été réalisés tout de suite au lendemain de l'achèvement des travaux. Par conséquent, les immeubles ne sont pas encore habités. Le reportage photographique ne nous permet donc pas de commenter le succès que le Nouveau Centre a eu

auprès des habitants villeurbannais. Il faut pour cela se tourner vers d'autres sources qui sont tout autant des témoignages que les clichés Sylvestre. Au portrait photographié du Nouveau Centre, on peut donc confronter le portrait littéraire : nous avons choisi de nous intéresser aux *Mémoires d'un écolier villeurbannais de 1929 à 1939*, dont l'auteur est Roger Stouvenereau. Toutefois, le regard qu'on porte sur ce livre doit être averti : il ne s'agit pas d'un témoignage contemporain de la construction du Nouveau Centre, mais le récit rétrospectif, d'un homme adulte qui se replonge dans sa vie de garçonnet de 5 ans. Il l'annonce lui-même dans son avant-propos :

« Ce n'est ni un Journal, ni une Chronique, encore moins de l'Histoire. [...] Ce sont des moments de ce passé. [...] Ce sont les impressions d'un enfant dans la mémoire d'un homme, un demi-siècle après. »¹⁴²

Par conséquent, il se peut que les réactions, les discours, les commentaires diffusés dans l'opinion, par la presse, les on-dit, ou la version officielle, aient pu altérer ses souvenirs, d'autant qu'un enfant de 5 ans ne peut généralement se souvenir que ce qui touche son cercle familial. Pour autant, l'auteur nous confie son récit en s'efforçant d'être le plus fidèle à l'égard de ses souvenirs. Ainsi, son témoignage peut contribuer à l'écriture d'une histoire des sensibilités, celle qui a façonné l'aventure urbaine villeurbannaise des années 1930. Car son récit est quoi qu'il en soit au mieux le vecteur, au pire le réceptacle, d'impressions réellement perçues, de ressentis partagés, qu'ils l'aient été par l'auteur directement, ou par l'opinion commune. Ainsi, on apprend par son témoignage que les « gratte-ciel » avaient suscité quelques appréhensions de la part des contemporains villeurbannais : « Si certains s'enthousiasmaient devant la prouesse technique, la grandeur de l'œuvre, le progrès certain, la plupart se montraient réticents et bien peu se sentaient attirés par un futur logement dans ce qu'ils considéraient comme d'énormes cages à poule dont ils contestaient la solidité à l'épreuve du temps : « C'est construit si vite, ça ne pourra tenir bien longtemps... et puis, on doit entendre tout ce qui se passe chez le voisin... et moi là-haut j'aurais le vertige !... » »¹⁴³. Cette phrase à elle seule mérite quelques précisions : il faut en effet rappeler que le gratte-ciel constitue une nouveauté dans le paysage urbain français au début du XX^{ème} siècle. Comme beaucoup de nouveautés, elle suscite à la fois de l'admiration, et du scepticisme, voire de la crainte ou du rejet. En France, avant Villeurbanne, la ville de Drancy avait opté pour cette configuration du gratte-ciel : en effet, la cité de la Muette, construite par Eugène Beaudouin, Marcel Lods et Vladimir Bodiansky, fut la première à choisir cette nouvelle conception de l'immeuble collectif. Autour d'une cour de deux cents mètres de long sur quarante mètres de

¹⁴² STOUVENEREAU, Roger, *Mémoires d'un écolier villeurbannais, de 1929 à 1939*, Editions J.L. Lesfargues, 1984, p. 9.

¹⁴³ STOUVENEREAU, Roger, op. cit., p. 26.

large, des immeubles parallèles en bande de quatre étages se répartissaient, formant un U. Par intervalle régulier, cinq tours de quatorze étages faisaient la particularité de cet ensemble urbain. Comme à Villeurbanne, les architectes firent reposer leur construction sur le principe de l'ossature métallique, à la différence qu'elle était habillée de panneaux de béton. Ces tours de quatorze étages étaient à la fin des années 1920 les plus hautes en France¹⁴⁴. Cet avènement de l'immeuble en hauteur est le prolongement de la série d'expériences encouragées au début des années 1920 par Henri Sellier, le président de l'Office d'habitations de la Seine. Mais il est surtout influencé par l'évolution de l'architecture américaine à la fin du XIX^{ème} siècle, et au début du XX^{ème}. Depuis le XVIII^{ème} siècle, les Européens s'intéressaient à l'Amérique urbaine, qu'ils découvraient à travers les récits de voyage. Mais c'est en 1893 que se profila un véritable tournant, à l'occasion de l'Exposition internationale de Chicago¹⁴⁵, qui attira une foule de techniciens, entrepreneurs, commerçants et architectes, qui rentrèrent dans leurs pays respectifs avec l'idée d'expérimenter à leur tour cette nouvelle conception de l'immeuble urbain. Il faut préciser qu'au début du XX^{ème} siècle, « les développements des politiques publiques parisiennes permettent à Perret, Le Corbusier et d'autres architectes français de réfléchir à l'introduction de constructions en hauteur dans le ciel parisien, sur un site déjà marqué du sceau de l'américanisme »¹⁴⁶. En effet, dès 1902, Paris adopta un règlement plus permissif en matière de hauteur des bâtiments, ce qui eut effet d'encourager les constructeurs à penser la ville différemment. D'autres architectes usèrent de stratagème pour contourner les réglementations strictes en termes de limites de hauteur : ce fut le cas d'Henri Sauvage qui eut recours aux retraits pour édifier en 1912 à Paris « l'immeuble à gradins hygiénique »¹⁴⁷ de la rue Vavin. Mais en France, c'est réellement au lendemain de la Première Guerre Mondiale que la question du gratte-ciel s'est posée aux architectes de l'entre-deux-guerres. L'influence russe a beaucoup joué dans l'ouverture des architectes français à la monumentalité : dans les années 1920, El Lissitzky imagine des gratte-ciel « horizontaux » pour couvrir Moscou. La photographie de presse comme celle des albums d'architectes diffusent les modèles américains dans toute l'Europe¹⁴⁸. Mais c'est en Allemagne que les premières tentatives de concrétisation verront le jour dans la figure de

¹⁴⁴ Pour approfondir : Uyttenhove, Pieter, *Baudouin et Lods*, Ed. du Patrimoine, 2012, 192 p.

¹⁴⁵ Appelée officiellement World Columbian Exposition. Elle marqua le 400^{ème} anniversaire de l'arrivée de Christophe Collomb en Amérique, et accueillit presque 30 millions de visiteurs. Elle est l'occasion pour Chicago de présenter son nouveau visage urbain, après l'effroyable incendie de 1871, qui avait détruit la quasi-totalité de son centre. Ainsi, les architectes et autres visiteurs découvrent à cette foire de Chicago des édifices verticaux tels qu'ils n'en ont jamais vus.

¹⁴⁶ COHEN, Jean-Louis, *Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, Flammarion, Paris, 1995, p. 135.

¹⁴⁷ CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), *Les Gratte-Ciel de Villeurbanne*, Editions de l'Imprimeur, 2004, p. 24.

¹⁴⁸ En 1926, Erich Mendelsohn publie *Amerika, livre d'images d'un architecte*.

Bruno Taut, et de Ludwig Mies van der Rohe¹⁴⁹. En France, Le Corbusier se fait le défenseur du gratte-ciel dans son « plan Voisin » qu'il présente en 1925 à l'Exposition des Arts décoratifs. Mais la notion de « villes-tours » provient de l'architecte Auguste Perret, dans l'atelier duquel on réfléchit à des vues urbaines composées de gratte-ciel dès 1920. De plus, les jeunes architectes sont incités à se tourner vers ces hautes tours, puisque l'école des Beaux-Arts de Paris commence à envoyer ses élèves en Amérique sur les traces de Jacques Gréber¹⁵⁰, car « ce n'est plus l'Europe du passé mais l'Amérique du futur qu'il s'agit de découvrir »¹⁵¹.

Ainsi, si l'image du gratte-ciel américain s'est diffusé en Europe dès la fin du XIXème siècle, elle a réellement eu un impact sur les mentalités qu'à partir des années 1920-1930 en France, au moment où les populations ont vu le paysage urbain de leur ville se modifier, et à l'instant où les revues spécialisées se sont fait le relais des interrogations que soulevaient la question de la hauteur des habitations. Notre précédent développement¹⁵² sur la place occupée par l'article « Le nouveau Centre de Villeurbanne » dans le numéro de 1933 de la revue *Urbanisme*¹⁵³, consacré exclusivement à la question de « l'habitation en hauteur » permet de l'illustrer. Christiane Cesari, qui a travaillé sur le Nouveau Centre urbain de Villeurbanne, a ainsi commenté la méfiance des habitants à l'égard des logements : « les logements des gratte-ciel connaissent un succès mitigé, les habitants craignent de ne pas se sentir chez eux, les vis-à-vis sont nombreux, et on entend tout ce qui se passe dans le logement voisin. »¹⁵⁴. A ce scepticisme populaire, il faut ajouter les conséquences de la crise économique des années 1930, qui eut raison d'une partie de l'occupation des appartements du Nouveau Centre.

Une reconnaissance tardive dans les guides touristiques

Comme les photographies Sylvestre nous l'ont montré, le désir de la Municipalité était de promouvoir la modernité architecturale des nouvelles constructions, sa configuration totalement inédite d'ensemble urbain monumental, afin, indirectement, de mettre en valeur sa politique volontaire d'aménagement urbain et d'idéologie socialiste. Tout semble avoir converger dans cette optique. D'abord, la presse a largement participé

¹⁴⁹ Ludwig Mies van der Rohe imagine, en réponse à un concours, un prisme de verre sans base ni entablement pour un immeuble en hauteur de la Friedrichstrasse de Berlin.

¹⁵⁰ (1882-1962), architecte Français qui, pour compléter ses études, au lieu d'aller à Rome pour faire des relevés des monuments antiques, se rendit aux Etats-Unis. Il fit la première partie de sa carrière en Amérique du Nord, avant de revenir à Paris.

¹⁵¹ COHEN, Jean-Louis, *Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, Flammarion, Paris, 1995, p. 138.

¹⁵² Voir « La contribution du Nouveau Centre aux débats sur l'hygiène et l'habitat des années 1920-1930 » dans la partie 2 (La mémoire photographique du Nouveau Centre Urbain... » p.

¹⁵³ « Le Nouveau Centre de Villeurbanne », *Urbanisme*, Juillet 1933, N°16.

¹⁵⁴ CESARI, Christian, *L'Urbanisme à Villeurbanne de 1920 à 1970*, mémoire de maîtrise de géographie, Lyon, Faculté des Lettres et des sciences humaines, 1971, p. 41.

à faire connaître le Nouveau Centre, et même à inviter les Lyonnais à se rendre au cœur de ces nouvelles constructions pour constater d'eux-mêmes l'innovation architecturale et urbanistique dont a fait preuve la Municipalité, comme nous le verrons plus tard¹⁵⁵. De même, parmi les publications orchestrées par la Mairie elle-même figurait notamment la brochure « Confiez-vous au bon accueil de Villeurbanne, cité des gratte-ciel et visitez... », qui avait été imprimée en 1937 dans le cadre de la semaine des Fêtes de Lyon. Ce papier de quelques pages présentait aux Lyonnais comme aux Villeurbannais les différents lieux à visiter, à travers des commentaires succincts et des photographies. De plus, les photographies Sylvestre elles-mêmes apportent un témoignage de l'intérêt que les riverains avaient pour le Nouveau Centre, alors même qu'il n'était pas complètement sorti de terre. En effet, si l'on grossit la photographie Hôtel de Ville 1, on aperçoit des badauds venus constater l'avancée des travaux. Ils sont quatre, au pied des immenses colonnes de l'hôtel de ville en cours de construction. Une silhouette floue au premier plan nous indique que le badaud est venu à bicyclette comme ses trois comparses qui les ont posés entre deux colonnes monumentales. Leur posture (mains dans les poches pour l'un, mais dans le dos pour l'autre) comme leurs habits (vestes et pantalons, béret sur la tête) nous permettent d'écarter la possibilité qu'ils soient tout simplement des ouvriers au travail. De plus, un passage des *Mémoires d'un écolier villeurbannais 1929-1939* nous conforte dans notre idée : « On pense bien qu'une entreprise pareille avait déclenché une énorme curiosité. Nombreux étaient les Lyonnais qui venaient en famille, le dimanche par le 7, jeter un coup d'œil sur l'avancement des travaux »¹⁵⁶.

Pourtant, la reconnaissance de la modernité architecturale, et par la même de la valeur patrimoniale du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne ne s'est pas faite tout de suite. Nous sommes arrivés à cette conclusion après avoir recherché la présence du Nouveau Centre dans les guides touristiques des alentours de Villeurbanne. Notre intérêt s'est en effet porté sur des guides de la région et de Lyon, publiés entre 1930 et 1970, les guides traitant que de Villeurbanne n'existant visiblement pas. Nous n'avons pas prolongé notre recherche au-delà de 1970, d'abord par manque de temps, ensuite parce qu'après 1970, les guides touristiques connaissent un essor considérable qui invite les éditeurs à se spécialiser dans certains types de guides, à élargir les parcours touristiques pour englober toujours davantage de lieux à visiter. Par conséquent, si les Gratte-Ciel de

¹⁵⁵ Voir « Le voyage ou la balade dans le nouveau centre », Partie 3 « Promotion du Nouveau Centre Urbain par la presse et les événements », p.

¹⁵⁶ STOUVENEREAU, Roger, *Mémoires d'un écolier villeurbannais, de 1929 à 1939*, Editions J.L. Lesfargues, 1984, p. 26.

Villeurbanne figurent dans les guides post-1970, c'est surtout en raison de cette démultiplication des éditions, et cette nouvelle vogue du tourisme régional. Parmi la dizaine de guides consultés aux Archives municipales de Lyon, c'est un guide de 1939¹⁵⁷ qui mentionne le premier Villeurbanne comme une étape dans le parcours du touriste. Ce guide était vendu pour 7 Frcs 50, « dans toutes les librairies, papeteries, kiosques à journaux ». Après de multiples notices sur les places, les musées, les églises, les quais de Lyon, vient une partie sur les monuments. Une longue liste énumère les monuments localisés sur la carte joint au guide. On remarque que quatre « monuments » villeurbannais sont signalés dans la liste, et encadrés sur la carte :

23. *Hôtel de ville de Villeurbanne. P.9*

46 bis. *Hôtel des Postes de Villeurbanne. R8*

52. *Central téléphonique de Villeurbanne. P.9*

58 bis. *Théâtre de Villeurbanne.*

90. *Piscine de Villeurbanne. Hors Cadre 9.*¹⁵⁸

Au regard de la manière dont sont données ces indications succinctes, c'est-à-dire sous forme de légende, et dans leur contenu même, il est évident que l'éditeur n'a pas cité ces lieux pour leurs qualités architecturales, leur valeur de monument, ou leur beauté, mais bien pour leurs fonctions : il s'agit davantage de renseignements pratiques à l'intention d'un public lyonnais ou villeurbannais, qui pourrait ainsi profiter des services proposés par la Municipalité villeurbannaise. D'ailleurs, on remarque le Palais du Travail n'est mentionné que pour sa fonction de théâtre, d'autant qu'il est positionné dans la légende juste en-dessous de « 58. Théâtre des Célestins ». De même, les Gratte-Ciel de Villeurbanne sont complètement passés sous silence, alors que ce sont eux qui s'imposent le plus dans le paysage urbain de la banlieue lyonnaise.

Deux ans plus tard, en 1931, le *Guide pratique Lyon et sa région*¹⁵⁹, remédie à cette absence de mention. Si les Gratte-Ciel n'apparaissent à nouveau pas dans la légende de la « carte des environs »¹⁶⁰, certainement pour les mêmes raisons que le précédent guide, l'auteur évoque toutefois leur existence dans le corps du texte. En effet, dans le chapitre intitulé « Les Brotteaux_ le Musée Guimet ; le Museum : le musée colonial (Musées Municipaux) _ le parc de la Tête d'or », à la fin d'un passage dans lequel l'auteur décrit un parcours à pied qui emprunte le cours Vitton, jusqu'à apercevoir la Gare des

¹⁵⁷ Plan-Guide de Lyon et Villeurbanne, Editeur : A. Romans, Lyon, 1939, (AML, 1C307057)

¹⁵⁸ Ibid. p. 38

¹⁵⁹ Guide pratique Lyon et sa région, Guides POL, 1941, 15^{ème} édition, (AML, 1C307278)

¹⁶⁰ Dans la rubrique « Théâtres et concerts » de la légende de la carte, il est fait mention du Théâtre de Villeurbanne et de la Mairie de Villeurbanne.

Brotteaux, pour entrer dans Villeurbanne, on peut lire un paragraphe en plus petits caractères qui dit :

Au-delà c'est le quartier ouvrier des Charpennes et la commune industrielle de Villeurbanne, desservis par des tramway. Celui du Cours Emile Zola conduit aux centres d'urbanisme de Villeurbanne, dont on aperçoit les imposantes constructions en forme de gratte-ciel ; au terminus, le stade des Iris ; au-delà, la grande piscine en plein air, le canal et l'usine électrique de Jonage.¹⁶¹

Plusieurs remarques peuvent être faites : tout d'abord, la ville de Villeurbanne ne constitue pas un chapitre à part entière, ensuite, l'auteur ne lui consacre qu'une petite note de quelques lignes, glissée en fin de chapitre, et écrite avec des caractères plus petits, témoignant de l'intérêt moindre que représente ce passage pour l'auteur. Par ailleurs, si l'on tente de visualiser le parcours proposé par le rédacteur du guide, on comprend que le visiteur imaginaire ne rentre pas dans le Nouveau Centre, n'emprunte pas la grande avenue bordée par les gratte-ciel. D'ailleurs, l'Hôtel de ville comme le Palais du travail ne correspondent pas à des étapes dans la promenade du visiteur. Ces deux édifices ne sont même pas mentionnés. En fait, le passage dans lequel Villeurbanne est évoquée, ressemble davantage à un prolongement « facultatif » du chapitre, qui vise seulement à fournir au lecteur une information supplémentaire, à titre purement indicatif. Néanmoins, on peut souligner la force de l'expression utilisée par l'auteur pour désigner les Gratte-Ciel de Villeurbanne. Pour autant, cette allusion à la particularité de ces immeubles ne signifie pas qu'il s'est déjà rendu là-bas pour les voir, à en juger par l'évocation des « centres d'urbanisme », à moins qu'il ne s'agisse d'une faute à l'impression. En même temps, il faut dire qu'en 1931, date de la publication du guide, non seulement les constructions sont loin d'être achevées, mais le projet villeurbannais n'a même pas encore été communiqué à la population dans sa totalité. Un tournant a lieu dans les années 1960 : alors que les historiens de l'art et les historiens de l'architecture multiplient les études et les publications consacrées à l'architecture de l'entre-deux-guerres, est édité un guide touristique qui reconnaît au Nouveau Centre urbain de Villeurbanne sa filiation avec la nouvelle conception de l'urbanisme caractéristique des années 1930. Cet ouvrage Lyon Guide touristique, publié en 1962 fait une courte mention de Villeurbanne dans le chapitre « Visite de Lyon moderne » :

¹⁶¹ Guide pratique Lyon et sa région, Guides POL, 1941, 15^{ème} édition, (AML, 1C307278), p. 68.

*Par le boulevard de Stalingrad et le cours Emile Zola, atteindre la cité de Villeurbanne, témoignage de l'urbanisme des années 1930, avec ses Gratte-Ciel, et le Théâtre rendu récemment célèbre par la troupe de Roger Planchon.*¹⁶²

Cette forme d'écriture ressemble davantage à celle qu'emploient encore les guides aujourd'hui qu'à celle utilisée par les guides évoqués précédemment. Cela tient à la forme verbale infinitive, qui a pour effet d'impliquer davantage le lecteur qui devient l'acteur de la visite, et au contraire de masquer la présence de l'auteur. Le ton est aussi plus neutre. Mais surtout, un nouveau regard est porté sur les Gratte-Ciel de Villeurbanne : on les associe aux bouleversements morphologiques que connaissent les villes dans les années 1930. Néanmoins, on ne parle pas encore de sa modernité architecturale à proprement parler, même si elle est sûrement induite dans la qualité même de gratte-ciel. De plus, ni l'Hôtel de Ville, ni le Palais du Travail ne sont reconnus pour leur monumentalité, ou leurs qualités architecturales. Il est surtout un point que mettent en évidence ces guides : si Villeurbanne est qualifiée de « cité » ou de « commune », elle ne constitue pas aux yeux de l'auteur un lieu à différencier totalement de Lyon, puisqu'à chaque fois, elle est intégrée à un chapitre dont le titre fait uniquement référence à Lyon, ou à ses quartiers. Evidemment, cela peut s'expliquer par la taille moindre de Villeurbanne par rapport à Lyon, par sa proximité avec Lyon, ou encore par le fait que le guide traite de la ville de Lyon, quoique ces deux derniers arguments ne soient pas forcément recevables : dans le *Guide pratique Lyon et sa région*, de 1941, l'auteur consacre des chapitres séparés de ceux de Lyon aux Monts d'or lyonnais, à Pérouges, aux Charbonnières, à Yzeron, aux Monts du Lyonnais, et même aux Grottes de la Balme, à Crémieu et à Vienne. Or, les Monts d'or lyonnais sont aussi limitrophes avec Lyon, et pourtant l'auteur leur consacre un chapitre, alors qu'il ne le fait pas pour Villeurbanne. D'autre part, Pérouges constitue un chapitre à part entière alors que ce village est loin d'être lyonnais. Par conséquent, il semble que la raison pour laquelle Villeurbanne n'est pas considérée comme un lieu qui mérite un chapitre entier est ailleurs.

Il faut en effet rappeler que la proximité de Villeurbanne par rapport à la Capitale des Gaules a eu un certain impact sur les relations politiques entre cette dernière et la cité ouvrière. En effet, comme on l'a vu plus haut, au cours du XIX^{ème} jusqu'au début du XX^{ème} siècle, la ville de Lyon a tenté plusieurs fois d'annexer Villeurbanne. On

¹⁶² Lyon Guide touristique, 1962, (AML, 1C303514)

peut imaginer que ces initiatives ont eu un retentissement sur les mentalités : dans l'esprit lyonnais, Villeurbanne a pu être perçue comme une banlieue assujettie, réservoir de main d'œuvre, et prolongement géographique du territoire lyonnais, destiné à recevoir les industries à l'étroit dans le centre lyonnais.

Par ailleurs, la principale raison pour laquelle la reconnaissance des Gratte-Ciel de Villeurbanne est tardive prend sa source dans le retard avec lequel l'architecture du XXème siècle est reconnue en France. En effet, ce n'est que dans les années 1960, sous l'impulsion du Ministre des affaires culturelles André Malraux que l'Inventaire général du patrimoine culturel est créé. Il s'agit d'actualiser les connaissances sur l'architecture. Cet inventaire survient après que Malraux a demandé à Max Querrien de faire une liste de cent édifices qui méritent une protection de la part de l'Etat. Sont dorénavant pris en compte l'architecture en béton armé, l'architecture contemporaine. Cette liste englobait des réalisations allant de 1900 à 1963. Parmi celles-ci, on pouvait trouver les réalisations avant-gardistes d'architectes français et étrangers. Toutefois, en 1960, même si l'initiative de Malraux constitue déjà une avancée en matière de prise en compte de l'architecture contemporaine, cette nouvelle conception du patrimoine se heurte aux commissions supérieures des monuments historiques, et à la faiblesse des connaissances en matière de béton et de constructions métalliques. Si certaines œuvres de Le Corbusier furent classées, d'autres en revanche, comme celles de Prouvé ou Novarina durent attendre la fin du XXème siècle. Quant au Centre Urbain de Villeurbanne, la reconnaissance de sa modernité, et de sa contribution à l'histoire de l'architecture de l'entre-deux-guerres ne fut réellement concrétisée qu'en 1993, lorsqu'une Zone de Protection du Patrimoine Architectural, Urbain et Paysager (ZPPAUP) fut délimité.

Un succès politique contesté : l'échec des élections de 1935

En 1935, le visionnaire Lazare Goujon est évincé du pouvoir, il est battu par la communiste Camille Joly. Le succès de la promotion du Nouveau Centre n'aura pas suffi à maintenir l'équipe municipale à la tête de Villeurbanne. Dès lors, le Parti Communiste en profite pour utiliser l'inachèvement du Stadium, et l'état malheureux des finances municipales pour dénoncer les limites du Socialisme municipal. Le projet du Nouveau Centre est pointé du doigt, ainsi que ses initiateurs. Le parti pris du gratte-ciel est contesté, et montré comme inapte à remplir la fonction d'habitat social, exigeant

un certain coût, et imposant une hauteur à laquelle les petites gens ne peuvent s'adapter. Quant à l'architecte des Gratte-Ciel, Caroline Clément nous informe sur son devenir, après l'aventure villeurbannaise :

« Môrice Leroux quitte Villeurbanne en 1935 et s'puise en de nombreux recours pour essayer de récupérer la totalité des honoraires qui lui restent dus. Il ne réalisera pas par ailleurs d'œuvre architecturale marquante et retournera à l'anonymat. »¹⁶³

Après 1935, le projet du Nouveau Centre ainsi que ses acteurs subirent une virulente attaque de la part de communistes qui virent dans ce réquisitoire contre l'ancienne équipe municipale une réponse à la crise : on accusa la municipalité d'avoir entrepris un projet trop couteux et frauduleux.

¹⁶³ CLEMENT, Caroline, Les Gratte-Ciel à Villeurbanne : image illusoire d'un centre mystifié, Mémoire de maitrise, Université de Lyon 3, 2001, p.41.

Partie 3 : Promotion du Nouveau Centre Urbain par la presse et les évènements

« Tandis que le document met en place les nouveaux schémas modernes de relations entre l'image et le savoir, on peut dire que la photographie pénètre dans la sphère du langage. Le document n'est donc pas une fin mais un début ; les parcelles du savoir qu'il refferme produisent ensuite un savoir plus élaboré, présenté la plupart du temps sous une autre forme [...] »¹⁶⁴. Ces propos rapportés par Michel Frizot nous permettent d'introduire les différents usages qui ont été faits à partir des photographies Sylvestre. Car si celles-ci sont déjà en elles-mêmes des documents façonnés en vue de plaire, les multiples utilisations qui en sont faites constituent l'accomplissement du message promotionnel que la Municipalité souhaitait diffuser.

De plus, le Nouveau Centre urbain n'est pas devenu un emblème de lui-même : il s'est mué en symbole à partir du moment où il est devenu représentation. Ce sont les significations que la presse, la municipalité, et différents acteurs lui ont assignées, et l'image qui en a été construite, qui lui ont donné cette fonction symbolique.

I. LA DIFFUSION DE L'INFORMATION DANS LA PRESSE

Il pourrait être intéressant de se demander si l'image mise en scène dans les photographies Sylvestre est la même que celle véhiculée par la presse, en prenant évidemment en compte les divergences de moyens d'expression et de nature entre ces deux supports. Cette question peut être posée dans la mesure où l'un et l'autre interagissent et se ressemblent : la photographie, comme la presse cherchent à donner une image de l'évènement.

1. Les différents rôles joués par la Municipalité villeurbannaise

L'envoi de documentations

La municipalité Villeurbannaise a joué un important rôle dans la publication d'articles de journaux et de revues rapportant la construction du Nouveau Centre urbain

¹⁶⁴ FRIZOT, Michel (dir.), Nouvelle Histoire de la Photographie, Larousse, Paris, 2001 (réédition), p. 403.

de Villeurbanne. Nous avons pu déceler son influence dans la correspondance qu'elle a échangée avec les rédactions de périodiques 1934-1937. Ces lettres sont aujourd'hui conservées aux Archives Municipales de Villeurbanne, dans le « Fonds Gustave Desgrandchamps ». Ce fonds est le fruit d'une donation faite par Guy Desgrandchamps, petit-fils de Gustave Desgrandchamps, alors employé municipal de Villeurbanne au moment de la construction.¹⁶⁵ Le Maire et son équipe municipale ont indirectement contribué à la promotion du Nouveau Centre par la presse : en effet, une des premières fonctions qu'ils se sont assignée a été celle d'aider à la rédaction des articles, en fournissant les informations concernant la construction, la nature des édifices... L'implication de la Municipalité est même attestée dans l'introduction du numéro spécial de la revue *La Construction Moderne*, entièrement consacré au Nouveau Centre Urbain : « nous remercions [M. le Dr Goujon] d'avoir bien voulu nous faciliter la présentation de l'œuvre considérable de M. Robert Giroud... »¹⁶⁶. De même, la même reconnaissance à la municipalité est exprimée par la revue *Urbanisme* dans une note de bas de page : « Nous devons à l'obligeance de M. FLEURY, ingénieur-directeur des Services Techniques de Villeurbanne, les photographies qui illustrent cet article »¹⁶⁷. Par ailleurs, les lettres échangées entre la municipalité et les rédacteurs des journaux et revues nous ont permis de voir en quoi la Municipalité a cherché à répondre aux demandes d'informations des rédactions, tout en profitant de sa position privilégiée pour amener les rédactions à lui rendre des services.

A partir du contenu des lettres échangées avec les rédactions des journaux et revues, nous avons remarqué que la Municipalité envoyait aussi bien de la documentation écrite que des photographies. En effet, la presse de l'entre-deux-guerres privilégie de plus en plus l'image photographique comme illustration des articles. Or, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la Municipalité avait anticipé cela en commandant notamment des photographies du Nouveau Centre Urbain à la Maison Sylvestre. Il n'est pas exagéré de penser que lorsque le Maire fait cette commande, il avait en tête les diverses utilisations qu'il ferait de ces documents photographiques. Nous avons donc, à partir des lettres échangées avec les rédactions, tenté de voir ce que la Municipalité faisait parvenir à chacun des journaux ou revues :

¹⁶⁵ « dessinateur stagiaire de 4^{ème} classe promu adjoint technique de 1^{ère} classe en charge des plans et alignements [qui] s'occupait accessoirement de la rubrique « livres » du Bulletin Municipal officiel et [qui] n'avait pas une mauvaise plume », d'après VIDELIER, Philippe, *Gratte-Ciel*, Rd. La Passe du Vent, 2004, p98.

¹⁶⁶ « Une cité moderne aux portes de Lyon », *La Construction moderne*, N°41, 8 juillet 1934

¹⁶⁷ « Le nouveau centre de Villeurbanne », *Urbanisme*, n°16, juillet 1933

Partie 3 : Promotion du Nouveau Centre Urbain par la presse et les évènements

	Nature de la demande				Motivation de la demande					
	docu.	photos	Affiches timbres	film	livre	article de brochure	compte-rendu ou étude	conférence	exposition	intérêt personnel
Interlocuteurs de la mairie										
autres que les rédactions de revues et journaux										
Gaston Daniel, docteur et Albert Daniel, hygiéniste										
The Palestine Jewish Colonization Association										
Maire de la Ville de Châteauroux, Indre										
Chambre Syndicale des Horticulteurs de la région lyonnaise										
Dept des travaux publics de Genève										
Soc. mutuelle La Maison des Petits										
Madame R. Schmitt, groupement des femmes socialistes										
Monsieur Lopes, publiciste et conférencier de Paris										
Architectes anglais Collcutt & Hamp										
Physicien suisse E. Umbeck										
Union Provençale des Travailleurs Intellectuels										
M. Marcel Lathuillière commissaire d'exposition										
Jacques Vouet, ingénieur ECP de Paris										
Ministère des Affaires étrangères										
Ministère de l'Education Nationale										
Président Chazot, publiciste										

Tableau 6 : La correspondance de la mairie avec les rédactions de périodiques et autres 1924-1937 : des demandes de documentations et de photographies

Ainsi, sur les dix-sept rédactions concernées, dont nous avons des traces grâce aux correspondances, quinze journaux ou revues ont reçu de la documentation écrite, et onze des photographies. Les rédactions sont donc nombreuses à avoir pu bénéficier des documentations et des photographies : elles sont 9 à en profiter, soit plus de la moitié d'entre elles. Par exemple, *le Socialiste*, organe hebdomadaire de la Fédération socialiste SFIO du Cantal a reçu du Maire un document présentant les statuts de la SVU et des photographies.

Mais ces envois effectués par la Municipalité ne sont pas exempts d'une certaine stratégie de communication : pour le Maire Lazare Goujon, fournir du contenu aux rédactions, c'est aussi influencer indirectement l'orientation que va prendre l'article. Lorsque le journaliste britannique Dexter Morand de la revue *The Ideal Kinema & Studio, equipment*¹⁶⁸, demande des photographies et des plans à la Municipalité, l'ingénieur Jean Fleury, membre de l'équipe municipale, envoie les documents désirés et en profite pour y joindre le texte de sa conférence sur le Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne et le prospectus du « Livre d'or de Villeurbanne »¹⁶⁹. Il met ainsi à la disposition de l'auteur de l'article deux documents complets, élogieux à l'égard des constructions, puisqu'étant l'œuvre de la municipalité et de son équipe elles-mêmes. Ainsi le travail de recherche de documentations du rédacteur est simplifié, et la

¹⁶⁸ lettre 24 nov 1924.

¹⁶⁹ lettre du 26 novembre 1934.

municipalité quant à elle, peut espérer lire dans cette revue un article qui donne l'avantage au Nouveau Centre. Par ailleurs, on peut aussi ajouter que « Le Livre d'or » est un document privilégié par le Maire Lazare Goujon dans ses envois aux rédactions : il envoie d'ailleurs la copie d'un résumé de cet ouvrage au rédacteur en chef de la revue japonaise *Kentiku Sekai*, Nakui Koganei.¹⁷⁰

Les rédactions ne sont pas naïves pour autant : elles ont, elles aussi, une stratégie pour obtenir des informations qui plairont aux lecteurs. Toujours dans la correspondance avec la revue *The Ideal Kinema & Studio*, le rédacteur écrit qu'il a besoin de davantage de descriptions des édifices, de plans et de matière pour rédiger son article. Pour les obtenir, il évoque au détour d'une phrase la possibilité d'envoyer le dossier qu'il est en train de composer sur le Nouveau Centre au « principal journal américain ». On peut imaginer le ravissement que cette éventualité a provoqué chez le Maire Lazare Goujon, pour qui le relais de l'information concernant ses réalisations ne peut être que bénéfique à sa position politique.

Par conséquent, on sent bien que cette aide apportée à la presse, qu'elle soit locale ou même étrangère, est très importante aux yeux de la municipalité. A ce propos, il est intéressant de remarquer que sur quatorze correspondances ayant pour objet l'envoi de documentations par la municipalité, dix contiennent une réponse faite par le Maire lui-même, les quatre autres lettres de réponse étant écrites par Jean Fleury, et Gustave Desgrandchamps. Ces simples chiffres démontrent l'implication de la municipalité, et l'importance qu'elle donne à la presse dans la promotion du Nouveau Centre. De plus, ce constat est aussi visible dans les marques de gratitude que la municipalité villeurbannaise exprime dans ses lettres adressées à certaines rédactions. Dans une lettre du 18 juillet 1934, le Maire écrit au rédacteur de la *Construction moderne*, après avoir reçu les exemplaires du numéro entièrement consacré à Villeurbanne : « je vous remercie et tiens à vous féliciter pour la belle présentation de ce numéro qui ne peut manquer de faire sensation dans le monde de votre clientèle ». Tout en flattant le rédacteur, Lazare Goujon a conscience qu'il profite de ses liens avec les rédactions pour assurer la promotion de ses réalisations municipales.

En effet, les lettres conservées aux AMV témoignent aussi de la manière dont la municipalité a pu tirer profit de sa correspondance avec les rédactions en leur demandant un service en échange de l'envoi de documentations, même si la nature réciproque de cette transaction se fait de manière implicite. Ainsi, à la suite de la

¹⁷⁰ Lettre du 30 nov 1934.

demande en documentation du député Jean Longuet, rédacteur à cette époque de *Le Populaire*, le Maire Lazare Goujon lui envoie des photographies, une brochure, et profite de ce courrier de réponse pour lui demander de mettre, à la suite de son article, une note faisant allusion au Livre d'Or de Villeurbanne, en précisant qu'il est en vente à la mairie pour 50 francs.¹⁷¹ Le Maire se sert ainsi de la presse comme d'un support publicitaire, une fonction que les journaux et revues ont l'habitude de remplir au début du XXème siècle.¹⁷² De même, lorsque le Maire fait parvenir au journal *Le Populaire* des épreuves du livre d'or, en guise de documentation pour aider B. Mayeras à faire son article, il en profite pour lui demander de glisser « quelques lignes de réclame » sur l'ouvrage municipal dans le journal.

On remarque de plus que l'aide qu'apporte la Municipalité aux rédactions est réfléchie. Le Maire ne se contente pas d'envoyer à toutes les mêmes documents, il adapte sa réponse selon les demandes, mais surtout, il anticipe le travail que doit effectuer le rédacteur, il a conscience des contraintes qu'impose un article de presse. En effet, lorsque B. Mayeras, du journal *Le Populaire* lui demande en mai 1934 un plan de Villeurbanne afin de permettre à ses lecteurs d'imaginer le centre urbain dans son contexte géographique, Lazare Goujon lui répond que le plan n'aurait pas d'utilité, dans la mesure où, à moins de lui consacrer toute une page, on ne verrait pas le centre urbain¹⁷³. En fait, Lazare Goujon s'est peut-être dit que ce plan pouvait être désavantageux, car il donnerait l'impression que les constructions du Nouveau Centre sont de petites proportions, par comparaison avec le reste du territoire villeurbannais.

Enfin, si jusque-là, les lettres nous ont montré que la Municipalité avait contribué à la promotion du Centre urbain par la presse en envoyant de la matière documentaire aux rédacteurs, elles contiennent aussi une autre preuve de l'agilité avec laquelle le Maire a tout mis en œuvre pour encourager l'écriture d'articles portant sur le Nouveau Centre. En effet, l'autre tactique employée par l'équipe municipale a été de conseiller aux rédacteurs demandeurs d'informations de lire les articles déjà parus. Au rédacteur en chef de la revue japonaise *Kentiku Sekai*¹⁷⁴, le maire Lazare Goujon conseille la lecture de l'article paru dans la revue anglaise *The Architectural Forum* au mois de juin 1934. Au rédacteur en chef de la revue *Paris Europe*, le maire va même jusqu'à joindre

¹⁷¹ lettre du 20 juin 1934.

¹⁷² d'après Andrew Thacker, dans *L'Europe des revues, 1880-1920*, la publicité dans son format actuel apparaît pour la première fois dans un journal à la fin du XVIIème siècle, mais fait l'objet de colonnes séparées dans la presse seulement au XIXème siècle, et connaît un véritable essor après la Première Guerre Mondiale.

¹⁷³ lettre du 31 mai 1934.

¹⁷⁴ lettre du 14 janvier 1935.

à sa lettre une copie de l'article paru sur Villeurbanne dans la revue *La Vie Lyonnaise*¹⁷⁵. Ce choix n'est pas anodin : il s'agit d'un des articles écrits par l'employé municipal Gustave Desgrandchamps. De même, celui-ci envoie à la rédaction de la revue suisse *Œuvres* une copie de l'article qu'il a rédigé pour le journal Lyon Républicain¹⁷⁶. Ainsi, tout en tentant de maîtriser indirectement ce qui sera dit dans les articles sur les nouvelles constructions villeurbannaises, la municipalité semble passer un message aux rédactions : elle tente de faire naître une sorte de concurrence entre les journaux et les revues, en présentant le Nouveau Centre Urbain comme un sujet convoité par les organes de presse.

La commande et l'écriture d'articles

La municipalité villeurbannaise a eu un rôle de commanditaire auprès de certaines rédactions de presse. En témoignent les lettres échangées entre le maire Lazare Goujon et les rédacteurs de deux revues *La Science & La Vie*, et *Science et Monde*. Le 2 mai 1934, le maire écrit à ces deux rédacteurs pour leur demander la rédaction d'un nouvel article sur le Nouveau Centre. Cette requête intervient après la publication de deux articles, l'un publié par *La Science & La Vie* en juillet 1932, l'autre paru dans la revue *Science et Monde* le 12 mai 1932. Ces deux revues avaient donc anticipé en faisant un papier sur une construction en cours de réalisation. Le maire en profite ainsi pour les solliciter, avec dans l'idée que ces revues présenteront une description avantageuse, qui montrera que les promesses de la municipalité ont été tenues. D'ailleurs, Lazare Goujon s'est contenté d'envoyer la même lettre aux deux rédactions.

Au-delà de cette étiquette de commanditaire, la municipalité a aussi enfilé l'habit du rédacteur, ce qui lui a permis de faire elle-même le porte-parole de ses réalisations, sans que personne, hormis la rédaction, ne le sache. Quelle meilleure façon que celle-ci pour faire adhérer un lectorat, qui croit lire les commentaires d'un journaliste indépendant, alors qu'il ne s'agit là que d'un écrit de « propagande ». Avant que le nouveau centre soit achevé, la municipalité délègue Gustave Desgrandchamps à l'écriture d'un article pour *La Vie Lyonnaise*, intitulé « Villeurbanne-Centre, Quartier d'avenir », et paru le 2 avril 1932. C'est aussi le premier article publié sur les réalisations villeurbannaises que conservent les AMV, et certainement le premier article à évoquer ces nouvelles constructions. Il n'est donc pas anodin si le premier article de presse qui annonce la

¹⁷⁵ lettre du 6 août 1934.

¹⁷⁶ lettre du 28 mai 1934.

construction du Nouveau Centre est écrit sous la plume d'un membre de la Municipalité villeurbannaise. Gustave Desgrandchamps a la mission d'annoncer un évènement à venir (« Un énorme effort, un effort exceptionnel s'accomplit ici. Ce quartier neuf n'est pas seulement une épure jetée de chic sur grand papier. On y travaille. »), de faire l'état d'une manifestation passée (l'exposition du projet à la Foire de Lyon en 1932), et surtout d'inviter les habitants des alentours de Villeurbanne à suivre l'évolution des constructions : « L'échéance est courte. Pour cette date donnons rendez-vous aux incrédules. Il faudra, demain, avoir vu cela se construire. C'est une des belles choses que l'on viendra de Lyon et de loin admirer. »

Après cet article, Gustave Desgrandschamps en écrira deux autres, à intervalle régulier, durant les trois ans de la construction, et les deux fois dans un journal local, comme il l'avait fait pour l'article qu'on vient d'évoquer. Le premier paraît donc l'année suivante, en 1933, dans le journal *Lyon Républicain*, est une synthèse d'une page des réalisations¹⁷⁷. Pour le second article, Gustave Desgrandchamps retravaille avec *La Vie Lyonnaise*, mais cette fois-ci rédige un supplément entier du journal, qui prend l'allure d'une longue description littéraire de dix pages, agrémentée de nombreuses photographies¹⁷⁸.

Gustave Desgrandchamps n'est pas le seul à solliciter la presse pour promouvoir le nouveau centre ou attirer l'attention sur la construction. Le maire de Villeurbanne lui-même s'est aussi exercé à l'écriture d'un article, mais contrairement à Gustave Desgrandchamps, son nom n'apparaît pas. Ainsi, c'est dans une lettre manuscrite adressée à Michel Dupeuple, datant du 6 avril 1932, que l'on apprend que Lazare Goujon a même pris la plume pour garantir à son projet l'adhésion de la population :

Paris, le 6 avril 1932.

Mon cher Dupeuple,

J'ai été à l'Illustration, accueil empressé. Le Directeur garde toutes les photos, La Vie Lyonnaise et Le Bulletin municipal, m'a demandé des photos de même importance montrant les travaux dans leur état actuel (Hôtel de ville, maisons à loyers, centrale thermique, Palais du Travail, etc). Il m'a demandé un article de 2 à 300 lignes sur la formule employée pour construire _administrativement_financièrement_techniquement. Je préparerai cet article à Villeurbanne. [...] J'emporterai le tout avec moi quand je reviendrai à Paris lundi

¹⁷⁷ « Regards sur Villeurbanne », 27 juin 1933.

¹⁷⁸ « Villeurbanne Gratte-Ciel » n°716 du 2 juin 1934 p. 12-21.

soir ou mardi matin. [...]J'ai rendez-vous avec le directeur de Science et Vie demain après-midi mais le directeur de L'Illustration m'a demandé de lui réserver la primeur de ma communication et les photos, le tout devant paraître dans son journal d'ici 15 jours. Je ferai passer dans Science et Vie après ».

Il envoie quatre pages dactylographiées qu'il désigne comme une « note à insérer », ainsi qu'une dizaine de photographies de l'Hôtel de Ville et des Groupes 1 et 2 à l'Illustration. On apprend aussi dans une correspondance¹⁷⁹ que Lazare Goujon souhaite joindre deux photographies du buste d'Albert Thomas réalisé par Mlle Simiand, installé sur la Place de l'Hôtel de ville, prises le 23 mai. Desgrandchamps écrit à ce propos : « Il serait agréable à M. Le Maire que sa reproduction figurât dans le numéro du 2 juin ». Cette demande résonne comme une directive, dont l'application vise l'annonce de l'inauguration de la sculpture prévue le 16 juin. Evidemment, cette sculpture n'est pas anodine, il s'agit pour le maire d'inscrire sa politique dans l'héritage socialiste d'Albert Thomas.

Le contrôle de son image

Nous en concluons donc que l'implication de la municipalité est grande dans l'écriture des articles de presse : elle fournit l'information aux rédactions, elle motive la parution d'articles, et en est même parfois l'initiateur. A ces fonctions que la municipalité s'est assignée, s'ajoute celle de contrôler son image, et surtout celle de son Nouveau Centre. Si Lazare Goujon renseigne la presse, lui envoie des photographies ou des documents d'information, en voyant dans cela son intérêt, il n'hésite pas à rectifier les propos du journaliste, ou à choisir scrupuleusement quelle rédaction va obtenir des éléments sur les réalisations villeurbannaises.

La municipalité s'avère en effet être très attentive aux publications qui découlent de sa collaboration avec les rédactions de journaux et de revues. Nous avons remarqué que certains échanges entre le maire ou un de ses employés et les rédacteurs se terminaient par une lettre de la municipalité faisant part des erreurs trouvées dans les articles parus ou sur le point de paraître. Entre l'automne 1932 et l'été 1934, une correspondance se met en place entre le maire de Villeurbanne, ou parfois l'employé Gustave Desgrandchamps, et le rédacteur en chef M. Moos de la revue suisse mensuelle Œuvres. Dans la dernière lettre, datant du 30 juin 1934, Gustave Desgrandchamps, après

¹⁷⁹ lettre du 24 mai 1934 de Desgrandchamps à Chenevier.

avoir indiqué qu'il joignait à son pli un mot autographe de la main du Maire Lazare Goujon, et avoir précisé qu'il fallait l'insérer en-dessous du portrait du Maire, en tête du numéro de la revue, fait part au rédacteur de ses remarques concernant la maquette que la rédaction lui a transmise. L'employé assidu a en effet trouvé deux erreurs : l'auteur de l'article a donné à Môrice Leroux le statut de collaborateur de Robert Giroux dans la construction de l'Hôtel de ville, alors que seul celui-ci a concouru à l'édification du monument. On peut supposer que cette erreur a son importance dans la mesure où la municipalité a justement tenu à lancer un deuxième concours pour l'Hôtel de Ville, car il fallait un architecte reconnu pour la construction du symbole municipal de Villeurbanne. Ainsi, ce fut Robert Giroux, grand prix de Rome qui reçut la commande. La seconde erreur concerne une faute de frappe. Le contrôle effectué par l'employé municipal relève à la fois d'une nécessité d'exactitude, mais aussi d'un besoin d'impressionner le lecteur.

Les autres demandes de rectification que nous avons rencontrées dans la correspondance entre le maire et la rédaction des journaux concernent plus particulièrement les erreurs d'attribution des photographies publiées dans les articles. Comme nous l'avons vu, la municipalité participe à la promotion de ses constructions en envoyant aux rédactions photographies et informations pour aider, voir orienter, la rédaction des articles. Il arrive que les photographies soient mal attribuées, ce qui constitue visiblement une gêne pour la municipalité qui ne souhaite pas que les journaux s'attribuent le mérite alors que c'est elle qui a déboursé pour assurer la couverture des constructions. Dans la lettre du 13 juillet 1934 adressée à Monsieur Lucien Vogel, directeur de l'hebdomadaire Vu, le Maire conteste l'attribution faite à la firme S.G. Presse, précisant que les « photographies [sont] exécutées par la Maison SYLVESTRE de Lyon, pour le compte de la commune de Villeurbanne » et qu'elles ont été « remises gratuitement par les Services Techniques pour la propagande ». On peut presque entendre le ton réprobateur du Maire villeurbannais. La même remarque est faite à la revue La Construction moderne dans une lettre du 18 juillet 1934, mais compte tenu de la satisfaction du Maire à l'égard de la qualité de l'article, le reproche a disparu au profit d'un simple rappel.

Ainsi, la municipalité tente de maîtriser la communication qui est faite autour ses réalisations. Dans cette méfiance cachée, et ces vérifications des articles, le plus souvent avant leur publication, on perçoit l'influence qu'ont les revues et les journaux sur l'opinion, surtout depuis que la photographie a envahi les colonnes, conférant aux rédactions du crédit. Le pouvoir de la presse est redouté, comme le montre la lettre écrite par Henri Sellier, conseiller général de la Seine, à son confrère socialiste Lazare Goujon : il le met en garde contre une

revue qui souhaite faire un article sur Villeurbanne mais qui a déjà auparavant exprimé sa désapprobation à l'égard des Habitations à Bon Marché. Il ajoute : « Il existe nombre d'autres publications honnêtes infiniment mieux faites, avec qui, au besoin, je pourrai te mettre en rapport, et qui pourront beaucoup mieux mettre en valeur les créations de Villeurbanne. Car c'est en effet ce que recherche la municipalité : promouvoir sa gestion municipale au travers de l'entreprise qu'elle mène depuis 1925.

La préservation de la mémoire du Nouveau Centre

De plus, non seulement la municipalité villeurbannaise souhaite que la population reconnaisse son mérite et la modernité de son Nouveau Centre Urbain, mais elle nourrit aussi l'espoir de faire partie de ces initiatives pionnières des années 1930, et d'offrir au Nouveau Centre une pérennité, et une renommée. C'est peut-être pour cette raison que Lazare Goujon a tenu à conserver la correspondance avec les rédactions des journaux et des revues. En effet, comme le montrent les lettres échangées avec les rédactions, on remarque que le Maire tenait à ce que les revues et journaux lui fassent parvenir des exemplaires des articles parus : ainsi dans une lettre adressée à Monsieur Baraud, rédacteur du Progrès, Gustave Desgrandchamps demande qu'on lui envoie les exemplaires des articles traitant du Nouveau Centre « pour les archives du service »¹⁸⁰. De même, dans une autre lettre, cette fois destinée à André Reynier de la revue Vie immobilière, Gustave Desgrandchamps remercie celui-ci de lui avoir envoyé les cinq exemplaires des articles parus sur le Nouveau Centre, et précise qu'ils seront conservés dans les archives, alors gérées par Louis Maynard¹⁸¹. Au rédacteur du journal *Lyon Républicain*, Desgrandchamps souligne : « Ces publications pour une marotte de collectionneurs sont destinées aux archives du Service ». Cette correspondance est par conséquent assez démonstrative de la volonté de la municipalité de préserver la mémoire de la réception du Nouveau Centre, et surtout de conserver les articles élogieux. Il faut certainement voir dans cet intérêt pour la sauvegarde de ces articles un moyen pour le Maire Lazare Goujon d'entretenir le souvenir de l'implication dont la municipalité a fait preuve dans la recherche d'une mise en valeur du Nouveau Centre. Tout en faisant de la construction du Nouveau Centre un événement historique dont il faut préserver la mémoire, ces lettres sont en effet un témoignage des efforts du Maire Lazare Goujon pour maîtriser l'image de son Centre Urbain.

¹⁸⁰ Lettre du 2 juin 1934, AMV.

¹⁸¹ Lettre du 7 dec 1934, AMV.

Ainsi, cette correspondance est très riche à plus d'un titre, en elle-même, et pour ce qu'elle contient : c'est un témoignage essentiel pour comprendre le rôle qu'a joué la Municipalité dans la promotion du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne.

2. Les usages de la photographie du Nouveau Centre dans la presse

La photographie dans la presse, au début du XX^{ème} siècle

Au lendemain de la Première Guerre Mondiale, qui avait marqué un arrêt dans l'évolution des tirages, et provoqué la disparition d'un certain nombre de titres, le marché s'agrandit, la concurrence pousse les journaux à redoubler d'ingéniosité pour attirer ou conserver ses lecteurs. On recherche de nouvelles rubriques plus attrayantes, qui viennent s'ajouter à l'information politique. « C'est l'époque des grands reportages, des pages spéciales réservées aux faits divers, mais aussi aux sports, à l'aviation, aux spectacles, au cinéma, à la littérature, aux femmes. », écrit Yves Guillauma¹⁸². La recherche de l'information devient donc plus chère, obligeant certains journaux à disparaître, ou à conclure des alliances douteuses avec des milieux d'affaires ou des milieux politiques pour survivre. La presse se diversifie : les quotidiens voient apparaître les magazines spécialisés, une presse pour jeune, une presse féminine. Un journal, *Paris-Soir* illustre les changements opérés dans beaucoup de journaux de cette époque : racheté en 1930 par l'industriel Jean Prouvost, ce journal connaît des transformations, affichant dorénavant des gros titres, et des photographies, multipliant les nouvelles rubriques. Quant à la presse de province, malgré la disparition de plusieurs titres au lendemain immédiat de la Grande Guerre, ses tirages augmentent pour plusieurs raisons : un désintérêt momentané pour la presse parisienne, la multiplication des éditions locales qui permet d'attirer un nouveau lectorat, le rôle de l'automobile dans la diffusion du journal dans les villages.

Nous pourrions commencer notre aperçu de la photographie dans la presse au début du XX^{ème} siècle par cette phrase extraite de *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à aujourd'hui* : « Hebdomadaires féminins, presse enfantine, mais aussi magazines de cinéma, magazines sportifs, etc., ont tous un point commun : le poids de l'image qui s'accroît

¹⁸² GUILLAUMA, Yves, *La Presse en France*, La Découverte, 130 p.

dans les années 1930 »¹⁸³. Comme nous le verrons pas la suite, c'est aussi le point commun des articles parus sur Villeurbanne dans les années 1930, de notre corpus. Il apparaît donc nécessaire, afin de mieux contextualiser ces parutions, de comprendre ce qu'est la photographie de presse dans l'entre-deux-guerres, et la place qu'elle occupe dans les parutions.

Avant même l'apparition de la photographie dans la presse, c'est le dessin qui commence à pénétrer les quotidiens nationaux, après avoir illustré les petits hebdomadaires illustrés. Ces dessinateurs se rapprochent des journalistes et des reporters, et pour certains deviennent caricaturistes. Ainsi, la presse populaire développe des moyens matériels et techniques pour produire des clichés qui illustrent l'actualité. La photographie, dont l'invention a lieu en 1839, s'impose dans la presse dès les années 1870. Hormis *Le Temps*, presque tous les grands quotidiens présentent dans leur « une » une photographie. La nouvelle génération de journaux qui apparaît dans les années d'entre-deux-guerres exploite beaucoup plus les possibilités de l'image que ceux publiés au début du siècle. Parmi ces nouveaux journaux illustrés, l'hebdomadaire *Vu*, « le journal non pas le plus lu, mais le plus regardé » lancé par Lucien Vogel en 1928, en partie inspiré par le Berliner Illustrierte Zeitung. Cette nouvelle génération ne tarde pas à faire de l'ombre à *L'Illustration*, ou à *Miroir du Monde*, pourtant créé peu après. En 1931, Gaston Gallimard lance *Voilà*, mais il ne remporte pas le succès escompté. Le Parti Communiste aussi est séduit par cette formule qui laisse une large place à la photographie. En 1932, *Regards* est fondé : la photographie devient le médium de la classe ouvrière. La photographie dans l'entre-deux-guerres renoue avec l'information comme mode critique des sociétés : un nouvel idéal de la presse est né, celui du reportage photographique, porté en France par des photographes comme Henri Cartier-Bresson, Germaine Krull, Robert Capa, qui parcourent la planète pour saisir sur le vif l'évènement. Une rupture s'est faite avec la photographie de studio du XIX^{ème} siècle. Les premières agences photographiques internationales voient le jour, d'abord en Allemagne dès 1921. Elles tirent profit d'une innovation technique, le bélinographe, une machine qui permet la transmission à distance de textes, de documents, et surtout de photographies, via une ligne télégraphique ou téléphonique, puis via une liaison radio. Les agences de presse ont leurs propres reporters photographes, ou achètent leurs clichés au grand nombre de photographes indépendants qui sillonnent la capitale. Cette évolution est favorisée par les progrès dans la technique de prises de vue : des appareils plus légers et donc transportables sont mis sur le marché, comme le

¹⁸³ DELPORTE, Christian, D'ALMEIDA, Fabrice, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à aujourd'hui*, Flammarion, 2010, p. 71.

Leica 24X36 ou le Rolleiflex 6X6. Ainsi, Paris-Soir est le premier quotidien à créer un service photographique, qui compte une dizaine de photoreporters, chargés de couvrir toute l'actualité. La photographie porte l'évènement sportif ou politique, en jouant sur son authenticité pour attirer le lecteur. A la veille de la Seconde Guerre Mondiale, le succès de *Paris-Soir* est tel, qu'il pousse les autres journaux à l'imiter, en ayant recours à la photographie.

L'image du Nouveau Centre très présente dans la presse

Plus des trois quarts des trente-sept articles de presse que nous avons analysés sont illustrés d'au moins une photographie. La photographie prend donc une place très importante dans cette presse d'entre-deux-guerres. Evidemment, le fait que le sujet des articles appartienne au domaine de l'architecture n'est pas innocent dans cette forte présence photographique. Trois articles se démarquent clairement des autres, en affichant entre 12 et 36 photographies chacun. Mais cette fois ce nombre se justifie : *L'Illustration* est un magazine qui, comme son nom l'indique, tire sa particularité d'une riche iconographie à chaque numéro. C'est d'ailleurs le premier journal à publier en France une photographie en noir et blanc en 1871, et en 1907, une photographie en couleurs. Quant à l'article paru dans *La Construction Moderne*, il faut préciser qu'il occupe un numéro entier de trente-six pages : il s'agit de rendre la lecture plaisante, et d'appuyer les descriptions techniques par des reproductions de plans, et des vues d'architecture. Enfin, la vingtaine de photographies présente dans l'article de *La Vie Lyonnaise* peut trouver son origine dans le fait que l'auteur de l'article n'est ni plus ni moins qu'un membre de la municipalité villeurbannaise, propriétaire des photographies Sylvestre. A l'opposé de ces trois articles très illustrés, trois autres ne le sont pas du tout : on peut expliquer cette absence de photographies par le fait que l'article ne se déploie que sur une page dans les trois cas. Néanmoins, cette explication n'est que peu recevable, dans la mesure où neuf des trente-quatre articles illustrés, ne comportent eux aussi qu'une page. De plus, l'argument selon lequel l'article n'est pas illustré, tout simplement parce que le journal ou la revue concerné n'est jamais illustré ne peut être entendu que pour deux des articles, et de manière seulement hypothétique. En effet, les articles parus dans *l'Union internationale des Villes et des Pouvoirs locaux*, et dans *Tout Lyon* nous sont parvenus sous la forme de coupures de presse, qui ne nous

permettent pas de les remettre dans leur contexte. Cependant, concernant l'article du journal *La Maison Heureuse*, nous constatons qu'il s'agit d'un choix du rédacteur, puisque l'article paru le mois suivant comporte, quant à lui, une photographie.

En écartant ces deux extrêmes (iconographie très riche pour un nombre de page en proportion, absence de photographies), nous avons donc obtenu une moyenne de 3 photographies par articles, pour une moyenne de 2.6 pages par articles.

Ces photographies proviennent de diverses sources : comme nous l'a montré la correspondance, la municipalité se charge d'envoyer elle-même des photographies aux rédacteurs de presse qui en font la demande. De plus, les rédacteurs de presse pouvaient aussi avoir recours à un service général de la presse, comme en témoigne une lettre du 7 juin 1934 écrite par le Service général de la presse, illustrations, informations, correspondance: elle souhaite se procurer une série de photographies des nouveaux quartiers, des vues d'ensemble, de près, des immeubles, « ces photos sont destinées à la presse française et étrangère que nous servons », indique-t-elle. Elle se dit même prête à payer les photographies. De plus, il semblerait que le journal *La Vie Lyonnaise* ait lui-même produit au moins une photographie pour un de ses trois articles parus sur Villeurbanne¹⁸⁴ : il s'agit d'une vue aérienne, dont la légende indique clairement sa provenance « Photo Vie Lyonnaise ». Nous remarquons toutefois que cette photographie, qui constitue la seule vue aérienne prise du centre urbain dans les années 1930, réapparaît dans deux autres organes de presse: dans *L'Illustration*, sept jours plus tard¹⁸⁵, avec pour légende « Vie lyonnaise », et dans *La Technique des Travaux*¹⁸⁶, deux mois plus tard, avec pour légende « La Vie Lyonnaise ». On peut supposer que le journal *La Vie Lyonnaise* a été sollicité par la revue *La Technique des Travaux* et le Magazine *L'Illustration*.

Il serait intéressant de connaître les critères des revues, lorsqu'elles choisissent des photographies. Evidemment elles ne les sélectionnent pas toujours elles-mêmes, la municipalité par exemple s'en charge avant d'en envoyer quelques-unes. Mais certaines revues émettent aussi des exigences dans les lettres qu'elles échangent avec leur « fournisseur ». La revue *L'Architecte* par exemple, souhaite « une documentation

¹⁸⁴ Article du 2 juin 1934

¹⁸⁵ Article du 9 juin 1934

¹⁸⁶ Article d'août 1934

photographique très complète ». Ses préférences sont les suivantes : « des photographies de bâtiments terminés, plutôt que des bâtiments en cours de construction », « des plans des principaux édifices, en prenant soin que les tirages soient soigneusement faits, de manière à ce que les traits soient aussi précis que possible, et les fonds très nets »¹⁸⁷. Cette lettre montre d'une part les exigences de la revue en termes de sujets photographiques, et les contraintes qu'elle se fixe en ce qui concerne l'impression et la mise en page de ses papiers.

Le rôle de la photographie du Nouveau Centre dans la presse

Dans les années d'entre-deux-guerres, la photographie s'impose dans la presse. Selon les journaux et revues, elle n'est pas perçue, ni utilisée de la même manière. Par exemple, selon Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, « dans Vu, la photographie n'est pas un simple support de la narration : elle dicte le rythme de la démonstration. »¹⁸⁸. Ainsi, la photographie gagne en importance, elle permet de passer de nouveaux messages, et d'attirer un public plus large. C'est dans cette optique qu'il peut être intéressant de voir de quelle manière la photographie intégrée à la presse a pu participer à la promotion du nouveau centre, non plus seulement par sa présence, mais aussi par le rapport qu'elle noue avec l'information textuelle qu'elle illustre.

La photographie remplace le texte :

Les photographies peuvent se suffire à elles-mêmes : dans *La Science et la Vie*, de juillet 1932, on peut lire « Notre rôle n'est point de développer ici l'esthétique de la conception. Les photographies des maquettes que nous reproduisons s'en acquitteront à merveille. ». De même, dans *La Science et Le Monde*, la photographie tient une place plus grande que le texte. Dans la première page de l'article « L'urbanisme moderne dans la cité moderne », trois photographies recouvrent la page, ne laissant qu'un espace réduit pour le corps textuel de l'article. Ces clichés sont disposés de manière originale : le premier de format paysage recouvre l'angle supérieur gauche du deuxième de format portrait, lui-même se superposant avec le troisième de format paysage. A chaque photographie est associée une légende explicative qui, en quelques lignes, donne soit les fonctions que l'édifice en projet devra remplir, soit un commentaire sur l'aspect architectural qu'il aura. Ainsi, la photographie et le

¹⁸⁷ Lettre du 20 sept 1934, adressée à Monsieur le Directeur des Services d'Architecture.

¹⁸⁸ DELPORTE, Christian, D'ALMEIDA, Fabrice, Histoire des médias en France de la Grande Guerre à aujourd'hui, Flammarion, 2010, p73.

texte (que ce soit celui de la légende, ou celui du corps de l'article) s'imbriquent et s'alternent. Mais c'est d'abord la photographie qui attire l'œil du lecteur, bien avant le texte, du fait de l'absence de titres de paragraphes, et au contraire de la présence d'un cadre noir et épais qui fait ressortir les illustrations. Le texte portant sur l'ensemble urbain est donc mineur par rapport à ces grandes photographies.

Un ressort de l'analyse de l'auteur : un outil de démonstration

Dans *La Vie Lyonnaise*, 2 juin 1934, l'auteur part d'une description de la photographie de l'avenue de l'Hôtel de ville mise en première page, pour présenter son idée concernant les magasins, idée selon laquelle leurs devantures aussi reflètent la modernité des immeubles où elles figurent : « La photographie qui illustre la couverture du présent numéro, prise d'une des deux tours qui se trouvent à l'extrémité Nord de la Cité des Gratte-Ciel, donne une idée des grandioses proportions de l'avenue de l'Hôtel-de-ville et des immeubles qui la dominent. ». Il arrive aussi que le support photographique soit intégré à un article en vue de justifier des propos, d'apporter une preuve à ce qu'avance le rédacteur. Dans la revue *Urbanisme*¹⁸⁹, celui-ci souhaite montrer que le fait que les quartiers de la ville de Villeurbanne étaient écartés les uns des autres avant la construction du Nouveau Centre Urbain, est encore valable, malgré la réalisation. Il argumente son idée en présentant « une photographie d'avion publiée en tête de cet article ».

La photographie devient un moyen d'instruction

Si la photographie originale peut être reproduite par la presse sans aucune modification, elle fait l'objet le plus souvent d'un recadrage, d'un découpage, ou d'une retouche. La revue *La Science et la Vie*¹⁹⁰ va plus loin. L'article « Villeurbanne modèle d'urbanisme » commence par une reproduction d'un dessin en perspective du Nouveau Centre Urbain, vu d'en haut, effectué par l'architecte Môrce Leroux. Nous avons retrouvé ce dessin, dans les clichés produits par la Maison Sylvestre. Nous avons déduit que l'image reproduite dans l'article, est une photographie du dessin de Leroux, envoyée par la municipalité villeurbannaise à la revue *La Science et la Vie*. D'ailleurs, une lettre de la correspondance échangée entre le maire et le rédacteur de la revue nous a permis de nous conforter dans notre idée : dans cette lettre, le maire demande à collaborer à nouveau avec la revue, notamment pour lui envoyer d'autres

¹⁸⁹ Article de juillet 1933

¹⁹⁰ Article de juillet 1932

documents pour la publication d'un nouvel article¹⁹¹. A partir de cette photographie retrouvée dans le fond Jules Sylvestre, nous avons constaté que les indications textuelles inscrites dans la reproduction qui en est faite dans l'article, n'étaient pas d'origine, puisqu'elles ne figurent pas sur le cliché Sylvestre. Ces ajouts sont certainement dus au rédacteur de l'article, qui a eu pour intention de « faire parler » la photographie, en vue de rendre son exposé plus clair pour le lecteur. Ainsi, la photographie s'est transformée en schéma explicatif sur lequel on a tracé des flèches afin de désigner les différents édifices composant le Nouveau Centre. La photographie n'est donc pas qu'une simple illustration du texte, elle remplit en elle-même une fonction, indépendante du texte, qui est celle d'ouvrir l'article, de l'annoncer en quelque sorte, et de favoriser la compréhension du lecteur.

La photographie comme simple illustration pour le plaisir du lecteur

Dans *La Vie Lyonnaise*, la photographie permet d'illustrer la description du lieu, de visualiser les mots : « Dans une harmonie voulue de coloris clairs deux bassins carrés, miroirs symétriques d'eau limpide, réfléchissent les façades rectilignes du quartier. De hautes pergolas encore nues, mais au pied desquelles déjà vrille la vigne vierge, des stèles blanches, de tendres pelouses, des haies vertes, une allée sablée ceinturent les bassins sur les margelles desquels se bousculent et s'ébattent, à la poursuite de minuscules flottilles, des troupes rieuses d'enfants de toutes tailles. »

La seule photographie présente dans l'article écrit dans le journal *Lyon Républicain* (27 juin 1933) est mise en tête de l'article, elle semble mimer la fonction que remplit l'article lui-même : montrer aux lecteurs ce qu'est le nouveau centre. Or c'est exactement ce que met en scène la photographie : deux hommes au pied du beffroi, dont l'un d'eux pointe du doigt le Nouveau Centre.

¹⁹¹ lettre du 2 mai 1934 du maire au rédacteur.



Illustration 46 : extrait du journal Lyon Républicain, du 27 juin 1933

De plus, certains clichés permettent de transmettre au lecteur une image anticipée du Nouveau Centre Urbain, alors que le chantier n'est pas encore achevé, voire vient tout juste d'être mis en route : ce sont les photographies des plans, des perspectives et de la maquette. Dans *L'Effort syndical*, paru le 8 octobre 1932, l'illustration de l'article se fait à travers la photographie de la maquette de l'Hôtel de ville, le dessin du Palais du Travail, un dessin de l'entrée monumentale du Centre. Le commentaire suivant est donné par le rédacteur de l'article : « Nos clichés permettent de constater que l'entreprise est d'envergure. L'ensemble et la maquette générale donnent une idée de ce que sera le nouveau quartier en plein centre de la ville. » Ainsi ces photographies ont clairement une fonction documentaire.

Le texte naît de la photo

Dans *La Vie Lyonnaise*¹⁹², l'auteur de l'article semble partir d'une vue aérienne du Nouveau Centre pour construire son récit. Il décrit la vision d'un touriste imaginaire qui viendrait de Genève à Lyon par la route, et verrait depuis les hauteurs de Crépieux, le Nouveau Centre. La photographie aurait alors la fonction de source d'inspiration. Il se peut toutefois que la photographie ait été choisie en second lieu, car son point de vue photographique était à même de traduire le point de vue littéraire de l'article. Néanmoins, nous pencherions pour la première hypothèse, car il faut rappeler que l'auteur de l'article est Gustave Desgrandchamps, un employé municipal. Il est possible que celui-ci soit parti des photographies mises à sa disposition pour construire un récit en résonance avec quelques-unes d'entre elles. D'ailleurs, les descriptions qu'il fait du centre urbain laissent en effet penser qu'il fait

¹⁹² Article du 2 juin 1934

Partie 3 : Promotion du Nouveau Centre Urbain par la presse et les évènements

davantage la description des photographies qui illustrent sont propos que la description du centre : « une architecture puissante, inusitée, de blocs rigides », ou encore « La masse de ces constructions empiète sur la grisaille de la ville ouvrière qu'elle troue d'une subtile clarté. ». Cette prose à l'aspect poétique paraît être parfaitement en adéquation avec la photographie aérienne.



Illustration 47 : extrait du journal La Vie Lyonnaise, 2 juin 1934

En fait, il est assez logique que l'auteur prenne le parti de construire son article à partir de photographies, car la plupart du temps, hormis dans le cas des revues locales, et des revues qui envoient leur rédacteur sur place, l'auteur ne s'est pas rendu sur les lieux pour écrire son article, surtout dans le cas des articles étrangers. L'auteur de l'article paru dans *L'Echo* du Maroc ne s'en cache pas : « Notre première gravure représente une vue d'ensemble. »

Mais si la photographie joue un rôle important dans l'élaboration du texte, on peut lui voir une autre fonction, qui paradoxalement, s'éloigne de la fonction de réel qu'on lui attribue d'ordinaire. En effet, il semble que les auteurs lui confient parfois la tâche de réveiller l'imaginaire des lecteurs. Dans *La Vie Lyonnaise*¹⁹³, un amalgame est fait entre la

¹⁹³ Article du 2 juin 1934

photographie et le cinéma, on cherche à interpeler le lecteur, à le faire regarder les photographies avec le même œil que s'il regardait un film : « D'emblée, le coup d'œil est hallucinant, comme sont hallucinants à l'écran ces décors de studios dont l'objectif repère et révèle crûment l'étranger et secrète beauté géométrique. » Pour comprendre l'influence que peut avoir cette phrase, sur la réception de la photographie par le lecteur, on peut faire référence à ce qu'écrivent Fabrice d'Almeida et Christian Delporte dans *Histoire des Médias en France* : « La photographie s'impose d'autant plus naturellement que le cinéma enracine l'image dans l'univers mental des Français, certes comme source de rêve, mais aussi comme support d'informations. »¹⁹⁴. La photographie vient compléter ce que le texte apporte au lecteur, elle lui donne le sens de la vue, alors que le texte ne lui permettait seulement d'entendre la voix de l'auteur.

Par ailleurs, nous avons constaté que dans certains articles, le vocabulaire de la photographie, de la vision envahissait parfois le texte : dans *La Vie Lyonnaise*, 2 juin 1934, les titres des paragraphes successifs empruntent leur vocabulaire à la photographie, et à la vision : « Lointains », « Regards en arrière », « Gros plan sur les Gratte-Ciel », « Détail de l'Hôtel de ville », « Grand angle, la place Albert Thomas ». A chaque titre de paragraphe, est associée une ou deux photographies qui expriment le contenu du paragraphe. Par exemple, le paragraphe « Lointains » peut être lu en parallèle d'une vue aérienne du Centre Urbain, celui intitulé « Grand-angle, la Place Albert Thomas » fait référence à une photographie illustrant ladite place, prise effectivement avec un grand angle. La photographie n'est donc pas qu'un décor de circonstances, qu'un ornement que l'on rajoute pour paraître plus moderne, elle touche de plus en plus le travail même du rédacteur de l'article.

La photographie source d'originalité et de nouveauté : l'usage du montage photographique
« Les années 1930 marquent des changements au niveau international, notamment en France où les éditeurs se montrent particulièrement inventifs. Non seulement le photojournalisme au sens moderne se généralise, mais en plus la mise en page des photos n'est plus abandonnée aux typographes mais conçue et soignée par la direction des magazines qui commencent à se doter de rédacteurs d'images. »¹⁹⁵

Ces quelques lignes nous permettent de nous demander si les articles portant sur Villeurbanne s'inscrivent dans cette tendance lancée par des hebdomadaires comme *Bilder Courier* (1926), *Vu* (1928), *Voilà* (1931), *Regards* (1932). Nous avons remarqué que certains articles

¹⁹⁴ DELPORTE, Christian, D'ALMEIDA, Fabrice, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à aujourd'hui*, Flammarion, 2010, P. 72

¹⁹⁵ HAVER, Gianni (dir.), *Photos de Presse, usages et pratiques*, ed. Antipodes, 2009.

manifestaient un réel goût pour les photographies, et une certaine attention pour leur mise en page.

Ce constat s'est notamment fortement vérifié avec le numéro intitulé « Villeurbanne », appartenant à la revue *Les archives internationales de Genève*. A partir de l'épreuve que la rédaction a fait parvenir à la municipalité villeurbannaise, juste avant l'impression, il nous a été permis d'analyser le travail de mise en page réalisé pour ce numéro, dont on ne connaît pas la date de parution exacte, mais dont on suppose qu'il s'agit de l'année 1934, avant l'achèvement du Nouveau Centre. Nous insistons sur la nature de la source car c'est elle qui rend l'analyse intéressante : en effet, étant une épreuve, et non l'article imprimé, les collages effectués, tant au niveau des photographies que du texte, sont visibles.

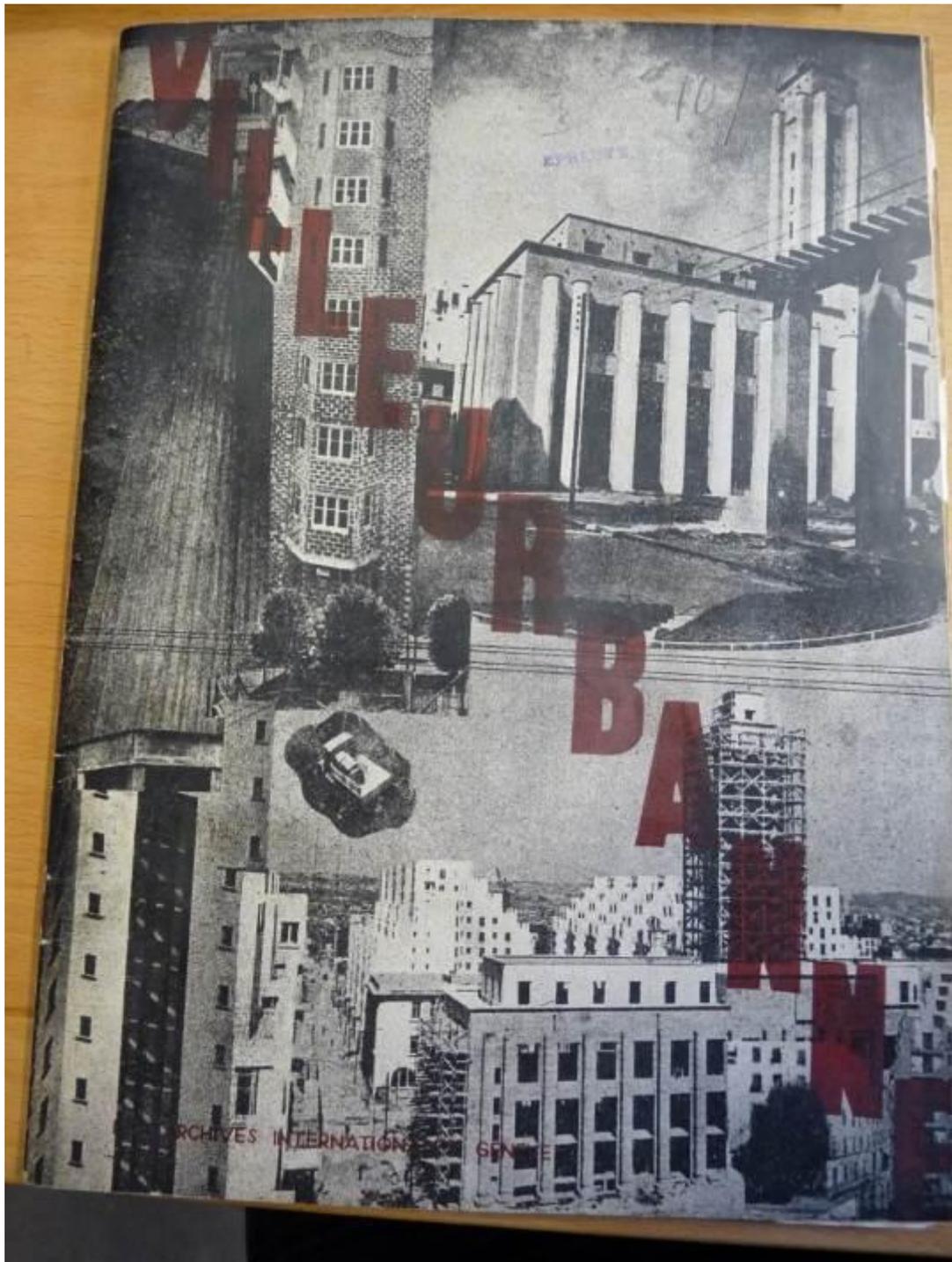


Illustration 48 : Page de couverture de la brochure des Archives internationales de Genève

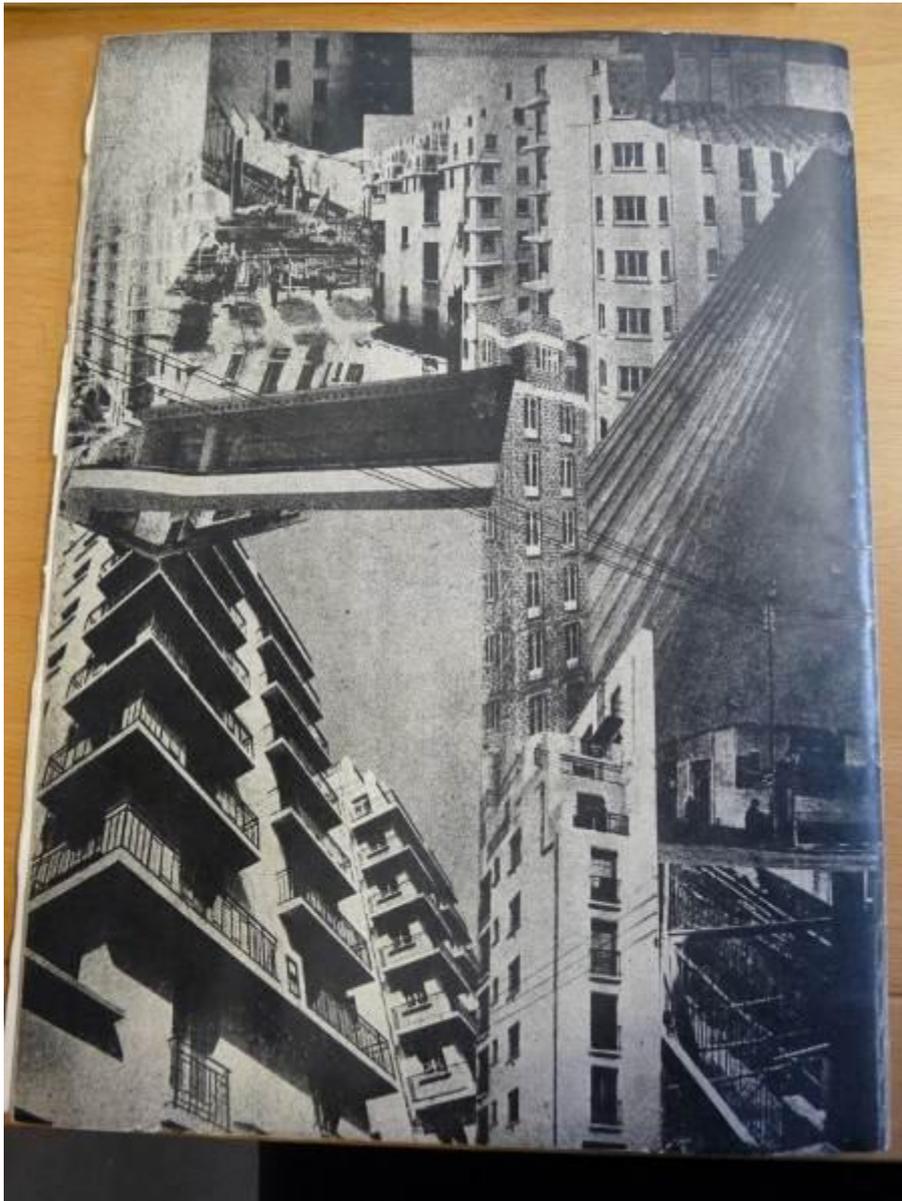


Illustration 49 : Quatrième de couverture de la brochure des Archives internationales de Genève

En ce qui concerne le travail de la photographie, la couverture et la quatrième de couverture illustrent parfaitement les propos de Gianni Haver : en effet, elles présentent une composition photographique basée sur la technique du photomontage, ici réalisée par collage. La couverture constitue un assemblage d'au moins dix clichés photographiques dont on a à chaque fois choisi de conserver qu'une partie plus ou moins grande. Deux photographies sont clairement majoritaires : dans le coin supérieur droit, l'Hôtel de ville achevé vu en contre-plongée depuis la place de l'Hôtel de ville (place Albert Thomas actuellement), dans le coin inférieur droit, l'Hôtel de ville en construction pris en grand angle depuis un point de vue similaire. Le reste de la page de couverture, qui couvre une bande verticale occupant la partie gauche de l'espace, se compose de divers fragments de clichés qui donnent un aperçu de plusieurs motifs, dont une des quatre colonnes monumentales du beffroi de l'Hôtel de ville, une rangée de fenêtres d'un des gratte-ciel en construction, la cage d'escalier vue de

l'extérieur d'un des gratte-ciel, quelques arbres. Même si nous réussissons à reconnaître ces fragments, il n'est pas forcément de même pour le lecteur qui découvre certainement pour la première fois l'existence de ce Nouveau Centre, d'autant qu'il n'est pas simple de comprendre que les deux plus grands clichés assemblés sur cette page correspondent à une vue quasi similaire du même édifice, l'Hôtel de ville de Villeurbanne, du fait que l'état de construction n'est pas le même d'une photographie à l'autre. Par conséquent, nous pensons que la rédaction n'a pas cherché à donner à la photographie un statut de document, comme le font la plupart du temps les journaux et revues. Au contraire, il s'agit davantage d'attirer l'attention du lecteur par une mise en page originale, qui sait pleinement tirer profit de la photographie comme matériau à travailler. Cette fragmentation de la couverture est toutefois unifiée par quatre lignes rapprochées deux à deux, fines et rectilignes, tracées sur toute la largeur de la page, quasiment au centre de la couverture. Ces simples lignes en disent beaucoup sur la réflexion qui a précédé la mise en œuvre de cette page : d'une part, elles peuvent avoir été tracées ainsi pour faire référence aux lignes téléphoniques qui traversent la place de l'Hôtel de ville et qui apparaissent sur de nombreuses photographies ; d'autre part, elles peuvent aussi avoir été dessinées sur la couverture pour renvoyer à l'acte créateur de l'architecte, qui élabore son projet par le dessin. Ce serait une manière pour le rédacteur de signaler l'importance de ceux qui ont tracé les plans de ce Nouveau Centre Urbain. Quelle que soit la signification qui se cache derrière ces quatre lignes, si tant est qu'il y en ait une, il n'en demeure pas moins que ces segments confèrent à la page une certaine unité, que le photomontage tend à bousculer. L'usage de cette technique de collage de fragments photographiques n'est certainement pas anodin : il se marie parfaitement avec la représentation d'une architecture moderne, aux lignes épurées, et à l'aspect monumental propre aux gratte-ciel. L'unité de la couverture se réalise aussi dans la diagonale de lettres capitales qui forme le mot « Villeurbanne ». Ces lettres de grandes dimensions, sont imprimées en rouge, en surimpression, afin que les photographies transparaissent. C'est la seule touche colorée du numéro, en plus de celle, tout aussi rouge, qui, de manière plus discrète, indique « Les Archives Internationales de Genève » en bas de la page de couverture.

Cette première de couverture est en parfaite continuité, ou presque, avec la quatrième de couverture, qui reprend la technique du photomontage. Mais l'impression n'est pas la même car il semblerait que le nombre de fragments collés est plus important, ce qui réduit la surface de couvrement de chacun. On brouille ainsi davantage les motifs, au point que l'on ne saurait identifier clairement à quel édifice ils appartiennent. Cet effet est renforcé par le choix des fragments de photographie qui, cette fois, a été moins classique. On ne retrouve plus la

représentation traditionnelle de la perspective qui apparaissait dans les deux photographies majoritaires de la couverture, celles illustrant une vue de l'Hôtel de ville, ni le point de vue éloigné qui avait été utilisé pour produire ces clichés. En effet, la sélection des photographies s'est portée sur des clichés aux prises de vue originales. Par exemple, le fragment du coin en bas à gauche représente une façade d'un des immeubles, vu en contre-plongée, comme l'est aussi la colonne du beffroi, insérée en haut à droite. De plus, les effets visuels sont variés : le rédacteur de cette page ne s'est pas contenté de coller bout à bout des fragments de photographies, il a tenté de mêler les portions d'image par des surimpressions et des estompages, en particulier dans le coin supérieur gauche. La silhouette d'un immeuble s'affaiblit, pour se mêler à un morceau de charpente métallique, qui se poursuit dans un échantillon photographique dans lequel des ouvriers apparaissent. Pour autant, ce travail de fusion des motifs ne signifie pas que le rédacteur a cherché à homogénéiser sa quatrième de couverture : au contraire, des contrastes de valeurs et de formes rythment cette page. On passe d'un fond laissé blanc, à ce qui s'apparente à une bordure épaisse noire d'un édifice ; les lignes se brisent, se superposent et s'entrechoquent, s'orientant sans aucune directive commune : alors que s'opposent deux obliques inverses matérialisées dans la colonne monumentale du beffroi et les façades des immeubles en bas à gauche de la page, trois motifs de façades d'immeubles se superposant dans la longueur de la page, présentent un plan parallèle à celle-ci. Toutefois, si une unité a été recherchée par le rédacteur, celle-ci porte sur les deux couvertures du numéro mises côte à côte. En effet, on remarque que les deux colonnes monumentales qui figurent de manière symétrique sur les deux couvertures, opèrent une certaine continuité, puisque rapprochées, celles-ci forment une vue frontale du beffroi de l'hôtel de ville. Même si ces deux composantes de l'édifice ne sont pas complètement parallèles l'une à l'autre, l'effort d'unité se ressent quand même. De plus, on retrouve les fameuses quatre lignes rencontrées sur la première page de couverture. Ici, elles se tendent sur la largeur, en oblique, et sont clairement rattachées à un pilier d'électricité. Il faut donc en conclure que c'est la quatrième page de couverture qui a imposé à la première page ce motif.

L'impression générale qui ressort de ces deux pages de couverture est celle de la multiplicité des réalisations, de l'apparente complexité du projet d'origine, d'une architecture moderne, que seul le photomontage peut permettre d'exprimer. C'est aussi une manière de résumer la fonction du numéro : donner un aperçu fragmentaire sur le Nouveau Centre, en évoquant ses différentes composantes, tout en tentant de les regrouper sous une même volonté municipale, un même désir politique et social.

Si l'on entre réellement dans le numéro, on remarque plusieurs traits particulièrement représentatifs de la presse illustrée des années 1930. En premier lieu, le nombre de pages où la photographie apparaît est important (13 pages sur 17) : soit que la page soit entièrement et seulement consacrée à des reproductions de photographie (9 pages, dont deux avec des reproductions de plans, sur 17), ou encore que la page présente une photographie accompagnée d'un texte (5 pages sur 17). En conclusion, il n'y a que 3 pages qui n'ont aucune photographie. En second lieu, ce sont plusieurs pages qui affichent une photographie en pleine page (4 pages sur 17), accordant ainsi une très grande importance à leur pouvoir représentatif, documentaire et en même temps esthétique. Parmi celles-ci, toutes ne sont pas au format « portrait », ce qui implique de la part du lecteur une manipulation du numéro, qui montre bien que la photographie peut être regardée pour elle-même : 3 photographies en pleine page sont au format paysage, et une page présente deux photographies au format paysage. On remarque d'ailleurs que lorsque la pleine page est privilégiée, c'est prioritairement pour les trois « symboles » représentatifs du centre urbain, pour les trois « métonymies » de celui-ci : une vue d'un « gratte-ciel », c'est à d'une des deux tours monumentales d'entrée, une vue d'ensemble de l'Avenue Henri Barbusse prise depuis les portes monumentales, et enfin une vue frontale de l'Hôtel de ville. Par conséquent, le rédacteur guide en quelque sorte le lecteur dans sa compréhension et sa mémorisation des informations données par le numéro : il lui montre ce qui est à retenir du nouveau centre, soient ses gratte-ciel, sa rue principale, et son Hôtel de ville monumental.

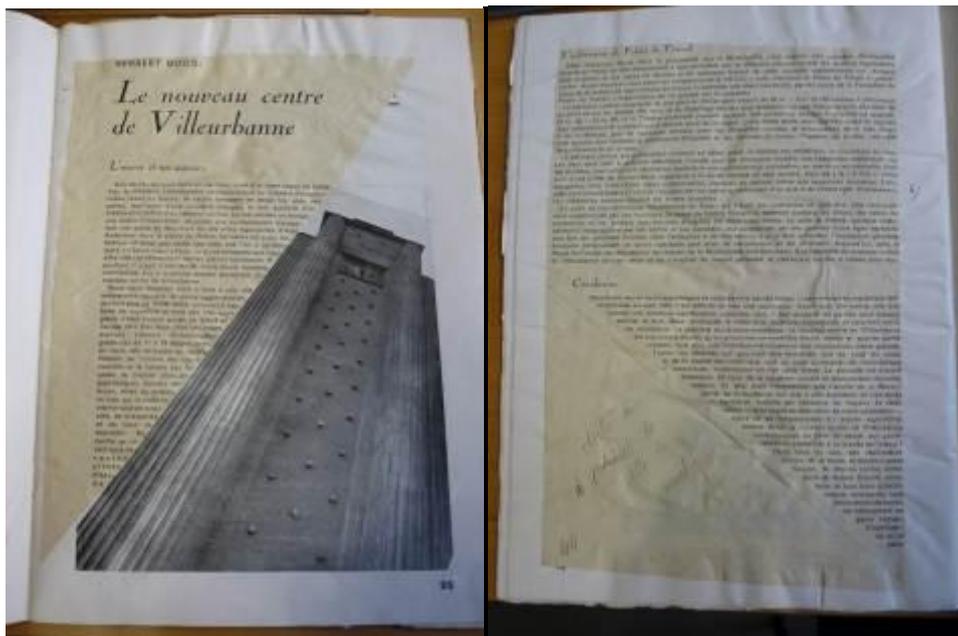


Illustration 50 : Les Archives Internationales de Genève

D'autre part, deux pages, la première et la dernière nous invitent à supposer que le rédacteur a pensé la mise en page globale de son numéro d'après un rythme binaire, qui offre à l'ensemble du document une certaine unité d'ensemble, et une logique du discours. Le premier doublon correspondait aux deux couvertures de composition similaire. Le second doublon concerne la première et la dernière page du numéro : encore une fois, la composition est redondante. En effet, elle fonctionne sur l'imbrication d'un texte et d'une image. Ces deux éléments prennent deux formes triangulaires identiques, qui en se collant, après s'être inversées, épousent le cadre rectangulaire de la page. Cette composition se répète sur la dernière page du numéro, mais de manière inversée : alors que le texte était dans la partie de gauche, et l'image dans celle de droite, dans la première page, ici, le texte est à droite, et l'image à gauche. L'image en question est dans les deux cas le beffroi de l'hôtel de ville, pris de jour, pour la première page, pris de nuit pour la dernière. Des jeux de miroir, de symétrie, et de répétition viennent donc influencer la mise en page des photographies par rapport au texte. En réalité, on peut se demander si la disposition du texte n'est pas faite en fonction de la structure du fragment photographique reproduit : en effet, le texte, qui démontre une certaine originalité, dans la mesure où la longueur des lignes va en décroissant, semble ainsi organisé afin d'épouser la forme du beffroi qui a été distordue sous l'effet du médium photographique, et de sa prise de vue en forte contre-plongée. On se rend ainsi compte de l'emprise de la photographie dans la mise en page de cet article.

Par ailleurs, l'originalité de l'usage de la photographie dans ce numéro est aussi visible dans 4 pages où le rédacteur joue sur un même ressort pour mettre en valeur le support photographique, et ce qu'il illustre. Ce ressort peut se définir ainsi : il s'agit de mettre en parallèle d'un texte, ou sur une pleine page, des photographies représentant un même motif, mais soit depuis un point de vue différent, soit avec un effet visuel qui varie d'une photo à l'autre. La mise en page devient ainsi celle d'une série photographique. Le résultat d'une telle juxtaposition d'images est très esthétique : elle offre en effet une variété de représentations, et une large expressivité grâce à une préférence pour des vues de détail (p27), des vues en contre-plongée (page 27), des vues en contre-jour ou de nuit (page 37), des clichés aux points de vue multiples (page 36)...Le noir et blanc des photographies, mêlée à l'idée de la série, offre ainsi une palette de valeurs qui permet de souligner les traits de l'architecture, sa pureté et sa modernité. Lorsque la série occupe une bande verticale de la page, aux côtés d'un texte, les photographies sont superposées, au nombre de quatre, dans un format quasi carré identique (page 27 et page 37). Lorsque la série se déploie sur une page entière, les photographies sont de taille variable, empêchant ainsi tout alignement ennuyeux (page 36).

Enfin, la page 41 fait un usage tout particulier de la photographie, puisque celle-ci n'est plus un document illustratif, mais bien un objet pris dans une série, qui a valeur pour lui-même. Cette valeur peut être rapprochée de l'ornement décoratif, qui rappelle la frise. En même temps, cette série rappelle l'esprit du photomontage par collage, dont l'idée est de fragmenter le réel afin de donner une vision plus juste de la réalité, plus authentique, dans le sens où la réalité ne se donne jamais en une fois, mais toujours d'après divers points de vue. Cette conception est liée aux idées cubistes de l'entre-deux-guerres, idées qui sont notamment portées par la cordée Braque-Picasso. Cette mise en page photographique est composée de 16 petites photographies de forme carrée, alignées en deux colonnes de 8. On suppose que le rédacteur a découpé dans des photographies de format rectangulaire ces carrés, en vue de donner des visions partielles d'un monument extérieur, des vues de détail d'un intérieur. Le choix du cadrage, les effets visuels, la présence de personnes sur les clichés, le choix du découpage montrent que ces photographies à l'origine certainement à vocation documentaire, prennent ici un aspect artistique qui donne au numéro de cette revue tout son charme. Ce caractère esthétique, né du travail de mise en page des photographies, participe pleinement à la promotion du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne, en exprimant sa nouveauté, son originalité, et son ampleur par une représentation singulière et moderne.

3. L'appréhension du Nouveau Centre dans l'écriture

1) Un regard différent selon le type de presse

La presse locale : le nouveau centre, un lieu à connaître

La promotion du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne s'est aussi opérée dans la presse régionale, qui connaît un fort dynamisme dans l'entre-deux-guerres. En effet, Marc Martin nous informe que « au lendemain de la Grande Guerre, alors qu'un grand nombre de périodiques locaux ont été décimés, les quotidiens sont devenus l'élément essentiel de la presse de province »¹⁹⁶. En effet, celle-ci gagne 20 % de lecteurs tandis que la presse parisienne s'essouffle, recule. Cette généralisation des éditions locales dans les années 1920-1930 est en partie due à l'émergence du service des correspondants et des agences qui permet une rapidité de l'information et une diversité des sujets traités.

¹⁹⁶ MARTIN, Marc, *La presse régionale, des Affiches aux grands quotidiens*, Ed. Fayard, 2002, p. 221.

Nous avons analysé huit articles parus dans six journaux régionaux et locaux différents : *La Vie Lyonnaise* (trois articles), *Lyon Républicain*, *Tout Lyon*, *Le Progrès*, *La Dépêche dauphinoise*, *L'Effort syndical* (bulletin du syndicat de l'Enseignement de l'Ain). Cinq de ces articles ne font qu'une page, un article en présente deux, un autre trois, et enfin le plus long affiche dix pages. Les huit articles sont parus de 1932 à 1934, c'est-à-dire durant la construction du Nouveau Centre, jusqu'à la veille de son inauguration. Bien que la date officielle du début des travaux est le 15 juin 1931, lorsque l'article du 2 avril 1932 paraît (le premier à paraître parmi les sept), le journal *La Vie Lyonnaise* anticipe sur les constructions, puisqu'à cette date, Môrice Leroux vient seulement de remettre son deuxième projet pour le Palais du travail.

Le lectorat visé par ces cinq journaux se sent directement concerné par ces articles relatant une construction qui appartient au paysage de leur ville ou de leur région. C'est pourquoi les interpellations aux lecteurs sont nombreuses. L'auteur de l'article paru le 2 avril 1932 dans *La Vie Lyonnaise* profite de cette proximité avec le lecteur pour l'inviter à se rendre sur le chantier pour constater de lui-même l'étendue du projet : « Il est d'ailleurs loisible d'y aller tout de suite. Le tramway de Cusset mène à pied d'œuvre. »¹⁹⁷. Dans cette indication pratique et approximative du transport, on voit que l'auteur compte sur le fait que le lecteur est familiarisé avec les transports lyonnais.

De même dans l'article du même journal, paru en avril 1933, on remarque que le conseil donné dans l'article précédent a visiblement porté ses fruits : « La curiosité, signe évident d'intérêt, soulevée par les constructions de la Société Villeurbannaise d'Urbanisme est telle que ce nouveau centre est devenu un but de promenade dominicale ; il a même fallu organiser des visites en groupes pour satisfaire aux très nombreuses demandes »¹⁹⁸.

Dans le troisième article publié par le journal *La Vie Lyonnaise*, paru le 2 juin 1934, la publicité prime sur le constat au travers d'une adresse directe aux lecteurs des alentours : « Si vous avez à Lyon le loisir poussez donc jusque-là. C'est une chose qu'il faut avoir vue. »¹⁹⁹ L'auteur de l'article n'étant autre que Gustave Desgrandchamps, employé municipal à la mairie de Villeurbanne, le conseil va alors d'un Villeurbannais à un Lyonnais : le ton est presque celui du défi, l'habitant de la banlieue joue sur l'idée que la visite de ces lieux est une étape incontournable pour un Lyonnais. L'article contribue à donner au lecteur le sentiment que le Nouveau Centre urbain de

¹⁹⁷ « Villeurbanne-Centre, Quartier d'avenir », N°603 2 avril 1932, AMV.

¹⁹⁸ « Villeurbanne cité des gratte-ciel » N°657 avril 1933 *La Vie Lyonnaise*, AMV

¹⁹⁹ « Villeurbanne Gratte-Ciel », N°716, 2 juin 1934, *La Vie Lyonnaise*, AMV.

Villeurbanne pourrait devenir un lieu privilégié de promenade pour les Lyonnais, un espace de détente, l'occasion d'une sortie, voire un endroit « à la mode » : « Bientôt, une visite à cette magnifique artère, à la chaussée parfaitement macadamisée, bordée de chaque côté de magasins remarquablement installés, animée par la population qui occupe les buildings, deviendra, pour les Lyonnais, un but de promenade particulièrement séduisant »²⁰⁰. Cette promotion du Nouveau Centre est donc ciblée, elle s'adresse, non aux premiers usagers, les Villeurbannais, mais davantage aux populations de la grande ville qu'est Lyon dans les années 1930, à cette nouvelle génération des Années Folles qui recherche le loisir, et l'amusement. Ces trois articles montrent avec quelle persévérance la Municipalité, à travers la plume de Desgrandchamps, a redoublé de forces pour susciter et renouveler sans cesse l'intérêt de ceux qui assistent de près à la construction, de ceux qui, par la rumeur, pourraient diffuser le jugement le plus critique.

Dans la *Dépêche Dauphinoise*, l'invitation à la visite des lieux est plus implicite : « S'en aller à la découverte de Villeurbanne n'est pas faire preuve de puérilité naïve... »²⁰¹. Les deux derniers articles, celui du progrès, et celui de *Tout Lyon*, ne sont qu'informatifs : le premier dit tout dans son titre « Un stadium s'élèvera prochainement à Villeurbanne », et le second n'est qu'une présentation succincte des fêtes inaugurales du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne.

Finalement, ces sept articles sont assez représentatifs de l'état de la presse de province dans l'entre-deux guerres : « L'information locale se libère des préoccupations de clocher et se teinte d'un particularisme régional [...]. Cette presse régionale de masse, en marche vers des positions de monopole, se dépolitise lentement pour ne pas déplaire et devient de plus en plus une presse d'information »²⁰². En effet, ces articles informent sur la construction du Nouveau Centre, en font la promotion, pour certains, mais aucune couleur politique ne transparait pour autant. C'est davantage une particularité locale qu'ils mettent en avant, celle d'un nouveau centre, qui dans le dernier tiers du XXème siècle va justement devenir un emblème régionaliste.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ « En contemplant les gratte-ciel de Villeurbanne », 23 mai 1933

²⁰² MARTIN, Marc, *La presse régionale, des Affiches aux grands quotidiens*, Ed. Fayard, 2002, p236-234.

La presse « engagée » : le nouveau centre, un prétexte, un exemple

La majorité des articles parus sur le Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne de 1932 à 1936 est favorable à cette réalisation²⁰³. Si ces articles sont nombreux à promouvoir les nouvelles constructions villeurbannaises, ils sont presque une dizaine parmi les 33 articles de notre corpus à se servir de la présentation du Nouveau Centre villeurbannais pour faire passer un message à caractère politique ou social, plus ou moins engagé. Le schéma de composition de ces articles est souvent le suivant : la figure de Villeurbanne prend valeur d'exemple, afin de servir de contre-point à ce que l'auteur veut critiquer, ou pointer du doigt.

L'article intitulé « La lutte contre le taudis : l'exemple de Villeurbanne », paru dans la revue *L'effort syndical* le 8 octobre 1932, alors que la construction du nouveau centre n'est pas encore achevée, est plus direct dans sa démarche. Le sujet de l'article, la nouvelle réalisation villeurbannaise, n'est pas un prétexte pour glisser quelques remarques acerbes sur l'absence de préoccupations sociales de la part des municipalités. Il est davantage subordonné à des protestations qui forment le véritable sujet de l'article. Ce journal attaque directement les municipalités qui ne se soucient pas assez des questions d'urbanisme et de santé publique. D'ailleurs, juste après une courte introduction, la critique se fait vive : « On dit que la santé publique est le premier devoir d'un homme d'Etat. De ce devoir, les gens qui nous gouvernent n'ont pas l'air de se soucier. Mais qu'espérer des politiciens ? ». L'auteur se réclame du révolutionnaire républicain et socialiste Auguste Blanqui, et le cite pour appuyer ses propres recommandations aux municipalités : « Ouvrez de larges horizons dans les villes, apportez de l'air et de la lumière, détruisez les taudis et alors disparaîtront beaucoup de plaies sociales ». L'article prend l'allure d'une lettre ouverte. Ainsi, la présentation du Nouveau Centre a pour objectif de le servir en exemple aux villes, ou plutôt en contre-exemple de l'inactivité des municipalités en France, et surtout de l'état des logements : « Il y a des logements immondes où un éleveur ne mettrait pas même ses cochons. Pas besoin d'aller très loin. Regardez autour de vous. ». La ville de Lyon est particulièrement visée dans cette critique, les quartiers de la Guillotière, de Saint-Jean, de Gerland sont cités. Mais c'est surtout la Société d'embellissement de Lyon contre qui l'auteur s'insurge : « Nous réclamons une Société d'Assainissement de Lyon. Nous n'avons que faire de leurs mièvreries architecturales. L'art moderne c'est la simplicité. L'Embellissement, c'est l'Assainissement. »

L'Effort syndical n'est pas le seul journal à se servir de l'exemple de Villeurbanne pour faire allusion au manque d'implication de la ville de Lyon dans la recherche d'hygiène et de

²⁰³ hormis par exemple les articles parus dans *La Voix du Peuple*, janv 1934, 23 juin 1934, 16 juin 1934, 14 juill 1934.

salubrité dans le milieu urbain. Dans *La Maison Heureuse*, c'est une voix féminine qui se fait le porte-parole des mères de famille Lyonnaises. Après avoir dépeint un tableau avantageux du « jardin des Tout-Petits » construit à Villeurbanne, dans le cadre des projets du Nouveau Centre urbain, l'auteur dénonce le manque de considérations de la municipalité lyonnaise pour le manque d'installations publiques : « Et ne croyez-vous pas que si, parmi les conseillers municipaux, il y avait quelques femmes, ne croyez-vous pas, dis-je, qu'il y a longtemps qu'on aurait réalisé des choses semblables au lieu de laisser subsister ce qui était encore un scandale à Bellecour il y a 3 ans : aucun W.-C. pour des centaines d'enfants qui jouaient là chaque après-midi et _ ce qui existe encore _ une seule fontaine sur une superficie de six hectares ? ».

Outre la municipalité lyonnaise, le journal *La Construction moderne* souligne l'inaction des municipalités parisiennes : « Voilà en passant, de quoi faire rougir certaines Municipalités de la banlieue parisienne...où tout reste à faire dans cet ordre d'idées, ce qui est un véritable scandale. ». Le ton est polémique, et l'engagement de l'auteur se fait sentir. Le cas villeurbannais devient presque un prétexte pour revendiquer ou critiquer certaines politiques.

La presse architecturale : le nouveau centre, l'image de la modernité

L'édition des ouvrages et des revues consacrées à l'architecture joue un rôle de premier plan dans la culture moderne de l'entre-deux-guerres. Cette période est cruciale dans l'évolution des organes de presse spécialisés dans l'architecture : les changements portent sur la forme, le contenu, la technique, et le statut. Ils s'avèrent être à la fois le relais de l'institution académique d'architecture, et le réceptacle de nouvelles idées qui sont pour beaucoup dans l'émergence de l'architecture moderne. Ces revues participent en effet du renouvellement des pratiques architecturales. A la veille de la Première Guerre Mondiale, trois revues se partagent le domaine de l'actualité de l'architecture : *L'Architecture*, organe de la société des Architectes français, *L'Architecte*, édité par les Editions Albert Lévy depuis 1906, et *La Construction Moderne*, publiée depuis 1885, et pour laquelle nous avons retrouvé un numéro entièrement consacré au Nouveau Centre urbain de Villeurbanne. Dans ces revues, le texte est réparti en deux colonnes, et est illustré de plans et de planches photographiques. D'après Gérard Monnier, ces revues ont dans l'ensemble des positions conservatrices.²⁰⁴ Comme elles sont plus ou moins rattachées à des institutions professionnelles nationales, elles traitent assez rarement des réalisations étrangères. Ces revues ont été déstabilisées par la

²⁰⁴ MONNIER, Gérard, *L'architecture en France, une histoire critique 1918-1950*, ed. Philippe Sers, 1990, p. 282.

Première Guerre Mondiale, qui provoque un arrêt ou un ralentissement des publications. Au cours des années 1920, alors que la photographie prend davantage de place, et que la forme demeure traditionnelle, de nouvelles revues apparaissent, apportant des formes d'informations nouvelles : *L'Esprit Nouveau*, *L'Architecture Vivante*. A celles-ci s'ajoutent d'autres revues qui voient le jour dans les années 1930, malgré le début de la crise économique. Cette fois, elles sont clairement tournées vers les milieux professionnels de l'architecture. Ainsi, dès 1925 paraît tous les mois la revue *La Technique des Travaux*. Editée à Paris, elle présente aux lecteurs les aspects techniques des grands chantiers grâce aux liens qu'elle a noués avec une grande entreprise de construction. De même, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, une revue mensuelle, est publiée à partir de 1930. Elle est dirigée par André Bloc, et par un comité de rédaction à la fois moderne et éclectique, notamment composé des architectes Auguste Perret, Henri Sauvage, Robert Mallet-Stevens ou encore Michel Roux-Spitz. La revue est assez moderne du point de vue de la forme : la mise en page est aérée, la typographie est travaillée, le papier est de bonne qualité, l'illustration photographique importante, les documents graphiques soigneusement retravaillés pour plus de netteté à l'impression. Son apparence matérielle est celle d'une brochure moderne, pensée pour le confort de la lecture. La rédaction se démarque par sa volonté de dépasser implicitement la querelle des anciens et des modernes, privilégiant ainsi une présentation de l'actualité de l'architecture moderne sans prises de position. La ligne générale est celle du rationalisme constructif, mêlant à la fois des débats sur le nouveau formalisme des années 1930 tout en laissant par exemple Le Corbusier exposer ses idées modernes sur l'architecture. Nous avons pu consulter deux articles de *L'Architecture d'Aujourd'hui* traitant du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne, et un article de *La Technique des Travaux*. Il n'est pas étonnant que ces deux périodiques d'architecture se soient intéressés au cas de Villeurbanne, car comme le relève Gérard Monnier, « ces nouvelles revues ont en commun d'opérer un glissement vers une architecture qui correspond à la maîtrise d'ouvrage institutionnelle, privée ou public »²⁰⁵. En effet, elles s'attachent notamment à présenter l'enjeu économique des grandes commandes, comme on le voit dans les articles concernant le Nouveau Centre Urbain. En effet, les auteurs tiennent par exemple à présenter l'aspect financier des constructions, et en particulier à décrire le fonctionnement de la SVU. Dans les années trente, le champ d'action de ces revues s'accroît de plus en plus: les rubriques et les notices sont de diverses natures, traitant à la fois de l'urbanisme, de l'aménagement urbain, de programmes d'édifices spécialisés, de l'équipement, de la décoration, du mobilier...Elles répondent ainsi à une demande croissante des architectes et

²⁰⁵ MONNIER, Gérard, *L'architecture en France, une histoire critique 1918-1950*, ed. Philippe Sers, 1990, p284

des ingénieurs, principaux lecteurs de ces nouveaux périodiques. De plus, elles peuvent davantage s'intéresser aux réalisations étrangères qu'autrefois, grâce à la circulation de l'information et des produits.

Par conséquent, l'importance culturelle de ce développement de la presse d'architecture et d'urbanisme est considérable. Ces revues reflètent la nécessité de cette documentation à l'usage des professionnels, tant dans une optique d'ordre pratique et technique, que dans une visée économique. Mais surtout, ces revues se font le relais des réalisations, dont la connaissance était autrefois portée par l'institution académique et les pouvoirs publics.

Cette contextualisation nous permet ainsi de mieux comprendre la place des articles sur le Nouveau Centre urbain de Villeurbanne dans la diffusion de cet « évènement » dans la presse, et dans sa promotion. Evidemment, la spécialisation de ces revues d'architecture entraîne nécessairement un regard spécifique sur le Nouveau Centre Urbain, c'est ce regard que nous allons tenter de définir et d'analyser, afin de voir en quoi il participe à la promotion du Nouveau Centre.

Ce qui est tout d'abord commun aux six articles analysés, c'est l'approche scientifique avec laquelle l'auteur appréhende le sujet. L'information donnée au lecteur averti est précise, et rationnelle. Hormis les deux articles traitant d'un édifice en particulier²⁰⁶, les articles commencent par décrire le fonctionnement de la SVU, afin d'expliquer comment la municipalité a financièrement mené à bien son projet de centre urbain, puis viennent des descriptions très techniques des différentes constructions mises en œuvre. L'information donnée au lecteur est choisie en fonction de ses attentes : par exemple la revue *La Construction Moderne* s'attache à fournir des indications sur la qualité de la construction : « Techniquement parlant, la sécurité est excellente, les charpentes métalliques constituant des blocs indéformables, relativement légers, et capables de résister même aux mouvements sismiques »²⁰⁷. Pour ces deux grandes phases qui organisent les articles, les auteurs apportent des extraits de sources, soient des informations documentaires brutes. Cette pratique est propre aux articles de presse architecturale. Elle ne peut avoir lieu que dans la mesure où le lectorat de cette presse spécialisée est essentiellement composée de professionnels, architectes, ingénieurs, qui sont déjà familiarisés avec ce type d'éléments, qui pourraient être considérés comme ennuyeux ou trop complexes pour tout autre type de presse. Ainsi, aussi bien la revue *Urbanisme* que la revue *La Construction Moderne* citent des extraits de décrets, ou apportent des « précisions extraites du Cahier des charges »²⁰⁸ et ce sur plusieurs colonnes.

²⁰⁶ *La construction moderne*, sur Hôtel de ville, et *l'Architecture d'aujourd'hui* sur la centrale thermique.

²⁰⁷ N°41, 8 juillet 1934

²⁰⁸ *La construction moderne*, n°41, 8 juillet 1934

Ce goût pour l'exactitude s'exprime aussi dans la preuve chiffrée qu'apportent souvent les auteurs dans les articles. Dans l'article « Une Cité Moderne aux portes de Lyon », publié dans *La Construction Moderne*, la typographie témoigne de la présence de ces indications chiffrées multiples, portant sur le nombre d'appartement, la surface totale couverte, le nombre de pièces, le prix approximatif ...etc. Mêmes les descriptions faites du centre urbain dans son ensemble sont empreintes de rationalité. La plus imagée d'entre elles utilise la figure du triangle pour symboliser l'unité du centre urbain, tout en mettant en valeur ses trois plus hauts sommets que sont le beffroi et deux tours d'entrée. En juillet 1934, on peut lire dans la revue *La Construction Moderne* : « un beffroi constituant la pointe d'un triangle idéal, dont les angles de base seraient les deux tours de l'entrée monumentale de l'avenue principale ». Un mois plus tard, c'est la revue *La technique des travaux* qui reprend cette image : « son beffroi central svelte et léger qui, avec les deux tours d'entrée, forment un triangle isocèle dont les trois sommets culminent sur la cité ». Il est assez probable que l'architecte P. Filippi, auteur de cette dernière phrase se soit inspiré de celle écrite par J.-L. Margerand, dans *La Construction moderne*. L'image a plu à l'un comme à l'autre, car elle s'inscrit dans la démarche scientifique revendiquée par ces revues. Seulement, on peut se demander ce qu'apporte ce type d'écriture à la promotion du Centre Urbain de Villeurbanne. En réalité, cette manière de décrire et d'expliquer donne au projet du Centre Urbain un caractère très réfléchi, très élaboré. Le lecteur est ainsi tenté d'assimiler cette parfaite clarté dans la rédaction, cette rationalité dans l'explication, et cette exactitude de l'information au projet du Centre Urbain lui-même. Dans la revue *l'Architecture d'aujourd'hui*, le message à faire passer au lecteur est explicitement dévoilé : « On éprouve un sentiment bienfaisant d'ordre, de méthode, devant le rythme élémentaire soutenu d'un bout à l'autre de la composition, d'un plan clair, lisible dès le premier regard et exprimé fort heureusement. »²⁰⁹.

D'autre part, si les articles de la presse architecturale participent à la promotion du Nouveau Centre, c'est aussi par la manière qu'ils ont de légitimer la modernité de ces nouvelles constructions, en les renvoyant aux nouvelles pratiques architecturales et urbanistiques de ces années 1930. Tout d'abord, quatre des six articles accordent une grande importance à la description de la centrale thermique qui a été construite à proximité du Nouveau Centre Urbain pour assurer la distribution de chaleur dans les logements, le Palais du Travail et l'Hôtel de ville. Dans les autres articles du corpus, la centrale n'est que rapidement mentionnée. Au contraire, la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* lui consacre même un article entier de trois pages composées chacune de deux colonnes de texte. La

²⁰⁹ Article n°7, 1934.

centrale du Nouveau Centre incarne en elle-même l'innovation, et la modernité. C'est pourquoi, *La Construction Moderne*, dans l'article du 8 juillet 1934, légitime la modernité du Centre Urbain par un commentaire portant sur la centrale : « Cette solution n'est pas sans imprimer à la Ville de Villeurbanne un cachet véritablement scientifique d'urbanisme moderne, en dehors de l'aspect extérieur de son nouveau centre, dont la réalisation semblable était, jusqu'à ce jour, le monopole des villes d'outre-mer, telles que Chicago ou New-York ». De plus, les réalisations villeurbannaises sont non seulement comparées aux innovations contemporaines des années 1930, mais elles sont même placées au-dessus des projets les plus modernes de ces années-là : « Après tant de dissertations sur l'urbanisme et de projets enfouis sans retour dans les cartons administratifs, après tant d'œuvres fragmentaires ou médiocres, on ne peut se défendre d'un profond mouvement de sympathie devant les réalisations du nouveau centre de VILLEURBANNE »²¹⁰. *La Construction Moderne* aussi fait l'éloge du centre urbain de Villeurbanne au travers des reproches faits aux architectes et techniciens qui élaborent de nombreux projets sans aller jusqu'au bout de la réalisation. En effet, on a souvent parlé d'une « architecture de papier » pour qualifier une bonne partie des travaux architecturaux mis au point dans les années d'entre-deux-guerres.

Par conséquent, les articles sur le Nouveau Centre parus dans la presse architecturale dans les années 1930 contribuent effectivement à promouvoir les réalisations municipales de Lazare Goujon. D'ailleurs, selon Gérard Monnier, il s'agit d'une caractéristique essentielle de ces nouvelles revues, elles sont aussi faites pour participer « à la reconnaissance, à la « publicité » de ces [nouvelles] pratiques »²¹¹.

2) Des stratégies d'écriture variées

Vulgarisation du discours

Dans l'entre-deux-guerres, les journaux et les revues cherchent à élargir leur lectorat, en diversifiant les articles, et en rendant leur contenu plus accessible. Nous avons remarqué qu'une grande partie des articles écrits sur Villeurbanne s'inscrivait dans la même démarche de vulgarisation du discours, hormis peut-être ceux issus de journaux et revues spécialisés dans l'architecture et l'urbanisme. D'ailleurs la correspondance échangée entre les rédacteurs et la municipalité villeurbannaise illustre cette recherche de simplification du discours opérée par les rédacteurs. En effet, dans une lettre du 9 juin 1934, Monsieur Harlingue, directeur d'une revue, dont le nom n'est

²¹⁰ *L'architecture d'aujourd'hui*, 1934 n°7, « Le Nouveau Villeurbanne »

²¹¹ MONNIER, Gérard, *L'architecture en France, une histoire critique 1918-1950*, ed. Philippe Sers, 1990, p. 285.

pas stipulé, demande au maire de belles photographies, montrant les plans, les bâtiments officiels, les habitations, les parcs et jardins, et l'intérieur en vue de faire un « article de vulgarisation ».

Le voyage ou la ballade dans le nouveau centre

Au contraire, certains articles s'attachent à sortir du lot, en proposant au lecteur un récit imagé, dont le ressort principal est sa forme littéraire : il prend en effet l'aspect d'une visite, d'une ballade au cœur du Nouveau Centre. L'auteur est le plus souvent le visiteur, et le lecteur est fortement invité à le rejoindre.

Dans l'article de *La Vie Lyonnaise*, du 2 juin 1934, on peut lire « Le touriste qui, de Genève, arrive à Lyon par la route, aperçoit soudain, des hauteurs de Crépieux, à l'instant où son regard plonge entre les pylônes de la grande antenne de La Doua, deux hauts monolithes qui, sur l'horizon de la plaine rhodanienne, s'élèvent ainsi que les piliers d'une porte monumentale. ». Ce discours est associé à une vue aérienne du centre. L'auteur a cherché à attirer le lecteur, qui est tenté de s'identifier au « touriste ».

Dans ce type d'articles, il y a aussi l'idée d'un itinéraire découverte, presque didactique. C'est ainsi qu'on peut ressentir les quelques phrases accrocheuses de l'article de La Maison Heureuse, écrit par Henriette Delaire : « Après le nouveau centre d'urbanisme, dont je vous ai exposé ici même l'ensemble de réalisations, je viens vous faire connaître aujourd'hui le « Jardin des Tout-Petits [...] », « Mais, entrez-y avec moi si vous le voulez bien. ».

De plus, l'image de la ballade est une métaphore de la fonction de l'article qui est de « parcourir » le nouveau centre, pour en donner une description des plus authentiques. *La Vie Lyonnaise* joue sur ce double sens du mot « parcourir » : « Pourtant, avant de parcourir la Cité Neuve qui, sur cinq hectares, s'est, en moins de trois ans, développée au cœur de Villeurbanne, prêtons un instant attention aux étapes de cette réalisation [...] », peut-on lire dans l'article du 2 juin 1934.

Il s'agit aussi de capter l'attention du lecteur ordinaire, par une prose littéraire accessible et captivante, et de l'impliquer, non plus comme spectateur mais comme acteur ; l'article le fait presque « voyager », par l'emploi d'un nous pluriel : « Souple au pas sous son récent revêtement de tarmacadam, la grande avenue nous convie à poursuivre l'excursion. »²¹²

L'itinéraire à suivre permet d'associer l'auteur à son article, il lui permet de donner ses impressions sur le nouveau centre, comme on le voit dans l'article paru dans *La Technique des Travaux* en août 1934 : « Arrivés au terme, si j'ose m'exprimer ainsi, de

²¹² *La Vie lyonnaise*, 2 juin 1934

notre randonnée à travers la Cité Villeurbannaise, essayons d'en dégager une impression d'ensemble. » L'effet qui est produit est significatif du rôle joué par la presse dans la promotion du Nouveau Centre : dans l'esprit du lecteur, le Nouveau centre devient un lieu à visiter, un lieu presque touristique, « un monument ». Les articles de presse constituent au fond une première écriture de son histoire en tant que lieu remarquable. L'emploi du mot « monument » pour qualifier cette nouvelle architecture confirme cela : « Un beffroi carré hausse vers la nue tout le monument. »²¹³ . De même, dans le *Progrès* du 30 juin 1933, au sujet du nouveau stade, l'auteur parle du « futur monument _ car il ne s'agit de rien moins que d'un véritable monument _ ».

Une écriture qui s'inspire de la réclame publicitaire

« Approchez-vous de la devanture, jetez un coup d'œil sur les prix, et vous serez édifiés. » ou encore « Un dernier conseil : ne manquez pas d'aller voir le magasin de la Droguerie Centrale, le soir. », peut-on lire dans *La Vie Lyonnaise*, le 2 juin 1934.

L'invention d'une légende

En réalité, rien que la simple présence du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne dans un article de presse qui sera lu par des lecteurs, quel que soit le champ de diffusion, ou le type de lecteur ciblé, contribue d'une certaine manière à sa promotion, à sa diffusion en tant que lieu ou évènement qui a son intérêt. Mais lorsque l'auteur de l'article va au-delà du simple constat, ou de l'exposé d'informations, pour donner au sujet de son article des qualités que le projet ne lui prêtait pas forcément, alors l'acte d'écriture dépasse l'effet promotionnel. On tombe dans l'écriture d'une histoire du Nouveau Centre, d'une genèse, qui oscille entre les faits, et les origines qu'on leur associe, entre l'Histoire et le mythe. La presse participe, parfois malgré elle, à écrire la légende du Nouveau Centre, une légende qui trouvera inmanquablement des lecteurs pour la rapporter, pour la faire vivre, et pour lui apporter du crédit. La mémoire du Nouveau Centre urbain ne s'est pas construite que dans les faits, dans les chiffres, ou dans les discours officiels, elle s'est aussi façonnée dans l'écriture des observateurs que sont les rédacteurs de presse.

La Construction moderne, le 8 juill 1934 parle d' « un spectacle curieux et de rêve, qui fait songer à quelque gigantesque jeu de « meccano » ». *La Vie Lyonnaise*, quant à elle, le 2 avril 1932, invite le lecteur à se projeter dans l'avenir : « Achievé, l'ensemble, éclairé le soir par

²¹³ *La Vie Lyonnaise*, 2 juin 1934

projection, animé par la foule des promeneurs que les magasins luxueux des rez-de-chaussée retiendront dans leur orbe, revêtira un aspect féérique »

La description de la photographie de l'hôtel de nuit pris de nuit, insérée dans l'article participe aussi de cet effet : « Sous leurs feux combinés, sa façade revêt alors un aspect de château des mille et une nuits : contraste empli de saveur. ». D'ailleurs, *La Vie Lyonnaise* n'est pas la seule à utiliser cette référence littéraire : dans *La Vie Heureuse*, on peut lire en juin 1933 : « Ne vous semble-t-il pas que ce soit trop beau pour être vrai ; et ne se croirait-on pas dans un conte des Mille et une Nuits ? ». La verbe poétique de l'auteur vient habiller le mythe d'une prose littéraire, assez recherchée : « Au sommet le regard, par temps clair, porte des méandres de la Saône et du Rhône, des ondulations reposantes des Monts du Lyonnais aux dentelures tourmentées de l'Alpe. ».

De même, des références exotiques ou anciennes qui dans l'esprit du lecteur renvoient à un socle commun culturel « deux hauts monolithes (qui) [...] s'élèvent ainsi que deux piliers d'une porte monumentale »²¹⁴.

II. LA FIXATION D'UN DISCOURS ET D'UNE IMAGE OFFICIELS DANS LES PUBLICATIONS MUNICIPALES

Avec la presse, nous avons vu que la municipalité avait en fait joué un important rôle, de manière indirecte, et dissimulée, dans la construction d'un discours médiatique sur le Nouveau Centre. Il nous a donc paru nécessaire d'approfondir cette question de l'implication du pouvoir municipal dans la fixation d'un discours et d'une image, dorénavant officiels, du Nouveau Centre.

Pour cela, nous nous sommes attachées à analyser les publications ponctuelles de la municipalité villeurbanaise, celles qui interviennent pendant la construction du nouveau centre, ou juste après. Ces publications ne concernent pas les bulletins municipaux, et ceci pour deux raisons : ils ont d'une part déjà été beaucoup dépouillés par les historiens qui se sont intéressés à la construction du Nouveau Centre urbain. D'autre part, nous souhaitons privilégier l'analyse des images, qui s'avèrent plus présentes dans des publications annexes que dans les bulletins municipaux. Toutefois, il peut s'avérer très intéressant de comprendre à partir de quand les municipalités se sont mises à publier de l'information, et en particulier les bulletins municipaux, dans la

²¹⁴ *La Vie Lyonnaise*, 2 juin 1934

mesure où les fonctions qu'elles ont assignées à ce type de support sont les mêmes que celles dévolues aux publications annexes que nous avons analysées.

Une courte histoire de la presse municipale

Ce type de publications municipales apparaît lors de ce que Bruno Cohen-Bacrie et Cyril Petit appellent les « balbutiements » de la presse municipale²¹⁵. Les origines de la presse municipale sont lointaines, elles sont à rapprocher de celles de la presse traditionnelle. Evidemment, dans les années 1930, il n'y a pas encore de véritables services d'information car ils n'apparaissent que dans les années 1980. Sous l'Ancien Régime, les formes originelles d'expression sont la rumeur, ou encore l'avis à la population que livre le garde champêtre, présentant ainsi aux citoyens les décisions municipales prises, tout comme le fera par la suite le bulletin municipal. Au cours du XIX^{ème} siècle, apparaissent de nouveaux outils de communication comme la radio locale, ou la presse municipale. C'est la loi du 5 avril 1884 qui impose partout, sauf à Paris, la publication des séances des conseils municipaux. Gille Feyel a réalisé une étude à partir du catalogue de la Bibliothèque nationale de France en vue de retracer l'évolution des bulletins municipaux²¹⁶. Il montre ainsi que la création des premiers bulletins municipaux (ceux de Grenoble et de Rouen) a lieu en 1874 et 1875, qu'ils se généralisent dans les années 1880-1884 (Clermont-Ferrand, Lyon, St-Etienne...). Lancés sous la Troisième République pour la plupart, dans les années 1880-1914, la production des bulletins est ralentie pendant l'entre-deux-guerres pour connaître un renouveau après la Seconde Guerre Mondiale. Cette émergence est à relier au mouvement démographique et social du XIX^{ème} siècle, et en particulier à la croissance de la population urbaine. Dominique Porté écrit d'ailleurs : « il paraît indiscutable de considérer l'aspiration à une plus grande démocratie locale comme un facteur de prise en compte de la dimension information et communication par les élus locaux. »²¹⁷. Pour les municipalités, il s'agissait de diffuser ses décisions, afin de faire en sorte que les travailleurs comprennent mieux la gestion municipale. De plus, l'origine de ces documents serait à rechercher dans les nombreuses contestations à l'égard du secret des délibérations municipales. En effet, dès la création des municipalités, sous la Révolution, les habitants des villes réclamèrent plus de transparence sur les discussions

²¹⁵ Bruno Cohen-Bacrie et Cyril Petit, *La Presse municipale, état des lieux et méthodologie*, 2007

²¹⁶ « Aux origines républicaines de la presse municipale : les bulletins municipaux, entre 1874 et 1959 », dans *Actes du colloque du CNFPT sur le journalisme territorial*, 1999, p.1-24

²¹⁷ DELPORTE, Christian, *La communication des Villes, des maires et des images*

entreprises lors des conseils municipaux. L'émergence d'une telle presse intervient donc en parallèle du développement de la démocratie locale, et de celui de l'idéal républicain à la fin du XIX^{ème} siècle : « Les bulletins municipaux sont nés en réponse à l'affirmation de l'esprit républicain de participation civique à la gestion de la cité »²¹⁸.

Toutefois, les municipalités se sont très vite rendu compte qu'outre cette fonction de diffusion des décisions municipales, les publications orchestrées par l'équipe municipale pouvaient servir à faire la promotion de la ville et de ses représentants. D'ailleurs, Villeurbanne n'est pas la seule dans les années 1930 à privilégier ce type de supports pour attirer le regard sur ses réalisations. Gille Feyel donne l'exemple de la ville de Marseille qui en 1936 fonde un magazine municipal d'une trentaine de pages intitulé « Marseille, revue municipale bimestrielle », au moyen duquel elle érige le maire en héros, et vante les bienfaits de la vie marseillaise.

Les brochures et l'affiche

Le Nouveau Centre : le nouveau symbole identitaire de Villeurbanne

Les brochures publiées par la municipalité villeurbannaise durant la construction du Nouveau Centre, ou juste au lendemain de l'achèvement du chantier, montrent comment le Nouveau Centre urbain est devenu petit à petit le symbole de la ville de Villeurbanne. Avec le recul, nous sommes aujourd'hui capables d'interpréter ces images et ces textes élaborés par la municipalité pour définir ou désigner le Nouveau Centre urbain de Villeurbanne. Nous réalisons que c'est à travers ces toutes premières publications officielles portant sur le Nouveau Centre que l'image de la ville elle-même s'est modelée, s'est construite, au point de se confondre avec celle de son nouveau centre. Toutefois, il ne faudrait pas surévaluer cette interprétation, en faisant preuve d'anachronisme.

En premier lieu, nous allons nous attacher à analyser comment l'image du Nouveau Centre a commencé dès le lendemain de son achèvement à se définir, à se dessiner, pour devenir un symbole de la ville toute entière. Comme nous l'avons vu avec la presse, l'image du Nouveau Centre s'est d'abord transmise via la photographie (même lorsqu'il s'agissait de plans et de perspectives). Ce médium a en effet fourni une image documentaire qui a participé à sa diffusion. Dans le programme des fêtes inaugurales, réalisé par l'imprimerie « A.P.L 8 rue de la Ferrandière Lyon », six photographies du

²¹⁸ Bruno Cohen-Bacrie et Cyril Petit, La presse municipale : état des lieux et méthodologie, 2007, p12.

Centre urbain ont été glissées entre les pages publicitaires et celles détaillant les différents programmes des fêtes inaugurales. La distribution de ces photographies s'est faite de manière symétrique : la page 6 et la page 16 se répondent, présentant chacune deux photographies de taille identique, de format portrait, inclinées, positionnées au centre de la page ; la page 11 et la page 12 se ressemblent de par leur photographie de format paysage, positionnée au centre de la page. Sur ces quatre pages, la photographie a un rôle d'ornementation et de rupture de rythme au cœur des innombrables carrés publicitaires qui recouvrent les pages du programme. Ces reproductions sont le fruit du travail des photographes Blanc&Demilly. Leurs photographies se distinguent assez nettement de celles de la Maison Sylvestre par leur aspect plus esthétique, leur recherche de nouveauté dans la représentation, d'effets de cadrage et de points de vue. Le caractère artistique de ces clichés est indubitable, ce qui renforce l'idée selon laquelle ces photographies ont pour but d'orner le programme des fêtes inaugurales, tout en imprimant dans l'esprit du lecteur une image idéalisée du Nouveau Centre, contribuant ainsi à sa promotion, et à sa définition comme symbole de la ville de Villeurbanne.



Illustration 51 : une des pages du Programme des Fêtes inaugurales (deux photographies de Blanc & Demilly)

Partie 3 : Promotion du Nouveau Centre Urbain par la presse et les évènements

Mais la transformation du Nouveau Centre en image réductible de la ville de Villeurbanne s'est davantage réalisée au travers d'images graphiques, créées à la demande de la municipalité pour orner ses publications. La couverture du Programme des Fêtes inaugurales en est un exemple, elle est signée « SIM, atelier Ergé » : c'est dans la superposition d'une maquette dessinée du Nouveau Centre et du blason de Villeurbanne que la synthèse des deux peut s'amorcer dans l'esprit du lecteur. En effet, sur un arrière-plan vert bleuté, dont les contours noirs estompés dessinent la forme d'un blason, apparaissent les traits rouges du blason de Villeurbanne, reconnaissable à la présence d'un dauphin et d'un lion, au-dessus d'une forteresse.



Illustration 52 : Couverture du Programme des Fêtes inaugurales

Le dessin du blason est interrompu par une maquette peinte du Nouveau Centre Urbain, positionnée dans la diagonale du blason. La maquette est assez détaillée, puisqu'on reconnaît les deux édifices principaux le Palais du travail et l'Hôtel de Ville, ainsi que l'avenue principale bordée d'immeubles, et terminée par deux imposantes tours. Une telle superposition donne à l'image de la maquette, et à ce à quoi elle renvoie, la même valeur que le blason lui-même : de même que l'image du lion associé à un dauphin au-dessus d'une forteresse est l'emblème de la ville de Villeurbanne, le Nouveau Centre devient une autre manière de désigner Villeurbanne dans son ensemble. Si ce n'est plus la figure de l'emblème qui est toutefois de mise, celle de la synecdoque (type de métonymie) particularisante fonctionne plutôt bien. En effet, dans l'image du Nouveau Centre, partie mineure de la ville de Villeurbanne, c'est l'image de la ville dans son entier qui est contenue.

Ce phénomène d'assimilation qui tend à apparaître dans la couverture du programme des fêtes inaugurales se retrouve aussi à l'intérieur de la brochure, à la deuxième page. Cette dernière est aussi le travail de « l'atelier Ergé ». Elle est constituée de deux éléments : un texte manuscrit de la main du Maire Lazare Goujon, écrit en diagonale, et en arrière-plan un dessin en négatif de l'avenue de l'Hôtel de Ville. Les traits blancs du dessin contrastent sur un fond gris. Ce dessin s'apparente assez à une photographie, de par son cadrage, et la perspective mise en scène : c'est comme si elle avait été prise depuis un étage supérieur d'un des gratte-ciel, en direction de l'hôtel de ville. La proximité entre le dessin et la photographie dans ce graphisme vient peut-être du fait que l'auteur a pu tout simplement « décalquer » une image photographique. Quoi qu'il en soit, cette page permet à nouveau une fusion entre le Nouveau centre, et la ville de Villeurbanne, matérialisée cette-fois dans l'association entre les mots du Maire Lazare Goujon et l'illustration : « Le nouveau centre Urbain de Villeurbanne est debout, témoin irréversible des résultats auxquels peut aboutir une volonté inflexible employée toute entière à lutter contre la crise économique, contre le chômage et contre le taudis ! ». Cette volonté, c'est celle d'une municipalité qui est la représentante de la ville de Villeurbanne. Ainsi, le nouveau centre est le symbole de cette municipalité, et donc la représentation de toute une ville. Ce dessin aux lignes fines et pures permet ainsi d'inscrire dans l'esprit du lecteur la forme rectiligne et monumentale du beffroi, les imposantes colonnes qui compose l'hôtel de ville, les terrasses et les redans qui font la particularité des « gratte-ciel » de Villeurbanne.

Ainsi, c'est à travers ce type d'illustrations que le Nouveau Centre Urbain s'est petit à petit mis à refléter l'identité villeurbannaise dans son ensemble. Seulement, un document comme le Programme des Fêtes Inaugurales ne suffit pas pour prouver cette évolution dans la signification donnée à l'image du Nouveau Centre, dans la mesure où il est normal de trouver une représentation du Nouveau Centre dans une brochure qui parle de son inauguration. C'est pourquoi nous avons pris le parti de renforcer cette démonstration par une autre publication municipale, qui cette fois n'est pas directement liée au centre urbain : il s'agit de la brochure intitulée « Qu'ont fait les conseillers municipaux sortants ? Ceci... », qui a été imprimée dans le cadre des élections municipales du 5 mai 1935. Nous remarquons que l'illustration de la couverture de ce document n'est autre qu'une image graphique du beffroi de l'Hôtel de ville, figuré en contre-plongée, comme en témoigne le rétrécissement des proportions. L'hôtel de Ville est ainsi réduit à son beffroi, qui lui-même est signifié par une représentation schématique qui rend compte de sa hauteur, sa forme de tour, son cadran horaire, et ses doubles colonnes dans les angles. Sur une autre page, c'est une affiche miniature illustrant les portes monumentales du Nouveau Centre, et faisant la publicité de la S.V.U. qui renvoie à la ville de Villeurbanne.

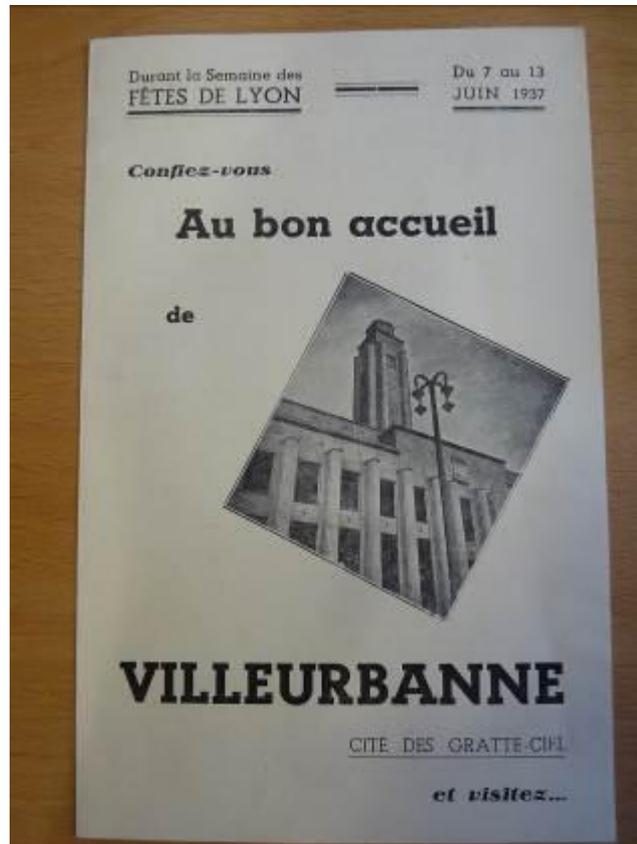


Illustration 53 : Couverture de la brochure municipale "Confiez-vous au bon accueil de Villeurbanne cité des Gratte-Ciel et visitez..."

De plus, le nouveau centre urbain n'a pas été le symbole identitaire de Villeurbanne uniquement durant le mandat de son initiateur Lazare Goujon. Au contraire, même après 1935, cette fonction du Nouveau Centre s'est poursuivie. Ainsi, en 1937, la nouvelle municipalité s'est aussi servie du Nouveau Centre pour en faire le relais de son image à l'extérieur : le Nouveau Centre est devenu à travers un discours élaboré dans certaines publications, l'ambassadeur de toute la ville. La brochure « Confiez-vous au bon accueil de Villeurbanne, cité des gratte-ciel et visitez... », produite dans le cadre de la semaine des Fêtes de Lyon, qui ont eu lieu du 7 au 13 juin 1937, est assez représentative de cette récupération par la municipalité de l'image du Nouveau Centre urbain pour attirer le visiteur à Villeurbanne. En première page de couverture figure tout d'abord un fragment photographique identique à celui reproduit à la fin de l'ouvrage Villeurbanne ou dix ans d'administration, 1924-1934. Il s'agit d'une photographie de l'hôtel de ville, réalisée par les photographes Blanc&Demilly, et découpée de telle sorte que le cadrage ait été redécoupé en forme de losange. Le texte qui compose cette brochure constitue une liste commentée des principaux lieux clefs de Villeurbanne, ceux qui devraient intéresser le visiteur. Ces commentaires sont intéressants car ils font partie du discours officiel sur le Nouveau Centre, que la municipalité alors en place en 1937 a cherché à pérenniser. D'ailleurs, cette brochure marque aussi l'étape au cours de laquelle le nouveau centre urbain n'a plus été un objet de parution pour sa nouveauté, mais pour ce qu'il représente désormais, à savoir Villeurbanne. Ainsi, cette brochure a l'aspect d'un petit guide touristique qui indique le moyen de transport pour se rendre dans le centre de Villeurbanne, les horaires d'ouverture du beffroi, ce qui fait la fierté de Villeurbanne. La brochure se termine par ces quelques lignes : « Pendant toute la durée de la Semaine des Fêtes de Lyon _7 au 13 juin 1937_ les touristes et visiteurs recevront à Villeurbanne le meilleur accueil [...] ».

La promotion passe par la publicité

Dans les publications de la municipalité, la promotion du Nouveau Centre Urbain passe aussi beaucoup à travers un recours à la publicité. La publicité est un moyen de communication très privilégié dans l'entre-deux-guerres. Elle inclut des supports papiers des plus divers : prospectus, catalogues, buvards, journaux... Les premiers agents tardent

à s'organiser. D'après Fabrice d'Almeida et Christian Delporte²¹⁹, la Chambre syndicale de la publicité ne se crée qu'en 1913. C'est la première institution à légitimer une profession souvent méprisée par ceux qui voient en elle une forme de mensonge. Après la Grande Guerre, la publicité pénètre le monde de la presse, au point de financer certains journaux. Des chefs de publicité sont chargés de vendre les espaces de presse des grands médias aux industriels. En 1934 est fondée la Fédération française de la publicité, qui fait la distinction entre la réclame et la publicité, qui est dès lors définie comme « une technique scientifique de l'information et de mise en vente des produits ». Par exemple, pour la Municipalité, le programme des fêtes inaugurales imprimé au cours de l'année 1934 est apparu, au-delà de sa fonction de programme, comme un support publicitaire important pour la vie du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne. En effet, il n'y a pas une page, ou presque, où il ne figure pas une annonce publicitaire, même lorsque la page est consacrée au dévoilement du programme des fêtes. Il en résulte une mise en page homogène et en même temps très géométrisée : chaque information, qu'elle relève du programme, ou de la publicité, est inscrit dans un cadre rectangulaire, carré, ou parfois triangulaire (dans les angles de la page) qui permet une parfaite lisibilité du document. Le nombre d'annonces publicitaires par page varie, de 2 à 8 selon la place qui lui est réservée. Cette publicité pourrait être sans intérêt pour notre analyse si elle ne concernait pas directement le Nouveau Centre Urbain. En effet, les publicités peuvent se classer dans deux groupes différents : le premier correspond aux publicités pour un produit ou un service vendu au cœur du Centre Urbain par les nouveaux magasins installés au rez-de-chaussée des gratte-ciel, le deuxième concerne les publicités pour les industries qui ont participé au chantier du Nouveau Centre Urbain. Au total, la municipalité a permis à 78 magasins, industries ou ateliers de faire leur promotion dans cette brochure. Evidemment, ces espaces publicitaires ont sûrement constitué une source de revenu pour la municipalité, ou du moins un moyen financier pour imprimer ces programmes. Mais compte tenu du rapport particulier que toutes les publicités entretiennent avec le Nouveau Centre Urbain, nous pouvons en déduire que la municipalité souhaitait aussi promouvoir les constructions elles-mêmes. En effet, faire de la publicité pour des entreprises comme « Société La Route », qui a recouvert les chaussées du nouveau centre de tarmacadam, la société L'Avenir, qui a assuré la construction de l'Hôtel de Ville notamment, les établissements G. Pontille qui ont fourni le rideau de la scène commandé électriquement du théâtre du Palais du Travail, ou

²¹⁹ L'histoire des médias, page 86.

encore pour le statuaire-décorateur George Regnault qui a réalisé les chars du défilé des fêtes inaugurales du Nouveau Centre...etc. c'est aussi faire la promotion de la modernité du Centre urbain de Villeurbanne. Par ailleurs, les publicités concernant les produits vendus dans les magasins récemment ouverts au cœur du Nouveau Centre ont aussi pour but d'attirer les clients, et donc de faire vivre le nouveau quartier. Ainsi, les publicités présentes dans le programme des fêtes inaugurales sont graphiquement plutôt travaillées : on joue sur des polices de caractère variées, sur des tailles d'écriture diverses, et sur une ornementation qui s'adapte au message publicitaire.

La promotion passe par l'évènement : les fêtes inaugurales

Un évènement particulier a marqué la fin de la construction du Nouveau Centre : les fêtes inaugurales. D'après Philippe Videlier, « Lazare Goujon tenait à ce que des réjouissances accompagnent la naissance de sa Nouvelle Cité d'Urbanisme, de ses Gratte-Ciel, de son Palais du travail, de son beffroi, et de cet ensemble remarquable. A l'automne 1933, le maire Lazare Goujon imaginait une semaine de célébration. En réalité, elles se sont étalées du 10 juin au 1^{er} juillet. Ces fêtes inaugurales se sont manifestées à travers des concerts, des conférences, des défilés, une vingtaine commerciale, des concours de fleurissement, des évènements sportifs... ». Le programme des fêtes inaugurales (illustration 53) nous renseignent sur ces manifestations diverses qui ont, à l'époque réjoui les Villeurbannais. Nous avons déjà analysé ce programme. Toutefois, nous avons omis de la mise en page textuelle de la couverture. Celle-ci est en couleurs, alors que le reste du document doit se contenter du noir et blanc. La Municipalité a engagé l'atelier Ergé, afin qu'il lui réalise une jaquette attrayante. Ainsi, les couleurs sont vives : rouge et jaune pour les inscriptions, vert bleuté pour le fond. Une stylisation des lettres capitales donne un aspect joyeux et festif à la publication. En plus de ce programme, qui a été édité à des milliers d'exemplaires, une affiche a été commanditée par la municipalité à un graphiste, prénommé Albert Boucherat. Dans les années 1930, l'affiche est très privilégiée par les industriels notamment. Elle est, avec la presse, l'autre média que les annonceurs convoitent. Elle est en effet devenue un moyen de communication moderne et percutant. Sa reproduction est possible grâce aux techniques de l'imprimerie. Dans ces années, elle envahit les palissades des immeubles en construction, ou en réfection, elle se déploie dans les transports en commun, sur les murs, dans les boutiques...et même aux bords des routes de campagne. Avant 1914, les affiches deviennent des œuvres d'art populaires. Après la Grande Guerre, une grande qualité graphique est maintenue. Celle-ci

devient dans l'entre-deux-guerres un des ressorts de la nouvelle publicité, que Jean Carlu, un des représentants de la nouvelle génération d'affichistes définit ainsi, lorsqu'il décrit le métier d'affichiste :

Nous devons concevoir nos affiches de telle sorte qu'elles soient comprises dans un minimum de temps. Cette exigence nous a conduits à provoquer la réaction désirée dans l'âme du spectateur, par la seule force des moyens plastiques, en dehors de tout subterfuge anecdotique. De ce fait, le symbole graphique ainsi constitué prend une intensité d'expression considérable, car il s'adresse à la sensibilité avant même de parler à la raison. En effet, par le jeu des lignes et des couleurs, et par la signification sentimentale qui s'y attache, le spectateur est tout de suite « mis dans l'atmosphère » [...]. Ainsi, l'affiche devient une sorte d'idéogramme, c'est-à-dire un signe graphique exprimant directement l'idée sans le secours des mots. »²²⁰

A cette époque, le style tend vers l'épuration des formes, on ne tarde pas à s'inspirer du cubisme. Toutes les caractéristiques de ce qui fait la nouvelle affiche publicitaire se retrouvent dans l'affiche réalisée pour les fêtes inaugurales du Nouveau Centre Urbain. L'affiche de format rectangulaire se compose d'une partie supérieure pour l'illustration, et d'une partie inférieure réservée à l'annonce faite : « Fêtes inaugurales du nouveau centre de Villeurbanne ». Le message inscrit est à la fois concis et précis. Les dates sont rappelées en haut de l'affiche. L'illustration quant à elle est constituée du dessin en perspective du Nouveau Centre, se détachant sur un aplat de couleur bleue vif. Le graphisme est géométrisé et simplifié. Il confère au Nouveau Centre un aspect moderne. Si l'Avenue de l'Hôtel de Ville a subi un effet de raccourci, c'est pour pouvoir donner un aperçu de toutes les constructions importantes du nouveau centre : on aperçoit les deux tours monumentales au premier plan, puis les immeubles à terrasses et redans, le beffroi surdimensionné de l'hôtel de ville, et enfin une des deux tours qui appartiennent au Palais du Travail. Les distances ne sont certes pas respectées, mais l'idée d'un ensemble urbain homogène est clairement exprimée. Les effets de lumière renforcent la pureté des lignes, et confèrent à l'architecture une impression d'idéal et de fierté. La monumentalité est revendiquée dans cette affiche, tout comme la modernité des constructions. Les couleurs de l'affiche, bleu, blanc, et noir sont harmonisées entre elles, et le cadre blanc confère de la dignité à l'affiche et aux réalisations. Nous avons tenté de savoir dans quelles circonstances cette affiche a pu être utilisée, et vue des habitants de Villeurbanne, ou des visiteurs du Nouveau Centre. Pour cela, nous avons cherché dans notre corpus des photographies des constructions villeurbannaises réalisées par la Maison Sylvestre

²²⁰ CARLU, Jean, Conférence du 11 mars 1930 à l'Ecole technique de publicité, cité dans L'Histoire des Médias, p88-89

si nous ne trouvions pas des traces de ces affiches. Deux photographies sont sorties du lot : la première montre des pancartes en bois sur lesquelles ont été accrochées des reproductions de l’affiche réalisée par Albert Boucherat.



Illustration 54 : Détail de l'entrée du Palais du Travail

Ces pancartes sont disposées à l’entrée du Palais du Travail : certainement que se tenait une exposition sur le Nouveau centre en ces lieux. Ces affiches sont donc destinées aux habitants du quartier, aux visiteurs du centre, et aux clients de la brasserie, du théâtre ou encore de la piscine. La deuxième photographie illustre un autre type d’utilisation : cette fois, elle a été accrochée contre une vitre avec du ruban adhésif, de telle sorte que les clients de la brasserie villeurbannaise puisse l’apercevoir et ainsi s’informer sur les dates des fêtes inaugurales. La fonction publicitaire est dans ce deuxième cas plus valorisée par cet usage. Par ailleurs, une lettre du 1^{er} juin 1934 du Contrôle central de Lyon, trouvée dans la correspondance du maire, plus précisément dans la boîte « Courriers divers : classement alphabétique des destinataires (1933 – 1934) », permet d’imaginer dans quelles circonstances ces affiches étaient vues par la population : il est question d’une amende de 18 francs par affiche apposée par la municipalité villeurbannaise dans les rues de Lyon, pour cause d’absence de timbre pour la taxe de l’Etat, et pour la taxe municipale. Quoi qu’il en soit, cette affiche a véritablement un rôle qui consiste à faire la publicité pour les fêtes inaugurales, et à faire en même temps la promotion du centre.

Le nouveau centre : un enjeu politique

Certaines publications municipales montrent que le Nouveau Centre Urbain villeurbannais a constitué un véritable enjeu politique, notamment dans les élections municipales. Le document intitulé « Villeurbanne réalise » figure parmi ces publications dont la visée est celle de promouvoir la municipalité. Cette brochure se compose de 6 pages en comptant la couverture, elle présente dix reproductions de photographies, chacune étant légendée. Il ne figure aucun texte hormis ces courtes légendes. On passe en revue les réalisations de la municipalité villeurbannaise entre 1924 et 1934. Ainsi, dans les deux dernières pages, on intègre les constructions du nouveau centre, à savoir l'hôtel de ville, le palais du travail, et les immeubles comme des réalisations parmi les autres. La brochure est très simple au niveau de la mise en page, le fond est blanc, et il n'y a aucune décoration, hormis deux bandeaux sur la page de couverture. Il semble qu'on ait compté uniquement sur les photographies pour promouvoir la municipalité. Par ailleurs, la brochure « Qu'ont fait les conseillers municipaux sortants ? Ceci... » imprimée par l'Association typographique de Lyon et Villeurbanne, dans le cadre des élections municipales du 5 mai 1935, montre clairement que le nouveau centre est utilisé par le Maire Lazare Goujon comme un argument pour rester le maire de Villeurbanne. Dès la couverture, la note est donnée : c'est le beffroi de l'hôtel de ville, et sa monumentalité, qui représentent les réalisations de la municipalité. Les éléments sont organisés selon une mise en page très travaillée, très aérée, qui repose sur des schémas explicatifs comme celui sur les conséquences du chômage, des graphiques comme celui qui compare l'évolution du chômage si le centre n'avait pas été construit, et l'évolution réelle. Tout est mis en œuvre pour que le lecteur, et en l'occurrence l'électeur, comprenne très rapidement, très simplement. On cherche à atteindre le lecteur en lui proposant une explication accessible à tous, comme celle au sujet des ressources permanentes créées par la construction du nouveau centre, donnée sous la forme d'une « simple addition ».

Le Nouveau Centre dans le « Livre d'or »

En dehors des brochures et de l'affiche, la municipalité villeurbannaise a mené une publication plus importante, qui est achevée d'imprimer le 25 mai 1934, en 3000 exemplaires : Villeurbanne ou 10 ans d'administration, 1924-1934, couramment appelé « le Livre d'Or » de Villeurbanne. Cet ouvrage a été imprimé par l'Association Typographique Lyonnaise, installée à Villeurbanne au 85 cours Tolstoï. Le travail de rédaction et de mise en page a été réalisé par Gustave Desgrandchamps, l'employé

municipal dont on a déjà donné le nom à plusieurs reprises, au sujet des correspondances échangées entre la municipalité et les rédactions de presse. L'ouvrage comporte 437 pages. L'objectif de ce livre est d'illustrer et commenter l'activité municipale durant les dix ans pendant lesquels Lazare Goujon a été le maire de Villeurbanne. Le livre se découpe en quatre parties : l'administration, la santé et le logement, l'aménagement de la cité, et enfin les œuvres édilitaires. C'est le dernier chapitre de cette dernière partie qui va nous intéresser le plus. Nous allons tenter de voir en quoi la vision qui est donnée du Nouveau Centre est fortement idéalisée, et nous nous attacherons à voir de quelle manière cette image du Nouveau Centre est mise en scène par un recours systématique à la retouche photographique ou au recadrage. Nous n'avons pu, compte tenu du temps qui nous a été imparti, mener cette analyse sur tout le livre. Néanmoins, nous sommes en mesure de penser que ce qui ressort de ce chapitre, est valable pour le reste de l'ouvrage, surtout en ce qui concerne la mise en page du texte et des images, et l'esprit rationnel et en même temps élogieux qui dicte les propos contenus dans le livre. De plus, nous tâcherons de faire quelques remarques sur l'ensemble du livre, surtout dans la mesure où l'auteur a soigneusement glissé quelques clichés du Centre Urbain en dehors du chapitre qui lui est consacré.

Dans un premier temps, nous pouvons faire le constat que la photographie est très présente dans cet ouvrage : rares sont les pages qui n'en comportent pas une. Lorsque la photographie se fait discrète, c'est généralement en raison du fait que l'auteur a choisi d'apporter un éclairage chiffré ou une simplification schématique à ses propos, et a donc pour cela introduit un schéma, un tableau ou un plan. La première page du dernier chapitre que nous étudions, présente ainsi un plan schématique de Villeurbanne. Il a permis à l'auteur de faire figurer sur un espace délimité, censé représenter le territoire villeurbannais, les emplacements de l'ancienne Mairie, et de la Nouvelle. De ces deux points, partent des cercles concentriques, à la manière des ondes sismiques qui entourent l'épicentre. En fait, cette illustration est à rapprocher d'un texte écrit cinq pages plus loin : « La légende veut que le Maire de Villeurbanne, lorsqu'il s'agit d'édifier le Nouvel Hôtel de Ville, prit un jour un compas et, d'un point situé entre les rues Michel-Servet et Paul Verlaine, à la hauteur de la rue Sully-Prudhomme, décrivit, sur un plan de la ville, quelques cercles concentriques. L'image qu'il obtint le confirma dans son opinion. Le centre réel de la commune était là et non ailleurs. »²²¹. Ce plan très schématique, sur lequel aucune indication géographique hormis celles déjà évoquées,

²²¹ P. 386.

permet donc à l'auteur d'illustrer l'explication « légendaire », et de donner du crédit au constat du maire.

L'ouvrage est de grand format, de 24 par 20 cm environ. L'illustration occupe généralement la moitié de la page, soit qu'elle est au-dessus du texte ou en dessous, il arrive aussi, comme dans le cas du schéma qu'on vient d'évoquer, qu'elle se déploie sur toute la page.

Si les photographies sont très nombreuses, et de grand format par rapport au texte, elles ont aussi la particularité d'être reproduites la plus part du temps pour elles-mêmes : elles n'illustrent pas un fragment de texte spécifique, mais le chapitre dans son ensemble. Cela est très visible dans les débuts du dernier chapitre. L'auteur commence par remettre à plus tard la genèse du centre urbain pour donner un aperçu des différents lieux où les libertés municipales se sont exprimées dès le XIX^{ème} siècle, avant la construction du Nouveau Centre :

Avant d'entreprendre de parcourir de concert ce nouveau quartier central que vous avez hâte de connaître dans ses moindres détails ; [...] ne sied-il pas, si l'on veut mieux mesurer le progrès parcouru, de revenir de quelques lustres en arrière, afin de jeter un coup d'œil sur l'aspect du centre administratif de notre Commune, à ses origines.²²²

Or alors même que l'on nous dit qu'on ne va pas nous expliquer le projet du centre urbain tout de suite, deux photographies nous accueillent et nous livrent déjà une vue d'ensemble du centre urbain, à travers la photographie aérienne Air-Photo-Lejeune, et une photographie en pleine page de l'Avenue de l'hôtel de ville non signée mais que l'on reconnaît comme étant celle de la Maison Sylvestre.

De même, la promotion du Nouveau Centre Urbain ne se cantonne pas à ce dernier chapitre. En effet, non seulement des photographies du Nouveau Centre sont introduites de ça et de là avant ce chapitre, mais elles ont aussi envahi la conclusion, les annexes, la table des matières, et la table des gravures de l'ouvrage. Ainsi, la première partie sur l'Administration est perçue par l'auteur comme une bonne occasion de glisser des photographies de l'intérieur de l'hôtel de ville, des vues des portes donnant sur les bureaux administratifs, ou des vues des bureaux eux-mêmes. On compte 29 photographies concernant le nouveau centre sur un total de 61 photographies pour la première partie, soit quasiment la moitié, et parmi ces 29, 20 seulement se rapportent réellement aux espaces de l'hôtel de ville dédiés à l'administration. Ce qui est en fait

²²² P. 383.

surprenant, ce sont ces vues d'extérieur de l'hôtel de ville ou ces vues intérieures qui n'ont aucun lien avec les services administratifs détaillés dans ce chapitre : par soustraction, elles sont au nombre de 9. Leur fonction est purement ornementale. Elles sont là à la fois pour anticiper sur le dernier chapitre, et pour susciter l'intérêt et la curiosité du lecteur. Si l'on devait les classer, nous dirions que quatre d'entre elles sont des vues de l'architecture du centre, en particulier du beffroi de l'hôtel de ville, quatre ont certainement pour but de montrer la magnificence de l'intérieur de l'hôtel de ville, et la dernière est un cliché de la maquette de l'hôtel de ville.

Dans la seconde partie consacrée à la santé et au logement, les photographies sur le centre urbain se font plus rares, on en dénombre 8, mais il faut avouer que leur emplacement se justifie : ce sont des photographies de l'intérieur du Dispensaire d'hygiène social. Il n'est plus question de photographies d'extérieur, illustrant l'architecture. Dans la troisième partie qui traite de l'aménagement de la cité, il ne figure que 6 photographies liées au nouveau centre urbain. 2 seulement correspondant au texte. Les quatre autres ne font qu'orner le livre. On remarque que deux photographies quasiment identiques, toutes deux en pleine page, se suivent de près : il s'agit de deux vues de l'hôtel de ville pris de nuit. Le point de vue diverge quelque peu. La première n'est pas recadrée, tandis que la deuxième est inscrite dans un ovale qui insiste sur la symétrie de cette construction.

En fait, le choix des photographies relatives au Nouveau Centre s'est porté sur des clichés de qualité, qui se démarquent par leur qualité, ou leur aspect artistique.

La quatrième partie permet de conforter notre idée selon laquelle ont été glissées des photographies du Nouveau Centre au début de certains chapitres, dans la ferme volonté d'attirer le lecteur, de le conditionner, et de lui donner un aperçu de la monumentalité et de la beauté du Nouveau Centre. En effet, entre la partie sur la piscine et la partie sur le stadium, l'auteur a intercalé un « cliché Florentin » illustrant un des immeubles de l'avenue de l'Hôtel de ville, reproduit en pleine page. En fait, on remarque que la photographie portant sur le nouveau centre, insérée hors du dernier chapitre du livre, remplit ainsi la fonction de marqueur de changement de partie, ou de motif indiquant la fin d'un chapitre. Dans ce dernier cas, la photographie est le plus souvent recadrée, et de petite dimension : elle fonctionne comme un ornement que l'on introduit lorsque le texte de la fin du chapitre ne remplit pas toute la page. A la page 346, un ovale allongé contenant une photographie des gratte-ciel marque la fin du chapitre sur le stadium.

Par ailleurs, une des particularités de la mise en page de cet ouvrage est l'originalité avec laquelle les illustrations confèrent au livre une impression de modernité, parfois de fantaisie, du fait de leur recadrage presque systématique. Nous avons retrouvé dans le fonds Gustave Desgrandchamps la maquette de l'ouvrage, ainsi que les photographies découpées, parfois retouchées. Cette trouvaille nous a permis de reconstituer les étapes de la mise en page. Pour commencer, on sait que Gustave Desgrandchamps a été chargé de la mise en œuvre du livre, comme c'est indiqué à la fin de l'ouvrage. On peut supposer qu'il s'est fait aider par d'autres employés municipaux, ou bien qu'il a reçu quelques conseils ou avis concernant la mise en page. Concernant le texte, il peut l'avoir rédigé lui-même, à partir des recommandations du Maire Lazare Goujon. Pour les illustrations, il semblerait que Gustave Desgrandchamps ait principalement pioché dans les photographies réalisées par la Maison Sylvestre à la demande de la municipalité. Celles-ci ne sont pas signées dans l'ouvrage, mais nous les avons reconnues, de par leur aspect de photographie industrielle « neutre ». Par ailleurs, Gustave Desgrandchamps s'est aussi fourni auprès de photographes comme Blanc et Demilly, ou Florentin. Ces photographies sont quant à elles signées. Elles revêtent un aspect beaucoup plus artistique. Gustave Desgrandchamps ne s'est pas contenté de faire reproduire ces photographies dans leur format d'origine. C'est le dos d'une photographie qui doit être reproduite à la page 278 de l'ouvrage qui nous l'indique : il est écrit que la photographie doit être réduite d'un dixième. De plus, comme nous l'avons annoncé plus haut, les photographies ont subi des recadrages par découpage, comme nous le montre par exemple la photographie de la page 292, dont nous avons retrouvé aux archives de Villeurbanne le cliché d'origine, et celui découpé pour être reproduit dans l'ouvrage.



Les formes choisies varient d'une photographie à l'autre, l'auteur a privilégié des formes géométriques ovales, rondes, carrées et rectangulaires le plus souvent. En fait, ce

recadrage permet très souvent à l'auteur de focaliser l'attention du lecteur sur ce qui est à voir dans la photographie. On supprime ainsi les espaces vides. C'est un aussi un moyen pour apporter de la variation dans la mise en page, pour casser le rythme. La première page de la table des matières montre qu'on ne découpe la photographie par goût pour la fantaisie et pour l'inattendu : la photographie des gratte-ciel est rognée alors que l'espace ne manquait pas pour qu'elle soit entière. De plus, les photographies sont mises en valeur par un très fin liseré noir en guise de cadre.

Enfin, nous avons parlé de retouches des photographies : en effet, le fait d'avoir accès aux photographies du fonds Jules Sylvestre, et aux photographies découpées, nous a permis de percevoir l'évolution des modifications qui ont été apportées aux clichés contenus dans l'ouvrage. Deux exemples sont les plus représentatifs des retouches effectuées. Le premier figure à la page 277 de l'ouvrage : l'illustration présente une automobile pourvue d'une grande échelle, au bout de laquelle un homme est en train de réparer une lampe suspendue au-dessus de la rue, le tout sur un fond blanc. Elle a été obtenue après deux étapes :



Illustration 55 : photographie du Fonds Jules Sylvestre (BML)



Illustration 56 : Photographie découpée (AMV)

La première étape a consisté à extraire par découpage le motif de l'automobile d'une photographie choisie parmi celles réalisées par la Maison Sylvestre. Ensuite, un travail de retouche a été nécessaire pour faire disparaître le contexte de la photographie d'origine. Sur le fragment que nous avons retrouvé aux archives de Villeurbannaise, on voit clairement les marques du correcteur blanc. Enfin, il a fallu souligner les contours noirs qui avaient disparu sous l'effet du correcteur. De même, les lignes téléphoniques ont été repassées, et certaines même rajoutées. Afin de situer dans l'espace l'automobile, deux lignes épaisses noires ont été dessinées, de manière à ce qu'elles représentent la route sur laquelle se situe l'engin. Ce travail de découpage et de retouche s'apparente à la technique du photomontage. Ainsi cette illustration permet à l'auteur d'enrichir sa page de transition d'une partie à l'autre, tout en récupérant de la photographie d'origine que ce qui constitue son intérêt. D'ailleurs, on remarque que l'usage de la technique du photomontage a permis de faire disparaître le cadrage peu soigné de la photographie d'origine. L'autre exemple apparaît à la page 205 : cette fois il s'agit d'une photographie montrant un engin du service de nettoyage des rues du Nouveau Centre, sur lequel les travailleurs prennent la pose. Nous avons réussi à mettre la main sur la photographie d'origine, et celle qui a été modifiée pour être reproduite dans l'ouvrage. Ces sources permettent de décrire la manière dont des inscriptions pouvaient être rajoutées sur l'illustration : au crayon à papier, on traçait des lignes, qui servaient de repère pour l'écriture de l'inscription en bâton « Voie publique et égouts ». Il y a une recherche de

mise en page puisque l'inscription épouse la forme ovale de la photographie une fois découpée.



Illustration 57 : Photographie et reproduction découpée, AMV

Une image touristique du quartier des Gratte-Ciel : les cartes postales

Une tendance se confirme : la Municipalité villeurbannaise a eu recours dans ses publications à l'image photographique à chaque fois qu'elle le pouvait : dans les brochures à destination des habitants de la commune, dans le Livre d'or qui fait le compte-rendu de dix ans de réalisations. A nouveau, la photographie est sollicitée, lorsque la Municipalité décide d'éditer des cartes postales illustrant les édifices nouvellement construits. Dans notre développement, ces cartes postales prennent une certaine signification du fait qu'elles constituent un nouvel usage de la photographie, après celui de l'illustration d'article de presse et de brochure municipale. Toutefois, nous allons voir que l'utilisation ne relève pas du même ordre.

Nous n'avons pu consulter que 49 cartes postales illustrant le Nouveau Centre Urbain, et appartenant à notre période. Il faut en effet préciser que la consultation s'est faite de manière non linéaire : afin que la bonne conservation de ces cartes perdure, nous n'avons pas pu les sortir de leurs pochettes plastiques et transparentes. Or lorsqu'une carte est identique à une autre, toutes deux sont insérées dans la même pochette. C'est pourquoi, sur deux ou trois cartes postales dont l'illustration est identique, nous n'avons pu avoir accès qu'à une seule face manuscrite, qui ne correspondait pas toujours à la carte dont le recto était visible, mais à une carte à l'illustration similaire.

La date d'édition n'est pas inscrite sur la carte postale. Néanmoins, l'illustration photographique rend possible une estimation : la construction du nouveau centre urbain de Villeurbanne est achevée sur toutes les cartes postales, et la végétation alors plantée au lendemain de la construction est plutôt développée, ce qui nous permet de dire que ces cartes sont éditées après 1934. Leur aspect noir et blanc ne semble pas renvoyer à un parti pris esthétique qui rechercherait l'effet « rétro ». Ces cartes sont donc éditées au lendemain de la période d'âge d'or de la carte postale des années 1900-1920, lorsque la production connaît un ralentissement, et que l'inspiration commence à diminuer. D'après **Gervereau** [[dictionnaire des images p171]], on parle de période « semi-moderne » pour qualifier ces décennies allant de la fin de la Première Guerre Mondiale aux années 1970. Par conséquent, au moment où on édite les cartes de notre corpus, cela fait déjà soixante ans que l'on perpétue cette pratique. En effet, la première carte française remonte à l'année 1873. Dès son origine, la carte postale a remporté un franc succès auprès du public, en dépit de la réticence que les usagers auraient pu éprouver du fait que la carte pouvait être lue par le concierge ou le facteur.

Par ailleurs, du point de vue de leur aspect extérieur, ces cartes postales revêtent toutes un même format rectangulaire, assez petit. Il faut savoir que dès 1878 le format des cartes postales est internationalement uniformisé par l'Union postale universelle, aux dimensions de 14x9 centimètres. Ainsi, si la carte postale en France a rapidement dû se conformer à certaines normes d'emplacement du timbre, de la correspondance et de l'adresse, le format et le matériau dépendaient de l'éditeur. Ici, on remarque donc un respect du style de la carte traditionnelle, les cartes de notre corpus n'appartiennent pas à une série de cartes artistiques à tirage limité.

Le type de papier utilisé pour ces cartes n'a rien d'original ni d'exceptionnel. D'ailleurs, les seules cartes postales qui ont un papier de qualité, sont celles qui ont été fabriquées au début de l'histoire de la carte postale, et seulement dans le cas de séries à tirage limité.

Quant à la mise en page, on constate que sur la face vierge de la plupart des cartes, la division entre la partie destinée à l'adresse et la partie pour la correspondance est matérialisée par une ligne de séparation. En France, c'est en 1903 que l'espace de la carte est divisée en deux parties, et qu'apparaît un court texte aux côtés de l'adresse.

A l'origine, la carte postale est très peu illustrée, parfois d'une simple frise à motifs géométriques, ou, des armoiries de son pays d'origine. Or c'est bien l'ajout d'une illustration qui a accru le pouvoir séducteur de la carte postale. Elle est alors dessinée, et représente surtout des paysages, des lieux de villégiature. En fait, dès ses débuts, la carte postale est une carte-souvenir de ville. Les cartes de notre corpus comportent toutes une photographie du Nouveau Centre sur la face principale.

Par ailleurs, la carte postale étant étroitement liée à sa technique de production, sa finalité dépend de la technique utilisée. D'après Aline Ripert et Claude Frère, on reconnaît à la carte postale deux fonctions principales, l'une documentaire, associée à la carte photographique, l'autre créatrice, associée à la carte artistique²²³.

Dans notre cas, on parlerait davantage de cartes « documentaires ». En effet, l'illustration choisie est la photographie. On constate qu'à nouveau les photographies réalisées suite à la commande faite à la Maison Sylvestre ont été mises à profit. On reconnaît par exemple une vue de l'Hôtel de ville.

Il nous est possible de dire quelle image du Nouveau Centre revient souvent dans ces cartes postales : en effet, le choix s'est surtout porté sur les vues de l'Hôtel de ville, qu'elles aient été prises depuis les deux tours monumentales de l'entrée de l'avenue Henri Barbusse (16 cartes), ou au pied du bâtiment (9 cartes). En réalité, c'est davantage l'Avenue principale du Nouveau Centre que la Municipalité (qui a certainement eu à choisir le nombre d'impression, et la photographie à reproduire) a privilégiée. En effet, au total, l'Avenue apparaît dans 25 cartes postales. Il n'est pas étonnant que l'axe principal du Nouveau Centre concentre tout l'intérêt : car cette vue permet d'une part de donner l'impression que les nouvelles constructions sont très nombreuses, et d'autre part elle insiste sur ce qui fait le symbole de modernité du Centre, les « Gratte-ciel ». Ainsi, la carte postale est très souvent vouée à la représentation de l'architecture. Aux Etats-

²²³ RIPERT, Aline, FRÈRE, Claude, La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale, PUL, ed. du CNRS, 1993, 196 p.

Unis, la construction des premiers gratte-ciels a fait l'objet de nombreuses séries de cartes postales, dès le XIXème siècle. Les constructions de toutes sortes, habitations, bâtiments d'exploitation rurale, usines, édifices, monuments civils, châteaux ou églises ont été systématiquement photographiés. Quelle que soit leur qualité architecturale, les principaux monuments d'une ville, mais aussi les places, les rues, les fontaines, les statues étaient représentées en cartes postales, vendus séparément ou en pochette.

Pour en revenir à l'autre versant de la carte postale, celui de la carte esthétique, on ne peut exclure cette qualité des cartes de notre corpus. Néanmoins, celle-ci est à relier à la qualité de la prise de vue photographique plus qu'à la mise en page de la carte, qui, comme on l'a dit plus haut, respecte pleinement les normes traditionnelles de la carte moyenne.

Quoi qu'il en soit, que les cartes de notre corpus revêtent un caractère documentaire ou artistique, il n'en demeure pas moins que l'usage qu'on fait de ces cartes postales dans les années 1930, leur confèrent inmanquablement une fonction de communication, de quasi-publicité. Lorsque la première carte postale apparaît en 1889, à Vienne, en Autriche-Hongrie, c'est un nouveau moyen de communication qui voit le jour. La définition que donne Gérard Neudin de la carte postale atteste de cela : « la carte postale est un objet, généralement un bristol rectangulaire, d'édition officielle ou privée, qui assure une communication à découvert, grâce au service public des Postes ».

Au début du XXème siècle, lorsqu'on reçoit une carte, on a tendance à vouloir la montrer à ses visiteurs. Car la carte postale est à l'image de son possesseur : elle indique si celui-ci voyage, s'il a des amis, des parents qui visitent la France. On est à la veille des congés payés de 1936, des départs à la campagne. Le choix de la carte postale par l'utilisateur fait partie du quotidien : le touriste de passage se rend chez le marchand de souvenirs, achète une carte, et l'enrichit d'un message personnel parfois long, parfois court, parfois inexistant, pour ensuite l'envoyer. Ces gestes anodins sont le fruit d'un désir d'affirmer son identité, l'expéditeur souhaite affirmer son existence à un moment donné, en un lieu donné.

C'est pourquoi, la carte postale constitue un moyen pour le voyageur de partager son expérience. D'ailleurs, les textes associés à la carte le montrent : on peut lire « Je vous envoie de Lyon mes meilleurs souvenirs », « bon souvenir de Lyon » par exemple. Plusieurs cartes ne portent qu'une formule de politesse, ou une signature. Pour autant, ces messages laconiques sont « autant d'appels à la communication, de demandes de reconnaissance, de rappels de sa propre existence ; j'existe, je suis là, je pense à vous,

là-bas, vous penserez à moi, ici. ». Ainsi la carte postale permet de connaître le regard du contemporain sur la nouvelle architecture, soit qu'elle l'interpelle parce qu'elle figure sur la carte qu'il a achetée, soit qu'il a acheté cette carte justement pour témoigner son avis sur l'architecture qu'il a aperçue ou visitée.

Il n'est pas anodin si ces cartes postales présentent une vue du Nouveau Centre Urbain de Villeurbanne : elles revêtent en effet un caractère promotionnel qui n'est pas sans rappeler une des fonctions originelles de la carte postale, la publicité. En 1873, les premiers messages publicitaires sont autorisés sur les cartes postales en France. La carte devient un outil de communication pour un directeur d'un établissement commercial qui voit dans ce nouveau support une publicité bien visible, puisque voyageant à découvert. Evidemment, les cartes de notre corpus ne sont pas des cartes publicitaires. Néanmoins, elles naissent d'une même volonté de faire la promotion d'un objet, ici le Nouveau Centre Urbain.

Par ailleurs, il faut rappeler que dès l'entrée en usage de la carte postale, ce nouveau moyen de communication a été privilégié car il permettait la transmission rapide et à tarif moindre d'un message bref, à une époque où le téléphone se faisait encore rare. Si dans les années 1930 on use toujours de la carte postale, c'est justement parce que dès qu'elle est apparue, elle a bénéficié d'un contexte favorable, notamment marqué par les progrès de la lecture et de l'écriture, permis par les Lois Ferry de 1881 et 1882. Ce contexte favorable a permis à la carte postale de s'insérer dans le quotidien des gens, comme une pratique naturelle et évidente.

Par conséquent, cet usage de la photographie par la carte postale est tout à fait différent de celui des brochures ou de la presse : en effet, avec la carte, elle est réquisitionnée pour elle-même, et surtout pour ses qualités esthétiques, et sa capacité à donner une représentation. Cette pratique de l'édition de cartes postales prouve aussi que le corps politique a su varier ses « supports de communication ». De plus, ces cartes postales montrent une certaine évolution dans la réflexion que l'équipe municipale a eue, en ce qui concerne la promotion autour du Nouveau Centre. Car, si l'impression des brochures et du Livre d'or avaient pour fonction d'informer la population, tout en faisant implicitement la promotion du Nouveau Centre, les cartes postales, elles, sont dorénavant uniquement dévolues à une fonction de « propagande ».

III. LA RECEPTION ET LE RELAIS DE L'INFORMATION PAR LES PARTICULIERS ET LES PROFESSIONNELS

La manifestation d'un intérêt pour le Nouveau Centre, de la part de particuliers et de professionnels

Pendant sa construction, et au lendemain de son achèvement, le Nouveau Centre urbain de Villeurbanne a suscité de l'intérêt parmi la population. Les lettres reçues par la municipalité entre 1930 et 1935 attestent de cela, et permettent de connaître la réception qui a été faite chez les particuliers, les socialistes ou encore les spécialistes de l'urbanisme ou de l'architecture.

Les preuves de cette réception sont de deux types : il y a les demandes d'informations concernant la construction, et les visites effectuées par des groupes de personnes intéressées par le Nouveau Centre.

Le premier groupe concerne des associations, comme la Palestine Jewish Colonization Association, qui en 1934 écrit une lettre à la municipalité au nom « d'amis palestiniens » qui souhaiteraient de plus amples informations sur le Nouveau Centre ; mais aussi des politiques, comme le Docteur J. Risterucci de Toulon, membre du PSFIU qui envoie un courrier au Maire au sujet des logements et des finances de Villeurbanne. L'intéressé indique que sa commune a aussi construit des immeubles mais qu'elle n'a pas pu éviter la crise²²⁴. Il demande donc des conseils à Lazare Goujon, et souhaiterait connaître le système financier trouvé par l'équipe municipale. Il précise même que ces renseignements lui seront utiles pour la campagne électorale. Il est à supposer que ce maire est du même bord politique que le maire de Villeurbanne. Enfin, des professionnels se permettent aussi de contacter la municipalité villeurbannaise. On a l'exemple du publiciste M.J.M.C. Chazot de Toulon-sur-Mer du cercle amical rhodanien provençal qui désirerait recevoir deux affiches du Nouveau Centre afin de les placer à l'intérieur de son local, ainsi que des timbres pour les apposer derrière les enveloppes. Toutes ces demandes intéressées sont accompagnées de petits mots flatteurs, admiratifs à l'égard des réalisations municipales de Villeurbanne. Le publiciste, pour sa part, apprend au Maire que plusieurs Toulonnais sont allés voir Villeurbanne sur son conseil :

²²⁴ Lettre du 15 septembre 1934.

« qu'on le veuille ou non, les Etats-Unis en tant que quartier sont bien sur votre territoire et non ailleurs. ».

Cette dernière information nous permet d'introduire la seconde catégorie des manifestations d'intérêt de la population pour ce qui est perçu comme une incarnation de la modernité, un exemple admiratif de politique sociale, ou encore une imitation parfaite de l'habitat américain. Ce second groupe concerne les visites du Nouveau Centre. Car si l'annonce de l'édification d'un Nouveau Centre à Villeurbanne a suscité un sérieux intérêt de la part d'une population généralement orientée de gauche, politiquement parlant, elle a même poussé certains parmi elle à venir sur place, à Villeurbanne, pour constater de leurs propres yeux la grandeur du projet urbain.

La correspondance de la Municipalité contient quelques lettres dans lesquelles on apprend que des groupes scolaires sont venus visiter le centre urbain. Le phénomène n'est pas très étonnant : ainsi, des élèves de l'école de Meyrieu, dans l'Isère, sont venus arpenter les rues du Nouveau Centre, d'après la lettre du 26 janvier 1935, écrite par le Maire Rigollier. Mais ce qui surprend davantage, c'est que l'on vienne de très loin pour découvrir Villeurbanne et ses Gratte-Ciel : une lettre du 27 février 1934 annonce d'une soixantaine d'élève Sarrois, viendront de Sarrebruck le 11 mars pour visiter Villeurbanne. L'intérêt éducatif que représente le Nouveau Centre est à relier avec les directives données par le gouvernement alors socialistes aux instituteurs : l'accent est mis sur l'action sociale. Mais il ne faut pas réduire l'objet de l'intérêt de la population uniquement au Nouveau Centre : dans une lettre du 6 mai 1935, on apprend que le Conseil d'Administration de La Maison des Petits, société mutuelle de Vacances enfantines a visité les installations villeurbannaises réservées à l'enfance, à savoir le Jardin des Tout-Petits, les groupes scolaires, et l'Internat.

Sans exagérer pour autant, nous devons signaler que l'intérêt dépasse même le cadre de la France : dans une lettre du 26 janvier 1935, des architectes Londoniens, Collcutt&Hamp évoquent leur visite faite à Villeurbanne durant l'été 1934. On ne connaît pas le contexte de cette visite, il se peut très bien qu'elle ait été faite à l'occasion d'un voyage en France. Quoi qu'il en soit, le fait qu'ils se soient rendus à Villeurbanne, et qu'ils tiennent à en informer la Municipalité prouve que les architectes s'intéressent au Nouveau Centre, parce qu'il incarne une nouvelle manière de concevoir la ville, son centre.

Conférences et expositions sur le Nouveau Centre

Mais si le projet urbain de Villeurbanne suscite de l'intérêt de la part des particuliers et des professionnels, on peut même aller jusqu'à dire que la promotion du Nouveau centre s'est réalisée d'une certaine manière dans le fait que l'information a été relayée. En effet, la correspondance de la Municipalité sous le mandat de Lazare Goujon conserve des traces des expositions et conférences qui ont été organisées en France comme à l'étranger sur le Nouveau Centre. Parfois, il s'agit davantage de manifestations qui ont consacré une partie de leurs stands aux réalisations villeurbannaises. Ces événements nous invitent à voir en quoi le Nouveau Centre s'est pleinement intégré à l'actualité de l'architecture, à l'apparition de l'urbanisme, aux nouveautés qui font débats. Les lettres conservées par les Archives Municipales de Villeurbanne témoignent de la manière dont Villeurbanne a marqué son époque, ses contemporains. Elles nous permettent aussi de faire plusieurs remarques sur d'une part, dans quel cadre Villeurbanne intéressait les auteurs des lettres, et d'autre part de voir qu'à nouveau, la photographie a eu une place très importante dans le relai de l'information, dans la promotion du Nouveau Centre.

En effet, le cas de Villeurbanne a le plus souvent attiré le regard de ses contemporains pour l'innovation qu'elle a représenté dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme. Ainsi, le Maire de la ville de Châteauroux dans l'Indre, député Louis Deschizeaux annonce dans une lettre du 16 mai 1936 que la ville veut élever un Pavillon d'exposition consacré à l'urbanisme dans le cadre de la semaine Berrichonne du 30 mai au 7 juin 1936. Elle demande donc des clichés de « la nouvelle cité villeurbannaise ». Plus que l'urbanisme, c'est la question de la transformation de la ville, c'est l'image de la ville moderne qu'incarne selon les auteurs la commune Villeurbanne qui les a motivée à contacter la mairie villeurbannaise. Ainsi, le publiciste et conférencier de Paris Monsieur R. N. Lopes souhaite faire une conférence sur l'art de fonder une ville, et désirerait des photographies. En réalité, nous n'avons pas rencontré de lettres qui stipulaient que leur auteur souhaitait faire une conférence portant essentiellement sur Villeurbanne. A chaque fois, Villeurbanne est un exemple de plus à la démonstration, un faire-valoir, ou un contre-point. Dans une lettre de la Royal Institute of British Architects, datant du 13 novembre 1936, l'exemple villeurbannais est davantage considéré comme un moyen de comparaison, d'ouverture du débat dans une exposition qui porte sur les Centre Civiques en Angleterre. Ce courrier est assez intéressant, car il

précise que les photographies du Nouveau Centre seront exposées dans les vingt plus grandes villes d'Angleterre. On se rend ainsi compte de l'impact qu'a pu avoir la petite cité ouvrière de Villeurbanne, du moins pour les politiques, les connaisseurs, les architectes, ou les constructeurs. De même, la correspondance comprend aussi une lettre venant d'Alger : cette fois-ci, la demande porte uniquement sur des photographies. Si la correspondance ne nous permet pas toujours de dire si la Municipalité a répondu présente aux diverses demandes, dans ce cas précis, on sait, d'après une des lettres échangées entre Alger et Villeurbanne, que des « photographies 13x18 collées sur carton et groupées par panneaux ont été envoyées au commissaire de l'exposition ».

Enfin, un dernier point peut être évoqué, et non le moindre : il s'agit de la conférence réalisée par Jean Fleury, l'ingénieur du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne, à Marseille, à la demande de l'Union provinciale des Travailleurs Intellectuels. Elle a eu lieu le 17 octobre dans le cadre de la « Quinzaine intellectuelle » du 12 au 25 novembre. Le texte de Fleury a par la suite été édité : il renferme un résumé du projet urbain de Villeurbanne, et les raisons qui ont motivé sa réalisation. Mais ce qui est novateur au sujet de cette conférence est d'une part l'implication directe, avouée, de la Municipalité. Dans une lettre du 20 juin 1934, on apprend que le maire Lazare Goujon a lui-même demandé à Fleury de se rendre à Marseille, pour représenter Villeurbanne. Par ailleurs, l'autre fait original concerne le mode de représentation mis en scène dans cette conférence : Fleury a certes montré les plus belles photographies du Nouveau Centre, mais il a aussi utilisé un petit film de cinq minutes, réalisé par les Frères Rongier sur la construction du Nouveau Centre. Nous savons que ce film n'a pas été fait à la demande de la Municipalité, mais dans un autre cadre²²⁵.

²²⁵ Un autre film de cinq minutes a aussi été tourné : il porte sur les Fêtes inaugurales du Nouveau Centre.

Conclusion

En partant des photographies de la construction du Nouveau Centre urbain de Villeurbanne, nous avons choisi de privilégier des sources visuelles. Notre étude nous a ainsi permis d'avoir un nouveau regard sur le projet urbain que la Municipalité villeurbannaise a mis au point au cours des années 1930. Il était donc question de voir en quoi ces clichés sont en eux-mêmes porteurs d'une certaine image des réalisations villeurbannaises. Nous avons mis en avant la double signification que prennent ces photographies : d'une part leur aspect documentaire, directement en lien avec le statut industriel de l'atelier photographique dans lequel elles ont été tirées ; d'autre part, leur qualité visuelle, qui découle de l' « acte photographique » mis en œuvre, afin de répondre aux exigences du commanditaire.

En effet, nous avons vu en quoi le corpus photographique se partageait entre des clichés retraçant les étapes de la construction, et des images à la mise en scène et à la composition très recherchées. Cela nous a invité à considérer l'influence que le statut de commande a eu sur la conception des photographies, leur caractère esthétique. De même, « l'acte photographique » a dû s'entendre avec les limites de la technique photographique, avec les contraintes spatiales. Notre analyse des clichés a abouti à l'idée que l'image photographique du Nouveau Centre dépassait de loin le rendu scientifique propre à la photographie industrielle, pour flirter avec la tentation de la photographie artistique. Nous en avons conclu que le photographe avait cherché à donner une apparence immuable, parfaite, et intemporelle du Nouveau Centre.

Afin de vérifier le bien-fondé de cette impression, nous avons essayé de voir pour quels usages ces photographies Sylvestre avaient été dévolues. Il nous est apparu que ces photographies apparaissaient dans la presse, tout comme d'autres réalisées au même moment. Etant donné que la période qui nous occupe est fortement marquée par l'émergence de la photographie dans la presse, nous avons jugé bon de voir quelle place elle a occupée dans les articles portant sur Villeurbanne et son Nouveau Centre. Seulement, comme la photographie a toujours pour fonction d'illustrer les articles, nous avons tenu à l'analyser dans son rapport avec le texte. Cette réflexion s'est vue conditionnée par la découverte d'une correspondance entre les rédacteurs des journaux et revues et la Municipalité villeurbannaise. Ainsi, ces précieuses lettres nous ont permis de comprendre le rôle qu'a joué la municipalité villeurbannaise dans la rédaction des articles, le choix de l'illustration. Il nous a paru alors évident que la municipalité

villeurbanaise était au cœur même de la promotion du Nouveau Centre : non seulement elle fournissait les clichés photographiques, la documentation aux rédactions, mais il lui arrivait aussi de rédiger elle-même des articles de presse, tout comme elle s'est attachée à publier plusieurs documents qui ont contribué à promouvoir le Nouveau Centre.

L'analyse de ces ouvrages nous a conduits à nous rendre compte que dès 1934, alors même que les constructions venaient tout juste de se terminer, l'image du Nouveau Centre était utilisée comme un symbole de Villeurbanne, un emblème par lequel la commune affirmait sa cohésion et son indépendance.

Notre regard s'est ensuite posé sur les cartes postales du Nouveau Centre urbain, car tout comme les brochures, leur impression était aussi voulue par la Municipalité. Cette étude nous a permis d'envisager un dernier usage de la photographie Sylvestre, et non des moindres dans la mesure où l'image dans la carte postale n'est pas associée à un texte, si ce n'est celui rédigé par le destinataire. Par conséquent, la photographie n'est plus une illustration, mais bien une preuve que dès 1934, la municipalité a tout fait pour que le Nouveau centre soit davantage qu'une simple réalisation architecturale, ou un simple lieu de services municipaux. Elle a en effet tenté de lui donner un caractère de « monument », capable de signifier Villeurbanne dans son entier.

Nous avons enfin complété notre réflexion en nous demandant si la promotion élaborée par la municipalité avait porté ses fruits. Pour cela, nous avons essayé de voir, à partir de la correspondance de la municipalité, si le Nouveau centre avait suscité de l'intérêt chez ses contemporains. Il en a résulté que le milieu professionnel de l'architecture, et que le cercle politique socialiste avaient en effet manifesté une certaine curiosité, parfois empreinte d'admiration, pour ce qui était alors perçu comme une réalisation urbaine inédite en France en 1934. Quoiqu'il en soit, nous concluons sur l'idée que si le lendemain des élections de 1935, qui ont placé les communistes à la tête de la municipalité, dans un contexte de crise économique, n'a pas été aussi encourageant que la période des fêtes inaugurales, il n'en demeure pas moins que le quartier des Gratte-Ciel a inmanquablement participé aux débats sur la ville et le logement, depuis 1934 jusqu'à aujourd'hui.

Sources

PHOTOGRAPHIES

- Bibliothèque Municipale de Lyon

Fonds photographique Jules Sylvestre (4400 photographies) : corpus d'une centaine de photographies, dont 63 exclusivement sur le Nouveau Centre urbain de Villeurbanne.

LES PUBLICATIONS de VILLEURBANNE ou d'un acteur du Nouveau Centre

- Fonds Gustave Desgrandchamps, boîte 10Z1, AMV

"Durant la semaine des fêtes de Lyon du 7 au 13 juin 1937, confiez-vous au bon accueil de Villeurbanne : cité des Gratte-ciel et visitez ..." : dépliant touristique illustré de 4 pages, en 3 exemplaires.

"Élections municipales du 5 mai 1935 : qu'ont fait les conseillers municipaux sortants ?", imp. A.T.L., (1935) (2 exemplaires).-

"P.S. (S.F.I.O.) : nos réalisations municipales, notre programme: élections municipales du 5 mai 1929", imp. A.T.L. (1929).-

Maquette du Livre d'Or

- Revue de presse sur la construction des Gratte-Ciel (1932-1936), boîte 4C599, AMV

-Bulletin Municipal officiel de Villeurbanne, n°99 juillet 1934

- Brochure « Villeurbanne réalise »

- Programme des Fêtes Inaugurales

- AMV, salle de lecture

Villeurbanne 1924-1934 ou dix ans d'administration, « Livre d'Or »

- Autres

Goujon, Lazare, Le crime que j'ai commis ?, Imp. Nv. Du Sud-Est, Villeurbanne, 1938

Fleury, Jean, Le centre neuf de Villeurbanne, A.T.L, 1934

CORRESPONDANCES DE LA MUNICIPALITE (conservées dans le fonds GD, boîte 10Z1, Archives Municipales de Villeurbanne)

1)avec les rédactions des périodiques français

- Correspondance avec les éditions Denoël et Steele, pour la revue Le Document, du 20 au 23 mars 1936
- Correspondance avec les éditions G.-L. Arlaud, pour la revue Ciels et sourires, du 19 mars 1935
- Correspondance avec la revue Le Socialiste, organe de la Fédération socialiste SFIO du Cantal, s.d
- Correspondance avec la revue La Vie Meilleure, du 29 janvier au 13 février 1935
- Correspondance avec la revue l'Illustration, du 8 mai au 23 mai 1934
- Correspondance avec la revue Vie immobilière, du 7 au 10 décembre 1934

- Correspondance avec le journal Vu, Journal de la semaine, du 30 novembre au 13 juillet 1934
- Correspondance avec la revue L'Architecte, du 20 septembre 1934
- Correspondance avec la revue Paris Europe, du 3 au 6 août 1934
- Correspondance avec la revue la Construction Moderne, du 18 au 29 juillet 1934
- Correspondance avec le journal La Vie Lyonnaise, du 1^{er} juin 1934 et du 27 juillet 1935
- Correspondance avec la revue La technique des travaux, le 4 juillet 1934
- Correspondance avec le journal le Progrès, du 2 juin 1934
- Correspondance avec le journal Lyon Républicain, s.d.
- Correspondance avec le journal Le Populaire, du 29 et 31 mai 1934
- Correspondance avec la revue Le Moniteur des Travaux Publics, de l'Entreprise, et de l'Industrie, du 18 mai 1934
- Correspondance avec la revue La Science & La Vie, du 2 mai au 8 juin 1934
- Correspondance avec la revue Science et Monde, du 2 mai 1934
- Correspondance avec la revue Les Réalisations des municipalités socialistes ?

2)avec les rédactions des périodiques étrangers

- Courrier de Aimé Cousineau, I.C, ingénieur surintendant, division de la salubrité, Department of Health, Montreal, 25 septembre 1927
- Correspondance avec la revue suisse Œuvres, du 26 avril 1934 au 30 juin 1934
- Correspondance avec la revue japonaise Kentiku Sekai, Nakui Koganei-mura, du 30 novembre 1934 au 14 janvier 1935
- Correspondance avec la revue Archives économiques, de Genève, du 12 au 14 juin 1934

⇒ Avec des auteurs d'ouvrages

- Correspondance avec le docteur Gaston Daniel, et l'hygiéniste Albert Daniel, de Marseille, du 7 octobre 1936 au 24 juin 1937

⇒ Avec des particuliers, des associations, ou des institutions publiques

- Correspondance avec The Palestine Jewish Colonization Association, du 30 novembre au 3 décembre 1936
- Correspondance avec la Chambre syndicale des horticulteurs de la région lyonnaise, 17 septembre 1935
- Correspondance avec le département des travaux publics de Genève, du 7 au 11 mai 1935
- Correspondance avec la Secrétaire du Conseil d'administration de La Maison des Petits de Paris, du 6 au 9 mai 1935
- Correspondance avec la secrétaire du Groupement des femmes socialistes, SFIO de la Manche, Cherbourg, du 25 au 30 avril 1935
- Correspondance avec l'architecte anglais R.A.A. Roxse, de Collcutt&Hamp, de Londres, du 26 janvier au 8 février 1935
- Correspondance avec le physicien suisse E. Umbeck, du 11 janvier au 16 janvier 1935
- Correspondance avec le Centre National de Documentation Pédagogique du Ministère de l'Education Nationale, du 30 août au 1^{er} septembre 1934
- Correspondance avec Henri Sellier, conseil général de la Seine, du 25 juin 1934
- Correspondance avec le publiciste Chazot, de Toulon-sur-Mer, du 28 au 30 juin 1934

- Correspondance avec le député Monsieur Jean Longuet, du 20 juin 1933?
- Correspondance avec l'Union internationale des Villes et des Pouvoirs locaux, Bruxelles, du 14 juin 1933?
- Correspondance avec Monsieur Harlingue, ??? du 9 au 12 juin 1934
- Correspondance avec le Service général de la presse, illustrations, informations, correspondance, du 7 juin 1934

⇒ Au sujet de l'organisation d'expositions ou de conférences

- Correspondance avec le maire de la ville de Châteauroux, dans l'Indre, du 16 au 26 mai 1936
- Correspondance avec le publiciste et conférencier de Paris Monsieur R. N. Lopes, le 27 mars 1937
- Correspondance avec le Royal Institute of British Architects, du 13 novembre 1936
- Correspondance avec l'Union provinciale des Travailleurs intellectuels (conférence à Marseille), du 20 juin au 5 octobre 1934
- Correspondance avec Marcel Lathuillière, commissaire de l'exposition « La Cité Moderne » (à Alger), du 15 janvier au 29 février 1936
- Correspondance avec l'ingénieur ECP de Paris Jacques Vouet (conférence à Pragues), du 23 octobre 1934
- Correspondance avec le Ministre des Affaires Etrangères (exposition à Osaka), du 3 au 8 août 1934

LES ARTICLES DE PRESSE

➤ Dans Les Gratte-Ciel de Villeurbanne, de Cléménçon

- « Les Gratte-ciel de Villeurbanne », Arkhitektoura za roubejom N°1, 1935

➤ AMV, Revue de presse sur la construction des Gratte-Ciel (1932-1936).

- "Extraits de la presse sur l'oeuvre de M. Morice Leroux, architecte" : document de 2 p. ;
- "L'urbanisme moderne dans la cité moderne", in SCIENCE ET MONDE, n° 52, 12 mai 1932, pp. 301-303, (2 exemplaires) ;
- "L'usine d'incinération des ordures ménagères de Villeurbanne", in REVUE D'ADMINISTRATION COMMUNALE, n° 13, mai 1932, pp. 123-127 ;
- "Un bel effort d'urbanisme", in L'ILLUSTRATION, n° 4652, 30 avril 1932, pp. 532-533, (3 exemplaires) ; "Villeurbanne, modèle d'urbanisme" par R. Chenevier, in LA SCIENCE ET LA VIE , n° 181, juillet 1932, pp. 46-55 ;
- "Villeurbanne-centre, quartier d'avenir" de G. Desgrandchamps, in LA VIE LYONNAISE, n° 603, 2 avril 1932, pp. 5-6 ;
- "Le socialisme municipal : la cité de Villeurbanne", in L'ETUDIANT SOCIALISTE , n° 5, février 1933, pp. 10-11 ;
- "Le nouveau centre urbain de Villeurbanne", in NOTRE CARNET, n° 268, 10 avril 1933, pp. 13-17 ;

- "Villeurbanne, cité des Gratte-ciel", in LA VIE LYONNAISE, n° 657, 15 avril 1933, pp. 29-31, (2 exemplaires) ;
- "Regards sur Villeurbanne", in LYON REPUBLICAIN, 27 juin 1933, p. 4 ;
- "Le nouveau centre de Villeurbanne", in LA MAISON HEUREUSE, n° 17, juin 1933, p. 5 ;
- "Un stadium s'élèvera prochainement à Villeurbanne" , in LE PROGRES, 30 juin 1933, p. 4 ;
- "Le Jardin des Tout-petits à Villeurbanne", in LA MAISON HEUREUSE, n° 18, juillet-août 1933, p. 3 ;
- "Le nouveau centre de Villeurbanne", in URBANISME , n° 16, juillet 1933, pp. 211-215 ;
- "Le développement de Villeurbanne", in UNION DES VILLES..., document n° 55, novembre 1933, pp. 2-4 ;
- "Une métropole française : Villeurbanne", in MIROIR DU MONDE, n° 222, 2 juin 1934, p. 668 ;
- "Le centre urbain de Villeurbanne", in L'ILLUSTRATION, n° 4762, 9 juin 1934, pp. 210-213, (3 exemplaires) ;
- "Les fêtes de Villeurbanne" , in T.S.F. PHOTO CINÉ, n° 214, 10 juin 1934, p. 356;
- "Villeurbanne Gratte-ciel" in LA VIE LYONNAISE, n° 716, 2 juin 1934, pp. 12-21 ;
- LA CONSTRUCTION MODERNE , n° 41, 8 juillet 1934 , n° 44, 29 juillet 1934 ;
- BULLETIN MUNICIPAL OFFICIEL DE VILLEURBANNE, n° 99, juillet 1934."Le centre urbain de Villeurbanne ", in LA TECHNIQUE DES TRAVAUX, n° 8, août 1934, pp. 455-464 ;
- "Le nouveau centre de Villeurbanne", in LA VIE IMMOBILIÈRE, n° 9, septembre 1934, pp. 9-11; (4 exemplaires) ;
- "Le nouveau centre de Villeurbanne (suite)", in LA VIE IMMOBILIÈRE, n° 10, octobre 1934, pp. 17-19, (6 exemplaires) ;
- "Le centre neuf de Villeurbanne, conférence" par Jean Fleury, ingénieur directeur des services techniques (17 octobre 1934), (2 exemplaires) ;
- "En contemplant les Gratte-ciel de Villeurbanne", in LA DEPECHE DAUPHINOISE, 23 mai 1933, (2 exemplaires) : coupure de presse;
- La lutte contre le taudis : l'exemple de Villeurbanne", in L'EFFORT SYNDICAL, 8 octobre 1932, (2 exemplaires) : coupures de presse ;
- "Les oeuvres grandioses de la municipalité de Villeurbanne", in L'ÉCHO DU MAROC, 10 septembre 1932, (2 exemplaires) : coupure de presse ;
- "Villeurbanne", juin 1935 : coupure de presse [in ?] ; Photo des Gratte-ciel prise de l'Hôtel de ville, in LE PELERIN, n° 3099, 16 août 1936, p. 650 : coupure de presse ;
- "Villeurbanne réalise" : plaquette ;Programme : les fêtes de Villeurbanne", in TOUT LYON, 10 juin 1933, p.3 : programme ;
- "Programme officiel des grandes fêtes inaugurales de la nouvelle cité de la ville de Villeurbanne, (10 juin-1er juillet 1934) " (2 exemplaires) : programme ;
- "Villeurbanne, Gratte-ciel", éd. LA VIE LYONNAISE, (2 exemplaires) ;
- "Villeurbanne, le nouveau centre urbain" in REVUE D'ADMINISTRATION COMMUNALE, n° 43, mars 1935 : photocopie adressée par les Archives Municipales de Vitry sur Seine.

-

➤ Base des périodiques numérisés sur la base de la bibliothèque de la Cité d'Architecture et du Patrimoine

-« Le Nouveau Villeurbanne », L'architecture d'aujourd'hui, n°7 1934

-« Le chauffage urbain de Villeurbanne », L'architecture d'aujourd'hui, n°7 1934

-

➤ Base Gallica, bibliothèque numérique, BNF

-« Le nouveau centre de Villeurbanne », Urbanisme, n°16, juillet 1933

Bibliographie

Instrument de travail et ouvrages généraux

AGULHON, Maurice (dir.), *Histoire de la France urbaine, tome 4, La ville de l'âge industriel, Le cycle haussmannien*, Paris, Éd. du Seuil, collection Points, 1998, 730 p.

BACKOUCHE, Isabelle (éd.), *L'histoire urbaine en France, Moyen âge - XXe siècle : guide bibliographique, 1965-1996*, Paris, L'Harmattan, 1998, 189 p.

BEGHAIN, Patrice, *Dictionnaire historique de la Ville de Lyon*, Ed. Stéphane Bachès, Lyon, 2009, 1504 p.

BERSTEIN, Serge, MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XXème siècle 1, 1900-1930*, Paris, Librairie académique Perrin, 2009, 583 p.

Id., *Histoire de la France au XXème siècle. 2, 1930-1958*, Paris, Librairie académique Perrin, 2009, 739 p.

CHOAY Françoise et MERLIN Pierre (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 2e édition, 1996, 863 p.

CHOAY, Françoise, *Urbanisme, utopies et réalités, Une anthologie*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, 448 p.

DELPORTE, Christian (dir.), GERVEREAU, Laurent (dir.), MARECHAL, Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Éd. Nouveau Monde, 2008, 480 p.

PINOL, Jean-Luc, *Histoire de l'Europe urbaine, II, De l'Ancien Régime à nos jours*, Paris, Éd. du Seuil, 2003, 889 p.

RIOUX, Jean-Pierre (dir.), SIRINELLI, Jean-Francois (dir), *Histoire culturelle de la France. 4, Le temps des masses*, Éd. Du Seuil, 1997, 505 p.

RONCAYOLO, Marcel, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990, 278 p.

Ouvrages sur Villeurbanne

BARRES, Michel, « Môrice Leroux, architecte des gratte-ciel », *Urbanisme*, n° 204, octobre 1984, p. 60-61.

BONNEVILLE, Marc, *Villeurbanne, naissance et métamorphose d'une banlieue ouvrière : processus et forme d'urbanisation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, 287 p.

BOUDIER, Dominique, *La Création d'un centre urbain : Villeurbanne 1924-1934*, Travail Personnel de Fin d'Etudes, Ecole Nationale d'Architecture de Villeurbanne, 1975.

BOURGIN, Joëlle, DELFANTE, Charles, *Villeurbanne : une histoire de Gratte-Ciel...*, Lyon, Editions lyonnaises d'art et d'histoire, 1993, 125 p.

CESARI, Christiane, *L'urbanisme à Villeurbanne de 1920 à 1970*, mémoire de maîtrise de géographie, Lyon, Faculté des lettres et des sciences humaines, 1971, 138 p.

CLEMENCON, Anne-Sophie (dir.), TRAVERSO, Edith, LAGIER, Alain, *Les gratte-ciel de Villeurbanne*, Besançon, les Éd. de l'Imprimeur, 2004, 235 p.

CLEMENT, Caroline, BONNET Jacques (dir.), *Les gratte-ciel à Villeurbanne : image illusoire d'un centre mystifié : centralité urbaine et fonction commerciale*, Lyon, mémoire de maîtrise aménagement du territoire, Université Jean-Moulin Lyon 3, 2001, 182 p.

EHRET, Gabriel, « Les gratte-ciel de Villeurbanne à la conquête du grand large », *Architecture d'aujourd'hui*, n° 358, 2005, p. 66-71.

GALLO, Emmanuelle, « La réception et le quartier des gratte-ciel, centre de Villeurbanne, ou pourquoi des gratte-ciel à Villeurbanne en 1932 », dans *Image, usage, héritage : la réception de l'architecture du Mouvement moderne*, Docomomo, Unesco, p. 3-4.

MEURET, Bernard, *Le socialisme municipal : Villeurbanne, 1880-1982 : histoire d'une différenciation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, 310 p.

PERRIER, Jacques, *Villeurbanne, historique et biographique*, ed. E. Bonnard, 1928, 157 p.

TRAVERSO, Édith, *Villeurbanne - gratte-ciel 1927-1934*, mémoire de maîtrise, Institut d'histoire de l'art de l'Université Lumière de Lyon 2, 1986, 356 p.

VIDELIER, Philippe, *Gratte-Ciel*, Genouilleux, la Passe du vent, 2004, 223 p.

Villeurbanne - Gratte-ciel, où la banlieue devient ville, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1984, 15 p.

Ouvrages sur Jules Sylvestre, la Maison Sylvestre et les photographes lyonnais

BORGE, Guy, « Jules Sylvestre », *Prestige de la photographie*, N°7, août 1979, p. 84-111.

BORGE, Guy, BORGE, Marjorie, « Histoire de la photo Sylvestre », *Bulletin-Société des amis de Lyon et de Guignol*, N° 219, fév. 2000, p. 12-15, N° 220, juill. 2000, p. 12-13, N° 221, oct. 2000, p. 19-21.

BORGE, Guy, « A la découverte d'un précurseur en photo professionnelle », *Le Photographe*, n°1224, mai 1971, p. 504-506.

Les premiers photographes lyonnais au XIXème siècle : exposition, Musée historique de Lyon, Lyon, 1990, 66 p.

Ouvrages sur les images

BADER, Joerg, SAUSSET, Damien, « Archi-photographiés », *L'œil*, n°519, septembre 2000

DELPORTE, Christian (coord.), *Médias et villes, XVIIIe-XXe siècle*, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 1999, 303 p.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Nathan, 1990, 309 p.

FRERE, Claude, RIPERT, Aline, *La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, PUL, ed. du CNRS, 1993, 196 p.

FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Larousse, Paris, 2001 (réédition), 775 p.

GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La photographie*, Larousse, 2011, 244 p.

GERVERAU, Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Ed. Nouveau Monde, 2006, 1119 p.

HEILBRUN Françoise (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918) : cent cinquantième de la photographie, exposition*, Paris, Musée d'Orsay, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989, 271 p.

MORA, Gilles, *Petit lexique de la photographie*, Editions Abbeville, Paris, 1998, 223 p.

PARE, Richard, *Photographie et architecture 1839-1939*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1984, p. 12-26.

SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe, 1840-1940*, Presses de la Renaissance, Paris, 1984, 337 p.

TOMASINI, Olivier (dir.), *Vues d'architectures : photographies des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Catalogue d'exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 2002, Exposition. Grenoble Musée de Grenoble, 2002, 231 p.

VOLDMAN, Daniel, « Photographier l'architecture urbaine », *Vingtième siècle*, Revue d'histoire, 1999, vol. 61, 2 p.

Ouvrages sur la ville et l'architecture

BEAUFORT, Jacques, *L'architecture à Lyon, Tome II Lyon et le grand Lyon des XIX^è et XX^è siècles*, éditeur Jean-Pierre Hugué, 2001, 308 p.

COHEN, Jean-Louis, *Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, Flammarion, Paris, 1995, 224 p.

JULLIAN, René, *Histoire de l'architecture en France : de 1889 à nos jours : un siècle de modernité...*, ed. P. Sers, 1984, 327 p.

MONNIER, Gérard, *L'architecture du XX^{ème} siècle*, 2e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2000, 126 p.

MONNIER, Gérard (dir.), LOUPIAC, Claude, MENGIN, Christine, *L'architecture moderne en France. 1, 1889-1940*, Paris, A. et J. Picard (éd.), 1997, 279 p.

Ouvrages sur la presse et les médias

DELPORTE, Christian, D'ALMEIDA, Fabrice, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à aujourd'hui*, Flammarion, 2010, 510 p.

DELPORTE, Christian, *La communication des Villes, des maires et des images*

GUILLAUMA, Yves, *La Presse en France*, La Découverte, 130 p.

HAYER, Gianni (dir.), *Photos de Presse, usages et pratiques*, ed. Antipodes, 2009, 278 p.

MARTIN, Marc, *La presse régionale, des Affiches aux grands quotidiens*, Ed. Fayard, 2002, 501 p.

Table des annexes

PHOTOGRAPHIES DE BLANC ET DEMILLY	202
PHOTOGRAPHIES DE FLORENTIN.....	204
PHOTOGRAPHIES D'EMILE POIX	206

Photographies de Blanc et Demilly



Figure 58 : Hôtel de ville et beffroi : façade Nord (B&D)
AMV, 4 Fi29



Figure 59 : Hôtel de ville de nuit (B&D)
AMV, 4Fi30



Figure 60 : Gratte-Ciel, rue Michel Servet (B&D)
AMV, 4Fi31



Figure 61 : Hôtel de ville (B&D)
AMV, 4Fi33

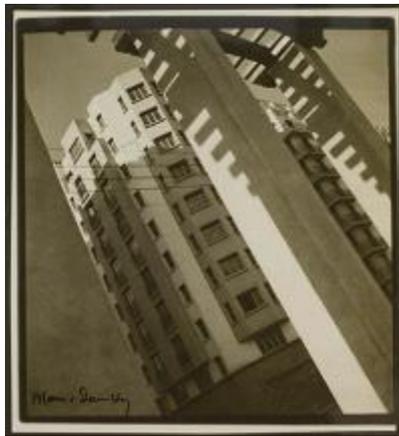


Figure 62 : Gratte-Ciel, rue Michel Servet (B&D)
AMV, 4Fi32



Figure 63 : Hôtel de ville (B&D)
AMV, 4Fi34

Photographies de Florentin

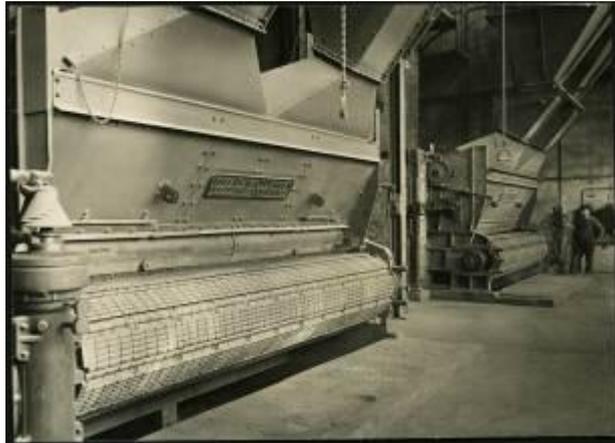


Figure 64 : Chauffage urbain (Florentin)
AMV, 4Fi255



Figure 65 : Gratte-Ciel en construction (Florentin)
AMV, 4Fi316



Figure 66 : Gratte-Ciel : vue sur le chantier (Florentin)
AMV, 4Fi344



Figure 67 : Gratte-Ciel : début de la construction (Florentin)
AMV, 4Fi345



Figure 68 : Théâtre municipal : façade éclairée de nuit (Florentin)
AMV, 4Fi347



Figure 69 : Gratte-Ciel : vue sur les immeubles et la rue Racine depuis le nord-ouest (Florentin)
AMV, 4Fi354

Photographies d'Emile Poix



Figure 70 : Tuyau de chantier
AMV, 4Fi258



Figure 71 : Industries de Villeurbanne
AMV, 4Fi259



Figure 72 : Gratte-Ciel : vue des fondations de l'Hôtel de ville
AMV, 4Fi390



Figure 73 : Gratte-Ciel : ossature métallique et grue
AMV, 4Fi394



Figure 74 : Gratte-Ciel : ouvriers dans les fondations
AMV, 4Fi395

Table des illustrations

Illustration 1 : Appareil photographique de Jules Sylvestre	17
Illustration 2: Projet de pont en place de l'actuel Pont Clémenceau	17
Illustration 3 : Un photographe ambulant à la fin du XIXème siècle	27
Illustration 4 : Accident de la circulation (autour de 1960)	30
Illustration 5 : Voiture stationnée sur le quai de la Guillotière, au croisement de la rue de Bonnel (après 1920)	30
Illustration 6 : Les Etablissements Sylvestre en 1926	31
Illustration 7 : Devanture du studio photographique de Jules Sylvestre	34
Illustration 8 : une des rares vues prises dans l'atelier de Jules Sylvestre. Le laboratoire dans les années 1930.	35
Illustration 9 : Appareil photographique de Jules Sylvestre	Erreur ! Signet non défini.
Illustration 10 : Projet de pont en place de l'actuel pont Clémenceau	37
Illustration 11 : Construction de l'Hôtel des Postes et future Avenue Henri Barbusse ...	52
Illustration 12 : Construction Hôtel des Postes et future Avenue Henri Barbusse	52
Illustration 13 : Hôtel de ville de Villeurbanne	55
Illustration 14 : Hôtel de ville vue depuis la rue Michel Servet	55
Illustration 15 : Montage de la charpente en janvier 1932	56
Illustration 16 : Montage de la charpente en janvier 1932	57
Illustration 17 : Construction de l'hôtel de ville	59
Illustration 18 : Avenue Henri Barbusse	62
Illustration 19 : Hôtel de ville	63
Illustration 20 : Le service de nettoyage et de voirie	63
Illustration 21 : le Palais du Travail depuis l'Hôtel de ville	64
Illustration 22 : Vue depuis la rue Racine	65
Illustration 23 : Hôtel de ville	66
Illustration 24 : Reflet de l'Hôtel de ville	67
Illustration 25 : Les Gratte-Ciel et l'avenue Henri-Barbusse depuis les tours de 19 étages	68
Illustration 26 : Palais du Travail en construction	68
Illustration 27 : Panorama sur les Gratte-Ciel	69
Illustration 28 : Maison d'amateur vers 1934	70
Illustration 29 : L'hôtel de ville	72
Illustration 30 : détail de la vue de l'Avenue Henri-Barbusse, les HBM rue Michel Servet	76
Illustration 31 : Intérieur de l'Hôtel de ville, 4ème Bureau au rez-de-chaussée, bureau des écoles	78
Illustration 32 : La porte d'entrée des Services techniques	79
Illustration 33 : détail d'une vue du Palais du Travail (aile gauche)	80
Illustration 34 : Détail d'une vue du Palais du Travail (aile droite)	80
Illustration 35 : Maquette du Palais du Travail par Môrice Leroux	82
Illustration 36 : Place de l'Hôtel de ville	82
Illustration 37 : Le square des Dalhias, Villeurbanne	83
Illustration 38 : Les Gratte-Ciel de Villeurbanne	84
Illustration 39 : Intérieur d'un appartement : la salle de bain	85
Illustration 40 : Intérieur d'un appartement : le salon	85
Illustration 41 : Beffroi de l'Hôtel de Ville	91
Illustration 42 : Pergola sur la place de l'Hôtel de ville (après 1934)	92

Illustration 43 : Détail de la photographie N°42, marque du photographe Sylvestre	92
Illustration 44: L'Avenue Henri-Barbusse depuis l'Hôtel de ville	109
Illustration 45 : Perspective de l'avenue Henri Barbusse	109
Illustration 46 : Dessin de Môrice Leroux du Nouveau centre urbain de Villeurbanne	110
Illustration 47 : extrait du journal Lyon Républicain, du 27 juin 1933	140
Illustration 48 : extrait du journal La Vie Lyonnaise, 2 juin 1934.....	141
Illustration 49 : Page de couverture de la brochure des Archives internationales de Genève	144
Illustration 50 : Quatrième de couverture de la brochure des Archives internationales de Genève	145
Figure 51 : Les Archives Internationales de Genève	148
Figure 52 : une des pages du Programme des Fêtes inaugurales (deux photographies de Blanc & Demilly)	164
Figure 53 : Couverture du Programme des Fêtes inaugurales	165
Illustration 54 : Couverture de la brochure municipale "Confiez-vous au bon accueil de Villeurbanne cité des Gratte-Ciel et visitez.....	167
Illustration 55 : Détail de l'entrée du Palais du Travail.....	172
Illustration 56 : photographie du Fonds Jules Sylvestre (BML)	178
Illustration 57 : Photographie découpée (AMV).....	179
Illustration 58 : Photographie et reproduction découpée, AMV	180
Figure 1 : Hôtel de ville et beffroi : façade Nord (B&D)	202
Figure 2 : Hôtel de ville de nuit (B&D)	202
Figure 3 : Gratte-Ciel, rue Michel Servet (B&D)	202
Figure 4 : Hôtel de ville (B&D).....	203
Figure 5 : Gratte-Ciel, rue Michel Servet (B&D)	203
Figure 6 : Hôtel de ville (B&D).....	203
Figure 7 : Chauffage urbain (Florentin).....	204
Figure 8 : Gratte-Ciel en construction (Florentin).....	204
Figure 9 : Gratte-Ciel : vue sur le chantier (Florentin)	204
Figure 10 : Gratte-Ciel : début de la construction (Florentin).....	205
Figure 11 : Théâtre municipal : façade éclairée de nuit (Florentin)	205
Figure 12 : Gratte-Ciel : vue sur les immeubles et la rue Racine depuis le nord-ouest (Florentin)	205
Figure 13 : Tuyau de chantier	206
Figure 14 : Industries de Villeurbanne.....	206
Figure 15 : Gratte-Ciel : vue des fondations de l'Hôtel de ville	206
Figure 16 : Gratte-Ciel : ossature métallique et grue.....	207
Figure 17 : Gratte-Ciel : ouvriers dans les fondations	207

