



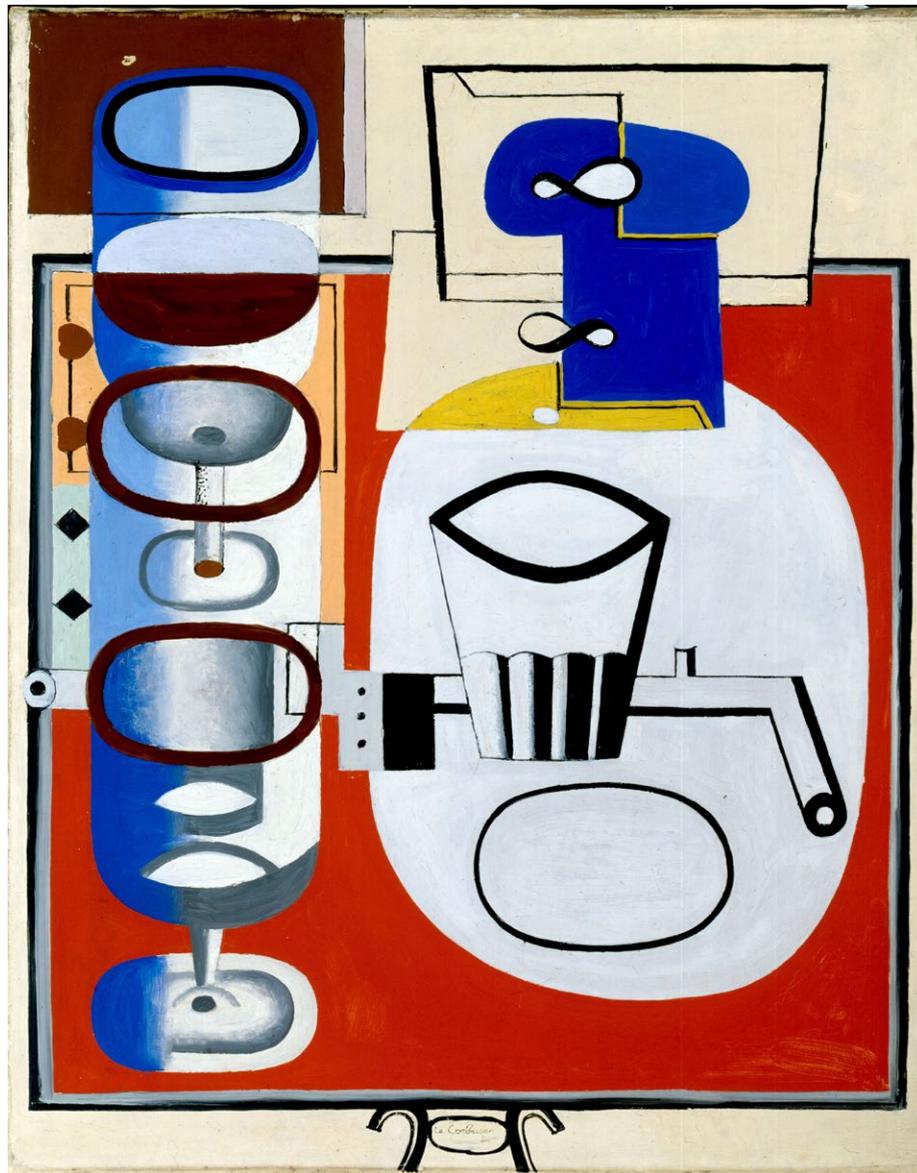
Mars 2020

**LC. REVUE  
DE RECHERCHES SUR  
LE CORBUSIER**

No. 1



# LC. REVUE DE RECHERCHES SUR LE CORBUSIER #1



Le Corbusier. Machine  
abstraction. 1928. FLC 172

Mars 2020 / Marzo 2020 / March 2020

# LC. REVUE DE RECHERCHES SUR LE CORBUSIER # 1 (03/2020)

## DIRECTOR

Juan Calatrava

## EDITORIAL DIRECTORS

Arnaud Dercelles & Jorge Torres

## SCIENTIFIC COMMITTEE / EXPERTS

José Ramón Alonso	Elise Koering
Santos Barea	Mickaël Labbé
Rémi Baudouï	Alejandro Lapunzina
Tim Benton	Marta Llorente
Veronique Boone	Clara E. Mejía
Luis Burriel Bielza	Xavier Monteys
Juan Calatrava	Guillemette Morel Journal
Jean-Louis Cohen	Hiroya Murakami
Carlos Eduardo Comas	Cecilia O'Byrne
Ricardo Daza	Jean-Pierre Porcher
Arnaud Dercelles	Anna Rosellini
Marie-Jeanne Dumont	Olivier Salon
Laurent Duport	Marta Sequeira
Bénédicte Duvernay	Catherine de Smet
Panayotis Farantatos	Maria Candela Suarez
Yuri Fujii	Marida Talamona
Pierre Hyppolite	Jorge Torres Cueco
Richard Klein	

## EDITORIAL BOARD

David Arredondo	Francisco Antonio García
Alejandro Campos	Paula Lacomba
Raúl Castellanos	Alejandro Martínez
Ana del Cid	Ricardo Meri
Juan Deltell	Carla Sentieri

## ADVISORY BOARD

Maristella Casciato	Bruno Reichlin
Toyo Ito	Arthur Ruëgg
Caroline Maniaque	Tetsuyu Shiraishi
Carlo Olmo	Stanislaus Von Moos
Antoine Picon	

## DESIGN AND LAYOUT

Alejandro Campos



FONDATION LE CORBUSIER

## PERIODICITY

Two annual issues that may or may not correspond to a single thematic structure

## JOURNAL STRUCTURE

- Editorial
- Invited paper (member Scientific Committee or prestigious researcher)
- Research papers by peer-review
- Documentation: unpublished text by Le Corbusier, with critical introduction and footnotes by a commissioned researcher. Documents from the FLC funds (drawings, projects, correspondence, postal letters)
- Le Corbusier contemporain: contemporary artistic manifestations around Le Corbusier
- Reviews (books, news, exhibitions or events on Le Corbusier)
- Closure (photograph, text, drawing, from a publication by Le Corbusier)

## LANGUAGE

Français/Spanish/English, with abstracts in all three languages

## EDITORIAL STRUCTURE

- Editorial Board
- Scientific Committee
- Advisory Board
- External journal reviewers

## EVALUATION

- Acceptance by the Editorial Committee (compliance with the journal's guidelines)
- First review by the Scientific Committee, deciding if it will be subjected to peer-review
- Peer-review, necessary (if any) changes will be requested.
- Definitive acceptance and publication

## PATRONS

Fondation Le Corbusier  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos, UPV  
Grupo de Investigación Proyecto Arquitectura, UPV  
Grupo de Investigación Arquitectura y Cultura Contemporánea, Universidad de Granada

## PUBLISHER

Editorial Universitat Politècnica de València

## SUBMISSIONS AND AUTHOR GUIDELINES

Submissions are welcome in response to the themes outlined.  
Please check the website for current calls and author guidelines.  
<http://polipapers.upv.es/index.php/LC/index>

## CONTACT

Jorge Torres Cueco  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UPV  
Camino de Vera s/n. 46022 Valencia. Spain.  
Tel: +34 963 877 380 - [jtorrescueco@gmail.com](mailto:jtorrescueco@gmail.com)

## SALE - SUBSCRIPTION

For further information, contact the Editorial UPV: [pedidos@editorial.upv.es](mailto:pedidos@editorial.upv.es)

- © Papers: their authors
- © Illustrations: their authors
- © Illustrations related to Le Corbusier: FLC/ADAGP, Paris

ISSN: in process e-ISSN: in process

## **EDITORIAL**

- 5 **LC. Revue de recherches sur Le Corbusier**  
*Juan Calatrava - Arnaud Dercelles - Jorge Torres*

## **ARTICLE INVITÉ**

- 9 **La correspondance familiale de Le Corbusier**  
*R. Baudouï, A. Dercelles*

## **RECHERCHES**

- 25 **Plâtre de Paris. Las maquetas de Le Corbusier y Charles Lasnon (1922-1938): diálogos sobre la materia y la forma**  
*M. A. de la Cova*
- 39 **Le Corbusier et le problème du vêtement. De quoi « rhabiller » la théorie**  
*C. Felix-Fromentin*
- 59 **A Hidden Gem: Le Corbusier's Proposition for a Museum and Cultural Centre at Raj Ghat, New Delhi**  
*R. M. Woitschützke*

## **DOCUMENTATION**

- 69 **Le Corbusier, Nature, Homme et Architecture**  
*J. Torres*  
**Tout arrive enfin à la mer**  
*Le Corbusier*

## **LE CORBUSIER CONTEMPORAIN**

- 85 **Le plan Voisin, entre ruines et onirisme**  
*A. Dos Santos*

## **RECENSIONS**

- 92 **Marta Sequeira. Towards a public space: Le Corbusier ant the Greco-Latin Tradition in the modern city**  
**Los inicios del nuevo espacio publico europeo**  
*X. Monteys*
- 93 **Danièle Pauly. Dessins de Le Corbusier. Catalogue raisonné, Tome I 1902-1916**  
*R. Baudouï*

## **CLOTURE**

- 95 **La Main Ouverte. Carnet Nivola I. FLC W1-8-15-001**

# L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

ÉDITIONS DE  
L'ESPRIT NOUVEAU  
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL  
DE 100.000 FR.S.  
SIÈGE SOCIAL  
13, QUAI DE CONTI  
PARIS

PARAISANT LE 15 DE CHAQUE MOIS  
SUR 130 PAGES

DIRECTEUR  
PAUL DERMÉE

*L'ESPRIT NOUVEAU est la première Revue du monde consacrée à l'esthétique de notre temps, dans toutes ses manifestations.*

*Faire comprendre l'esprit qui anime l'époque contemporaine ; faire saisir la beauté de cette époque, l'originalité de son esprit ; démontrer que cette époque est aussi belle que celles du passé où l'on voudrait avoir vécu.*

*Montrer l'esprit unitaire qui anime dans leurs recherches les différentes élites de notre Société.*

*Présenter, commenter clairement les œuvres, les recherches, les idées de ceux qui aujourd'hui conduisent notre civilisation.*

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE  
PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE  
LITTÉRATURE, MUSIQUE  
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR  
LE MUSIC-HALL, LE CINÉMA, LE THÉÂTRE, LE COSTUME  
LE LIVRE, LE MEUBLE, LES SPORTS  
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

# LC. #01 EDITORIAL

# L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISANT LE 15 DE CHAQUE MOIS DIRECTEUR: PAUL DERMÉE

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE  
PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE  
LITTÉRATURE MUSIQUE  
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR  
LE THÉÂTRE LE MUSIC-HALL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS  
LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE  
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

**SOMMAIRE**

L'Esprit Nouveau	3
L'esthétique nouvelle et la science de l'art, Victor BASCH.	5
Notes sur l'art de Seurat, BISSIÈRE.	13
Découverte du Lyrisme, PAUL DERMÉE.	29
Sur la Plastique, A. OZENFANT et Ch. E. JEANNERET.	38
La Musique Polonaise, HENRY PRUNIÈRES	49
Les deux routes	** 60
Picasso, ANDRÉ SALMON	61
L'Esthétique du Cinéma, B. TOKINE	84

**DANS CE NUMÉRO**

50 photogravures et deux reproductions aux trois couleurs,

Trois rappels à MM. les Architectes, LE CORBUSIER-SAUGNIER.	94
Le Cirque, art nouveau, CÉLINE ARNAULD.	97
Notes sur les revues 1914-1920, G. de LACAZE-DUTHIERS	99
Calligrammes ( <i>Apollinaire</i> ), LOUIS ARAGON	103
Les Expositions (Picabia), G. RIBEMONT-DESSAIGNES	108
La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui, VICENTE HUIDOBRO	111
La nouvelle poésie allemande, IVAN GOLL	113
Echos de l'Hôtel Drouot etc...	116 136

Voir aussi les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

**PRIX NET: 6 francs français  
POUR TOUS PAYS**

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU  
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS  
12, QUAI DE CONTI  
PARIS (VI)

L'Esprit Nouveau, premier numéro, octobre 1920.

# Éditorial

Octobre 1920, le premier numéro de *L'Esprit Nouveau* voit le jour. La revue bien qu'officiellement dirigée par Paul Dermée, est en réalité pilotée de concert par Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret. Sur la première page on peut lire ce que seront ses objectifs : "faire comprendre l'esprit qui anime l'époque contemporaine; faire saisir la beauté de cette époque, l'originalité de son esprit [...] montrer l'esprit unitaire qui anime dans leurs recherches les différentes élites de notre Société. Présenter, commenter clairement les œuvres, les recherches, les idées de ceux qui aujourd'hui conduisent notre civilisation". A cette déclaration d'intention suit une énumération des champs disciplinaires qui se doivent d'être traités :

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE  
PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE  
LITTÉRATURE, MUSIQUE  
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR  
LE MUSIC-HALL, LE CINÉMA, LE THÉÂTRE, LE COSTUME  
LE LIVRE, LE MEUBLE, LES SPORTS  
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

Ce long inventaire est le reflet des disciplines que Le Corbusier abordera tout au long de sa vie et qui s'incarneront dans un concept : la *Synthèse des Arts*, programme qu'il formule dès 1935 sous le nom de "Sainte Alliance des Arts Majeurs ou Le grand art en gésine". Cet étendard corbuséen sera porté à de différentes reprises et à travers de nombreux discours, écrits, publications, etc. "Unité", "Appel pour une synthèse des arts majeurs", "L'espace indicible", *New World of Space* (1947) ou *L'Atelier de la recherche patiente* (1960), ne sont que quelques-unes des incarnations d'un engagement théorique, quasi existentiel, d'une recherche patiente qui parcourt toute sa production dans les disciplines les plus diverses: tapis, peinture, sculpture, gravure, lithographie, photographie, architecture, urbanisme, publicité ou mobilier, toutes considérées sous la même optique créatrice.

LC, de manière analogue, souhaite devenir une nouvelle revue dont l'épicentre sera Le Corbusier et la pluralité de son œuvre. A l'origine *L'atelier de la recherche patiente* devait se nommer Le Corbusier et son temps, car Le Corbusier lui-même se voulait être un homme de son temps. Comme *L'Esprit Nouveau*, *La recherche patiente* souhaite être une "Revue du monde consacrée à l'esthétique de notre temps, dans toutes ses manifestations". C'est de cela qu'il s'agit : partir de Le Corbusier pour décrire des circonvolutions généreuses afin d'appréhender l'esthétique et les arts de notre époque. Il s'agit aussi de reconnaître un héritage tourné vers le futur qui nous permette de réunir un large spectre d'articles susceptibles de revenir des origines de Charles-Edouard Jeanneret, celles de ses prédécesseurs, son époque, jusqu'à leur résurgence, manifestation et déclinaison dans le présent et le futur, et ce à travers la grande variété des manifestations artistiques, sans limites ni *a priori*.

Articles de recherche biographique, littéraire ou textuelle, analyse de projets d'architecture, de créations plastiques, de design ou musique, essais de critique génétique ou inférentielle (selon la dénomination de Michael Baxandall), travaux de nature graphique, photographique, essais portant sur l'esthétique, ... Tous seront donc susceptibles d'être publiés car notre seule exigence sera de valoriser une *recherche patiente* dans laquelle Le Corbusier s'inscrit toujours, même en filigrane. Cent ans auparavant Le Corbusier louait l' "esprit de construction et de synthèse, guidé par une conception claire" ; nous nous attacherons donc à privilégier les travaux de recherche rigoureux, originaux et significatifs.

Juan Calatrava / Arnaud Dercelles / Jorge Torres Cueco

# Editorial

Octubre de 1920. El primer número de *L'Esprit Nouveau* ve la luz. La revista, aunque oficialmente dirigida por Paul Dermée, en realidad es pilotada por Amedée Ozenfant y Le Corbusier. En la primera página podemos leer sus objetivos: "hacer comprender el espíritu que anima la época contemporánea; hacer entender la belleza de esta época, la originalidad de su espíritu [...] mostrar el espíritu unitario que anima en sus investigaciones a las diferentes élites de nuestra Sociedad. Presentar, comentar claramente las obras, las investigaciones, las ideas de aquellos que hoy lideran nuestra civilización". A esta declaración de intenciones le sigue una enumeración de las áreas disciplinares que deberían ser abordadas en esta nueva revista:

ESTÉTICA EXPERIMENTAL  
PINTURA, ESCULTURA, ARQUITECTURA  
LITERATURA, MÚSICA  
ESTÉTICA DEL INGENIERO  
EL MUSIC-HALL, CINE, TEATRO, MODA  
EL LIBRO, EL MUEBLE, LOS DEPORTES  
ESTÉTICA DE LA VIDA MODERNA

Este largo inventario es el reflejo de las disciplinas que Le Corbusier abordará a lo largo de toda su vida y que se encarnarán en un concepto: la *Síntesis de las Artes*, que es un programa vital formulado ya en 1935 bajo la denominación de "Sainte Alliance des Arts Majeurs ou Le grand art en gésine". Este emblema lecorbusierano se llevará a cabo en diferentes ocasiones y a través de numerosos discursos, escritos, publicaciones... "Unité", "Appel pour une synthèse des arts majeurs", "L'espace indicible", *New World of Space* (1947) o *L'Atelier de la recherche patiente* (1960), no son sino distintas formulaciones de ese compromiso teórico, casi existencial, de una búsqueda paciente que recorre toda su producción en las más diversas disciplinas: tapices, pintura, escultura, grabado, litografía, fotografía, arquitectura, urbanismo, publicidad o mobiliario, que son consideradas bajo la misma óptica creativa.

LC, de manera análoga, desea convertirse en una nueva revista cuyo epicentro será Le Corbusier y la pluralidad de su obra. Inicialmente, el libro *L'atelier de la recherche patiente* iba a recibir el título de *Le Corbusier et son temps*, pues el mismo Le Corbusier quería ser un hombre de su tiempo. Como *L'Esprit Nouveau*, LC desea ser una "Revista mundial dedicada a la estética de nuestro tiempo, en todas sus manifestaciones". Este es nuestro programa: partir de Le Corbusier para describir generosas circunvoluciones para aprehender la estética y las artes de nuestro tiempo. Se trata también de reconocer una herencia dirigida hacia el futuro que nos permita reunir un gran espectro de artículos susceptibles de indagar los orígenes de Charles Edouard Jeanneret, de sus predecesores, de su época, hasta su emergencia, manifestación y declive en el presente y futuro, y ello a través de cualquier manifestación artística sin límites ni *a priori*.

Artículos de investigación biográfica, literaria o textual, análisis de proyectos de arquitectura, de creaciones plásticas, de diseño o música, ensayos de crítica genética o inferencial, trabajos de naturaleza gráfica, de fotografía, ensayos sobre estética. Todos serán susceptibles de ser publicados, pues nuestro único requisito será promover una *recherche patiente* en la que Le Corbusier siempre forme parte, aunque sea en un segundo plano. Hace casi cien años Le Corbusier elogió el "espíritu de construcción y síntesis, guiado por una concepción clara", por lo tanto, nos esforzaremos por dar prioridad a los trabajos de investigación rigurosos, originales y significativos.

*Juan Calatrava / Arnaud Dercelles / Jorge Torres Cueco*

# Editorial

The first issue of *L'Esprit Nouveau* came out in October 1920. The magazine, although officially directed by Paul Dermée, was actually managed by Amedée Ozenfant and Le Corbusier. On the first page we can read its objectives “to explain the spirit that animates the contemporary era; to express the beauty of this time, the originality of its spirit [...] to show the unitary spirit that encourages the different elites of our Society in their investigations. To present and to clearly comment on the works, research, ideas of those who lead our civilization nowadays”. This declaration of intent is followed by an enumeration of the disciplinary areas that would be addressed in this new magazine:

EXPERIMENTAL AESTHETICS  
PAINTING, SCULPTURE, ARCHITECTURE  
LITERATURE, MUSIC  
AESTHETICS IN ENGINEERING  
MUSIC-HALL, FILM, THEATER, FASHION  
BOOKS, FURNITURE, SPORTS  
AESTHETICS OF THE MODERN LIFE

This long inventory is the reflection of the several disciplines that Le Corbusier addressed throughout his life and that can be explained by a concept: the *Synthesis of the Arts*, which was a vital program already formulated in 1935 under the name of “Sainte Alliance des Arts Majeurs ou Le grand art en gésine”. This LeCorbusian emblem was held on different occasions and in numerous speeches, writings, publications... “Unité”, “Appel pour une synthèse des arts majeurs”, “L’espace indicible”, *New World of Space* (1947) or *L’Atelier de la recherche patiente* (1960), are all different formulations of that theoretical, almost existential commitment, of a patient search that covers all its production in the most diverse disciplines: tapestry, painting, sculpture, engraving, lithography, photography, architecture, urbanism, advertising or furniture, which are all considered under the same creative approach.

LC, in a similar way, wishes to become a new journal whose epicentre will be Le Corbusier and the plurality of his work. Initially, the book *L’atelier de la recherche patiente* was to receive the title of *Le Corbusier et son temps*, as Le Corbusier himself wanted to be a man of his time. Like *L’Esprit Nouveau*, LC wants to be a “global journal dedicated to the aesthetics of our time, in all its manifestations”. This is our program: to describe generous convolutions starting from the figure of Le Corbusier in order to apprehend the aesthetics and arts of our time. We also want to recognize a heritage that will be oriented towards the future, in order to allow us to gather a wide spectrum of articles that can investigate the origins of Charles Edouard Jeanneret, his predecessors, his time, until his emergence, manifestation and decline, in the present and in the future. Trying to achieve this goal through any artistic manifestation without any limit or *a priori*.

The journal will publish articles including biographical, literary or textual researches, as well as analysis of architectural projects, plastic creations, designs or music, essays on genetic or inferential criticism, graphic or photography works, essays on aesthetics, etc. Our only requirement will be to promote a *recherche patiente* in which Le Corbusier will always be a part, even in the background. Almost a hundred years ago Le Corbusier praised the “spirit of construction and synthesis, guided by a clear conception”, therefore, we will strive to give priority to rigorous, original and meaningful research.

*Juan Calatrava / Arnaud Dercelles / Jorge Torres Cueco*

# LC. #01 ARTICLE INVITE



Le Corbusier et ses  
collaborateurs à l'Atelier 35,  
rue de Sèvres, Paris. FLC  
L4(13)41-001.

**La correspondance familiale de Le Corbusier**  
*R. Baudouï, A. Dercelles*



# LA CORRESPONDANCE FAMILIALE DE LE CORBUSIER

*Arnaud Dercelles et Rémi Baudouï*

**Résumé :** Accumulée durant près de soixante ans, la correspondance familiale de Le Corbusier demeure une source documentaire précieuse. Récit de vie, récit historique, récit de la création, elle affiche aujourd'hui encore une richesse incroyable que les auteurs essaient d'éclairer pour en comprendre l'économie domestique, l'efficacité sociale mais aussi la fonction propédeutique.

**Mots-clé :** Écriture; Correspondance; Le Corbusier; Pierre Jeanneret; Auto-narration; Biographie.

**Resumen:** Acumulada durante cerca de sesenta años, la correspondencia familiar de Le Corbusier permanece como una fuente documental preciosa. Relato de vida, relato histórico, relato de la creación, hoy en día todavía muestra una riqueza increíble sobre la que los autores intentan arrojar luz para comprender su economía doméstica, la eficiencia social pero también la función propédeutica.

**Palabras clave:** Escritura; Correspondencia; Le Corbusier; Pierre Jeanneret; Auto-narración; Biografía.

**Abstract:** Le Corbusier's family correspondence, accumulated over nearly sixty years, remains a valuable documentary source. A life story, a historical narrative, a tale of creation, it still displays today an incredible richness that the authors try to enlighten to understand its domestic economy, its social efficiency but also its propaedeutic function.

**Keywords:** Writing; Correspondence; Le Corbusier; Pierre Jeanneret; Self-narration; Biography.

## Introduction

Bien que le XXème ait généralisé les modalités de la communication moderne, – dont le pneumatique et le téléphone – sa première moitié ne s'est pas immédiatement affranchie du mode traditionnel de l'écriture manuscrite, de la carte postale et de la lettre, acheminées le plus souvent au rythme d'une temporalité donnée. L'usage même de la lettre, qui requiert à la fois une distance spatiale (du point de départ de celui qui écrit au point d'arrivée où se trouve le récepteur) et une temporelle (le temps de l'acheminement qui fait que l'action décrite peut être révolue au moment de sa réception), est pour Le Corbusier un outil particulièrement légitime dans la mise en ordre de ses réflexions et de mise en débat de ses idées dans un échange interpersonnel.

Dans la tradition des échanges épistolaires du XIXème siècle, la correspondance demeure encore dans le premier XXème siècle, un outil de socialisation de celui qui s'y adonne soit au sein du cercle familial ou d'un cercle amical. A ce titre, la lettre comme les lettres qui s'insèrent dans une correspondance entre deux personnes fonctionnent aussi comme un outil de réflexivité. Chaque correspondant peut à partir de ses lettres et les réponses apportées par son interlocuteur chercher à restituer son parcours, ses intentions et ses projets et en soupeser et valider leur efficacité et leur échec. S'épancher par la correspondance – comme il en fut également du journal intime – sous la Révolution industrielle, a offert à chacun les conditions d'interroger ses activités dans un monde en pleines mutations. Déployée chez les écrivains et les artistes, elle prit également place chez les entrepreneurs, les politiques et les industriels.

De fait, la correspondance se révèle soumise à une porosité entre la sphère privée et la *res publica*. Même s'il ne s'agit que de parler de la vie privée, les événements de l'existence qui s'agissent en toile de fond, interagissent sur les analyses offertes par les auteurs. Par essence personnelle, la correspondance familiale estompes les limites entre le domaine privé et le domaine public, en abordant des sujets d'ordre sociétal, intellectuel et

moral. Son efficacité sociale attestée relève de sa fonction propédeutique des perspectives qu'elle offre dans son auto-construction individuelle. Au-delà de l'écriture de l'instant, elle déploie pour le futur des potentialités de souvenirs et de récits qui participent de la construction mémorielle de sa propre histoire. Il est donc logique de comprendre en quoi les grands hommes se sont souvent retrouvés dans la nécessité de construire à partir de la conservation de leurs correspondances, la mémoire active de leur destin passé et à venir.

Sans correspondance, le grand homme n'existerait sans doute pas dans sa complexité. Il faut ici convoquer nombre de personnalités qui ont cultivé le sens de leur existence en édifiant leur biographie par l'emploi et l'exploitation d'une ou plusieurs correspondances conservées précieusement. Ces correspondances font aujourd'hui le bonheur des historiens. Que pourraient être sans leur correspondances, Lyautey, De Gaulle ou encore Camus, Gide et Mauriac.

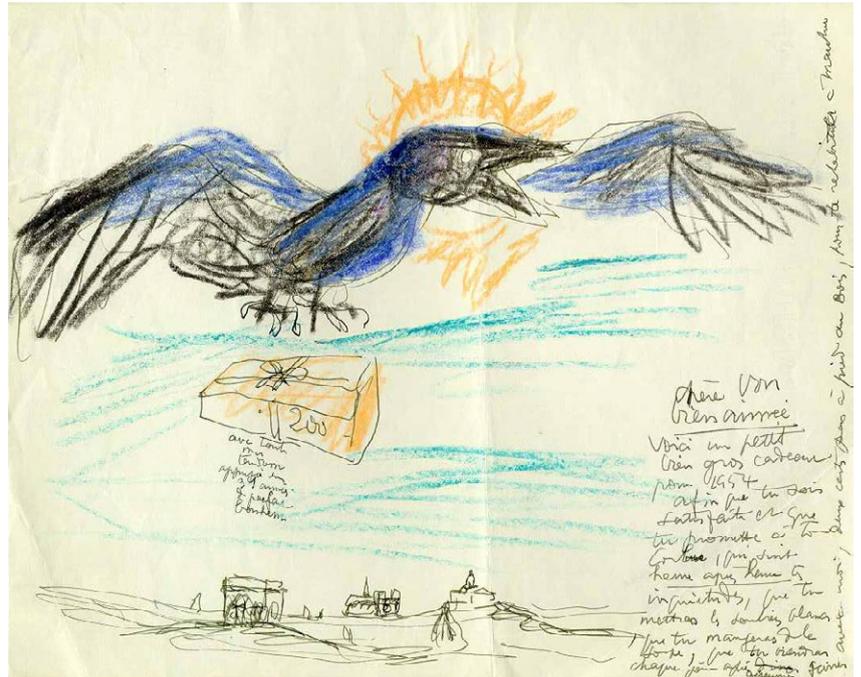
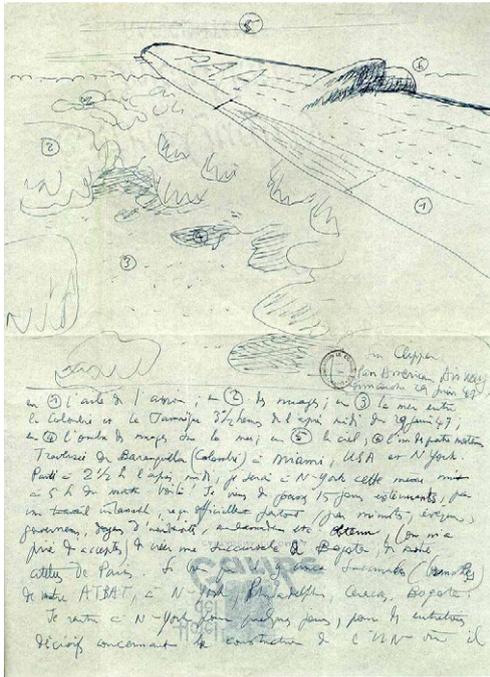
L'immensité des correspondances de Le Corbusier, et notamment sa correspondance familiale, prend sens dans cette analyse fonctionnelle de ce mode d'échange. Elle est un objet de l'immédiateté mais aussi de la prise de possession du futur dans la narration du présent. Déjà, le 9 janvier 1919, Le Corbusier écrit « *Voici tout d'un trait de plume beaucoup d'histoire sur moi* ». Derrière cette formule se dresse le dessein réel de partager avec ses parents des pans entiers de son existence. En tant que récit initial de l'absence, la correspondance familiale connaît des évolutions successives. Elle se transforme rapidement en récit d'une vie entièrement vouée à l'architecture et à la création. A travers l'évocation de cette correspondance dont nous tenterons de délimiter en premier les contours de ce qu'elle est, dans un deuxième temps de ce qu'elle dit. Enfin nous interrogerons sur la rupture conceptuelle qu'offre la correspondance au milieu des années 1950.

## Les contours de la correspondance familiale de Le Corbusier

Ce n'est que dans l'éloignement de La Chaux-de-Fonds que la correspondance s'intensifie, durant les voyages d'études et de formation mais aussi lors de son installation définitive à Paris. Deux temps forts sont perceptibles. Le premier, qui recouvre la période de 1907 à 1911 et comprend les itinéraires italiens, allemands et le voyage d'Orient, déploie 131 lettres. Le second, qui recouvre la période parisienne de 1918 à 1925, comprend 197 lettres. Dans les deux cas, la structure de la lettre demeure identique. Celui qui est encore Charles-Édouard Jeanneret décrit avec minutie sa vie quotidienne, ses découvertes, les œuvres visitées et les leçons qu'il en tire. Au-delà de ces véritables journaux intimes, il s'attarde dans quelques passages plus personnels sur sa relation affective avec ses parents et les autres membres de sa famille.

Cette première correspondance révèle des attentes ambivalentes. Principal acteur de ces échanges, notre architecte exige rapidement de ses parents une attention et des réponses rapides, dans des contraintes et délais qu'il fixe d'autorité. Cette demande répond à un besoin de construire une relation durable qui lui offre l'opportunité de soumettre aux siens ses goûts et ses expertises d'architecte, comme s'il s'attendait in fine à une approbation parentale. Il se fixe une discipline drastique estimant que la correspondance doit être produite régulièrement, selon une périodicité acceptée par tous. Il impose un cadre de normes et de contraintes qu'il qualifie de « *discipline facile et indispensable* » : « *Le principe que je voudrais voir adopter une fois pour toutes : Par la longueur des courriers, il est difficile de répondre complètement à une lettre si l'on n'a pas copié la sienne : Donc prière de copier vos lettres pour que vous sachiez à quoi je réponds. Ensuite prière de dater vos lettres ; Enfin prière quand vous répondrez aux miennes d'indiquer la date des dites. Ainsi papa, maman et Albert emploient tous cette formule : ' Nous avons reçu ta lettre ' : Or il y en a eu trois!!* ». Il s'astreint à respecter scrupuleusement ses propres consignes : « *Afin de ne rien embrouiller, je vais reprendre vos dernières missives, passer aux faits divers ensuite* ».

Une écriture aussi organisée et planifiée bénéficie d'un espace-temps particulier. Il y consacre ses nuits. Ce système rigide souffre quelques exceptions lorsqu'après avoir relu un courrier déjà transmis, il en rédige immédiatement un autre pour nuancer son propos ou amender un verdict. Il se rétracte considérant être allé trop loin dans ses récriminations ou ses critiques qu'il juge après coup infantiles. Cette attitude souligne a contrario la différence de statut entre les lettres adressées aux proches et celles qu'il destine à des personnalités publiques, dans lesquelles il cherche à contenir ses émotions.



La correspondance familiale ne se limite pas à ses seuls père et mère. La tante Pauline participe activement à ces échanges croisés. Elle est en effet aussi destinataire des lettres adressées à Georges et Marie-Charlotte Amélie. Lorsqu'elle n'est pas nommément désignée comme telle, elle est habilitée à prendre connaissance des lettres adressées aux parents : « Si je n'écris pas à tante Pauline, c'est que je sais que mes épîtres lui sont remises et qu'elle doit les considérer comme écrites pour elle aussi ». Elle peut même répondre à une lettre qui ne lui est pas personnellement adressée. Elle joue un rôle particulier dans la correspondance avec les deux frères. Adorée par ses neveux - pour sa gentillesse, son écoute et sa disponibilité - elle autorise un dialogue moins conventionnel qu'avec les parents. Cette tante bienveillante construit avec Charles-Édouard une relation faite d'attention et d'affection. Tante Pauline joue un rôle de médiateur : d'un côté, elle intercède auprès de sa belle-sœur et de son frère pour défendre les choix pris par leurs enfants, de l'autre, elle donne des nouvelles des parents à Charles-Édouard. Elle est la première à reconnaître les sacrifices consentis par son neveu pour assumer ses choix professionnels. Elle s'évertue à maintenir contre vents et marées les liens entre Charles-Édouard et ses parents en période de crises, jugeant que par-dessus tout la cellule familiale doit rester soudée.

Le second pivot familial est incarné par Albert, l'« unique affection profonde » dont Charles-Édouard connaît l'infailibilité. La correspondance entre les frères est naturellement plus spontanée. Les échanges avec Albert révèlent aussi, de manière plus prégnante, l'intimité corbuséenne et ses conflits intérieurs. C'est à son frère qu'il confie que son maître, Charles L'Éplattenier « est un second père » qui le « traite en véritable fils ». La correspondance entre Charles-Édouard et Albert est notamment celle d'un dialogue entre deux artistes, qui tout en s'engageant dans des voies différentes se reconnaissent un destin commun. Entre la musique, le théâtre et la littérature les sujets de discussions ne manquent pas. Charles-Édouard se révèle être un mélomane averti, admirateur de la musique classique européenne du XVIIIe au XXe siècle.

Pierre Jeanneret vient aussi s'inscrire dans le cercle familial élargi. Le statut des lettres échangées est bien différent de celui qui concerne le reste de la famille. Elles reflètent les enjeux d'un échange moins centré sur l'affectif que sur des problèmes professionnels qui touchent aussi bien la gestion de leurs affaires que des préoccupations d'ordre éthique. Car entre Pierre et Charles-Édouard, la communauté de destin professionnel

**FIG. 2**  
Lettre à sa mère, 29 juin 1947.

**FIG. 3**  
Lettre à Yvonne, décembre 1953.

31 août 55

Bonjour

mercredi matin 8 heures.

Bonjour ! Maman et dame !

Une nouvelle journée devant soi.

Je pense un vs Vigneray Festival des débats.

Vous avez eu en grande une purge !

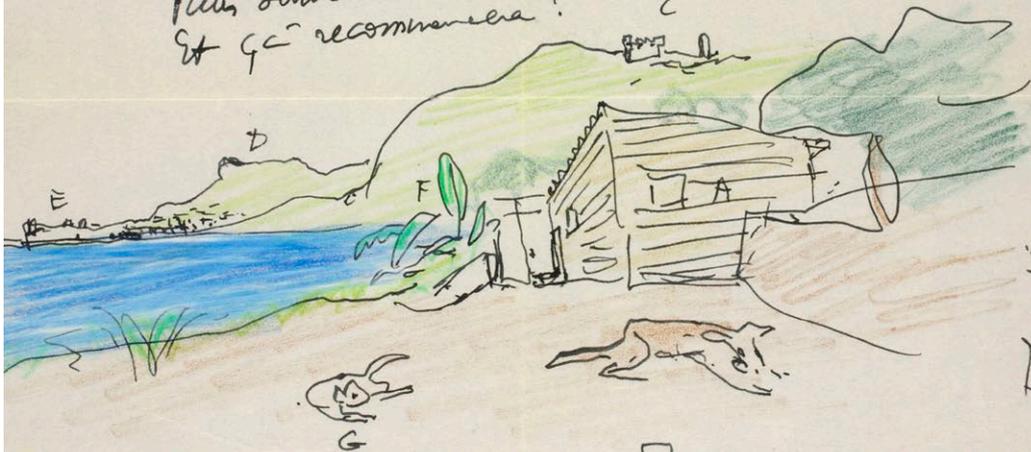
Le dimanche en ont beaucoup parlé, au lieu.

Demain Jeudi puis

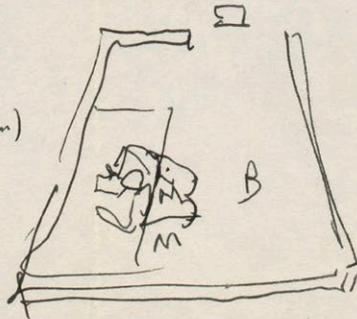
après demain vendredi.

Puis samedi matin 8h55.

Et ça recommencera !



- A. le cabanon 3m66 x 3.66
- B. mon bureau 180 x 380 (en plan)
- C. Chateau de "Agnès" village
- D. la tête du chateau
- E. Monaco
- F. le Garsuini
- G. domino le chat
- H. Vukli le chien.
- M. En la cirque est } un embarras très effectif
- Yvon à la maison A



le chat et le chien, de vivre tous matins  
à la fois hominidés !

FIG. 4  
Lettre à sa mère,  
31 août 1955.

a scellé la communauté de destin affectif. Pierre Jeanneret quitte la Suisse en 1918 sur un même geste de rejet de la bourgeoisie suisse « *cette nation de vachers et banquiers* » et se rend chez les frères Perret sur recommandation de son cousin. La première lettre connue date du 12 décembre 1923 et a été écrite dans le cadre des activités professionnelles qu'ils mènent en commun depuis 1920. Dès cette époque Pierre Jeanneret reproche à son cousin de vouloir s'appropriier la paternité de leurs recherches communes. Le ton est circonstancié, c'est celui de la relation professionnelle distanciée par laquelle Pierre tente de construire et de justifier son rapport d'égalité avec son associé. Au-delà des fréquentes tensions qui connaîtront même plus tard une longue période de mise à distance, c'est finalement la solidité de leur relation à long terme qui frappe le lecteur.

Au cœur des conflits et des désillusions, Pierre incarne l'abnégation. Il se méfie du « *trop écrire* » préférant sans doute les discussions franches et directes avec Charles-Edouard qui permettent de régler dans l'instant leurs désaccords mais aussi de les dépasser dans le travail de création collective. Le Corbusier lui-même semble avoir rapidement intégré la manière d'échanger avec Pierre. Il se fait fort de rappeler à son cousin : « *Si on déclenche l'orage, il faut attendre que ça passe. Ça met du temps. Evite de le déclencher trop souvent* ». Mais Pierre Jeanneret est lui aussi un confident à part entière et occupe une position proche de celle d'Albert.

À ces liens du sang et de l'hérédité, s'ajoutent les liens du cœur qui feront d'Yvonne un membre à part entière de la correspondance familiale. Les échanges épistolaires avec Le Corbusier débutent dès le 23 août 1922 et s'étendront jusqu'au décès d'Yvonne le 5 octobre 1957. Dans ses lettres à Yvonne il fait preuve d'une totale liberté. Il y parle en toute confiance. Il raconte ses activités ou évoque ses relations avec ses parents, sans hésitations ni faux-semblants. Il évoque ainsi aisément les distances qui l'éloignent de l'univers parental. Au-delà d'un style relâché, et finalement assez inhabituel, par lequel Charles-Édouard dévoile ses sentiments, Yvonne est surtout perçue comme la future gardienne du foyer qui assurera au ménage la tranquillité nécessaire au déploiement de son activité créatrice. Yvonne se retrouve resituée dans une « *économie domestique* » qui lui assigne sa place et définit ses missions pour la durée de l'existence.

La multiplicité des destinataires auxquels il s'adresse dans une même période, permet d'apprécier la continuité et la constance de son auteur et de ses actions. Procéder à une lecture croisée à l'aide des réponses des destinataires facilite la perception, aide à comprendre les échanges dans leur construction et dans leurs positionnements. L'échange épistolaire est une pratique essentielle chez Le Corbusier. Il le considère et l'intègre comme un processus de création à part entière où la discipline s'impose : il demande par exemple à ses parents de mettre en référence la lettre à laquelle ils répondent et s'agace de constater que ses questions restent sans réponse dans une correspondance qui se révèle plus parallèle que croisée.

## **Les dires et faits de la correspondance familiale de l'architecte international**

L'émotion, la sensibilité et la spontanéité sont omniprésentes. Avec les siens, Charles-Édouard exprime ce qu'il ressent au gré de ses découvertes : « *j'ai vu et souvent palpé les plus belles choses que l'esprit humain ait produites...toutes ces choses-là m'emballent [...]. C'est une jouissance des doigts* ». Ressentir, être surpris, jouir d'un paysage, contempler le spectacle de la nature mais aussi des architectures, des rues, des quartiers et des monuments, toutes ces émotions façonnent sa sensibilité et contribuent à la construction d'hypothèses et de modèles théoriques, à l'exemple de la découverte de la Chartreuse d'Ema, inspiratrice fameuse de la cellule corbuséenne.

Chez lui, la sensation précède toujours la conceptualisation. Elle est partie intégrante de ce processus que transcrit une écriture alerte, immédiate, rarement corrigée ou amendée a posteriori. Cette langue, ciselée par la recherche du mot juste, se révèle pour ses parents à la fois rassurante mais aussi déroutante, parfois dérangeante voire agressive et sans tendresse. Car chez Jeanneret, il n'existe pas de distance réelle entre le récit de ses réflexions d'ordre professionnel et son ressenti familial. Les deux s'entremêlent dans la pratique de l'écriture: « *On devrait chaque jour écrire ce qu'on a pensé afin de faire d'une impression ressentie soit à*

*l'état d'insinuante musique, ou de choc brutal, un nouveau fruit à suspendre à l'arbre de notre esprit, une goutte de rosée matinale au cœur de la rose de notre âme* ». Ecrire c'est donc « *philosopher, réfléchir et coordonner ses pensées* ». L'écriture répond à un véritable besoin chez Jeanneret comme chez Le Corbusier. Elle lui procure le plaisir de communiquer avec les siens, de mettre de l'ordre dans ses idées et de codifier son art. Les codes épistolaires se confondent parfois avec ceux du journal intime, exercice auquel se livrait son père Georges-Édouard, et qu'il pratiquera lui-même<sup>1</sup>.

Plus que son courrier professionnel, la correspondance familiale de Le Corbusier, permet de plonger au cœur même du processus créatif de l'architecte et de mieux comprendre le travail d'une pensée en perpétuel mouvement. Ces lettres plus empreintes de véacité que tout autre récit, constituent un matériau indispensable à la compréhension de l'homme et à l'interprétation de son œuvre architecturale et plastique. En 1926, lors du décès de son père, Le Corbusier a 39 ans. Il a déjà franchi les épreuves qui font de lui un homme et un créateur accompli. L'âge mur de sa vocation d'architecte renvoie à une double capacité : la première réside dans sa faculté à conceptualiser sa production et à la situer dans un cadre théorique évolutif ; la seconde témoigne de son désir de dialogue et d'échanges qui le conduit à maîtriser le projet architectural de sa conception jusqu'à la réalisation puis à la livraison à son commanditaire. C'est durant ce nouveau quart de siècle que Le Corbusier formalise les principes des Cinq points d'une architecture nouvelle, le Gratte-ciel cartésien, la Ville radieuse, les Unités d'habitation grandeur conforme, la rue intérieure mais aussi le Modulor en tant que norme universelle de construction, le pan de verre, la ville verte, la polychromie architecturale, les grilles climatiques, les voutes de briques, les claustres, le musée à croissance illimitée, les murs à respiration exacte, ou encore la Charte d'Athènes... Après la production d'écrits théoriques à l'instar de ceux qui alimentèrent la rédaction de Vers une architecture, Le Corbusier étoffe son répertoire et démontre ses compétences et ses qualités en matérialisant ses créations. Les projets manifestes s'enchaînent alors : la cité-jardin de Pessac - Quartiers modernes Frugès -, les pavillons de la cité du Weissenhof de Stuttgart, la villa Savoye, l'immeuble Molitor de la rue Nungesser et Coli, le Centrosoyuz à Moscou, la Cité de Refuge à Paris, le Pavillon suisse à la Cité universitaire internationale de Paris, l'Unité d'habitation de Marseille...

1. L'hypothèse de journaux intimes est attestée par certains auteurs jusqu'à 1913. Les agendas et carnets, publiés ou connus de Le Corbusier poursuivent cette tradition du journal.

2. Rodolphe Töpffer, *Premiers Voyages en Zigzag. Ou excursions d'un Pensionnat en Vacances en Suisse et sur le Revers méridional des Alpes*, Paris, Garnier Frères, Libraires Éditeurs, 1874.

3. Voir à ce sujet : Stanislaus von Moos, « Voyages en Zigzag », in Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, *Le Corbusier before Le Corbusier; Applied Arts, Architecture, Painting and Photography, 1907-1922*, New York, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Yale University Press, 2002.

4. Lettre du 6 mai 1947, CÉJ à sa mère.

5. Le Corbusier, « Retours. Ou l'enseignement du voyage. Coupe en travers. Espagne. Maroc. Algérie. Territoires du Sud », in *Plans*, octobre 1931, p. 93.

Les noms des lieux cités en en-tête de ses lettres témoignent, dans une topographie vertigineuse, de son extrême célérité à se déplacer de l'Europe du Nord aux rivages d'Alger, des berges de la Volga aux villes verticales des États-Unis. L'inventaire exhaustif des recherches et des réalisations conduites par Le Corbusier entre 1926 et 1946 atteste de la dimension internationale de l'architecte. Si l'on s'interroge sur le rôle et la fonction du voyage dans cette période de maturité, on constate que cette mobilité ne répond plus à un besoin ou un désir de la formation à l'image du « *Grand Tour* » de 1911 immortalisé par le Voyage d'Orient. Voyager relève désormais de la promotion de son architecture et de l'engagement dans de nouveaux combats en faveur de l'architecture moderne, notamment au sein des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM). Si l'on peut décrire le « *Grand Tour* » comme une flânerie qui épouse maintes considérations sociales et culturelles - à l'image du célèbre ouvrage de Rodolphe Töpffer, *Premiers Voyages en Zigzag*<sup>2</sup> dont Charles-Édouard Jeanneret fut un lecteur assidu<sup>3</sup> -, les voyages de Le Corbusier en diffèrent profondément. L'enjeu n'est plus la découverte de l'autre dans son altérité culturelle. Les intentions sont pragmatiques. Il doit être présent là où les projets et les hommes l'attendent et sur les lieux qui justifient son combat : villes, municipalités, institutions diverses qui l'accueillent et le courtisent à l'occasion d'une conférence ou d'une consultation ; séjours de quelques heures voire de plusieurs semaines pour surveiller la progression d'une construction ou coordonner un chantier de la première pierre jusqu'au second œuvre et qui alternent dans un tourbillon incessant. Les déplacements programmés se conjuguent aux allers-retours improvisés, pour répondre aux suppliques d'un maître d'ouvrage ferrailleur contre des autorités récalcitrantes. Au cœur de cette effervescence permanente, Le Corbusier s'ingénie à bâtir tant bien que mal un emploi du temps qui lui permette de concilier des responsabilités dissemblables : alimenter la création architecturale et plastique, maintenir son autorité à l'atelier de la rue de Sèvres, préserver son foyer. Cette vie d'itinérance assumée confine parfois à l'écœurement : « *Ma vie aura été de chien, mais pleinement vécue : à la limite de la crevasion mais vainqueur tout de même* »<sup>4</sup>.

Pour parcourir le monde, il utilise tous les moyens de transport à sa disposition et souvent les plus nouveaux : voiture, train, bateau, avion et même le dirigeable pour se rendre au Brésil... Les lettres témoignent de sa capacité à expérimenter et à s'adapter à l'offre en fonction des contraintes de ses itinéraires et des difficultés d'accès. Les deux premiers voyages en Espagne sont effectués en voiture, la route étant alors « *le vrai, le juste, l'économe, le ponctuel, l'ingénieur. La route est une vérité* »<sup>5</sup>. Il choisit le bateau pour l'Amérique du Sud

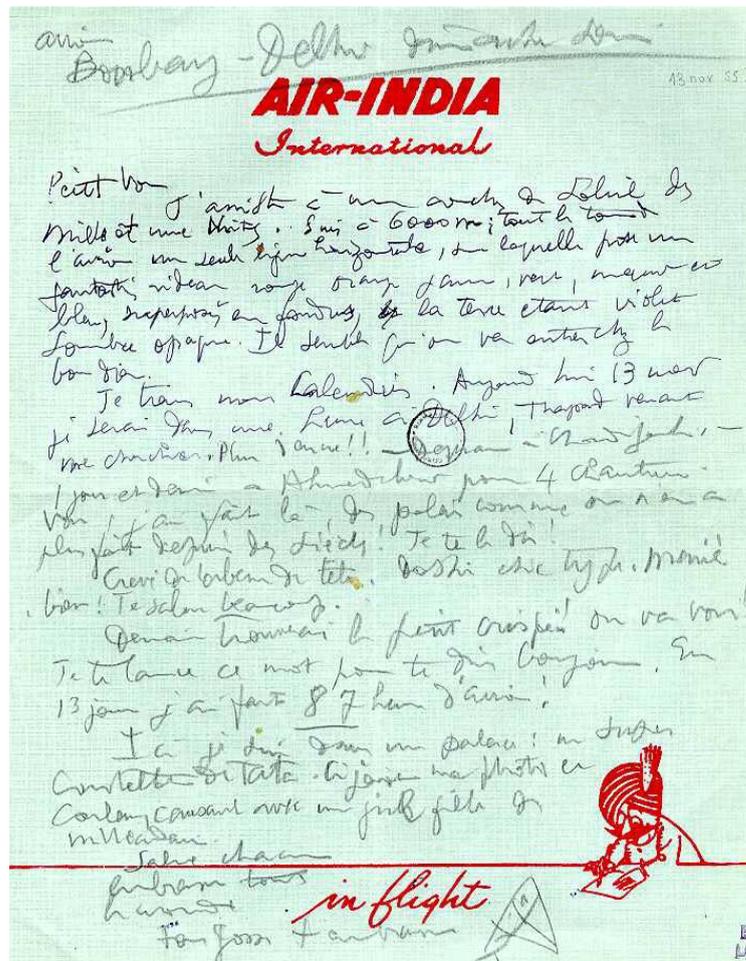


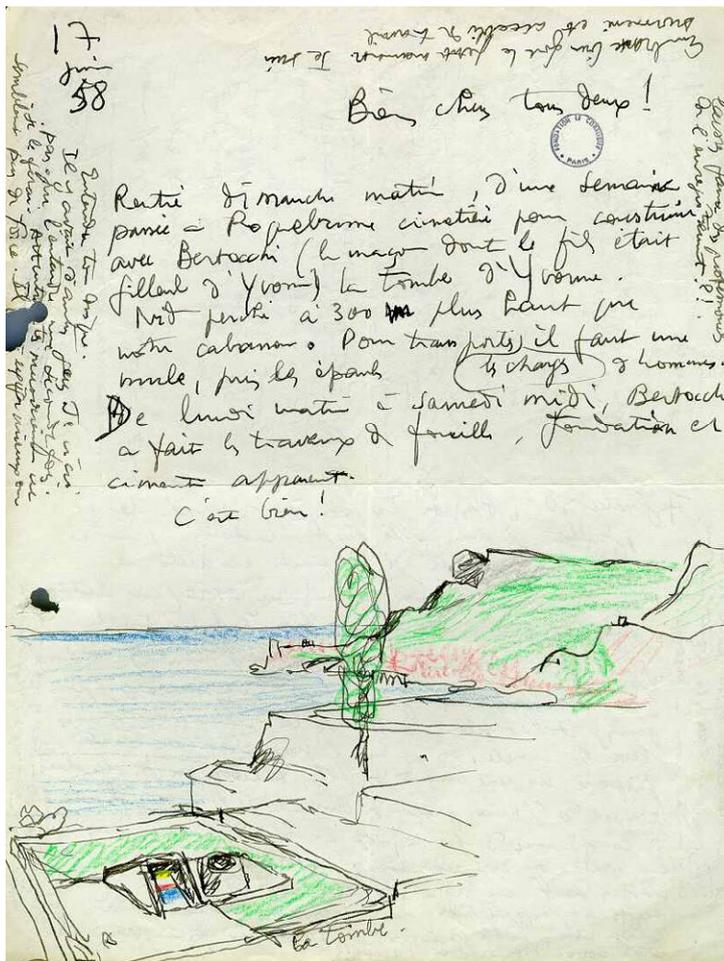
FIG. 5  
Lettre à Yvonne,  
13 novembre 1953.

et les États-Unis. En 1929, le premier voyage outre-Atlantique, à destination du Brésil, représente 14 jours de traversée à bord du paquebot *Massilia*. Ce temps suspendu de la croisière invite à la nonchalance et à la rêverie. Il permet de décrire longuement et minutieusement la croisière. Pour se déplacer rapidement dans un pays aussi vaste qu'un continent, il choisit l'avion. Il l'expérimentera aussi en survolant le M'Zab, en mars 1933, à bord d'un biplace que pilote Durafour, confirmant que l'avion est le mode de transport qui permet au regard d'associer urbanisation et topographie et de concevoir le plan territorial pour construire les établissements humains. La publication en 1935 de son ouvrage *Aircraft* doit se lire comme un hymne à la gloire de l'aviation qui offre le moyen d'élargir le regard, de circonscrire l'espace, et de mieux comprendre la ville et le territoire : « *the Airplane indicts the city. The city is ruthless to man. Cities are old, decayed, frightening, dis-seased. They are finished. Pre-machine civilization is finished* »<sup>6</sup>.

Devenu globe-trotter international, l'architecte s'est transformé en «*homme pressé*» semblable au plus célèbre d'entre eux, Pierre, le héros du roman éponyme de Paul Morand<sup>7</sup>. Toutefois, à la différence de ce dernier, Le Corbusier voit encore dans son foyer avec Yvonne, le lieu central de son ressourcement et de son équilibre. Il pourrait être tentant d'opposer les voyages du temps de l'apprentissage et de la découverte aux voyages d'affaires et de considérer que si les premiers avaient effectivement joué leur rôle initiatique, les seconds n'auraient pas réellement contribué au développement de l'artiste. La lecture de la correspondance familiale étayée par celle des sketchbooks vient démentir cette hypothèse. Quand bien même il lui arrive d'être malmené par

6. Le Corbusier, *Aircraft*, London, Trefoil publications, Ltd, 1935, p. 100.

7. Paul Morand, *L'homme pressé*, Gallimard, 1941.



**FIG. 6**  
Lettre à sa mère et Albert,  
17 juin 1958.

un agenda surchargé, Le Corbusier s'évertue à rester curieux et disponible pour observer, transcrire et rapporter le moindre détail touchant à l'architecture ou au paysage susceptible de nourrir sa création. Il profite de chaque escale pour visiter des villes et des sites qui lui sont encore inconnus.

L'accélération des moyens mis à sa disposition, fait évoluer la nature des lettres. Les longues missives littéraires propices à la réflexion et aux émotions favorisées par le temps distendu des grandes croisières transocéaniques du début des années 1930, laissent progressivement la place au style de lettres plus succinctes rédigées rapidement dans la chambre d'un grand hôtel. Le recours au télégramme met un terme définitif à la forme élaborée de la correspondance. Le voyage professionnel bouscule aussi les conventions narratives du voyage de formation. Il participe de cette inversion de l'«économie littéraire» observée dans la première période. Au seuil des années 1930, le voyage ne peut plus être défini comme le socle de la correspondance familiale à l'instar des années de jeunesse. Les lettres échangées au cours de la Seconde Guerre mondiale en témoignent. Entre juin 1940 et août 1944, Le Corbusier, hormis deux voyages à Alger, réside successivement à Ozon, Vézelay, Vichy et Paris.

Quelques deux cent lettres sont aujourd'hui répertoriées pour cette seule période. Par le nombre de lettres échangées, ces quatre années représentent, la période la plus dense de toute l'existence de Le Corbusier. La guerre et l'occupation allemande justifient le besoin impérieux de correspondre avec les siens, pour les



rassurer, pour se rassurer, mais aussi pour maintenir, de façon artificielle, une normalité et un quotidien en ces temps incertains. L'atelier de la rue de Sèvres est fermé, les projets s'arrêtent. Exilé hors de Paris, il ne dispose même plus d'outils et de matériaux pour peindre.

Le temps long de la correspondance familiale des années 1930 aux années 1950 recouvre une temporalité particulièrement féconde sur le plan de l'histoire du XXe siècle : le retour à l'ordre européen avec l'arrivée au pouvoir de Mussolini, d'Hitler et de Franco, l'échec des accords de Munich, la drôle de guerre, l'armistice et le régime de Vichy, la Résistance, la Libération de la France, la bombe atomique, la Shoah, la naissance de la IVe République et les premiers conflits de la décolonisation... Rien d'étonnant de voir par conséquent, en fond d'écran, l'Histoire ponctuer la vie personnelle et professionnelle de Le Corbusier. Personnalité publique de stature internationale, Le Corbusier apparaîtra alors à la fois comme courtisé et comme courtisan : d'une part, l'architecture moderne avec le pan de verre, le toit plat et la fenêtre en longueur présente aussi bien aux industriels qu'aux hommes d'Etat, l'image accomplie de leur programme politique et social. Les notions de classification, d'ordre formel et plastique, de rationalité industrielle, d'agencement des espaces selon des fonctions clairement définissables et hiérarchisables s'offrent comme un hymne à la modernité du «tout technique» à laquelle les élites modernes aspirent. Les responsables politiques, et les acteurs publics, indépendamment de leurs convictions, voient en Le Corbusier le héraut susceptible de transcrire sur le plan matériel leurs idéaux de réformes et de changement sociétal. Ces lettres montrent à travers les commentaires souvent naïfs et désabusés de Le Corbusier sur les acteurs de la scène politique internationale, comment s'effectuent les prises de contact indirect, les manœuvres de rapprochement avec les cercles et les élites proches du Politique. Sa méfiance naturelle de chaux-de-fonnier le fait résister longtemps aux sirènes des partis. Sous la pression de maints intermédiaires et amis de l'heure, il se départit de sa défiance pour s'imaginer accéder à de nouvelles commandes directes de l'Autorité éclairée.

La correspondance familiale nous offre le moyen de comprendre les paradoxes dans lesquels Le Corbusier se débat dans une époque de profond désarroi idéologique et de crise économique structurelle. À la peur initiale éprouvée par son père pour la classe ouvrière neuchâteloise, s'est adjoint chez Le Corbusier un profond dégoût pour la bourgeoisie et ses valeurs culturelles conservatrices. Au-delà de son rapprochement avec l'aile pacifiste socialiste et communiste, ces lettres témoignent du dialogue engagé par Le Corbusier avec le courant novateur du capitalisme français qui sublime l'expérience soviétique des premiers plans quinquennaux en réclamant la fin de l'étatisme des années de guerre dans le champ de l'économie civile. Le Corbusier sublime la question du politique en manifestant son intérêt pour toutes révolutions qui mettent à mal les convenances, les habitudes, les traditions, perçues comme autant d'obstacles à la mise en œuvre de ses théories architecturales et urbanistiques. Quelques soient les sollicitations politiques à son égard, il n'abdique jamais ses convictions de créateur. Il ne renonce jamais à son indépendance. Dans un courrier du 28 juin 1930, il résume ainsi à son amie Hélène de Mandrot son sens du politique et sa position existentielle :

*« La politique ? Je suis incolore puisque les groupes qui se groupent autour de nos idées, sont Redressement Français (militaristes bourgeois)..., communistes, socialistes, radicaux (Loucheur), royalistes, fascistes. Quand on mélange toutes les couleurs, vous le savez cela fait du blanc. Donc il n'y a que prudence, neutralisation, épurement et recherche seule des vérités humaines... »*

Bien plus que l'épisode de l'Italie de Mussolini, c'est celui de Vichy qui illustre le mieux notre propos<sup>8</sup>. La richesse de la correspondance familiale durant la Seconde Guerre mondiale permet de suivre de manière continue le processus désormais connu de la recherche du Prince mais aussi de son rejet : une offensive lancée par le cercle de ses amis en direction du nouveau pouvoir, le temps où Le Corbusier méfiant refrène ses pulsions d'action, la lune de miel pendant laquelle il imagine des convergences et passerelles entre ses idées et celles de l'Autorité qui l'incite à intervenir auprès des cabinets ministériels où il fait antichambre, l'illusion d'obtenir par ses manœuvres une position d'autorité dans les rouages de l'Etat français. La lassitude de ne rien obtenir de conséquent et la rupture avec les autorités engagent le départ définitif vers de nouveaux cieux plus cléments. À l'aube des années cinquante, fortement marqué par ses nombreux échecs auprès des princes du moment, Le Corbusier a acquis une défiance quasi instinctive envers la politique et les politiques. Par renonciation et non par renoncement, Le Corbusier se détache de la figure du courtisan pour pleinement parvenir, en tant qu'architecte courtisé, à conduire et achever son œuvre en toute liberté. Il revendique dès lors haut et fort : « *la parole est désormais aux usagers* »<sup>9</sup>.

8. Rémi Baudouï, « L'attitude de Le Corbusier pendant la guerre », in *Le Corbusier une anthologie*, Paris, CCI Beaubourg, 1987, p. 455-459.

9. Le Corbusier, *Le Modulor*, Paris, L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950.

## Le tournant de la correspondance au milieu des années 1950

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en pleine crise du blocus de Berlin, Le Corbusier est alors âgé de soixante ans. L'atelier du 35 rue de Sèvres tourne à nouveau à plein régime, riche de la trentaine de collaborateurs venus des quatre coins du globe, accaparés par les plans de reconstruction de La Rochelle La Pallice, du projet de l'Unité d'habitation de Marseille ou encore du siège de l'ONU à New York qui impose à Le Corbusier d'importants séjours outre-Atlantique. Se profilent déjà ainsi des projets d'importance comme pourront l'être ceux de Chandigarh, de Ronchamp ou de La Tourette. La période 1947-1965 est celle de la vitalité de l'œuvre et de la carrière de l'architecte. L'euphorie est de retour comme en attestent les lettres à la famille et les espoirs de nouvelles commandes de bâtiments et de publications de livres. Durant toute cette période le rythme des parutions connaît une véritable accélération. Aux ouvrages théoriques – *Le Modulor*, *Les Plans de Paris 1956-1922* – viennent s'ajouter des ouvrages plus personnels – *La Petite maison*, *Le Poème de l'angle droit*, *Poésie sur Alger*, *Voyage d'Orient* – où s'expriment son lyrisme et sa sensibilité plastique.

La correspondance de l'entre-deux-guerres retrouve ainsi ses droits. Avec ses voyages qui l'éloignent de la rue Nungesser et Coli, Le Corbusier entretient avec constance ces échanges, d'une part avec Yvonne à Paris et de l'autre avec sa mère et son frère à Corseaux. Les comptes-rendus exhaustifs de ses visites, rencontres, déjeuners et dîners d'affaires témoignent de la prodigieuse énergie que lui procure la satisfaction de retrouver son statut d'architecte international. En 1947, la petite maman est au cœur des attentions et demeure la destinataire principale de ces échanges. Il l'entretient régulièrement de la nature de ses déplacements ou des attentes liées à ses projets. Qu'il s'agisse de l'entretien de la petite maison ou de l'aide matérielle qu'il leur apporte en de nombreuses occasions, Le Corbusier veille constamment au bien être des siens avec bienveillance et générosité. Les papiers à en-tête les plus divers (hôtels, auberges ou musées) témoignent du plaisir ou de la nécessité d'écrire dès que l'occasion lui en est donnée. A l'instar de nombreux artistes, l'écriture épistolaire demeure l'un des moyens privilégiés pour affiner sa pensée, définir le cadre et le contour de son action et de ses projets. Il rend compte avec un étonnement non feint, de ses succès en matière de conférences et de publications. Le lecteur appréhende pleinement, parfois avec une immédiateté touchante, la genèse et la réalisation de projets majeurs comme ceux de la chapelle de Ronchamp ou du couvent de La Tourette. D'autres lettres permettent aussi de mesurer l'importance accordée au projet de Chandigarh qui bénéficie de la reprise de la relation chaleureuse et pacifiée entre Le Corbusier et son cousin Pierre Jeanneret. L'éloignement entre les deux hommes semble désormais appartenir au passé et même si Le Corbusier conserve sa rugosité coutumière dans leur relation de travail, la confiance et le respect se retrouvent désormais au cœur de leurs échanges et témoignent d'un attachement sincère et réciproque. Le Corbusier a pris pleinement conscience du rôle fondamental que joue Pierre dans l'édification de la ville nouvelle de Chandigarh. Il s'en remet progressivement à son jugement. Bien qu'il désapprouve l'isolement dans lequel se retrouve Pierre, il a bien compris que ce sacerdoce architectural est une condition essentielle à son succès indien et il lui en est profondément reconnaissant.

La première rupture dans la tonalité des lettres de cette période se situe précisément en 1952. La dégradation de la santé d'Yvonne, l'immense détresse d'une solitude que rien ne vient réellement combler, en modifient en profondeur le ton et la nature. Ce qui était de l'ordre du plaisir et du partage de la découverte relève désormais de la culpabilité. Le Corbusier, se plaint amèrement de devoir trop fréquemment s'absenter du foyer conjugal. Sans jamais se dérober ni même les remettre en cause, il dit regretter que tous ses voyages le séparent de l'amour de sa vie. Il se sent prisonnier et victime d'une gloire qui ne lui a guère laissé de répit et l'éloigne constamment de « ses bases »<sup>10</sup> ; comme il l'affirmait avec conviction à son épouse : « *si je lâche, je suis un lâche* »<sup>11</sup>.

Au fil du temps, le spectre de la maladie, celle d'Yvonne, mais également celle de la petite maman dont la conscience s'émeuse, s'inscrit en filigrane et délivre le portrait d'un homme fragilisé et souvent perdu face à ces maux indicibles. Aux certitudes du visionnaire et du créateur répondent la détresse et l'impuissance du fils et du mari. En 1957, la disparition de son épouse, comme ce fut le cas avec son père, constitue une césure majeure dans la correspondance familiale qui se réduit alors quasi exclusivement à son frère et à sa mère. Les affaires familiales prennent le pas sur les considérations architecturales même si les deux frères ne cessent de s'encourager mutuellement et plaisantent sur la reconnaissance internationale atteinte par le grand architecte.

10. 21 juin 1947. CÉJ, Bogota, à sa mère et à Albert.

11. 17 novembre 1947. CÉJ, New York, à Yvonne.

Face à un ainé désinvolte et étranger à toute gloire, Le Corbusier assume le rôle de chef de famille, tant il est soucieux d'apporter à son frère Albert une aide morale et matérielle. Désormais responsable du clan Jeanneret, il ne peut se résoudre à accepter le manque d'ambition de son frère et son dilettantisme. Pour tenter d'y remédier il le pousse et l'accompagne dans la diffusion de ses créations musicales.

## Conclusion

En 1960, le décès de la mère dans sa centième année ouvre la dernière phase de la correspondance. Bien qu'elles aient été fortes émotionnellement, ces dernières années n'en définissent pas moins les conditions d'un dialogue contraint avec la mort. Paradoxalement, dans une forme de déni majeur, porté par la longévité maternelle mais aussi par l'idée d'une œuvre constamment en devenir, Le Corbusier réfute a priori sa propre fin : « *Il me semble que dans notre famille on devient jeune* »<sup>12</sup>. Bien qu'il n'apparaisse plus comme le maître incontesté de la modernité architecturale, il jouit désormais des honneurs de la République, des décorations et des titres honoris causa. Pour autant il a pleinement conscience de disposer d'un héritage majeur qu'il se doit, lui qui n'a pas de descendance, de pérenniser et de faire fructifier pour la création d'une fondation. La correspondance nous permet de saisir au jour le jour le processus d'élaboration et les rouages de cette structure à mettre en place qui habite ses pensées depuis 1949. Il imaginera même la mise en place d'une fondation Albert Jeanneret pour pérenniser l'œuvre musicale de son ainé. L'idée d'une fondation Le Corbusier s'inscrit logiquement dans la construction de sa vie comme œuvre. Il a méticuleusement accumulé archives personnelles et professionnelles et cultivé l'autobiographie dans nombre de ses publications – *L'Œuvre complète*, *L'Atelier de la recherche patiente*, *Le Poème de l'angle droit*, etc. – Si le projet de garantir son « *immortalité* » se situe bien dans la lignée de nombreuses figures du siècle, hommes politiques ou artistes, Le Corbusier s'y emploiera avec une énergie, une rigueur et une détermination rarement égalées. Au décès d'Yvonne, la prise de conscience de sa propre finitude l'habite de manière prégnante. Thanatos a définitivement chassé Eros, l'âme et la gardienne du foyer s'en sont allées. Il a définitivement perdu le repère de son existence. A Paris, il se sent désormais dépossédé d'un pan de son identité.

Son avancé dans l'âge libère sa parole et facilite la manifestation, encore plus intensément, de la nature profonde et secrète de Le Corbusier, symbolisée par la conception et l'élaboration de son refuge de Roquebrune-Cap-Martin. Dès le mois d'août 1949, en marge des préparatifs du CIAM<sup>13</sup> de Bergame, Le Corbusier a adopté le site de Roquebrune-Cap Martin où adossé à la Principauté de Monaco, il se fait édifier son Cabanon. Au-delà de la disparition de sa femme, cette enclave suspendue entre le chemin de fer et la Méditerranée demeure l'ancrage de son moi profond et de la mise en de ce rêve virgilien soigneusement exécuté par l'ébéniste Charles Barberis.

12. 7 septembre 1949. CÉJ à sa mère.

13. Congrès International d'Architecture Moderne.

Une lecture exhaustive de la correspondance familiale permet de rendre compte de la complexité de l'homme mais aussi de la genèse de son œuvre. Comme l'exprimait Martin Robitaille dans son essai sur l'immense correspondance de Marcel Proust, on peut affirmer que pour Le Corbusier aussi « *sa correspondance n'est pas une autobiographie, elle est une fiction haletante, pour que se construise une identité de sujet* ».

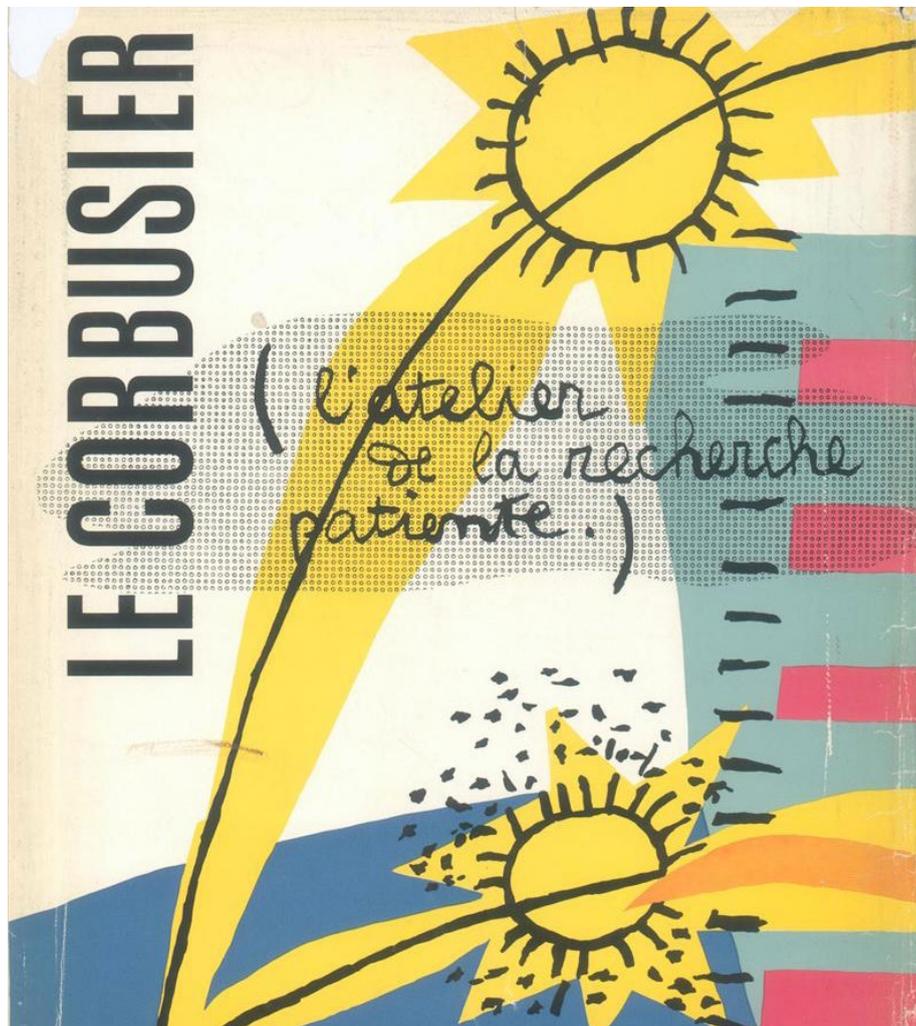
---

### Auteurs

**Arnaud Dercelles** est historien. Il est Directeur du Centre de Ressources de la Fondation Le Corbusier et travaille en parallèle sur la construction du discours de la modernité et les autofictions. Il a coédité avec Remi Baudouï l'intégralité de la correspondance familiale de Le Corbusier.

**Rémi Baudouï** est historien et politiste. Il est professeur ordinaire à l'université de Genève. Il travaille depuis plus de trente ans sur Le Corbusier et son œuvre, sur la question du politique et sur les politiques urbaines. Auteur de nombreux ouvrages, il a coédité avec Arnaud Dercelles l'intégralité de la correspondance familiale de Le Corbusier.

# LC. #01 RECHERCHES



Le Corbusier, L'Atelier de la recherche patiente, 1960. Jaquette.

**Plâtre de Paris. Las maquetas de Le Corbusier y Charles Lasnon / M. A. de la Cova - Le Corbusier et le problème du vêtement. De quoi «rhabiller» la théorie / C. Felix-Fromentin - A Hidden Gem: Le Corbusier's Proposition for a Museum and Cultural Centre at Raj Ghat / R. M. Woitschützke**



**FIG. 1**  
Charles Lasnon realizando  
*plan-reliefs* (1935 ca.)  
Fuente: Colección familiar  
Lasnon-Dussaussy.

# PLÂTRE DE PARIS. LAS MAQUETAS DE LE CORBUSIER Y CHARLES LASNON (1922-1938)

## Diálogos sobre la materia y la forma

*M.A. de la Cova Morillo-Velarde*

**Resumen:** El atelier Le Corbusier-Jeanneret encargó a Charles-Augustin Lasnon-Dussaussy las maquetas de yeso de los proyectos de villas presentados en los Salones de Otoño de 1922 y 1923, así como las de sus propuestas para las ciudades de Argel y Nemours realizadas durante los años treinta. Estas maquetas son las primeras expresiones en tres dimensiones del pensamiento arquitectónico de Le Corbusier: realizadas para ser fotografiadas, publicadas y expuestas, son también una primera aproximación a la construcción de la forma, en las que la materia y el color juegan un papel predominante. Perteneciente a una saga parisina de *mouleurs* o artesanos del yeso, Charles Lasnon añade a la tradición artesanal un conocimiento avanzado en estereofotogrametría militar, que aplicó a la realización de las *carte-reliefs* como colaborador habitual del Service Geographique de la Armée. Durante toda su trayectoria, los vínculos de Le Corbusier con ciertos artesanos para llevar a cabo su obra es una característica de su producción artística, conjugando con ellos tradición e innovación. En este caso, el resultado son las pequeñas arquitecturas de sus maquetas que, más allá de su condición representativa, son diálogos mediante juegos de escala sobre la materia y la forma.

**Palabras clave:** Dialogismo; Fotografía; Plan-relief; Paisaje; Escultura; Service Geographique de la Armée; Rodin.

**Résumé :** L'atelier Le Corbusier-Jeanneret fit la commande à Charles-Augustin Lasnon-Dussaussy des maquettes en plâtre des projets de Villas exposés aux Salons d'automne de 1922 et 1923 à Paris, ainsi que celles de ses propositions pour les villes d'Alger et Nemours, réalisées dans les années trente. Ces maquettes sont les premières expressions en trois dimensions de la recherche architecturale de Le Corbusier : elles sont faites pour être photographiées, publiées et exposées, mais elles sont également une première tentative de construction de la forme, où la matière et la couleur jouent un rôle prépondérant. Appartenant à une lignée parisienne de mouleurs ou artisans du plâtre, Charles Lasnon va ajouter au savoir-faire artisanal des connaissances poussées en stéréophotogrammétrie militaire, qu'il appliqua aux cartes-relief en tant que collaborateur habituel du Service Géographique de L'Armée. Au cours de sa trajectoire, les liens entre Le Corbusier et certains artisans pour mener à bien son œuvre sont une caractéristique de sa production artistique, mariant avec eux tradition et innovation. Dans le cas présent, les résultats sont les petites architectures de ses maquettes qui, au-delà de leur condition représentative, sont des dialogues à travers le jeu savant d'échelle appliqué à la matière et à la forme.

**Mots-clé :** Dialogisme; Photographie; Plan-relief; Paysage; Sculpture; Service Géographique de la Armée; Rodin.

**Abstract:** The Atelier Corbusier-Jeanneret commissioned to plaster model-maker Charles-Augustin Lasnon-Dussaussy the works of the Villas exposed in Salons d'Automne in 1922 and 1923, as well as those devoted to Obus masterplan at Alger and Nemours, made in 1933 and 1935. All these scale models are the first volumetrical expressions of Le Corbusier's theories: they were made to be pictured, published and exposed, but they are also their first three dimensional approaches of matter and shape. Lasnon was bound to a parisian plaster craftsmen saga, so-called mouleurs, and he improves his know-how in plaster casting with new skills related to the use of military stereophotography applied to landscape representation using *carte-reliefs*, due to his regular commissions with Service Geographique de l'Armée. The links between Le Corbusier and some craftsmen is a topic in his art production, marrying tradition and innovation. In this case, the result are these small scaled-architectures that beyond his representative function, are dialogues on matter and shape, scaled games.

**Keywords:** Dialogism; Photography; Plan-relief; Landscape; Sculpture; Service Géographique de la Armée; Rodin.

1. [Traducción: Los recuerdos de la gran experiencia de sugerir la vida con sus manos han sido los que han impulsado al mago a intentar ésta. Sus experiencias están presentes sin mostrarse y, sin tocar nada, conducen todo]. H. Focillon, *La Vie des Formes. Suivi de Éloge de la main* (Paris: Presses Universitaires, 1943) 116.

2. Caroline Maniaque, *Le Corbusier et les maisons Jaoul* (Paris: Editions A&J Picard 2005) 69-92. Maniaque, "Entretien a Salvatore Bertocchi" *Rassegna di Architettura e Urbanistica* n° 153 (2019).

3. D. Le Couëdic, *Savina, l'improbable compagnon de route* (Paris: FLC, 2005). M. Mameli, *Le Corbusier e Costantino Nivola*. New York (Milan: Franco Angeli, 2012).

4. Francisco Vicente Gómez, "El concepto de "dialoguismo" en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n° 5 (1983): 50. Citado de Mikhail Bajtín, *De la prehistoria del discurso romanesque* (Paris: 1975).

5. Juan Calatrava, "Le Corbusier y Le Poème de L'Angle Droit. Un poema habitable. Una casa poética". En Juan Calatrava, *Le Corbusier y la Síntesis de las Artes* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006).

6. Le Corbusier, *Mise au point*, trad. J. Torres Cueco (Madrid: Abada, 2014) 17.

7. Gómez, 50.

8. Le Corbusier, *Mise au...*

9. Maison Niestle, maisons d'Auteil, Villa Besnus, Plan Obus d'Alger, Urbanisation à Nemours y Stade pour 100000 personnes. La maison Citrohan y maison Ribot, réorganisation agraire, Propuesta para Zlín por su ejecución idéntica.

«Les souvenirs de la grande expérience de suggérer la vie avec ses mains ont été ceux qui ont impulsé le mage à essayer cela. Ses expériences sont présentes sans se montrer et, sans rien toucher, conduisent tout».

Henri Focillon, *Éloge de la main*, 1934<sup>1</sup>.

## Introducción. Sobre el diálogo

Un aspecto relevante de la producción de Le Corbusier es la colaboración de otros agentes en el proceso de realización de su obra. Caroline Maniaque ha mostrado los vínculos creativos entre Le Corbusier y algunos de los artesanos de la construcción que ejecutaban sus arquitecturas<sup>2</sup>. Las relaciones entre Joseph Savina o Costantino Nivola con el arquitecto muestran escenarios de colaboración similares, también observables en la realización de tapices, esmaltados y trabajos ligados a la maestría de un oficio<sup>3</sup>. Estas relaciones productivas también serían aplicables a la fotografía de sus arquitecturas, a la preparación de sus publicaciones y exposiciones y a la forma de trabajar de Le Corbusier con el personal de su despacho, asunto que ha sido objeto de múltiples investigaciones que en ciertos casos se esfuerzan en delinear el límite de autorías dentro de un proceso dialogado, incluyendo en ello el conflicto. La realización de maquetas de arquitecturas y sus hacedores también se enmarcan dentro de estos procesos creativos complementarios.

Le Corbusier hizo realizar un importante número de maquetas, un instrumento de proyecto y de divulgación de su obra que lo acompañó durante toda su carrera, desde sus inicios en La Chaux-de-Fonds a sus trabajos últimos. Parafraseando el texto, subrayado por Le Corbusier, de Focillon dedicado a Hokusai, el arquitecto no ejecuta la maqueta, pero sus manos están presentes a través de las de otros. Si estos otros eran en muchos casos los propios colaboradores del *atelier*, también se recurría a maquetistas externos remunerados, pero también inscritos dentro del proceso creativo de la obra, ya que la maqueta no se limita al encargo de una simulación escalada de la realidad por venir a partir de una documentación cerrada, sino que se incorpora al proceso de búsqueda, a la *recherche patiente* de una expresión plástica.

Estos diálogos entre Le Corbusier y sus colaboradores implican un trasvase de conocimientos, cada uno desde sus lenguajes específicos, un «sistema de lenguajes que se esclarecen mutuamente dialogando»<sup>4</sup> como refiere Bajtín al investigar los antecedentes de la literatura del siglo XX. En este sentido, no resulta casual que el concepto de dialoguismo del pensador ruso tenga como ejemplos claves la obra de Rabelais o Cervantes, autores de cabecera para Le Corbusier<sup>5</sup>. La forma en que éste describe el Quijote y Gargantúa y Pantagruel son una evidencia de la atracción del arquitecto por la forma dialogada:

«Aquí, en este punto, debo agradecer a dos hombres: Cervantes y Rabelais. [...] Panza sobrevive siempre y piensa en comer. Siempre tiene razón. Él sabe aceptar (proponer o discutir los compromisos) [...] Por otra parte, Panurge y Jean llevan su discusión y sus comentarios más allá de los límites de la educación y toman distancia respecto a todo [...]. ¡Nos ponemos al abrigo del embrutecimiento, nos reímos! Gracias a Rabelais y Cervantes»<sup>6</sup>.

Le Corbusier aboga por «la risa carnavalesca que celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio»<sup>7</sup>. Por tanto, la acción creadora, por sí misma, es la que ocupa el centro de atención, y es ahí donde se produce la conexión entre Le Corbusier y sus artesanos. De la relación de Le Corbusier con los «hombres de oficio»<sup>8</sup> trata este artículo, en particular con Charles Lasnon, que realizó más de una docena de maquetas para el *atelier* entre los años 1922 y 1937<sup>9</sup>. Los tres dieron forma y materia, desde sus propios lenguajes inteligibles entre ellos, pero no idénticos, a las primeras expresiones tridimensionales del pensamiento de Le Corbusier. Un recorrido que transitará desde las experiencias plásticas del *Purismo* hasta la construcción de un paisaje urbano no utópico, cristalizado en las maquetas. El blanco del yeso de las villas y las elaboradas policromías de los *plan-reliefs* aportan, desde el oficio del artesano Lasnon, atributos fundamentales en las propuestas del período estudiado, en el que se pergeña una idea de construcción y, a la par, la divulgación del pensamiento corbusieriano.



**FIG. 2**  
Casquete terraqueo en plan-relief de la corteza terrestre. C. Lasnon. 1935 ca. Fuente: Colección familiar Lasnon-Dussaussy.

## Charles Lasnon: «Mouleur statuaire, maquettes et plans en relief». Entre la tradición y la innovación.

La relación entre Le Corbusier-Jeanneret y Lasnon pudo tener su origen en los trabajos en yeso realizados por Lipchitz o Laurens o en los oficios ligados al Salon d'Automne, en el que las maquetas comenzaron a tener mayor presencia a partir de los años veinte. Sea como fuere, la colaboración recorre prácticamente todo el periodo del *atelier* Le Corbusier-Pierre Jeanneret, puesto que la última factura del *mouleur* data de 1937. Un periodo tan largo y clave para la maduración de Le Corbusier y de su iconografía arquitectónica evidencia la importancia de esta relación.

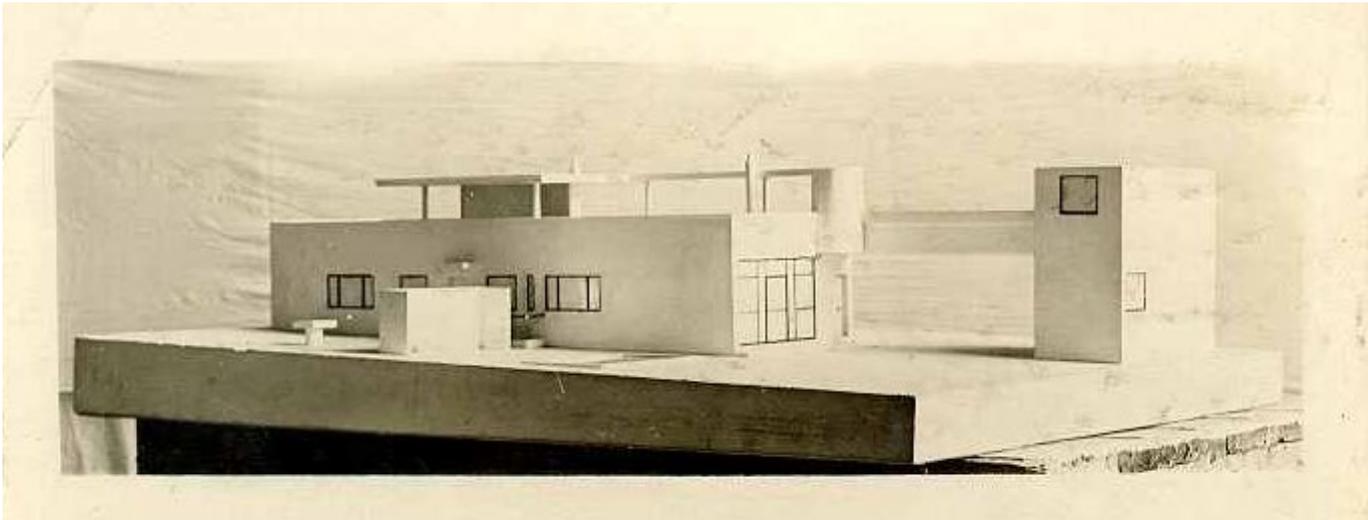
Charles-Augustin Lasnon-Dussaussy (1879-1942) pertenece a una saga de artesanos del yeso o *mouleurs* en la que destaca su padre Charles-Paul, práctico de prestigio para Auguste Rodin en el taller de Meudon entre 1884 y 1889<sup>10</sup> (figura 1).

El gremio de *mouleurs* en el París de principios de siglo XX juega un importante papel: a las tareas decorativas, hay que sumar los requerimientos de la colonia artística parisina y la importancia de la copia de yeso como divulgación del conocimiento. Se añaden a estos trabajos, globos terráqueos, mapamundis y *carte-reliefs* (figura 2). En los anuarios de publicidad, el taller Lasnon situado en la avenida de Villemain 26, del barrio de Malakoff, términos como *plan-relief* o *maquettes* irán añadiéndose al de *mouleur statuaire*, lo que demuestra la migración de las habilidades tradicionales del oficio hacia nuevas tareas innovadoras.

En ese sentido, Lasnon será uno de los artesanos fundamentales en trasladar a maqueta los avances en estereofotogrametría del Service Geographique de l'Armée, una relación documentada a partir de 1925 y que durará hasta la Segunda Guerra Mundial. Así, a los trabajos para el Touring Club de Francia se le suman los del Líbano de 1925 y los de Argelia, expuestos en la Exposition Coloniale<sup>11</sup> de Vicennes de 1931. Todos ellos

10. Lasnon preside en 1913 la *Société de secours mutuels dite des Mouleurs au plâtre et sculpteurs*.

11. Edna L. Nicoll, *A travers l'Exposition coloniale* (Paris : E.L. Nicoll, 1931) s.p. (FLC V 130).



hubieron de hacer las delicias de Le Corbusier, en cuya biblioteca se encuentra el catálogo de dicha exposición. Su relación profesional con Lasnon hubo de facilitarle el acceso al mundo de las reproducciones en relieves cartográficos, a partir de unas bases geométricas de alta precisión.

La documentación que recoge la relación entre Lasnon y Le Corbusier se limita a algunas facturas y reclamos de pago a los clientes y a una tarjeta del *mouleur* con nota en su trasdós que parece enmarcarse en alguna gestión de pago fallida<sup>12</sup>. Así mismo, existen algunas referencias al taller del artesano, que visitan arquitectos y clientes para ver el resultado de la maqueta. Por las facturas, el coste de estos trabajos era alto, lo que denota una alta dedicación a la tarea. El salario obrero cualificado en el París de 1924 no llegaba a los 400 francos, y el precio de cada una de las maquetas que realizara Lasnon para los Salones de Otoño rondaba entre los 300 y 600 francos, que Le Corbusier-Jeanneret cargaban al cliente, no sin alguna queja, como en el caso de Niestle (figura 3), al que responde Pierre Jeanneret:

*«Comme vous, je suis parfaitement d'accord que cette maquette est un joujou bien cher et bien encombrant, mais [...] vous avez une maison (en plâtre!); et si nous avons le plaisir de passer à une construction plus sérieuse, il y aura entre deux peu à changer et le travail en sera bien facilité»<sup>13</sup>.*

Dado el hecho de que el material no era caro ni cuantioso, es fundamentalmente la dedicación lo que se remunera, un dato que evidencia una labor de ajuste y toma de decisiones durante el proceso de construcción del objeto: una arquitectura ya, aunque sea en yeso.

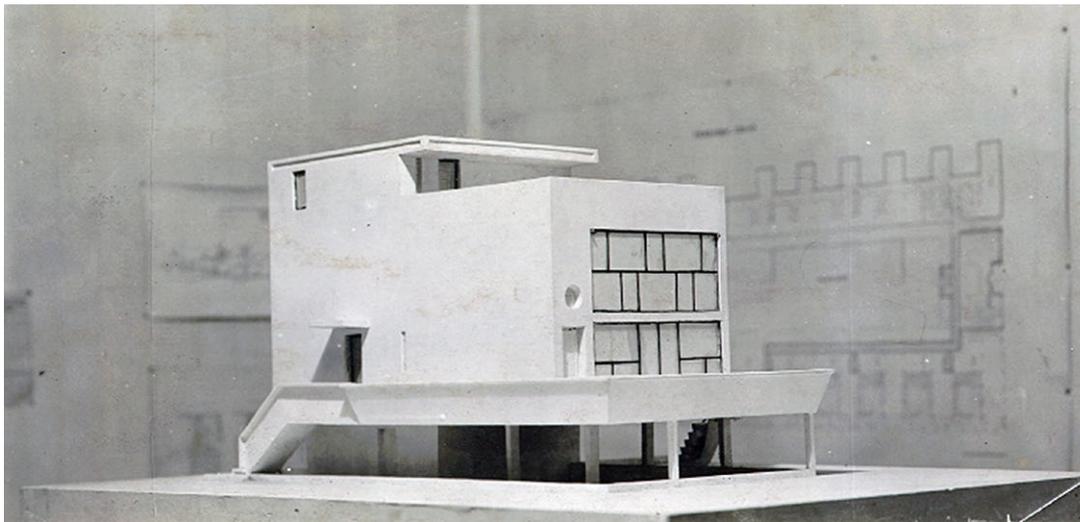
## Las maquetas de las villas para los Salones de Otoño: primeras construcciones, primeros volúmenes

El uso de maquetas será una de las constantes de las expresiones de las vanguardias arquitectónicas de principio de siglo XX. Como señala Davide Deriu, la posibilidad de fotografiar la maqueta y ser expuesta en diversas localizaciones es sin duda uno de sus principales valores<sup>14</sup> en dicho periodo. Pero, a su vez, existen vínculos entre la realización de estos materiales de proyecto y su ejecución que no deben pasar inadvertidos. Las relaciones que el oficio de carpintero guarda con las maquetas de De Stijl, las de los constructivistas rusos con los medios heredados de las academias, o los vínculos en la Bauhaus con los talleres de Weimar y Dessau muestran las relaciones complejas entre la construcción de la maqueta y la construcción de la arquitectura representada.

12. Correspondencias: FLC I2(14)2,7 y 8. Tarjeta de cortesía: FLC A2(11)13. Una parte importante de los contactos son a través de Pierre

13. [Trad. Autor: Al igual que usted, estoy totalmente de acuerdo con que esta maqueta es un juguete bien caro y voluminoso, pero os diré que tenéis ya una casa (en yeso!) y si tenemos el placer de pasar a una construcción más seria, habrá entre las dos poco cambio y el trabajo será por eso más fácil]. FLC I2(14)8. Carta de Le Corbusier-Pierre Jeanneret a M. Niestle. 14 enero de 1924.

14. Davide Deriu: "Transforming Ideas into Pictures. Model, Photography and Modern Architecture". Higot, Andrew (ed.) Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City. (Farnham: Ashgate, 2012): 159-178.



**FIG. 3**  
Maison à Rambouillet,  
week-end villa o Maison  
Niestle. Maqueta: Ch.  
Lasnon.1923. Fuente: FLC  
L2(19)29-001.

**FIG. 4**  
Maqueta de la Maison  
Citrohan. E:1/20. Salon  
d'Automne 1922. Ch.  
Lasnon. Fuente: FLC  
L3(20)9-001.

En el caso de las maquetas de las villas puristas de Le Corbusier y Jeanneret el uso del yeso y su forma de trabajo no es casual: la tradición francesa del *moulage* y las relaciones entre escultura y fotografía, en especial a partir de Rodin, a la que se incorporan los escultores puristas, está presente en estos primeros trabajos. El blanco del yeso, sin pintar, y el acople de planos previamente modelados para obtener el volumen caracterizan dicho vínculo.

### Los salones de Otoño de París 1922-23. Arquitecturas, pinturas y esculturas

El uso de la maqueta para divulgar la producción arquitectónica en los salones y ferias divulgativas de artes y oficios será un hecho común en los años veinte. El yeso se convertirá en una seña de identidad de este tipo de eventos por su condición de material estable, barato, fácil de pintar y de resultado comprobado ante la cámara fotográfica. En el caso de la convocatoria del Salon de Otoño de 1923, su uso para la ejecución de volúmenes puros favorecerá una lectura estilística conjunta entre las secciones dedicadas a arquitectura y escultura<sup>15</sup>, en la que Auguste Perret veía un nuevo academicismo<sup>16</sup>.

En el Salon de 1922, el *atelier* Le Corbusier-Jeanneret presentará la maqueta a escala 1:20 de la Maison Citrohan, un volumen cúbico opaco con alambres negros sobre un pedestal, difícil de aceptar por el gran público<sup>17</sup> (figura 4). En la convocatoria siguiente, las maquetas de la Villa Besnus, Villa Niestle y las Maisons d'Auteil, repiten la misma expresión material y escala. Si los alzados expuestos, también a escala 1:20, actúan como cuadros puristas, las maquetas lo hacen como esculturas. Sus volúmenes opacos, sin oquedad alguna que ayude al visitante de la exposición a 'entender' la maqueta, no permiten otra acción que rodearlas, anulando la posibilidad de escudriñar su interior. En este sentido, resulta ilustrativo el requerimiento, años más tarde, de Henry Russell Hitchcock para realizar la maqueta de la Villa Savoye, que se incorporaría a la exposición 'The International Style':

*« il nous semble également très Important que l'on puisse voir l'intérieur(...), si cela ne devait pas revenir trop cher, (...), par les fenêtres, par exemple »*<sup>18</sup>.

Para Hitchcock, el hecho de que las de Lasnon fueran opacas resultaba contrario a los principios comunes del nuevo estilo que propone a través de las didácticas maquetas de su exposición. Pero para Le Corbusier es una decisión voluntaria, desde las claves puristas, eliminar el hueco de la composición, además de coherente con las arquitecturas realizadas, pues las ventanas enrasadas prácticamente al plano de fachada no pretenden transparencia alguna, al contrario, buscan el reflejo apagado del vidrio aplomado al exterior. El precio de la maqueta ejecutada por Pissarro para Hitchcock hubo de superar con creces las de Lasnon.

15. «Il est curieux et agréable de constater l'influence des architectes sur les sculptures et réciproquement...». "Construire-t-on des cites-tour et des gratte-ciel sur l'emplacement des fortifications?" *Journal Excelsior* (France). 28/02/1923.

16. «Les jeunes architectes, affirme Perret, commettent au nom du volume et de la surface les mêmes fautes qu'on commettait dans un récent passé au nom de la symétrie, de la colonnade». Guillaume: "M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au Salon d'Automne" en *Paris Journal*. 01/12/1923.

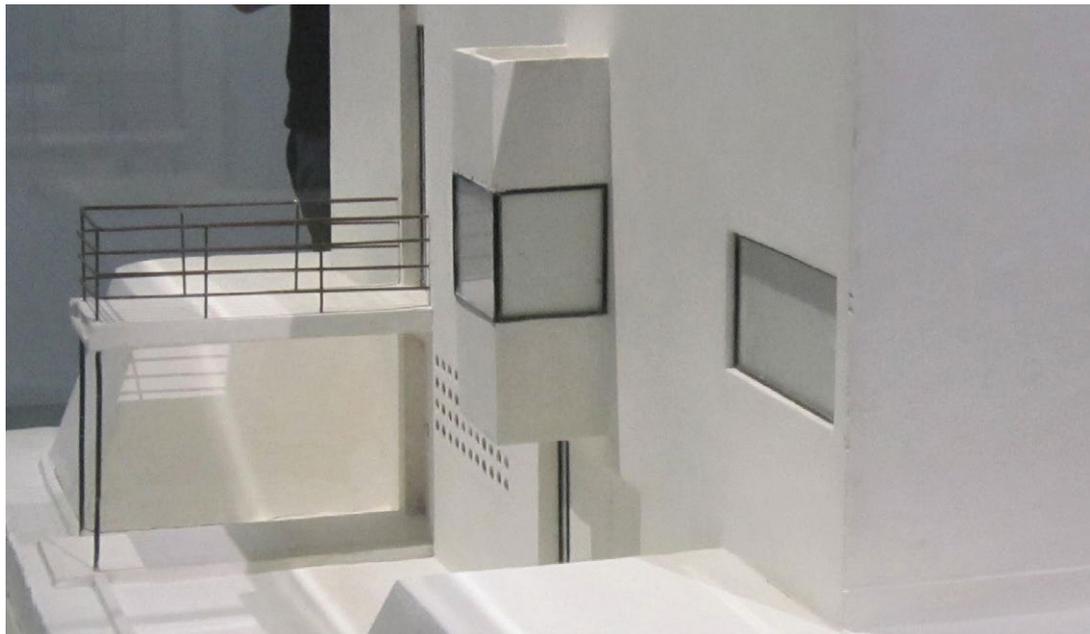
17. FLC X1(2)71. Les arts décoratifs au Salon d'Automne" en *Le Journal*. 19/11/1922.

18. [Trad. Autor: nos parece muy importante que se pueda ver el interior, si eso no supone mucho coste [...] por las ventanas, por ejemplo] FLC H1(12)144-001. Carta desde Berlín el 7/07/1931. Dirigida al maquetista Claude Pissarro con copia a Le Corbusier.

**FIG. 5**  
Maqueta de la Villa Besnus.  
Fuente: Fotografía del autor/  
FLC (2015).

**FIG. 6**  
Dibujos sobre la fotografía  
de la maqueta de la Maison  
La Roche. Finales de 1923.  
Fuente: L2(12)4-001.

**FIG. 7**  
Detalle de la maqueta de la  
Maison Citrohan. Fotografía  
de Peter Willi. 1922. Fuente:  
FLC L3(20)7-001.



## Construir la maqueta, definir el proyecto

Las maquetas se realizaban en el taller de Lasnou, al que se acercaban los clientes o los propios arquitectos para la toma de decisiones, pues el proceso de ejecución así lo requería. Las maquetas se realizaban mediante planchas de yeso de 1 centímetro de espesor, sobre un molde con las oquedades en bajorrelieve *en creux*. Este procedimiento está avalado documentalmente por algunos planos de la Maison La Roche-Jeanneret a 1:20 realizados cuando aún el proyecto dista de estar cerrado<sup>19</sup>. En él, se marca el bajorrelieve de las ventanas, sin mayor definición constructiva del hueco, lo que evidencia que el objetivo es perfilar un volumen, que no puede ser otro que el de la maqueta.

Esta forma de trabajo es coherente con los principios puristas de Le Corbusier: la fusión de plantas, secciones y alzados en el cuadro purista asegura el rigor descriptivo necesario y la obtención del volumen. Si la pintura se arquitecturiza acoplando planos con el valor real de la medida, el alzado y la planta se tornan en maqueta, como comprobación última del objeto plástico, a la espera de su construcción a escala real.

Por otro lado, resultan claras las relaciones entre el molde de yeso y el objeto-tipo. Es un dato esclarecedor que la maqueta más costosa fuera la de las maisons d'Auteuil, no sólo por su mayor tamaño sino por la complejidad que suponía la construcción de la curva de la sala de pinturas de M. La Roche. Si la Maison Citrohan, la Maison Ribot e incluso la Villa Besnus, son arquitecturas pensadas para la producción en serie, la ejecución de su representación mediante moldes propone un lenguaje del oficio de *mouleur* que dialoga con el del arquitecto, pero sin simular la construcción real. Le Corbusier dirá:

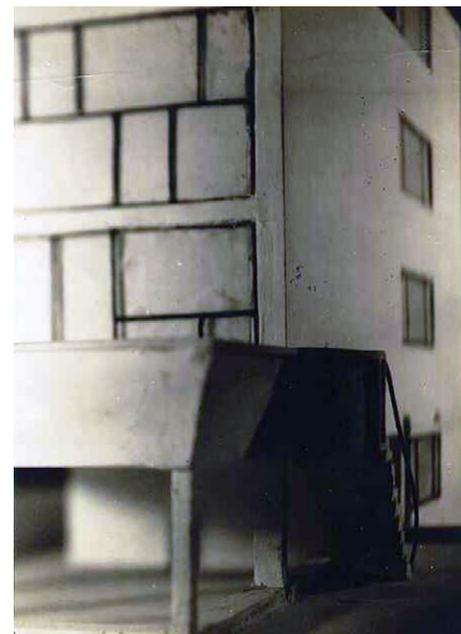
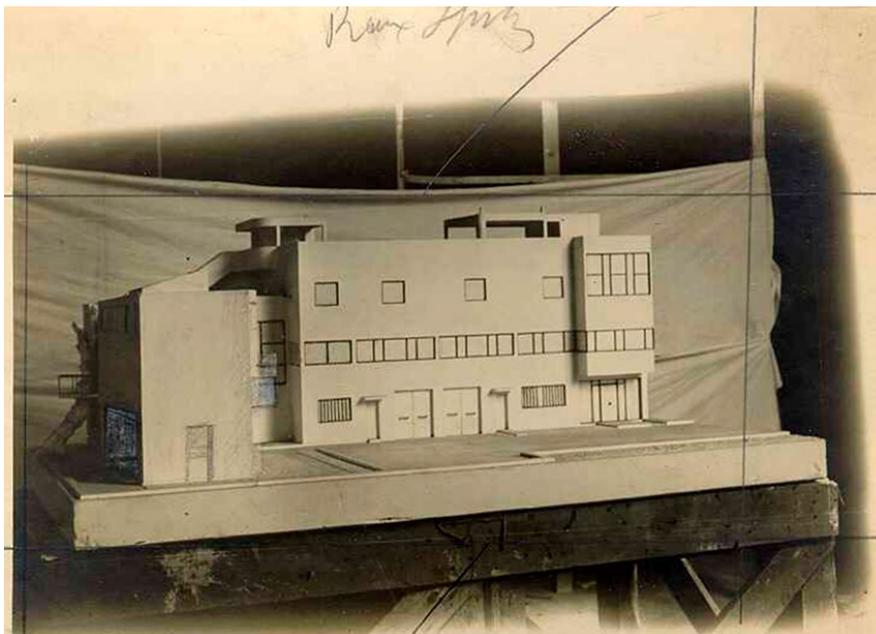
« Plusieurs maquettes en plâtre sont exposées à l'échelle de 5 cm pour mètre; c'est une échelle qui permet vraiment de voir ce qu'on fait [...] Cette exposition de grandes maquettes permet de poser, devant l'opinion, le problème de l'esthétique architecturale du ciment armé »<sup>20</sup>.

De hecho, la ejecución de las maquetas resulta más coherente con el discurso plástico de la repetición del *objet-type* que la propia construcción real de las arquitecturas representadas, en las que la imagen industrializada final no correspondía a su ejecución tradicional de ladrillos revocados, como señala Jorge Torres<sup>21</sup>. En este sentido, resulta coherente la ejecución de las cinco maquetas con la misma técnica,

19. FLC15216.

20. William Boesiger; Oscar Stonorov, *Le Corbusier. Oeuvre Complète. Volume 1. 1910-29* (Basel: Birkhäuser, 1999) 59 (1ª ed.: 1929).

21. Jorge Torres Cueco, *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004): 250.



incorporando como ventanas trozos de vidrio recercados por alambres pintados de negro. Este interés de los arquitectos por simular la ventana, en lo que a su geometría y color se refiere, encuentra su coherencia en el discurso purista, al incorporar elementos secundarios sobre la superficie blanca, al igual que el punto negro del dado o la ficha de dominó (figura 5).

Una comparación entre los tiempos de ejecución de los dibujos y las maquetas muestran múltiples variaciones entre ambos materiales de representación, lo que refuerza la idea de la realización de diversas pruebas en el taller de Lasnon hasta conseguir la representación deseada, explicando el coste de los trabajos, puesto que la sencillez de las formas se aleja de la ejecución laboriosa del ornamento<sup>22</sup>, y evidencia el uso de la maqueta como ámbito de toma de decisiones. Para los arquitectos, la maqueta era «representación exacta»<sup>23</sup> de lo que se pretendía construir, por tanto, el taller de Lasnon hubo de convertirse en una suerte de dirección de obra en miniatura, donde los arquitectos junto con el artesano encontraban, cada uno desde sus lenguajes, las expresiones acordes a lo que estaban realizando: para Lasnon, un *moulage*, para Le Corbusier y Jeanneret, una arquitectura. Los conocimientos en torno a la escultura, cada uno desde sus intereses y oficios, intersecaba este diálogo.

### Divulgación de la maqueta. Más allá de la fotogenia

El padre de Lasnon hubo de coincidir en el taller de Meudon de Rodin con Marconi, Bodmery otros fotógrafos principales que plasmaban los moulages del artista<sup>24</sup>. Rodin y sus coetáneos se contraponen a la incorporación de esta disciplina como expresión artística, cambio radical durante los años de las vanguardias. No obstante, los procesos entre escultura y fotografía –y por tanto entre maqueta y fotografía– aún deben mucho al carácter meramente documentalista de este instrumento respecto al objeto durante los años veinte.

Las instantáneas de diversos fotógrafos de las maquetas estudiadas, especialmente Albin Salaüin y Peter Willi, tienen como objetivo la divulgación de las imágenes en prensa, algo que ya venía ocurriendo con la escultura en el siglo XIX. Sin duda, el yeso ante la fotografía en blanco y negro resulta especialmente propicio para los claroscuros de los volúmenes, además de permitir una lectura bidimensional del objeto, un distanciamiento de la rotundidad del objeto en directo<sup>25</sup>. Le Corbusier utilizará, al igual que Rodin, estas fotografías para incorporar correcciones mediante redibujados u otro tipo de manipulaciones (figura 6).

22. Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde, *Maquetas de Le Corbusier: técnicas, objetos y sujetos* (Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla/ IUACC, 2016) cap. 2.

23. FLC I2(14)8. Ver nº 13.

24. Hélène Pinet. *Rodin: sculpteur et les photographes de son temps* (Paris: Sers, 1985).

25. Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016).

En este sentido, el blanco de las maquetas de yeso, a la que se aplicaba una ligera veladura para fijar el material, representa los revocos de la arquitectura escalada, pero no se pinta en blanco. Mark Wigley ha señalado la relación del acabado blanco con la vestimenta, como segunda piel desprovista de atributos ligados a la moda<sup>26</sup>, y no es incoherente incorporar al valor textil y táctil la honestidad del yeso y las copias de las esculturas clásicas, perdidas las policromías. Lo blanco, como ideal purista, encuentra a su vez una coartada en la fotografía en blanco y negro, en la que las figuras de mármol o yeso consiguen la mejor expresión de la plástica, reforzada en la maqueta por la opacidad de los paños de vidrio.

Las fotografías muestran el uso de telas para crear un fondo, y dejan entrever el taller de Lasnon. Las luces naturales distan de ser simuladoras de un espacio exterior, más bien son luces tenues propias de un interior. Este hecho, junto con la neutralidad del fondo –recurso tomado de la escultura– fortalece aún más la representación del objeto como tal en la fotografía, más que a recrear con la instantánea la simulación de una realidad por ejecutar.

Las ubicaciones de las maquetas respecto a la cámara fotográfica demuestran que, ante el objetivo, el modelo de yeso sí se pretende como representación de una arquitectura. La maqueta se posiciona en el suelo para ser fotografiada desde arriba o las instantáneas tomadas a la altura de un escalado viandante evidencian su finalidad divulgativa como arquitecturas por realizar (figura 7). De hecho, en 1924, la representación del *atelier* Le Corbusier-Jeanneret serán las fotografías de sus primeras obras ya acabadas.

## ***Carte-reliefs. De Alger a Nemours: fotografía aérea y color***

Es durante los años 30 cuando la relación de Le Corbusier-Jeanneret con Lasnon vuelve a tomar mayor peso, a raíz de su intervención en las maquetas de Alger, Zlin y Nemours. Le Corbusier va a incorporar la maqueta en *plan-relief* como instrumento indispensable para dar forma y divulgar sus propuestas de ciudad ligadas al “Nuevo Urbanismo” de los CIAM. Será el propio Le Corbusier el que enfatice en sus escritos la necesidad de esta herramienta. Un ejercicio que se realiza, lejos de la imagen preestablecida de la *tabula rasa*, con una precisión total en lo que a la documentación gráfica del lugar se refiere, y en la que el color incorpora valores específicos de éste. Todo ello está ligado a Lasnon, artesano puntero en la ejecución de *plan-reliefs* y *carte-reliefs*, gracias a sus vínculos con el Service Geographique Aérienne del Estado.

Las maquetas resultantes, en especial la de Nemours, tuvieron una vida muy activa en exposiciones de la obra del arquitecto, y las fotografías de estos objetos se convirtieron en paradigmas del urbanismo CIAM, si bien el desconocimiento de los lugares originales en los que se proponían relegó estas maquetas a ilustraciones de la aplicación de los puntos de la Carta de Atenas, reduciendo a utopía un paisaje real.

## **Lasnon y el Service Geographique de la Armée**

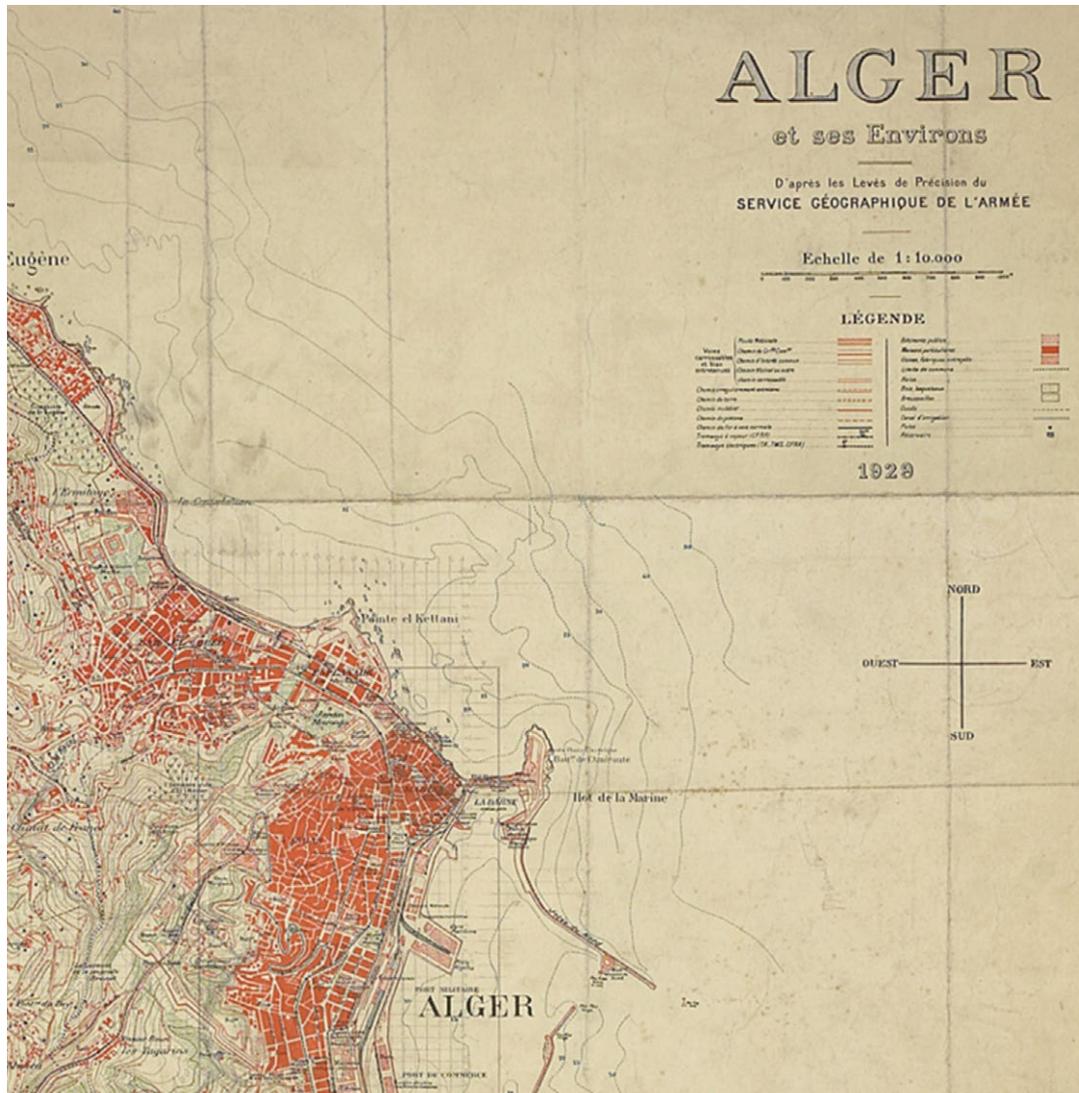
Los primeros documentos que ligan a Charles-Augustin Lasnon con el Service Geographique de la Armée (SGA) corresponden a los encargos de Plan-relief. Estas maquetas poseen, por un lado, un interés divulgativo que encuentra eco en las diversas exposiciones realizadas durante esos años con el afán de reforzar el sentido republicano de todos los territorios de Francia, incluyendo los de ultramar y, por otro, dotar al SGA de una réplica legible para las tareas militares que tiene encomendada, tradición que parte de los *carte-reliefs* realizados durante el mando del mariscal Vauban en el siglo XVII, cuyo mantenimiento también estaba a cargo del SGA, y probablemente de Lasnon. A la pericia de trasladar al yeso las curvas de nivel se unía la aplicación del color como instrumento didáctico a los ojos de unos espectadores no familiarizados con la visión aérea. En 1931, Lasnon ya ha ejecutado la Carta de Argelia para la Exposición Colonial de ese mismo año y en 1932, siempre en colaboración con el SGA, realizará las *carte-reliefs* de Francia y París (figura 8).

La relación de Le Corbusier con Lasnon hubo de facilitarle el conocimiento de las nuevas técnicas de representación aérea, vinculadas al progreso de la aviación y la fotografía. La relación con la maqueta de

26. Mark Wigley, *White Walls, Designers Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, Massachusets: MIT Press, 2011).

Alger y Nemours realizados por el artesano a partir de 1932 no parecen casuales. Como establece Christine Boyer, la influencia de la experiencia aérea de Le Corbusier poseen una huella profunda en el urbanismo de Le Corbusier y, en general, en sus procesos creativos. Pero yendo al hecho específico de la maqueta como instrumento de proyecto y presentación, este viraje de la sensibilidad del arquitecto se ve auspiciado por los trabajos de Lasnon para el SGA.

Las maquetas van a permitir a Le Corbusier poder controlar esas intenciones que las visiones desde el avión le producían al observar los paisajes, una experiencia a camino entre la cinética indagadora del modelado y el rigor matemático del plano estereofotográfico. Una lectura de la maqueta más pormenorizada, incluyendo ya el color, permitirá observar que por debajo de las grandes maniobras urbanas existe una tarea minuciosa, artesanal en algunos casos, más cercana a la tarea del jardinero que a la del ingeniero, en especial en el caso de la maqueta de Nemours. Este afecto puede deberse a la ejecución profesional de la maqueta realizada por Lasnon o a un mayor interés de Le Corbusier por las características del lugar.



**FIG. 8**  
Planimetría de "Alger et ses environs". 1929. Service Géographique de la Armée (SGA): obsérvese cuadrícula de control para la construcción de la forma del proyecto en la maqueta. Fuente: FLC 14442B.



## Lasnon y el Service Geographique de la Armée

« *La falaise d'Alger.- Nous avons, les premiers, établi ce relief du territoire d'Alger. Je dis qu'un édile qui regarde ce relief doit admettre qu'il ne copiera plus dorénavant ni Paris, ni Berlin, ni Londres (...). Un tel relief devrait être placé dans chacun des bureaux attachés à l'urbanisation de la ville* »<sup>27</sup>.

27. [Trad. Autor : El acantilado de Alger. Hemos realizado, los primeros, esta maqueta de relieve del territorio de Alger. Un edil que vea este relieve debe admitir que ya no copiará más ni Paris, ni Berlín, ni Londres. Un relieve así debería estar colocado en cada una de las oficinas encargadas del urbanismo de las ciudades] Le Corbusier, *La Ville Radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. (Paris: Vincent Fréal & Cie, 1935) 35.

28. Jean-Pierre Giordani: *Le Corbusier et les projets pour la ville d'Alger* (Paris: Tesis Doctoral, Université de Paris, 1987). Cfr. Chapitre 3.

29. FLC 14442A.

30. Carta de 22/10/1930 de Le Corbusier a Chenal. FLC B3(5)457-002.

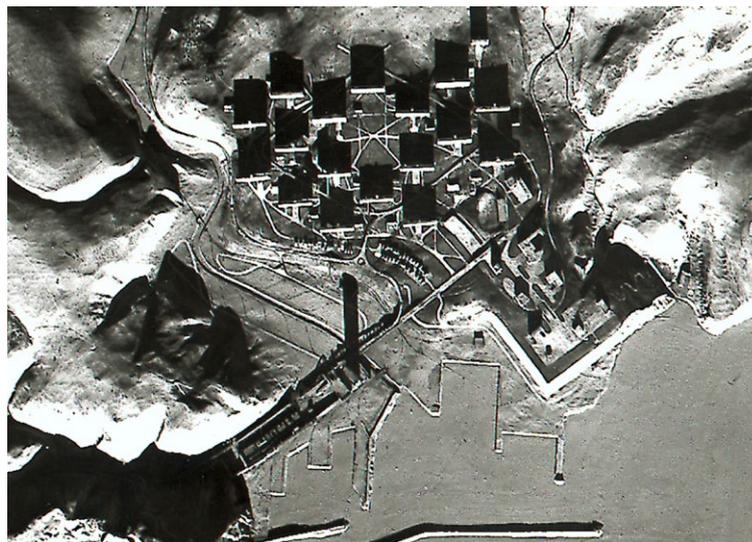
31. Le Corbusier, *Por las 4 rutas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972) 92-93.

El modelo, con su relieve topográfico, abre las posibilidades de un nuevo urbanismo a los ediles del progreso: edificios en altura, tráfico a diversos niveles y ajuste a la topografía. Si edificios y vías pueden tipificarse y cuantificarse, el valor que más se presta a una lectura poética es el relieve. Este planteamiento va a alumbrar las maquetas-proyecto de Alger y Nemours.

Giordani ya ha evidenciado cómo la maqueta realizada para el Plan Obus se incorpora al proceso de definición del proyecto<sup>28</sup>, puesto que permite aprehender el lugar con mayor claridad. La ejecución de la base de la maqueta, girada con respecto al frente de la costa, se debe al uso de uno de los planos del SGA como base de la construcción del modelo<sup>29</sup>, lo que auspicia la aparición de Lasnon en su ejecución (figura 9). Las aplicaciones de los colores ubican al espectador en la latitud de la propuesta. Lasnon hubo de estar al cargo del pintado, pero probablemente también pesaran las recomendaciones de Pierre Chenal, consultado al respecto para los colores de la maqueta del Plan Voisin, con el fin de que «fueran fotogénicos» en su aparición en la película en blanco y negro *Bâtir*<sup>30</sup>.

Pero será en la maqueta de propuesta para la ciudad argelina de Nemours donde Le Corbusier y Lasnon realizan el mayor diálogo desde sus oficios. La maqueta se realiza de nuevo a partir de las planimetrías del SGA, trasladadas por Lasnon con tal pulcritud que se observan incluso las protuberancias en la bahía de las dos enormes piedras *les deux frères*, recogidas por Le Corbusier en sus dibujos del lugar durante su visita, e incorporadas como cierre del malecón del puerto, a modo de *objets à réaction poétique* del paisaje (figura 10). El *relief*, realizado en yeso, posee una decidida policromía, utilizando elementos metálicos –de perfiles nítidos– para las edificaciones (figura 11). El área residencial representa con verdadera pulcritud la madeja de viarios de diversas escalas, sobre el sorprendente tono verdoso, que se degrada hasta su desaparición en los confines de la ciudad:

«*La zona de viviendas se hubiera levantado en un anfiteatro admirablemente expuesto al sol, vientos y panoramas, que actualmente es una extensión de arena y rocas donde ni un cordero encontraría pasto. Este terreno para 10.000 viviendas, no valía dos reales, se podía comprar con un puñado de oro [...] Por el momento, todo era tierra desierta de África, donde plantar los más bellos jardines*»<sup>31</sup>.



**FIG. 9**  
Maqueta Plan Obus. Charles Lasnon. Los ángulos vacíos corresponden al límite de la planimetría del SGA. FLC.

**FIG. 10**  
Detalle de la maqueta de Nemours. Zona militar y acceso al puerto entre las "deux frères". Le Corbusier poseía una postal de las dos rocas en el mar, que marcan el acceso al puerto. FLC.

**FIG. 11**  
Detalle de la maqueta de Nemours. Zona residencial con trazados 7V. FLC.

**FIG. 12**  
Atardecer en la maqueta de Nemours. 1935. Charles Lasnon. FLC L1(1)99-001.

Las fotografías en blanco y negro de la maqueta harían pasar a un segundo término este aspecto, instaurándose como lectura primordial el trazado "a la francesa" de los caminos curvos y su condición ejemplar de la Carta de Atenas (figura 12). Este Le Corbusier que planta jardines no hace sino aplicar mediante los caminos curvos una estabilización del agua destructiva de las escorrentías, características de las cornisas calcáreas, un sistema similar al que aplicara Gaudí en el Park Güell. La manipulación de la tierra calcárea, como si de un trozo de yeso se tratara, también se opera en el risco nordeste que cierra la bahía, ataluzado como un baluarte de Vauban, sobre el que se sitúa el área militar.

## Las maquetas y su divulgación

La maqueta de Nemours ha tenido una agitada vida expositiva frente a la más sedentaria de la del Plan Obus, probablemente debido a su enorme tamaño y peso. Este hecho circunstancial favoreció la divulgación de la última mediante fotografías, en blanco y negro, en las que las sombras del gran viaducto destacaban por encima de los afanosos esfuerzos de Lasnon por representar los contactos destructivos entre la gran estructura del viaducto y las diminutas arquitecturas de la *casbah* (figura 13), un hecho que no pasó inadvertido a Brunel, el alcalde de Alger<sup>32</sup>. Las lecturas que se han realizado de este proyecto, en torno a la plasticidad del gesto del arquitecto, deben mucho a este material fotográfico, sin duda favorecido por Le Corbusier en sus publicaciones frente a otras fotografías a nivel del mar. Más allá de la intuición del gesto, el control de las curvas del viaducto y los *crescent* mediante cuadrículas dibujadas sobre las planimetrías muestran que estas geometrías musculosas están ajustadas a sistemas de representación similares a la realización de bajorrelieves, técnicas ligadas a la ejecución de las maquetas y en general a dicha rama de la escultura (figura 14).

La maqueta de Nemours, con su tamaño reducido, deambuló durante años de exposición en exposición, a partir de ser prestada al MoMA por Le Corbusier en 1935, posteriormente intentada vender en dos veces y finalmente devuelta, en una confusa operación durante los años de la Segunda Guerra Mundial y la postguerra, explicable sólo desde las necesidades económicas del periodo<sup>33</sup>. Robert Jacobs no reclamará dicho proyecto específicamente para la exposición, sino que englobará en un epígrafe denominado "urbanismo" otros ejemplos de aplicación de la Carta de Atenas que interesaba aplicar a escala mundial<sup>34</sup>. El público norteamericano, al que Hitchcock quería enseñar los interiores de la maqueta de la Villa Savoye, se muestra verdaderamente entretenido con el paisaje del *relief* en la exposición de la Mezzanine del Radio City (figura 15). La imagen no puede ser más chic: el nombre colonial de la ciudad rotulado en el panel y la nacionalidad del arquitecto deberían hacer pensar a sus observadores que ese lugar verde utópico tan admirable estaría en un bello valle francés de la costa atlántica.

32. Tim Benton, "La rethorique de la vérité: Le Corbusier à Alger" Bonillo, Jean-Lucien (dir.) Le Corbusier. *Visons d'Alger* (Paris: Editions de la Villette. 2012) FLC C1(2)367. Le Corbusier a Emery, comentándole de Brunel, tras ver la maqueta: «il a été sidéré. Il a dit: "Et mes électeurs?". [Trad. Autor: Estaba estupefacto. Ha dicho: ¿y mis electores?].

33. Para la "Exposition des capitales" intercambiarán cartas el MoMA y Le Corbusier que ilustran el litigio por las maquetas del Palacio de los Soviets, Nemours y el edificio Rentenanstal (ver FLC C2(7)76-01, C2(7)80-001, C2(20)37-02 y otras). Le Corbusier llega a pedir 800 dólares -12.000 euros- por la maqueta en 1948.

34. FLC C2(7)57-003.



## Conclusiones

Tres conclusiones entrelazadas pueden extraerse de lo establecido en este estudio. La primera sería la implicación de los procesos de ejecución de las maquetas en la formulación de las propuestas arquitectónicas de Le Corbusier/Pierre Jeanneret. Evidencian este hecho la comprobada dedicación a la construcción del objeto, los solapes temporales en la realización del modelo con la definición de los planos, el interés de los arquitectos por “construir” el objeto escalado en coherencia con lo que proponen en el campo de la construcción, del urbanismo y de las ideas. Este hecho no se limita a una mera transcripción geométrica a las tres dimensiones de la forma, asunto en el que también la maqueta se convierte en campo decisivo, sino que se amplía a la materialidad del objeto, incorporando a través de ella atributos de los planteamientos del arquitecto ligados a la cultura plástica francesa.

Por otro lado, sobre la relación entre la divulgación y el proceso creativo, la maqueta juega un rol fundamental. Si, como establece Beatriz Colomina, la arquitectura de Le Corbusier «es el resultado de su posicionamiento tras la cámara»<sup>35</sup>, resulta oportuno reflexionar acerca de dos aspectos. Por un lado, la maqueta en sí es una arquitectura escalada que se fotografía, por lo que resulta evidente la preparación del objeto para tal fin, pues es la primera oportunidad que tiene Le Corbusier en llevar a cabo tal acción fundamental y, en los proyectos no realizados, la última. Por otro, la fotografía de la maqueta, en tanto que objeto plástico, incorpora unos antecedentes difíciles de encontrar aún en la fotografía de arquitectura, pero en cambio con un rico bagaje en lo que a la relación entre escultura y fotografía se refiere. Ambos hechos quedan incorporados en el propio proceso de ejecución de la maqueta, de su exposición como objeto y de su fotografía en blanco y negro, en el que el uso del yeso –y no la pintura blanca– es sustancial por sus implicaciones como medio divulgativo, tanto en las artes mayores como en la divulgación de un paisaje gracias al cromatismo que amortigua la abstracción de la imagen aérea en blanco y negro.

Finalmente, los diálogos con los artesanos –en este caso el maquetista Charles Lasnon– ligados al proceso del proyecto son un campo activo de creatividad. Frente al monólogo del estilo, y sin por ello restar un ápice al potencial de Le Corbusier como creador, estos procesos dialógicos corroboran la existencia de un lugar de progreso y trabajo común, al que cada uno de los personajes se incorpora desde sus disciplinas y protagonismos. Escenarios que miden un contexto real en los que la economía, las relaciones humanas o el puro azar quedan ligados a la acción de la representación y sus hacedores: casas, ciudades o trozos de yeso, gigantes o molinos, quijotes y sanchopanzas.

35. Beatriz Colomina, “Le Corbusier and photography” *Assemblage*, No. 4 (Oct., 1987): 21.



**FIG. 13**  
Detalle de la maqueta del Plan Obus sobre la Kasbah. 1932. Maqueta de junio de 1932. Ch. Lasnon.  
Fuente: Petit, Jean. *Le Corbusier parle* (Paris: Forces vives. 1967) 209.

**FIG. 14**  
Una de las imágenes más recurrentes de la maqueta del Plan Obus 1932. Ch. Lasnon. Fotografía de A. Salaün. Fuente: FLC L1(1)69-001.

**FIG. 15**  
Visitantes ante la maqueta de Nemours en la exposición "Le Corbusier. Radio City, Mezzanine Gallery", Nueva York. Otoño 1945. Fuente: FLC L1(6)16.

Autor

**Miguel Ángel de la Cova** es Doctor arquitecto (2016) por la Universidad de Sevilla y por L'École Doctorale Paris-Est, bajo la dirección de C. Maniaque y A. Ramos. Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla y arquitecto en ejercicio. Investigaciones acerca de los procesos creativos a través de las maquetas, del paisaje y su representación, y los valores identificativos del espacio público. Bibliografía sobre Le Corbusier: «Le Corbusier modela New York», Proyecto Progreso Arquitectura, 2016; *Maquetas de Le Corbusier: técnicas, objetos y sujetos*, Editorial Universidad de Sevilla, 2017 (label qualité FECYT; FAD Award for thought and Critique 2018); «Maquetas en acción», *Rassegna d'architettura e Urbanistica*, 2017; «The hand, sister of the eye» *Graphic imprints*, Springer, 2018; «Photographie et maquette chez Le Corbusier» *Cahiers de la Recherche Architecturale et Paysagère*, 2019.

Bibliografía

Benton, Tim. "La rethorique de la verité: Le Corbusier à Alger". En *Le Corbusier. Visions d'Alger*, coordinado por J.L. Bonillo, 172-187. París: Editions de la Villette, 2012.

Boesiger, William y Oscar Stonorov. *Le Corbusier. Oeuvre Complète. Volume 1. 1910-29*. Basel: Birkhäuser, 1999.

Boyer, M. Christine. "Aviation and the Aerial View: Le Corbusier's Spatial Transformations in the 1930s and 1940s". *Diacritics* 33, nº 3-4 (2003): 93-116.

Calatrava, Juan. "Le Corbusier y Le Poème de L'Angle Droit. Un poema habitable. Una casa poética". En *Le Corbusier y la síntesis de las artes*, coordinado por Juan Calatrava. Madrid: Círculo de Bellas Artes - Fondation Le Corbusier, 2006.

Colomina, Beatriz. "Le Corbusier and Photography". *Assemblage*, nº 4 (1987): 6-23.

De la Cova, Miguel Ángel. *Maquetas de Le Corbusier: técnicas, objetos y sujetos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2016.

Deriu, Davide. "Transforming Ideas into Pictures. Model, Photography and Modern Architecture". En *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, ed. por Andrew Higgot, 159-178. Farnham: Ashgate, 2012.

Fanelli, Giovanni. *Histoire de la photographie d'architecture*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

Focillon, Henri. *Vies des formes. Suivi de Éloge de la main*. París: Presses Universitaires de France, 1943.

Giordani, Jean-Pierre. "Le Corbusier et les projets pour la ville d'Alger". Tesis Doctoral. Université de Paris, 1987.

Gómez, Francisco Vicente. "El concepto de 'dialoguismo' en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista". *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 5 (1983): 47-54.

Le Corbusier. *Por las cuatro rutas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Le Corbusier. *La Ville Radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. París: Vincent Fréal & Cie, 1935.

Le Corbusier. *Mise au point*. Traducido por Jorge Torres Cueco. Madrid: Abada Editores, 2014.

Le Couëdic, Daniel. *Savina, l'improbable compagnon de route*. París: Fondation Le Corbusier, 2005.

Mameli, Maddalena. *Le Corbusier e Costantino Nivola. New York 1946-1953*. Milán: Franco Angeli, 2012.

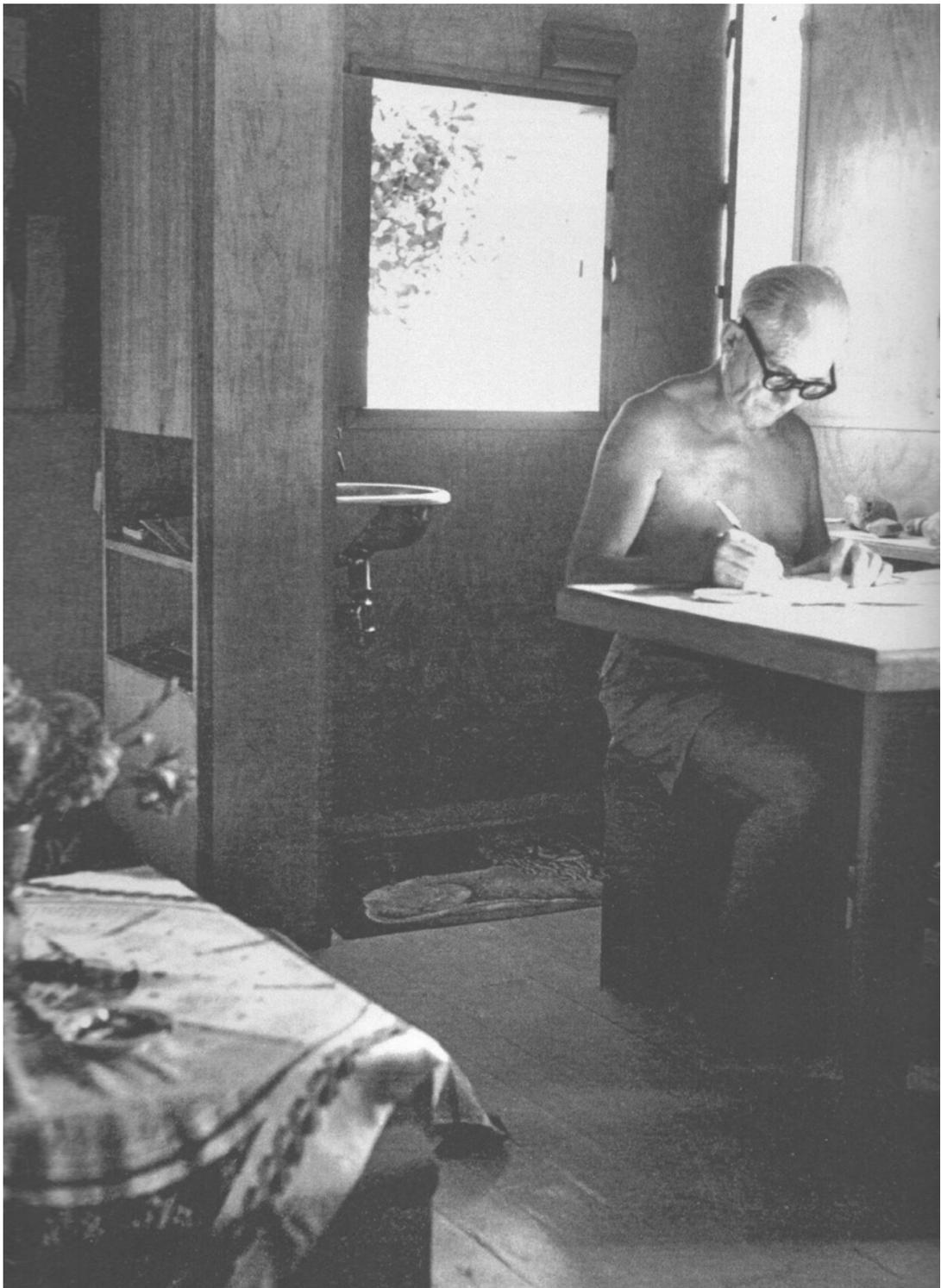
Maniaque, Caroline. *Le Corbusier et les maisons Jaoul*. París: Editions A&J Picard, 2005.

Nicoll, Edna L. *A travers l'Exposition coloniale*. París: E. L. Nicoll, 1931.

Pinet, Hélène. *Rodin: sculpteur et les photographies de son temps*. París: Sers, 1985.

Torres Cueco, Jorge. *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.

Wigley, Mark. *White Walls. Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge (Massachusetts) - London (England): The MIT Press, 2001.



Le Corbusier dans le  
cabanon, photo Lucien  
Hervé 1952.

# LE CORBUSIER ET LE PROBLÈME DU VÊTEMENT

De quoi « rhabiller » la théorie

*C. Félix-Fromentin*

**Résumé :** A la fin des années 1920, Le Corbusier a exprimé un intérêt pour le vêtement moderne féminin au point de proclamer que de la révolution vestimentaire dépendait la révolution de l'architecture. Cette assertion étonne puisque les théories de l'architecture moderne et du design ont rejeté ou délaissé la question vestimentaire. La conception corbuséenne, d'ailleurs, est jugée comme ambiguë. Comment, pourquoi, en plein tournant industriel, à l'âge de la machine, fonder l'architecture dans le vêtement ? Ses écrits épars sur le sujet, depuis les années 1910 aux années 1940, permettent de mettre au jour deux points de vue opposés qui s'avèrent faire écho à des controverses et à des divergences idéologiques caractéristiques de cette époque : standard contre individualité, théorie prothétique contre théorie rythmique. C'est dès lors en nous penchant sur un design de vêtement qu'il a esquissé dans les années 1950 que nous révélons sa position positivement paradoxale, et en quoi elle est propre de la sorte à « rhabiller » la théorie —sa théorie—, ainsi que certaines théories qui la convoquent.

**Mots-clé :** Le Corbusier; Design; Vêtement; Prothétique; Rythmique.

**Resumen:** A finales de la década de 1920, Le Corbusier mostró un interés por la vestimenta moderna femenina, hasta el punto de proclamar que de la revolución vestimentaria dependía la revolución de la arquitectura. Esta afirmación causa sorpresa, porque las teorías de la arquitectura moderna y el diseño han rechazado o soslayado la cuestión vestimentaria. Por lo demás, la idea de Le Corbusier ha sido considerada ambigua. ¿Cómo, por qué, en pleno avance industrial, en la era de la máquina, basar la arquitectura en la vestimenta ? Sus escritos diversos sobre la cuestión, desde los años 1910 hasta la década de 1940, permiten apreciar dos puntos de vista opuestos que se hacen eco de las controversias y de las divergencias ideológicas características de esa época: estándar contra individualidad, teoría protética contra teoría rítmica. Es así como, concentrándonos en un diseño de vestimenta que esbozó en los años cincuenta, ponemos de manifiesto su posición positivamente paradójica y en qué medida esta es adecuada para «revestir» la teoría —su teoría—, así como ciertas teorías que le convocan.

**Palabras clave:** Le Corbusier; Diseño; Vestido; Prótesis; Rítmica.

**Abstract:** At the end of the 1920s, Le Corbusier showed interest in modern feminine clothing to the point of proclaiming that the revolution in architecture depended on the dress revolution. This assertion is surprising since the theories of modern architecture and design have rejected or neglected the issue of clothing. The corbusean conception is moreover considered ambiguous. How, why, in the midst of industrial change, in the age of the machine, found architecture in clothing? His scattered writings on the subject, from the 1910s to the 1940s, brought to light two opposing points of view which turned out to echo the controversies and ideological divergences characteristic of this era : standard versus individuality, prosthetic theory versus rhythmic theory. It is then by focusing on a dress design that he sketched in the 1950s that we reveal his positively paradoxical position, and how it is suitable for «dressing» the theory —his theory—, as well than certain theories that involve it.

**Keywords:** Le Corbusier; Design; Clothing; Prosthetic; Rythmique.

« Avec Le Corbusier chez un chemisier où il désire acheter un pyjama.

-Je voudrais un pyjama sombre, uni, de forte couleur, sans revers, sans bordure à filet blanc.

-Nous n'avons pas cela Monsieur. Nous n'avons qu'avec filet blanc.

Le Corbusier proteste :

-Vous, les chemisiers, vous n'avez pas encore inventé un pyjama seyant, pour qu'on n'ait pas toujours l'air d'être dans une chambre à coucher de théâtre !

-Monsieur, on les fait toujours comme cela.

Même réponse avenue de l'Opéra, boulevard Saint Michel, etc... »<sup>1</sup>

Ce souvenir de Jean Petit, relaté dans *Le Corbusier parle* semble au premier abord une parabole à l'instar de celle du cordonnier qui sert à Adolf Loos dans *Ornement et Crime*<sup>2</sup> à réclamer un dépassement de l'ornement dans l'artisanat et les arts décoratifs. Si le contenu et la tonalité donnent en effet à le penser, la scène qui est relatée pourrait toutefois bien avoir eu lieu, et ceci pour deux raisons. D'une part, elle fait écho à la mutation qui s'accomplit dans le secteur du vêtement à partir de la fin du XIXème siècle et durant le premier tiers du XXème siècle en vue de libérer l'habillement des codes culturels et sociaux imposant aux corps leurs tenues. Le pyjama a représenté dans ce contexte un article exemplaire pour ce qu'il pouvait être porté en extérieur comme en vêtement d'intérieur, de façon informelle, par les femmes comme par les hommes<sup>3</sup>. D'autre part, Le Corbusier a laissé de nombreuses confessions sur sa vie personnelle, dans ses carnets et dans ses lettres par exemple, qui attestent combien, derrière les apparences parfois rudes de sa rhétorique, il intriquait la théorie et la vie. A cet égard satisfait-il à cette méthode que suivait Paul Valéry (dont on sait qu'il fut un admirateur) : de s'en tenir toujours, d'autant plus quand les questions sont complexes et que l'on souhaite les traiter dans des « proportions humaines »<sup>4</sup>, à sa propre expérience vécue. « Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses »<sup>5</sup> a exprimé Valéry lors de son premier cours de Poétique au Collège de France en 1937.

Ainsi, ce qui apparaît comme un souvenir trivial ne l'est sans doute pas. Jean Petit cite d'ailleurs également Le Corbusier en train de proclamer : « J'ai écrit quelque part, vers 1929 : tant que le costume n'aura pas été transformé, la révolution ne sera jamais faite. » La révolution de l'architecture qui l'anima tout au long de sa vie aurait été dépendante d'une mutation préalable sur le plan vestimentaire.

Cette assertion n'est pas sans étonner puisqu'il fut montré que le développement de l'architecture moderne, à l'ère de la machine, s'est fait dans un dénigrement et finalement une mise à l'écart de tout ce qui concernait de près ou de loin la question du vêtement (incluant les arts textiles, les revêtements et la mode dans le même mouvement de rejet). Mark Wigley, dans *White Walls: Designer Dresses - The Fashioning of Modern Architecture* où l'on trouve cette démonstration, révèle cependant que l'on ne peut saisir pleinement la qualité de cette architecture, et en premier lieu cette caractéristique majeure que sont leurs murs blancs, sans réévaluer le rôle du vêtement dans son histoire. C'est en réalité la théorie et l'historiographie canoniques de l'architecture moderne qui auraient effacé toute trace de cette influence. Le Corbusier lui-même, actif dans cette théorisation, l'aurait par ailleurs renié...

Je m'intéresse pour ma part à Le Corbusier depuis le territoire de l'architecture élargi à l'architecture intérieure, aux arts décoratifs et au design, et dans le cadre d'un questionnement sur la nature, la place et le rôle de cette première enveloppe habitable qu'est le vêtement. Or cet objet textile singulier fut délaissé également d'un point de vue théorique par ces disciplines.

Le Corbusier a côtoyé le milieu du design en émergence et participé aux débats qui l'agitaient, notamment relativement au dépassement des arts décoratifs pour de nouvelles formes d'arts appliqués à l'industrie. A lire plusieurs théoriciens du design moderne et contemporain, sa théorie renferme néanmoins nombre d'aporées. Ainsi Peter Reyner Banham, dans *Théorie et design à l'ère industrielle*, pointe son usage équivoque de la notion de machine, qui n'a selon lui que peu ou prou à voir avec l'outil industriel. Adrian Forty a contrario, dans *Industrial Design and Prosthesis*, en fait le père d'une théorie « prothétique » visant la normalisation des

1. Jean Petit, *Le Corbusier parle*, Editions Forces Vives, Paris, 1967, p. 53. Souvenir non daté, quoique le sujet traité le situe au moins dans les années 1940.

2. Adolf Loos, « Ornement et crime », in *Paroles dans le vide - Malgré tout*, Editions Ivrea, Paris, 1994, p.206. Cet essai fut publié par la revue *L'Esprit Nouveau*.

3. Le pyjama est un mot hindi, littéralement « vêtement de jambe », désignant une sorte de large pantalon souvent accompagné d'une kurta (tunique fendue). Il fit son arrivée en France au début du XXème siècle et fut d'emblée interprété par les couturiers, notamment par Gabrielle Chanel, Paul Poiret, Sonia Delaunay ou Elsa Schiaparelli. Assorti à une veste légère, il fut porté dans les années 1920 pour les nouvelles pratiques sportives ou balnéaires. Il ne fut employé comme costume de nuit dans le vestiaire masculin qu'à partir des années 1940, en remplacement de la chemise de nuit ou liquette.

4. Paul Valéry, Première leçon du cours de poétique, in *Oeuvres I*, Gallimard - La Pléiade, Paris, 1957, p.1358.

5. Ibid.

dimensions et caractères humains en direction de l'industrie. Alexandra Midal quant à elle, dans Design - L'anthologie, a sélectionné un texte de sa part qui justifie, d'une manière qualifiée de complexe et ambiguë, la standardisation du mobilier par le biais de la mode vestimentaire. Ce texte, qui émane d'une conférence énoncée en 1929, semble bien être au demeurant cet écrit que Le Corbusier évoquait à Jean Petit.

Se pencher sur l'intérêt que Le Corbusier porta au vêtement permettrait-il de clarifier le rôle de cet objet singulier dans sa théorie, et, partant, sa position théorique ?

Pour ce faire, nous allons dans un premier temps nous pencher sur le texte dont il vient d'être question, qui fait de l'habillement féminin de l'époque le modèle d'un concept d'« équipement domestique » pour la « machine à habiter ». Il nous laissera cependant à notre tour face à une ambiguïté quant à la conception corbuséenne du vêtement. En quoi, et pour servir quelle cause, le vêtement retient-il l'attention de l'architecte? Deux autres ressources textuelles offriront de quoi approfondir la question, cependant qu'elles nous emporteront vers des points de vue différents. C'est dès lors en nous intéressant à un design de vêtement esquissé par l'architecte dans les années 1950 que nous concluons. Il en ressortira que la théorie corbuséenne ainsi éclairée contribue réciproquement à préciser et enrichir les théories qui le convoquent.

## De la réforme du vêtement moderne à la réforme du mobilier Au fondement de la « machine à habiter », une « machine à habiller » ?

Le 19 octobre 1929, Le Corbusier a tenu à Buenos Aires une conférence intitulée « *L'aventure du mobilier* » dont la version écrite fut publiée en 1930 dans *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. L'« aventure », c'est-à-dire le devenir, qu'il envisage pour le mobilier se fonde sur l'aventure que le vêtement moderne féminin a connu.

*« La femme nous a précédés. Elle a réalisé la réforme de son costume. Elle s'était trouvée dans cette impasse : suivre la mode et renoncer alors à l'apport des techniques modernes, à la vie moderne. (...) Suivre la mode : elle ne pouvait se mêler d'auto ; elle ne pouvait ni prendre son métro ou son autobus, ni agir avec célérité au bureau ou au magasin. Pour réaliser la construction quotidienne de sa toilette : coiffure, bottes, boutonnage de la robe, elle n'aurait plus eu le temps de dormir.*

*Alors la femme a coupé ses cheveux, et ses jupes, et ses manches. Elle s'en va tête nue, bras nus, jambes libres. Et en cinq minutes, elle s'habille. Et elle est belle : elle nous séduit du charme de ses grâces dont les couturiers ont admis de tirer parti. Le courage, l'entrain, l'esprit d'invention avec lesquels la femme a opéré sa révolution vestimentaire sont un miracle des temps modernes. Merci ! »<sup>6</sup>*

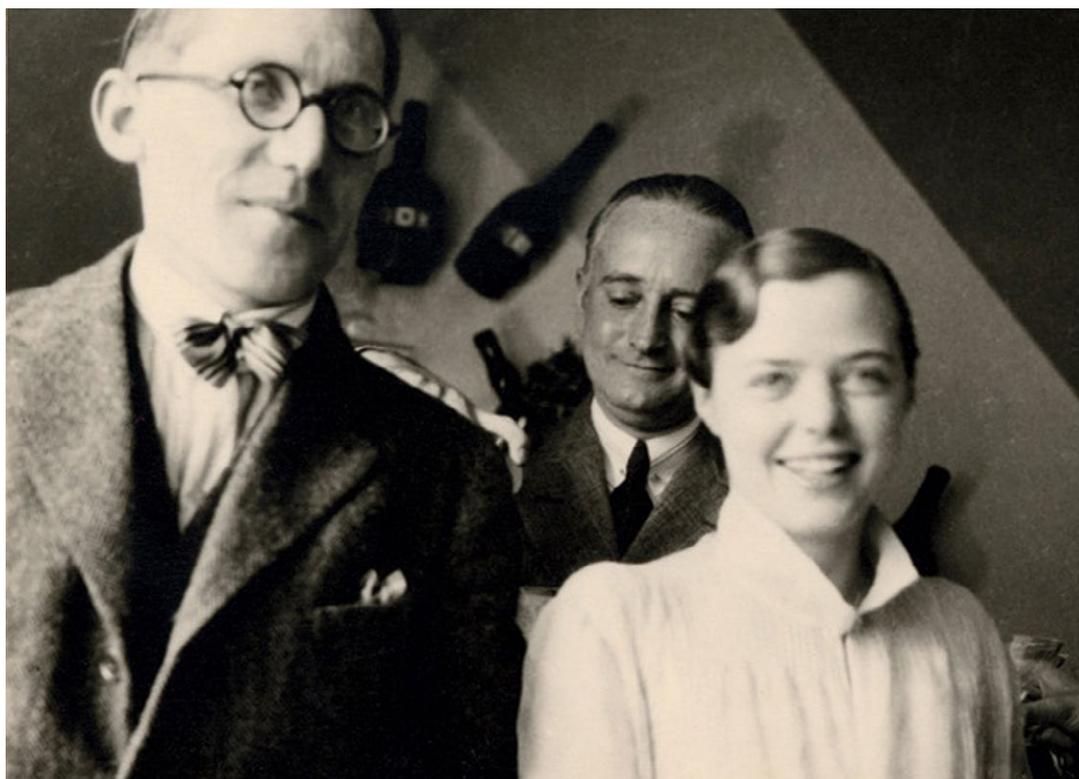
Cette évolution est opposée sans attendre à ce qui avait encore cours dans le registre masculin : aux habits encore empesés, empanachés, non adaptés au travail, ne permettant pas de concilier caractère pratique et élégance. Seul la tenue du « mécano » se démarque aux yeux de l'auteur. Selon Reyner Banham pourtant, Le Corbusier aurait été réputé pour sa panoplie de l'homme moderne, c'est-à-dire pour son costume sombre, son chapeau et son nœud papillon. L'intéressé expliquait néanmoins le choix de son costume comme une seule étape de transition. À défaut d'être véritablement « moderne », il autorise tout au moins à « neutraliser » l'habillement. « *Il est utile d'arborer un aspect neutre en ville* »<sup>7</sup>, lance du reste Le Corbusier en 1929. C'est pourquoi « *l'esprit de réforme* » constaté relativement au vêtement féminin et à ses effets sur la vie quotidienne doit se répandre à tous les niveaux de la vie.

Pour bien saisir de quoi il est question, il est utile de rappeler le contexte historique de cette révolution. À la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècles, sur fond de l'école esthétique germanophone intégrant l'apport des théories psychophysiques et psychophysiologiques, s'est développé en Allemagne et en Suisse un vaste mouvement de Lebensreform (réforme de la vie) en réaction contre les effets du progrès estimés néfastes sur la vie humaine<sup>8</sup>. Parallèlement, une *Kleidungsreform* (réforme du vêtement) sévissait en Allemagne, parallèlement à une *Dress Reform* en Angleterre et aux USA. Contre l'arbitraire des logiques de la mode, cette réforme visait à reconsidérer le vêtement et l'habillement diversement selon les préceptes de l'hygiénisme ou selon les revendications du féminisme, selon des critères de rationalité des usages, d'honnêteté ou de moralité des

6. Le Corbusier, « L'aventure du mobilier », in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Editions Altamira, Paris, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. Editions G.Crès et Cie, Paris, 1930), p.106-107.

7. Op.cit., p.107.

8. L'exposition Le Corbusier - Mesures de l'homme qui s'est tenue au Centre Pompidou de Paris du 29 avril au 3 août 2015 illustre les relations de Le Corbusier à ce mouvement. Cf par exemple dans le catalogue de cette exposition : Frédéric Migayrou, « Les yeux dans les yeux. Architecture & Mathesis », in Olivier Cinqualbre, Frédéric Migayrou (dir.), *Le Corbusier - Mesures de l'homme*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2015, p.14.



**FIG. 1**  
Le Corbusier, Pierre  
Jeanneret, Charlotte  
Perriand en 1927.

9. La formule est de Robert Delaunay au sujet des vêtements conçus par Sonia Delaunay. Cf Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Edition Sevpen, Paris, 1958.

10. Viviana Benhamou, « Ernesto Thayaht (1893 - 1953), nouvelles perspectives », in Valérie Guillaume, *Europe 1910-1933, Quand l'art habillait le vêtement*, Edition Paris Musées, Paris, 1997, p.44.

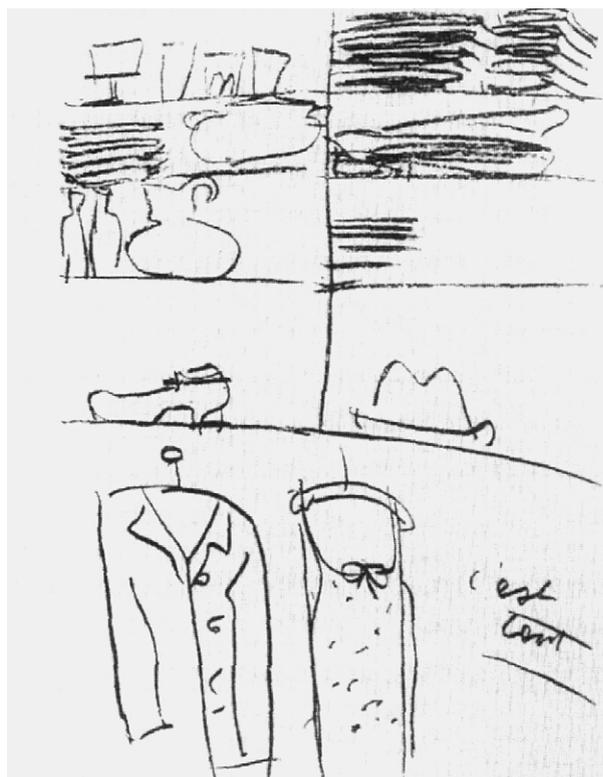
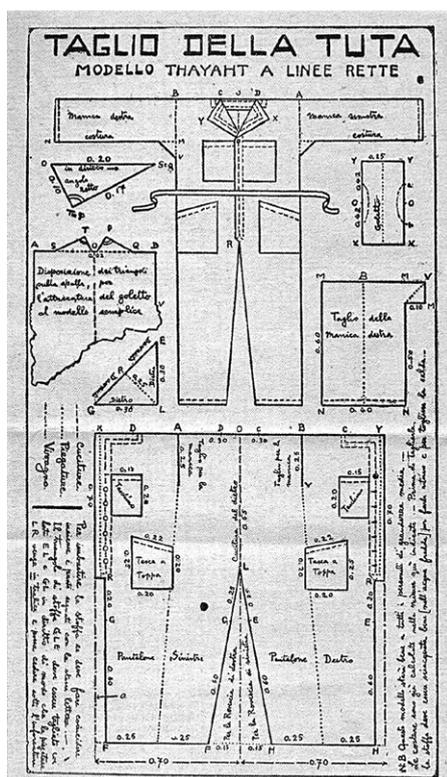
11. Adolf Loos, « Réponses à des questions du public », in *Paroles dans le vide - Malgré Tout*, op.cit., p.267.

12. Il désigne cependant de nos jours plus généralement une tenue informelle à porter chez soi ou pour la pratique sportive.

13. Le Corbusier, « L'aventure du mobilier », op.cit., p.107.

apparences, pour les faire participer à l'idée de *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) ou encore pour étendre le champ de l'art à tous les domaines de la vie. Ainsi que Mark Wigley le rapporte, cette mobilisation toucha les milieux des arts décoratifs et de l'architecture où elle fut activement soutenue par Henry van de Velde en particulier, que Le Corbusier à cette époque lisait et appréciait. Frank Lloyd Wright et Peter Behrens y contribuèrent également en étendant les aspects couverts par leurs projets architecturaux jusqu'à l'échelle vestimentaire. A leur tour les avant-gardes artistiques, les cubistes, les futuristes et les constructivistes, se sont intéressés au vêtement. Ce qu'ils considéraient comme une « œuvre portée » ou une « peinture vivante »<sup>9</sup> représentait un nouveau champ d'investigation artistique. Paris, en tant que laboratoire de l'avant-garde, par ailleurs capitale de la mode, centralisait les énergies sur le sujet. Alors qu'il y séjournait, celui qui était encore Charles-Edouard Jeanneret fréquenta Paul Poiret et fut introduit dans son cercle. Amédée Ozenfant, avec qui il collabora, était pour sa part en affaire dans la mode avec la sœur du couturier. A l'issue de la première guerre mondiale, les préoccupations encore vives sur le sujet se sont dès lors attelées à définir le nouveau vestiaire adapté aux conditions de la vie moderne alors en construction. C'est ce vestiaire dont Le Corbusier s'est fait le porte-parole dans sa conférence.

Le costume du « mécano » qui est vanté fait peut-être référence à la Tuta conçue par le futuriste Ernesto Thayaht en 1920. « Tuta d'un pezzo »<sup>10</sup> (tout d'une seule pièce), il s'agit d'une combinaison intégrale aux lignes géométriques, le tout formant un T à l'instar du T-Shirt (aussi dit T-Type Shirt). Vêtement universel destiné à être porté par les hommes, les femmes et les enfants en toutes occasions, il est inspiré du overall américain à qui Adolf Loos prédit la même année une destinée formidable<sup>11</sup>. La Tuta, annoncée par un article dans *La Nazione*, connut d'ailleurs un succès remarquable durant les années 1920 et devint un vêtement-type pour les italiens dont le nom est encore prononcé couramment<sup>12</sup>. Une de ses caractéristiques remarquables est d'être équipé de nombreuses poches, qui étaient à cette date des agréments bien pratiques nouvellement attenants au vêtement et permettant ainsi de se débarrasser des sacoques. A ce titre fait-il valoir cette remarque de Le Corbusier lors de sa conférence: «La poche, les poches devraient être la clé de voûte du vêtement moderne»<sup>13</sup>.



**FIG. 2**  
La Tuta de Ernesto Thyahrt, patron publié dans *La Nazione* en 1920  
© Archivio Thyahrt & Ram, Florence.

**FIG. 3**  
Croquis de Le Corbusier extrait de *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930.

Le vestiaire féminin dont il est question semble quant à lui se référer à ce que Poiret et Chanel proposaient dans les années 1920. Pour cette dernière, seul un travail de simplification de la forme et dépouillement du superflu, mené directement à l'échelle 1 sur un corps vivant (« ... je m'attaque au mannequin vivant, alors que les autres dessinent, font des poupées ou des maquettes... »<sup>14</sup>) permet d'obtenir des vêtements aux lignes contemporaines à porter au quotidien. Sans genre déterminé, de taille unique, agrémentés de poches, ils sont tels des épures de vêtements. Ne leur trouverait-on pas quelque-chose de « puriste » au sens de ce qui fut exprimé dans le manifeste du purisme de Jeanneret et Ozenfant : « L'œuvre ne doit pas être accidentelle, exceptionnelle, impressionniste, inorganique, protestataire, pittoresque, mais au contraire générale, statique, expressive de l'invariant. »<sup>15</sup> A défaut qu'il les ait lui-même fournies, nous supposons ainsi les références de l'architecte. Reste à présent à transposer cette révolution vestimentaire au problème que pose à son tour le mobilier, et plus généralement le logis.

Retournons vers le texte de la conférence. De même que le renouvellement des anciens habits en direction des vêtements modernes s'est fait en leur conférant une certaine généralité en terme de besoins, de fonctions et de dimensions, de même Le Corbusier appelle le mobilier à adopter les qualités du « standard ». Standard est prononcé comme un synonyme de « quotidien », « régulier », « constant », « de mesure moyenne ». Il renferme de quoi combler nos « besoins d'hommes »<sup>16</sup> en même temps qu'il satisfait à l'esprit de l'époque « ingénié » par la fabrication industrielle dont notre orateur loue la précision, l'efficacité ainsi que « la pureté des formes et des lignes ». Nous savons grâce à R. Banham que le jeune Charles-Edouard Jeanneret fut envoyé en mission vers 1910 pour étudier l'avancée des allemands en matière d'arts appliqués à l'industrie et qu'il fut initié à cette occasion par H. Muthesius à la théorie des types et au principe du standard. La voici mise en application. « Fonctions standard, besoins standard, objets standard, dimensions standard. »<sup>17</sup> énonce-t-il.

A partir de quoi il met en avant l'idée de « casier ». « Je vais affirmer qu'en dehors des sièges et des tables, les meubles ne sont à vrai dire que des casiers. » Le casier standard est un « dispositif moderne » bien pratique

14. Ibid.

15. Charles-Edouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, *Après le cubisme, Éditions des Commentaires*, Paris, 1918, p.92.

16. Le Corbusier, « L'aventure du mobilier », op.cit. p.109.

17. Op.cit., p.110.

pour recevoir tous les objets d'usage. Son dimensionnement est à déterminer, par une mesure moyenne, à partir de ces objets qui, eux-mêmes, sont en relation avec nos gestes. Le casier ainsi modularisé est adapté à la production industrielle en série. Comment cela se met-il en rapport avec le vêtement moderne, Le Corbusier ne le dit pas explicitement. Sans doute le vêtement moderne est à ses yeux un vêtement standard, mais en quoi a-t-il à voir avec le casier ? Notre hypothèse est que, comme par une extrapolation de ses poches ou de sa forme générale qui peut être comparée à une grande poche, le principe de casier découlerait de considérer le vêtement moderne comme étant du « type » poche.

Selon sa disposition dans le logis, soit contre un mur, soit indépendamment des murs, selon sa multiplication pour faire office de cloison de mi-hauteur ou de pleine hauteur, le casier permet à l'architecte ou à l'habitant d'élaborer une organisation d'ordre architectural. L'aménagement ainsi optimisé libère de la place, et fait consécutivement gagner de l'espace et du temps. A partir de quoi, « *Il reste à équiper l'intérieur des casiers* »<sup>18</sup>. Les caissons sont des modules parallélépipédiques tous similaires, néanmoins il est possible de les équiper diversement « *conformément aux besoins à satisfaire* ». Ces possibilités sont variées : pose de porte ou de panneau coulissant, ajout de tiroir, d'étagère, de tablette, etc. et elles s'étendent « *du simple appareil* » au « raffinement le plus complet ». Le casier standard accueille ainsi aisément la diversification. (Si nous prolongeons notre hypothèse, il en est comme si nous extrapolions que des poches puissent être équipées ou non de rabat, de bouton ou fermeture éclair, de compartiment, etc., ou que les vêtements-poches puissent être équipés de ceinture, pochette, bijou ou autres accessoires, et diversement combinés, organisés, superposés entre eux ; ce qui est bien le cas.)

Après qu'elle lui ait inspiré l'idée de casier, ce sont ces autres éléments mobiliers que sont les tables et surtout les sièges que la révolution vestimentaire l'emporte à renouveler. C'est dès lors ici pour la mobilité du corps et la liberté d'attitude qu'il permet à chacun que le nouvel habillement est exemplaire. Selon l'environnement, l'heure du jour et l'état d'esprit, observe notre orateur, nous nous asseyons différemment, de manière polie pour discuter, active pour pérorer, enlevée pour énoncer une thèse, béate pour ne rien faire. Les sièges se doivent d'autoriser ces postures et même de les accompagner décentement, « *avec distinction* »<sup>19</sup>, au même titre qu'une tenue est jugée élégante du fait des attitudes authentiques qu'elle suscite. La référence au vêtement cette fois est renseignée : de la même façon que « *le corset n'est plus* », exprime Le Corbusier, que « *l'étiquette est tombée* », que la femme a coupé ses cheveux et ses jupes, l'homme moderne a droit de disposer de sièges où s'asseoir comme il le souhaite et comme il convient au moment. Alors, ajoute-t-il, la liberté du corps pourra entraîner la liberté de l'esprit. « *Voilà le fond du sac, penser à quelque-chose.* » Voilà le fond caché du problème, veut-il sans doute dire, que l'on soit en condition de penser. Et de suggérer : penser à quelque œuvre d'art ou poème de la mécanique (sic).

18. Op.cit., p.116.

19. Op.cit., p.119.

20. Cf Radu Stern, *Against Fashion - Clothing as Art, 1850-1930*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2004, p.22. Mark Wigley en analyse les rouages complexes dans *White Walls : Designer Dresses - The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2001 (2nd ed.), p.147-149.

21. Lilly Reich, « *Modefragen* », *Die Form*, n°5, 1922. Cité et traduit en anglais dans Radu Stern, *Against Fashion*, op.cit., p.152. Je traduis à mon tour de l'anglais les passages suivants : « *organic unity* », « *the expression of the soul and his feeling of being alive* ».

Cette « *aventure du mobilier* » se conclue finalement par la disparition du mobilier en tant que tel au profit de la notion d'« équipement domestique » et d'une idéalité de maison où « *l'espace et la lumière abonde* », où l'on agit aisément et promptement. Parvenu au terme de la conférence, si nous résumons : l'habillement moderne aura donc été un modèle pour soutenir, hé bien, tant la standardisation... que la libération des manières individuelles ! Quel grand écart, n'est-il pas ?

De fait, la théorie pourrait paraître bien indécise. Il se trouve néanmoins que ce constat n'est pas sans rappeler une dispute célèbre dans l'histoire de la théorie du design, déclenchée précisément par le problème que pose le vêtement. Individualité contre standard : vers quoi la conception moderne adaptée à l'ère industrielle doit-elle se tourner ? En 1914, lors de l'une des premières réunions du Deutscher Werkbund, la question aura opposé Henry van de Velde et Hermann Muthesius<sup>20</sup>. Alors que le premier défendait que chaque vêtement soit unique pour permettre une certaine expression individuelle, le second prônait la standardisation des pièces d'habillement en vue de leur production industrielle. Cette controverse est à entendre dans le contexte de l'avènement d'une société démocratique. Si à la société des hommes doit correspondre une société des objets, quel vêtement pour les individus de cette société ? La problématique s'étendra rapidement à toutes les catégories de produits en reléguant le problème posé par le vêtement à un niveau mineur. On en retrouve pourtant des traces résiduelles durant les années 1920. En 1922, Lilly Reich, alors membre du comité de direction du Werkbund, raviva la controverse. Dans un article intitulé « *Modefragen* » (Questions de mode) paru dans la revue *Die Form*, elle pointe le statut singulier de l'objet vêtement du fait qu'il est un objet utilitaire et quotidien, qui constitue cependant une « *unité organique* »<sup>21</sup> avec l'individu qui le porte et qui concoure en

outre à élever « *l'expression de son âme et son sentiment d'être vivant* ». Corrélativement, elle défendit la nécessité de ne pas cantonner cet objet du côté de l'art et de l'artisanat, en même temps qu'elle critiquait le secteur de l'industrie majoritairement assujéti à la mode. Il revenait selon elle aux designers (que l'on n'appelait pas encore ainsi) de définir un vestiaire standard productible en série à faible coût qu'une intervention artisanale ou artistique, des broderies par exemple, permettrait d'individualiser. Cette préconisation était au demeurant influencée par les tentatives en cours du côté de l'architecture pour contrer l'uniformité générée par la standardisation dans la construction de logements. Si nous regardons maintenant du côté du Bauhaus, en parallèle à la transition que cet établissement opéra entre expressionnisme artistique et industrialisme, nous constatons que son directeur Walter Gropius pencha d'abord pour soutenir l'expression vestimentaire individuelle avant de se rallier à la cause du standard. A la *Bauhaustracht* (costume du Bauhaus), costume de lignes austères pouvant être fabriqué dans des étoffes variées, conçu par Johannes Itten, succéda la combinaison constructiviste aux nombreuses poches fonctionnelles, portée par Lazslo Moholy-Nagy notamment, jusqu'à ce que Gropius n'imposa un habillement standardisé<sup>22</sup>. Le concepteur du monde nouveau (et de l'homme nouveau) se devait de faire savoir, par sa tenue même, l'orientation industrielle qui était prise. Le costume de Le Corbusier aurait été une référence à ce titre.

Soit, mais où Le Corbusier en soi se situe-t-il dans ce débat ?

En réalité, comme il le rappelle lors de la conférence, le concept d'« *équipement domestique* » avait déjà été mis en œuvre dans le Pavillon de l'esprit nouveau installé en 1925 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris. Exemple de « *machine à habiter* », il s'agissait de « *montrer qu'un appartement peut être standardisé pour satisfaire aux besoins d'un homme de série* »<sup>23</sup>, et « *affirmer que l'architecture s'étend du moindre objet d'usage mobilier à la maison, à la ville et encore au-delà* ». Dans le système ainsi énoncé, en-deçà des « *objets d'usage mobilier* », il convient donc d'insérer le vêtement moderne. Doit-on dès lors y voir une « *machine à habiller* » ? Est-ce ainsi que pourrait s'énoncer la conception du vêtement de Le Corbusier ? Il conviendrait cependant de préciser cette conception en regard de la « *machine* ».

## **Le vêtement moderne comme vêtement-prothèse Le Corbusier, père d'une théorie prothétique**

Si sa conceptualisation de l'« *équipement domestique* » était déjà amorcée en 1925, Le Corbusier mentionnait-il à cette date l'exemplarité du vêtement ?

Dans son ouvrage *Vers une architecture*, publié en 1923, nous trouvons une référence au costume mais il s'agit en l'occurrence du costume masculin. Il y apparaît en tête de liste des « *objets-types* » que l'époque génère. En 1925, cette fois-ci dans *L'art décoratif d'aujourd'hui*, ces « *objets-types* » reviennent comme le leitmotiv de la révolution qui est à mener dans les arts décoratifs contre l'expressivité artistique que manifeste la décoration. La toilette féminine est dénigrée pour son exubérance, et la mode, condamnée comme douteuse. Ces propos au fond sont assez banals, puisque Mark Wigley nous apprend que le mouvement de l'architecture moderne aurait élaboré une « *police* »<sup>24</sup> contre le vêtement et la mode qui laissait au seul costume masculin droit à considération. Au chapitre intitulé « *Besoins-types, Meubles-types* », le costume est au demeurant évoqué au travers du métier qui le produit. « *Le poète déchoit, c'est vrai ; il chute des corniches et des baldaquins et se fait plus utilement coupeur chez un tailleur, un homme devant lui, et lui, un mètre à la main, prenant les mesures sur son homme. Nous revoici sur le plancher des vaches. Sérénité tonifiante des certitudes !* »<sup>25</sup> Cette évocation permet à Le Corbusier d'insister sur les idées d'« *échelle humaine, de fonction humaine et de besoins humains* » qui sont selon lui à prendre en compte dans la définition d'un nouvel art décoratif.

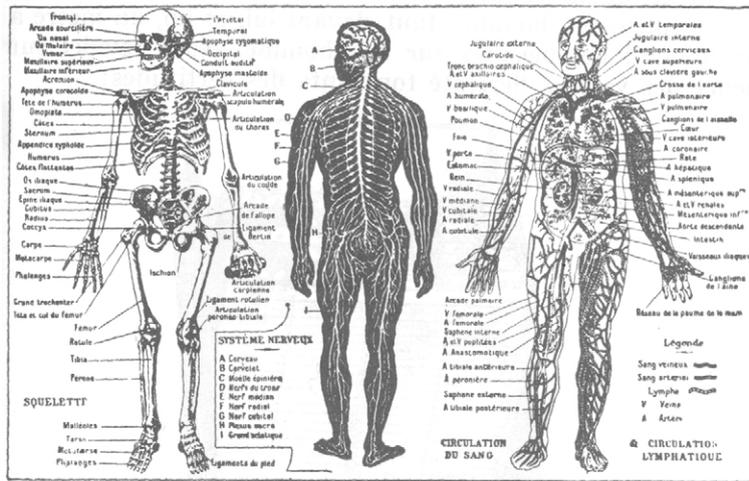
L'argumentation qui s'ensuit s'apparente à celle que nous avons rencontrée plus haut, hormis qu'il n'est pas question de standard mais bien de type, et parallèlement que, à la place de la perspective industrielle qui justifiait le standard, est énoncée une sorte de thèse évolutionniste propre à justifier la notion de type. Le système exposé en 1929 qui inscrivait les vêtements, les casiers, le logis, la ville et « *encore au-delà* » dans une continuité logique se retrouve ici régi par des lois de sélection et développement organiques. Les objets-

22. Cf Walter Gropius, *La nouvelle architecture et le Bauhaus*, p.110. Cité et commenté en Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Edition L'âge d'homme, Lausanne, 1978, p.129.

23. Le Corbusier, « Pavillon de l'Esprit nouveau, Paris 1925 », in *Oeuvre complète vol.1: 1910-1929, Les éditions d'architecture* (Artemis), Zurich, 1964, p.98.

24. Un chapitre est dédié à cette « Fashion Policy », in *White Walls : Designer Dresses...*, op.cit., p.35-57.

25. Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Flammarion, Paris, 1996, p.70.



## BESOINS-TYPES MEUBLES-TYPES

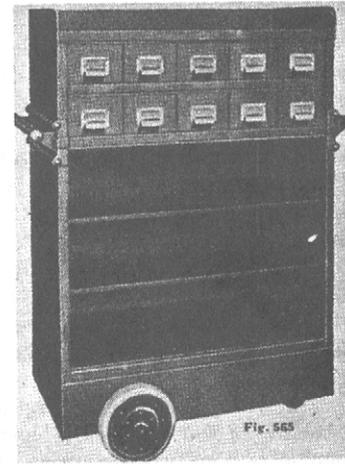
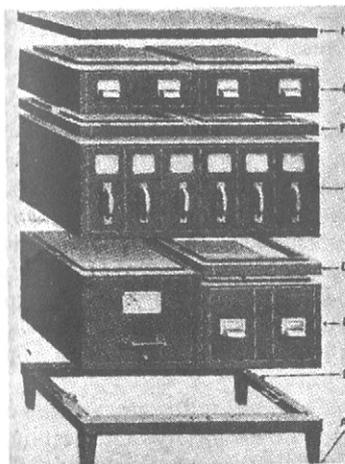


FIG. 4  
Illustrations extraites de *L'art  
décoratif aujourd'hui*, 1925.  
(Composition personnelle).

Composition sur base de standards et vers un perfectionnement mécanique (Ronéo).

26. Op.cit., p.72.

27. A noter que l'artiste dada Raoul Hausmann, dans un article en 1924 pour le magazine constructivist G, compara le vêtement à un « clothing object », le chapeau à « a head covering », et la mode à « the function of the body made visible ». Cité par Radu Stern, in *Against Fashion...*, op.cit., p.22.

types sont dès lors des « objets-membres humains ». Dans un passage qui n'est pas sans rappeler le célèbre roman de Samuel Butler, *Erewhon*, imprégné des théories de Charles Darwin, Le Corbusier explique en effet que les objets dont les hommes s'entourent sont en vérité des extensions des membres humains, poussées par l'évolution de l'espèce, qui complètent les capacités naturelles et satisfont ainsi plus précisément ses besoins. « Nous naissons nus et insuffisamment armés. Ainsi le creux de la main de Narcisse nous a conduit à inventer la bouteille ; le tonneau de Diogène qui constitue déjà une fameuse amélioration de nos organes de protection (notre peau, et notre cuir chevelu) nous donne la cellule primordiale de la maison »<sup>26</sup>. Et ainsi de suite, les livres prolongent notre mémoire, et les armoires et buffets sont des « étuis » pour ranger « nos membres auxiliaires de garantie contre le froid ou le chaud, la faim ou la soif, etc. »<sup>27</sup>.

S'il y a un vêtement-type parmi les objets-types, il est donc de la nature d'une « *peau supplémentaire* »<sup>28</sup>, aussi dit « *membre auxiliaire* », et, en passant par les « *étuis* », son horizon dans l'évolution est la « *cellule* »<sup>29</sup> domestique que le tonneau de Diogène illustre. Le vêtement qui apparaît dans cette thèse est de la sorte débarrassé de tout ce qui n'est pas organiquement et objectivement fonctionnel. Il est un vêtement minimal qui autorise à pallier à l'indécence de la nudité, mais sans habiller stricto sensu. « *L'homme tout nu ne porte pas de gilet brodé ; voilà qui est dit !* »<sup>30</sup> peut-on lire dans un chapitre précédent. Ainsi que Mark Wigley l'a commenté, il y a chez Le Corbusier ce paradoxe qui lui fait prendre le vêtement et la mode pour modèles en prêchant finalement une anti-mode et un vêtement de nudité, d'une nudité purifiée. Plus loin dans le chapitre, c'est du reste le métier d'orthopédiste qui supplante celui de tailleur.

Son avis sur le vêtement aurait-il changé entre 1925 et 1929 ? Le fait est que, en 1936 encore, Le Corbusier déclarait : « *Je dis que l'architecture doit être envisagée à travers le prisme des temps nouveaux, on ne doit plus vêtir, créer des costumes, mais créer des organismes* »<sup>31</sup>.

Cette thèse de Le Corbusier a suscité des commentaires au sein de la théorie du design. Adrian Forty, dans son ambition de révéler les véritables enjeux techniques et sociaux du design, s'y est intéressée. Avec les « *objets-membres humains* », selon lui nous avons affaire à une conception « *prothétique* »<sup>32</sup> du design dont Le Corbusier serait en quelque sorte l'initiateur.

L'établissement d'un parallèle entre le processus de développement des formes du milieu naturel et le processus de genèse et variation des artefacts humains était déjà envisagé au XIX<sup>e</sup> siècle et abondamment nourri par la biologie naissante et les idées de transformisme puis d'évolution. S'il permit d'enrichir la compréhension du vivant en considérant les spécificités de la vie et des cultures humaines (les sciences de la nature par les sciences de l'homme), il nourrit symétriquement les débats sur l'orientation à donner à la production désormais essentiellement industrialisée de l'environnement matériel de la vie des hommes. Une métaphore organique a infiltré à la fin de ce siècle les discours sur les arts, y compris l'architecture. Louis Sullivan en tira sa célèbre formule « *Form follows function* » avant que Frank Lloyd Wright ne la généralise comme une interdépendance entre le tout et les parties (de même que entre l'organisme et les organes : entre le bâtiment et ses éléments mobilier, entre la nature et les bâtiments, entre l'architecture et les hommes, etc.). Hermann Muthesius pour sa part y puisa en 1902 pour donner son interprétation de la logique de changement inhérente à la mode : « *On peut sans doute expliquer les raisons psychologiques de ce changement dans le fait que certains organes activés en admirant telle forme deviennent las avec le temps et retrouve une activité en s'orientant vers d'autres formes* »<sup>33</sup>. Les travaux de Darwin au demeurant avaient servi quelques années plus tôt à argumenter en faveur de l'ornementation des vêtements<sup>34</sup>. Les vêtements ou les accessoires portés sont en effet, du fait de leur étroite proximité au corps, singulièrement concernés. Ils mettent conséquemment en exergue l'orientation anthropologique de la thèse.

En dépit de la diversité des extrapolations faites entre la connaissance du vivant et les techniques humaines, et malgré l'imprécision scientifique de ces extrapolations, cette conception que Forty qualifie de « *prothétique* » connaîtra une fortune remarquable au XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, d'un point de vue théorique elle ne vaut rien, commente-t-il, quand elle proclame, ainsi que le Corbusier le fit, que la création des artefacts résulte d'une venue naturelle au monde. Ce faisant, elle suggère que l'acte de design se situe hors de la conscience humaine. Nonobstant, cette thèse va tracer son chemin et donner prise à un fonctionnalisme radical. Elle invite finalement à considérer le processus créateur comme la seule traduction de la mécanique organique en un produit artificiel, et ce grâce à la connaissance la plus exhaustive des formes, des dimensionnements, des dynamiques et des forces du corps humain. L'ergonomie, cette science du comportement humain en relation avec ses moyens (matériels et logiciels) adossée sur la méthode de l'organisation scientifique du travail, est mise à profit. Comme elle servit utilement à améliorer l'agencement des habitacles des véhicules militaires durant la seconde guerre, elle assistera dans les années 1960 la conception des premières capsules spatiales. Telle est de fait une perspective qui sera prise par le design à partir des années 1950 pour la gestion industrielle de la formalisation des produits en rapport à leurs fonctions, c'est-à-dire en rapport aux corps qui les utilisent. En témoignent « *Joe* » et « *Josephine* », le couple d'américains-types que Henry Dreyfuss a imaginé pour présenter sa charte de design industriel, énoncée une première fois dans son ouvrage *Designing for People* en 1955 et une seconde fois en 1960 dans *The Measure of man - Human Factors in Design*. A savoir que les « *facteurs humains* » dont il est question dans le titre incluent à cette date des données

28. Le Corbusier employa littéralement cette formule dans un article pour une revue de psychologie en 1925. Cité par Mark Wigley, in *White Walls : Designer Dresses...*, op.cit., p.287.

29. « L'élément biologique: la cellule de 14 m2 par habitant » est le titre d'un chapitre de son ouvrage *La ville radieuse* paru en 1935.

30. Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, op.cit., p.22.

31. Lors de l'une de ses conférences de Rio. Le Corbusier, *Conférences de Rio*, Introduction, établissement du texte et notes par Yannis Tsiomis, Flammarion, Paris, 2006, p.147.

32. Adrian Forty, « Industrial Design and Prosthesis », in *Ottogono*, n°16, septembre 1990, CO.P.I.N.A., Milano, p.114-129.

33. Hermann Muthesius, « Die Moderne Umbildung Unserer Ästhetischen Anschauungen » (1902), in *Kultur und Kunst, Berlegt Bei Eugen Diederichs, Jena, 1909*, p.35-75. Citation p.39. Traduction personnelle.

34. « The need of conspicuousness which Darwin tells us results in the survival of the fittest, it is at the root of this love of ornament, a healthy instinct not to be sneered at ». Mary Eliza Haweis, *The Art of Beauty*, London, 1878, p.98. Cité par Radu Stern, in *Against Fashion...*, op.cit., p.20.

35. Cf entre autres le pavillon suisse Svizzera 240, House Tour à la 16ème biennale d'architecture de Venise des architectes M. van der Ploeg et A. Vihervaara, et commissaires Alessandro Bosshard et Li Tavor ; ou d'un point de vue théorique plus général la Philip Steadman, *The Evolutions of Design : Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*, Routledge, Abingdon (UK) - New York (USA), 2008. 2nd ed.

36. « Vision athlétique (...) Soumission à la technique (...) Non à la nature (...)

Dans ce milieu extrêmement conformé, l'homme ne peut être admis qu'anthropologiquement : le Modulor est la fiche anthropométrique.

D'aucunes pourraient trembler que le péril pygméen n'impose un jour un modulor notablement réduit ».

Commentaire de Hervé Baley et Dominique Zimbacca paru dans le numéro spécial de *Aujourd'hui : art et architecture* (p.95) publié en 1965 et dédié à Le Corbusier qui venait de décéder. Nous pourrions y ajouter les commentaires plus récents de Xavier de Jarcy pour qui le Modulor est « un homme bras levé, à petite tête et gros biceps...

Un fasciste saluant à la romaine... Un homme de série pour un urbanisme de série » in *Le Corbusier, un fascisme français*, Albin Michel, Paris, 2015. La mise au point en 1943 par Ernst Neufert, alors architecte officiel du IIIème Reich en charge de la standardisation de la construction architecturale sur les territoires conquis par les nazis, d'un système de mesure modulaire basé sur un homme (blond) de 1m75 n'est peut-être pas pour rien dans ce jugement

(Cf Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme, projeter et construire pour la seconde guerre mondiale*, Hazan, Paris - Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 2011).

anthropométriques et ergonomiques mais aussi, en accord avec l'avancée de l'esthétique scientifique et de la psychologie expérimentale, des données sensorielles et psychologiques pourvu qu'elles soient mesurables (numériques) et ainsi moyennables. A savoir que le Neufert, comme on surnomme le guide publié en 1936 par Ernst Neufert, fournissait déjà une charte de rationalisation et normalisation pour la construction architecturale sur la base du dimensionnement moyen du corps humain. L'outil informatique assiste depuis lors utilement cette méthodologie toujours en vigueur (les ouvrages de Dreyfuss et Neufert font toujours autorité).

Néanmoins, en tant qu'il définit finalement un « *standard organique* », ce fonctionnalisme prothétique est critiquable, et d'ailleurs critiqué ces derniers temps<sup>35</sup>. C'est qu'il réclame un corps standard pour fonctionner au mieux, reléguant tout corps particulier à l'inadéquation. A quoi Forty ajoute cette autre critique : qu'il est asocial. Il fait fi de la dimension symbolique irrémédiablement attachée à tout objet-prothèse, serait-ce seulement du fait des habits qu'il occasionne (voyez les postures, les rituels, les messages que nous exprimons au travers d'un banal chapeau, propose Forty, et a contrario voyez ce qui est empêché par certains vêtements moulant le corps conçus pour certains sports — qu'aujourd'hui on appelle d'ailleurs des « *secondes peaux* »), ce qui en fait un symbolisme relatif à la vie des hommes en société dont le design ne peut faire abstraction.

Le Corbusier, père de cette perspective, pour avoir envisagé un système d'objets-prothèses ? Faut-il voir dans ses « *peaux supplémentaires* » la révolution vestimentaire de laquelle il fait dépendre la révolution de l'architecture ? Pour Forty, s'il l'a initiée, Le Corbusier n'a pas participé à sa tournure fonctionnaliste industrielle. Ses objets-membres auraient nourri plutôt une aspiration aux formes pures telle que la nature, idéalisée, en présente. Il l'inclue toutefois dans sa critique. Quand on se souvient que le Modulor, le système de mesures qu'il développa à son tour au milieu des années 1940, fut décrié pour son anthropométrie jugée dés-humanisante<sup>36</sup>, notre interrogation n'est pas sans conséquence.

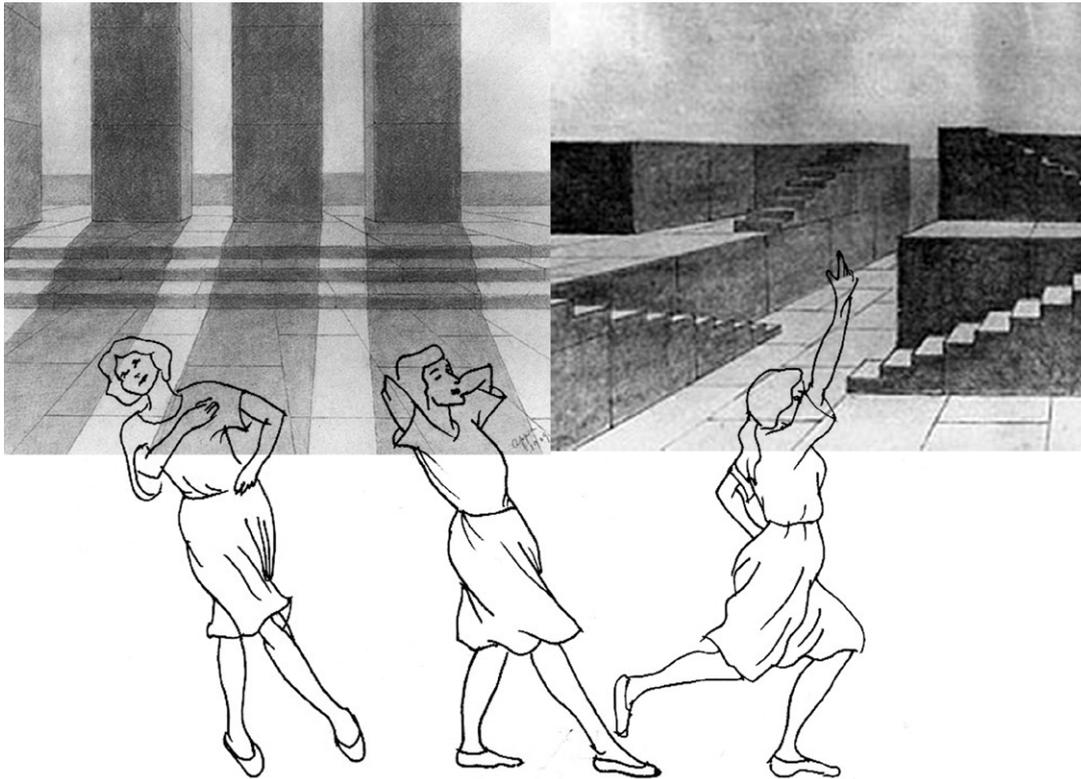
## Le vêtement moderne comme « enveloppe rythmique » ? Le Corbusier, pratiquant de la rythmique

D'autres écrits corbuséens invitent néanmoins à échafauder un point de vue alternatif. Intéressons-nous en particulier à une lettre de Charles-Edouard Jeanneret à sa mère datant de 1908. Elle a retenu notre attention pour ce qu'il semble y évoquer les prémices du concept d'« *équipement domestique* ». Certes, la référence au vêtement n'apparaît pas explicitement mais nous tacherons de la mettre au jour.

Dans cette lettre, le jeune architecte explique que, pour faire face à l'exiguïté et à l'aménagement déplorable de sa « *tôle d'étudiant* » à Paris, il s'est fabriqué un « *meuble fous-y-tout* »<sup>37</sup>. Dans cette pièce de 3 sur 4 mètres, il était en effet contraint, raconte-t-il, de glisser son corps, de sauter à saute-mouton à pieds joints, d'escalader, de rentrer son ventre,... pour louvoyer entre la table, les quelques chaises, le fauteuil et la malle qui lui sert de sofa, le lit, la baignoire-cuvette suspendue et la masse des habits accrochés à des clous. Las, il aurait donc confectionné un mobilier « *combiné* », merveilleusement pratique selon ses termes, dont le bénéfice est de redonner au corps sa capacité à se mouvoir librement.

Le récit paraît précurseur du propos qui sera tenu 21 ans plus tard, et le meuble en question, une sorte de proto-multicasier. Et en effet, dans sa conférence de 1929, Le Corbusier confira qu'il est obsédé depuis une vingtaine d'années par « *l'anomalie du mobilier* » et que cela a fondé son idée de casier « *de mesure commune* » pour contenir efficacement tous les objets, et ainsi « *gagner une place considérable* » et « *circuler à l'aise* ». Nous reconnaissons donc dans cette lettre l'importance qu'il accordera à la liberté corporelle (et spirituelle) dans la révolution de l'architecture qui est réclamée de ses vœux : des mouvements libres du corps grâce aux casiers, et des attitudes individuelles grâce aux sièges.

Que Le Corbusier soit attentif à cette qualité — faut-il le préciser, très rarement considérée — peut être commenté par le biais de la « *rythmique* ». Nous savons qu'il fut initié par son frère Albert à cette théorie développée par Emile Jaques-Dalcroze dans le cadre de la *Lebensreform*. La rythmique fut au demeurant motivée par le souhait de Dalcroze, alors enseignant de musique, de corriger l'« *arythmie* »<sup>38</sup> qu'il observait



**FIG. 5**  
Pratique de rythmique  
d'après les croquis de la  
méthode Jaques-Dalcroze,  
sur fond des Espaces  
rythmiques de Adolphe  
Appia, 1909-1910.  
(Composition personnelle)

chez plusieurs de ses élèves, c'est-à-dire l'anomalie de rythme que dénotait le défaut d'harmonisation de leurs gestes. Le problème dépassait cependant l'enseignement de la musique pour concerner une arythmie qui s'observait plus largement dans les actes quotidiens de tout un chacun, et qui serait provoquée par l'industrialisation du travail et la diffusion des machines dans la vie quotidienne du fait des cadences trop mécaniques imposées aux hommes. Pour y remédier, symétriquement c'est justement de la capacité qu'ont les êtres vivants à s'informer de façon synesthésique d'un rythme ambiant (d'une musique en l'occurrence), et de la transformer en un rythme vécu (interne) touchant le corps et l'esprit, que la rythmique tire parti. Le rythme vécu se manifeste alors par un « *mouvement vivant* »<sup>39</sup>. Ce « *mouvement vivant* » est une énergie de vie qui se donne à voir par la mobilité et la gestualité physiques, mais qui anime également des élans vitaux moins visibles comme des coordinations intimes, des compréhensions sourdes, des sentiments, et notamment un sentiment d'espace. Il s'active en somme dans la présence de l'être au monde. Qu'un mouvement, qu'une attitude expriment de la timidité ou de la confiance, de l'insécurité ou de la stabilité, etc. voilà ce qui intéresse cette théorie. Un tel rythme, un tel mouvement, de ce fait, sont propres à chaque être, ils sont singuliers. Difficilement exprimables avec des mots, voire indicibles, ils ne peuvent non plus être mesurés véritablement. On peut en mesurer (numériquement) certains aspects mais cela est insuffisant à couvrir le phénomène, ou bien il faut envisager une autre idée de la mesure. A une époque où la locomotion et la motricité étaient très étudiées, le problème du rythme définissait un domaine du vivant qui échappait à l'explication objective, scientifique, et corrélativement à sa reproductibilité. Seule la phénoménologie parvenait à l'appréhender. C'est pourquoi la théorie de Dalcroze passait avant tout par une pratique corporelle. J'écris cela à l'imparfait mais telle est encore la situation aujourd'hui. Il est en effet à préciser que cette notion de rythme, après qu'elle ait suscité beaucoup d'intérêt au début du XX<sup>ème</sup> siècle, fut majoritairement oubliée au cœur du siècle avant de réapparaître à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et d'occasionner de nouveau des études de nos jours.

Or, la rythmique se trouve être favorisée par certains dispositifs matériels et spatiaux. Ainsi que la collaboration entre Emile Jaques-Dalcroze et le scénographe Adolphe Appia l'a mis en évidence, un milieu défini par

37. Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier, Correspondances. Lettres à la famille*, t.1 : 1900-1925, Infolio, Suisse : Gollion, 2011.

38. Je tire cette présentation de la rythmique de l'ouvrage de Anne Boissière, *Musique Mouvement*, Manucius, Paris, 2014. Citation p.77.

39. « Si la musique veut ordonner la mobilité du corps, elle doit s'informer, premièrement de ce que le corps attend d'elle. (...) Le corps abandonne donc sa vie propre à la musique pour la recevoir à nouveau de sa main, mais ordonnée et transfigurée ». Op.cit., p.97. La formule « mouvement vivant » est de Anne Boissière.



**FIG. 6**  
Danseuse du Ballet  
Triadique sur fond de réseau  
spatial, d'après un dessin  
de Oskar Schlemmer.  
(Composition personnelle).

quelques lignes simples et droites est particulièrement favorable à son accomplissement. Les Espaces rythmiques<sup>40</sup> de Appia illustrent cela exemplairement avec leurs rigoureuses colonnades ou leurs terrasses de hauteurs variées, dans tous les cas leurs imposants escaliers. Pour les construire et les transformer facilement, à l'instar des « *praticables* » utilisés au théâtre, il avait conçu des modules à additionner et empiler. De formes parallélépipédiques, ces « *praticables* » ne rappellent-ils pas les casiers de Le Corbusier ? Et dans ces « *espaces rythmiques* », ne retrouve-t-on pas quelque chose du Parthénon, à propos duquel le jeune Jeanneret alors en voyage en Orient écrivait en 1910 à ses parents: « *Vous êtes pris, vous avez perdu le sens de l'échelle commune. Vous êtes assujetti à un rythme sensoriel (la lumière et le volume) et par des mesures habiles* »<sup>41</sup>.

Un milieu ainsi constitué autoriserait idéalement le « *mouvement vivant* » et l'espace deviendrait lui-même vivant pour celui qui le pratique. Paradoxal que cela puisse paraître, une géométrie épurée est la condition de l'activation physique et psychique du corps. Les Espaces rythmiques de Appia sont composés avec régularité à partir essentiellement d'horizontales et de verticales. Nulle ondulation ou serpentine, nulle forme ou dynamique organiques ne s'y trouve. Ils sont « *d'une étonnante immobilité et apparente vacuité* »<sup>42</sup>. S'ils affectent le corps, ce n'est pas en s'apparentant à lui. S'ils le mobilisent, ce n'est pas en guidant ses gestes selon ses logiques mais en fournissant un appui utile pour accompagner son élan (comme on s'appuie sur une colonne pour prendre une impulsion ou tourner, comme on s'appuie sur une marche pour s'élever). Au contraire, c'est en tant qu'un ordre étranger au corps, propre à lui opposer une résistance, qu'ils activent l'émergence du « *mouvement vivant* ».

C'est le constat qui fut fait par Appia et Dalcroze au sujet du dispositif scénique le plus propice à la rythmique. C'est aussi celui qui fut fait par Oskar Schlemmer au sujet des costumes. Schlemmer au demeurant s'est référé au travail de Appia pour définir la philosophie de l'atelier de scène qu'il dirigeait au Bauhaus. Ce

40. Cf Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant, Œuvre complète, t.3: 1906-1921, L'âge d'homme, Lausanne, 1988.*

41. Lettre à ses parents du 21 juin 1910, in Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles : Le Corbusier, *Correspondances...*, op.cit., p.311.

42. Anne Boissière, *Musique Mouvement*, op.cit., p.76.

« théâtre » se voulait un questionnement en actes sur la construction de l'espace moderne, étant considéré que « *L'espace, comme l'architecture, est d'abord une structure de nombres et de mesures* »<sup>43</sup>. Afin qu'il acquiert cependant sa pleine fonction, il lui faut du rythme : « *Le costume jouera ce rôle, à la fois comme support du mouvement, et pour lui-même. L'acteur devient ainsi portion d'espace, portion d'architecture* »<sup>44</sup>.

Nous nous tournons dès lors vers Le ballet triadique conçu par Schlemmer tel qu'il fut présenté en 1923 lors de la « *Semaine du Bauhaus* » (une exposition que visita Le Corbusier). Sur une musique au rythme strict, les danseurs évoluaient dans des costumes formés de volumes géométriques simples (des sphères, des cylindres, des cônes, des spirales) qui contenaient et contraignaient leurs corps organiques. Comme Siegfried Giedion l'a finement observé : « *Le corps humain est ici moulé dans une forme sévère ; la rigueur de la ligne est recherchée dans la danse même. De tous les domaines où s'exercent l'activité du Bauhaus, celui-là seul atteint à une parfaite liberté.* »<sup>45</sup> (relevez l'antithèse). De tels costumes imposent une certaine discipline, mais en même temps ils soulignent et amplifient les moindres mouvements, remarque l'historien. On observe bientôt des réactions, des adaptations, de nouveaux équilibres. Les mouvements se précisent et se développent par eux-mêmes. In fine c'est une liberté inédite qui se manifeste ici, et un espace, estime-t-il, d'une rare solennité. Et ainsi est-ce par contraste avec la forme organique que ces costumes révèlent le « *mouvement vivant* », le suscitent et l'exercent. Une certaine contrainte, un certain cadre activeraient d'autant plus son expression. De même que les « *praticables* » pour Appia, ces costumes constituent pour Schlemmer un « *appareillage* » du mouvement. Un appareillage, c'est-à-dire un dispositif qui « *ne se substitue pas au corps et aux gestes comme des prothèses ou des machines* »<sup>46</sup>, cependant qu'il sollicite spécialement le fonctionnement du corps vivant.

Les costumes de scène de Schlemmer sont particulièrement démonstratifs de l'effet d'un dispositif vestimentaire sur la pratique rythmique, mais cela peut se produire également avec des vêtements quotidiens pourvu qu'ils constituent de la sorte des contenants de géométries simples<sup>47</sup>. Si de tels vêtements laissent parfois à penser qu'ils libèrent le corps comme si celui-ci était nu, c'est sans considérer les contacts, les masses, les résistances certes légers mais effectifs qu'ils donnent à ressentir lorsqu'on les porte. De tels vêtements représentent ce que nous appellerons, pour faire face aux vêtements-prothèses, des « *enveloppes rythmiques* ».

De ces enveloppes rythmiques, à l'équipement « *praticable* », et à l'espace rythmique (que le Festspielhaus de la cité de Hellerau conçue par Heinrich Tessenow exemplifie sur le terrain de l'architecture), tel est le système alternatif qui est ici esquissé.

Voilà donc où la lettre du jeune Jeanneret nous a emportés, pourtant n'était-ce pas juste des intuitions qu'elle exprimait ? Pouvons-nous nous permettre de les considérer sérieusement ? Est-ce toujours cette révolution-ci du vêtement qui nourrit son propos en 1929 ? Le fait est que nous retrouvons dans des textes plus tardifs de quoi corroborer ces sentiments précoces.

Dans *Quand les cathédrales étaient blanches - Voyage au pays des timides* publié en 1937, Le Corbusier réitère son appel à la réforme du costume masculin sur le modèle du vêtement moderne féminin. Ce dernier toutefois est vanté dans ce cas pour l'expression personnelle qu'il autorise, et qu'il soit coloré est désormais important. En outre, l'enjeu outrepassa le domaine de l'architecture, il devient existentiel et civilisationnel. L'ouvrage débute sur cette annonce : « *Je vais montrer par l'USA, pris comme exemple, que les temps sont neufs mais que la maison est inhabitable.* »<sup>48</sup> Plus loin, un passage relate un épisode de son voyage en paquebot vers les USA : « *Au commissaire de bord, j'ai réclamé pour nous des smockings de couleur : les grooms vermillon sont assortis aux fastes du bateau ; nous autres, au dîner, nous faisons enterrement de campagne ; les belles dames s'épanouissent dans les splendeurs de leurs toilettes. Curieuse fin de civilisation : l'homme qui porta des plumes d'autruche sur la tête, roses, blanches et bleu-roi, une vêtue de brocarts ou de soie rutilante, ne sait plus que fourrer ses deux mains dans les poches d'un pantalon noir. (...) Il demeure que la question est à reprendre et que la transformation du costume masculin est nécessaire. C'est aussi difficile que de changer l'éthique et l'assiette institutionnelle d'une société. Le costume est l'expression d'une civilisation. Nous sommes toujours, encore dans une défroque de parlementaire. Le costume décèle les sentiments les plus fondamentaux ; par lui, nous manifestons notre dignité, notre distinction, notre frivolité ou nos ambitions profondes* »<sup>49</sup>.

43. Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, op.cit., p.128.

44. Ibid.

45. Cité par Eric Michaud, *ibid.*

46. Véronique Fabbri, « De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse », in Pierre-Damien Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.93. Le commentaire que Fabbri livre dans cet article sur les costumes de Schlemmer prend part au mouvement plus général de réflexion sur le concept philosophique d'appareil.

47. Précisons que en revanche, les costumes utilisés pour les danses expressionnistes de l'époque auxquelles on associe souvent la rythmique, de larges drapés flottants et tourbillonnants, ne satisfont pas cette condition. Les exercices de la rythmique de Dalcroze quant à eux, hier comme aujourd'hui, font intervenir la musique et parfois le milieu, mais non le vêtement (même si un vêtement souple est requis).

48. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches - Voyage au pays des timides*. Plon, Paris, 1937, p.7.

49. Op.cit., p.124-125.

Quelques années plus tard, dans sa lettre Aux étudiants des écoles d'architecture, nous retrouvons des propos semblables. La révolution vestimentaire, mode y compris, représente alors une question vitale et un problème de conscience. « *La révolution de conscience surgissant de cet état d'attente qui depuis si longtemps pèse sur les sociétés, s'inscrira un jour jusque dans votre vêture même. Les femmes, déjà, ont pris les devants : couture et mode sont hardies, sensibles, expressives. (...) Or, nous [les hommes] sommes au point le plus inadapté de la forme vestimentaire, ayant d'ailleurs, ici, renoncé à la couleur qui est l'un des signes de la vie* »<sup>50</sup>.

Dans ces deux textes, l'habillement apparaît comme ce qui traduit idéalement l'esprit d'une époque, ou dit autrement, son rythme ambiant, sa « *musique* ». L'auteur précise cependant : « *l'esprit de l'âge machiniste* ». Comment appréhender cela ?

C'est par le biais du jazz, musique ô combien authentiquement rythmique, et culture ô combien intéressante du point de vue vestimentaire (voir les tenues de Joséphine Baker et plus généralement la façon dont les jazzistes portent le costume) que ces commentaires peuvent être précisés. Le Corbusier s'attarde passionnément dans *Quand les cathédrales étaient blanches* sur cette « *mélodie de l'âme jointe au rythme de la mécanique* »<sup>51</sup>. Le jazz y est présenté comme résultant de l'énergie des musiciens « *appareillée* » par leurs instruments. La situation peut être apparentée à celle que nous venons de décrire du corps appareillé par le costume, avec cette précision que les instruments sont comparés à des machines ; la trompette par exemple, à une turbine. Le jazz est à ce titre une technique de l'époque de construction, écrit-il, « *plus avancée que l'architecture* »<sup>52</sup>. Une machinerie donc, mais susceptible de susciter une formidable vitalité. Les musiciens de jazz battent des pieds et des mains, dodelinent de la tête, note-t-il. Louis Armstrong « *chante, il s'esclaffe, il fait gicler sa trompette d'argent.* » Cette sorte de machine génère une expérience mobilisante : « *Elle est si*

50. In Le Corbusier, *La charte d'Athènes*, Editions de minuit, Paris, 1957, p.173-174.

51. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, op.cit., p.180.

52. Op.cit., p.184.



**FIG. 7**  
Dessin de Le Corbusier  
publié dans *Formes et Vie*,  
1952.

puissante, si irrésistible psycho-physiologiquement, qu'elle nous a arrachés à la passivité de l'audition, et nous fait danser ou gesticuler, participer. »<sup>53</sup> Et encore « La musique entre dans la poitrine des hommes et des femmes, s'y rive, y emporte le flux du sang, y met en dynamisme le corps entier, tandis que la pensée s'élève sur l'aile de la mélodie »<sup>54</sup>. Le phénomène est dès lors comparé... aux gratte-ciel.

De cette exaltation dont Le Corbusier témoigne ici, Wigley déduit réciproquement que sa théorie des objets-membres et des vêtements de nudité pure qui lui sert à expliquer les murs blancs de l'architecture moderne est le signe d'un refoulement de la sensorialité, de la sensualité et des pulsions naturelles. L'aspiration à la pureté idéalisée des formes récurrente chez l'architecte trahirait une économie psychosexuelle<sup>55</sup> estimée pathologique. Nous proposons une autre explication. Nous proposons qu'une mesure soit la cause de cette exaltation, une certaine idée, subtile, de la mesure. Il y a de « la mathématique »<sup>56</sup> dans cette musique, peut-on lire. Il y a une « exactitude implacable ». « A Harlem comme à Broadway, l'orchestre nègre est impeccable, sans faute ni trou, régulier, en ascension rythmique, en marche incessante : la trompette déchirante, stridente, glapissante, sur battement de marche »<sup>57</sup>. Une mesure musicale, jazzique, qualifiée de « machinique » s'avérerait le moyen d'une mobilisation profonde des hommes et de leurs sentiments d'être vivants dans leur époque. Cette mesure subtile transpose ainsi, dans l'ère industrielle caractérisée par les machines, celle qui définissait les espaces rythmiques. Nous venons néanmoins d'en préciser la condition : que cette mesure puisse être « appareillée ». Autrement dit, de même qu'il était crucial pour Appia et Schlemmer que les dispositifs et les costumes soient « praticables » (que l'on puisse les pratiquer), il est nécessaire que l'on puisse en jouer (que l'on puisse jouer de ces machines). L'écart et le contraste qu'elle instaure avec le corps organique autorisent précisément ce jeu.

Si la « machine à habiller » pouvait dans le paragraphe précédent se comprendre comme l'habillement pris en charge par la machine industrielle, il est ici à entendre que c'est cette machine qui est, elle, à habiller, à investir.

## Le Corbusier, designer de vêtement - De quoi « rhabiller » la théorie

Parmi les deux points de vue que nous venons d'exposer, où donc situer en fin de compte la conception corbuséenne du vêtement ? Ce paragraphe, qui tentera d'y répondre en récapitulant notre réflexion, fera office de conclusion.

Force est de constater que ce sont deux points de vue opposés. L'angle du vêtement-prothèse relatif à la théorie des « objets-membres humains » a révélé une méthodologie qui consiste, à partir du corps organique modélisé mécaniquement et numériquement, à concevoir des produits industriels. Le second angle du vêtement comme « enveloppe rythmique » a au contraire révélé une philosophie qui défend qu'une certaine régularité épurée est susceptible d'engendrer un mouvement vivant impossible à modéliser. Si toutes deux ont leurs complexités et leurs paradoxes, tout de même la théorie prothétique et la théorie rythmique sont antinomiques. Que les écrits de Le Corbusier les ait adressées l'une et l'autre, cela doit-il nous amener à conclure à notre tour que son système de pensée, celui qui fonde la « machine à habiter » dans le modèle vestimentaire, est effectivement ambiguë ? Souvenons-nous que c'est pour préciser sa position dans la controverse historique du standard contre l'individualité que ces deux points de vue furent déployés. Avec l'opposition de la prothétique contre la rythmique, c'est au sein d'une autre problématique connexe, celle de la place du vivant et de l'homme dans la civilisation industrielle, que nous avons inséré notre propos. Soit, mais où donc situer Le Corbusier ?

Pour dénouer l'affaire, penchons-nous sur ce fait méconnu que Le Corbusier se soit un jour improvisé designer de vêtement. Son design, (c'est moi qui le nomme ainsi) en réalité un dessin accompagné d'une note, est paru dans la revue *Formes et vie* en 1952. Le commentaire que nous allons en faire se base sur ce dessin et cette note<sup>58</sup>, également sur la fabrication de notre part des vêtements en question et l'expérience de les porter.

Il s'agit d'un « costume pour la femme d'aujourd'hui »<sup>59</sup> qui n'est pas, comme la note le précise d'emblée, une création de mode haute-couture mais une « création permanente ». Le costume en question comprend trois articles : une robe, un surtout et des chaussures. Tous trois ont des lignes simples et droites. Le surtout est

53. Op.cit., p.180.

54. Op.cit., p.181.

55. Tel est la thèse générale du livre de Mark Wigley, dans laquelle Le Corbusier joue un rôle central. Cf en particulier le chapitre *Sexual Charges* p.267-299, ainsi que le paragraphe *After all* p.358, in *White Walls : Designer Dresses...*, op.cit.

56. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, op.cit., p.181.

57. Op.cit., p.183.

58. Le dessin est sous-titré « Modèle déposé », mais la requête ne donne pas de résultat à l'INPI.

59. Le Corbusier, « Note », *Formes et Vie*, n°2, Éditions Falaize, Paris, 1952, p.11.

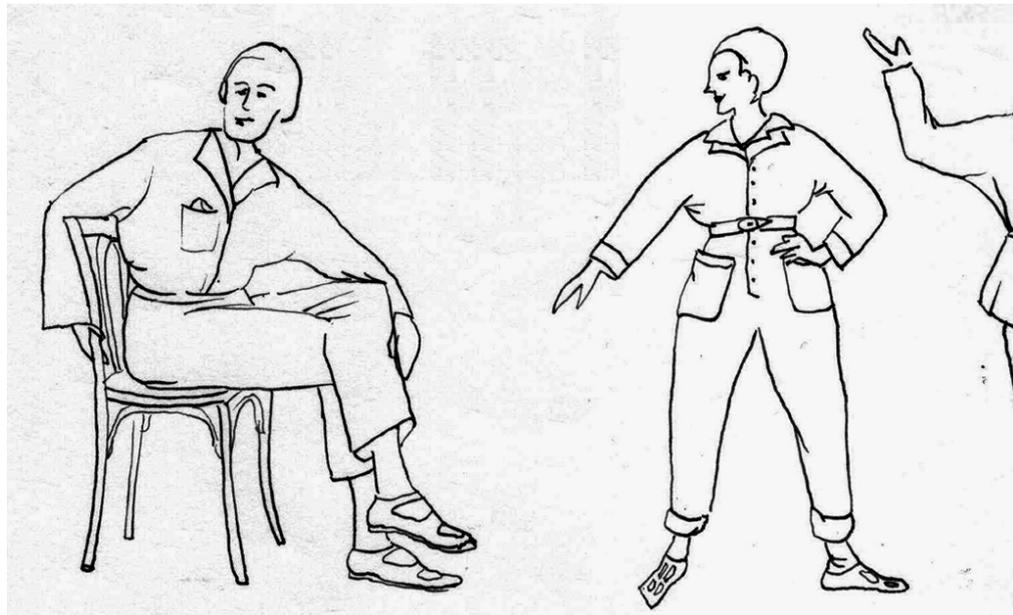
une sorte de poncho des Andes, est-il indiqué, « *une pièce d'étoffe carrée fendue au milieu, par où passer la tête, sans aucune coupe spéciale* ». La robe est « *d'une pièce* » avec pour seule intervention des fronces au niveau de la taille. Les chaussures sont de « *fortes bottes* », c'est-à-dire larges, à enfiler par-dessus des sandales (sic). Ces articles de formes épurées sont dits de « *dimensions proportionnées* ». Sur quelles mesures ils se basent, cela n'est pas spécifié, mais nous proposerons volontiers que ce soit les mesures du Modulor. Conçu dans la décennie précédente, le Modulor avait d'ailleurs été présenté, parmi d'autres supports, sur un mètre ruban de tailleur<sup>60</sup>. En outre, nous pouvons suggérer que ce costume est de taille unique étant donné le caractère vague de chacun des articles. La question fonctionnelle n'est pas négligée puisque Le Corbusier signale ici ou là que ce costume est « *adapté à la vie citadine* », fait « *pour marcher, travailler, agir, monter en voiture, en bus, et vaquer à ses occupations journalières* », et il est à réaliser dans des tissus pratiques « *ne se chiffonnant pas* ».

Ces premières observations nous invitent à envisager ce costume comme un costume « *standard* », à l'instar des casiers standard de 1929 de « *mesure moyenne* », quoique avec des mesures dans ce cas déduites du corps. S'il se met de la sorte en relation avec le corps, pour autant il n'est pas, loin s'en faut, ni anthropomorphique ni ergonomique. Il ne se résout pas à un formalisme et un fonctionnalisme déterminés par une métrique organique. En ce sens il n'est pas prothétique. Certes Le Corbusier stipule, à la toute fin de la note, qu'il est fait « *pour un être vivant possédant une charpente osseuse, muscles et rondeurs utiles* », mais quand il ajoute « *chair et sveltesse* » et avance avec facétie qu'on le découvrira en réalité en ôtant le vêtement, nous comprenons que le corps organique n'est pas rigoureusement la base du design.

60. Il était présenté lors de l'exposition *Le Corbusier - Mesures de l'homme* au Centre Pompidou en 2015, op.cit.

61. La dynamique de cette expérience ne rejoint-elle pas, en se concentrant sur le point de vue sensoriel, celle qui fut décrite pour les danseurs du Ballet triadique ?

Un autre corps est pourtant concerné. Mais c'est le corps sensible. Les tissus doivent être souples, est-il précisé. La robe est conçue pour être « *attrapée à deux mains, relevée jusqu'aux genoux, ou à peu près* » pour libérer les jambes. Et les bas Nylon sont déconseillés parce-qu'ils constituent une entrave. Nous relevons plus globalement que la qualité des tissus est un critère rappelé à plusieurs reprises. Il apparaît même comme une condition de la pertinence de ce costume, de la même façon que la poche était une caractéristique centrale en 1929. (Rien n'est dit au demeurant de ses éventuelles poches.) Que Le Corbusier travaillât à cette date sur des tapisseries et des projets indiens notamment pour l'association Les filateurs explique peut-être cette attention matérielle de sa part. Quoiqu'il en soit, le tactile est sollicité dans ce costume. Il suscite dès lors une certaine expérience aux sens : des contacts qui incitent des gestes, qui génèrent d'autres contacts qui orientent les gestes suivants, etc.<sup>61</sup> A savoir qu'une telle expérience a quelque chose de littéralement



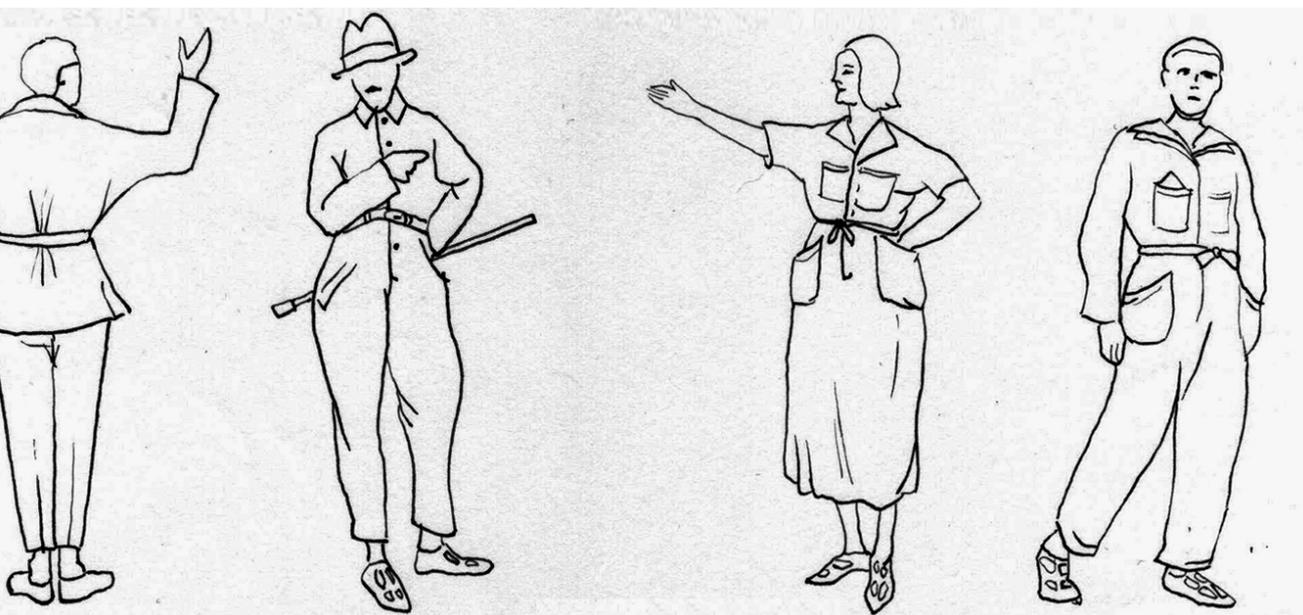
prothétique pour Adrian Forty. Dans le prolongement de son commentaire sur le potentiel social des objets en relation privilégiée aux corps, il fait ressortir la dimension consécutivement esthétique de cette relation — que nous comprendrons selon une acception étendue de ce terme renvoyant à l'aïsthesis. C'est du reste pour lui l'aspect le plus prometteur de la théorie prothétique que cette expérience. Quand il avait fait de Le Corbusier le père de la prothétique, il ne l'avait pas convoqué en ce sens. Son design de vêtement pourtant serait prothétique de cette façon.

En terme de relation gestuelle justement, la note indique que la robe, notamment, autorise de multiples manières de s'asseoir, par exemple directement au niveau du sol. « *Pourquoi pas?* » insiste Le Corbusier. Ce vêtement permettrait ainsi d'étendre l'ensemble des positions qu'un corps mobile et vif est capable de prendre (ou selon ses termes « *la totalité des possibilités naturelles d'un groupement éminemment mobile et passager* »). Le salon d'une maison moderne devrait dès lors accompagner cela. Les chaises et les fauteuils ne suffisent plus, lance-t-il, des matelas ou divans bas sont à prévoir. Autrement dit, ce costume est « *praticable* » et il est propre à générer des attitudes particulières inédites. Aurait-il quelque-chose de l'enveloppe rythmique ?

Si le patron est standard, nous sommes invités cependant à le réaliser dans des étoffes de qualités et de couleurs variées. A chaque personne, est-il écrit, de choisir entre de la cotonnade indienne populaire ou de la soie de prix, de l'uni ou du bigarré le plus extravagant ; voire, il est proposé de les combiner. Ce costume favorise donc pleinement l'expression personnelle. D'accord, néanmoins il est à préciser que celle-ci se manifeste dans tous les cas de façon voilée, contenue. Les articles, du fait de leurs mesures moyennes et vagues, n'affichent pas fidèlement à leur surface, dans leurs contours, les moindres manifestations, mais traduisent seulement l'attitude générale. Le Corbusier le précise, ce design de costume a en effet su faire la part entre « *ce qui est agréable de voir toujours, ce qu'il est bon de cacher parfois* ». S'il révèle ainsi le mouvement vivant et non le corps organique, ce faisant il opère en même temps une certaine dépersonnalisation. Ce qui n'empêche pas une grande variété d'attitudes. Un bon exemple de ceci est du reste donné par la Tuta dont il fut question précédemment : voir les photos et les illustrations nombreuses qui furent diffusées pour en rendre compte<sup>62</sup>.

Et ainsi, cette proposition de Le Corbusier est-elle à la fois du côté du standard, mais d'un standard vague, et du côté de l'individualité, mais d'une individualité mesurée. Du côté du prothétique, mais d'une prothétique esthétique, et du côté de la rythmique, mais d'une rythmique contenue. Mais alors, sa position prolongerait-

62. Si ce n'est pas le lieu ici, un parallèle est assurément à établir entre ces deux projets de costumes.



**FIG. 8**  
Personnages en Tuta,  
d'après des photos et  
illustrations de l'époque.  
(Croquis personnels)

elle celle qui était suggérée par Lilly Reich, une position intermédiaire ? Non pas exactement, car ce que son design de vêtement démontre, c'est la capacité d'un certain vêtement standard à favoriser l'individualité. Nul besoin de broderie. Voilà la thèse que soutient selon nous Le Corbusier. Certes elle est paradoxale pour notre entendement actuel par trop souvent dualiste. Elle est pourtant éminemment intéressante dans son paradoxe même. Un paradoxe qui peut aussi s'énoncer ainsi : la capacité de l'invariance à favoriser la variance...

Ce design, tout autant, serait très intéressant s'il avait été plus développé et surtout réalisé. Il est malgré tout remarquable pour cristalliser l'engagement de Le Corbusier envers le vêtement en dépit de son bannissement par le mouvement de l'architecture moderne. Si cet engagement s'était jusque-là manifesté localement dans ses écrits, il atteste qu'il a osé joindre l'acte à la parole.

Le vêtement moderne s'avère donc attiser des problématiques majeures sur notre territoire de réflexion, qui peuvent être résumées comme suit. Relativement à la relation entre l'être humain et les artefacts, cette relation doit-elle être de supplément ou d'appareillage ? De supplément, en considérant le corps organique comme incomplet et manquant de défense vis-à-vis des progrès techniques et en le corrigeant en ce sens ? Ou bien d'appareillage, en ménageant un moyen de rencontre et de confrontation constructive entre les poussées techniques et le corps vivant ? Ou dit autrement, en repensant à l'injonction de Gropius à ce que les individus, les concepteurs au premier chef, portent dans leurs tenues mêmes leur conception pour le monde à venir : un objet doit-il porter ? Ou être porté ? Une architecture doit-elle habiller ? Ou être habillée ? Pour ce qui concerne Le Corbusier, tel que son design de costume le concrétise, la réponse est celle-ci : oui le corps est porteur, mais la maison moderne ne le porte pas. C'est elle qui est portée, qui est habillée par son habitant.

Cette réflexion autour de la conception corbuséenne du vêtement aura ainsi éclairé, je l'espère, plus généralement sa position théorique. Cela est bien, mais nous l'avons dit en préambule, ce n'est pas tant Le Corbusier qui nous intéresse, que ce qu'il nous permet de penser au-travers et au-delà de lui quant à la relation du vêtement à l'architecture et au design, et ainsi d'œuvrer à une conception du vêtement sur ce territoire théorique et/ou une reconception de ce territoire théorique à l'aune du vêtement. En définitive, pour filer la métaphore, nous pourrions dire que nous avons « rhabillé » la théorie : la théorie de Le Corbusier en tant qu'elle infiltre d'autres théories. « Rhabiller », d'abord au sens où nous l'avons confrontée au cas du vêtement et de l'habillement, alors qu'elle l'avait délaissé jusque-là, préférant avancer « nue » ; « rhabiller » ensuite, au sens où nous l'avons de la sorte plongée dans des considérations bonnement matérielles et quotidiennes voire triviales, et lui avons ainsi ajouté une couche, une épaisseur de vécu ; « rhabiller » enfin, au sens où cela a eu pour conséquence de renouveler certaines de ses tournures et de donner à voir autrement certaines de ses assertions.

Parvenu au terme de notre étude, un trouble demeure. Pourquoi ce design de Le Corbusier ne concerne-t-il que le vêtement féminin ? Il aura pourtant réclamé de nombreuses fois la révolution complète du vêtement afin que la révolution architecturale ait lieu. Et puis, quel système architectural ce costume-ci lui inspire-t-il ? Pourquoi, hormis au sujet des assises, n'en dit-il rien ?

Hé bien, pour l'homme, c'est-à-dire avant tout pour lui, il semble que le costume qu'il ait conçu, sans l'appeler ainsi, soit à trouver dans son cabanon de Roquebrune-Cap-Martin. La même année où il publiait « *son costume pour la femme d'aujourd'hui* », il s'installait dans cette petite maison de dimensions très proches de sa chambre parisienne de 1908 (3,66m x 3,66m x 2,66m). Dessinée avec le Modulor, essentiellement aménagée de « casiers » dont les typologies se sont bien enrichies depuis 1929, elle définit un cadre aux lignes rigoureuses propre à favoriser une pratique personnelle mobilisante. « *Application révélatrice. (...) La mise en service de cette construction a dépassé tous les espoirs.* »<sup>63</sup> peut-on lire dans les rares commentaires qu'il a laissés sur ce cabanon. Il y vivra quasiment nu. Des photos le montrent en effet tel Diogène dans son tonneau, mais est-ce encore le Diogène de la théorie des objets-membres, ou le Diogène cynique et insoumis de l'Antiquité ? Assurément cette maison certes quelque peu prothétique lui offrit une enveloppe rythmique qu'il put exercer corporellement et ressentir comme une architecture vivante.

63. Le Corbusier, *Oeuvre complète, vol.5 : 1946-1952*, Les Editions d'architecture - Editions Gisberger, Zurich, 1953, p.62-63.

## Auteur

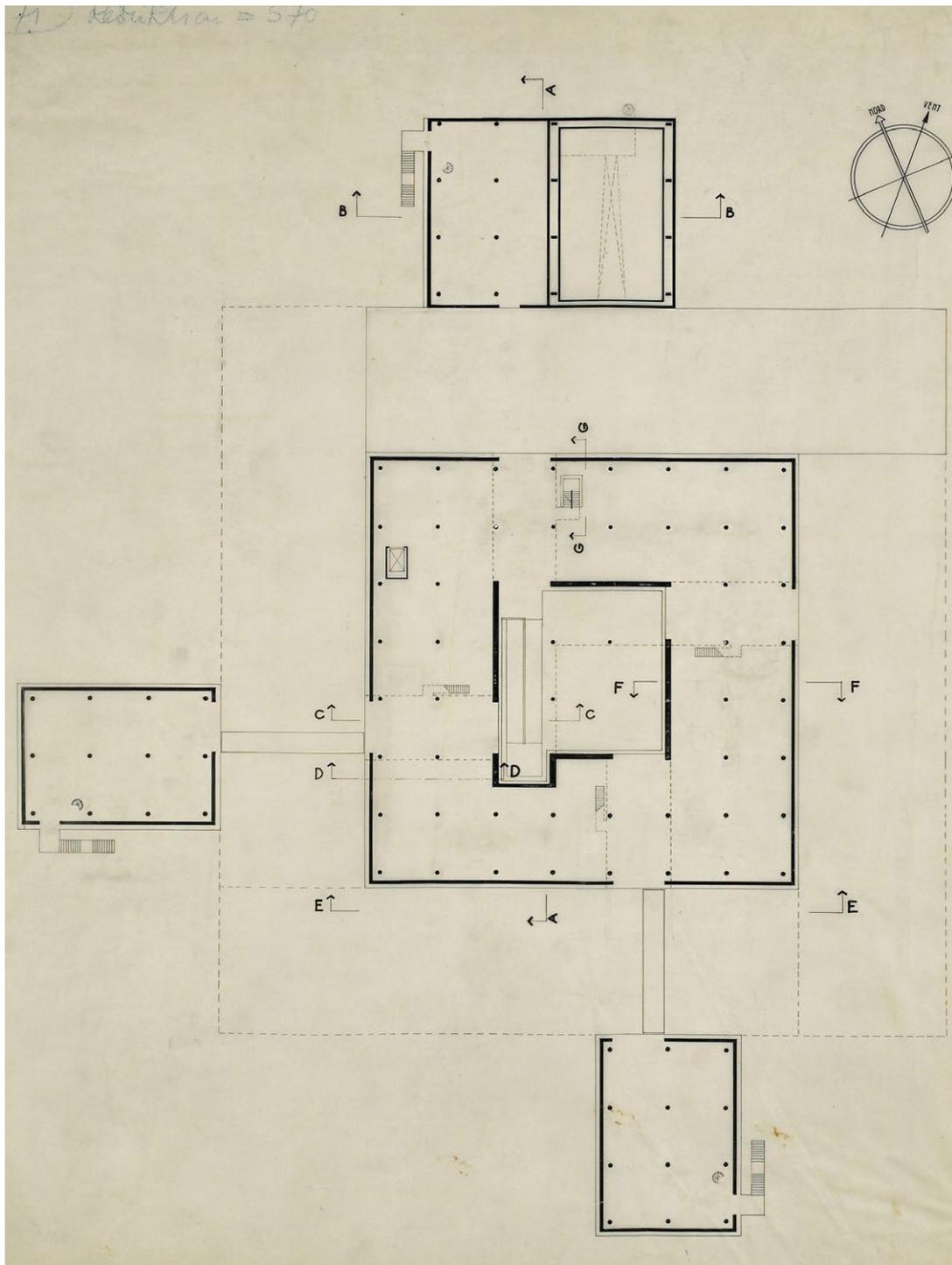
---

**Clotilde Félix-Fromentin** est ingénieur en chimie en vivant (ENSCM), architecte d'intérieur-designer de produits d'environnement (Camondo - Les arts décoratifs) et docteur en arts (ED SHS Lille 3), actuellement designer-chercheur, membre du LACTH de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille et membre associée du CEAC de l'Université de Lille. Ses travaux, pratiques et théoriques, interrogent la poétique de l'habiter, avec un intérêt particulier pour la matérialité textile. Elle est l'auteur de *Le Corbusier Coquille ! Paul Valéry* à paraître aux éditions Archicity.

## Bibliographie

---

- Banham, Peter Reyner. *Théorie et design à l'ère industrielle*. Orléans : Edition HYX, 2009.
- Boissière, Anne. *Musique Mouvement*. Paris : Manucius, 2014.
- Cinqualbre, Olivier et Frédéric Migayrou, dir. *Le Corbusier - Mesures de l'homme*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 2015. Catalogue de l'exposition tenue du 29 avril au 3 août 2015 au Centre Pompidou à Paris.
- Fabrizi, Véronique. « De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse ». Dans *L'art au temps des appareils*, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, 93-121. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Forty, Adrian. « Industrial design and prosthesis ». *Ottagono*, n° 16 (septembre 1990) : 114-129.
- Guillaume, Valérie, dir. *Europe 1910-1933, Quand l'art habillait le vêtement*. Paris : Edition Paris Musées, 1997.
- Jeanneret, Charles-Édouard et Amédée Ozenfant. *Après le cubisme*. Paris : Éditions des Commentaires, 1918.
- Le Corbusier. « Note ». *Formes et Vie*, n° 2 (1952) : 11.
- Le Corbusier. *La Charte d'Athènes*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris : Flammarion, 1996. 1ère éd. G. Crès et Cie, 1925.
- Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris : Edition Altamira, 1994. 1ère éd. G. Crès et Cie, 1930.
- Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches - Voyage au pays des timides*. Paris : Plon, 1937.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris : Flammarion, 1995. 1ère éd. G. Crès et Cie, 1923.
- Loos, Adolf. *Paroles dans le vide - Malgré tout*. Paris : Éditions Ivrea, 1994.
- Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus*. Lausanne : L'âge d'homme, 1978.
- Midal, Alexandra. *Design - L'anthologie*. St Etienne - Genève : ESADSE, Cité Du Design Cité du design - HEAD, 2013.
- Petit, Jean. *Le Corbusier parle*. Paris : Editions Forces Vives, 1967.
- Stern, Radu. *Against Fashion, Clothing as Art, 1850-1930* (2nd ed.). Cambridge (Massachusetts) - London (England) : The MIT Press, 2004.
- Valéry, Paul. *Oeuvres I*. Paris : La Pléiade, 1957.
- Wigley, Mark. *White Walls. Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge (Massachusetts) - London (England) : The MIT Press, 2001.



The museum of Ahmedabad, floorplan of main building. FLC 06954A.

# A HIDDEN GEM

## LE CORBUSIER'S PROPOSITION FOR A MUSEUM AND CULTURAL CENTRE AT RAJ GHAT, NEW DELHI

*R. M. Woitschützke*

**Abstract:** The essay analyses Le Corbusier's involvement in the creation of a Gandhi memorial at Raj Ghat, New Delhi. While demonstrating the relationship between the propositions for New Delhi and Le Corbusier's various plans for cultural centres, the author pays particular attention to the *Museum of Knowledge* which was supposed to be realized at the site. The essay concludes that the Raj Ghat was intended to feature a museum with a programmatic approach similar to the museum of Ahmedabad.

**Keywords:** Le Corbusier; Museology; Gandhi Memorial; Boite à Miracles; Cultural center.

**Résumé :** L'article se veut une analyse de l'implication de Le Corbusier dans la création du mémorial dédié à Gandhi à Raj Ghat (New Delhi). Tout en révélant les liens qui unissent les projets esquissés pour New Delhi et ceux des différents centres culturels de Le Corbusier, l'auteur se focalise principalement sur le *Musée de la Connaissance* prévu pour le site. L'essai se conclut en démontrant la proximité programmatique du projet de Raj Ghat avec celui pensé pour le musée d'Ahmedabad.

**Mots-clé :** Le Corbusier; Muséologie; Mémorial Gandhi; Boite à Miracles; Centre culturel.

**Resumen:** Este ensayo analiza la implicación de Le Corbusier en la creación de un memorial dedicado a Gandhi en Raj Ghat, Nueva Delhi. Demostrando la relación existente entre las propuestas para Nueva Delhi y diversos proyectos de Le Corbusier para centros culturales, el autor presta especial atención al *Museo del Conocimiento* que se suponía iba a construirse en ese emplazamiento. La conclusión es que el Raj Ghat estaba destinado a convertirse en un museo con un planteamiento programático similar al del museo de Ahmedabad.

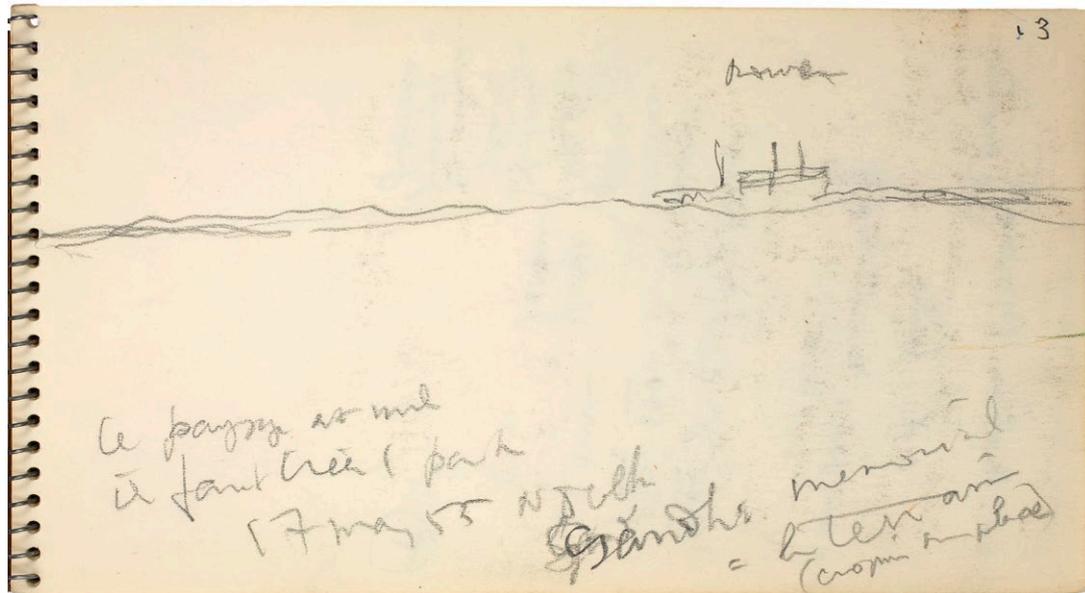
**Palabras clave:** Le Corbusier; Museología; Memorial Gandhi; Boite à Miracles; Centro cultural.

## Introduction

Intended to become a landmark of national significance, the erection of a Gandhi Memorial at Raj Ghat in New Delhi was the subject of controversial public debate in India during the 1950s. Nowadays, the impressive monument which surrounds Gandhi's Samadhi (cremation spot) is well known to many visitors of the city and is recognized as the most important work of Indian architect Vanu G. Bhuta. However, the history of the monument is difficult to reconstruct, and it seems not be well known that Le Corbusier was involved in its creation and had proposed to equip the Raj Ghat with a large-scale cultural centre, consisting of a museum, an exhibition pavilion, and a Boîte à Miracles.

I first came across the Raj Ghat during the research for my PhD in which I tried to portray Le Corbusier as an inventor of experimental museological strategies. Similar to Ahmedabad, the museum at New Delhi was supposed to become a Museum of knowledge, a 'tool of modern times' that would confront visitors with the urgent questions of contemporary society. In addition to that, it already foreshadowed several technical aspects that should later find their ultimate expressions in the Philips Pavilion, the Olivetti Centre, and the electronic museum on Chandigarh's Capitol Complex.

In this paper, which is basically an extended version of chapter 5 of my PhD thesis, I will discuss Le Corbusier's involvement in the genesis of the Raj Ghat memorial and try to outline the ambitions which he pursued. To the best of my knowledge, no research has yet been carried out on this subject. Consulted sources include the archives of the Fondation Le Corbusier and the Indian National Library in Kolkata.



**FIG. 1**  
A drawing of the Raj Ghat in Le Corbusier's sketchbook. The word 'power' refers to the factory which is mentioned in the Note regarding the Gandhi Memorial. FLC CA J36-11.

In 1953, Le Corbusier was approached by the Government of India to submit proposals for a memorial at Raj Ghat, a spacious park area on the western banks of the Jamuna river in New Delhi, which houses the *Samadhi* (cremation spot) of India's most prominent political figure, Mahatma Gandhi. At this time, the Government of India felt the pressing need to equip this space of national significance with a monument of appropriate dimensions. Needless to say, as this memorial was supposed to become one of the capital's most prominent landmarks, its design had to be considered with utmost care. A member of the Ministry of Works, Housing and Supply, S. Raganathan, explained the delicacy of this matter in a letter to Le Corbusier:

Dear Sir,

As you may be aware, the question of putting up a suitable Memorial at Raj Ghat has been engaging the attention of Government as well as the public men of India. The difficulties inherent in the selection of a suitable design for Gandhiji's Samadhi at this site could hardly be exaggerated. It has to reflect the spirit of Gandhiji's tea-chings, the simplicity of his life, its fulness and the close communion he had with all that is good in nature and the commonest of men. After a good deal of con-sideration of numerous ideas that were thrown out by a variety of people, three desi-gns, photographs and plans of which are enclosed, were evolved. [...]

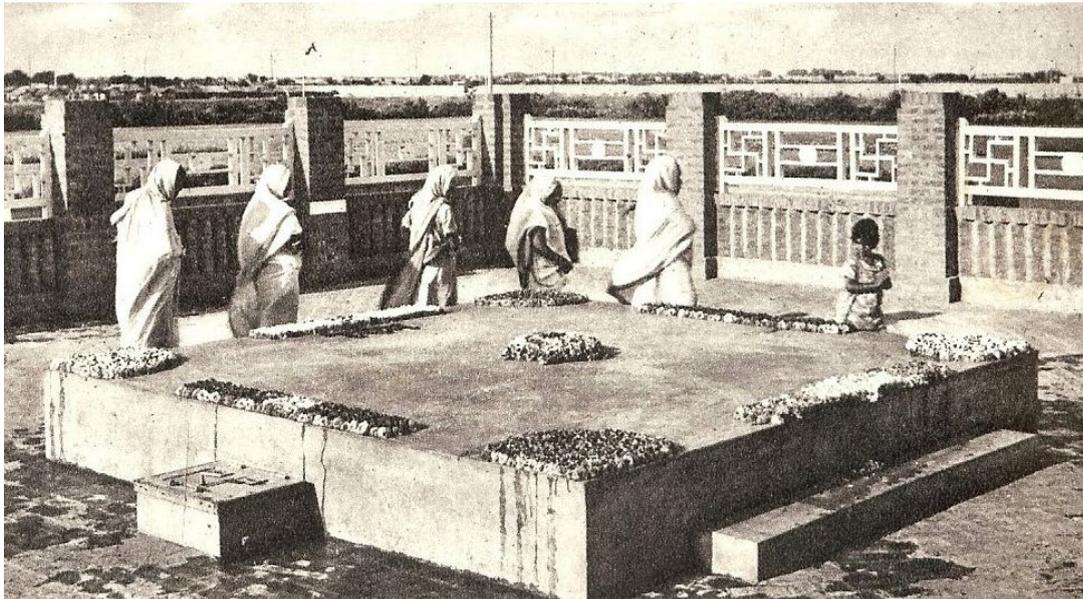
Before a final decision is taken to accept this particular design, Govern-ment feel that it would be desirable to obtain and consider any comments or sugges-tions that you and a few other eminent authorities may have on these designs.

I shall be grateful, therefore, if you would be good enough to find the time to devote some thought to this matter and let me know as early as possible your comments and suggestions. You need have no hesitation in writing to me, if you feel that way, that you do not like the basic principles underlying these designs at all. In that case it would be helpful if you would give us an indication of what you consi-der would be the basis of a good design. [...] It would facilitate matters if you would let us have your comments and suggestions not later than the 10th of Februa-ry 1954.

Yours faithfully,

S. Raganathan<sup>1</sup>

1. Letter by S. Raganathan, Ministry of Works, Housing & Supply, to Le Corbusier, 29 December 1953. FLC P2(15)33-001.



**FIG. 2**  
The first design of the Samadhi as depicted on an undated postcard.  
© Author's archive.

Unfortunately, the sketches and plans which Raganathan mentioned cannot be found in the archives of the Fondation Le Corbusier and it must remain unclear which drawings Le Corbusier received. However, the letter proves that Indian authorities were concerned about the Raj Ghat's future design as early as 1953 and that Le Corbusier became involved in the affair at an early stage of the project. At this time, he was already occupied with numerous projects in Chandigarh as well as in Ahmedabad and it was not before December 1954, almost a year later, that Le Corbusier visited the Raj Ghat for the first time together with his colleague, P. N. Thapar. He summarized his impressions in a paper entitled *Note regarding the Gandhi Memorial* which features a detailed account of his visit. The beginning shall be quoted here:

*On December 9th, 1954, the very day of my departure for France, the Minister of the Public Works, of the Government of India, New Delhi, asked me for an interview to give an account of the actual stage of the Gandhi Memorial at Raj Ghat, New Delhi. He gave me the plans of the site showing the temporary park of the Memorial and asked me to avail myself of my passage in New Delhi that same day to visit the site and examine the question.*

*Last year the Executive Committee of the Gandhi Memorial at Raj Ghat sent me three projects of a mausoleum made by different architects and asked for my comments of these designs. Feeling uneasy about interfering personally in the activity of Indian colleagues I answered briefly to the urgent question put by the Committee saying that I felt in disagreement with these designs which reflect neither Gandhi's spirit nor his teachings and which on the contrary seemed to a stranger like me opposed to Gandhi's simple and unpretentious teachings. [...]*

*I arrived in Delhi in the afternoon and was received by P. N. Thapar and the more actively interested members of the Gandhi Memorial Committee. We went to Raj Ghat and visited the site. These Gentlemen expressed their keen desire to hear my opinion on the subject.*

*I answered that it was impossible to answer point-blank to such a question or make a formal proposition. That on the other hand I had no right to interfere or suggest ideas which might be in disagreement with those of my colleagues interested in this concern<sup>2</sup>.*

Le Corbusier's restraint in this particular case is remarkable. His hesitancy was surely appropriate, as the Raj Ghat was nothing less than a national symbol and hence most unlikely to be created by a non-Indian architect. However, as we shall see on the following pages, the degree of detail in which he went in his suggestions gives reason to believe that he hoped to contribute to the matter to a certain extent.

2. Le Corbusier, Note regarding the Gandhi Memorial, 8 January 1955. FLC P2(15)32-005.

## An unconventional solution

3. See Le Corbusier, *Sketchbooks Vol. 3 1954-1957*, Entry No. 272.

4. Le Corbusier, Note regarding the Gandhi Memorial, 8 January 1955. FLC P2(15)32-006.

Let us try to recall the layout of the Raj Ghat, of which Le Corbusier must have encountered on his first visit to the site in December 1954. He briefly referred to it in his sketchbook (figure 1) where he penned an empty landscape, in combination with the comment: « *Le paysage est nul // Il faut créer 1 parc* » ('There is nothing // One shall create a parc')<sup>3</sup>. This observation is in accordance with photographs of the Raj Ghat from the same period, depicting a spacious but formless terrain of meadow, occasionally dotted with trees and shrubs. At this time, Gandhi's *Samadhi* was merely a square concrete block, surrounded by a simple brick-and-iron balustrade of rather provisional appearance (figure 2). The architect commented on this humble arrangement in his *Note regarding the Gandhi memorial*:

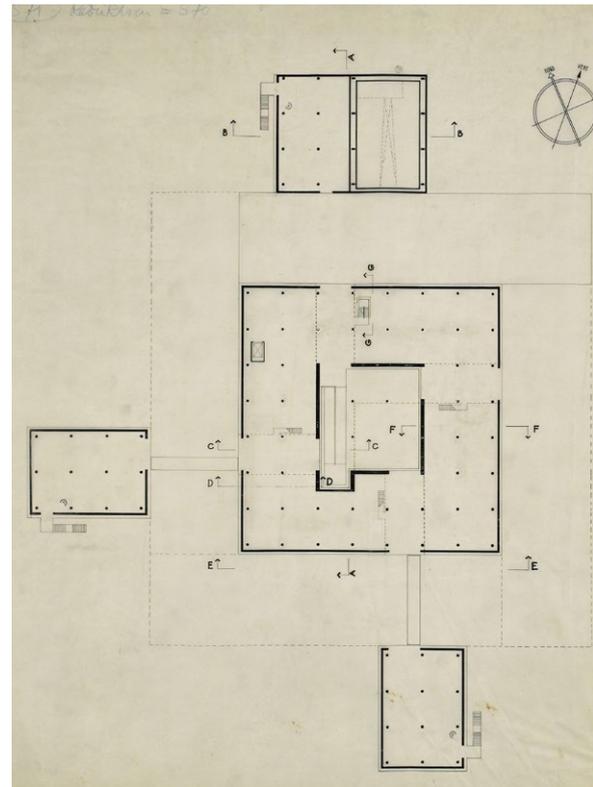
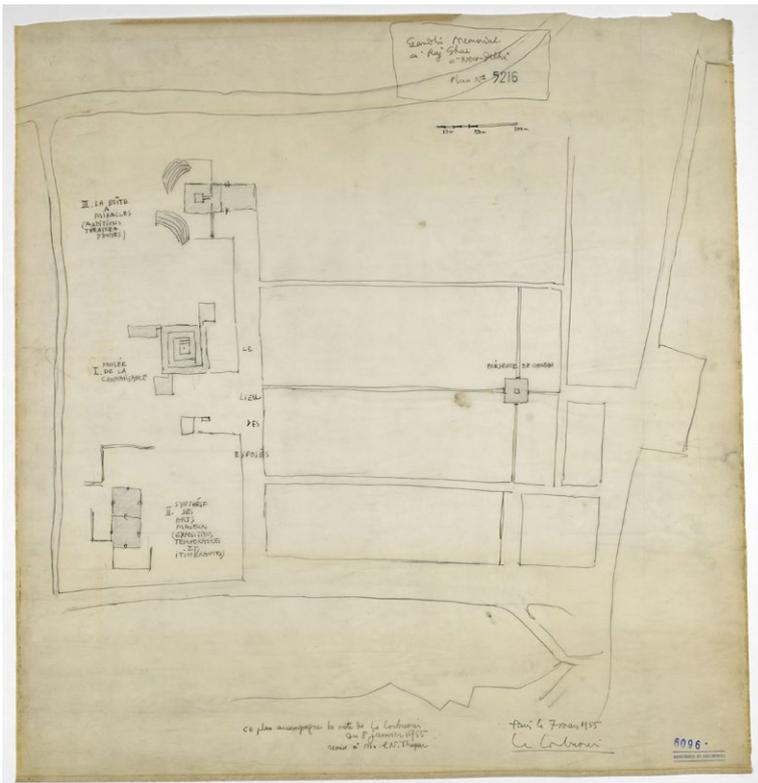
*The material presence of Gandhi is already expressed in the Raj Ghat Park by a quadrangular prism of grey concrete set on a socle a few steps high over four square plots of lawn which surround it. The pilgrims lay flowers on this prism according to an Indian custom and this custom is extraordinarily full of dignity and beauty. [...] This act of devotion is perfect. One could not find a better one.*

*However, it has managed to be spoilt by the sacrilegious intervening of a horrible balustrade which surrounds the premises. This balustrade shows that those who have conceived it have no notion of what is sacred.*

*On the lawns which surround the quadrangular prism, men and women are seated in an attitude of peace quite spontaneous. All around is silence and covering this silence the immense vault of the admirable Indian sky with all its luminosity. Against this background can however be perceived, through a large curtain of trees, the chimneys and the smokes of a large electric factory. This is not a bad setting. It is even an excellent presence<sup>4</sup>.*

**FIG. 3**  
A drawing of the Raj Ghat  
Le Corbusier's drawing of Raj  
Ghat for P. N. Thapar. The  
Samadhi is illustrated on the  
right side. FLC 06096.

**FIG. 4**  
The museum of  
Ahmedabad, floorplan of  
main building. FLC 06954A.



The observation in the last paragraph is of particular interest. At first glance, Le Corbusier's appreciation of the contrast between the smokestack silhouette and the dignified atmosphere of the *Samadhi* seems odd and it is highly questionable whether a majority of people would have supposed an electric factory to be an adequate background for a memorial of a man who famously rejected 'modern' western techniques of mass-production and industrialization<sup>5</sup>. However, Le Corbusier did not believe those two seemingly disparate elements, i.e. modern technique and spiritual sentiment, to be in conflict. The memorial which he had in mind was not supposed to become a temple of commemoration but rather a *homage* to the Nation's founder, a vital place in which the Mahatma's way of life and his teachings would be confronted with contemporary reality.

## Le Corbusier's plan of the Raj Ghat

Le Corbusier's ideas comprised two aspects: On the one hand, to manifest Gandhi's presence, and on the other to explain the Mahatma's teachings and to make them fruitful for the future. Thus, the memorial which he had in mind would not only serve as a conventional place of commemoration but also be a centre of education and thus dispose of a truly practical dimension:

*As a matter of principle:*

*A The Raj Ghat must sufficiently reflect the material presence of Gandhi to institute a permanent pilgrimage to his memory (it is this theme which seems to have been developed in the project of the Indian architects).*

*B The spirit of Gandhi, his activity, his work, his example, the pressure born by the contingency, the conjuncture, the fatality – must here find their explanation, their revelation, their analysis. It is the highest mark of respect and devotion that the Indian Nation can offer to its Liberator: to express the spirit of Gandhi's teachings, to maintain this spirit, to develop and put in into practice.*

*Therefore, two architectural events are facing each other: the material premises of Gandhi's presence and on the other hand, the material premises of Gandhi's teachings<sup>6</sup>.*

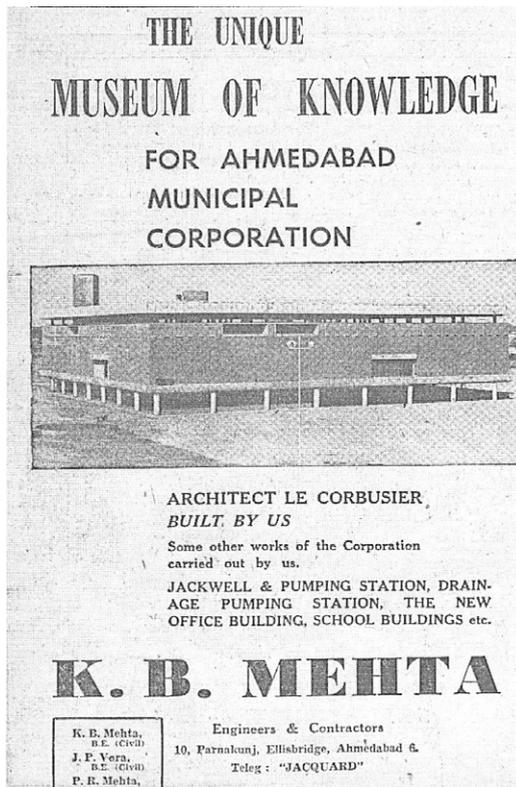
Shortly after his visit, Le Corbusier created a drawing of the Raj Ghat for P. N. Thapar (figure 3) which illustrates the dichotomous scheme of a memorial with representational and educational functions. In this remarkably precise sketch, Gandhi's *Samadhi* is shown in the same form in which it had happened to be ever since, i.e. as a square block situated on a quadrangular platform. Obviously, Le Corbusier decided to minimize alterations of the given design and limited himself to adjustments in dimension (the platform shown in figure 2 has a diameter of roughly 15 meters, the platform on Le Corbusier's plan at least 35 meters).

Le Corbusier's intention to minimize his own influence on the existing structures as much as possible is underlined by the fact that his own architectural inventions are exclusively located in the northern area of the Raj Ghat, connected to the *Samadhi* through a monumental axis of almost 400 meters in length. In this northern area, which is almost identical with the current situation of *Shakti Sthal* (*Samadhi* of Indira Gandhi), the architect introduced three architectural elements: A *Boîte à Miracles*, a pavilion for temporary exhibitions, and a museum. The museum itself is a *Museum of Unlimited Growth* and, as its three satellite buildings reveal, features a layout almost identical to the museum of Ahmedabad on which Le Corbusier had been working on at the same time (figure 4). The whole arrangement resembles the cultural centres which he had already proposed for the Porte Maillot (1949) and Ahmedabad (1951–1957), but in fact, it is here for the first time that Le Corbusier combined the three elements (i.e. *Boîte à Miracles*, pavilion, and museum) that should also appear in his centre studies for Tokyo (1958–1961), Chandigarh (1956–1965), and Erlenbach (1961–1962).

Le Corbusier's design for a cultural centre at Raj Ghat must be viewed as an exception among his several drafts of cultural centres for two reasons. Firstly, it seems to be his only cultural centre which does not stand for itself but constitutes an extension of a superior architectural environment. Secondly, its layout features an unmistakable hierarchy as soon as it is viewed within its given context, the most prominent part of the composition being, obviously, the museum. Located at the very end of the monumental north-south axis, it would have been the first building of the ensemble which visitors would have approached as they walk from the *Samadhi* to the cultural centre. It is perhaps no exaggeration to call this striking arrangement the most monumental situation of a museum in the work of the architect.

5. See Stanislaus von Moos, *The Politics of the Open Hand: Notes on Le Corbusier and Nehru at Chandigarh*, p. 416, in: Russell Walden, *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*, Cambridge (Mass.) 1977, p. 412–449.

6. Le Corbusier, Note regarding the Gandhi Memorial, 8 January 1955. FLC P2-15-32-006.



**FIG. 5**  
Advertisement for the Museum of Knowledge of Ahmedabad in The Times of India, 17 April 1957.  
© Indian National Library Kolkata.

**FIG. 6**  
Announcement in The Times of India, 9 December 1954.  
FLC P2(15)51-001.



7. See Le Corbusier, *Musée de la Connaissance*, 30 Novembre 1949. To my knowledge, this paper contains Le Corbusier's earliest detailed account of the Museum of Knowledge.  
FLC P3(4)1-001.

8. It seems that the document had not been intended to be published at any time.

9. Le Corbusier, Note by M. Le Corbusier concerning the Museum of Knowledge, 13 December 1954. FLC P3-4-48-001. The metaphorical description of India as an "awakening country" is frequently found in Le Corbusier's writings, particularly in regard to Chandigarh, see William J. R. Curtis, *Le Corbusier's Capitol in Chandigarh – as a Cosmic and Political Landscape*, p. 116, in: *Architecture and Urbanism (Japan)*, No. 344, 1999, p. 116-128.

## Manifesting the Second Machine Age

An interesting detail in Le Corbusier's drawing is the fact that he made some annotations concerning the intended use of the architectural units. He assigned particular themes to the *Boîte à Miracles* (dance and theatre, i.e. the performative arts) and the pavilion (the *Synthèse des Arts*, i.e. the fine arts) but refrained from giving further indications of the museums envisaged topic, discipline, or alignment by simply calling it rather enigmatically *Musée de la Connaissance* (*Museum of Knowledge*). As this term is not self-explanatory, we now need to take a closer look at it.

Le Corbusier's first detailed account concerning a *Museum of Knowledge* dates back to 1949<sup>7</sup> but it is very probable that this idea already started to take shape as early as 1928 when he developed the *Musée Mondial* for Geneva. The first opportunity to realize such a museum, however, appeared as late as in 1951 when he began working on a museum for the city of Ahmedabad (figure 5). A document entitled *Note concerning the Museum of Knowledge*, which Le Corbusier wrote for members of the Ahmedabad Municipal Corporation, contains the most detailed account of the objectives which he pursued in this project.<sup>8</sup> It starts with a striking analysis of the status quo of Indian society:

*India is awakening. She has escaped the disorders of the first century of the mechanism. Her huge population must adapt itself to entirely new conditions of work, living, relationship between individual and collective [...]. The second era of the mechanism opens today before all the unprecedented treasures promised by the technics and science. [...] It is therefore natural and urgent that the present societies (town, province, or State), each at a different level, should be able to realize the tasks they must effect and, by inexorable necessity, should be able to understand what they have been in the past, what they are, what they will be in future<sup>9</sup>.*

Le Corbusier's introduction of the *Second Era of the Mechanism* (or *Second Machine Age*, as it may alternatively be called), in this context, is not surprising as it frequently appears in many of his writings, particularly during the last two decades of his life. However, despite its apparent frequency, the term is difficult to define. A both brief and precise definition has been given by Mardges Bacon when she characterized it as Le Corbusier's approach to overcome the first era of the mechanism (i.e. industrialization) through '*an infusion of humanism that synthesised the technical and the poetic, regional concerns, and social needs*'<sup>10</sup>. In any case it can be seen as a central element of Le Corbusier's private philosophy and thus as a part of a complex intellectual edifice, fuelled by his lifelong interest and extensive reading in philosophy, art, and science.

The precise nature of the *Second Machine Age* must not be an issue here but it is interesting to notice that Le Corbusier very often mentions it in connection with the museum of Ahmedabad and it seems very likely that it constituted the intellectual template upon which the concept of the *Museum of Knowledge* was conceived: '*This museum is not an art museum. It is a modern tool by means of which can be explained and visualized the problems put before the modern society*'<sup>11</sup>. Specifically designed exhibition techniques should explain selected aspects of life (such as climate, technique, politics, hygiene etc.) and thus help to understand the demands of a world that steadily grows in complexity: '*It will develop the reasons for international understanding. It will show the immense interconnection which unites all parts of the modern world*'<sup>12</sup>.

It is quite remarkable that Le Corbusier, different than one might expect, did not limit himself in Ahmedabad to the task of designing a museum building but that he went to huge efforts to ensure the realisation of his programmatic visions. One of his most interesting ideas was to initiate an international cooperation between the *Museum of Knowledge* and three major museums in Paris (the *Musée de l'Homme*, the *Musée des Arts et Traditions Populaires* and the *Palais de la Découverte*<sup>13</sup>), which should have resulted in a long-term exchange of museological techniques. In a letter to Prime Minister Nehru, the architect proposed to expand this cooperation and to involve the directors of the three Parisian museums, André Léveillé, Georges-Henri Rivière and Henri-Victor Vallois, in the creation of a *Museum of Knowledge* at Raj Ghat<sup>14</sup>.

However, although Le Corbusier clearly referred to Ahmedabad as a role model, several of the aspects which he mentioned in relation to Raj Ghat did not play vital roles in Gujarat. The museum of Ahmedabad was rather conventionally conceived as a multi-purpose museum with changing exhibitions. In comparison to that, his description of the museum at Raj Ghat sound much more advanced and visionary:

*And now begins the question of introducing in the Indian life Gandhi's spirit and his teachings. The only possible way is to make the premises in a useful, modest and efficient way [...] to enable them to offer the fine precepts of the leader of the Indian nation. It is here that Gandhi's life revives in full communion with all those who want to believe in something and realize something. [...] My observations are based on the studies I began in 1930 (therefore 25 years ago) and gradually perfected. These studies regard flexible constructions which are able to receive the most various demonstrations, that is to say authorize 'the explanation' in the subtle meanings of the term. It is quite a science, a new notion which makes use of the modern discoveries of statistics, photography, graphic documentation, sound waves, cinematography, etc., etc... It is the 'PREMISES FOR STATEMENTS': doctrines, theories, propositions, criticisms, rectifications, new propositions, etc., etc... In a word, it is as pathetic contact with life, its realities, its cruelties and also its miracles*<sup>15</sup>.

The ideas in this quote (such as the use of statistics, photography, and cinematography) already foreshadow another vision which Le Corbusier would pursue several years later in Chandigarh: The so-called Museum of Knowledge on the Capitol (1960–1965), a visionary 'briefing centre'<sup>16</sup> that would enable government officials, with the help of electronic calculating machines, to find answers for the urgent questions of contemporary society. It has been stated several times that this enigmatic project was influenced by the Philips Pavilion for the Brussels World Fair (1958). This might be true to a certain extent, but it seems that the pavilion was not the initial impulse. As the *Note regarding the Gandhi Memorial* proofs, Le Corbusier had similar ideas already several years earlier.

10. Mardges Bacon, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid*, Cambridge 2001, p. 256.

11. Le Corbusier, Note by M. Le Corbusier concerning the Museum of Knowledge, 13 December 1954. FLC P3(4)48-001.

12. Le Corbusier, Note concerning the Museum of Knowledge, 13 December 1954. FLC P3(4)48-002. Throughout Le Corbusier's writings of the 1950s, the concept of the *Second Machine Age* frequently connects with the assumption that human society steadily grows in complexity. I have reflected upon this phenomenon in my PhD thesis and expressed the hypothesis that the idea of the *Second Machine Age* was influenced by Teilhard de Chardin's philosophy of Planetisation. F. Samuel had pointed out Le Corbusier's interest in Teilhard already in 1999 (see F. Samuel, Le Corbusier, Teilhard de Chardin and the 'Planetisation of Mankind', *Journal of Architecture* (RIBA), Vol. 4 Issue 2, 1999, p. 149-165). Her inspiring essay features a highly readable introduction into the world of Teilhard.

13. All three museums were relatively recently founded, progressive institutions with holistic approaches towards human culture and natural science. I have analysed the relationship between Le Corbusier and the directors, particularly Georges-Henri Rivière, in chapter 4 of my PhD thesis.

14. Letter by Le Corbusier to Jawaharlal Nehru, 14/03 1955. FLC P3(4)91-001.

15. Le Corbusier, Note of Gandhi Memorial, 8 January 1955. FLC P2(15)32-007.

16. Norma Evenson, *Chandigarh*, Berkeley & Los Angeles 1966, p. 85.

## The development of the project

Although Le Corbusier's function in the context of the Raj Ghat project was limited from the beginning to the task of an advisor or consultant, his involvement was not kept secret by officials and even happened to be announced in the daily issue of the Times of India (figure 6). The flattering interest of the Indian Government in his propositions seemed to convince him that the Gandhi Memorial could become another prominent commission. In January 1955, just one month after his visit of the site, he wrote an enthusiastic letter to P. N. Thapar:

*I am at your entire disposal to help in this concern which I have studied since so long. I feel that I can be of some use to your country just now when your problems are those which absorb all my attention since more than 30 years. [...] India must be aware of this: she can either take over the mediocrity of Western decline or on the contrary open the door of the second era of the machinist civilization which will bring the humanisation of contemporaneous activity<sup>17</sup>.*

However, despite a promising beginning, communication with Indian authorities was tedious. Neither Thapar nor any responsible member of the Government responded to Le Corbusier's proposals and failed to brief the waiting architect about subsequent actions. Also, a possible involvement of Le Corbusier in the creation of the memorial had never been formally approved or contracted. To Thapar he wrote: 'I will be in Chandigarh on the 19th of March for the opening ceremony of the High Court. [...] I hope that when I go through Delhi on my way back you will be able to give me more precise and objective news of my contribution to the Gandhi Memorial'<sup>18</sup>. Thapar did not reply and almost two months passed until Le Corbusier received a letter by a competent authority. The Minister of Works, Housing, and Supply, Swaran Singh, personally criticised the vague nature of Le Corbusier's outlines:

*Dear Mr. Corbusier,*

*You would recollect me having talked to you at Chandigarh some time back about the design for a Memorial to Gandhiji at Raj Ghat. Thereafter, Mr. Thapar and Mr. Raganathan had also further discussion with you about it when you were in Delhi last December 1954. As a result of these discussions you were good enough to send us a note indicating in a very general way your approach to what might appropriately be a Memorial to Gandhiji at Raj Ghat.*

*The note is very interesting but I am afraid it does not give sufficient indication of the shape your ideas may crystalize into, in terms of a concrete design. I am not sure if you would be interested in preparing a design, with necessary drawing sufficient enough in detail to illustrate the project, in the absence of any guaranteed remuneration or without being finally commissioned. Of course, if the design prepared by you is finally accepted, you would be paid the fees you might reasonably expect at a specified percentage of the actual construction cost of the project. We have in fact thrown open an invitation to architects in India on this base. I enclose a copy of the press note that has been issued on this behalf.*

*In case it would be worth your while to work further on the design for a memorial at Raj Ghat on these terms, you may please let us know about it. I shall be glad to arrange to let you have any information that you may require about the topographical survey of the area etc.*

*Yours sincerely, Swaran Singh<sup>19</sup>*

The Minister's news annoyed Le Corbusier. He answered quickly and clarified that he would not be willing to submit further ideas for a memorial as long as no remuneration could be guaranteed by the Government:

*Dear Sir*

*I am in due receipt of your letter dated May 25, 1955 proposing that I should submit drawings sufficient in detail to illustrate my note regarding the Gandhi Memorial. You also enclosed a press note informing that the Government of India is inviting all the architects to cooperate and submit their designs for consideration.*

*I am engaged in most important works which do not permit me to establish without remuneration the drawings which you ask for in your letter. I take leave to say that in behalf of India I lose each day a considerable amount of money and this because your Country is not yet accustomed to the activities of an architect and because no remuneration is offered or so low a one that the architect cannot perform his talk*

17. Letter by Le Corbusier to P. N. Thapar, 14 January 1955. FLC P2(15)39-002.

18. Letter by Le Corbusier to P. N. Thapar, 11 March 1955. FLC P2(15)44-002.

19. Letter by Swaran Singh, Minister for Works, Housing & Supply, 25 May 1955. FLC P2(15)46-001.

*well and thoroughly. I draw your attention to this situation which is a serious one. Of course I have done my work in Chandigarh and Ahmedabad with all the customary professional thoroughness to which I owe my reputation. I consider that to express the ideas of the Gandhi Memorial would require a vast knowledge in different domains and would involve considerable work which would lead to proportionate expenses.*

*I have done my utmost for you in this concern.*

*With my best regards, yours sincerely  
LE CORBUSIER<sup>20</sup>*

This letter marked the end of Le Corbusier's involvement in the project and no further correspondence concerning this subject can be found. Although the dialogue between him and the Indian authorities finally resulted in an apparently unsatisfactory dissent, it is nevertheless difficult to blame either of the two parties. The Indian Governments wish to set up a public contest is as much understandable as Le Corbusier's unwillingness to submit further detailed propositions without a guaranteed contract or remuneration. The remaining impression is that of a unique but missed opportunity and the contemporary reader of those correspondences is nowadays inclined to wonder what the Raj Ghat could have had become if more mutual understanding had been available.

The current memorial by Vanu Bhuta (figures 7 and 8) is universally recognized as a masterpiece. Like Le Corbusier, Bhuta decided to stick to the already existing layout as much as possible and primarily monumentalized its dimensions. He slightly altered the design of the first Samadhi by substituting the concrete block with a dark stone prism that bears Gandhi's legendary last words ( **हे राम**, i.e. 'hey ram') on the front side. In total, Bhuta's composition evokes an atmosphere of both dignity and sobriety. Albeit unmistakably monumental in scale, it refrains from being pathetic or pretentious.

However, despite its prominence, many aspects of Bhuta's memorial remain obscure. Other than one might expect, the monument has been scarcely mentioned in publications and no detailed account of its history seems to exist at this point. It was not even possible for me to clarify the precise dates of its erection. Jon Lang states that works on the memorial were finished around 1956 but this seems to be unprecise.<sup>21</sup> In fact, images of the Raj Ghat which were taken on festive occasions between 1956 and 1960 show the same situation which Le Corbusier had encountered in 1954. Very obviously, works on the memorial progressed much slower than expected by the Government. An author of the Times of India, H. L. Prasher, commented on this situation already two years after Le Corbusier's withdrawal from the project in September 1957:

*To think of it, nine years have sped since Gandhiji was assassinated. And yet we have failed to erect any memorial at Raj Ghat or install a single good statue of his in the Capital, our showpiece to the world. All the time we have been sitting tight on the numerous designs received for the memorial. Board after board, committee after committee have been going into the question. Finally, when the matter could no longer be kept pending, the designs were referred to a board of assessors who adjudged four of the designs for the award of prizes recommended the design prepared by the Bombay Architect, Mr Vhanu Bhuta, as the best. A Cabinet sub-committee, including Pandit Pant and Mr. Morarji Desai, met and accepted it. And yet the issue is to receive still further consideration – for how long one does not know.*

*But all this is a story of inexcusable delay and procrastination. What is there to deliberate and debate for so long? Surely, it could not have been due to any shortage of money in this period. We have built Vigyan Bhavan; we have built Ashoka Hotel. And we have built a whole city of Chandigarh.*

*It has been said that the decision could not be arrived at because opinion was divided in the High Command over the issue. For example, it was held that Gandhiji would not have wished anything on a grand scale. But this is neither here nor there. Gandhiji would have wished many things around us otherwise than they are. [...] There are even people who say that the best memorial to Gandhiji is to act on his teachings and cherish him in our hearts. This sounds sensible. But, pray, if Gandhiji is best enshrined in our hearts, then there is the end of the matter. Why have the present Samadhi even? [...]*

*In this connection, lots of words have been bandied about simplicity. People who have no idea of the nature of a memorial are talking that the structure should be in conformity with Gandhiji's teachings of simplicity. But these delightful persons forget that a memorial, by the sheer force of its inner necessity and integrity, has to be a monumental work of art. It must reflect the spirit of great architecture by its form, volume and*

20. Letter by Le Corbusier to Swaran Singh, Minister for Works, Housing & Supply, 31 May 1955. FLC P2(15)48-003.

21. See Jon Lang, *A Concise History of Modern Architecture in India*, Ranikhet 2016, p. 55.



**FIG. 7**  
Aerial view of Raj Ghat as it appears today.  
© GoogleEarth.



**FIG. 8**  
Vanu Bhuta's design of the Samadhi. © Author's archive.

*spatial position. To talk of simplicity in this context is to betray simplicity itself. The primary thing about a memorial is that it should be artistic – and not that it should be Indian or that it should be simple.*

*How can a memorial be monumental if it is not elaborate and on a grand scale? Recall to mind the world's great memorials built in recent times. Can you think of any which is as simple as Stonehenge? No doubt that Gandhiji was an apostle of austerity and simplicity. But it will be conceded that Lord Buddha even went further – he told us that life was all pain and that as desire was the root of all trouble, we should cut down desires to the minimum. And yet in his memory have been erected gigantic stupas, golden pagodas and colossal statues.*

*It has to be realised that public monuments are huge affairs and are undertaken now and then. They are not like Government hutments – they are supposed to last for hundreds of years and are built for the generations to come<sup>22</sup>.*

It is interesting to note that the author of this article, although he referred to Chandigarh, did not mention Le Corbusier's name in connection with the memorial. Whether he knew about the French architect's short episode in Delhi, must remain unclear. In any case, the article demonstrates how sensitive the Raj Ghat's issue truly had been.

It was the purpose of this paper to outline Le Corbusier's involvement in the genesis of the Raj Ghat in a general way. However, several important questions remain unanswered: Who were the authors of the three drawings which Le Corbusier received in 1953? Which submissions did finally reach the Ministry of Works, Housing & Supply in 1955? One question is particularly delicate: Did Bhuta know Le Corbusier's sketch and did he take inspiration from it? The strong similarities between Bhuta's layout and Le Corbusier's sketch are indeed apparent at first glance and cannot be neglected (compare Figs. 3 & 7). Solving those questions is very certainly only possible by examining remaining documents which must be housed in the archives of the Central Public Works Department in New Delhi. One can only hope that Indian authorities will grant researchers the opportunity to analyse relevant material and thus help to reconstruct the history of one of India's most important post-independence architectures.

#### Acknowledgement

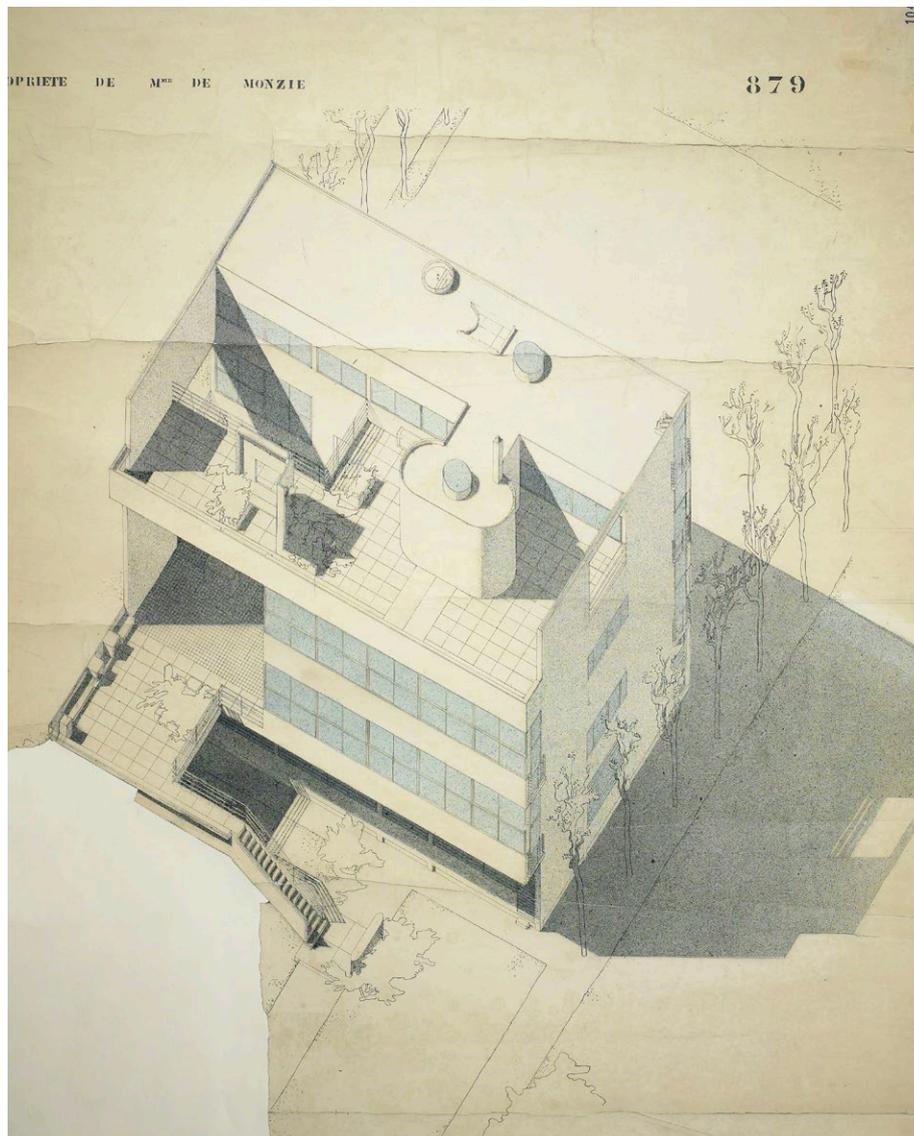
I like to offer my special thanks to William J. R. Curtis and Arnaud Dercelles for their support. The research for this article was made possible by the Fondation Le Corbusier and the Indian National Library, Kolkata.

#### Author

**Robert Maximilian Woitschütze** (\*1988) obtained a PhD in History of Art from the University of Bonn. He is currently a postdoctoral research fellow at the National Museum of Western Art, Tokyo.

22. H. L. Prasher, The Rajghat Memorial, in: *The Times of India*, 22 September 1957. Indian National Library Kolkata.

# LC. #01 **DOCUMENTATION**



Villa Stein-de Monzie,  
perspective extérieur. FLC  
10445.

**Le Corbusier, Nature, Homme et Architecture / J. Torres**  
**Tout arrive enfin à la mer / Le Corbusier**



# LE CORBUSIER, NATURE, HOMME ET ARCHITECTURE

*J. Torres Cueco*

**Résumé :** Cette introduction tend à rapprocher le lecteur de la pensée du Le Corbusier du milieu des années 50, à un moment de création d'une grande intensité, représenté par le *Poème de l'Angle Droit*, et résumé dans le texte "Tout arrive enfin à la mer...". Ce dernier a été écrit en 1954, lors d'un vol entre Bombay et Paris, initialement comme contribution aux publications de l'Institut de l'Avenir Humain, institution consacrée à l'étude des problèmes de l'homme dans la société de l'époque, influencée par la pensée de Teilhard de Chardin. Dans cet article, Le Corbusier fait part de ses réflexions sur la transformation du monde face aux nouveaux moyens de communication et notamment à l'avion ; sur l'humanité et sa relation avec la nature et les lois cosmiques, symbolisées dans ses dessins de l'estuaire de l'Indus qui accompagnent ce texte ; sur son engagement artistique face aux adversaires du progrès culturel ; et sur ses préoccupations face aux menaces de la guerre froide et des conflits armés des années 1950, qu'il oppose à l'image de la Main Ouverte qui l'accompagnera jusqu'à la fin de sa vie.

**Mots-clé :** Le Corbusier; Main Ouverte; *Poème de l'Angle Droit*; Avion; Nature.

**Resumen:** Esta introducción pretende acercar al lector al pensamiento de Le Corbusier de la mitad de los años cincuenta, en un momento creativo de gran intensidad, representado por el *Poème de l'Angle Droit*, y recogido de forma sintética en "Tout arrive enfin à la mer...". Escrito inicialmente en 1954, en el curso de un vuelo entre Bombay y París, como una aportación a las publicaciones del Institut de l'Avenir Humain, una institución destinada al estudio de los problemas del hombre en la sociedad del momento, bajo el influjo del pensamiento de Teilhard de Chardin. En este artículo refleja sus reflexiones sobre la transformación del mundo ante los nuevos medios de comunicación y especialmente el avión; sobre la humanidad y su relación con la naturaleza y las leyes cósmicas, simbolizadas en sus dibujos del estuario del río Indo que acompañaron este texto; su compromiso artístico frente a los adversarios del progreso cultural; y sus preocupaciones por las amenazas de la guerra fría y de los conflictos bélicos de la década de los cincuenta, a los que contraponen con la imagen de la Mano Abierta, que lo acompañará hasta el final de su vida.

**Palabras clave:** Le Corbusier; Mano abierta; *Poème de l'Angle Droit*; Avión; Naturaleza.

**Abstract:** This introduction aims to bring the reader closer to mid-1950s' Le Corbusier's thought, a great intensity creative moment, represented by the *Poème de l'Angle Droit*, and collected synthetically in "Tout arrive enfin à la mer...". Originally written in 1954, during a flight between Bombay and Paris, as a contribution to the publications of the Institut de l'Avenir Humain, an institution for the study of the problems of man in the society, under the influence of the thought of Teilhard de Chardin. This text reflects his thoughts on the transformation of the world by the new transport systems and especially the aircraft; about humanity and its relationship with nature and the cosmic law, symbolized in his drawings of the estuary of the river Indus that accompanied this text; his artistic commitment against opponents of cultural progress; and his worries about the threats of the Cold War and the conflicts of the fifties, which he opposes with the image of the Open Hand, which will accompany him until the end of his life.

**Keywords:** Le Corbusier; Open Hand; *Poème de l'Angle Droit*; Aircraft; Nature.

1. Le Corbusier. Correspondance avec Andréas Speiser, 22 décembre 1954. (FLC R3(4)369). Les œuvres mentionnées sont : "La Planétisation Humaine, Hominisation et Spéciation, La Structure Phylétique du Groupe Humain, La Réflexion de l'Énergie, L'Humanité se meut-elle biologiquement sur elle-même, etc..." publiées par Teilhard de Chardin entre 1946 et 1952 dans des revues telles que les *Cahiers du monde nouveau* (Pékin, 1946), (1952), les *Annales de paléontologie* (Paris, 1951), la *Revue des questions scientifiques* (Louvain, 1952 et 1949), respectivement. Au cours de ces années, Le Corbusier correspond avec Speiser à l'occasion de la préparation du *Modulor 2*, à qui il a demandé s'il était possible d'établir un modèle mathématique ou algébrique et s'il était possible d'utiliser les mesures du modulor pour "les mesures interplanétaires et les mesures microscopiques". (Le Corbusier. Correspondance avec Andréas Speiser, 1er juin 1954, FLC R3(4)362-364).

2. Il s'agit probablement d'une inexactitude. En vérifiant les registres pour ces dates, on constate que le 17 décembre son avion procédant de Bombay arrive à l'aéroport d'Orly, (Carnet J35, p. 222 - 231) après avoir survolé la Grèce, dont il dessine les reliefs et accidents géographiques depuis le ciel, le Cervin et le lac Léman, où il situe la maison de sa mère avant d'atterrir à 17h29.

3. Pierre Richard, correspondance avec Le Corbusier, le 15 Août 1953 (FLC F2(10)193), et "Notice sur l'Institut de l'Avenir Humain" (FLC F2(10)194). Aussi dans le document "Aux Amis de l'Institut de l'Avenir Humain" (FLC E2(5)4-6).

A la suite d'un titre évocateur, "*Tout arrive enfin à la mer...*", Le Corbusier rédigeait un court article adressé à Pierre Richard, directeur de l'Institut de l'Avenir Humain. Il existe deux versions, pratiquement identiques, de cet écrit, avec des modifications si mineures qu'elles n'altèrent pas le sens de ses arguments. Nous avons pu identifier le document FLC A3(2)659-663, comme étant le premier, sans aucune correction ni note manuscrite. De cette version, il existe une copie, FLC U3(7)432-437, sur laquelle, au bas de la feuille, Le Corbusier écrit, au crayon le titre "*Teilhard de Chardin*" et, au stylo plume, la date de l'article, le 22 décembre 1954, comme s'il voulait se souvenir du moment où celui-ci fut écrit. Dans les deux cas, sa secrétaire annote en tête de l'article : "*L-C a un exemplaire de cet article chez lui qu'il avait commencé à corriger*".

La deuxième version (FLC U3(7)438-440) ne diffère que légèrement de la précédente, en trois endroits où l'ordre d'un mot ou d'une phrase est inversé et où il n'est nullement mentionné qu'il s'agit d'une copie à revoir. Mais c'est sur ce texte dactylographié que Le Corbusier apporte un certain nombre de corrections, d'abord à l'encre, puis au crayon.

Quelle est la chronologie de ces versions ? La première date évidemment du 22 décembre 1954, et correspond à deux dessins de l'estuaire du fleuve Indus qu'il exécute lors de l'un de ses retours de voyages en Inde; c'est l'origine du titre de l'article. Nous ne connaissons pas non plus la date des premières corrections apportées à la deuxième version, mais il est aisé de la déduire à partir des notes manuscrites, datées du 24 février 1957 et laissées au crayon par Le Corbusier lui-même:

24 février 1957.

*Talati termine les dessins de l'Esplanade Capitol.*

*Décide de réunir sous le seul mobile : monument du martyr, toutes les (illisibles) cosmiques et humaines prévues à l'esplanade y compris la main ouverte.*

Ces notes s'inscrivent d'ailleurs parfaitement dans les pensées et les préoccupations qui obsédaient Le Corbusier durant la seconde moitié des années 1950. La construction de la ville de Chandigarh, du Capitole et de l'ensemble des projets qui l'accompagnent -le Monument aux Martyrs, l'Esplanade ou la Main Ouverte également- sont le reflet des questionnements sociétaux et humanistes contenus dans ce même texte.

Il est possible que la mention à Teilhard de Chardin, crayonné dans le premier article, corresponde à cette dernière version. *Le phénomène humain* a été publié pour la première fois en 1955 aux Éditions du Seuil. Un exemplaire de ce livre figure dans la bibliothèque de Le Corbusier, dans l'édition de 1957 (FLC J 280) chez le même éditeur. Ce livre, considéré comme l'œuvre la plus importante de Teilhard, a connu un grand succès après sa parution. Son auteur tente d'y proposer une "introduction à une explication du Monde", et, après un exposé scientifique sur l'évolution humaine, il expose une réflexion, selon le point de vue d'un théologien chrétien, à propos du Phénomène Humain, sur les capacités de l'homme et son devenir futur vers le point Oméga, où convergeraient les lignes tracées par l'évolution, et que son auteur associe à Dieu. D'une certaine manière, les préoccupations de Le Corbusier concordent dans sa préoccupation de l'homme et de son habitat, dans un monde de plus en plus hostile.

C'est précisément au cours de ces années que l'intérêt pour Teilhard se manifeste. Dans une lettre adressée au mathématicien et professeur suisse Andréas Speiser, Le Corbusier lui demande s'il connaît l'œuvre de ce penseur chrétien, tout en reconnaissant lui-même qu'il a passé tout son voyage de retour d'Inde à lire, tout en lui affirmant : "*J'ai été très favorablement impressionné. Je dois avoir un contact avec lui sous peu*"<sup>2</sup>. En outre, il joint une liste d'œuvres qu'il juge particulièrement intéressantes et dans lesquelles il met en évidence "*La Planétisation Humaine*". Ce qui est surprenant, c'est que la date de cette lettre, le 22 décembre 1954, coïncide avec la première version de "*Tout arrive enfin à la mer*", dans laquelle il mentionne que ses propos sont "*écrits dans l'avion Bombay - Le Caire - Paris, au Caire à quatre heures du matin*"<sup>3</sup>.

Cet article est une commande qui émane de Pierre Richard, membre de l'Institut de l'Avenir Humain. Cette institution a été fondée en avril 1952 dans le but d'"*Effectuer et organiser des travaux et des recherches pratiques sur les problèmes humains en général, et de la psychologie sociale en particulier, notamment celle de l'organisation du travail et des états de tension, tant dans la vie sociale que nationale et internationale, ce par le moyen de*

recherches de laboratoire, d'enquêtes de conférences, de congrès, d'éditions, de publications d'un centre de documentation...". Son originalité provenait de sa filiation directe avec la pensée de Teilhard de Chardin, dans la recherche d'une "Vision" visant à repenser la situation de l'humanité. Parmi les différentes activités de cet institut, on peut citer la publication des "Cahiers de l'Avenir Humain". Dans le document, "Notice sur l'Institut de l'Avenir Humain", on retrouve un mot l'accompagnant, de son directeur qui souhaite la participation de Le Corbusier à l'enquête pour son "Cahier-Prologue"<sup>3</sup>. A la même date, le 15 août 1953, Pierre Richard avait adressé des lettres types "aux scientifiques" et "aux techniciens - ingénieurs - chefs d'entreprise - psychologues et sociologues de l'industrie et du monde du travail"<sup>4</sup> les invitant à participer à ce même "Cahier-Prologue" voué à "l'étude d'une 'Convergence de l'Univers', selon la formule proposée par M. de Teilhard de Chardin". Le rapport "La Convergence de l'Univers", joint à la demande de collaboration, est un exposé synthétique des théories de Teilhard, élaborées par lui-même<sup>5</sup>. C'est sans doute ce contact, avec cet institut et son directeur, qui fut à l'origine de son intérêt pour la pensée de ce prêtre, théologien et paléontologue, dont les écrits n'ont pas été largement diffusés jusqu'à sa mort en 1955<sup>6</sup>.

Le 15 décembre 1953, après un retard considérable dû à un problème de santé, Le Corbusier répond à sa demande. Dans sa lettre, il fait l'impasse sur les questions adressées "aux scientifiques" car trop éloignées de ses connaissances, en revanche il formule quelques idées ébauchées lors de son voyage en Inde. Il faut attendre avril 1954 pour qu'un nouveau contact ait lieu entre les deux hommes. A cette occasion, Pierre Richard indique qu'il attendait de recevoir la réponse au questionnaire et les "pages que vous avez écrites en référence à la Convergence de l'Univers"<sup>7</sup>. Dans un nouveau courrier du 28 septembre, il affirme lui avoir envoyé quelques œuvres choisies de Teilhard de Chardin - probablement celles mentionnées dans la correspondance à Speiser citée dans les lignes précédentes- et que Teilhard "a dû regagner les USA". Il aurait désiré vous voir"<sup>8</sup>. Le 20 décembre 1954, Le Corbusier lui répond que lors de son vol de retour de Delhi à Paris, il a "passé tout [son] voyage de retour à Paris avec Teilhard de Chardin\*. J'ai préparé les bases d'un article" (\*ses écrits)<sup>9</sup>.

En conclusion, "Tout arrive enfin à la mer..." doit à l'insistance de Pierre Richard et fut porté par la lecture des écrits de Teilhard de Chardin, avec qui il "fait" ce voyage de retour d'Inde. En effet, le premier paragraphe suggère des préoccupations similaires concernant les questions que l'on pourrait qualifier de cosmologiques. Si Teilhard commence son texte par la notion de "Dérive Cosmique" en relation avec la présence de l'homme et sa réalité organique, physique et psychique, Le Corbusier reconnaît la prévalence de ces "lois cosmiques" dans la vie des êtres. Cette même question se retrouve dans l'une de ses œuvres principales, *Le Poème de l'Angle Droit*, en l'occurrence associée à la créativité humaine et à la mission de l'artiste dans le monde. Pendant huit ans, de 1947 à 1955, l'écriture du *Poème* lui a demandé un effort titanesque de reformulation de sa propre pensée en lien avec la création artistique et sa mission d'intellectuel et d'architecte.

Par ailleurs, à cette époque, Le Corbusier est engagé dans ses grands travaux d'après-guerre. Les projets d'Ahmedabad et de Chandigarh, commencés au début des années 1950, impliquaient des voyages répétés en Inde et l'ont conduit à s'immerger dans un monde marqué par une culture ancestrale et un haut degré de mysticisme. Notre-Dame du Haut de Ronchamp et La Tourette, en cours de construction, sont également deux œuvres à forte connotation spirituelle et cosmique. La confrontation entre la contemplation de l'ancestral et de l'archaïque et ses circonvolutions aériennes continues autour d'une planète en évolution vertigineuse, ont imprimé une sensibilité créative singulière dans l'une des périodes les plus fécondes de ce premier architecte "global".

Quatre ans avant la rédaction de cet article, mais également au cours d'un voyage entre Bombay et Ahmedabad, il reconnaît une fois de plus l'importance de l'avion dans la connaissance du monde, dans une "lecture cosmique", du "macrocosme au microcosme", dans l'harmonie apportée par la compréhension et la découverte de l'habitat entourant l'homme<sup>10</sup>. Dans "Des yeux qui ne voient pas... L'avion", il parle de la perfection et de la précision technique de l'avion comme étant le résultat d'un problème "bien pensé", et il en ressort comme un emblème de ce que devrait être la maison moderne. Cette admiration, après ses voyages en avion vers l'Amérique du Sud et l'Afrique du Nord, qui lui avaient donné une nouvelle façon de voir le territoire et la ville, résonne avec force dans les descriptions de *Précisions* ou de *La Ville Radieuse* : "L'avion accuse" était la devise qui accompagnait *Aircraft*, cet autre grand poème, hommage à l'avion qui "transporte nos cœurs par-dessus tout ce qui est médiocre. L'avion nous a donné une vue d'ensemble. Lorsque les yeux voient clairement, l'esprit peut décider clairement"<sup>11</sup>. De plus, ses voyages en avion lui ont permis d'assister à des spectacles et d'admirer des paysages naturels étonnants. Lors d'un voyage aérien au-dessus de la Jamaïque, il écrit : "un spectacle sous-marin bouleversant de splendeur et d'inattendue / je ne suis jamais si tranquille que dans l'avion = Cosmos et solitude amicale et bénéfique"<sup>12</sup>. Dans "Tout arrive enfin à la mer...", avec la prolifération des vols commerciaux, Le Corbusier fait de nouveau l'éloge de

4. P. Richard correspondance avec Le Corbusier, le 15 août 1953. Il figurait sur la liste des scientifiques destinataires, parmi lesquels se trouvaient Bachelard, Ricoeur, Sartre ou Einstein. (FLC F2(10), 195-196).

5. Teilhard de Chardin. "La Convergence de l'Univers" FLC(10)197-205. Le Corbusier du centre son attention sur la dernière page de ce document, sur laquelle il souligne des phrases faisant allusion à une "nouvelle manière d'agir", nécessaire, à une recherche collective tendant à la "Découverte et l'Invention", à un "Eugénisme généralisé (racial autant qu'individuel) orienté (...) vers une maturation biologique du type humain et de la Biosphère" et tracer "les grandes lignes d'une Energétique spirituelle".

6. À propos des relations avec Teilhard: S. Flora, Le Corbusier, "Teilhard de Chardin and The Planetisation of Mankind". *The Journal of Architecture*. Vol. 4, 1999, Issue 2, 149-165.

7. P. Richard. Correspondance avec Le Corbusier, 13/04/1954, E2(5)9. Il affirme avoir relu *Quand les cathédrales étaient blanches*.

8. Le Corbusier. Correspondance avec Pierre Richard, le 28 septembre 1954, FLC E2(5)10. Le 23 de octobre 1954, Richard entretenu une conversation dans l'appartement de LC.

9. Le Corbusier. Correspondance avec Pierre Richard, le 20 décembre 1954, FLC E2(5)11.

10. Notes avion Bombay - Ahmedabad. Le 13 novembre 1952. FLC F2(10)262.

11. Le Corbusier. *Aircraft*. Madrid: Abada, 2003, p. 13.

12. Le Corbusier. *Sketchbooks Volume 2, 1950-1954*. Londres: Thames and Hudson, 1981, p. 422.

l'avion, en louant sa capacité à influencer la conscience spatio-temporelle de l'homme, l'universalité - maintenant nous dirions la mondialisation - de la connaissance, et la simultanéité des événements et des mouvements de l'être humain lui-même.

Cette exaltation de l'avion, en tant que manifestation d'un siècle de progrès technique et de "promesse d'abondance", contraste avec de brefs paragraphes dans lesquels il montre son mécontentement face aux "huit chiens hargneux, voraces et affamés", qui poursuivent leur action destructrice contre la société et l'architecture modernes. Il peut s'agir de journalistes, de fonctionnaires, de politiciens et de toutes sortes de bureaucrates. Son livre posthume, *Mise au point*, était rempli de paragraphes provenant des archives Fond du sac, où il exprimait son ressentiment contre ceux qui avaient agi déloyalement contre ses propositions théoriques et architecturales<sup>13</sup>. Parmi eux se trouvait l'Académie, qui a été la principale cible de ses critiques depuis sa jeunesse. Son livre *Croisade ou le Crépuscule des Académies*<sup>14</sup> montre toute son hostilité à Gustav Umbdenstock, professeur à l'École Polytechnique et chef d'atelier à l'École des Beaux-Arts de Paris, la personnification de l'esprit réactionnaire levé en armes contre la modernité. Est également connue sa relative phobie envers son pays d'adoption, la France, "laboratoire des idées, se plaît depuis un temps à écraser, mépriser, ignorer, rejeter, décourager ses inventeurs"<sup>15</sup>. De la même manière, il a montré son ressentiment envers la société américaine, qu'il a accusée de faire échouer ses projets de l'ONU et de l'Unesco et qu'il représentait "l'horreur d'une Société d'abondance sans but ni raison"<sup>16</sup>.

13. Voir: Torres Cueco, Jorge. *Penser la Architecture: Mise au point Le Corbusier*. Madrid: Abada Editores, 2014, pp.74-95.

14. Le Corbusier, *Croisade ou le Crépuscule des Académies*, Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1933.

15. Le Corbusier: *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957, s/p.

16. Le Corbusier, *Mise au point*. Paris: Éditions Forces Vives, 1966, p. 17.

17. Le Corbusier. Brouillon de la lettre de Le Corbusier à Carla Marzoli. Chandigarh, 6 avril 1952. FLC F2(20)82.

18. Le Corbusier. *Le Poème de L'Angle Droit*, Paris: Fondation Le Corbusier / Éditions Connivences, 1989, p. 144.

19. "Par ailleurs le microcosme des phénomènes d'érosion: grandes fleuves, estuaires, méandres creusement des lits de rivière: à nos pieds, à 2 mètres, ou de 3000 m de avion le phénomène se répète". *Le Corbusier Sketchbooks Volume 3, 1954-1957*. Londres: The MIT Press, 1982, Carnet J35, p. 222.

20. Id, Carnet J37. pp. 366-368.

Une autre question qui traverse les pages de cet article, comme d'autres de cette même période, est le projet de la ville de Chandigarh et, tout particulièrement, la Main Ouverte qui, si l'on s'en tient à sa présentation, se pose "instinctivement", "passe du subconscient dans le conscient", comme une réponse à l'agressivité d'un monde hostile qui se préparait à la guerre et à la destruction. La guerre froide, les conflits engendrés par la décolonisation, la course à l'espace et au nucléaire ne pouvaient être contrés que par une réponse en faveur de la paix, et dont la Main ouverte serait l'étendard. C'est l'entreprise la plus intime et la plus personnelle qu'il ait entreprise au cours de cette décennie, "un signe de paix et de réconciliation", qu'il exprime d'une main pour recevoir les richesses créées et les distribuer aux peuples du monde. La Main Ouverte devait être le monument destiné à surplomber la grande esplanade de Chandigarh, manifestation de son désir d'universalité et de fraternité entre les hommes, et aurait dû appeler le monde à œuvrer pour la Paix. Quelques années auparavant, dans une lettre à Carla Marzoli, il avait exprimé son espoir dans sa capacité à être un point de référence pour la paix et l'harmonie face à une société troublée, marquée par les conflits et les désaccords.

*Le monument 'La Main Ouverte' contient beaucoup de ce qui est au fond de mon petit cœur : de réflexions sur notre séjour en ce monde où nous sommes désignés pour créer le Paradis qui est et sera et ne peut être que terrestre. Le battement implacable de la vie sur tout ce qui vit, pour le détruire, le réduire, en faire du fumier et nourrir la vie à nouveau. Tout n'est que un passage entre deux bonnes limites de notre passage à nous quelque part sur cette terre où nous avons chance, ou la chance et la possibilité de découvrir, de conquérir, de créer ou d'acheter notre paradis (terrestre) pour l'effort d'attention et d'amour que il faut savoir porter aux objets d'attention qui sont été mis à pour nous permettre d'être bien en construisant notre vie, en faisant toute ce qui peut être fait pour conquérir de la joie, le joie d'avoir agi, d'avoir tenté, d'avoir risqué, d'avoir gagné ou d'avoir perdu*<sup>17</sup>.

La main est omniprésente dans ses écrits et ses désirs. Elle est un protagoniste de nombreuses illustrations du *Poème de L'Angle Droit*, qui se termine pratiquement par l'image même de la Main Ouverte, "Ouverte pour recevoir / Ouverte aussi pour que chacun y vienne prendre", signe de la générosité des actes créatifs ("Plein main j'ai reçu ; plein main je donne"<sup>19</sup>), mais aussi hommage au travail manuel, à l'image du texte manuscrit de son auteur. Les dernières années de sa vie ont été témoins de ses efforts considérables pour voir sa construction se réaliser, ce qui n'a été possible qu'en 1986, face à l'Himalaya, bercée par les vents, verticale et érigée sur l'horizon.

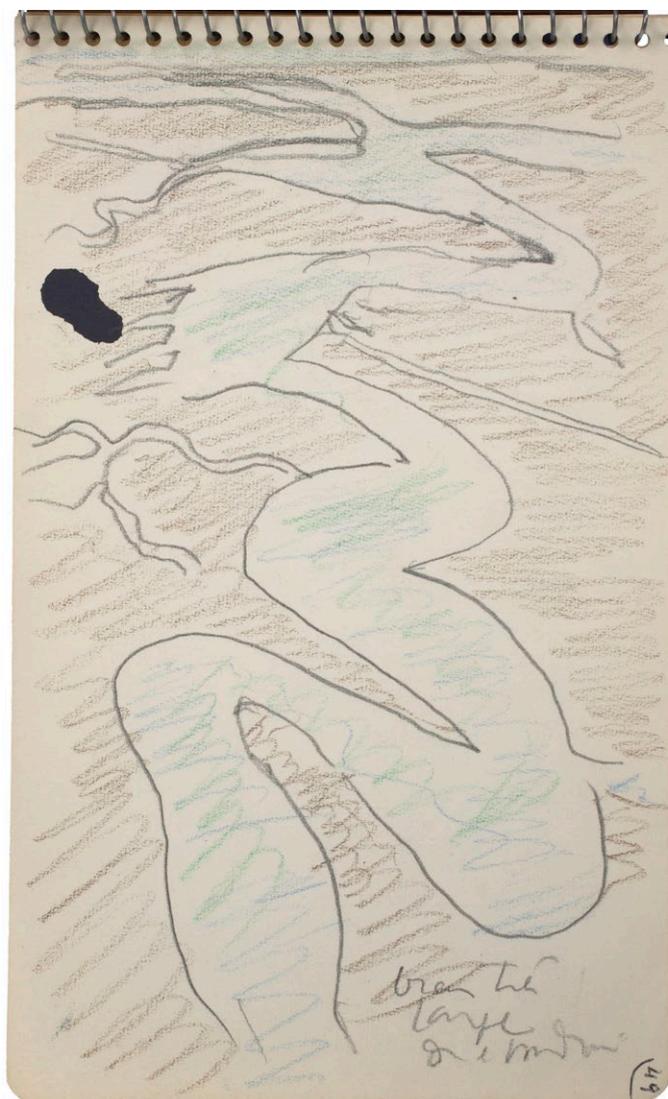
Les plans de Chandigarh, du Capitole, de la Fosse de la Considération et de la Main Ouverte sont proposés dans son article en guise d'illustrations, "documents à l'appui", à son texte écrit, ainsi qu'à "deux croquis faits à 3.000 mètres d'altitude au-dessus de l'estuaire de l'Indus, le 15 décembre 1954". Ces dessins n'ont pas été retrouvés. Dans les premières pages du Carnet J35 (15 décembre 1954 - février 1955), après avoir mentionné la plage de Juhu (16 décembre 1954), près de Bombay, il mentionne des marées et des estuaires du fleuve vus à une altitude de 3 000 mètres<sup>19</sup>, mais il ne s'agit en aucun cas des images de l'estuaire de l'Indus. Celui-ci sera rappelé un an plus tard, vers le 11 novembre 1955, dans le *Carnet J37* (Indes, novembre 1955), faisant référence à son immensité, à ses méandres, à sa descente patiente vers la mer et devant le territoire cultivé et habité régi par la règle "faible, appauvrie, indigente : la règle des humains"<sup>20</sup>. Un dessin en vert et en brun représente ce phénomène naturel,

auquel il accordait également une grande attention dans les premiers poèmes du *Poème de L'Angle Droit*, dans lequel la "loi du méandre" exprimait non seulement la lutte entre la nature et l'homme, mais aussi entre la pensée de l'esprit créateur clairvoyant et les forces hostiles et les préjugés qui sont finalement vaincus par la ligne droite, l'image de la connaissance.

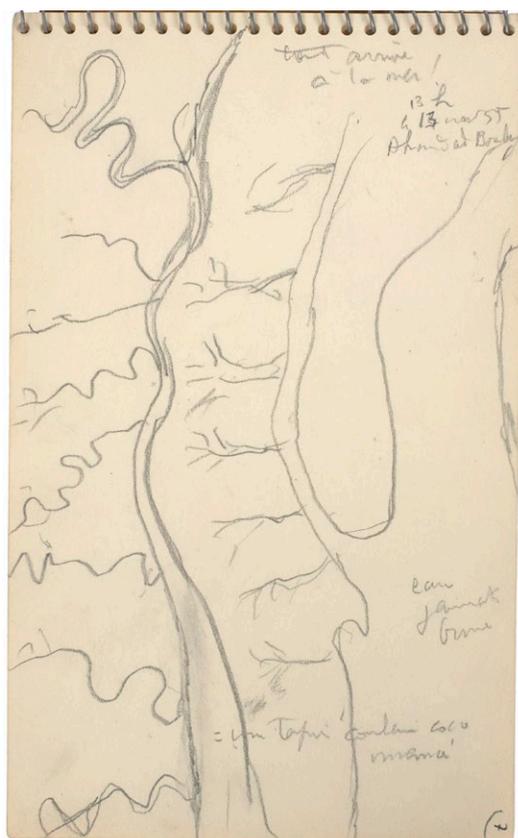
Le *Carnet J39*, lancé le même 11 novembre, contient de nouvelles digressions sur les estuaires et les deltas, "à mesure de l'Himalaya". Aussi inaccessible à l'homme, et d'après son observation depuis l'avion "qui regarde voyant tout, minutieusement. Une leçon d'hydrographie, de physique"<sup>21</sup>. En outre, en troisième lieu, il se décrit comme "Corbu est à travers le monde, voyageant, son imperméable sale sur le bras (...) arrivant de nuit, à l'aube ou à midi chaque fois (...) ayant vu et considéré les choses de haut / Trouvant le client avide, vorace (Ahmedabad) et avare crasseux. Le riche brisant les lois du fair play et ne vivant que d'une âme vouée à l'argent"<sup>22</sup>. Ces derniers sont facilement identifiables avec les "gros poissons" de "Tout arrive enfin à la mer...", qui, à leur tour, dans un jeu d'images et de significations, Le Corbusier assimile par leur forme et leur mouvement aux immenses avions qui, à

21. Id, Carnet J39, p. 439.

22. Id, Carnet J39, p. 440.

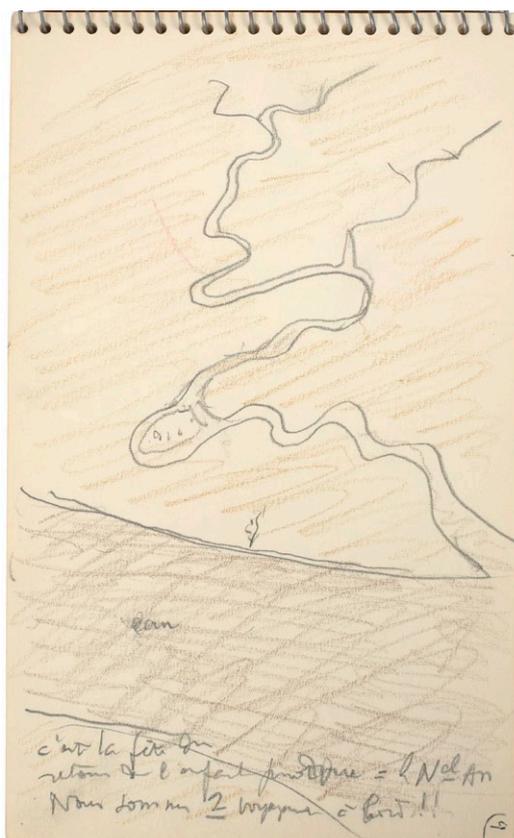


**FIG. 2**  
Le Corbusier. Carnet J37.  
Indes, Novembre 1955. FLC  
CA J37-42.



**FIG. 3**  
Le Corbusier. Carnet J39.  
"Tout arrive à la mer!". FLC  
CA J39-6.

**FIG. 4**  
Le Corbusier. Carnet J39.  
FLC CA J39-7.

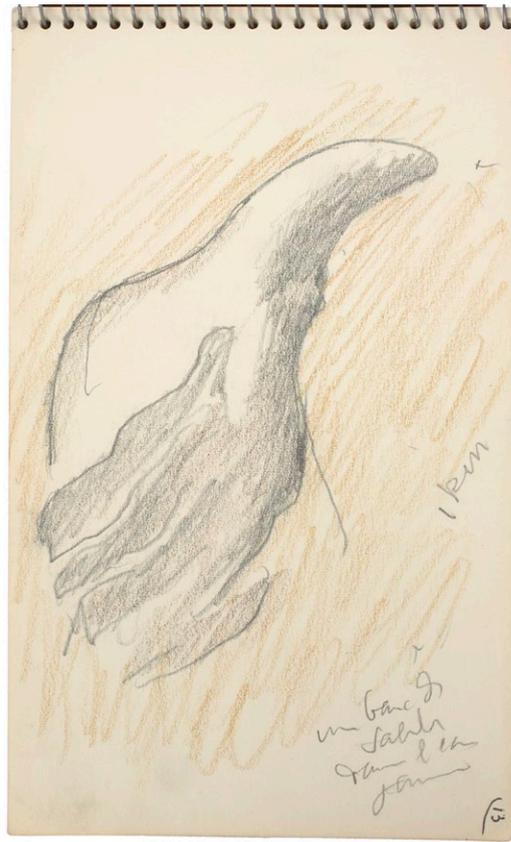
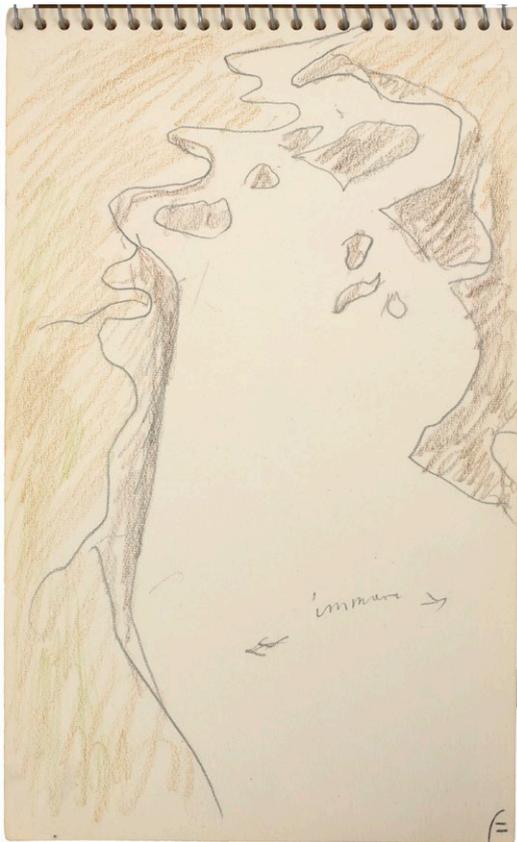


ce moment précis, le conduisaient d'Ahmedabad à Bombay. Ces mots, écrits le 13 novembre, sont contenus dans les cinq premières pages de ce *Carnet* et sont illustrés dans les quatre pages suivantes. Le premier d'entre eux représente deux fragments de la rivière à laquelle ses affluents sinueux atteignent, augmentant son cours pour former l'estuaire de l'Indus. Sur la partie supérieure, il a écrit son titre, "*Tout arrive à la mer*", indiquant l'heure de sa création, 13 heures, le 13 novembre 1955, et son emplacement, "*Ahmedabad Bombay*", ainsi qu'une courte description "*eau jaunâtre brune // = a tapis couleur coco nuancé*". Les deux dessins suivants, en couleur, pourraient être considérés comme des détails du précédent. Dans le premier, un affluent avec ses méandres qui mène l'eau au grand fleuve. Le second montre un dessin de l'estuaire, également en couleur, qui montre sa grande dimension, "*immense*". Enfin, un dernier croquis représente un banc de sable dans l'eau jaunâtre.

Si ces questions - la vue panoramique du ciel, le cours des rivières, l'action des forces de la nature face à la présence de l'homme - sont des thèmes communs à beaucoup de ses écrits des années 1950, il est surprenant que le contenu des pages de ces deux *Carnets* de novembre 1955 corresponde si fidèlement à celui de l'article "*Tout arrive enfin à la mer*" écrit un an plus tôt. De nombreux autres carnets contiennent ses dessins d'estuaires, de deltas et de rivières observés depuis les airs. Dans les années 1950, ses voyages accrus à Bogotà, en Inde ou dans le golfe Persique ont entraîné une intensification de sa vision de ces événements fluviaux qui sont si importants pour la vie naturelle et les établissements humains<sup>23</sup>.

23. Voire: Sánchez Pombo, Marina. "La arquitectura de los fluidos. Le Corbusier y los ríos". *Massilia*, 2004bis. Le Corbusier y el Paisaje. 2004, pp. 48-69.

Ces allusions aux forces de la nature sont une déclaration au besoin de se reconnecter avec "*la terre*". Une Terre qui appartient à tous les hommes et qui doit être accessible par toutes sortes de moyens. Comme dans d'autres écrits de l'époque, Le Corbusier introduit la doctrine des "*quatre routes*", la "*Règle des 7V*", et sa proposition de "*Les 3 Établissements Humains*". Cette doctrine apparaît comme la solution aux problèmes de l'occupation du territoire et, avec la "*Règle des 7V*", elle allait devenir le modèle théorique pour résoudre tous les établissements



**FIG. 5**  
Le Corbusier. Carnet J39.  
FLC CA J39-8.

**FIG. 6**  
Le Corbusier. Carnet J39.  
FLC CA J39-9.

humains. Mais pour Le Corbusier, ce n'était pas seulement un instrument de planification mais la solution à la sociabilité humaine, à l'évolution d'une époque qui mène au "mondialisme", et dans laquelle une nouvelle réflexion sur l'habitat humain était nécessaire.

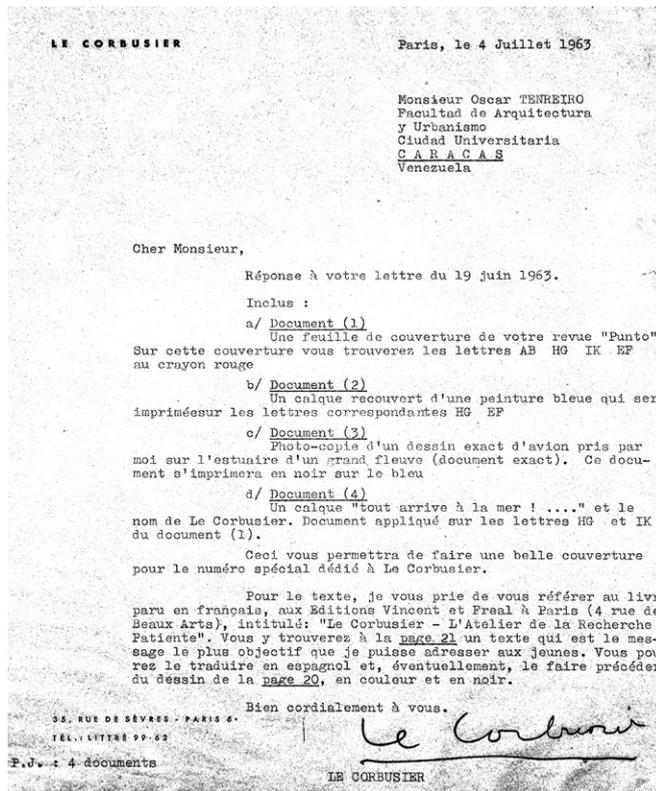
Dans les années 1950, il était conscient de la dénaturalisation progressive de la vie de l'homme. À la fin de la décennie, il a exigé, comme s'il s'agissait d'un nouveau Rousseau, le retour de l'homme dans son milieu naturel, dont il avait été déraciné. "La société moderne a quitté le milieu naturel. Elle vit dans l'artifice (...) Il faut rétablir les conditions de nature"<sup>24</sup>. Ce n'est pas un hasard s'il consacre les premières pages du *Poème de l'Angle Droit* au "milieu". De plus, comme dans *La Ville Radieuse*, il présente les "lois de la nature et les lois des hommes"<sup>25</sup>. Les premières "sont" ; les secondes, humaines, devaient être en accord avec celles de la nature. Dans *Le Poème*, les protagonistes principaux sont l'homme et son environnement. Les lithographies de cette première section sont au nombre de cinq. A. Milieu, mettant en scène les éléments naturels auxquels l'action créatrice de l'homme est confrontée. Dans A.1, le Soleil, "maître de nos vies", est le motif associé au graphique de "la journée des 24 heures". Dans A.2, l'eau incarne également la journée quotidienne avec l'émanation de nuages et de pluie, avec la formation de rivières qui, finissent toujours par rejoindre la mer. Au point A.4, la "loi du méandre" expose le conflit entre le cours d'eau et la terre, dont le résultat est la ligne droite. A.3 montre l'homme prenant possession de l'espace qu'il habite sous le signe de l'angle droit, entendu comme un "pacte de solidarité" avec la nature. A.5 se termine par la lithographie des deux mains entrelacées, symbole de la réconciliation des contraires comme principe de l'action créatrice, mais aussi la seule voie d'une humanité plongée dans un monde hostile et conflictuel<sup>26</sup>.

Près de soixante-dix ans plus tard, cette revendication d'une nouvelle harmonie entre les "lois cosmiques" et l'homme avec "son intelligence, sa conscience, sa sensibilité", celle de la fin des antagonismes et d'un engagement durable pour la paix, garde toute son actualité.

24. Le Corbusier: "Rétablir les conditions de nature" en *Rivières et forêts*. Cahier n° 7, 3er trimestre 1957, p. 33-43. (Original dactylographié et daté le 23 de avril 1957. FLC U3(08)191-194). Souligné dans l'original.

25. Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Boulogne: Éditions d'Architecture d'Aujourd'hui, 1935, p. 76

26. Voire: Calatrava, Juan, "Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit: Un poème habitable, une maison poétique", dans A.A.V.V, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006. pp. 9-43.



**FIG. 7**  
Le Corbusier.  
Correspondance avec Oscar  
Tenreiro, le 4 Juillet 1963.  
Archive Oscar Tenreiro.

**FIG. 8**  
Revue *Punto* n° 11, Février  
1963. Avec indications  
de Le Corbusier pour la  
disposition des images  
sur sa couverture. Archive  
Oscar Tenreiro



## CODA

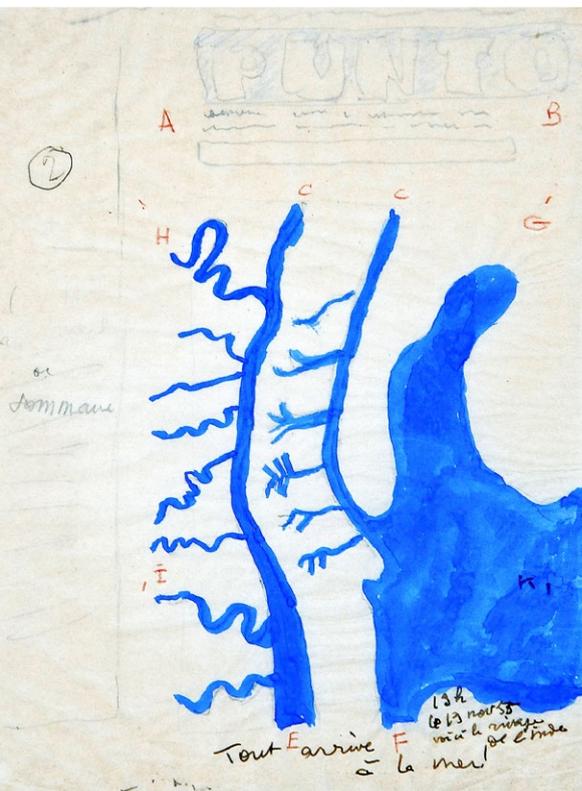
En mai 1962, l'architecte vénézuélien Oscar Tenreiro se rend à l'atelier de la rue de Sèvres pour demander du travail avant son retour au pays. Sa demande n'est pas été acceptée car Le Corbusier n'a pas pour habitude d'employer des personnes sur de courtes périodes. Le 19 juin 1963, il lui envoie une autre lettre avec l'intention de consacrer à son travail un numéro de la revue *Punto*, publiée par la Faculté d'architecture et d'urbanisme de l'Université Centrale du Venezuela. Dans ce courrier, il demande un texte-message destiné aux étudiants. Deux semaines plus tard, la réponse arrive : Le Corbusier exprime le souhait de faire une couverture spéciale pour la publication, et joint les instructions et le matériel prévu. On y trouve donc une couverture du magazine qui précise par des points où le reste des documents doit être placé. Il s'agit d'une photocopie de l'esquisse "*Tout arrive à la mer*" ; un papier calque portant le titre de l'esquisse et la date originale encadrée d'ellipses ainsi que la signature de Le Corbusier ; d'une gouache originale où l'intérieur des deux contours de la rivière est peint en bleu, sur laquelle est à nouveau écrit "*Tout arrive à la mer!*" 13 h, le 13 nov 55, voici le rivage de l'Inde". Comme texte, il propose celui que l'on retrouve à la page 21 de son livre *L'Atelier de la Recherche patiente*, publié en 1960 : "*La vie qui passa à travers cinquante-deux années de luttés, de défaites, de menaces, n'ébranla pas l'ingénuité qu'il fallait avoir pour aller au-devant de l'inconnu, ne barra pas la route qui conduit parois à la jeunesse de l'âge, ... à rester jeune, à devenir jeune*"<sup>27</sup>. En guise de recommandation, il suggère "éventuellement, [de] le faire précéder du dessin de la page 20, en couleur et en noir"<sup>28</sup>.

27. Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*. Paris: Vincent Fréal, 1960, p. 21.

28. Le Corbusier. Correspondance avec Oscar Tenreiro, le 4 Juillet 1963. Archive Oscar Tenreiro.

29. Le Corbusier, *Mise au point*. Paris: Éditions Forces Vives, 1966, p. 60.

Cet écrit est une bonne synthèse des réflexions de l'architecte et de l'artiste au cours d'une décennie marquée par les conflits. Pendant ces années intenses, il a parcouru la planète, contemplé sa nature, ses lieux et ses habitants, dans une recherche incessante de l'Homme pour qui il doit restaurer l'habitat sur Terre. A la manière d'une tautologie, les mots avec lesquels il conclut son testament spirituel résonnent en lui, sa *Mise au point*: "*Il faut retrouver l'homme. Il faut retrouver la ligne droite épousant l'axe des lois fondamentales: biologie, nature, cosmos. Ligne droite inflexible (sic) comme l'horizon de la mer*"<sup>29</sup>.

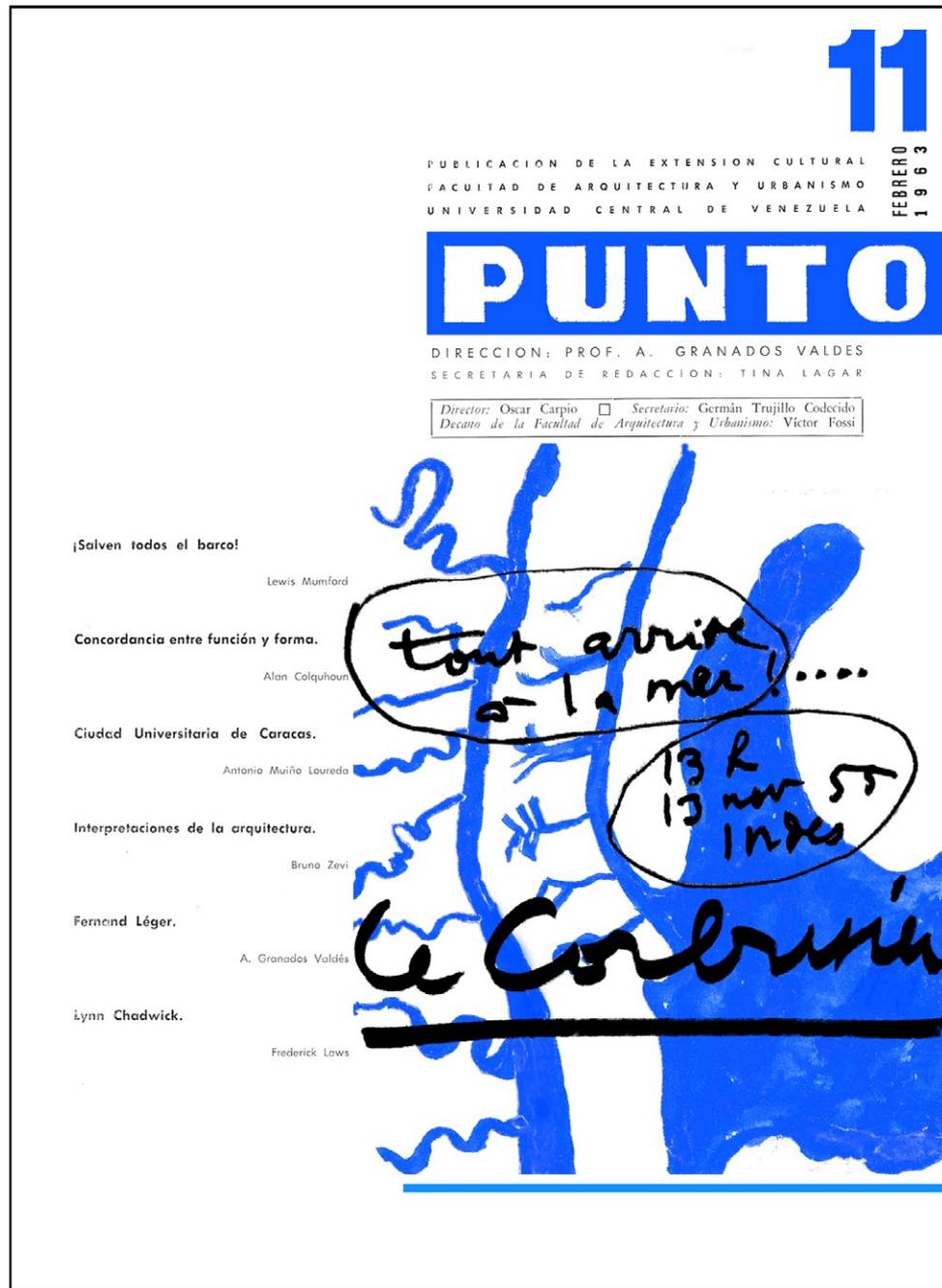


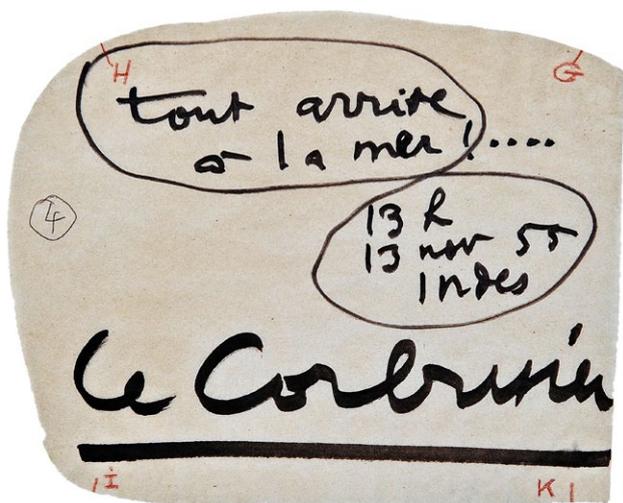
## Remerciements

Je dois remercier la Fondation Le Corbusier pour les archives et les images qui ont permis d'écrire cet article. Ainsi que l'architecte Oscar Tenreiro, pour m'avoir fourni les documents qui clôturent cet article, dont les informations sont issues d'une conversation exaltante qui a eu lieu à Valence en 2019, sans oublier Clara E. Mejía et Ricardo Merí, pour leur collaboration toujours généreuse dans la traduction de ce texte.

**FIG. 9**  
Le Corbusier. Dessin pour la revue *Punto*.  
"Tout arrive à la mer!". Archive Oscar Tenreiro.

**FIG. 10**  
Couverture de la revue *Punto* n° 11,  
Février 1963. Archive Oscar Tenreiro.





**FIG. 11**

Le Corbusier. Titre et signature pour la revue *Punto*. "Tout arrive à la mer!". Archive Oscar Tenreiro.

**FIG. 12**

Le Corbusier. *La recherche patiente*. (1960). Lithographie p. 20.

Auteur \_\_\_\_\_

**Jorge Torres Cueco**, PhD Architect, est Professeur de Project Architectural à la Universitat Politècnica de Valencia. Il a dispensé des cours de doctorat sur "Le Corbusier et son temps". Il est directeur du groupe de recherche "Proyecto Arquitectura" à la UPV. Il a publié de nombreux ouvrages dont *Grup R* (1994), *Le Corbusier. Visiones de la técnica en cinco tiempos* (2004), *Pensar la Arquitectura. Mise au point de Le Corbusier* (2014), *Bauhaus, el mito de la modernidad* (2017), *Una exposición, un pabellón y un libro: Le Corbusier, 1937-1938* (avec Juan Calatrava, 2020), et sous sa direction *Casa por casa. Reflexiones sobre el habitar* (2009), *Le Corbusier. Mise au point* (2012) et *La recherche patiente. Le Corbusier, fifty years after* (avec Clara E. Mejía, 2017). Il a été commissaire des expositions comme *Estudio Albin* (1988-89), *Luis Gutiérrez Soto* (1999), *Grup R. Una revisión de la modernitat. 1951-61* (1997) et *Le Corbusier. Paris n'est pas Moscou* (2015-20). Il a également reçu. En qualité d'architecte, de nombreuses récompenses pour ses réalisations ou lors de concours.

**Article pour M. Pierre RICHARD (Institut de l'Avenir Humain)**

24 février 1957.

Talanti terminé les dessins de l'Esplanade Capitol. Décide de réunir sous le seul mobile : monument du martyr, toutes les ilegible cosmiques et humaines prévues au l'esplanade y compris la main ouverte.

#### **TOUT ENFIN ARRIVE À LA MER...**

Je ne peux apporter que le témoignage d'un homme qui s'est trouvé par les mouvements de son existence en pouvoir d'observer en beaucoup de lieux de la terre, et de sentir par suite des chocs reçus, et cela au long d'un axe demeuré unique et droit -le domaine bâti- projetant ainsi sur la scène, par définition, l'homme avec sa tête, son cœur et son caractère, - les hommes dans leurs groupements féconds ou destructifs, -biologie et psychologie (c'est à dire, en bref, le témoignage d'un homme voué à une science principalement venue des lois cosmiques, des règles de la croissance et de la vie des êtres, et enfin la témoignage d'une intelligence alignée très particulièrement l'homme -son intelligence, sa conscience, sa sensibilité).

Mais cet homme rejoignant des groupes pour assurer sa sauvegarde, pour satisfaire sa nourriture, son esprit de sociabilité, s'y trouvant en menace permanente de contrainte, mais rêvant de liberté demeurant attaché à la valeur individuelle.

Ces lignes écrites dans l'avion Bombay - le Caire - Paris, au Caire à quatre heures du matin.

L'aéroport dans la nuit est rempli du vrombissement des arrivées et des départs. On est au royaume des "gros poissons". Pourtant on avait cru voler lorsque l'on réalisa en fin la tentative d'Icare. Tout compte fait, on nage, au lieu de voler, on fait de la navigation aérienne et les immenses avions d'aujourd'hui sont des poissons. Car l'effet de la vitesse du vol, dans l'air, équivaut aux effets de la opacité de l'eau. Cette incidence sur l'avion n'est pas inutile. Un peintre de tableaux comme je le suis peut en témoigner même sur le plan d'apparence si subtile de l'œuvre d'art : toute œuvre créatrice nait d'on ne sait quoi ni d'où : on vole, on nage, peu importe ! Cinquante années s'écoulaient (1900-1950) le monde subit la formidable conséquence de l'avion. Les idées, les ordres, étaient transportés à la vitesse de l'éclair en tous points de la terre par le télégraphe, mais la substance d'homme ne les subissait pas. Aujourd'hui, à une vitesse sensationnelle, les hommes substantives porteurs d'idées se déplacent et l'idée avec son porteur, affrontée à d'autres porteurs d'idées au lieu géographique même du litige ou de la discussion provoquent les éclosions, les explosions d'action, les décisions sensationnelles, non pas affectées d'un facteur d'incertitude ou d'inexactitude, mais "motorisées" par l'énergie même -l'énergie humaine super-maitresse en fin de compte.

Et tout est advenu. Le spectacle est ahurissant. Des peuples entiers prennent encore en pantoufles le café au lait au lever du soleil en lisant dans leurs journaux les nouvelles des pays jaunes, des pays noirs et des pays rouges, sans imaginer une seconde qu'il ne s'agit plus d'eux-mêmes, mais que des peuples entiers se sont mis en mouvement avec des coutumes, des mobiles et avec une conscience tout autre. Des craquements s'opèrent partout, des frictions, des chocs, des menaces et des défenses. C'est une belle confusion !

L'avion est le grand fauteur, le grand acteur, comme l'on voudra. Il apporte, dans le délai où peuvent se prendre des décisions, non seulement une pensée mais un acteur.

U 3 7 -  
- 2 -

d'idées se déplaçant et l'idée avec son porteur s'affaiblit avec d'autres, ~~les idées~~ divers provoqués, les éclosions, les explosions d'activité, les décisions sensationnelles non pas affectées d'un facteur d'incertitude ou d'inexactitude mais « motorisées » par l'énergie même - l'énergie humaine super-maîtresse en fin de compte.

o  
o

Et tout est advenu. Le spectacle est ahurissant. Des peuples entiers prennent encore en pantoufles le café au lait au lever du soleil en lisant dans leurs journaux les nouvelles des pays jaunes, des pays noirs et des pays rouges sans imaginer une seconde qu'il ne s'agit plus d'eux-mêmes mais que des peuples entiers se sont mis en mouvement avec des coutumes, des mobiles et avec une conscience toute autre. Des craquements s'opèrent partout, des frictions, des chocs, des menaces et des défenses. C'est une belle confusion !

L'aviation est le grand fauteur, le grand acteur, comme on voudra. Il apporte dans le délai où peuvent se prendre des décisions non seulement la pensée mais l'acteur.

Derrière cette constatation imagée s'entasse le labeur d'un siècle où l'imprimerie, le calcul, les appareils d'optique, de photographie, les enregistrements sonores, etc., ont mis au bout de nos doigts des antennes inimaginables, des moyens de toucher, de saisir, de manipuler, de conjuguer, de grouper, d'accorder, etc.

De cela surgit la promesse d'abondance.

Mais les huit chiens hargneux, voraces et affamés, occupés depuis des temps à arracher le seul os qui était à manger, sont encore et toujours en scène. Il y aura bientôt huit os pour eux, seize et même trente-deux. Et toutes leurs vertus spécifiques et individuelles : les griffes, le bec, la bave, les yeux exorbités qui avaient fait d'eux des personnages, des êtres étiquetés glorieux et connus, toutes ces vertus spécifiques, individuelles, déchainées et démoniaques vont se trouver bientôt sans objet. De quoi "faire râler" des acteurs de cette poigne!

U 3 7 -  
- 3 -

rieux et glorifiés et connus, toutes ces vertus spécifiques, individuelles, déchainées et démoniaques vont être bientôt sans objet. De quoi "faire râler" des acteurs de cette poigne!

Et ils râlent !

Ils peuvent rendre leur tablier mais il n'y aura nul besoin de remplaçants.

C'est ici le point le moins apprécié par autrui, le moins discerné et le moins proclamé. Transportez cette constatation sur le plan de l'économie journalière, avec ses programmes et ses serviteurs, vous provoqueriez un joli désarroi, de jolis congés, de jolies démissions, de jolis bouleversements.

La page tourne, va être tournée bientôt et d'autres points de vue sont à prendre en considération.

x x x

J'ai si bien senti cela qu'aux pires jours que nous ayons vécus depuis cinq ou six années de crocs ou d'hurllements, d'aboiements et de féroces jalousies, je me suis senti porté absolument instinctivement à dessiner une main ouverte haut sur l'horizon, planant, détachée de terre.

Depuis six années ce signe m'occupe, me préoccupe, prend une forme chaque jour plus concrète, passe du subconscient dans le conscient, du conscient dans le matériel. Dans la forge du signe se reconnaît son droit d'existence, découvert au carrefour des routes, au croisement de l'existence, un lieu où ce signe pourrait s'élever. Et pourquoi s'élèverait-il là ? pour affirmer que toutes choses devant être bientôt disponibles : les idées, les inventions, une « Main Ouverte » peut les recevoir, une « Main Ouverte » peut en distribuer les effets. Echange sans limite, sans terme ouvert non seulement aux matérialités de l'existence mais aussi aux fêtes de l'esprit.

Les Indes un jour (en 1951) m'ont demandé d'aider à construire une capitale au Punjab. Les plans de la ville furent vite faits, ils étaient la cristallisation de quarante ans de prépara-

FLC U3 (7) 432-438

Derrière cette constatation imagée s'entasse le labeur d'un siècle où l'imprimerie, le calcul, les appareils d'optique, de photographie, les enregistrements sonores, etc., ont mis au bout de nos doigts des antennes inimaginables, des moyens de toucher, de saisir, de manipuler, de conjuguer, de grouper, d'accorder, de reproduire, de multiplier, de répandre, etc.

De cela surgit la promesse d'abondance.

Mais les huit chiens hargneux, voraces et affamés, occupés depuis des temps à se disputer le seul os à ronger qui était devant eux, sont encore et toujours en scène. Il y aura bientôt huit os pour eux, seize et même trente-deux. Et toutes leurs vertus spécifiques et individuelles : les griffes, le bec, la bave, les yeux exorbités, qui avaient fait d'eux des personnages, des êtres étiquetés glorieux, glorifiés et connus, toutes ces vertus spécifiques, individuelles, déchainées et démoniaques vont se trouver bientôt sans objet. De quoi "faire râler" des acteurs de cette poigne!

Et ils râlent!

Ils peuvent rendre leur tablier mais il n'y aura nul besoin de remplaçants.

C'est ici le point le moins apprécié par autrui, le moins discerné et le moins proclamé. Transportez cette constatation sur le plan de l'économie journalière, avec ses programmes et ses serviteurs, vous provoqueriez un joli désarroi de jolis congés, de jolies démissions, de jolis bouleversements.

La page tourne, va être tournée bientôt et d'autres points de vue sont à prendre en considération.

J'ai si bien senti cela qu'aux pires jours que nous ayons vécus depuis cinq ou six années de crocs ou d'hurllements, d'aboiements et de féroces jalousies, je me suis



tombé par hasard dans un paysage agricole vierge, les dimensions de toutes choses sont au contraire mesurées au centimètre près dans une rigueur mathématique ; ce qui est un phénomène bien réconfortant.

.....

Donc, une conséquence. Je reprendrai contact avec la terre par l'affirmation que voici : c'est que le monde n'est pas trop étroit. C'est qu'il est fou de convoquer les Martiens à fonder une société de transports en commun pour émigrants et autres desabusés de corps et d'esprit. La terre est immense encore. Elle peut combler les jours heureux de qui voudra au moment où elle sera devenue accessible. Elles sont quatre: route de terre, d'eau, de fer et d'air. Et l'eau la rendra habitable, rien de plus. Voilà du travail et des problèmes qu'on peut qualifier aujourd'hui de saisissables ; la science et les moyens techniques sont en nos mains pour cela. L'étude des problèmes de la route, et des services que celle-ci doit nous rendre, nous a conduit à des propositions capables de porter fruit. La « Règle des 7 V » existe (rédigée pour l'UNESCO en 1951). L'ASCORAL, aux durs temps de l'Occupation, a dans des recherches conjuguées discerné des solutions aptes à nous sortir du désordre. Parmi ces travaux désintéressés et poursuivis dans des conditions dangereuses "les 3 Etablissements Humains" apportent une part indiscutable de vérité et déblayent la voie au-devant des initiatives... Mieux : ils désignent la route à prendre. Je pourrais étendre à mille autres objets la rédaction de notes semblables à celle-ci. Le paragraphe mis en tête me fera pardonner : Je ne puis apporter le témoignage que d'un homme qui s'est trouvé par les mouvements de son existence en pouvoir d'observer en beaucoup de lieux de la terre, et de sentir, ensuite des chocs reçus, ayant constamment jeté sur la scène de son investigation, l'homme avec sa tête, son cœur et son caractère, son intelligence, sa conscience et sa sensibilité.

.....

Quelques documents à l'appui:

Plan de Chandigarh, Capitale de Punjab  
Plan Capitol, siège du Gouvernement à Chandigarh  
"La Fosse de la Considération" et "La Main-Ouverte".

(Le manifeste (on peut envisager un autre terme) rédigé le 26-27 novembre 1954, à Chandigarh, et remis aux hautes autorités de l'Inde).

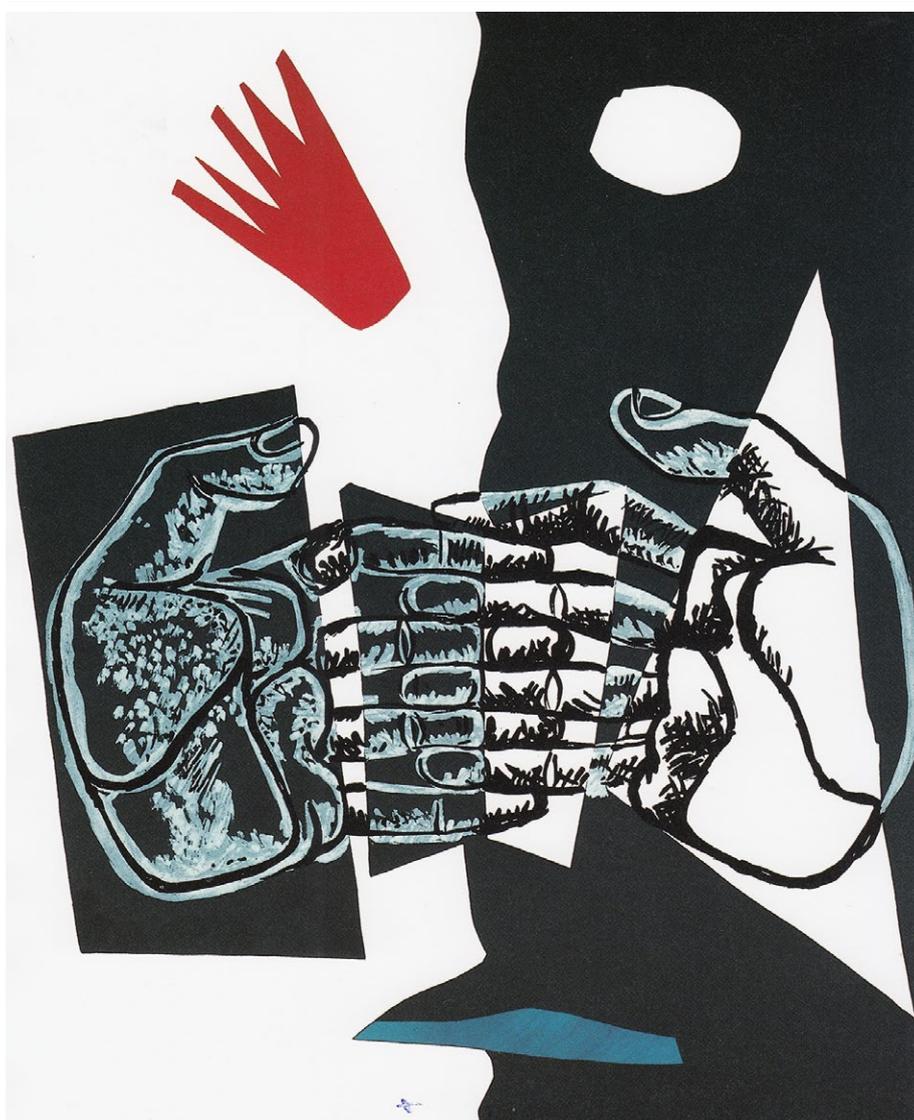
Deux croquis faits à 3.000 mètres d'altitude au-dessus de l'estuaire de l'Indus, le 15 décembre 1954:

- a) La marée base apparaît le secret du mouvement et de la conduite des eaux.  
Le même dessin affublé de légendes nous transporte sur le plan de nos activités malgré toute leur complexité.
- b) On voit la terre, on voit les dunes, on voit les fonds sous marins, on voit la mer à l'horizon: TOUT CONDUIT À LA MER...

Paris, le 22 décembre 1954

LE CORBUSIER

# LC. #01 LE CORBUSIER CONTEMPORAIN



Le Corbusier. Le Poème de  
l'Angle Droit, 1955, p. 50.

**Le plan Voisin, entre ruines et onirisme**  
Regard sur l'œuvre d'Agathe Dos Santos



« Le rêve de l'architecte »

Estampe contrecollée  
sur panneau de bois et  
superposition d'image  
transférée au transcril  
27,3 x 38,8 cm

## Le plan Voisin, entre ruines et onirisme

Regard sur l'œuvre d'Agathe Dos Santos

**Résumé :** L'artiste s'interroge sur le moyen de transposer l'utopie d'un projet urbain fantasmé sur une ruine bien réelle, celle des décombres de la ville de Dresde, au lendemain de la seconde guerre mondiale.

A travers un traitement plastique Agathe Dos Santos pense la représentation d'un projet architectural ou urbain par le biais du souvenir, réel ou fictionnel. Elle évoque, par son travail d'artiste, la différence entre le projet pensé, esquissé et sa réalisation, mais aussi les vestiges du temps.

**Mots-clé :** Le Corbusier; Ruine; Urbanisme; Plan Voisin; Maquette; Utopie; Dresde.

**Resumen:** El artista se pregunta cómo trasladar la utopía de un proyecto urbano soñado a una ruina muy real, la de los escombros de la ciudad de Dresde, al día siguiente de la Segunda Guerra Mundial.

A través del tratamiento plástico, Dos Santos piensa en la representación del proyecto arquitectónico o urbano a través de recuerdos, reales o ficticios. Evoca, a través de su trabajo como artista, la diferencia entre el proyecto pensado, esbozado y su realización, pero también los vestigios del tiempo.

**Palabras clave:** Le Corbusier; Ruina; Urbanismo; Maqueta; Plan Voisin; Dresde.

**Abstract:** The artist explores how to transpose the utopia of a fantasized urban project onto a very real ruin, that of the rubble of the city of Dresden, in the aftermath of the Second World War.

Through a plastic treatment Agathe Dos Santos thinks about the representation of an architectural or urban project through memory, real or fictional. She suggests, through her work as an artist, the difference between the project thought, sketched and its realization, but also the vestiges of time.

**Keywords:** Le Corbusier; Ruin; Town Planning; Model; Utopia; Plan Voisin; Dresden.



**« Ruine anticipée du Plan  
Voisin »**

Maquette en pâte à modeler  
« effet béton »  
25 x 15 cm

---

Si le plan Voisin laisse encore aujourd'hui le sentiment d'une hydre monstrueuse qui aurait à jamais défiguré Paris, c'est d'abord et avant tout, parce qu'on lui refuse sa dimension expérimentale, provocatrice même, si l'on en croit les commentaires que Le Corbusier en fera à la fin des années cinquante.

Ce projet, du nom de Gabriel Voisin, constructeur d'avions et d'automobiles, naît véritablement en 1925. Présenté en annexe du Pavillon de l'Esprit Nouveau, il reprend le modèle de la ville contemporaine pour 3 millions d'habitants, ville idéale, utopique née de l'imagination du jeune architecte qui en offre une version totalement théâtralisée, cinématographique, à travers des dioramas, que l'on qualifierait aujourd'hui de photo-réalistes.

---

A travers de nombreuses créations Agathe Dos Santos s'est emparée d'un pan de la création et de l'univers de Le Corbusier. Par le biais de dessins, de peintures, peintures-relief, l'artiste s'est essayée à des rapprochements entre son univers et celui de l'architecte. Par la juxtaposition d'œuvres et de motifs Agathe Dos Santos essaie de délimiter l'imaginaire, l'influence ou l'inspiration de Le Corbusier.

Nous avons choisi de présenter ses gravures et sculptures créées autour du Plan Voisin, puisqu'il constitue un élément récurrent, parfois allusif de ses créations corbuséennes.

Pourquoi avoir choisi le plan Voisin, objet urbanistique aussi iconique que décrié, pour aborder Le Corbusier ?

Avant de tomber sur les photographies du diorama du Plan Voisin, j'ai le souvenir d'avoir été saisie par le cliché de Le Corbusier au cœur des ruines de l'Acropole. On y voit un homme de dos, accoudé au tronçon d'une colonne brisée. Son assurance, sa décontraction sont perceptibles; il nous donne l'impression d'être familier du lieu, de faire corps avec le paysage.

Cette image, belle et puissante, me confirmait que nous partagions un goût commun pour les ruines, les vestiges du temps.

Plus tard, en découvrant les photographies noir et blanc de la maquette du Plan Voisin, j'ai eu la sensation que ces immeubles maquetés, au contraste ciselé, appartenaient à un temps incertain, comme suspendu entre rêve et réalité. Ils m'apparaisaient comme un mirage, un objet indéfini, énigmatique. Cette construction avait-elle vue le jour ou n'était-elle qu'une vision irréaliste, fantasmée. Entre image de carton-pâte et sensation de réelle, ce projet urbain semblait n'appartenir à aucune mémoire ni à aucun souvenir qui nous auraient permis de dire : « Ces immeubles ont été ».

Une autre photographie, celle où l'on aperçoit la main de Le Corbusier désignant la maquette du plan voisin à jouer un rôle important dans la constitution de mon imaginaire. Sur ce cliché je retrouvais l'homme, l'architecte, plein d'assurance, le même qui m'avait ému sur la photo du voyage d'Orient. Cette fois, point de ruines, point de colonnes effondrées mais des tours verticales, alignées dans un repère rectiligne, normé.

Maquette, vue aérienne, les images se troublaient. Projet urbain utopique, ville connue, Paris, plan Voisin ? A l'ambiguïté de l'image s'ajoutait un autre trouble, la sensation de déjà-vu. Le geste et la position de l'architecte par rapport à sa maquette correspondaient exactement à ceux de la gargouille présente sur une célèbre photographie de Dresde après les bombardements de 1945. Sur cette dernière, la gargouille semble faire le constat amer, terrible et résigné d'une ville en ruine.



Et si Le Corbusier, plutôt que de projeter un urbanisme réaliste à travers cette maquette, avait imaginé, en secret, un champ de ruines ? Est-ce que ces immeubles, déjà las d'avoir existé sous forme de maquette, s'étaient aussitôt transformés en décombres ? Les décombres d'une idée jamais réalisée, peut-être. Ou l'inverse.

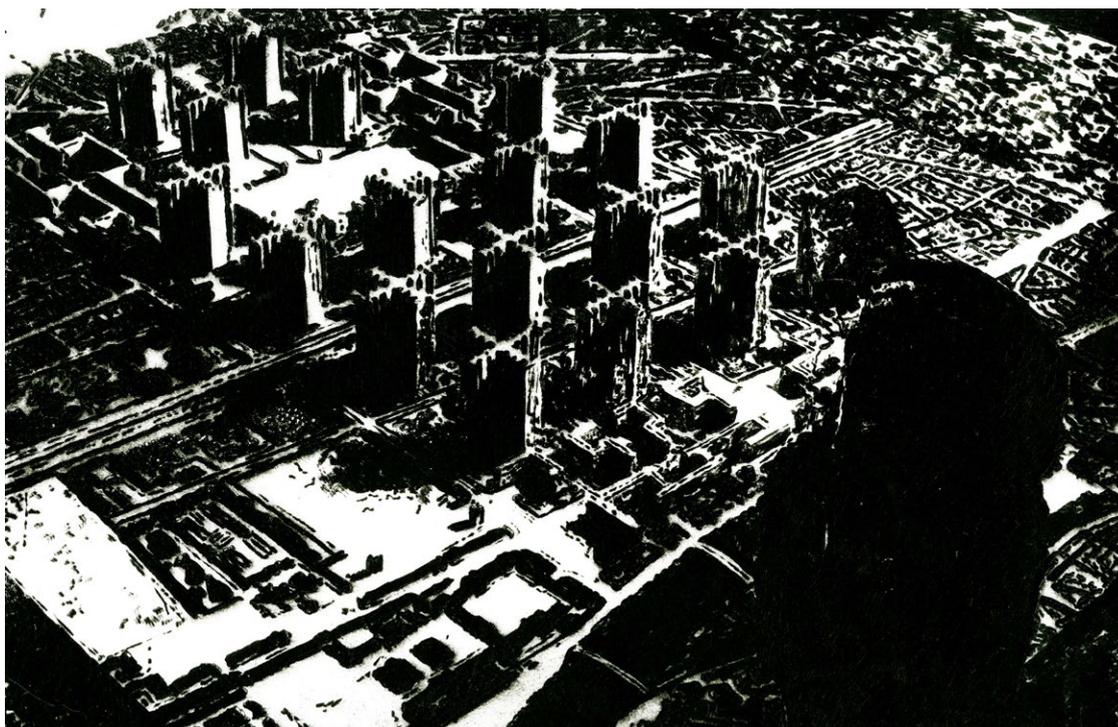
Comment avez-vous donné corps à ce récit, cette transposition onirique ?

Il me semblait indispensable d'élaborer une nouvelle image du Plan Voisin à travers laquelle je voulais proposer ce qui me semblait être sa nature véritable que j'associais pleinement au "rêve de l'architecte". Afin d'ôter définitivement toute équivoque sur sa nature, je voulais en proposer une version gravée, une gravure en noir et blanc, fortement contrastée et qui devait résonner comme un aveu. L'encre baveuse semble ainsi inscrire ce rêve dans une réalité perturbante, celle d'un passé mensonger.

Et c'est précisément ce qu'incarnent pour moi les plans de ce projet urbain, une utopie ou une dystopie, mais ne sont en rien la représentation d'une réalité. Une fois encore c'est la beauté des maquettes, l'imparable esthétique des dioramas qui ont troublé notre compréhension et notre interprétation de ce qui reste une des plus jolies provocations de l'architecte. Ramenées au stade de ruines, non seulement ces tours avaient existé mais allaient nous survivre.

La noirceur de l'encre, le motif de la ruine et la gargouille nostalgique auraient pu être des motifs hugoliens ? En dehors de cette présence évidente corbuséenne, Victor Hugo fait-il partie de vos influences ?

Tout à fait, Victor Hugo est l'un des premiers artistes auquel je me suis intéressée à mon arrivée aux Beaux-arts car ma pratique tournait autour de paysages dessinés à la plume et à l'encre. Sans m'immerger dans son œuvre littéraire, j'ai étudié avec intérêt ses dessins de paysage et son recours à l'encre de Chine, et les explications d'Annie Le Brun me permettaient de cerner davantage la signification sous-jacente. C'est à ce moment que je me suis questionnée sur la technique, sa valeur, sa symbolique mais aussi la manière dont elle venait imprégner la création.



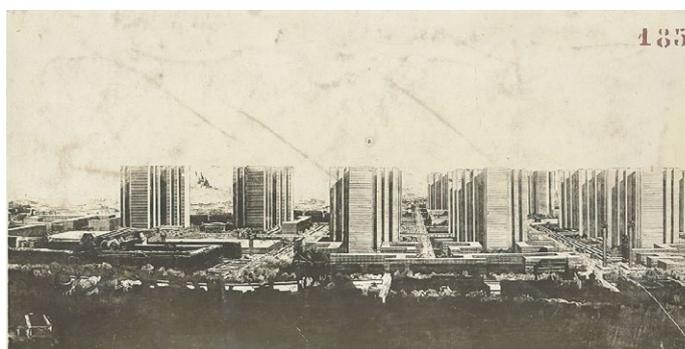
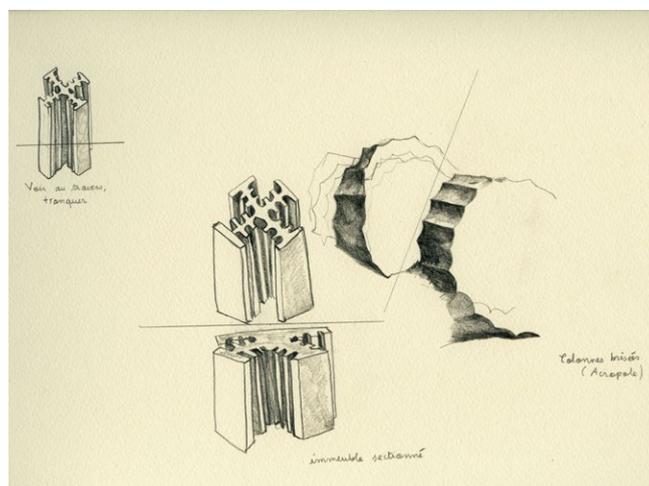
« Le rêve de l'architecte »

Estampe. Pointe sèche  
sur plexiglas  
27,3 x 38,8 cm

Pour revenir à Hugo, et de manière analogue à Le Corbusier, j'ai été sensible à la force du trait, celle de l'intention, et plus encore le sentiment de vérité et de liberté qui inondent ses dessins.

Il est souvent compliqué et maladroit de rapprocher deux grands artistes si différents mais chez l'un et l'autre le rapport aux mots et aux dessins diffèrent et se complètent harmonieusement.

A la fulgurance du trait, on y retrouve la force du souvenir ; il en ressort quelque chose de l'ordre de la mélancolie. Familière de cet univers romantique et de cette esthétique j'ai sans doute convoqué inconsciemment Victor Hugo dans ce dialogue avec Le Corbusier. Théâtralité, ruines, noir profond, regard mélancolique, gargouille, j'ai peut-être composé un Dresde-Voisin « à vol d'oiseau » pour parodier l'un des chapitres de *Notre-Dame de Paris*.



« Le rêve de l'architecte »

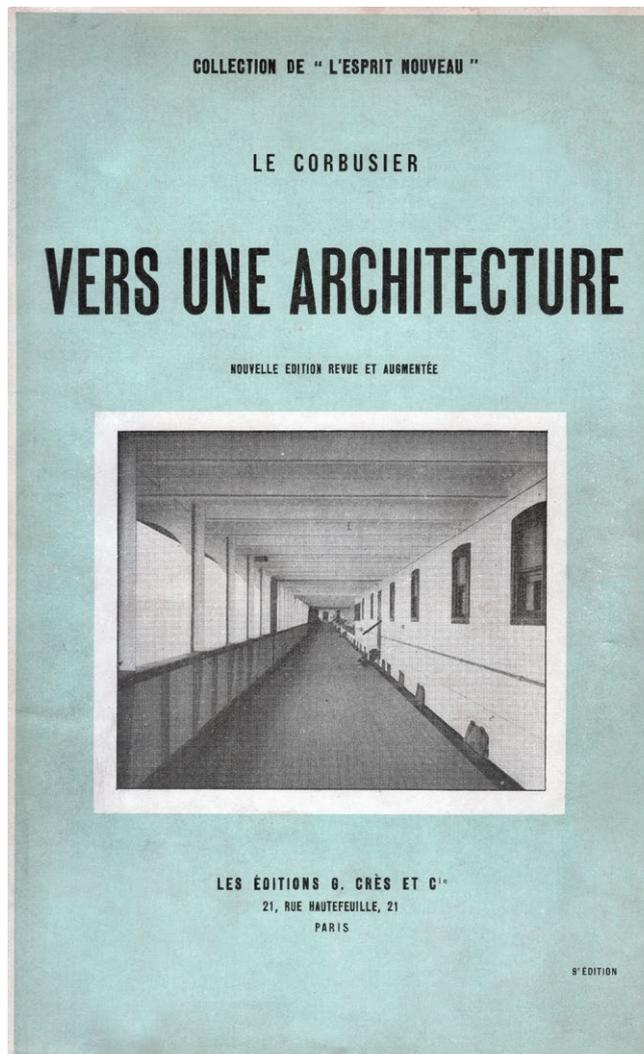
Photomontage.  
Collage numérique. In- sersion de la gargouille de la photographie de Dresde, au cœur de la photographie de la maquette du plan Voisin.  
21 x 29,7 cm

Auteur \_\_\_\_\_

Après avoir débuté un cursus de Lettres Modernes à la Sorbonne, **Agathe Dos Santos** poursuit son enseignement aux Beaux-Arts à Paris, dans l'atelier Alberola dont elle sort diplômée en 2018 . Elle y découvre et se forme à la gravure, technique sur laquelle elle s'appuie principalement pour forger son langage plastique. Elle obtient le 1er prix de la Biennale de la gravure en 2015. Elle est également "Félicitée des Félicités" en 2019, aux Beaux-Arts de Paris.

Marquée par l'Histoire de l'Art et attachée aux objets qui nous rattachent au passé, Agathe élabore des séries de tableaux, aux techniques variées dans l'esprit des «Combines» de Rauschenberg, pour lesquels elle compose ou associe des images et des histoires préexistantes.

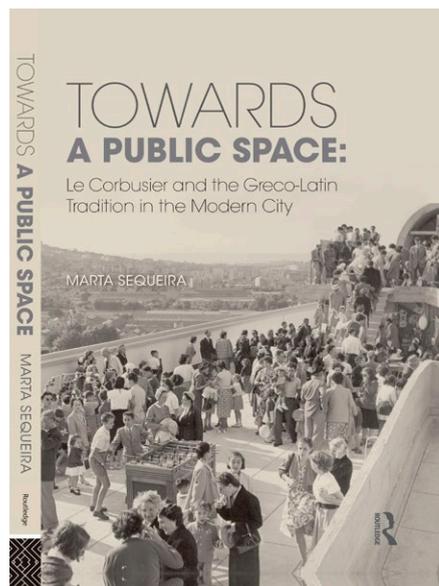
# LC. #01 RECENSIONS



Le Corbusier, Vers une architecture, 1923. Couverture de la cinquième édition.

**Marta Sequeira, Towards a public space: Le Corbusier ant the Greco-Latin Tradition in the modern city / *Xavier Monteys***  
**Danièle Pauly, Dessins de Le Corbusier. Catalogue raisonné, Tome I 1902-1916 / *Rémi Baudouï***

# RECENSIONES



Xavier Monteys

**Marta Sequeira,**  
***Towards a public space: Le Corbusier***  
***ant the Greco-Latin Tradition in the***  
***modern city***

Los inicios del nuevo espacio público europeo

Abingdon - Nueva York, Routledge, 2017  
Formato: 24.6 x 17.4 cm, 240 páginas  
Idioma: inglés  
ISBN: 978-1-4724-7591-6

Este libro aborda el estudio de la configuración del espacio público en la obra urbanística de Le Corbusier, esencialmente a través de dos obras: el Centro Cívico proyectado para la urbanización de St. Dié, entre 1945 y 1946, y la cubierta de la *Unité* de habitación de Marsella proyectada y construida entre 1945 y 1952. Dos proyectos que se suceden en el tiempo, uno como prolongación del otro, cosa que no hace sino confirmar lo acertado de su estudio conjunto.

En sus páginas se traza un minucioso inventario de las “raíces” de estos proyectos que se encuentran en la juventud, los viajes y la

particular autoeducación del maestro suizo, y también de las extensiones de estos mismos que pueden rastrearse en otros planes urbanísticos posteriores y en la influencia sobre la organización de sus centros cívicos. El inventario incluye los proyectos urbanísticos de Le Corbusier que anteceden a estos dos trabajos, pero también los ejemplos, que en muchos casos se remontan a la Antigüedad clásica, y los textos que fueron objeto de estudio por parte del joven Charles Édouard Jeanneret. Desde este punto de vista, el libro dilata la perspectiva de estos proyectos al proponer una acertada correspondencia entre éstos, el *ágora* de la Grecia clásica y el *foro* romano. No fueron pues fruto de una repentina inspiración o de una creatividad arrebatada, sino de una lenta digestión de ejemplos y conceptos que parecen aflorar entremezclados, años después de haber sido motivo de estudio por parte de su autor. Basta observar los dibujos — apuntes y plantas a mano alzada — del foro de Pompeya o de la Acrópolis de Atenas, realizados por el joven Jeanneret en sus viajes, para, casi sin esfuerzo, establecer una clara relación entre estos y los dos proyectos motivo de este estudio.

Un plan urbanístico, el de St. Dié, examinado especialmente desde la óptica de su Centro Cívico, y un edificio residencial, la *Unité* de Marsella —una ciudad vertical como gustaba llamarlo a Le Corbusier—, de la que se toma sólo su cubierta. Queda así implícita la relación entre estas partes, representativas del todo, a las que pertenecen el Centro Cívico y la cubierta de la *Unité*, que pasa a ser vista así como el lugar público de esta peculiar ciudad sobre *pilotis*. De este modo la *Unité* de Marsella, su terrado concretamente, presta sus volúmenes de hormigón en bruto para ayudar a ver los dibujos, perspectivas y maquetas de St. Dié de un modo más completo, haciendo de este modo que aparezca la arquitectura de su centro urbano. El rascacielos administrativo, el museo en espiral, el centro comunal y los distintos edificios que completan el nuevo centro de St. Dié, no pueden dejar de relacionarse con los volúmenes de las ventilaciones, del gimnasio, de la guardería, o de la torre de

los ascensores de la *Unité*, aunque ceñidos todos ellos por el muro que cierra la larga y estrecha plataforma de su cubierta. Esta misma, al verse juntamente con St. Dié, parece tomar mayor peso como centro cívico en el que las construcciones que contiene, fruto en algunos casos de sus instalaciones y en otros de la exigencia del programa de equipamientos de este bloque residencial, se nos presentan como “réplicas” de los edificios de la ciudad reconstruida. De este modo el proyecto urbanístico le presta a la cubierta verosimilitud urbana y la cubierta hace lo propio con el proyecto urbanístico prestándole la arquitectura de su escenografía. Los cambios bruscos de tamaño de sus singulares volúmenes y elementos varios tan distintos entre sí, y sus desalineaciones, están ahí para mostrarnos el escorzo y la perspectiva, la experiencia del que lo recorre, en definitiva.

En la confrontación entre ambos proyectos subyace además el asunto de la composición con una claridad poco común, permitiendo vislumbrar la manera de trabajar de Le Corbusier basada en una inteligente versión de la simetría de la que sólo importa el equilibrio y la armonía y no el desdoblamiento especular según un eje. Se inicia así un conjunto de composiciones de centros urbanos como Bogotá o Chandigarh, a los que podríamos añadir los que en el texto aparecen como los planes urbanísticos desarrollados según la Teoría de las 7Vs, caracterizados por la disposición de volúmenes que ocupan el centro de la escena, midiendo sus distancias en relación a su convergadura y a su forma y que, como recuerda su autora, si a algo pueden asociarse es a los dibujos de Le Corbusier de la Piazza dei Miracoli de Pisa.

El gusto por esta disposición de objetos en equilibrio resulta por otro lado comprensible ya que, en aquel momento, 1945, la repulsión por la parafernalia nazi de paradas y desfiles era notoria y estas representaban a la perfección una estética de la que se huía y que era precisamente la de los destructores de St. Dié, mientras que una composición basada en el equilibrio de volúmenes

y superficies representaba mejor el ideal democrático. Este equilibrio queda fijado perfectamente por una figura a la que Le Corbusier recurre con frecuencia: la balanza romana. Ésta es representada esquemáticamente por sus dos platos desiguales y el fiel colocado, no en el centro, sino próximo al mayor de los platos, haciendo que la distinta longitud de sus brazos compense el peso de aquellos. No representa tanto la "igualdad" sino más bien un reparto equilibrado. El centro de St. Dié y la cubierta de la *Unité* permiten volver la mirada a la pintura de Le Corbusier y darse cuenta de la semejanza entre el delicado equilibrio de los objetos de sus lienzos y el de estos espacios cívicos en los que, como no podía ser de otro modo, es nuestra posición relativa la que dota de sentido a la composición, cosa evidentemente imposible en el lienzo. En estos espacios actuamos nosotros mismos como el fiel de la balanza romana, añadiendo la distancia relativa entre los objetos para equilibrarlos e introduciendo la noción de escena.

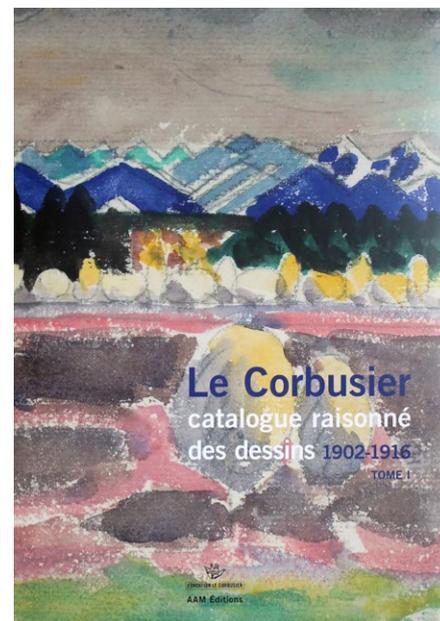
Desde este punto de vista, son oportunas las observaciones hechas sobre la obra de Camilo Sitte, *L'Art de bâtir les villes*, y las puntualizaciones acerca del conocimiento de esta por parte de Le Corbusier, que representan una revisión de estos postulados habitualmente dejados de lado y descalificados como pintorescos, cuando probablemente sean más el producto de la contingencia inherente a la construcción de la ciudad europea. Son oportunas, además, por cuanto el proyecto de Le Corbusier supone una reforma total del casco antiguo de St. Dié arrasado por los alemanes, sustituyendo por tanto un centro medieval por un espacio moderno, y oportunas también porque, aunque pueda parecer que la disposición de los edificios es aleatoria, se basa por el contrario en una composición explicable. Basta con observar las diferencias entre los dibujos que representan la totalidad del plan con los que definen exclusivamente el centro, y ver la distinta posición del rascacielos administrativo a un lado de la vieja calle principal entre el puente y la iglesia, en un caso, y cortándola en el otro

para dejar ver la Catedral e incorporarla así a la composición del Centro Cívico.

En la comparación resultan interesantes las referencias a los perímetros de ambas obras, el obligatorio contorno que ciñe el conjunto de la cubierta de la *Unité* —por razones obvias—, confrontado con el perímetro abierto y apenas insinuado de St. Dié. Ambos proyectos toman sentido de un modo distinto, uno —Marsella— mediante la relación con el paisaje lejano que se recorta sobre el pretil del muro de la cubierta, el otro —St. Dié— a través de la complicidad con lo próximo. Pero de todas las relaciones que pueden establecerse entre los dos proyectos, hay una que no puede dejar de referirse, y es la de que el Centro de Cívico de St. Dié está claramente definido en dos de sus lados por dos *Unités*. Pues bien, partiendo de que el proyecto para Marsella es inmediatamente posterior al de St. Dié, no puede evitarse pensar en que la arquitectura de la cubierta de este edificio, y su concepción como lugar público del bloque, debió ser necesariamente pensada de un modo consciente para Marsella, ya que de otro modo hubiese dado lugar en St. Dié a una sucesión de centros cívicos en altura que hubieran entrado en un conflicto evidente con el nuevo centro urbano en la cota del suelo.

El libro, aunque no lo cite explícitamente, es también un estudio comparado y permite sacar provecho tanto de las similitudes como de las diferencias entre ambos proyectos, tejiendo entre ellos un discurso que hace posible decir, de cada uno de ellos, cosas que por separado no hubiera sido posible. En este ensayo de arquitectura comparada juegan un papel determinante las apreciaciones que se realizan acerca del *ágora* y del *foro*, actuando éstos como catalizadores del razonamiento comparativo, como heterónimos de St Dié y de la *Unité* que permitieran ver con mayor claridad tanto las ideas que comparten como las que los distinguen. Baste como prueba de esta adquisición de un punto de vista surgido de la comparación, la definición que la autora, Marta Sequeira, propone del *toit-jardin* o

del *toit-terrasse* corbuseriano, bautizándolo justamente como *toit-civique*, un nombre que al leer este trabajo nos parece ahora que pasó incomprensiblemente por alto al maestro suizo.



Rémi Baudouin

**Danièle Pauly,**  
**Dessins de Le Corbusier. Catalogue raisonné, Tome I 1902-1916**

Paris - Bruxelles, Fondation Le Corbusier - Archives d'Architecture Moderne, 2020  
Format : 32 x 24 cm, 368 pages  
Langue : français  
ISBN : 978-2-87143-353-8

Bien des chercheurs et passionnés de l'œuvre de Le Corbusier s'interrogent régulièrement sur le fait de savoir s'il serait encore possible d'approfondir la connaissance de son œuvre architecturale et plastique. La publication intégrale de sa correspondance familiale et celle à ses maîtres et confrères a démontré qu'il en était toujours le cas. Il y a longtemps que les chercheurs sur Le Corbusier renouvellent de manière

continue la connaissance de son œuvre grâce à la mise à disposition par la Fondation de l'intégralité des plans numérisés. Certains projets non réalisés ont ainsi pu être au fil du temps, analysés et réintroduits dans la chaîne continue de ses réflexions et partis-pris architecturaux et éthiques. Le retour aux documents originaux s'affiche bien comme le seul cheminement épistémologique possible pour redécouvrir et découvrir des facettes oubliées ou encore inconnues de son processus de réflexion et de création architecturale. L'exigence scientifique du retour aux dessins, épures, croquis comme à celui des articles, conférences, récits, compte-rendus fait partie des objectifs des chercheurs du XXI<sup>ème</sup> siècle.

Ce préambule permet de comprendre la satisfaction de voir aujourd'hui paraître pour le plus grand bonheur de la communauté des chercheurs en histoire de l'architecture le premier tome du catalogue raisonné des dessins de Le Corbusier qui couvre les années 1902-1916, soit la période cruciale au niveau de la formation du jeune Jeanneret déjà engagé dans un cosmopolitisme analytique aux origines de Le Corbusier. Nous saluons déjà ici l'opiniâtreté et le courage de Madame Danièle Pauly qui s'est attelée à une tâche colossale jamais exécutée et qui avait rebuté la plupart des bonnes volontés. Se plonger dans l'analyse des dessins relevait d'une entreprise périlleuse et vertigineuse, puisque un nouveau dessin ne manquait jamais de surgir après publication.

Avec la ténacité et détermination, Danièle Pauly annonce la publication in fine de 4 tomes, regroupant quelques six mille dessins réalisés entre octobre 1902 et mai 1965. S'appuyant très majoritairement sur les fonds détenus par la Fondation Le Corbusier co-éditrice avec les éditions AAM de cet ouvrage, ce catalogue réuni également de nombreux dessins issus de collections publiques ou privées, parfois jalousement gardées. Danièle Pauly qui a porté ce projet avec le soutien de la Fondation et fut solidement épaulée par Isabelle Godineau, revient donc à ses premiers amours puisqu'elle avait consacré en 1985 sa thèse aux des-

sins de Le Corbusier. Cette publication et celles à venir bénéficient de l'appui d'un comité de catalogage prestigieux puisqu'y figure d'éminents spécialistes de l'artiste au rang desquels il faut citer Françoise de Francieu et Patricia Sekler, respectivement première conservatrice de la Fondation et auteur de la première étude approfondie de l'œuvre dessinée de Le Corbusier. L'envers et l'endroit d'un catalogue raisonné se juge certes à l'aune de la rigueur scientifique de son inventaire et la précision des informations qu'il contient, mais également à travers sa composition, ou la qualité et la richesse de ses reproductions. Autant affirmer tout de suite que la qualité est bien ici au rendez-vous.

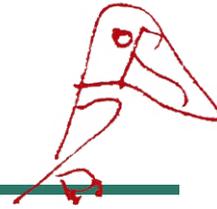
Ce tome premier (1902-1916) couvre la période de formation jusqu'aux voyages initiatiques et se poursuit que son départ de la Suisse pour Paris, au début de l'année 1917. Tout en restant fidèle à une trame chronologique, l'auteure du catalogue procède par association sérielle ou thématique des dessins ce qui permet d'en restituer leur profondeur, leur richesse mais aussi leur cohésion. Les thèmes de ce premier opus sont majoritairement placés sous le sceau de l'autobiographie : dessins de formation, aquarelles saisies sur les hauteurs de La Chaux-de-Fonds. Viennent ensuite les dessins, les croquis de ses voyages initiatiques qui finiront par mener le jeune Jeanneret jusqu'aux toits de Paris ou les parterres des jardins du Château de Versailles.

Aux paysages saisis aquarellés, font écho les portraits crayonnés de ses camarades de l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds. D'autres dessins rendent compte d'une vie parisienne et d'une vie de bohème d'artiste dans laquelle les nus académiques deviennent des motifs picturaux récurrents. Le Corbusier les déclinera, comme d'autres l'ont fait avant lui, durant des décennies. La nature tantôt figurée, stylisée ou seulement esquissée occupe également une place de choix dans ce premier tome. Elle est et demeure au cœur de sa formation et de ses pensées comme en témoigne par insistant une certaine forme de nostalgie dans

le trait et le motif. Dans le brouhaha des nouveaux embarras de Paris, Jeanneret depuis sa chambre de bonne, se prend aussi à regretter les lignes épurées des montagnes magiques de son Jura natal. Soutenus par des analyses introductives sonnantes et trébuchantes, le catalogue permet de redécouvrir les dessins qui marquent l'éveil et la genèse de la forme architecturale chez Le Corbusier. S'y retrouvent aussi des temples antiques, des mosquées, des baptistères, autant d'œuvres que l'architecte ne peut manquer de croquer avec finesse mais gourmandise. Grâce à une judicieuse maquette aérée et bien composée, il est aisé et agréable de suivre l'architecte dans ses multiples pérégrinations buissonnières. Les transcriptions des annotations manuscrites du jeune Charles-Edouard Jeanneret y sont particulièrement précieuses.

L'ouvrage s'appuie sur un travail clair et exigeant. Les visuels sont de qualité. Seul regret toutefois. Certains dessins n'ont pas toujours bénéficié d'une taille de reproduction suffisante pour les rendre particulièrement lisibles. Il s'avère nécessaire de nuancer notre propos. Le nombre impressionnant de dessins restitués ne permettait pas en terme de volumes de les reproduire en taille conséquente. A qui s'adresse donc un tel ouvrage ? En premier lieu, à n'en pas douter aux amoureux de l'architecte et à tous ceux qui voudraient replonger sur sa genèse de dessinateur, sur son Grand tour tel qu'il l'a de lui-même immortalisé. Au plan scientifique, il se situe comme le pendant complémentaire du catalogue de l'œuvre peint édité il y a quelques années par Naima et Jean-Pierre Jornod. Il fait partie de ces grands travaux incontournables qui depuis Le Garland ont permis de renouveler en profondeur notre connaissance de l'œuvre globale de Le Corbusier. Nous trépignons d'impatience. Vivement que nous puissions accéder au second tome à venir sur les années de construction de Le Corbusier.

# LC. #01 CLOTURE





La Main Ouverte.  
Carnet Nivola I.  
FLC W1(8)15-001.

