

Mars 2023

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

No. 7

LC. REVUE DE RECHERCHES SUR LE CORBUSIER #07

Le Corbusier, *Traces de pas dans la nuit*, 1957,
Tapisserie, Ateliers Pinton,
226x298.



Mars 2023 / Marzo 2023 / March 2023

LC. REVUE DE RECHERCHES SUR LE CORBUSIER #07 (03/2023)

DIRECTION / DIRECCIÓN / DIRECTION

Juan Calatrava. Universidad de Granada
Arnau Dercelles. Fondation Le Corbusier
Jorge Torres Cueco. Universitat Politècnica de València

COMITÉ EDITORIAL / COMITÉ EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Ana Ábalos Llopis. Universidad CEU-Cardenal Herrera
Alejandro Campos Uribe. Delft University of Technology
Raúl Castellanos. Universitat Politècnica de València
Ana del Cid Mendoza. Universidad de Granada
Francisco Antonio García. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Paula Lacomba Montes. Delft University of Technology
Ricardo Meri de la Maza. Universitat Politècnica de València
Ignacio Requena Ruiz. ENSA Nantes Université
Manuel Sánchez García. Dumbarton Oaks, Harvard University, Washington DC
Carla Sentieri. Universitat Politècnica de València

COINSEIL CONSULTATIF / COMITÉ ASESOR / ADVISORY BOARD

Arthur Ruëgg. Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
Toyo Ito. Toyo Ito & Associates, Architects*
Carlo Olmo. Politecnico di Torino
Antoine Picon. Harvard Graduate School of Design
Maristella Casciato. Getty Research Institute. Università degli Studi di Bologna
Bruno Reichlin. Accademia di architettura di Mendrisio
Tetsuyu Shiraishi. Université Waseda, Tokyo
Stanislaus Von Moos. Accademia di architettura di Mendrisio
Caroline Maniaque. École Nationale Supérieure d'Architecture Normandie/
Normandie Université

DESIGN / DISEÑO/ DESIGN

Alejandro Campos Uribe. Delft University of Technology

MISE EN PAGE / MAQUETACIÓN / LAYOUT

Belén Fernández del Moral

COUVERTURE / PORTADA /COVER

José Miguel Gómez Acosta
Daniel López Martínez

VENTE / VENTAS / SALE

<https://www.lalibreria.upv.es/>

© Articles : leurs auteurs
© Illustrations : leurs auteurs
© Illustrations relatives à Le Corbusier : FLC/ADAGP, Paris

ISSN: 2660-4167 / e-ISSN: 2660-7212
DL V-1295-2022

COMITÉ SCIENTIFIQUE / COMITÉ CIENTÍFICO / SCIENTIFIC COMMITTEE

Iñaki Abalos Vázquez. Universidad Politécnica de Madrid
José Ramón Alonso. Universidad A Coruña
Rosa Añón Abajas. Universidad de Sevilla
David Arredondo Garrido. Universidad de Granada
Rémi Baudouï. Université de Genève
Tim Benton. The Open University, Milton Keynes (Emérito)
Iñaki Bergera Serrano. Universidad de Zaragoza
Luis Burriel Bielza. École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville
Jean-Louis Cohen. New York University Institute of Fine Arts
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde. Universidad de Sevilla
Carlos Eduardo Comas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ricardo Daza. Universidad Nacional de Colombia y Universidad de los Andes
Juan Deltell Pastor. Universitat Politècnica de València
Carmen Díez Medina. Universidad de Zaragoza
Marie-Jeanne Dumon. École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville
Laurent Duport. École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier
Bénédicte Duvernay. École Supérieure d'Art de Lorraine
Elise Koering. École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg
Panayotis Farantatos. University of Oslo
Yuri Fujii. Waseda University, Tokyo
Pierre Hyppolite. Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense
Richard Klein. École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille
Carlos Labarta Aizpún. Universidad de Zaragoza
Mickaël Labbé. Université de Strasbourg
Alejandro Lapunzina. University of Illinois at Urbana-Champaign
Marta Llorente Díaz. Universitat Politècnica de Catalunya
Clara E. Mejía Vallejo. Universitat Politècnica de València
Xavier Monteys Roig. Universitat Politècnica de Catalunya
Guillemette Morel Journal. École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais
Hiroya Murakami. National Museum of Eastern Art, Tokyo
Cecilia O'Byrne. Universidad de los Andes
Jean-Pierre Porcher. Topos - Atelier de Architecture
Amadeo Ramos Carranza. Universidad de Sevilla
Anna Rosellini. Università di Bologna
Olivier Salon. Artist
Marta Sequeira. Universidade Autónoma de Lisboa
Catherine de Smet. Centre National d'Arts Plastiques. Université de Paris 8
Vincennes-Saint-Denis
Maria Candela Suarez. CITCEM. University of Porto, Portugal
Marida Talamona. Università Roma Tre



PÉRIODICITÉ

Deux numéros annuels (Mars et Septembre)

PERIODICIDAD

Dos números anuales (marzo y septiembre)

PERIODICITY

Two annual issues: March and September

STRUCTURE DU JOURNAL

- Éditorial
- Article invité (membre du comité scientifique ou chercheur prestigieux)
- Articles de recherche soumis à une évaluation par paires
- Documentation : texte inédit de Le Corbusier, avec introduction critique page par un chercheur mandaté. Documents du fonds FLC (dessins, projets, correspondance, lettres postales)
- Le Corbusier contemporain : manifestations artistiques autour de Le Corbusier
- Recensions (livres ou revues sur Le Corbusier)
- Clôture (photographie, texte, dessin, extrait d'une publication de Le Corbusier)

ESTRUCTURA DE LA REVISTA

- Editorial
- Artículo invitado (miembro del comité científico o investigador de prestigio)
- Artículos de investigación sometidos a revisión por pares
- Documentación: texto inédito de Le Corbusier, con página de introducción crítica a cargo de un investigador encargado. Documentos de la colección de la FLC (dibujos, proyectos, correspondencia, postales)
- Le Corbusier contemporáneo: manifestaciones artísticas en torno a Le Corbusier
- Reseñas (libros o revistas sobre Le Corbusier)
- Cierre (fotografía, texto, dibujo, extracto de una publicación de Le Corbusier)

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. Documents from the FLC funds (drawings, projects, correspondence, postal letters)
- Le Corbusier contemporain: contemporary artistic manifestations around Le Corbusier
- Reviews (books or revues on Le Corbusier)
- Closure (photograph, text, drawing, from a publication by Le Corbusier)

LANGUE

Français/Espagnol/Anglais, avec des résumés dans les trois langues

IDIOMA

Francés/Español/Inglés, con resúmenes en los tres idiomas

LANGUAGE

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

STRUCTURE ÉDITORIALE

- Comité éditorial
- Comité scientifique
- Comité consultatif

ESTRUCTURA EDITORIAL

- Comité de redacción
- Comité científico
- Comité consultivo

EDITORIAL STRUCTURE

- Editorial Board
- Scientific Committee
- Advisory Board

ÉVALUATION

- Acceptation par le comité éditorial (conformité avec les lignes directrices de la revue)
- Premier examen par le comité scientifique, qui décide si l'article sera soumis à une évaluation par les pairs.
- Révision par les pairs, les modifications nécessaires sont demandées.
- Acceptation définitive et publication

EVALUACIÓN

- Aceptación por el comité editorial (de acuerdo con las directrices de la revista)
- Primera revisión por el Comité Científico, que decide si el artículo se somete a revisión por pares.
- Revisión por pares, se solicitan los cambios necesarios.
- Aceptación final y publicación

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 changes will be requested
- Definitive acceptance and publication

SOUMISSIONS ET LIGNES DIRECTRICES À L'INTENTION DES AUTEURS

Les soumissions sont bienvenues en réponse aux thèmes décrits. Veuillez consulter le site web pour connaître les appels en cours et les lignes directrices à l'intention des auteurs :

<http://polipapers.upves/index.php/LC/index>

PRESENTACIÓN DE TRABAJOS Y DIRECTRICES PARA LOS AUTORES

Se aceptan propuestas en respuesta a los temas descritos, por favor consulte la página web para las convocatorias actuales y las directrices para los autores:

<http://polipapers.upves/index.php/LC/index>

SUBMISSIONS AND AUTHOR GUIDELINES

Submissions are welcome in response to the themes outlined. Please check the website for current calls and author guidelines on:

<http://polipapers.upves/index.php/LC/index>

PARRAINAGE / PATROCINIO / PATRONS

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

ÉDITEUR / EDITORIAL / PUBLISHER

Editorial Universitat Politècnica de València

CONTACT / CONTACTO / CONTACT

Jorge Torres Cueco
 Departamento de Proyectos Arquitectónicos, UPV
 Camino de Vera s/n. 46022 Valencia, Espagne
 Tel : +34 963 877 380 - jtorrescueco@gmail.com



Le Corbusier. *Le Poème de l'angle droit*. 1955. Planche 77.

EDITORIAL

05 **Varia corbuséenne**

Juan Calatrava, Arnaud Dercelles, Jorge Torres

ARTICLE INVITÉ

09 **Le cosmopolitisme corbuséen : le projet d'une vie au service de l'architecture**

Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles

RECHERCHES

29 **Le Corbusier's first journey to Venice: an emotional revelation**

Gabriele Gardini

52 **Les horizons de Le Corbusier. Vers un dépassement de la modernité**

Julie Cattant

70 **Las *boîtes à miracles* construidas por Le Corbusier. Hacia una materialización de *l'espace indicible***

Carlos Labarta - Alejandro Vírseada

98 **The Luminous Horizon of Le Corbusier's Last Project**

Richard Klein

114 **L'Art *décoratif d'aujourd'hui* de Le Corbusier. Structure et genèse de l'aile gauche de *Vers une architecture***

Françoise Ducros

DOCUMENTATION

135 **Dix décennies en dix clichés, et plus... 1923-2023. Centenaire de la Villa « Le Lac »**

Patrick Moser

LE CORBUSIER CONTEMPORAIN

161 **LC150+, a conversation with Rene Tan, Jonathan Quek, Ian Soon, Keefe Chooi and Janelle Ho**

Alejandro Lapunzina

177 **LC 150+, A TRAVELLING EXHIBITION. The RT+Q Architects' Private Collection of Le Corbusier Models**

RECENSIONS

216 **Josep Quetglas Riusech. *Breviario de Ronchamp***

Luis Burriel Bielza

218 **Rafael Moneo. *Sobre Ronchamp***

Carmen Díez Medina

222 **Claude Maisonnier. *La Chapelle de Ronchamp, naissance d'un chef-d'œuvre***

Guillemette Morel Journal

CLÔTURE

223 **Le Corbusier. Quatre femmes dont deux se coiffant, s.d. Dessin FLC 509**



@ Daniel López Martínez



@ José Miguel Gómez Acosta

Autores

José Miguel Gómez Acosta (Almería, 1975)

Poeta y Arquitecto por la ETSA de Granada. Complementa su labor como arquitecto en MÁRGENES Arquitectos con la dirección de la editorial y la revista homónimas. Pertenece al grupo de investigación de la Universidad de Granada HUM_813. Ha publicado numerosos textos sobre arquitectura y cultura contemporánea y sobre temas nórdicos. Su actividad se desarrolla entre Granada, Cabo de Gata y Norteuropa, especialmente Islandia. Ha realizado diversas ilustraciones y exposiciones de dibujo como parte del Grupo de Aulago. Publica su obra poética en ABADA Editores. Colabora habitualmente en prensa y otros medios escritos, así como en la radio (RNE).

Daniel López Martínez (Castropol, Asturias, 1974)

Arquitecto por la ETSA de Granada, profesor de diseño gráfico en la Escuela de Arte y Superior de Diseño José Nogué de Jaén, diseñador gráfico especializado en diseño editorial. Complementa su labor docente con la dirección de la editorial MÁRGENES Editores y la revista MÁRGENES Arquitectura junto a José Miguel Gómez Acosta, así como con la investigación sobre la historia de las revistas y la historia de la moda.

LC. #07 EDITORIAL



Le Corbusier. *Table, bouteille et livre*. Huile sur toile, 100x81 cm. FLC 326. 1926. Londres, Tate Gallery.

VARIA CORBUSÉENNE

Contrairement à la vision réductrice qui réduirait de manière simpliste Le Corbusier au seul rôle de chef de file du fonctionnalisme moderne, le tournant historiographique des dernières décennies nous permet de comprendre l'immense richesse de la pensée et de l'activité créatrice du maître. Ce nouveau numéro de *LC* est, à cet égard, une représentation convaincante de la diversité, au sens le plus positif du terme, c'est-à-dire un éventail de grande ampleur des thèmes, des types et des problématiques qui ont construit la vision d'un créateur toujours déterminé à faire face à tous les défis et à toutes les questions que lui posait son époque.

L'article invité, de Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles, aborde une question pertinente dans le contexte des débats récents sur Le Corbusier et la politique : son cosmopolitisme. Laissant de côté les polémiques plus médiatiques que scientifiques, les auteurs analysent l'évolution du sentiment et de la pensée cosmopolitique de Le Corbusier. Au-delà d'une forte présence sur la scène internationale, c'est un profond sentiment humaniste, philosophiquement ancré dans des idées de paix mondiale et de progrès, qui éclaire les motivations de certains de ses projets.

La section « Recherches » est composée de cinq contributions qui peuvent être considérées, conjointement, comme un échantillon de cette variété kaléidoscopique de l'activité de Le Corbusier. La première, de Gabriele Gardini, nous replonge dans son premier voyage à Venise (en 1907). Toujours influencé par John Ruskin, il découvre à Venise l'architecture médiévale, mais aussi un monde de couleurs et de sensations qui resteront à jamais dans sa mémoire et dans sa manière d'intégrer les leçons du passé dans la contemporanéité.

Julie Cattant aborde un thème transversal passionnant : l'obsession de Le Corbusier pour la ligne d'horizon. Fondant son étude sur l'importance que l'architecte accordait à ce thème, l'auteur nous révèle qu'à côté des motivations paysagères ou purement architecturales, il y a aussi de denses réflexions poétiques issues de sa vision complexe du monde.

Le troisième article, rédigé par Alejandro Vírseada et Carlos Labarta, retrace l'histoire du concept de *boîte à miracles*, depuis ses origines théoriques, liées à l'idée de *l'espace indicible*, jusqu'à ses tentatives tardives de construction. Les auteurs soutiennent que le processus de distanciation de Le Corbusier par rapport à l'idée de la machine à habiter peut-être mesuré dans la définition progressive de la *boîte à miracles*.

Richard Klein étudie quant à lui l'un des projets non réalisés les moins étudiés de Le Corbusier : le Palais des Congrès de Strasbourg (1962-1965). Il dévoile un Le Corbusier, quoique avancé en âge, qui reste tout à fait réceptif au sens moderne du spectaculaire et aux dernières avancées en matière de son et lumière (comme il l'avait déjà démontré à Bruxelles en 1958 avec le Pavillon Philips).

La section recherche s'achève sur la contribution de Françoise Ducros, première partie de son étude sur *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*. Elle analyse non seulement le contenu de cet important ouvrage théorique, mais aussi son imbrication dans un contexte plus large, lié tant à l'aventure de *L'Esprit Nouveau* qu'à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs de 1925, sans oublier *Vers une architecture*.

La section "Documentation" est un reportage historique et iconographique de Patrick Mosser sur la villa "Le Lac", conçue par Le Corbusier pour ses parents, dont l'on célèbre le centenaire. Des photographies soigneusement choisies illustrent le passage des décennies et la vie de ses habitants (y compris les animaux) dans ce bâtiment si cher au cœur de l'architecte.

La section "Le Corbusier contemporain" fait écho à l'exposition LC 150+, réalisée par le studio d'architecture RT+Q Architects. Ce sont plus de 150 maquettes de projets de Le Corbusier conçues par le studio qui ont entamé une véritable tournée internationale. À l'occasion de sa présentation à l'ETS Arquitectura del Vallés, dans le cadre du programme d'études barcelonais de l'Université de l'Illinois, que son responsable, Alejandro Lapunzina, nous propose un dialogue fécond avec l'architecte Rene Tan sur le sens et la portée de cette exposition.

Ce septième numéro de la revue est complété par trois recensions de livres récemment publiés sur la chapelle de Ronchamp, ceux de Josep Quetglas, Rafael Moneo et Claude Maisonnier. La lecture conjointe de ces trois recensions montre la complémentarité de ces révisions d'une œuvre si connue et permet d'établir de nouvelles clés de compréhension.

Nous voudrions conclure cet éditorial en remerciant de nouveau les lecteurs et les chercheurs pour l'intérêt croissant qu'ils portent à la revue *LC* et en les invitant à poursuivre leurs envois d'articles, de critiques et autres propositions, même insolites. Nous souhaitons également exprimer notre gratitude aux auteurs des textes, à ceux qui en assurent l'évaluation et la révision mais aussi tout particulièrement à Daniel López Martínez et José Miguel Gómez-Acosta, qui ont généreusement assuré la conception de cette nouvelle couverture.

VARIA CORBUSIERIANA

Frente a la visión reduccionista que consideraba a Le Corbusier simplemente como jefe de filas del funcionalismo moderno, el giro historiográfico de las últimas décadas nos permite comprender toda la inmensa riqueza del pensamiento y de la actividad creativa del maestro. Este nuevo número de *LC* constituye, a este respecto, una clara representación de la variedad, en el sentido más positivo del término, es decir, de la gran amplitud del abanico de temas, tipos y problemas que fueron construyendo la visión de un creador siempre decidido a afrontar todos los retos e interrogantes que su propia época le planteaba.

El artículo invitado, a cargo de Rémi Baudouï y Arnaud Dercelles, aborda una cuestión relevante en el contexto de los recientes debates sobre Le Corbusier y la política: su cosmopolitismo. Dejando a un lado polémicas más mediáticas que científicas, los autores analizan la evolución del sentimiento y el pensamiento cosmopolita de Le Corbusier. Más allá de su fuerte presencia en la escena internacional, es su profundo sentimiento humanista, filosóficamente anclado en las ideas de la paz mundial y del progreso, lo que arroja luz sobre las motivaciones de algunos de sus proyectos.

La sección “Recherches” consta de cinco contribuciones que pueden verse conjuntamente como muestra de esa variedad caleidoscópica de la actividad de Le Corbusier. La primera, de Gabriele Gardini, estudia su primer viaje a Venecia (en 1907). Influida todavía por John Ruskin, descubre en Venecia la arquitectura medieval, pero también un mundo de colores y sensaciones que permanecerá para siempre en su recuerdo y en su manera de integrar las lecciones del pasado en la contemporaneidad. Julie Cattant aborda un tema transversal de gran interés: la obsesión de Le Corbusier por la línea del horizonte. Su estudio sobre la importancia que el arquitecto concedía a este asunto revela cómo, junto a las motivaciones paisajísticas o puramente arquitectónicas, se insertan también densas reflexiones poéticas procedentes de su compleja cosmovisión. El tercer artículo, firmado por Alejandro Vírveda y Carlos Labarta, recorre la historia del concepto de la *boîte à miracles* desde sus orígenes teóricos, ligados a la idea del *espace indicible*, hasta sus tardías tentativas de construcción. Los autores argumentan cómo en la progresiva definición de la *boîte à miracles* puede medirse el proceso de alejamiento de Le Corbusier con respecto a la idea de *machine à habiter*. Richard Klein estudia uno de los proyectos no realizados menos difundidos: el del Palacio de Congresos de Estrasburgo (1962-1965), no construido. Nos muestra a un Le Corbusier que, ya al final de su vida, es, sin embargo, completamente receptivo al sentido moderno de lo espectacular y a los últimos avances en equipamientos de luz y sonido (como ya había demostrado en Bruselas en 1958 con el Pavillon Philips). Cierra esta sección la contribución de Françoise Ducros, primera parte de su estudio sobre *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*. Se analiza no solo el contenido de esta importante obra teórica sino también su imbricación en un contexto más amplio, relacionada tanto con la aventura de *L'Esprit Nouveau* como con la Exposición Internationale des Arts décoratifs de 1925 y, especialmente, con *Vers une architecture*.

La sección “Documentación” es un reportaje histórico e iconográfico de Patrick Mosser sobre la villa “Le Lac” proyectada por Le Corbusier para sus padres, de la que celebramos su centenario. Diez fotografías cuidadosamente elegidas ilustran el paso de las décadas y de las vidas de sus habitantes (incluyendo los habitantes animales) por este edificio tan íntimamente querido por el arquitecto.

El apartado “Le Corbusier contemporáneo” se hace eco de la exposición *LC 150+*, realizada por el estudio de arquitectura RT+Q Architects. Son más de 150 maquetas de proyectos de Le Corbusier reunidas por dicho equipo y que recientemente ha emprendido una andadura internacional. Con motivo de su presentación en la ETS Arquitectura del Vallés, gracias al programa de estudios en Barcelona de la Universidad de Illinois, el responsable de este último, Alejandro Lapunzina, conversa con el arquitecto Rene Tan sobre el sentido y el alcance de esta muestra.

Completan esta séptima entrega de la revista tres reseñas sobre libros publicados recientemente sobre la capilla de Ronchamp por Josep Quetglas, Rafael Moneo y Claude Maisonnier. La lectura conjunta de estas tres reseñas da cuenta de la complementariedad de estas revisiones de tan conocida obra y permite establecer nuevas claves de conocimiento de la misma.

Queremos cerrar este editorial agradeciendo la creciente acogida que los lectores e investigadores prestan a *LC* y transmitiendo nuestra invitación abierta a colaborar con la revista mediante el envío de artículos, reseñas u otras propuestas. Manifestamos, igualmente, nuestra gratitud a los autores de los textos, a los revisores de los mismos y, particularmente, a Daniel López Martínez y José Miguel Gómez-Acosta, que generosamente han aportado el diseño de esta nueva cubierta.

LE CORBUSIER'S VARIA

The reductionist vision that considered Le Corbusier simply as the leader of modern functionalism is facing an historiographical turn in the last decades. It allows us to understand all the immense wealth of thought and creative activity of the master. This new issue of *LC* presents a clear representation of the variety and wide range of topics, types and problems that have always been building the vision of a creator. An architect determined to face all the challenges and questions that his own time posed to him.

The invited article, by Rémi Baudouï and Arnaud Dercelles, addresses a relevant topic in the context of recent debates on Le Corbusier and his political approach: his cosmopolitanism. Leaving aside controversies that are more mediatic than scientific, authors analyse the evolution of Le Corbusier's deep cosmopolitan feeling. It is not just about his strong international presence, but about a deep humanist feeling, philosophically anchored in the ideas of peace and progress, which explains the motivations of some of his projects.

The research section in this issue consists of five contributions that can be seen together as a sample of the kaleidoscopic variety of Le Corbusier's activity. The first, by Gabriele Gardini, studies Le Corbusier's first trip to Venice (in 1907). Still influenced by John Ruskin, he would discover medieval architecture in Venice, as well as a world of colours and sensations. They would remain forever in his memory and in his way of integrating the lessons of the past into the present. Julie Cattant addresses a transversal theme of great interest: Le Corbusier's obsession with the horizon line. Her study of the importance of that topic for the architect reveals how dense poetic reflections, along with landscape or purely architectural motivations, are inserted in his complex worldview. The third article, written by Alejandro Vírveda and Carlos Labarta, traces the history of the concept of the *boîte à miracles* from its theoretical origins, linked to the idea of the *espace indicible*, to its late attempts at its construction. Authors argue how in the progressive definition of the *boîte à miracles* Le Corbusier creates a distance with the idea of *machine à habiter*. Richard Klein studies one of least known Le Corbusier's projects: the Strasbourg Congress Hall (1962-1965). It shows us how the very late Le Corbusier is completely receptive to the modern concepts of the spectacular and to the latest advances in light and sound equipment (as he already demonstrated in Brussels in 1958). The research section closes with the contribution of Françoise Ducros and the first part of her studies on *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*. She analyses the content of this important theoretical work and its imbrication in a broad context, related to the adventure of *L'Esprit Nouveau*, to the Exposition Internationale des Arts Décoratifs of 1925 and, especially, to *Vers une architecture*.

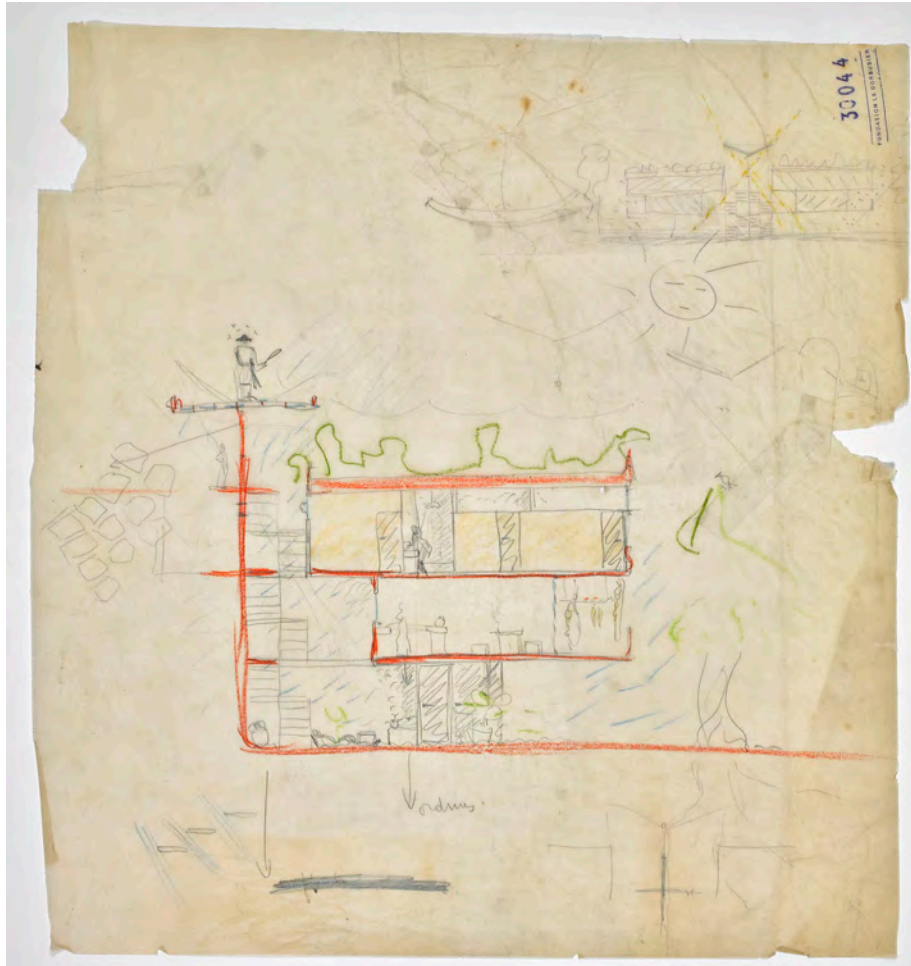
The "Documentation" section consists of a historical and iconographic report by Patrick Mosser on the villa "Le Lac". A house designed by Le Corbusier for his parents that is close to be centenary. Ten photographs carefully chosen to illustrate the passage of decades and the lives of its inhabitants (including animals) through this building that the architect so intimately loved.

The section "Contemporary Le Corbusier" echoes the *LC 150+* exhibition, created by the architecture studio RT+Q Architects, that includes more than 150 models of Le Corbusier's projects. Alejandro Lapunzina talks with the architect Rene Tan about the meaning and scope of this exhibition on its presentation at the ETS Arquitectura del Vallés, thanks to the study program in Barcelona of the University of Illinois.

This seventh issue of the magazine is completed by three reviews of recently published books on the Ronchamp Chapel by Josep Quetglas, Rafael Moneo, and Claude Maisonnier. The joint reading of these three reviews shows the complementarity of these works and presents new keys to better understand Ronchamp.

We would like to close this editorial by thanking the growing acceptance that readers and researchers are giving to *LC*. As well as encouraging collaboration in the journal by sending articles, reviews, or other proposals. We also express our gratitude to the authors of the texts, their reviewers, and to Daniel López Martínez and José Miguel Gómez-Acosta, who have generously provided the cover design.

LC. #07 ARTICLE INVITÉ



Le Corbusier. *Lotissement Barcelona*. Croquis d'étude en coupe sur logement triplex, c. 1931. Crayon noir et couleur, 49,1x52,1 cm. FLC 30044.

Le cosmopolitisme corbuséen : le projet d'une vie au service de l'architecture
Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles



Le Corbusier devant le comptoir d'Air India, années 1950. Archives FLC L4(3)44.

AIR-INDIA  *International*

LE COSMOPOLITISME CORBUSÉEN: LE PROJET D'UNE VIE AU SERVICE DE L'ARCHITECTURE

Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19375>

Résumé : L'omniprésence de Le Corbusier -architecte « aux semelles de vent »- sur la scène internationale a souvent été peu ou mal analysée. Peu sensible à la reconnaissance ou la déférence, Le Corbusier a en revanche toujours œuvré pour que sa vision cosmopolite de l'architecture et de l'urbanisme puisse s'incarner. De l'atelier du 35 rue de Sèvres -qui vit défiler un concentré planétaire d'architectes- aux différents continents - qui accueillirent ses conférences ou ses réalisations- Le Corbusier demeure, invariablement porteur d'une « cosmopolitisation de la réalité » chère au philosophe Ulrich Beck. De La Chaux-de-Fonds à Chandigarh c'est une vision humaniste de son art qui s'exprime. Cet article interroge également la manière dont il pense l'humanité et la façon dont il conçoit la Paix mondiale, seule issue à la prospérité des hommes. Du Palais de la Société des Nations à la sculpture inspirante de la Mains ouverte, c'est une vision cosmopolitique qu'il faut convoquer pour cerner et comprendre les motivations corbuséennes.

Mots clés : *Cosmopolitisme, Le Corbusier, Paix, Urbanisme, Chandigarh, Politique, Modernité.*

Resumen: La omnipresencia de Le Corbusier -un arquitecto con «suelas de viento»- en la escena internacional ha sido a menudo poco o mal analizada. Poco sensible al reconocimiento o a la deferencia, Le Corbusier trabajó siempre para que su visión cosmopolita de la arquitectura y el urbanismo pudiera plasmarse. Desde el estudio del 35 de la rue de Sèvres -en el que se produjo una concentración mundial de arquitectos- hasta los distintos continentes -que acogieron sus conferencias o sus creaciones- Le Corbusier sigue siendo, invariablemente, el portador de una «cosmopolitización de la realidad» muy apreciada por el filósofo Ulrich Beck. De La Chaux-de-Fonds a Chandigarh, se expresa una visión humanista de su arte. Este artículo también cuestiona su manera de pensar la humanidad y de concebir la paz mundial como única salida para la prosperidad humana. Desde el Palacio de la Sociedad de Naciones hasta la inspiradora escultura de la Mano Abierta, es una visión cosmopolita a la que hay que apelar para identificar y comprender las motivaciones corbusianas.

Palabras clave: *Cosmopolitismo, Le Corbusier, Paz, Urbanismo, Chandigarh, Política, Modernidad.*

FIG. 1
Atelier du 35 rue de Sèvres,
Paris, circa 1950. Archives
FLC L4(13)41.

Abstract: The omnipresence of Le Corbusier - an architect with «soles of wind» - on the international scene has often been little or poorly analysed. Not very sensitive to recognition or deference, Le Corbusier has always worked to ensure that his cosmopolitan vision of architecture and urbanism could be embodied. From the studio at 35 rue de Sèvres - which saw a global concentration of architects - to the different continents - which hosted his conferences or his creations - Le Corbusier remains, invariably, the bearer of a «cosmopolitization of reality» dear to the philosopher Ulrich Beck. From La Chaux-de-Fonds to Chandigarh, it is a humanist vision of his art that is expressed. This article also questions the way he thinks about humanity and the way he conceives of world peace as the only way out for human prosperity. From the Palace of the League of Nations to the inspiring sculpture of the Open Hands, it is a cosmopolitical vision that must be summoned to identify and understand Corbusier's motivations.

Keywords: *Cosmopolitanism, Le Corbusier, Peace, Urbanism, Chandigarh, Politics, Modernity*



Introduction

L'historiographie corbuséenne s'est attachée à retracer la vie et la pensée de Le Corbusier comme le passage progressif d'une pensée située - la Suisse du milieu horloger de la Chaux-de-Fonds - à une pensée s'échappant progressivement du cadre étroit de l'État-Nation - en l'occurrence la France des années 1920 - pour acquérir une dimension internationale comme le signale la constitution, en juin 1928, des Congrès internationaux d'Architecture Moderne (CIAM).

Le regard sur Le Corbusier a fait de l'international la caisse de résonance des premiers succès parisiens du Chaux-de-Fonnier jusqu'à surdéterminer le point de vue analytique défini. Si Le Corbusier pouvait se hisser au niveau de la commande publique et des débats internationaux, il le devait moins sans doute à ses propres analyses d'architecte sur la nouvelle esthétique et plastique à promouvoir qu'à la réception critique de ses propositions. L'ouverture à l'international relevait plus du champ d'un processus de production d'une reconnaissance publique de sa personne que d'une logique distributive liée à sa propre définition identitaire de son moi-sujet. L'accès à l'international s'imprégnait d'une vision de la seule réception critique de sa pensée passant plus ou moins sous silence sa propre histoire cosmopolitique.

Il nous semble opportun de restituer l'œuvre dans ses dimensions cosmopolites qui offrent les modalités de réinterpréter ses ambitions moins dans une logique du processus d'extension de ses missions depuis un centre - en l'occurrence Paris - que dans une logique d'universalité qui ne requiert en aucune manière ni centre ni marge, ni même processus d'extension du centre vers les périphéries de la planète.

Réinvesti depuis une vingtaine d'années au gré des soubresauts de la globalisation et de la financiarisation du monde, le cosmopolitisme qui pose depuis la philosophie grecque l'existence de l'individu citoyen *polités* selon les principes de notre appartenance collective au cosmos témoigne de la possibilité à la fois d'être d'un lieu sans que cela affecte la pleine conscience d'être membre à part entière de l'humanité. Le cosmopolite serait ainsi un individu dual dans sa capacité à vivre et respecter les propres valeurs de sa culture d'origine et les potentialités de découverte et d'enrichissement spirituel et intellectuel que les lieux de son altérité lui offrent. Ainsi à la différence du concept d'internationalisation versus internationalisme, la figure du cosmopolite porte en elle, les formes d'adhésion moins à sa propre culture de naissance qu'à l'ensemble des cultures qui lui offrent les conditions d'être un citoyen planétaire. Rappelons à cet effet que Le Corbusier a suivi et a pleinement adhéré au mouvement des citoyens du monde initié à partir de 1948 par l'activiste américain Garry Davis¹ renonça à sa citoyenneté originelle pour se proclamer « citoyen du monde » sous protection onusienne en faveur de la constitution d'un gouvernement mondial. Le cosmopolitisme corbuséen ouvrirait bien les conditions d'une approche cosmopolitique qui, reconnaît dans le modèle kantien de la Paix perpétuelle à l'échelon mondial, la seule alternative politique et institutionnelle pour les Etats-Nations de vivre en paix². « La cosmopolitisation de la réalité » décrite par Ulrich Beck³ offrirait ainsi les conditions au même Le Corbusier de pouvoir opposer au « nationalisme méthodologique » - celui qui assimile la société moderne à la société organisée dans le cadre de l'État-nation occidental - la capacité à penser la modernité comme projet mondial multi-dimensionnel. A l'orée du XX^{ème} siècle, Le Corbusier est déjà aux avant-gardes du cosmopolitisme en architecture. (Fig 1)

FIG. 2

. Vue générale de La Chaux-de-Fonds, carte postale, sans date. Archives FLC L5(9)49.

La Chaux-de-Fonds. Le cosmopolitisme du chronographe

L'imaginaire déployé par l'histoire de l'architecture attentive à comprendre la mutation du jeune Edouard Jeanneret a tôt fait d'insister sur l'influence première de son maître Charles L'Eplattenier et de son militantisme romantique pour la restauration nationale de la Suisse de la multiplicité de ses identités paysannes alpestres. Cette analyse fut confortée à la fois par les motifs décoratifs retenus dans ses travaux de graveur-ciseleur à l'Ecole d'Art et d'Art appliqué à l'Industrie, mais aussi par les aquarelles, lavis et dessins naturalistes produits⁴. Il n'est pas jusqu'à ses villas du Pouillerel avec le jeu des références laudatrices à la gloire de la culture pastorale des montagnes et forêts de sapin, qui ne procurent le sentiment que le Locle et La Chaux-de-Fonds enchâssés dans les rudes conforts du Jura n'aient été que des territoires protégés de la civilisation en tant que refuges naturels. Cette représentation d'un monde paysan rude et droit dans ses bottes aux muscles nouveaux et à la parole vraie mais brève, proroge l'idéal construit de la réalité des élites et mouvements artistiques du XIX^{ème} siècle d'une Suisse immuable dans son peuplement, ses activités et sa culture propre. Elle efface la nature profonde des bouleversements socio-économiques que la Suisse connaît à la fin du siècle de la Révolution industrielle. (Fig. 2)

Loin d'être le lieu d'un helvétisme artistique imagé romantique mais suranné, l'agglomération de la Chaux-de-Fonds qui dépasse en 1900 désormais les 30 000 habitants est encore désignée par *Le guide Suisse* comme le premier village du monde. Sous l'impulsion du succès du modeste apprenti forgeron qui implanta en 1671 dans le village du Locle le premier atelier d'horlogerie. La ville neuve, rebâtie sur les ruines du grand incendie du 5 mai 1794, s'est soumise au culte du Dieu temps. La ville en longueur a épousé la topographie de la vallée longitudinale. Les manufactures ont poussé comme des champignons sur la trame urbaine en damier. Le peuple des campagnes a gagné les ateliers, attiré par la prospérité industrielle de l'horlogerie. La Chaux-de-Fonds est



devenu une référence mythique pour la Suisse laborieuse de la révolution industrielle. Selon Karl Marx, la ville n'est qu'« une seule énorme usine ». La montre *Roskopf*, simple et robuste au boîtier non ouvré, du reste dénommé « montre du prolétaire » est à La Chaux-de-Fonds ce que les alpages sont à la Suisse. En 1885, le jeune homme Georges Valois découvre à l'occasion de son expérience commerciale en Malaisie, l'importance des stocks de montres de La Chaux-de-Fonds dans les relations économiques entre l'Europe et l'Asie⁶. Dix millions de montres sont exportées annuellement. Sous toutes les latitudes, d'Helsinki à Canton, la fabrique "Zénith" fondée en 1865 par Georges Favre-Jacot rappelle l'existence de ce coin miraculeux de Suisse où les songes de prospérité et félicité ont pour unité comptable la montre à gousset. La modernité est née à La Chaux-de-Fonds. Max Jacob le reconnaît : « En Suisse, au sommet de chaque montagne, il y a un réveil-matin ». (Fig. 3)

FIG. 3
La Chaux-de-Fonds côté montagne, carte postale, sans date. Archives FLC L5(9)53.

La Chaux-de-Fonds est bien un bourg industriel que renforce la présence massive d'ouvriers de l'horlogerie venus des différents cantons suisses et des quatre coins de l'Europe. C'est bien le bouillonnement intellectuel et idéologique qui se manifeste dans les tavernes et cercles de la ville cosmopolite'. Depuis sa petite échoppe de guillocheur soumis aux aléas économiques de la production des montres, Georges-Edouard père d'Edouard fulmine contre le nouveau monde industriel. Mais en défenseur d'un ordre ancien, il rejette d'emblée le socialisme et la révolution comme aventure et désordre et prône un retour à l'ordre fondé sur la tradition du métier d'horloger pourtant en cours de disparition. Marqué des plaintes et souffrances de son père, Edouard en bon fils de famille rejette avec violence cette existence sans surprise réglée comme le tic-tac de l'horloge et qui aurait obligé son père à vivre « comme un colimaçon dans sa coquille »⁷. Mais la mise à distance de la culture horlogère de la ville natale fait prendre conscience à Edouard que « La Tchaux » n'est pas un paisible bourg de Suisse dans lequel la vie s'écoulerait imperturbablement au rythme des saisons, des transhumances vers les alpages et des grandes randonnées à skis. La ville a inscrit dans sa chair la nature des rapports industriels. La composition des espaces



publics du plan en damiers est le mode de définition des espaces manufacturiers de l'horlogerie soigneusement alignés les uns aux autres. Le regard critique sur la condition sociale de ses parents, projette Edouard Jeanneret dans l'ébauche d'une première réflexion théorique sur le fait urbain. La rigidité d'un plan rationnel n'est pour lui qu'ennui et laideur. Rousseauiste sans peut être avoir eu connaissance du *Contrat social*, il considère que la constitution d'une ville résulte d'un libre accord des hommes conscients des avantages qu'ils peuvent retirer de la mise en commun de leurs compétences. Dans son esprit la ville protège les plus faibles qui dans l'état de nature étaient destinés à périr. La ville définirait un état de civilisation. La rupture avec cette conception de ce qu'il définit comme « la ville idéale », Édouard Jeanneret la situe précisément, par son expérience familiale et culturelle autour du XIX^{ème} siècle. C'est le récit de cette fracture qu'il souhaite révéler en débutant la rédaction d'un livre sur l'urbanisme. Dans ses esquisses, il oppose La Chaux-de-Fonds d'avant 1794, à La Chaux-de-Fonds de la Révolution industrielle. Aucune comparaison n'est possible. La ville de son enfance marque le triomphe d'une aristocratie industrielle sur la plèbe. La cité a fait l'objet d'un « industrialisme à outrance » vecteur d' « une crise sociale et du déséquilibre actuel... »⁸. L'égalité naturelle entre les hommes a disparu. La Chaux-de-Fonds serait la victime expiatoire du capitalisme outrancier. Elle est « une tâche lépreuse ».



FIG. 4
Plan du Palais de la Société
des Nations, 1927, Plan
FLC 23192.

La critique minutieuse de La Chaux-de-Fonds lui permet de définir en creux les éléments constitutifs d'une ville moderne qui ne saurait être celle du triomphe du pur libéralisme. Elle devrait contraindre le capitalisme à passer sous les fourches caudines d'une civilisation urbaine qui se définit par la dimension politique et réglementaire de l'esprit public. Se référant de manière implicite à la démocratie athénienne et la république romaine, il fait de la ville, une somme d'institutions collectives définissant en préalable le cadre de l'espace public. Une des critiques majeures de Chaux-de-Fonnier réside dans le constat que l'emprise industrielle sur la ville a interdit la constitution de places publiques de qualité et d'emplacements pour les édifices monumentaux. Rien d'original dans ce positionnement. Dans la tradition de l'embellissement, il considère que la beauté plastique de la ville moderne doit d'abord être signifiée à partir de la construction de places qui réuniraient dans une logique de centralité les bâtiments publics phares de la civilisation. La vie publique par « l'exaltation noble et motivée du sentiment patriotique » doit permettre de susciter « la fierté locale ». Elle est transcendance par rapport au reste de la ville et permet d'accéder à l'idéal de beauté. La haine de la promiscuité culturelle et sociale, le désir de fuite par rapport à l'univers limité des échelles de valeur de la petite ville, l'évaluation de la monotonie formelle et spatiale de La Chaux-de-Fonds, offrent à Edouard Jeanneret les moyens de concevoir la ville dans une diversité d'usages et de services. Il n'y a de ville possible que comme un kaléidoscope qui offrirait dans un même espace-temps de situations différentes mais complémentaires. Il réfléchit la ville comme un assemblage de règles et missions différenciées ne renvoyant pas nécessairement à une identification entre ville et rationalité industrielle. Il n'y a de vie possible que dans l'assemblage de séquences et pièces urbaines juxtaposées selon des règles et des missions différentes. Ces séquences au chiffre biblique de trois, sont définies par l'architecte comme les « trois villes » constitutives de la ville moderne ; celle du travail, celle de l'habitation et celle de la beauté. Les séquences qui définissent la ville comme un espace plurifonctionnel et non monofonctionnel doivent être régies par des règles différentes dans la mesure où leur valeur d'usage n'est pas de même essence. Edouard Jeanneret opère leur hiérarchisation fonctionnelle et spatiale. La ville de la beauté est celle de l'idéalité politique de la *civitas*. Elle définit le centre de l'agglomération. La ville de l'utile est celle du travail. Elle fait l'objet de règlements spéciaux destinés à son contrôle pour éviter son extension inconsidérée et la mise en péril des deux autres villes. Elle ne saurait comme dans sa ville natale, trouver place au centre de l'agglomération. Elle est l'objet technique par excellence des réseaux, de l'assainissement et de la stricte gestion

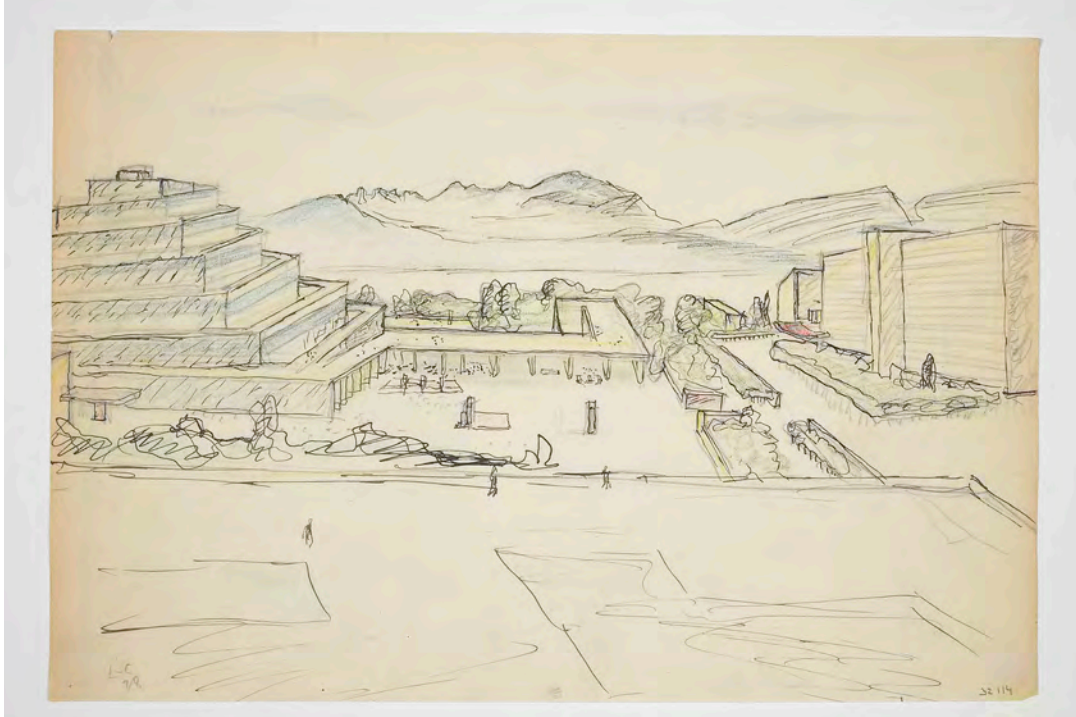


FIG. 5
Plan du Mundaneum, 1929,
Plan FLC 32114.

policière. La ville de l'habitation est la cité de l'hygiénisme. L'étude critique des espaces résidentiels de La Chaux-de-Fonds fait ici encore office de contre-modèle. C'est depuis l'observation de la disposition des habitations des quartiers des rues de la Montagne et des Tourelles orientées ouest-est selon lui dans le sens du vent le plus violent, qu'il conçoit la nécessité de réfléchir aux conditions d'implantation des maisons. Leur procurer du soleil, de l'air et de la lumière, ne doit pas conduire à la multiplication des courants d'air. Les habitations doivent être situées dans des endroits privilégiés pouvant conjuguer verdure et promenades. En réalité bien que critique du modèle urbanistique de La Chaux-de-Fonds, Edouard Jeanneret en conçoit la dimension cosmopolite comme une des éléments essentiels de la nouvelle ville industrielle qu'il entend bâtir. Et, s'il se convainc dès 1913 de l'urgence de quitter définitivement la ville de son enfance, c'est d'abord pour l'écart qu'il existe entre d'une part les laideurs et bassesses de cette agglomération et d'autre part la soif d'ouverture et découverte modernes qu'exprime selon lui la capitale parisienne d'un pays bientôt en guerre contre l'Allemagne impériale. La métropole est donc affaire d'intensité et d'autonomisation individuelle. Dans son esprit, elle est par essence cosmopolite. Le conflit sur la construction de la villa Schwob fait office d'accélérateur de son déménagement définitif à Paris. Le choix de l'installation définitive pour la capitale des arts et lettres procède de la volonté d'échapper à l'étroitesse culturelle et sociale de son milieu d'origine. Le départ est le mode de se réinventer un avenir, d'aller à la rencontre de l'événement pour se forger un destin.

FIG. 6

Le Corbusier et ses collaborateurs de l'atelier du 35 rue de Sèvres (Paris), circa 1954. ©Studio Willy Rizzo.



L'architecte cosmopolite de la paix mondiale

En postulant que toute société n'existe que par les modalités de penser sa propre évolution sociale et politique, le cosmopolitisme se pense d'abord comme une philosophie du mouvement et du dépassement de toutes les formes d'immuabilité et conventions humaines et coutumières. Si comme l'affirme Edouard Jeanneret, toute société « primitive » - première selon notre définition contemporaine est à même de porter une vérité et sincérité de l'être humain par la prise en considération du *labores humanes*, cela ne saurait devoir s'interpréter comme refus de toute évolution. Le sens pratique, l'intelligence, la sagacité et le génie créatif opèrent selon Jeanneret comme les véritables moteurs de la nécessaire transformation de l'humanité⁹. Dans ses textes laudateurs sur l'importance des civilisations humaines dans l'histoire, il se fait fort de décrire les grandes civilisations passées – Egypte, Rome, Perse...- comme les jalons nécessaires et préalables du cheminement inéluctable de la planète vers un monde effectif meilleur même si par ailleurs elle peut être aussi affectée par des cycles de régression comme les invasions et destructions barbares, les révoltes et jacqueries populaires ou le fléau des guerres dans lesquelles il peut ranger les conflits du Haut-Moyennage et la guerre de Cent ans. Comme il en est précédemment signalé, la révolution industrielle par la destruction des cadres et échelles du temps de la société ordonnée moderne, est, de son point de vue, le dernier des fléaux majeurs auxquels les peuples se trouvent être confrontés. Nonobstant cette théorie cyclique de l'histoire duale de ses évolutions et de ses involutions, Edouard Jeanneret, arc-bouté sur l'idée d'une l'humanité en perpétuelle progrès, est marqué par la philosophie des Lumières susceptible de tracer les modalités d'accès à l'avenir radieux dont il pressent l'émergence avant même la catastrophe d'août 1914. Il peut rejoindre le philosophe Kant qui sollicite pour l'aventure humaine, le nouveau destin d'une « nature humaine » qui s'émancipe des contingences et étroitesse des pouvoirs des princes. Selon le philosophe, c'est dans la recherche d'une alternative cosmopolitique fondée sur l'émancipation individuelle et collective que se déploieront les modalités de

FIG. 7
Le Corbusier et Balkrishna Doshi. Sans date, sans lieu. Archives FLC L4(13)17.



FIG.8
Le Corbusier à Tokyo, avec
Kunio Maekawa et Junzo
Sakakura. Tokyo, 1955.
Archives FLC L4(4)127.

vivre en paix et dans la prospérité¹⁰. Sans rebondir sur l'interrogation rousseauiste d'un homme « naturellement bon » ou « naturellement mauvais », Jeanneret peut saluer en ce philosophe, la formulation de la nécessité du contrat social pour pallier ces déficiences. Accéder à la civilisation machiniste requiert l'effort bien compris de tout un chacun pour produire la richesse collective nécessaire à la vie machiniste. Le cosmopolitisme comme théorie du dépassement pour chacun de ses différences et négociation avec autrui de son altérité dans sa rencontre et son acception est à l'essence même selon Jeanneret, du dépassement des conflits de classe et de la garantie d'une paix mondiale perpétuelle par la prospérité retrouvée. (Fig. 4)

Par son refus du conflit qu'elle qu'en soit sa forme - du conflit syndical régulé aux désordres des Jacqueries et des révolutions anarchistes et marxistes - Jeanneret est d'abord de cœur et d'esprit pacifiste. Si ses engagements de suisse pendant la première guerre mondiale lui font moralement abandonner le sacro-saint principe de la neutralité au profit d'un engagement d'architecte au service de la mobilisation française, il imagine la fin de la guerre comme le retour à la paix dans une Europe pacifiée à même de porter, avec la création de La Société des Nations (SDN) la paix universelle par la mise en œuvre du cosmopolitisme de la métropole fonctionnelle. Grâce à la somme de ses articles publiés dans les revues d'avant-garde et les revues non-conformistes, ses engagements pacifistes par la révolution architecturale comme substituée à la révolution prolétarienne sont connus et reconnus. En 1926-1927 l'agence de Le Corbusier rue de Sèvres candidate pour la réalisation du palais des Nations de la SDN dans le quartier rive droite de la future Genève Internationale. C'est en avril 1928 que le socialiste pacifiste et anticolonialiste belge



Paul Otlet connu en tant que juriste pour ses efforts à promouvoir un Répertoire bibliographique Universel destiné à faciliter une logique d'éducation universelle de l'humanité pour promouvoir la paix, demande à Le Corbusier et Pierre Jeanneret d'engager à Genève le projet de son centre de culture mondiale, le Mundaneum, véritable cité universelle dédiée à la connaissance et à l'amitié entre les peuples. (Fig. 5)

Bien que le projet ne verra jamais le jour, Le Corbusier militera encore pour la paix en dépit des critiques communément partagées sur la faillite de la SDN. En 1939, conscient de la guerre à venir, il abandonne à nouveau son pacifisme pour tenter de se mettre au service de la France en guerre.

L'après-guerre, et la conscience des tragédies subies, ravivent sa foi dans des institutions vouées à pacifier le monde mais aussi lui permettre un développement harmonieux. Son engagement et ses tentatives pour l'édification du Palais l'ONU à New York et celui de l'UNESCO à Paris, témoignent de sa volonté d'associer son nom à ses grandes entreprises humanistes... En vain. Pour autant, après-guerre, et durant les années 50 ou 60, Le Corbusier sera adhérent ou proche d'un grand nombre d'associations à vocation humaniste ou pacifiste : il est membre de l'Amitié Franco-Polonaise présidée par son ami Joliot-Curie, membre du Mouvement des Intellectuels français pour la Défense de la Paix emmené par son ami Jean Cassou, ... En 1963, il répond favorablement à la



FIG. 9
Le Corbusier à Chandigarh.
Sans date. Archives
FLC L4(3)83.

Campagne d'aide aux Harkis organisée conjointement par l'Association Seine-Algérie et le Comité National pour les Musulmans Français, en adressant non seulement de l'argent mais surtout en cédant gracieusement ses plans des constructions Murondins pour pouvoir loger au plus vite et aux mieux des populations déplacées. Il fera de même en 1947 en soutenant activement la Ligue Française pour la Palestine Libre et signera la même année son « Appel au Peuple Britannique ».

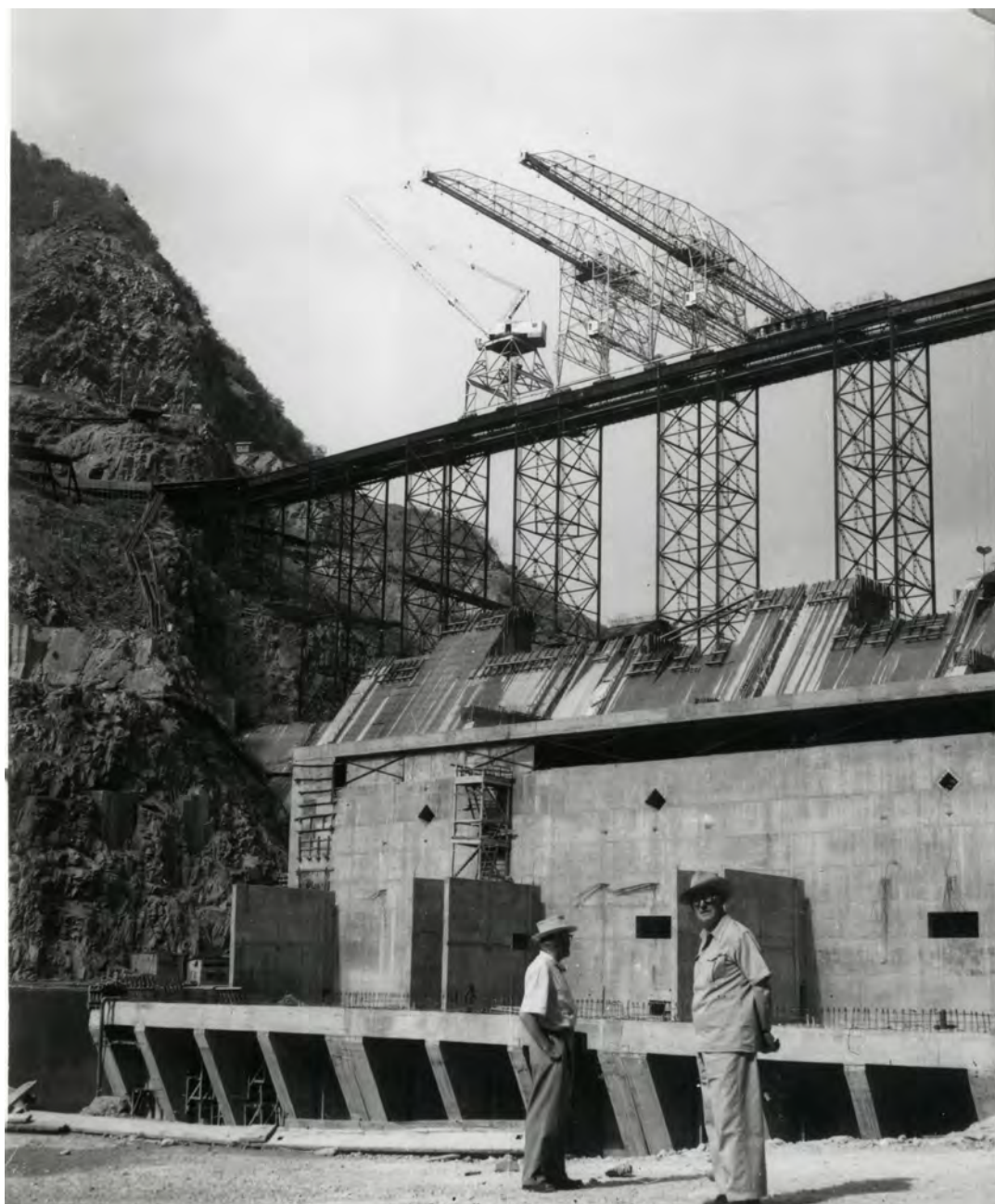


FIG.10
Le Corbusier sur le chantier
du barrage de Bhakra-Dam.
Sans date. Archives
FLC L4(3)17.



FIG.11
Le Corbusier à Chandigarh.
Sans date. Archives
FLC L4(3)27.

L'agence cosmopolite, ou le cosmopolitisme comme communauté humaine

En dehors de ses projets inscrits dans une dimension internationale ou révélateurs de sa compréhension précoce qu'il évolue dans un monde ouvert, aux frontières poreuses et artificielles, Le Corbusier fait de son atelier, dès 1924, le lieu emblématique de son cosmopolitisme méthodique. (Fig. 6)

Véritable point de convergence, l'atelier du 35 rue de Sèvres est d'abord circonscrit au recrutement de dessinateurs français et suisses, sa réputation internationale transforme rapidement l'atelier en un lieu de passage incontournable pour tous à ceux qui désirent intégrer le champ professionnel d'une architecture ouverte sur le monde. L'atelier se fait ainsi très vite le reflet de la propagation de ses idées, attirant à lui un monde multi-ethnique, multiconfessionnel et véritablement cosmopolite. Les nationalités représentées sont conséquentes, et d'autant plus remarquables qu'elles interviennent à une époque où les mobilités professionnelles des jeunes sont des plus limitées. L'atelier, creuset fécond, accueille pêle-mêle pour de brefs ou plus longs séjours des russes, polonais, allemands, japonais, suédois, canadiens, palestiniens, vénézuéliens, colombiens, argentins, espagnols, tchèques, croates, grecs, italiens, belges, danois, yougoslaves, brésiliens, mexicains, britanniques, chiliens, hollandais, hongrois, coréens, iraniens, finlandais, chiliens, portugais, uruguayens, israéliens, irlandais, péruviens, indiens... Les flux de mobilité en direction de l'atelier correspondent au fait que l'agence de Le Corbusier est devenue un véritable épicerie de la pensée et de la formation architecturales. Dans d'autres cas, avec générosité et aménité, Le Corbusier n'hésite pas à accueillir tous ceux que la marche du monde vers les autoritarismes et totalitarismes a conduit à l'exil sous peine d'incarcération, torture et assassinat. Le cas aujourd'hui le plus connu demeure celui de Iannis Xenakis, condamné à mort par contumace pour terrorisme politique par la Grèce royaliste, soutenue par les Britanniques et les Américains.

C'est donc sans surprise que l'on retrouve aux côtés du japonais Junzo Sakakura, le brésilien Oscar Niemeyer, l'afro-américain Edward Bowser¹¹ ou le croate Ernst Weissmann, tous venus découvrir l'essence de cette architecture universelle, ce que Le Corbusier martèlera toute sa vie en faisant de l'architecture un fait universel, disposant de sa propre langue, ce qu'il proclame dans d'un discours prononcé lors de l'Assemblée générale de l'Union internationale des architectes (UIA), en 1948 : « Notre architecture doit être universelle, elle doit s'adapter aux différentes cultures et aux différentes régions du monde ». C'est en cela que Le Corbusier colle, instinctivement, sans réflexion ou analyse préalables, au cosmopolitisme culturel décrit par Emmanuel Kant. L'universalité de l'architecte moderne comme langue, récit et épopée du nouveau siècle, fait d'elle l'outil du bien-être et de la paix collective planétaire. C'est ce que Le Corbusier réaffirme régulièrement, faisant de la culture, l'union des peuples. Son cosmopolitisme embrasse les hommes sans distinction. L'atelier du 35 rue de Sèvres incarne ce lieu où l'on parle une langue commune, celle d'une architecture œcuménique, qui échappe aux folklores, aux disparités, aux modes...(Fig. 7)

Pour autant cet épicycle, ce lieu de convergence se fait aussi lieu de germination puis lieu de projection. Pour reprendre Régis Debray, chez Le Corbusier « La frontière est le meilleur ami du cosmopolitisme ».¹² Si la frontière existe c'est pour être franchie, dépassée, non pour conquérir mais pour partager une vision une et indivisible de l'architecture et de l'urbanisme. Si les théories et les idées de Le Corbusier ont d'abord été égrainées par le biais de la circulation de ses ouvrages ou ses articles, dans leur version originale ou traduite, ce sont progressivement ses conférences puis les congrès internationaux, dont l'ASCORAL, les CIAM, et enfin ses réalisations elles-mêmes qui les ont portées. Au-delà, et avec une force accrue et une insistance constante, ce sont les anciens collaborateurs eux-mêmes qui ont véhiculé ce vocabulaire corbuséen, ses composantes les plus saillantes, des « cinq points » au Modulor, en passant par la « respiration exacte » ou la « promenade architecturale » mais aussi la nature comme invariant d'un langage commun.

Ces ambassadeurs privilégiés sont pourtant choisis avec une attention particulière et on ne compte pas le nombre de courriers de prétendants reçus à l'atelier pour obtenir un stage ou un poste au 35 rue de Sèvres. Le Corbusier, on le sait, ne se focalise nullement sur la formation de ses collaborateurs, il est en revanche attentif à la création d'un équilibre pour ne privilégier aucune nationalité au profit d'une autre. Le cosmopolitisme de l'agence passe donc par une composition choisie et jamais subie. Le Corbusier reçoit et tempête par ailleurs voulant bien s'assurer des motivations réelles et profondes des prétendants. L'entretien est souvent ritualisé. Il s'ouvre par une longue diatribe pour expliquer à l'impétrant que venir vivre à Paris est une entreprise difficile voire démoralisante, que les conditions de vie y sont redoutables et inintéressantes pour un jeune épris de liberté et de grands espaces. Décourager fait partie de sa démarche, sans doute pour ne garder que les « croyants » véritables et sincères. L'accueil des collaborateurs se fait parfois acte de résistance que ce soit en accueillant des exilés fuyant des dictatures (Grèce, Amérique latine...) ou, de manière ponctuelle en préservant l'atelier d'un noyautage ou d'un déséquilibre quelconque. Instinctivement ou consciemment, on constate que Le Corbusier ne prend plus d'allemands après 1933 et l'avènement du national-socialisme, évitant ainsi que de potentiels partisans ne puissent fragiliser l'agence. En revanche, à la même période il accueillera les architectes juifs Shlomo Bernstein et Sam Barkai, réfugiés en Palestine sous mandat britannique.

On sait¹³ ainsi que le français André Maisonnier fut très ami avec Balkrishna Doshi l'indien mais aussi Justino Serralta, l'uruguayen, ou Yoshizaka Takamasa le japonais et que leurs discussions dépassaient les conversations d'atelier, mais surtout survivaient au départ des uns ou des autres, et à l'éloignement géographique. Sans angélisme, nous savons que Le Corbusier était parvenu à établir une organisation où une quelconque discrimination n'avait pas sa place. Le maître de céans avait parfaitement compris que le dialogue transculturel de l'agence offrirait les conditions élémentaires de penser une architecture déliée de tous les conformismes et modèles enseignés par ailleurs. Les nombreux architectes formés au contact de Le Corbusier furent donc bel et bien des ambassadeurs et des artisans d'un cosmopolitisme, également fondé sur une réciprocité. On ne compte pas les anciens du 35 rue de Sèvres qui firent appel à leur ancien mentor pour une conférence ou une collaboration. Ce fut par exemple le cas des architectes japonais Junzo Sakakura, Yoshizaka Takamasa et Kunio Maeakawa, à l'origine de la commande du Musée à croissance illimité de Tokyo. (Fig. 8)

Conclusion. Le citoyen du monde engagé pour une architecture cosmopolitique : Le cas de Chandigarh

La « Main Ouverte » trône fièrement à Chandigarh, comme un symbole fraternel mais aussi comme un symbole de paix : « Pleine main j'ai reçu, pleine main je donne ». (Fig. 9) Sa forme hybride partage d'ailleurs quelque chose avec la forme, ou plutôt l'allure de La Colombe de la Paix que dessine Picasso en 1949 pour le congrès, à Paris, du Mouvement mondial des partisans de la Paix. Avec cette capitale du Punjab Le Corbusier en appelle à une « conscience moderne » où la construction a aussi pour fonction d'édifier la paix. Il n'est pas non plus fortuit que sur la pierre de donation élevée sur le barrage de Bhakra-Dam, y soit inscrit :

« Les fondateurs de Chandigarh ont offert ce lac et ce barrage, aux citoyens de la nouvelle cité pour qu'ils puissent échapper à la monotonie de la vie citadine et jouir de la beauté de la nature dans la Paix et le silence »¹⁴. (Fig. 10)

Ce texte, écrit en 4 langues (Hindi, Punjabi, Urdu et Anglais), réunit à lui seul ce qui constitue, de manière systémique, l'architecture et l'urbanisme de Le Corbusier, lui qui a toujours construit pour les Hommes, dans le respect de la nature, unique moyen d'atteindre à la paix. C'est cette même idée qu'il exprimait déjà en 1935 dans son livre *La Ville Radieuse* quand il rappelait :

FIG.12
Le Corbusier. Monument de la main ouverte. Chandigarh. 2007. Archives FLC.





« Lorsqu'on est plongé complètement dans le grand propos moderne de l'architecture et de l'urbanisme, on vit par l'esprit et le cœur, la PAIX : la paix par la lutte, la bataille, les témérités, le désintéressement, l'enthousiasme, la foi, qui doivent vaincre les ignorances et les paresseuses. La PAIX, c'est la construction. De quoi se donner dans la vie les véritables perceptions du bonheur »¹⁵. (Fig. 11)

FIG. 13
Le Corbusier et le Premier
Ministre Jawaharlal Nehru,
circa 1955, sans lieu.
Archives FLC L4(3)2.

Tardivement, en 1965, dans *Mise au point*¹⁶, Le Corbusier, définit l'importance et la symbolique de la « Main ouverte », qui transcende la simple création architecturale. Il en définit non seulement les contours quasi ontologiques :

« Le Monument de la Main ouverte [...] n'est pas un signe politique, une création de politicien. [...] Il y a dans cette création un cas spécifique de neutralité humaine [...] »
 Cette Main ouverte, signe de paix et de réconciliation, doit se dresser à Chandigarh. Ce signe qui me préoccupe depuis de nombreuses années en mon subconscient doit exister pour porter un témoignage d'harmonie. Il faut annuler les travaux de guerre, la guerre froide doit cesser de faire vivre les hommes. Il faut inventer, décréter les travaux de paix ». (Fig. 12)

FIG.14
 Chandigarh. Sans date.
 ©photographe Lucien
 Hervé. Archives
 FLC L3(10)61.

Ainsi, les bâtiments administratifs de Chandigarh apparaissent comme des résurgences concrètes, des sortes de butte-témoin du palais dont il avait rêvé pour la SDN. Cette ville, symbole de l'unité indienne se veut aussi un lieu d'harmonie. En élaborant toute une ville loin des « ronds de cuir » et des intrigues de palais qui l'avaient privé de faire une œuvre cosmopolitique sur les rives du Léman, Le Corbusier tient la revanche de son existence. Chandigarh se pense comme le projet alternatif, la paix revenue, d'un autre monde sociétal, administratif et politique. Bien évidemment, en ébauchant les plans de cette cité indienne, Le Corbusier a obligation de s'enquérir auprès de ses amis indiens et auprès du pandit Nehru des usages, des éléments caractéristiques de cette société afin d'établir un projet ancré dans un lieu et un univers donné (Fig. 13). Pourtant qu'il s'agisse du Secrétariat de Chandigarh ou le Palais des filateurs, Le Corbusier s'adresse en réalité à l'homme universel, celui qu'il faut protéger du soleil l'été, celui à qu'il faut préserver de la cohue de la ville, celui pour qui il faut aménager un espace



où la nature, la lumière ont leur place. Les besoins des hommes, les besoins fondamentaux mais aussi l'aspiration aux loisirs sont les mêmes quel que soit la latitude où il se trouve. S'ils diffèrent par moment ce n'est jamais que par le poids du dogme ou de l'habitude, jamais celui du besoin. Pour Le Corbusier l'urbanisme véritable est nécessairement international, cosmopolite. Il est et demeure en dehors de toutes les frontières. Si Le Corbusier proclame dans *Vers une architecture*¹³ que « l'architecture c'est pour émouvoir » il prend soin d'ajouter juste après que l' « émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois ».

Par ailleurs, l'homme moderne pour qui Le Corbusier construit, correspond à l'homme d'action que décrit Hannah Arendt¹⁸; Le Corbusier pèse évidemment moins politiquement, quoique ses nombreux combats contre les moulins de l'académisme ou les moulins des politiciens ne furent pas tous sans effets et Chandigarh, au même titre que l'unité d'habitation de Marseille, en est un exemple probant. La ville de Chandigarh, est donc l'incarnation d'une ville qui peut correspondre à « un monde commun, un monde qui peut être habité par des êtres humains différents et égaux. La paix est la condition de ce monde commun, car sans paix, il n'y a pas de possibilité de vivre ensemble dans l'harmonie »¹⁹. (Fig 14)

Auteur

Rémi Baudouï est historien et politiste, professeur en science politique à l'Université de Genève, il est aussi membre du Conseil d'administration et Secrétaire général de la Fondation Le Corbusier. <https://unige.ch/sciences-societe/speri/membres/remi.baudouï/>

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

Notes

1 Le Corbusier le reçoit à déjeuner chez lui le 17 mars 1950. Cf. Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1947-1965*, Gollion : Infolio, 2016, p. 134. Il semble évident que Le Corbusier se soit passionné pour cette démarche lui écrivit : « Au cours des années, je suis devenu un homme de partout. J'ai voyagé à travers les continents. » in *Le Corbusier parle*, p.10, Genève : Les Cahiers Forces vives, 1967.

2 Voir d'Emmanuel Kant, *Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* (1784) ; *Vers la paix perpétuelle*, (1795).

3 Ulrich Beck, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* Paris : Albin Michel, 2006.

4 Le catalogue raisonné des dessins engagé par Danièle Pauly offre les moyens de mesurer aujourd'hui pleinement le lien entre les dessins et les représentations plastiques du monde corbuséen depuis son plus jeune âge. Danièle Pauly, *Le Corbusier, catalogue raisonné des dessins*, tome I, 1902-1916, Bruxelles : AAM Edition, 2020, pp. 31-84.

5 Leila El-Wakil, Rémi Baudouï, « Corps nouveaux, corps héroïques. En quête du muscle viril dans la peinture nationale du XIX^{ème} siècle », in (Sous la direction de M. Aceti, C. Jaccoud et L. Tissot), *Faire corps, Temps, Lieux et gens*, ALPHIL, 2018, pp. 135-152.

6 Georges Valois, *D'un siècle à l'autre*, Paris : Nouvelle librairie française, 1921, p. 76.

7 Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture*, Paris : Éditions G. Crès et & Cie, « Collection de l'Esprit Nouveau », 1923, p. 229-230.

8 Charles Edouard Jeanneret, *La construction des villes*, Paris : L'âge d'homme, 1992, p. 45

9 Edouard Jeanneret, *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*, Éditions G. Crès et & Cie, Paris : « Collection de l'Esprit Nouveau », 1925. Cf. partie Besoins-Types.

10 Emmanuel Kant, *Idée pour une histoire universelle du point de vue cosmopolitique*, in *Œuvres Philosophiques* tome II, Paris : La Pléiade, Gallimard, 1986,

11 Il fut l'un des tous premiers architectes afro-américains du New-Jersey.

12 Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris : Gallimard, 2010.

13 Entretien du 22/09/2022 avec Claude, fils d'André Maisonnier, et auteur de l'ouvrage *La chapelle de Ronchamp, naissance d'un chef d'œuvre*, Paris : Le Linteau, 2021.

14 Remarquons que Le Corbusier utilise la même formule pour évoquer ce dont les hommes ont le plus besoin dans *Un couvent de Le Corbusier*, Genève : Les Cahiers Forces vives, n°15, 1961.

15 Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Boulogne : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935, p.343.

16 Le Corbusier, *Mise au point*, Genève : Les Cahiers Forces Vives, 1966.p.55

17 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Ibid. p.23

18 Hanna Arendt, *La condition humaine*, Paris : Calmann-Levy, 1961.

19 Ibid.

LC. #07 RECHERCHES



Charles-Edouard Jeanneret
dans son appartement,
20 rue Jacob, ca. 1920.
5,2x 8cm. FLC L4(1)10.

Le Corbusier's first journey to Venice: an emotional revelation / Gabriele Gardini - Les horizons de Le Corbusier. Vers un dépassement de la modernité / Julie Cattant - Las boîtes à miracles construidas por Le Corbusier. Hacia una materialización de l'espace indicible / Carlos Labarta y Alejandro Vírveda - The Luminous Horizon of Le Corbusier's Last Project / Richard Klein - L'Art décoratif d'aujourd'hui de Le Corbusier. Structure et genèse de l'aile gauche de Vers une architecture / Françoise Ducros.

FIG. 1
Venezia - Riva degli Schia-
voni. Postcard: *Ricordo di*
Venezia: 32 vedute, s.n.,
[1899], Scrocchi, Milan.
Fonds: Gabriele Gardini.



LE CORBUSIER'S FIRST JOURNEY TO VENICE: AN EMOTIONAL REVELATION

Gabriele Gardini

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2021.14597>

Abstract: The essay explores Charles-Édouard Jeanneret's first Journey to Venice, in 1907, through original documents, which highlight new aspects of his education. The article is part of a complete research dedicated to Le Corbusier's Venice. The journey, dedicated to medieval art, led him to discover in Venice an architecture derived from Byzantine influences and connected to the East. Jeanneret's vision conditioned by the Ruskinian lesson, investigates the past and the poetics of nature, as well as the emotional value of art, appropriates the fragments of architecture. In the lagoon city, he encounters an irregular urban structure, which reflects the labyrinth: the particular asymmetries between the lagoon horizontality and the architectural verticality, where the floating water reflects the light on the surfaces, made vibrant and chromatic. Venice reveals the strong emotional component, the attention to detail and the attraction for the irregular, the pictorial passion for colors, for the light reflected, in search of the deep link between architecture and the place that will leave indelible traces in his poetics, where the lesson of the lagoon city remains profound, up to the project for the new hospital of the city: a vision that demonstrates the ability to learn from the past.

Keywords: *Voyage, Venice, Aquatic place, Ruskin, Schuré, Music*

Résumé: L'essai explore le premier voyage de Charles-Édouard Jeanneret à Venise, en 1907, à travers des documents originaux, lettres, dessins, photographies, qui mettent en lumière de nouveaux aspects de sa formation. L'extrait fait partie d'une recherche complète consacrée à la Venise de Le Corbusier. Le voyage en Italie, orienté vers l'art médiéval, le conduit à la découverte à Venise d'une architecture en relation directe avec l'Orient. La vision de Jeanneret conditionnée par la leçon ruskinienne, tout en interrogeant le passé et la poétique de la nature, ainsi que la valeur émotionnelle de l'art. Dans la ville, il rencontre une structure urbaine irrégulière issue de la nature, qui reflète le labyrinthe de canaux et de terres émergeant des lagunes et les asymétries particulières entre l'horizontalité lagunaire et la verticalité architecturale, où l'eau flottante reflète la lumière sur les surfaces, rendues vibrantes et chromatiques. Le voyage à Venise révèle la forte composante visionnaire, autour du monde des formes, le souci du détail et l'attrait pour l'irrégulier, la passion picturale pour les couleurs, pour la lumière, à la recherche du lien entre l'architecture et le lieu qui laissera des traces indélébiles dans sa poétique, où l'enseignement de la ville lagunaire reste profond : une vision qui démontre la capacité à apprendre du passé.

Mots clés: *Voyage, Venise, Lieu aquatique, Ruskin, Schuré, Musique*

Resumen: El ensayo explora el primer viaje de Charles-Édouard Jeanneret a Venecia, en 1907, a través de documentos originales, que destacan nuevos aspectos de su educación. El viaje, dedicado al arte medieval y a la pintura de “primitivos”, lo llevó a descubrir en Venecia una arquitectura derivada de las influencias bizantinas y conectada con Oriente. La visión de Jeanneret condicionada por la lección ruskiniana, investiga el pasado y la poética de la naturaleza, así como el valor emocional del arte, se apropia de los fragmentos de la arquitectura. En la ciudad laguna, se encuentra con una estructura urbana irregular, que refleja el laberinto de canales: las asimetrías particulares entre la horizontalidad lagunar y la verticalidad arquitectónica, donde el agua flotante refleja la luz sobre las superficies, tornadas vibrantes y cromáticas. El viaje a Venecia revela el fuerte componente emotivo, la atención al detalle y la atracción por lo irregular, la pasión pictórica por los colores, en busca del vínculo profundo entre la arquitectura y el lugar que dejará huellas imborrables en su poética, donde queda profunda la lección de la ciudad lagunar, hasta el proyecto del nuevo hospital de la ciudad: una visión que demuestra la capacidad de aprender del pasado.

Palabras clave: *Viaje, Venecia, Lugar acuático, Ruskin, Schuré, Música*



FIG. 2
Venice - Ex inn “All’Antica Busa”, in salizzata Sant’Antonin. Photo: Gabriele Gardini (2019).

At the La Chaux-de-Fonds School of Art in the Canton of Neuchâtel, the “Voyage en Italie” was considered the final completion of a course of study for a concrete comparison with the artistic heritage. In short, modernity, not in the sign of breaking with the past, but as an evolutionary process of the same. For Charles-Édouard Jeanneret, the journey to Italy has the value of a verification: the direct study of the works of art of the Middle Ages and the Primitives, would have served to unite history, nature and decoration¹, in a project aimed at the creation of a regional art, or *style sapin*, interpreting the Jurassic identity. An itinerary² conceived on the basis of the knowledge and travels of his master Charles L'Éplattenier³, who had already visited Italy and Venice several times. The young Le Corbusier, at the age of nineteen, leaves for his first journey: it is the beginning of a life that will be a continuous wandering, defining himself as a “voyageur impénitent”⁴. He will confess that he has always had as teachers, in addition to the study of the past, museums, the folklore, and *les voyages*⁵. It is through the experience of the journey that Jeanneret reflects on plastic emotion, which will become one of the creative principles of the future Le Corbusier. When the construction of Villa Fallet was completed, Jeanneret starts for Italy in the autumn of 1907: it is an in-depth itinerary in which he studies, draws and photographs works of art and architecture, stopping in Milan, Genoa, Pisa, Siena, Florence, Ravenna, Bologna, Ferrara, Mantua, Lake of Garda, Verona, Padua, and finally Venice which he sees, above all through Ruskin's eyes, as colour, light and music. In the *carnet* he notes the outline of a city on the horizon, the plan of a church or a building, the proportionate relief of a square: “but in front of the real stone or marble, bathed in living light, it is each time an unexpected shock that he feels⁶. With regard to this first voyage to Italy, it seems certain that Jeanneret learned more, travelling, vibrant with tension and artist's passion, whereas in his sketches the precise knowledge of architecture joins the pictorial feeling of the atmosphere, reflecting a happily free spirit and sensibility: “During these travels he discovered architecture, constantly asking himself the question: “where is the architecture?”⁷. The images that determine the relationship with architecture and landscape during the journey become an extraordinary collection of fragments, ready to fertilize new ideas. Charles-Édouard, together with his fellow student Léon Perrin, arrives in Venice on 25 October, where he will stop for two weeks, influenced by the words of John Ruskin and Charles Blanc⁸. (Fig. 1)

Ground / Water

Upon his arrival he observes the urban elements linked to water, where the name of these is already the representation of their properties: *Bacino, molo, riva, squero, arzero, paludo, rio, ponte, fondaco, fondamenta, piscina, traghetto*⁹ as persistent elements of the lagoon structure.

Before arriving, he was tormented and confused thinking about the moment of the vision of the Doge's Palace, where he awaits the definitive knockout blow. He confesses that he dreamed of his greeting, discovering an aspect, absent in the descriptions, which only the real image reveals to him, the vivid and vibrant colours. He perceives the Palace as an emotional device: architecture and nature merged in absolute harmony, placed in front of the Bacino, reflecting itself in the water, almost a suspended mass, of which he will try to understand the secret laws: “Venice the superb is simply purifying, dripping with rain that falls with violence. One could not be more successful and more worthily follow the traces of his ancestors. [...] In short, we can only wish for good weather, the Ducal Palace having already given us a good smile”¹⁰.

Considering the diversity of its architectural components, as well as the complexity of the amphibious city, while he designs the new Hospital's Venice¹¹, about sixty years later, he wrote that “Venice had been a revelation for Le Corbusier. He saw it as a city unique in the world. Sixty years later he was charged by the Venetian authorities to intervene as architect and town planner. It happens that the authorities of Venice agree with the plans of Le Corbusier. They are even enthusiastic about them. By means of the horizontal disposition of the hospital, Le Corbusier has tried to avoid any influence upon the historical skyline of Venice”¹². The meeting with the innkeeper on *Riva degli Schiavoni* is a pleasant surprise: “We arrived from the station purifying, folding under the luggage and were going to pass the famous tavern if the worthy man had not run up in the rain to ask us if we were not the two travellers who had to get off at the *Albergo de l'Antica Busa*”¹³. (Fig. 2)

The stormy climate is described through an intense trepidation, deploring the fact that there are days of continuous rain. The high water is observed with impatience: “On all sides the water flows and streams, Saturday the sea even

invaded the Piazzetta. You feel itching all over your body; are these fins piercing ... or just mosquito bites? 2 or 3 escapes of the sun still allowed us to judge Venice under its beautiful aspect, and we even attended the other evening, to a true apotheosis"¹⁴. Very embittered by the bad weather conditions, Jeanneret is afflicted by these difficulties, which contrast with the ardent desire to explore the city. The emphasis given to the colors derives from the study of Charles Blanc's text¹⁵, understanding that architecture is realized through volumes made visible by the combination of full and empty spaces in the light. Aspiration that continues until bright days, when he will express an indescribable joy: "Venice is dazzling by the sun, and the eye rejoices in its famous reflections"¹⁶. It is with great pleasure that he returns to the heat in the evening, numbed by the humidity of the lagoon, enthusiastically writing that he saw marvellous colors. One has the feeling of perceiving the happiness experienced by le Corbusier, in the face of the fluctuating effect of the venetian light, recalling the words expressed in maturity, on the voyage, as a necessity of the practice of vision when, observing with his own eyes, the things seen penetrate you inside¹⁷.

Promenades / Looks

Jeanneret stays at *All'antica Busa*, an inn in *Calle sant'Antoni [n]*¹⁸, which in the 1930s became the workshop of the artist Umberto Bellotto, of which, still today, there are creative metal works in the windows. In the feverish excitement of those cold and rainy days, with the colours of the lagoon atmospheres in his eyes, he undertakes, every morning, a wandering tour, starting from the inn in the district Castello's sestiere, inhabited by the workers of the Arsenal, of which will observe the high defensive walls. (Fig. 3)

FIG. 3
Venice - «Piazzetta and Saint Mark's Bassin», 1907. Le Corbusier's Collection. Postcard: La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, BV/LC/105/1107, 28.

Just in August 1963, Le Corbusier accompanied by Giuseppe Mazzariol, will stop for a long time in front of this mighty wall asking if this was the work of the builders of the Kremlin, considering it admirable¹⁹. An inner impulse accompanies him, with an uncompromising conduct of bodily and spiritual discipline: Jeanneret's *modus operandi* demonstrates the rigor deriving from family education and ancestors belonging to the heretical Cathar's



movement, of pure and rigorous orientation, as he liked to remember²⁰. When it rains, indeed, Jeanneret remains secluded to write letters and notes: this passion will become an uninterrupted custom, so much so that in his identity card he will ask to be considered *Homme de lettres*²¹. During the stay he reads in addition to Ruskin's *The Stones of Venice*²², Hippolyte Taine's *Voyage en Italie* and Édouard Schuré's *Les Grands Initiés*²³, which is sent to him by L'Éplatténier. An essay which shows what function the cosmic laws have, the "sublime role of the artist", the superiority of geometry and that will inspire him, allowing him to understand the conflict between reason and immaterial principle: "Schuré has revealed to me horizons that have filled me with happiness. more precisely, my struggles between rationalism, [...] and on the other hand the innate, intuitive idea of a supreme Creator, which the contemplation of Nature revealed to me at every step"²⁴. The initiatory journey — which will inspire Le Corbusier — is made up of tests for the purification of spirit and body, obtained with severe discipline, overcoming passions²⁵. In Schuré he is attracted to abstract thinking with the idealization of the numbers and seems particularly interested to the chapter on Pythagoras, since here his annotations are concentrated²⁶. The numbers there are considered not as an abstract quantity, but as the intrinsic and active virtue of the one supreme, source of universal harmony. It should also be noted the influence that may have had the path of initiation, connected to Hermes - God of logos and geometry, who had the task of bringing order to the disorder - where is described with various esoteric symbols, in an original promenade composed of very difficult trials to pass: symbols that the images of *Le poème de l'angle droit* will reveal²⁷. He also asked his parents, the books *Cordue et Granade*²⁸ and *Le Caire*²⁹: confirming that the passion for Venice³⁰, jointly with the East, but an idealized East, that began in the lagoon city³¹. (Fig. 3.1)

He understands that the spirit and the history of the place are present in the architecture and in the artistic forms, as well as in the Venetian space, fragile and open-minded, with an unrepeatable identity, where coexist the contradiction of languages, based on a chromatic continuity. Jeanneret's intellectual discipline is complemented by physical exercise, which in his family is fundamental together with the cult of nature³². In fact, during his stay, he practices the *Système Müller*³³, a program of movements for body extension³⁴. He will continue this training,

FIG. 3.1.
Venice - St. Mark's Square.
Photo: Gabriele Gardini
(2020).



FIG. 4
 «Venice seen from the St. Mark's Bell Tower», 1900
 ca. Postcard: Le Corbusier's Collection. (BdV), BV/
 LC/105/1107.



regularly, as evidenced by the drawings of the workouts in the *Album La Roche*³⁵. When he goes to his brother Albert, in Hellerau³⁶, he is fascinated by the Jaques-Dalcroze³⁷ method and seeing the application of Adolphe Appia in the stage space; he writes that the coordinated body rhythm revealed to him: “a novel unity, creating of energy and of positive action, in new associations always dominated by a prodigious breath of harmony”³⁸. In the relationship between harmony and body, he discovers eurhythm – the Greek myth of the living work of art – developing his own concept of health, as a prerequisite for creating an architecture in which “Living, working, cultivating body and mind, circulating, are events parallel to the blood, nervous and respiratory systems. From the inside to the outside”³⁹. Jeanneret embarks on several tours in search of that Venetian stones studied: in his encounters to discover the architecture he mentions the moment that from the salizada Sant' Antonin: “we⁴⁰ were going, either along the Schiavoni quay's, either through the narrow and tortuous *calli* to taste the charm of the faded sounds, the noble and proud harmony of the ample surfaces of the Doge's Palace or the warm cadence of the arches and pinnacles of San Marco basilica”⁴¹. In the letters he experiences the narrated description of his feelings and the environments he sees, with almost lyrical sentences, when at sunset, on the magnificent promenade of Riva of the Schiavoni, he tells that: “with the violent rustle that seemed to us a death knell, we saw the domes of St Mark Basilica slowly grow faint and disappear in the night, already obscure, on the ideal rectangle of the Ducal Palace, and to see only the sharp diamonds of the Schiavoni gas' spouts”⁴². (Fig. 4)

The reflection turns to the Ducal Palace, in which the large asymmetrical windows are in relation with the Basin created an evidence of an imaginary, scenographic backdrop⁴³. The detailed memory of this occurs when Le Corbusier will recall, in a letter to Ionel Schein, that the Piazzetta of Venice has two columns between the Ducal Palace and the Marciana Library, “and between these, two columns one sees the Campanile and the pediment of

the island St George Major, and that in Venice the horizon is much lower than you indicate. Moreover, the gondolas are never docked in parallel but transversely, and I would point out again that the Ducal Palace has a pink marble and white diamond façade design and that the capitals of the colonnade of this Palace are at the birth of the arches⁴⁴. In 1907, Jeanneret from Venice expresses emotions, suspending the judgment⁴⁵, in front of the multiple languages that characterize the city, not attributable to a clear and explicit order. Furthermore, he experiences the first evidence of the relationship between architecture and writing, through the description constant and detailed of colours – reminiscent the rules of the integrations of these of Blanc's teaching⁴⁶ – writing: "We had many rainy or foggy days, a few sunny ones too. Venice then comes back to life and for those who have known a week in the mist, the blue sky is a miracle. Everything then sings. I have seen the most extraordinary colours in the canals. The complementary colours' theory put into practice by a high-flying magician"⁴⁷.

Spleen / Disorientation

In his restlessness, Jeanneret wonders what sense it is to draw and does not fail to underline the grotesque emanating from travellers who make watercolours for the city: an ambivalent tourist experience that he refuses to make his own⁴⁸. This is a conflicting statement, after having created many watercolors of effective expressive quality: this thought seems to be the result of a momentary reflection, of one's own inner contrasts, but of a tendency to the constant play of opposites that will pervade the reflections of his theoretical texts. In the previous days he had expressed the discomfort of not being able to sketch because of his stiff and hard hand: "I work a lot, but I can't make any sketches that look like a way. My hand is stiff and hard, always tired"⁴⁹. Probably the close vision and too much attention to detail detach him from a synthesis, which will mature later. He will write that at the beginning "I was not used to recording the exact dimensions of objects"⁵⁰, but now he begins to understand the need to relate the particular to the complex and the work to the environmental context. Due to the persistent rain, he writes that he is not prepared for a long stay in Venice for the reason, that he writes: "I would not like to have a prolonged visit in this city. Too many moments of forced laziness, those eternal boats, which sap your will. The pencils are no longer used, and the paper remains white"⁵¹. The contrast between reason and emotion emerges with a certain interruption of actions and spleen.

The city, a labyrinthine aggregate surrounded by water, where the ground subject to the tides - changing and precarious - alters the perception, making them experience insecurity, in the oscillation of the unstable surface. This disorientation intensifies the feeling of anxiety that emerges from the lack of direction and from the dispersion, giving a different rhythm to the paths. *A priori*, the Venetian condition is that of slowness and uncertainty that gives Jeanneret the spleen: the different atmosphere compared to the mainland brings out prostration and increased sensitivity. He writes that he is blocked by the rain and by the "eternal boats": he expresses the exhausting expectations, being accustomed to the fastest land vehicles. Jeanneret understands the singularity given by the environments and by the forms "with a chiaroscuro and rhythmic value"⁵², the separation of the distinct terrestrial and aquatic paths, where the double and alternating practicability evokes bewilderment.

Venice is built right out into the waters with brightly, see-through palaces perforated by windows and loggias, and instead of underlining weight, alludes to the movement⁵³. Compared to the clear and distant horizon of the mountains, he experiences the condition of instability of the undefined lagoon spaces of the opaque shores of sea salt, molluscs and mosses, the particular smell of the lagoon and the uncertain boundaries that escape the gaze. Canals, quaysides, small squares, hidden gardens, spaces where "all returned to silence, in the silence of canals with trembling reflections, enclosed and deserted gardens, ancient palaces fractured on their patinated facades"⁵⁴. Concept that refers to Ruskin, when he observes that the crevices given by age assimilate architecture to a work of nature, arguing that the "sublimity of architecture has just this of nobler function in it than that of any other object whatsoever, that it is an exponent of time, of that in which, as has been said, the greatest glory of the building consists in the external signs of this glory"⁵⁵. His impressions are of a revelation of a singular urban space, connected to the nature and to the landscape. But above all, carefully observing the city in its itineraries, he identifies the relationship of architecture with the site, writing that "the popular instinct can no longer guide the harmonious development of beauty, it is necessary here again, in the relations of buildings with the place, to listen to the lessons of the past"⁵⁶. (Fig. 5)

FIG. 5
 Le Corbusier's photography.
 Venice, «Palace Contarini-Fasan on the Grand Canal», 1907. (BdV), Fond
 Le Corbusier, LC/108/782.



It should be noted that in Venice, Jeanneret experiments, extensively, the camera for the reading of architectural works, observing and taking eight photos in various itineraries: the School of Saint Mark (façade and atrium of the Hospital of Venice), the Palace Contarini-Fasan, the Ca' Marcello, the Ca' d'Oro, the San Marco Basilica, the Ducal Palace and two of its capitals⁵⁷. Furthermore, he visits the Academia, where he takes a fantastic lesson through Bellini, Tintoret et Titian, the Civic Museum – at that time in the *Fondaco dei Turchi* – where the testimonies of the Venetian civilization are exhibited, the Dalmatian School of saints George and Tryphon where he is entranced by “très beaux Carpaccio”²⁸. On a stormy day he goes to the Lido, where on the walls of *Murazzi*, he tastes the flavour of the sea perceived thanks to a huge salt wave, going towards Chioggia⁵⁹. He gets excited about *La Salute* at sunset, where the white marble glows faintly in the twilight sky, observed from the Accademia bridge, with a sublime effect of great impact due to the arrival of a storm. The buildings reduced to grey silhouettes are seen through an oppressive dark hood, while between the yellow colour of the fog the buildings take on, a flaming red shade against the sky: “Two or three patches of sunshine allowed us to judge Venice at its finest, and the other evening we even observed a real apotheosis, a dramatic sky entirely covered with black clouds drowned in the yellow mist, and the brilliant sun next to the lantern of Santa Maria della Salute; sea, sky, and houses making a single enormous torch seen through tears”⁶⁰. Lastly, he enters the Basilica of saints John and Paul that he will see again, during the meetings with Giuseppe Mazzariol and Carlo Ottolenghi for the project of the new hospital. Related to this visit in *art décoratif d'aujourd'hui*, he will quote a Ruskinian passage relating to the funeral monument of doge Andrea Vendramin, present in the Basilica, to affirm that beauty in art is only possible in honesty and integrity⁶¹. (Fig. 6)

Furthermore, he comments this citation brings us back to the influence of Ruskin's thought: “He gave a demonstration of honesty to a population gorged with the first fruits of the nascent machine age: go to San Giovanni e Paolo in Venice and take a very long ladder with you; lean it against the grandest tomb – that of Vendramin; climb to the top of the ladder and look at the head of Vendramin, seen in profile as it lies on the catafalque. Lean over and look at the other side of the head, behind the profile. *This other side is not carved*. Disaster! Cheating! Falsehood! Treason! Everything is false in this sumptuous, enormous tomb. This tomb is the work of the devil. Hasten to the archives of Venice and you will find that the sculptor who was so royally paid to raise this magnificent tomb was a forger and was expelled from Venice for forging documents! That was how Ruskin shook our young minds profoundly with his exhortation”⁶².



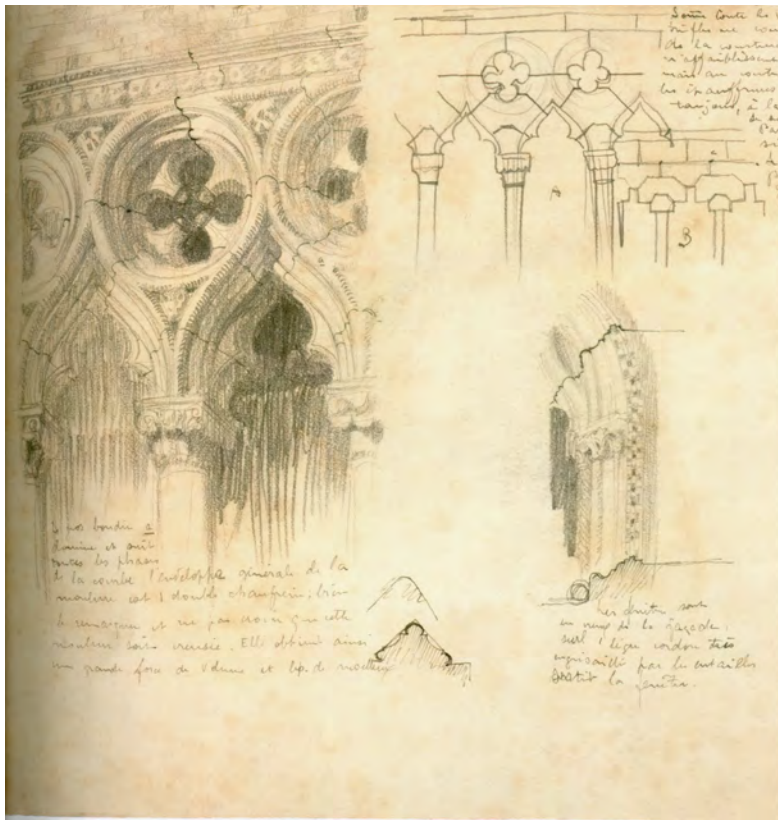
FIG. 6
Venice - St. John and Paul Basilica, «Doge's monument Andrea Vendramin». Photo Didier Descouens, (2015). [This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0.]

Landscapes / Languages

Jeanneret, in those days, spends many moments in the Piazzetta where, *calepin* in hand – just from Venice he writes that he would send to L'Éplattienier his *petit Journal*⁶³. He sketches details of the Marcian squares, writing that: "Venice sulks us and only gives us rain but what does it matter to me, I have the Ducal Palace and St Mark's, and certainly I could never have imagined more beautiful"⁶⁴. With the excitement of the *voyageur passionnée*, Jeanneret in Venice appears as a *flâneur* troubled by emotions, without the need for guides, walking along it guided only by charm, in the most hidden corners. (Fig. 7, Fig 7.1)

The journey becomes an experience that favours the relationship with the environment, getting lost in the city to grasp its character, so much so that "we have carefully enjoyed ourselves like blessed angels, leaving Baedeker behind and imagining that there was only Saint Mark's Square and the *Piazzetta* in Venice. Here we didn't work: in all I made two drawings⁶⁵. But at San Marco we have heard marvellous masses, extraordinary sensations of beatitude, almost of ecstasy, emotions quiet and intense. Sitting in a corner of the apse (it was a big party that lasted three days⁶⁶). I understood what perfect harmony was"⁶⁷. Troubled he will write after a few years that: "the Campanile suddenly points to the sky its thick needle, rogue, plain and red, giving the measure of the extreme life, flexibility and splendour of St Mark, and provoking, because of the small loggia of chiselled white marble that nestles at its foot, the complete confusion of the real measures! Miracle of the mind dominating the inert matter: by a just weighing of the causes and their effects"⁶⁸. The only drawings⁶⁹ are one of a Saint Mark's Portal and of a plate of Ducal Palace's upper lodge⁷⁰, this last full of notes and interpreted, as an artistic entity and as a structure constructive. Jeanneret dreamed of the supreme blow⁷¹, from the admirable vision of the Doges' Palace: the impatient waiting was based on Ruskin's definition of the Palace as the Parthenon in Venice. (Fig. 8, Fig. 8.1, Fig. 8.2)

The Palace, which appears seen from the basin as suspended on pilotis, expresses the archetype of venetian civil architecture, at the centre of reflections on symbolic value, not only as an emblem of a community, but as a universal cultural masterpiece. Composed of Byzantine, Gothic and Renaissance elements, it is an accord of different times, where the double arcade supports the compact bulk of the upper wall with the static paradox of



the fullness that dominates the empty space. Jeanneret senses that the fusion of contrasting elements can be interpreted as an extraordinary synthesis of opposites. The volume and the shape - not only the plastic decoration - direct him towards new reflections, making him understand the difference between beauty and usefulness. The surfaces decorated in colour with their pathos will then be left behind, but part of the artistic dimension, like the emotion of the visual experience, survives transformed in the work and theory of future Le Corbusier. He identifies in the Marcian squares, the space of the fundamental social events of the city, open-air stays, made up of a stratification of times and languages. There is an awareness - and the lagoon city plays a leading role in this — that architecture is made up of a complex set that is much larger than just decorative elements. In Venice, the atmosphere, light and colour enchant him emotionally, and mainly in his drawing of the loggia of the Palace, he shows attention to the static structure, giving an own interpretation. Overcoming the painter's tendency towards the surface and the particular, to replace it with a three-dimensional and structural approach, will be one of the reasons that subsequently separated him from L'Éplattenier and the École des Arts⁷². Even though he photographed two capitals of the Ducal Palace, in maturity Le Corbusier criticized Ruskin⁷³ for having examined the its decorations too meticulously, as an exercise in useless erudition⁷⁴. The city originated from models inherited from late antique architecture, reveals the transformation over time of artistic forms, as he will write in the *Carnet A2*⁷⁵. (Fig. 9)

FIG. 7
Le Corbusier. «Upper loggia of Doge's Palace» particular. Encre sur papier, 1907. FLC 2176.

FIG. 7.1
Venice - «Corner of the Doge's Palace», 1910 ca.. Postcard: Compagnia Rotografica. Fonds: Gabriele Gardini.

Jeanneret transforming the suggestion, begins to experiment an essential grammar made of simply contours, linear and pure forms and volumes, behind some illustrated postcards purchased in Venice where he draws images of essential shapes on the back, identifying them with a continuous line outline: these are gothic structures, or the arch of a bridge with the bend of a canal, or the lines of two domes⁷⁶. On the other hand, there is no doubt that the emotional idea of art persists in him, but there is the perception that the architecture is wholesome composed of geometric structures: “If the essentials of architecture lie in spheres, cones and cylinders, the generating and accusing lines of these forms are on a basis of pure geometry”⁷⁷.

Architecture / Music

At dusk, when the day ends, Jeanneret goes to contemplate San Marco: "My most beautiful impressions are those of the evening until the dark night, when St Mark emerges as a wondrous and supernatural spectre. The domes that overload the day somewhat, no longer see themselves at night"⁷⁸. Already Ruskin, had written an unforgettable page, when he entered the Baptistery presenting it as a dark cavern, admiring the polychromy of the marbles: described as an archaic ruin where the water of the lagoon enters between the cracks of the marbles and the brown algae beaten by the sun. While the interior of the Basilica is perceived as a huge cross-shaped

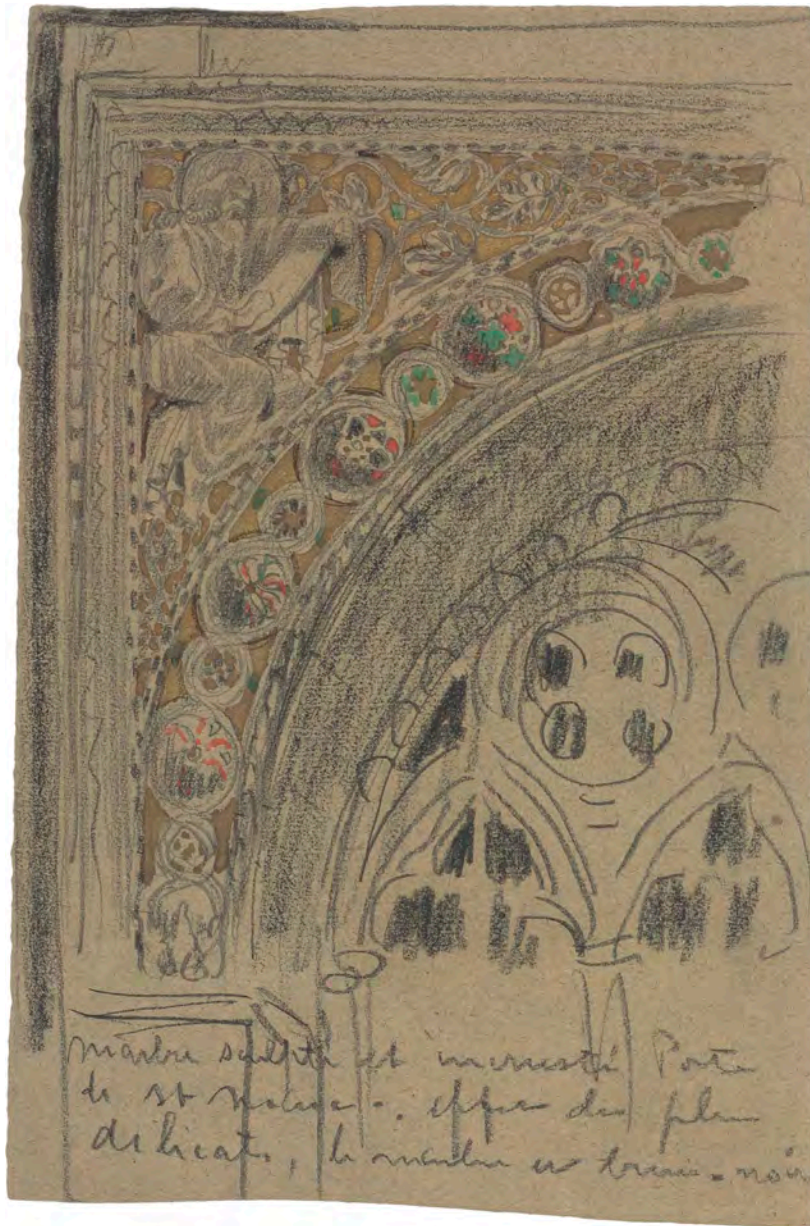


FIG. 8
Le Corbusier. «St. Mark Basilica, detail of the "Portale di San Pietro"», 1907. Aquarelle sur papier gris. FLC 2112.

FIG. 8.1.
John Ruskin. «The vine free and in Service» particular, 1852. Photogravure. *The Stones of Venice II, The Library Edition X.* 15, tav. 6.

FIG. 8.2.
Léon Perrin. «Venise – Colonne St. Marc au lion ailé», 1907. Fondation Léon Perrin: Fonds L. Perrin, n.1480.



FIG. 9

Le Corbusier. Sketches of gothic structure, 1907. In Le Corbusier's postcard St. Mark Basilica, verso. (BdV), BV/LC 105/1112.

FIG. 10

Venice – «St. Mark Basilica: indoor», 1907. Postcard : Le Corbusier's Collection : (BdV), BV/ LC/105/1107, 22.





FIG. 11
Charles-Édouard Jeanneret.
Postal card to parents from
Venice, 2 november 1907.
(BdV), BV/LC 102-1028, 123.

cave, divided into mysterious compartments, with rays of light that rain in the darkness, over the marble carpets of the floor, breaking into a thousand colors. In the first biography, Le Corbusier testifies that “whose mission was to reintroduce in the minds of his contemporaries the notion, lost, that architecture is above all poetry, the music of the world of bodies”⁷⁹. Then Le Corbusier will write that “Poetry has neither a theorem, nor an attitude, nor a fixed aspect. With circumstances always variable, with always different premises, it is, every time, a new word, unpredictable. This is the intangible motive of our emotions”⁸⁰. Several aspects of Gothic architecture will be particularly important for him, never disappearing completely: the emotional and collective character that he perceived in medieval art continued to attract him. A concept that will influence his thought of him, when he states that “Architecture is a thing of art, a phenomenon of the emotions, lying outside questions of construction and beyond them. [...] Architectural emotion exists when the work rings within us in tune with a universe whose laws we obey, recognize and respect. When certain harmonies have been attained, the work captures us. Architecture is a matter of harmonies, it is a pure creation of the spirit”⁸¹. In Venice he feels the analogy between music and architecture, which arises from the projection in space and time⁸². Later he will describe architecture as a sequence of moments in space, comparing them to a symphony of coordinated elements and that counterpoint and fugue can be in the architectonic space. (Fig. 10)

Inside San Marco, where he goes to listen to polyphonic choirs for three consecutive days, a music composed according to geometric mathematical rigor, he receives some unusual epiphanic perceptions. Friedrich Nietzsche had already understood the city as the essence musical, when he wrote: “If I look for another word to say music, I always and only find the word Venice”⁸³. Jeanneret appears troubled when he listens to polychoral music, where he experiences extraordinary sensations of bliss, almost of ecstasy: “Eyes up, eyes charmed, interested, dazzled by the magical effect of the golden domes, mind busy deciphering the superb symbols of the mosaics, ears full of harmony, heart, swollen with disturbing sonorities, to the point of making you cry, it is the complete, divine art, sacrificing to God, worthy only of the lofty thought of men. This is for me the religious feeling felt in the middle, the revelation of the existence of religious feeling”⁸⁴. From these reflections emerges a personality struck not only by architecture, but also by the divine and by the rites that he describes as a sublime demonstration, a personal conception of the sacred as a cosmos connected to space and to the mystery of music. A grandiose setting,

which recalls the ancient ceremonies, narrated in Schuré's book. It is the first intuition of the relationship between architecture and music that he will then develop in the idea of *acoustique visuelle*, he tested in the theatrical performance, in Campo San Trovaso⁸⁵. This approach reveals a knowledge that will initiate him in the search for proportions connected to musical eurythmy, when Le Corbusier recalls the Venetian experience by stating that there are mathematical points of sound that can be called "visual acoustic sites", where the events are fundamental: "there are mathematical consonant positions that I will call places of visual acoustics, places where things are decisive"⁸⁶. (Fig. 11)

Furthermore, in the course of his stay in Vienna, going to hear Strauss, he recalls Marcian polychoral music, because the spirit was "still touched by the masses of St-Marc"⁸⁷, I was painfully surprised (physically) by this modern music"⁸⁸. The polychoral music "whose spirit was so serenely fed"⁸⁹ is described by Jeanneret as an initiatory experience, where architecture is the scene of an aesthetic and spiritual phenomenon of ecstasy. As Giuliano Gresleri wrote: "A particular state of mind, attentive to the time, season and place in which the young intellectual finds himself immersed. Inside San Marco, he observes, describes the arrangement of the parts and

FIG. 12
Venice, Doge's Palace seen
from the Basin. Photo:
Gabriele Gardini (2018).



the use of the mosaic which loses its decorative function to transform itself into an atmosphere of light. It is not the covering that Jeanneret sees but something that intervenes to emphasize the architectural space, transforming it into something that can neither be told nor painted"⁹⁰.

Departure / Dream's End

Those coloured and inlaid marbles – like a fluctuating kaleidoscope that changes continuously – seem to unite the past with the present in an indefinable aura. Jeanneret leaves Venice⁹¹ with much regret, like a close emotional bond that must suddenly be broken, to interrupt the spell and leave, writing that: "Venice is dazzling by the sun, and the eye rejoices in its famous reflections. I feel the departure terribly: it's good to finish it, once"⁹². He starts from Riva Schiavoni, on 7 November 1907: "We start and take the boat in an hour – we saw it drop anchor in front of the Ducal palace earlier – not without some different emotions"⁹³. With a melancholy spirit, amidst the raucous sounds of the ship's siren, while the lights in the mirror of water of the Basin there is a play of references from the reverberation of light on the front of the buildings that overlook it: "So left Venice, one Thursday evening at eight o'clock, with a heartache, three raucous cries from the boat and slowly the propeller is screwed into the water, slowly also fleeing the lights of the Schiavoni quay and the white phantasmal profile of the Doge's Palace. At the end of an hour, it is the full sea, to the right and to the left we see the lights of the lighthouses. The sea is very calm, and the melancholy takes you"⁹⁴. He has assimilated in the memory, emblematic images of Venice, that reveals the attraction for the irregular, the passion for colors, the interest in the Venetian space of the *campi* (little squares), nodal spaces of the urban structure – which he will then study at the *Bibliothèque Nationale*. Furthermore, he bought "a large picture of the Ducal Palace of forty centimetres by sixty (still follies)"⁹⁵, that will leave indelible traces in his poetics, where the lesson of the lagoon city remains deep, up to the project for the new hospital of the city. (Fig. 12)

In her first Venetian journey Jeanneret discovers a new space in comparison to the Swiss mountains: in the lagoon city where the continuous confrontation between land and water has contributed to the rise, the urban structure, reflects the original labyrinth of the lagoons shaping the balanced relationship between the lagoon horizontality and the architectural verticality. A key that has influenced the projects of Le Corbusier through its particular asymmetries: from reflections on the characters of its forms, where water becomes the fundamental element. The water that, with the changing and floating horizontal plane reflects the light on the vertical walls, gives a certain vibrating character to reliefs, mosaics, polychromatic encrustations that make them different and variable. In which the harmonious rationality of the urban fabric is given by a great expressive freedom as a concrete response to the nature and to real problems solved by the flexible mentality of Venetian community. For Jeanneret Venice becomes an exceptional repertoire – for this reason arises the urgent need to buy a lot of postcards and taking many photos – of architectural elements and urban spaces, where volumes are in harmony with nature, in a dialogue out of time and styles⁹⁶. Surely the first journey is a revelation, which will give him a sort of a first archive of fragments to be reassembled through future project syntheses. The young Le Corbusier, when he left La Chaux-de-Fonds undecided whether to be a painter, sculptor or architect, when he leaves Venice, he is aware that architecture includes absolutely everything and is the first among the arts.

Acknowledgements

The essay is dedicated to Giuliano Gresleri, whose research was invaluable in framing my own analyses. I would like to express gratitude to those who helped make this article possible particularly: special thanks go to the Le Corbusier Foundation for the archives and images that made this article, Brigitte Bouvier, Arnaud Dercelles and Isabelle Goudineau. I would also like to thank Carlos Lopez and Antoine Monnier, Responsable du Secteur Recherche de la Bibliothèque at the La Chaux-de-Fonds for documents, photographs and postcards; Anouk Hellmann, Conservateur des archives de la Fondation Léon Perrin; Anna Tonicello, Direttrice della Biblioteca IUAV; Debora Rossi, Responsabile dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia-ASAC; Mario Po', Direttore del Polo Culturale e Museale della Scuola Grande di San Marco; Cristina Celegon, Responsabile Biblioteca della Fondazione Querini-Stampalia di Venezia.

The essay is dedicated to the memory of Giuliano Gresleri, with whose precious advice it was written.

[Giuliano exercised the gift of modesty, with respect to his extraordinary wealth of knowledge: the importance of his teaching is to be found in his excellence as an explorer inside the archives, in the incessant passion for describing and interpreting architecture. Resorting to the studies he has drawn up will be inevitable.]

L'essai est dédié à la mémoire de Giuliano Gresleri, avec les précieux conseils duquel il a été écrit.

[Giuliano a exercé le don de la modestie, à l'égard de son extraordinaire richesse de connaissances : l'importance de son enseignement se trouve dans son excellence d'explorateur des archives, dans la passion incessante pour décrire et interpréter l'architecture. Le recours aux études qu'il a rédigées sera inévitable.]

El ensayo está dedicado a la memoria de Giuliano Gresleri, con cuyos valiosos consejos fue escrito.

[Giuliano ejerció el don de la modestia, con respecto a su extraordinaria riqueza de conocimientos: la importancia de su enseñanza se encuentra en su excelencia como explorador dentro de los archivos, en la pasión incesante por describir e interpretar la arquitectura. Recurrir a los estudios que ha elaborado será inevitable.]

Auteur _____

Gabriele Gardini. Professor of architectural and urban design at the Alma Mater Studiorum of Bologna and the University of Parma. He dedicated his research activity in particular to the history and theory of architecture, publishing important essays: *The architecture of anti-rhetoric*, 1995; *Industrial Architecture and Landscape*, 1997; *Project and foundation of a garden city on the Adriatic Sea*, 1999; *Andrea Palladio and the Renaissance construction of the villa landscape*, 2008. He deals with the design of public buildings, libraries and museums. Author of critical texts on cultural events, exhibitions, new buildings and new books, he participates in international conferences on the theme of museums and places of memory. Editorial director of the magazine "In Museo", he collaborates with the magazine "Area, international magazine of architecture and design culture".

Bibliographie _____

Bibliography Le Corbusier [Gabriele Gardini]

Amirante, Roberta (ed.). *L'invention d'un architecte : Le voyage en Orient de Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier-Éditions de la Villette, 2013.

Baker, Geoffrey H., *Le Corbusier. The Creative Search. The Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret*. VNR- E & FN Spon, London-New York-Tokyo-Melbourne, 1996.

Baudouin Rémi et Arnaud Dercelles (ed.). *Le Corbusier, Lettres à la famille 1900-1925*. Paris: FLC; Gollion-CH: Infolio éditions, 2011.

Benton, Tim. *The rhetoric of modernism: Le Corbusier as a lecturer*. Basel: Birkhauser, [2009]

Benton, Tim. *LC photo: Le Corbusier secret photographer*. Baden: Lars Müller Publishers, 2013.

Botta, Mario. *Quasi un diario: frammenti intorno all'architettura*. Firenze: Le lettere, 2003.

Botta, Mario. *Un fiore per Le Corbusier*, [Per Giuseppe Mazzario]. Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 1994.

Brooks, H. Allen. *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Brucculeri, Antonio. "The Challenge of the 'Grand Siècle'" in *Le Corbusier before Le Corbusier*, (eds.) Stanislaus von

Moos and Arthur Rüegg, 99-108. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

Burriel Bielza, Luis. *Le Corbusier la passion des cartes*. Bruxelles: Éditions Mardaga, 2013.

Etlin, A. Richard. *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier. The romantic legacy*. Manchester-New York: Manchester University Press, 1994.

Cohen, Jean-Louis. *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

Dumont, Marie-Jeanne (éd.). *Le Corbusier, Lettres à Charles L'Eplattenier*. Paris: Éditions du Linteau, 2006.

Dumont Marie-Jeanne (éd.). *Le Corbusier - William Ritter. Correspondance croisée 1910-1955*. Paris: Éditions du Linteau, 2014.

Farinati Valeria (éd.). H VEN LC, *Hôpital de Venise Le Corbusier, 1963-70: inventario analitico degli atti nuovo ospedale*. (Venezia: IUAV, AP Archivio progetti, AUSL Venezia. [Catalogo della mostra a Venezia presso lo IUAV e a Mendrisio presso l'Accademia Architettura Svizzera Italiana-Archivio del Moderno],1999.

Gabetti, Roberto e Olmo Carlo. *Le Corbusier e "L'Esprit Nouveau"*. Torino: Einaudi, 1988.

- Gauthier Maximilien. *Le Corbusier, ou L'architecture au service de l'homme*. Paris: Éditions Denoël, 1944.
- Gresleri Giuliano. *Le Corbusier: Il viaggio in Toscana (1907)*. Venezia: Marsilio, 1987.
- Gresleri Giuliano. *Le Corbusier: il programma liturgico*. Bologna: Compositori, 2001.
- Gresleri, Giuliano. *Le Corbusier, viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret, fotografo e scrittore*. Venezia, Paris: Marsilio-FLC, 1985.
- Hellmann, Anouk. *Charles L'Eplattenier 1874-1946*. Hauterive: Éditions Attinger, 2011.
- Hidalgo Herмосilla, Germán. "La constatación de un aprendizaje. El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907". *Massilia: anuario de estudios lecorbusieranos*, 2004.
- Jornod, Naïma - Jornod, Jean-Pierre. *Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret). Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. 2 voll., Milan : Skira, 2005.
- Corbusier et Pierre Jeanneret. *Œuvre complete 1910-1929*, vol. 1, (eds) W. Boesiger et O. Stonorov. Zurich: Girsberger, 1937.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris : Éditions Crès, 1923.
- Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyages au pays des timides*. Paris : Plon, 1937.
- Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Cres, 1925.
- Le Corbusier. *Voyage d'Orient*. (éd. crit. Petit, Jean). Paris : FLC; Forces Vives, 1966.
- Le Corbusier. *Carnets*, (préface di Andrè Wogenscky; introduction de Maurice Besset; commentaires de Françoise de Francieul). Milano: Electa, [1981], 4 voll.
- Lucan, Jacques (ed.). *Le Corbusier : une encyclopédie*. [Ouvrage de l'exposition "L'aventure Le Corbusier", 1987-1988, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou]. Paris: Centre Georges Pompidou-CCI, 1987.
- Moos, Stanislaus von. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Cambridge: MIT Press, 1979.
- Moos, Stanislaus, von. "La leçon de Venise", in *Le Corbusier. Album La Roche* (Von Moos, ed), Milan: Electa -Paris: Fondation Le Corbusier, 1996, 24-40.
- Moos, Stanislaus von and Arthur Rüegg, (eds.), *Le Corbusier before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907-1922*. New Haven, CT: Yale University Press, 2002.
- Morel-Journel, Guillemette- Reichlin, Bruno (ed.). "Le Corbusier. L'atelier intérieur", *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 22/23, 2008.
- O'Byrne Orozco, María Cecilia. "El Hospital de Venecia de Le Corbusier: mucho más que un mat-building". *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, 2011, num. 27/28, 68-75.
- Pagnamenta, Sergio and Reichlin, Bruno (eds.). *Le Corbusier - La ricerca paziente*. Rassegna internazionale delle arti e della cultura. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Villa Malpensata, hg. v. d. Federazione architetti svizzeri, FAS, Gruppo Ticino. Beiträge v. Bruno Reichlin, Tim Benton, Christian Sumi, Mario Botta, Arthur Rüegg. Lugano: Fed. Architetti Svizzeri, 1980.
- Passanti, Francesco. "Architecture: Proportion, Classicism and other Issues", in Moos, Stanislaus von and Arthur Rüegg, (eds.), *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied Arts, Architecture, Painting, Photography 1907-1922*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, 69-97.
- Pauly, Danièle. *Ronchamp lecture d'une architecture*. Paris: Ophrys, 1980.
- Pauly, Danièle avec la collaboration d'Isabelle Godineau et de Gauthier Bolle. *Le Corbusier: catalogue raisonné des dessins, Tome 1: Années de formation et premiers voyages : 1902-1916*. Paris: FLC; Bruxelles: AAM, [2020]].
- Petit, Jean. *Le Corbusier : lui-même*. Genève: Éditions Rousseau, 1970.
- Poté, Philippe. *Le voyage de l'architecte*. Marseille: Parenthèses, 2018.
- Reichlin, Bruno, *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier*. (ed.) Viati Navone, Annalisa, Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2013.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice. The Complete Works of John Ruskin*. Vol. 9-11. (eds.) Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn. Library edition. 39 vols. London: George Allen, 1903.
- Saddy, Pierre (ed.). *Le Corbusier, le passé à réaction poétique*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites/Ministère de la culture et de la communication, 1988.
- Sekler, May, Mary Patricia. *The early drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): 1902-1908*. New York: Garland Publishing, 1977.
- Schnoor, C. (hrsg.), *La construction des villes. Le Corbusiers erstes Städtebauliches Traktat von 1910-11*. Zürich : Gta Verlag, 2008.
- Schuré, Édouard. *Les grands inités : esquisse de l'histoire secrète des religions*, (3. ed.). Paris : Perrin et cie, 1895.
- Smet, Catherine de. *Le Corbusier. Un architecte et ses livres*. Baden: Lars Müller Publishers, 2005.
- Tafari, Manfredo. *Machine et Mémoire: the city in the work of Le Corbusier*, in, H. Allen Brooks (ed.), *Le Corbusier: The Garland essays*. New York - London: Garland, 1987.
- Talamona Marida (ed.). *L'Italie de Le Corbusier: 15 rencontres de la Fondation Le Corbusier*. Paris: FLC; Éditions de la Villette, [2010].
- Talamona Marida (ed.). *L'Italie di Le Corbusier*. Roma: MAXXI; Milano: Electa, 2012.
- Turner, Paul Venable. *The Education of Le Corbusier: a Study of the Development of Le Corbusier's Thought, 1900-1920*. New York: Garland, 1977.
- Žaknić, Ivan. *Klip and Corb on the Road: The Dual Diaries and Legacies of August Klipstein and Le Corbusier on Their Eastern Journey, 1911*. Zurich: Scheidegger und Spiess, 2019.

Notes

- 1 Petit, Jean. *Le Corbusier lui-même*. Genève: Edition Rousseau, 1970, p. 28: "C'est là son premier bain d'art. Il concentre ses effusions sur l'art byzantin et le moyen âge, les paysages, la musique des églises".
- 2 In 1987 *Il Viaggio in Toscana* was released, catalog of the homonymous exhibition in Florence, in which Giuliano Gresleri presented for the first time Jeanneret the itinerary of his 1907's journey, through letters and sketches.
- 3 At La Chaux-de-Fonds, L'Éplattenier does not teach students a set of universal norms or an academic aesthetic canon, but rather stimulates the creativity of his students by developing in them the ability to observe.
- 4 Le Corbusier. Letter to Mayor of Venice, Giovanni Favaretto Fisca. 3 ottobre 1962. Archivio Ospedali Venezia, Atti nuovo ospedale, busta 4/12.
- 5 Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Vincent, Freal & Cie, 1930, p. 34.
- 6 Gauthier, Maximilien. *Le Corbusier ou L'architecture au service de l'homme*. Paris: Denoël, 1944, p. 22.
- 7 Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*, (Nouvelle édition augmentée). Paris: Vincent Freal, 1959, p. XV: "les dessins de voyage d'un jeune homme de vingt à vingt-trois ans quêtant à travers les campagnes et les villes, les témoins du temps passé et présent, et prenant sa leçon tout autant dans l'œuvre des simples hommes que dans celle des grands créateurs. C'est dans ces rencontres qu'il découvre l'architecture: Où est l'architecture? Telle fut la question inlassablement posée".
- 8 C.E. Jeanneret writes to parent 21 July 1908 that spends "des heures de bonheur avec un homme tel que Schuré, tel que Ruskin, tel que Blanc". BdV, Fond Le Corbusier. BV LC102-1029-22.
- 9 *Bacino*: basin; *molo*: pier; *riva*: quay; *squero*: boatyard in which gondolas are built or repaired; *arzere*: embankment; *paludo*: marsh; *rio*: small canal; *ponte*: bridge; *fondaco*: storeroom and living quarters; *fondamenta*: quay along a canal; *piscina*: an area of filled-in ground where there used to be water, *traghetto*: a gondola-ferry across the Grand Canal.
- 10 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 17 november 1907. He writes: "Venise la superbe est tout simplement dépurante, ruisselante de pluie qui tombe avec violence. On ne pouvait mieux réussir et suivre plus dignement les traces de ses ancêtres. [...] Bref on ne peut que souhaiter le beau temps, le Palais Ducal nous ayant déjà fait un bon sourire". La Chaux-de-Fonds-Bibliothèque de la Ville, (BdV), BV LC/102-1029-17.
- 11 See Reichlin, Bruno. "«L'atelier era un vaso di Pandora». Cinquant'anni di progetti rivisitati da Le Corbusier & Co. L'Ospedale di Venezia, 1960-1965", in Id. *Dalla soluzione elegante all'edificio aperto: scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier* (ed.). Viati Navone, Annalisa. Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2013, pp. 389-414.
- 12 He will write that: "Venise avait été un grand événement pour Le Corbusier. Il avait pensé que c'était une ville unique au monde... Soixante ans après, le voici chargé par les autorités vénitienes d'intervenir comme architecte-urbaniste. En disposant horizontalement les volumes de l'hôpital, Le Corbusier a cherché à éviter que la silhouette de Venise ne soit altérée". Boesiger, W. (ed.). *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète 1957-1965*. Vol. 7. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1965, (6e ed., 1995), p. 140.
- 13 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 17 november 1907. He writes: "Nous arrivions de la gare, dépurants, pliant sous les bagages et allions dépasser la fameuse taverne si le digne homme n'était accouru sous la pluie nous demander si nous n'étions pas les deux voyageurs devant descendre à l'Antica Busa". (BdV), Fond Le Corbusier, BV LC102-1029-17.
- 14 C.E. Jeanneret. Letter to L'Éplattenier, 1 november 1907: "De tous côtés l'eau afflue et ruisselle, samedi la mer envahissait même la Piazzetta. On se sent des démangeaisons par tout le corps; sont-ce des nageoires qui percent ... ou simplement les piqûres des moustiques ? 2 ou 3 échappées de soleil nous ont tout de même permis de juger Venise permis de juger Venise sous son bel aspect, et nous avons même assisté l'autre soir, à une véritable apothéose", (translated by Fox Weber, Nicholas. *Le Corbusier: a life*. New York: Alfred A. Knopf, 2008, p.50). In: Dumont, Jean-Marie (ed.). *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Éplattenier*. Paris: Éditions du Linteau, 2006, p. 90.
- 15 Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin*. Paris: Laurens, 1880, pp. 62-68. See also: Blanc, Charles. *De Paris à Venise : notes au crayon*. Paris: Hachette et Cie, 1857.
- 16 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 5 november 1907: "Ici depuis hier temps magnifique, mais un froid! Je suis glace comme à nos plus grands froids. Venise est épatante par le soleil, et l'œil se réjouit à ses fameuses reflets". BdV, Fond Le Corbusier. BV LC102-1028-13.
- 17 Le Corbusier, *L'atelier de la recherche patiente*. Paris: Vincent Freal & Cie, 1960, p. 37. The original quotation reads: "Quand on voyage et qu'on est praticien des choses visuelles: architecture, peinture ou sculpture, on regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues".
- 18 Examining the original letter of Jeanneret, it was noted that the address was not *Calle Sant'Antonio*, but "*Calle St-Antoni [n]*" and in Venice there is only one street with the designation: *salizada sant'Antonin*. C. E. Jeanneret. Letter to parents, 17 november 1907. (BdV), BV LC102-1029-17.
- 19 Mazzariol, Giuseppe. «Le Corbusier a Venezia: il progetto del nuovo Ospedale», *Zodiac*, 16, 1966, p. 92.
- 20 Petit, Jean. *Le Corbusier: lui-même*. Genève: Edition Rousseau, 1970, 22- 24.
- 21 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 1 november 1907. BdV, Fond Le Corbusier. BV LC/102-1028-12.
- 22 Brooks, Harold Allen. *Le Corbusier's formative years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1997, 68. Allen Brooks writes that other books must be added, in addition to those indicated in the letters: Pierre Gusman. *Venise*. Paris, 1904; Ruskin, John. *Sesame and Lilies* (trad. Marcel Proust). 1906 and *The Stones of Venice* (French edition), 1906.
- 23 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 8 october 1907. BdV, Fond Le Corbusier. BV LC/102-1028-7.
- 24 C.E. Jeanneret. Letter to parents. 31 January 1908: "Ce Schuré m'a révélé des horizons qui m'ont comblé de bonheur. Plus justement, mes luttes entre le rationalisme, que la vie réelle active, que les petits bouts de science emmagasinés au Gymnase, avaient établi fortement en moi, et d'autre part l'idée innée, intuitive d'un Être suprême, que la contemplation de la Nature me révélait à chaque pas, cette lutte avait préparé le terrain à recevoir cette noble semence dont ce bouquin de six cents pages est rempli". BdV, Fond Le Corbusier. BV LC/102-1028-7.

25 Schuré, Édouard. *Les grands initiés: esquisse de l'histoire secrète des religions*. Paris: Perrin, 1889, pp. 219-224.

26 Turner, Paul Venable. *The education of Le Corbusier*. New York-London: Garland, 1977, pp. 47-50.

27 See: Calatrava, Juan. "Le Corbusier e Le poème de l'angle droit, Un poema abitabile e una casa poetica", in *Le Corbusier. Le poème de l'angle droit*. (Ed. or. Paris: Tériade, 1955). Ed. it. (eds) Antonini D, Giuliani S., Crespi G. Milano: Mondadori Electa, 2007, pp. 173-209. Potié Philippe. *Le Corbusier. Le poème de l'angle droit*. In Id: *Le voyage de l'architecte*, Marseille: Parenthèses, 2018, pp. 140-160.

28 Schmidt, Karl E. *Cordoue et Grenade*. Paris: Laurens, 1902.

29 Migeon, Gaston. *Le Caire. Le Nil et Memphis*. Paris Laurens, 1906.

30 In Le Corbusier's personal bibliothèque there is a book of the year of the voyage in Italy, with 142 photographic gravures of Venice: *L'architecture en Italie: Venise Monumental*. Paris: Armand Guérinet éditeur, 1907. FLC V 663.

31 Jeanneret writes, in *La Construction des villes*, cit., p. 110: "Venise a ébloui le monde entier par la rutilance de sa basilique [San Marco] que l'immense parvis fait apparaître comme un fabuleux joyau d'Orient".

32 Petit Jean. *Le Corbusier: lui-même*, op.cit., p. 24.

33 Müller, Jörgen Peter. *Mon système. 15 minutes de travail par jour pour la santé*. Paris: Gamber, 1905.

34 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 1 november 1907. BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1028-12.

35 Jeanneret-Le Corbusier. *Album La Roche*, Stanislaus von Moos (ed.). Milan: Electa, 1996, f. 45 verso.

36 C.E. Jeanneret. Letter to brother Albert, 23 october 1910. In Baudouï, Rémi-Dercelles, Arnaud (eds.). op. cit., pp. 325-326.

37 Émile Jaques-Dalcroze musician and pedagogue founded the institute dedicated to his rhythmic method in Hellerau.

38 C.E. Jeanneret. Letter to William Ritter, 14 January 1911: "Une unité nouvelle, créatrice de puissance et bienfaisante, en des assonances neuves toujours dominées d'un gros souffle d'harmonie". In *Le Corbusier-William Ritter, Correspondance croisée, 1910-1955*. Dumont, Marie-Jeanne (ed.), op. cit., p.7.

39 Le Corbusier. *L'atelier de la recherche patiente*. Paris: Vincent Fréal & Cie, 1960, p. 200. The original quotation reads: "Habiter, travailler, cultiver le corps et esprit, circuler, sont des événements parallèles aux systèmes sanguin, nerveux, respiratoire. Du dedans au dehors".

40 Together the fellow Leon Perrin.

41 C.E. Jeanneret. Letter to brother Albert, 2 February 1908 : "Nous allons, soit par le quai des Schiavoni, soit par les étroites et tortueuses calli goûter dans le charme des bruits éteint, la noble, et fière harmonie des amples surfaces du palais des Doges, ou la chaude cadence des voules et des clochetons de Saint-Marc". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1029-35. Translated by Talamona, Marida. "Venice: A Lesson on the Human Scale" In: Cohen, Jean-Louis. (ed.), *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. London: Thames & Hudson, 2013, pp. 129-135.

42 C.E. Jeanneret. Letter to brother Albert. 2 February 1908: "le vent se faisait aigu de tôt il fallait rentrer. Prémices déjà du froid pays teuton, premier avertissement de la cruelle réalité. Un soir à huit heures, au violent bruissement qui nous semblait un glas, nous avons vu s'estomper dans la nuit les coupoles de Saint-Marc, déjà obscures, le rectangle idéal su palais ducale, pour ne plus voir que

les diamants aigus des becs de gaz des Schiavoni". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1029-35.

43 Tafuri Manfredo. "L'éphémère est éternel: Aldo Rossi a Venezia", in *Domus* n. 602 (January 1980), p. 7: "On the horizon, like dreams too closed in themselves, the bodies of the Redentore "and of Saint George Major stand out, opposing at the impressionism of the urban *imagerie*, their calculated games of interrelation". Sulla linea dell'orizzonte, come sogni troppo conclusi in sé, gli organismi del Redentore e di San Giorgio Maggiore si stagliano opponendo all'impressionismo della *imagerie* urbana i loro calcolati giochi di compenetrazioni".

44 Le Corbusier. Letter to Ionel Schein, 2 december 1963. The full quotation reads: "la Piazzetta de Venise possède deux colonnes entre le Palais Ducal et l'autre Palais et qu'entre ces deux colonnes on aperçoit le Campanile et le fronton de l'île St Georges Majeur et qu'à Venise l'horizon est beaucoup plus bas que vous ne l'indiquez. Par ailleurs, les gondoles ne sont jamais mises à quai parallèlement mais transversalement et je vous signale, encore, que le Palais Ducal a un dessin de façade en marbré rosé et blanc en losange et que les chapiteaux de la colonnade de ce Palais sont à la naissance des arcs". In *Le Corbusier: Choix de Lettres. Sélection introduction et notes par Jean Jenger*. Basel-Boston-Berlin: Birkhauser, 2002, p.313. See also Berselli, Silvia. *Ionel Schein: dall'habitat evolutivo all'architecture populaire*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana, 2015.

45 John Ruskin in *The Stones of Venice*, deals the confrontation between styles as a war, especially against the Renaissance, while Jeanneret does not express negative criticism of any period in the letters of 1907.

46 See: Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin*. Paris: Laurens, 1880.

47 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 17 november 1907: "Nous avons eu bien des jours de pluie ou de brouillard, quelques-uns de beau soleil aussi. Venise alors ressuscite et pour qui a connue une semaine dans la brume, le ciel bleu est un miracle Tout alors chante. J'ai vu les plus extraordinaires couleurs dans les canaux. La théorie des complémentaires mise en pratique par un magicien de haute volée". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1029-17.

48 Le Corbusier will return to Venice in 1922, precisely to paint the watercolors witnessed by the *La Roche album*. See: Von Moos, Stanislaus. "La leçon de Venise", in: *Le Corbusier. Album La Roche* (Von Moos, ed.). Milan: Electa; Paris: Fondation Le Corbusier, 1996. Von Moos, Stanislaus. "À propos de Venise" in Talamona, Marida (ed.) *L'Italie de Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier-Éditions de la Villette, 2010, pp. 76-87.

49 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 8 october 1907. "Je travaille beaucoup, mais n'arrive pas à faire le moindre croquis ayant une apparence de façon. Ma main est raide et dure, toujours fatiguée". (BdV), Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1028-7.

50 Le Corbusier. *Voyage d'Orient 1910-1911*. Paris: Éditions de la Villette, 2011, p.102.

51 C.E. Jeanneret. Letter to L'Éplattenier, 1 november 1907. The full quotation reads: "Cette ville ne me plairait pas pour un séjour prolonge. Trop de moments d'oisiveté forcée, ces éternels bateaux, qui vous donnent le goût de la grande flemme. Les crayons ne s'usent plus et le papier reste bien blanc". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1028-12.

52 Bettini, Sergio. *Venezia nascita di una città*. Milano: Electa, 1978; Cavalletti, Andrea (ed.), *Sergio Bettini, Tempo e forma. Scritti 1935-1977*. Macerata: Quodlibet, 1996.

- 53 See Rasmussen, Steen Eller. *Experiencing architecture*. London: Chapman & Hall, 1964.
- 54 C.E. Jeanneret. Letter to Albert, 2 February 1908: "tout retournait au silence, dans le silence de canaux aux reflets tremblants, des jardins enclos et désertés, des vieux palais se fissurant et qui en portent long sur leurs façades patinées". BdV, Fond Le Corbusier. BV/LC/102-1029-35.
- 55 Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. London: George Allen, 1889; [sixth edition], p. 193.
- 56 Charles-Édouard Jeanneret-Le Corbusier. *La Construction des villes. Genèse et devenir d'un ouvrage écrit de 1910 à 1915 et laissé inachevé*. Emery, Marc Albert (ed.). Lausanne: L'Age d'Homme, 1992, p.110. Le Corbusier writes, looking at Venice: "Aujourd'hui que l'instinct populaire faussé ne sait plus guider le développement harmonieux de la beauté, il faut ici de nouveau, dans les rapports de l'édifice avec la place, écouter les leçons du passé."
- 57 Benton, Tim. *Le Corbusier. Secret Photographer*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013, p. 39. Tim Benton writes that in a Letter to the Éplattenier, Le Corbusier says that the photographer Moser, who according to him had lost more than 80 shots of his photographs, including a part taken in Italy. FLC E2(12)4. Some of 1907 photos' Le Corbusier (Florence, Ferrara, Venice) are currently at the BV of La Chaux-de-Fonds.
- 58 The passion for Vittore Carpaccio's canvases will return during the journey of 1963.
- 59 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 17 november 1907. BdV, Fond Le Corbusier. BV/LC/102-1029-17.
- 60 C.E. Jeanneret. Letter to L'Éplattenier, 1 november 1907: "2 ou 3 échappées de soleil nous ont tout de même permis de juger Venise sous son bel aspect, et nous avons même assisté l'autre soir, à une véritable apothéose, un ciel dramatique tout couvert de nuages noirs noyés dans la brume jaune, et le soleil éclatant à côté de la lanterne de Santa M. della Salute ; la mer, le ciel, les maisons ne faisant qu'un immense flambeau vu à travers des pleurs". In: Dumont, Jean-Marie (ed.), op. cit., p. 90.
- 61 Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. cit., p. 134.
- 62 Le Corbusier. Id., p.134: "A cette masse toute bouffie des saturations premières d'un machinisme naissant, il leur faisait la démonstration de l'honnêteté : allez à San Giovanni et Paolo à Venise, prenez une très longue échelle, appuyez-la contre le plus magnifique tombeau, celui de Vendramin ; montez tout en haut de votre échelle, regardez le visage qui se présente de profil du Vendramin couché sur son catafalque ; et regardez, en vous penchant, derrière le profil l'autre face de la tête. Cette autre face n'est pas sculptée. Malheur mensonge! fausseté, trahison. Tout est faux dans ce somptueux et immense tombeau. Ce tombeau est une œuvre du diable. Allez vite aux archives de Venise; vous découvrirez que le sculpteur qui fut si royalement payé pour élever ce tombeau magnifique était un faussaire, qu'il fut banni de Venise pour avoir commis des faux en écritures! Voilà comment Ruskin secoua de profondes exhortations notre entendement de jeunes". [translated by James I. Dunnett in: Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*. London: The Architectural Press, 1987, p.132].
- 63 Jeanneret. Letter to L'Éplattenier, from Venice, 1st november 1907. cit. p. 92. Perhaps it can be assumed that the *calepin* of the Italian sketches has been lost.
- 64 C.E. Jeanneret. Letter to L'Éplattenier, 28 october 1907: "Venise nous boude et ne nous donne que pluie mais que m'importe cela, j'ai le Palais Ducal et St Marc, et certes jamais je n'aurais pu imaginer plus beau". In Dumont (ed.), op. cit., p. 89.
- 65 Jeanneret uses the plural, but in reality, while he was photographing and discovering the city, his friend Léon Perrin performed nine drawings: 1304 *Étude de chapiteau du Palais des Doges (Venise, Italie)*, 1337 *Chapiteau des douze mois (Palais des Doges, Venise)*, 1311 *Chapiteau (St Marc, Venise)*, 1326 *Chapiteau (St Marc, Venise)*, 1490 *Haut-relief historié (St Marc, Venise)*, 3619 *St Georges terrassant le dragon (Venise)*, 1479 *Colonne St Marc au lion ailé (Venise)*, 1480 *Colonne St Marc au lion ailé (Venise)*, 3618 *Colonne St Marc au lion ailé (Venise)*.
- 66 The feasts that last three days, in the year 1907, correspond to All Saints' Day on November 1st and to the commemoration of all the deceased (*Commemoratio Omnium Defunctorum*) to November 2nd; while November 3rd to Sunday.
- 67 C.E. Jeanneret, Letter to parents, 17 november 1907. The full quotation reads: "Nous avons joui comme des béats, laissant soigneusement Baedeker sur la commode, et nous figurâmes qu'il n'y avait à Venise que St-Marc et la *Piazzetta*. Nous n'y avons pas travaillé, j'ai fait deux dessins en tout, mais nous avons entendu à St Marc des messes merveilleuses, sensations extraordinaires, de béatitude, presque d'extase, d'émotion tranquille et profonde. Assis dans un coin de l'abside (c'était une grande fête qui dura trois jours), j'ai compris ce qu'était l'harmonie parfaite." BdV, Fond Le Corbusier. BV/LC/102-1029-17.
- 68 Charles-Édouard Jeanneret - *Le Corbusier. La Construction des villes. Genèse et devenir d'un ouvrage écrit de 1910 à 1915 et laissé inachevé*. Emery, Marc Albert (ed.). Lausanne: L'Age d'Homme, 1992, p.111 : "Le Campanile pointe brusquement vers le ciel son aiguille épaisse, roque, unie et rouge, donnant la mesure de l'extrême vie, de la souplesse et de la splendeur de St Marc, et provoquant, à cause de la petite loggia de marbre blanc ciselé qui se niche à son pied, le complet embrouillement des mesures réelles! Miracle de l'esprit dominant la matière inerte: par une juste pesée des causes et de leurs effets".
- 69 Le Corbusier writes in Letter 17 november 1907 to parents, that he lost "toutes mes couleurs" in the chapel of the Spaniards and the bowl of watercolors "sur la divine colline de Fiesole". BdV, Fond Le Corbusier. BV/LC/102-1029-17.
- 70 CE. Jeanneret. Drawings of Venice, 1907: FLC 2112 and FLC 2176.
- 71 CE. Jeanneret. Letter to L'Éplattenier, 19 September 1907. In: Dumont, Jean-Marie (ed.), cit., p. 77.
- 72 Pauly, Danièle. *Le Corbusier et le dessin: "Ce labeur secret"*. Lyon: Fage; Paris: Fondation Le Corbusier, 2015.
- 73 Ruskin, John. *The Stones of Venice. Volume Third. The Fall*. London: Smith, Elder & Co., 1853, p. 59.
- 74 Ruskin questionnait les chapiteaux fleuris du Palais Ducal et parcourait dans ses portiques et ses stalles". Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*, op. cit., 135.
- 75 Le Corbusier. *Carnets, volume 1, 1914-1948*. Milano: Electa, 1981, A2, (1915), f. 55.
- 76 Cartes postales illustrées de Venise, avec notes et croquis de Le Corbusier 1907 à 1910, nn.34-36, Postcard St Mark Basilica, verso. (BdV) BV/LC/105/1112.
- 77 Le Corbusier, *Vers une architecture*, cit., p. 27: "Si l'essentiel de l'architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie"; originally translated, in 1931, from the french by Frederick Etchells, Le Corbusier. *Towards a new architecture*. London: The Architectural Press; New York: Frederick A. Praeger, 1963, p. 40.

78 C.E. Jeanneret, Letter to parents, 17 november 1907: "Mes plus belles impressions sont celles du soir à la nuit noire, alors que St Marc surgit comme un spectre merveilleux et surnaturel. Les coupoles qui surchargent quelque peu le jour, ne se voient plus la nuit". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1029-17.

79 Gauthier, Maximilien. *Le Corbusier, ou L'architecture*, cit., p. 8, "dont la mission allait être notamment de réintroduire dans l'esprit de ses contemporains la notion, perdue, que l'architecture est avant tout la poésie, la musique du monde des corps".

80 Le Corbusier. *Œuvre Plastique - Peintures et Dessins - Architecture*. Paris: Éditions Albert Morancé, [1938], s.p.: "Le cycle est parcouru. Fragment cosmique — l'homme a son intelligence des choses (limitée, ou subtile, ou sublime). Avec ses outillages méticuleux, le peintre détecte le moment d'infini. Poésie. La poésie n'a pas de formule, pas d'attitude, ni d'aspect fixes. A circonstances toujours variables, à prémisses toujours diverses, elle n'est, à chaque fois, qu'une parole neuve, imprévisible. Tel est l'insaisissable mobile de nos émotions".

81 Le Corbusier. *Vers une architecture*. cit., p. 9. "Architecture est un fait d'art, un phénomène d'émotion, en dehors des questions de construction, au-delà. [...] L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois" [quote translated from the french by Frederick Etchells, op. cit., p.19].

82 Le Corbusier. "Unité", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, special issue Le Corbusier, 1948, p. 44.

83 Friedrich Nietzsche. *Ecce Homo*, (Leipzig; Insel, 1908), p. 48: "Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig".

84 C.E. Jeanneret, Letter to parents, 17 november 1907. The full quotation reads: "Les yeux en haut, le regard charmé, intéressé, ébloui par l'effet féérique des coupoles d'or, esprit occupé à déchiffrer les superbes symboles des mosaïques, les oreilles pleines d'harmonie, le cœur, gonflé de sonorités troublantes, au point de vous faire pleurer, c'est l'Art complet, divin, sacrifiant à Dieu, au seul digne de la haute pensée des hommes. Voilà pour moi la sensation religieuse ressentie en plein, la révélation de l'existence du sentiment religieux. Il n'y a pas à douter; ce n'est pas une affaire de cœur; une affaire des sens, une affaire de l'esprit, cela englobe tout, est humide et chaud, presque douloureux, mais bon et beau. Quand donc notre époque si cahotée se ressaisira-t-elle et pourrait-elle arriver à une telle sérénité. Les hommes qui ont composé ces messes, tant la musique que la grandiose mise en scène, sont des génies". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1029-17.

85 Le Corbusier had experimented the *acoustique visuelle* in 1934, at Campo San Trovaso, in Venice, attending *Shakespeare's Merchant of Venice*, directed by Max Reinhardt.

86 Le Corbusier. "Le théâtre spontané", in Barsacq, André et Villiers, André (eds.). *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950, pp. 154-155: Le Corbusier writes: "Il existe des lieux mathématiques de consonance que j'appellerai des lieux d'acoustique visuelle, des lieux où les choses sont décisives".

87 Le Corbusier remembers this music again, nel 1914: "Grand rite de San Marco". Le Corbusier letter to William Ritter, 22 december 1914. In Dumont Marie-Jeanne (éd.). *Le Corbusier - William Ritter*. Correspondance croisée 1910-1955. Paris: Éditions du Linteau, 2014, p. 337.

88 C.E. Jeanneret, Letter to father, 4 december 1907. "Encore frappé par les messes de St-Marc, j'ai été douloureusement

surpris (physiquement) de cette musique moderne". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1029-22.

89 C.E. Jeanneret, Letter to parents, 5 december. BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1029-23.

90 Gresleri, Giuliano. "Per amore degli uomini", in Gresleri, Giuliano; Gresleri, Glauco (eds.). *Le Corbusier: il programma liturgico*. Bologna: Compositori, 2001, pp. 18-19.

91 Various essays have analyzed the relationship between Le Corbusier and Venice: Moos Von, Stanislaus, "La leçon de Venise", in *Le Corbusier. Album La Roche* (Von Moos, ed), Milan: Electa -Paris: Fondation Le Corbusier, 1996. Brooks, Allen Harold. *Le Corbusier's formative years*. Chicago: University of Chicago press, 1997; Moos Von, Stanislaus and Ruegg, Arthur (eds.). *Le Corbusier before Le Corbusier*. London: Yale University Press, 2002. Christoph Schnoor (Hrsg.). *La Construction des villes: Le Corbusiers erstes städtebauliches Traktat von 1910-11*. Zürich: gta-Verlag, 2008. Duboy, Philippe. *Le Corbusier, Croquis de voyages et études*. Paris: *La Quinzaine littéraire*, 2009. Von Moos, Stanislaus. "À propos de Venise", in Talamona, Marida. *L'Italie de Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier - Éditions de la Villette, 2010, pp. 76-87; pp. 24-40. Gargiani, Roberto, Rosellini, Anna. *Le Corbusier: béton brut and ineffable space, 1940-1965: surface materials and psychophysiology of vision*; Lausanne: Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne; Oxford: Routledge, 2011. Schnoor Christoph. "L'Italia come modello di spazio urbano: i riferimenti a Venezia, Firenze e Roma in "La Construction des villes". In *L'Italia di Le Corbusier*. (ed.) Marida Talamona [Roma]: MAXXI; Milano: Electa, 2012, pp. 175-187. Foscari, Giulia. *Elements of Venice* [foreword by Rem Koolhaas]. Zurich: Lars Muller, 2014.

92 C.E. Jeanneret, Letter to parents, 6 november 1907. "Venise est épatante par le soleil, et l'œil se réjouit à ses fameux reflets. Ça sent terriblement le départ: il est bon d'en finir une fois" BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1023-13.

93 C.E. Jeanneret. Letter to parents, 7 november 1907. "Nous prenons le bateau dans une heure — nous favons vu jeter l'ancre devant le palais Ducal tout à l'heure — non sans une certaine émotion". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1028-14.

94 C.E. Jeanneret, Letter to parents, 17 november 1907. "Donc quitté avec serrement de cœur Venise, un jeudi soir à huit heures; trois cris rauques du bateau et lentement l'hélice se visse dans l'eau, lentement aussi fuient les lumières du quai des Schiavoni et le spectre blanc du Palais des Doges. Au bout d'une heure, c'est la pleine mer, à droite et à gauche on voit les feux des phares. La mer est des plus calmes, et la mélancolie vous prend". BdV, Fond Le Corbusier. BV/ LC/102-1029-17.

95 C.E. Jeanneret, Letter to parents, 17 november 1907: "une grande photo du Palais Ducal de quarante centimètres par soixante (toujours des folies)". Id.

96 See Botta Mario, "*L'ultimo progetto di Le Corbusier*". In Pagnamenta Sergio, Reichlin Bruno (eds.). *Le Corbusier - La ricerca paziente*, Rassegna internazionale delle arti e della cultura. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Villa Malpensata, hg. v. d. Federazione architetti svizzeri, FAS, Gruppo Ticino. Beiträge v. Bruno Reichlin, Tim Benton, Christian Sumi, Mario Botta, Arthur Rüegg, Lugano: Fed. Architetti Svizzeri, 1980, pp. 141-150.

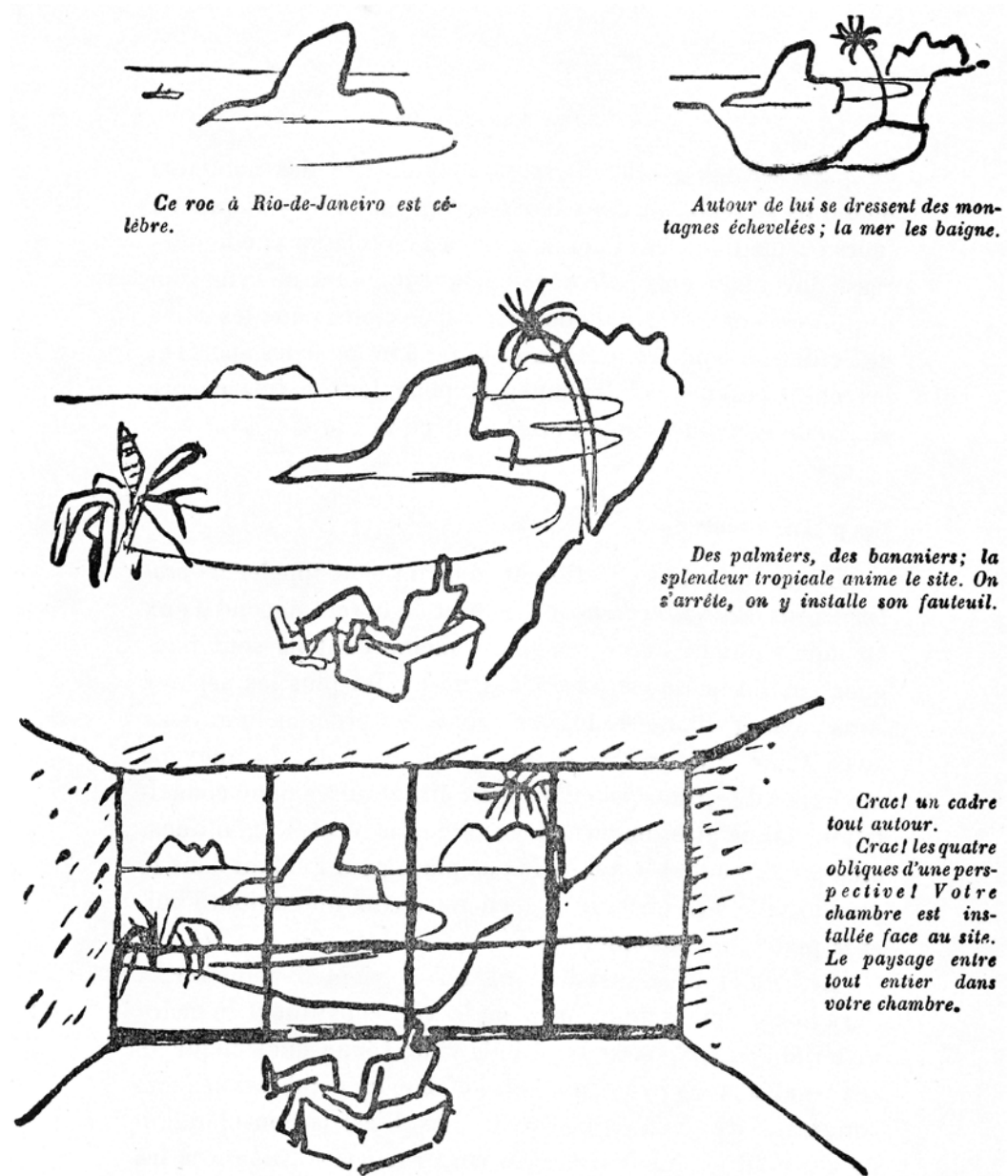


FIG. 1
Le Corbusier, croquis de la baie de Rio. Source : Le Corbusier, Pierrefeu, 1942, p. 69.

Le pacte avec la nature a été scellé! Par des dispositifs d'urbanisme, il est possible d'inscrire la nature dans le bail.

Rio-de-Janeiro est un site célèbre. Mais Alger, mais Marseille, mais Oran, Nice et toute la Côte d'Azur, Barcelone et tant de villes maritimes ou continentales disposent de paysages admirables!

LES HORIZONS DE LE CORBUSIER. VERS UN DÉPASSEMENT DE LA MODERNITÉ

Julie Cattant

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19035>

Résumé: Le Corbusier était hanté par l'horizon. Cette obsession n'a très probablement pas d'équivalent dans le monde de l'architecture. Les occurrences de l'horizon dans l'œuvre corbuséenne sont innombrables et concernent aussi bien son œuvre graphique que ses écrits et ses projets construits. Leitmotiv qui parcourt l'ensemble de son œuvre, l'horizon permet de découvrir autrement l'architecture corbuséenne. En tant qu'objet d'étude, il agit comme un prisme de lecture qui met au jour ce qui est dans l'ombre. Limite qui met en tension des opposés (terre/ciel, haut/bas, proche/lointain, vertical/horizontal, visible/invisible...), l'horizon dévoile les ambivalences et les paradoxes qui caractérisent l'œuvre corbuséenne. Il permet de dépasser le discours doctrinal de l'architecte pour faire place à un discours implicite qui rassemble le rationnel et le poétique. C'est ici l'occasion de mettre à l'épreuve les critiques qui associent l'œuvre de Le Corbusier au paradigme dualiste hérité des Temps Modernes.

Mots clés: *Horizon, paysage, modernité, architecture, Le Corbusier*

Resumen: A Le Corbusier le obsesionaba el horizonte. Esta obsesión probablemente no tenga equivalente en el mundo de la arquitectura. Las apariciones del horizonte en la obra de Le Corbusier son innumerables y afectan tanto a su obra gráfica como a sus escritos y proyectos construidos. Leitmotiv que recorre toda su obra, el horizonte nos permite descubrir de otra manera la arquitectura lecorbusierana. Como objeto de estudio, actúa como un prisma de lectura que saca a la luz lo que está en la sombra. Límite que pone en tensión los opuestos (tierra/cielo, alto/bajo, cerca/lejos, vertical/horizontal, visible/invisible...), el horizonte revela las ambivalencias y paradojas que caracterizan la obra lecorbusierana. Nos permite ir más allá del discurso doctrinal del arquitecto para dar cabida a un discurso implícito que aúna lo racional y lo poético. Es la ocasión de poner a prueba las críticas que asocian la obra de Le Corbusier al paradigma dualista heredado de la Edad Moderna.

Palabras clave: *Horizonte, paisaje, modernidad, arquitectura, Le Corbusier*

Abstract: *Le Corbusier was haunted by the horizon. This obsession probably has no equivalent in the world of architecture. The occurrences of the horizon in Le Corbusier's work are innumerable and concern his graphic work as well as his writings and his built projects. The horizon is a leitmotif that runs through the whole of his work and allows us to discover Le Corbusier's architecture differently. As an object of study, it acts as a way of seeing that brings to light what is in the shadows. As a boundary that puts opposites in tension (earth/sky, high/low, near/far, vertical/horizontal, visible/invisible...), the horizon reveals the ambivalences and paradoxes that characterize Le Corbusier's work. It permits going beyond the architect's doctrinal discourse to reveal an implicit discourse that brings together the rational and the poetic. This is an opportunity to test the critics who associate Le Corbusier's work with the dualistic paradigm inherited from Modern Times.*

Keywords: *Horizon, Landscape, Modernity, Architecture, Le Corbusier*

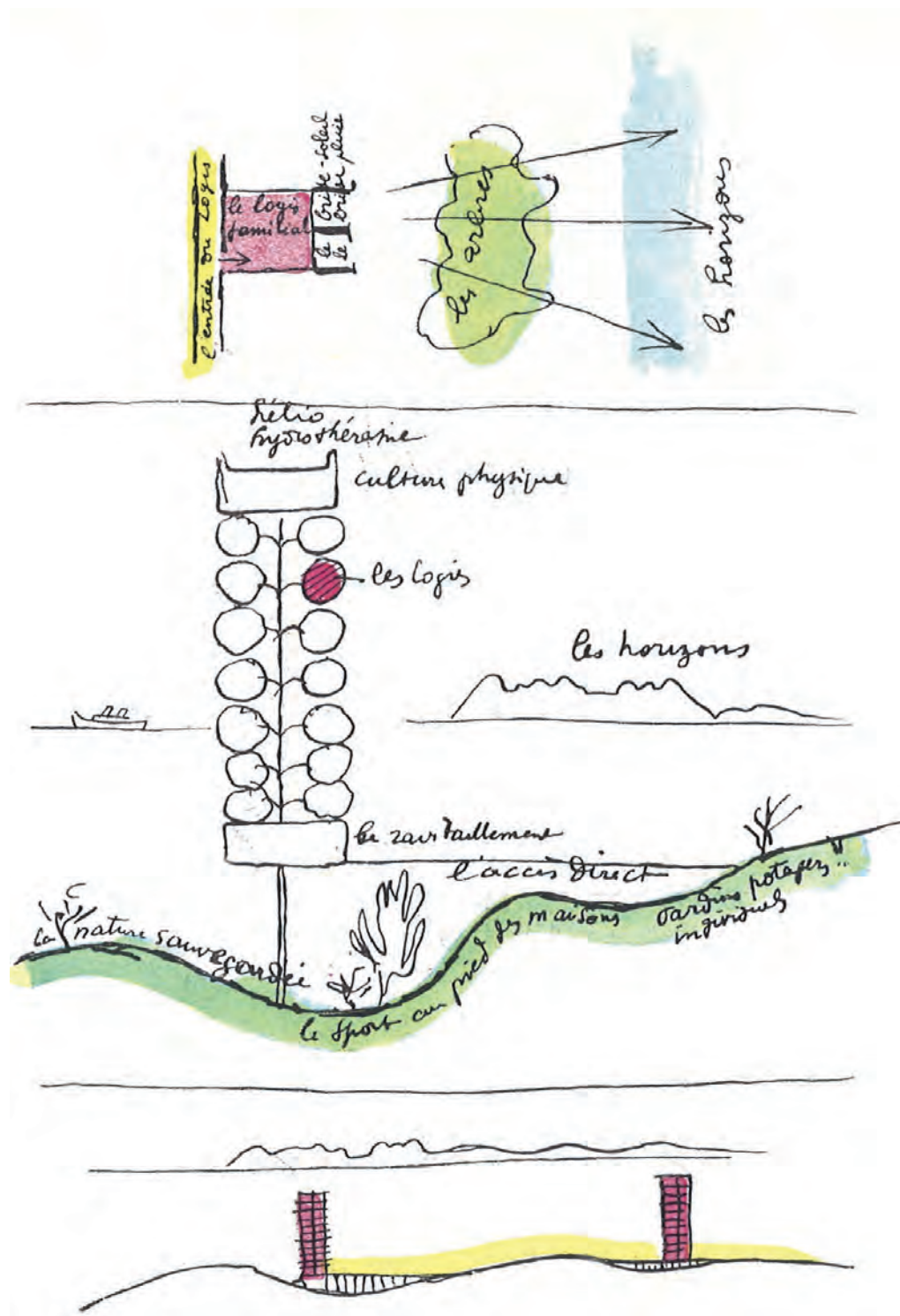


FIG. 2
 Le Corbusier, croquis
 de principe d'une Unité
 d'Habitation. Source :
 Le Corbusier,
*Manière de penser
 l'urbanisme*, 1946, p. 100

Le Corbusier était hanté par l'horizon. Cette obsession n'a très probablement pas d'équivalent dans le monde de l'architecture. Les occurrences de l'horizon dans l'œuvre corbuséenne sont innombrables et concernent une diversité de modes d'expression : carnets de voyage, croquis de projets, coupes, élévations, axonométries, dessins et schémas accompagnant les discours écrits ou prononcés de l'architecte, textes publiés, courriers... De sa jeunesse à sa disparition, Le Corbusier ne cessera de dessiner, de décrire ou de convoquer l'horizon. Leitmotiv qui parcourt l'ensemble de son œuvre, l'horizon permet de découvrir autrement l'architecture corbuséenne. En tant qu'objet d'étude, il agit comme un prisme de lecture qui met au jour ce qui est dans l'ombre. Révélateur, l'horizon éclaire les relations que l'architecture entretient avec le site, le paysage, l'habitant et le monde. Baromètre, il témoigne des évolutions des représentations du monde qui traversent Le Corbusier. Limite qui met en tension des opposés (terre/ciel, haut/bas, proche/lointain, vertical/horizontal, visible/invisible...), l'horizon dévoile les ambivalences et les paradoxes qui caractérisent l'œuvre corbuséenne. Il permet de dépasser le discours doctrinal de l'architecte pour faire place à un discours implicite qui rassemble le rationnel et le poétique.

Depuis les travaux du spécialiste de la littérature poétique Michel Collot¹ et de la chercheuse en esthétique Céline Flécheux², nous savons que les représentations et les connotations de l'horizon témoignent de manières très différentes de voir le monde selon les époques et les artistes. Si l'horizon a longtemps tracé les contours d'un monde stable et clos, à partir du 18^{ème} siècle il a progressivement été associé à l'infinitude d'un monde en perpétuelle quête de progrès. Figure de l'espoir pour les romantiques, il s'est par la suite parfois renversé en figure négative. Les horizons du 20^{ème} siècle témoignent ainsi des relations troublées que nous entretenons avec notre monde depuis que le paradigme de la modernité occidentale, issu des Temps Modernes, a été remis en question. Représentation du monde marquée par le dualisme dont les origines s'ancrent notamment dans la pensée cartésienne du siècle des Lumières, la modernité est accusée d'avoir produit des effets délétères sur la Terre. En pensant les humains comme « Maîtres et possesseurs de la nature », en les opposant aux non humains, en objectivant le monde ambiant au travers d'une mise à distance corporelle, en cherchant à le posséder et à le maîtriser plutôt qu'à le ménager, la modernité aurait à la fois effrité notre ancrage terrestre et précaisé nos habitations. Le mouvement moderne en architecture, considéré par le philosophe orientaliste Augustin Berque comme l'expression spatiale des principes de la modernité, est l'objet de critiques qui se cristallisent volontiers sur la figure corbuséenne. Pour Berque, Le Corbusier a produit une architecture caractéristique du dualisme moderne qui contredit la possibilité même d'habiter. Détachées du sol et du contexte, ancrées dans le rationalisme de la « machine à habiter », ses architectures mettraient en œuvre « la rupture systématique de tous les liens qui donnaient corps au paysage et unité au monde ambiant »³. Elles constitueraient alors un monde « acosmique » et donc insoutenable en termes écologiques, éthiques et esthétiques⁴.

Nous proposons ici de mettre ces critiques à l'épreuve de la complexité des horizons corbuséens qui associent rationalisme, poétique et idéalisme. Nous verrons que s'ils témoignent d'un certain ancrage de Le Corbusier dans le dualisme moderne, ils forment des figures paradoxales qui le contredisent également.

Les horizons corbuséens, emblèmes du progrès moderne

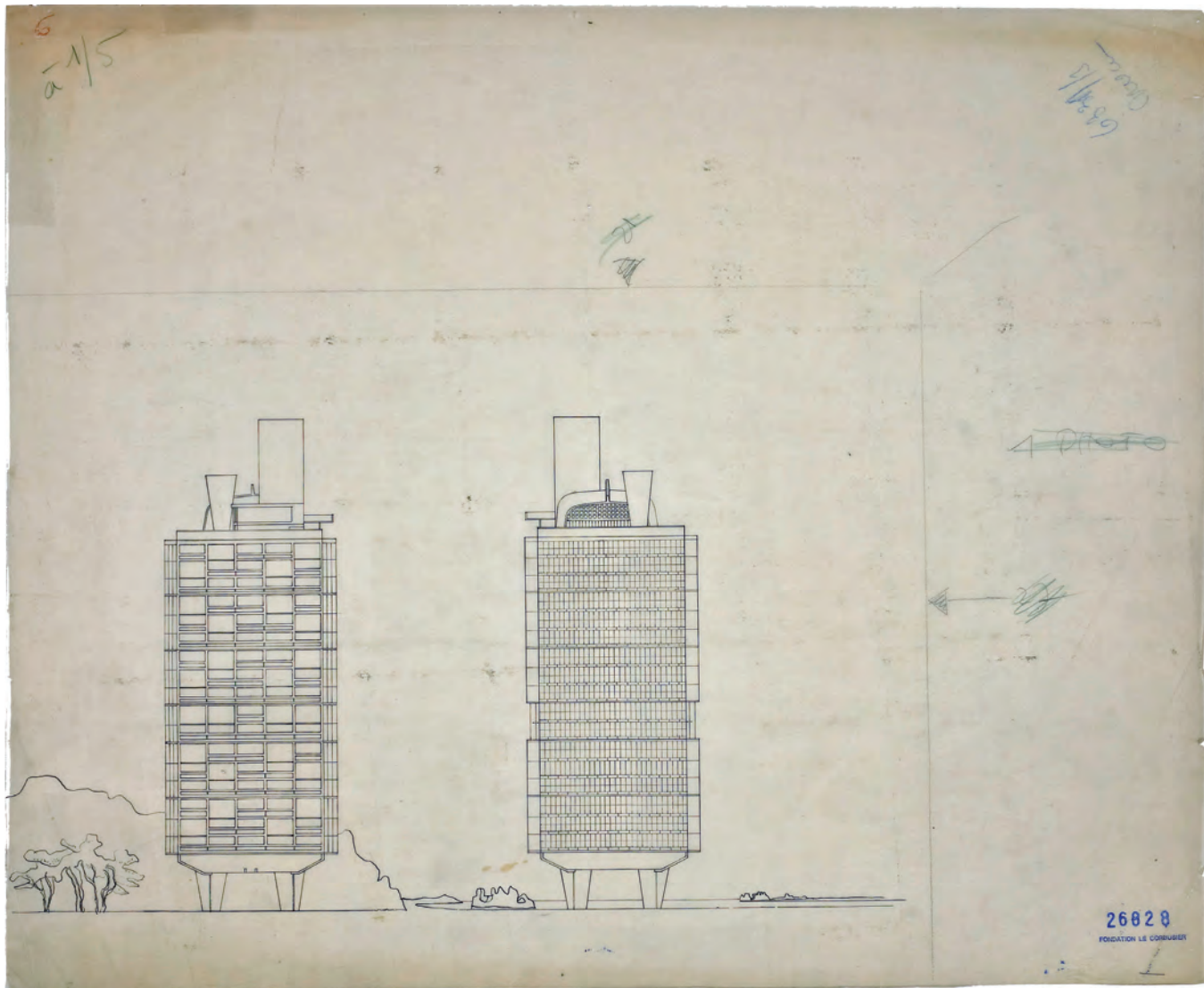
La valeur accordée par Le Corbusier à la vision rationnelle et objective du monde est indéniable et on la retrouve dans la manière dont il se saisit de l'horizon. Tout d'abord, dans ses discours qui visent à convaincre du bienfondé de ses propositions. Ensuite, dans les récits à la fois apocalyptiques et prophétiques qu'il diffuse pour asseoir sa vision de l'architecture et de l'urbanisme moderne. Également, dans le rôle joué par l'horizon dans le langage graphique de l'architecte. L'horizon participe en somme à la construction d'un regard neuf et acéré sur le monde qui suppose un réalisme froid guidé par la morale.

Retrouver les horizons perdus

Dans les discours écrits et oraux de Le Corbusier, l'horizon se révèle souvent comme un signe de progrès et de modernité. Atout et arme de persuasion, il appuie des descriptions idylliques qui associent la vision de l'horizon au bonheur des habitants. Des années 1930 aux années 1960, les discours corbuséens qui concernent le logement collectif et sa cellule unifamiliale reprennent un même leitmotiv : restituer l'horizon aux citoyens qui en sont privés. À la suite de son séjour de 1929 en Amérique du Sud, Le Corbusier rend compte d'une expérience faite à Buenos Aires : « J'ai souffert dans votre ville comme jamais. Un jour, j'ai éclaté : "Il y avait pourtant une mer lorsque je suis venu ! Où est la mer ? Je n'ai plus vu de ciel, depuis que je suis chez vous ; je veux voir le ciel !" »⁵. La série de croquis qui représente

FIG. 3
Unité d'Habitation de
Marseille (1945-1952),
élévations. FLC 26828.

la baie de Rio publiée en 1942 (Fig. 1) se veut démonstrative : il s'agit de redonner à voir le spectacle du paysage et de l'horizon perdu au cours de l'urbanisation. À Marseille, où il construit sa première Unité d'Habitation, inaugurée en 1952, il rapporte le même constat : « AUCUN des habitants de Marseille-Ville ne voit de chez lui les montagnes ou la mer »⁶. Le diagnostic est identique à Rio en 1957 ou à Alger. À chaque fois, la reconquête de l'horizon est affichée comme un événement enchanteur : « Dans ce site admirable [...], j'ai prévu pour chacun [...]. Le ciel, la mer et les monts remplissant de leur spectacle réconfortant et joyeux les fenêtres entières des appartements »⁷. Cet « horizon entré dans la vie de chaque minute »⁸ s'associe à la promesse d'un nouvel Éden. Sur le toit de la Cité Radieuse de Marseille, le parapet « ne laisse voir que les vastes horizons : les monts, la mer. "Et moi aussi, je vivais en Arcadie", diront dans dix années les ex-gosses de la Maternelle »⁹. Le Corbusier choisit de publier des photos qui affichent des foules d'enfants épanouis. Il réutilise également les discours des habitants les plus fervents et s'appuie sur le témoignage de Lilette Ougier, directrice de l'école maternelle de l'Unité d'Habitation de Marseille et alliée de taille. Porte-parole fidèle et éloquent, elle rédige à la demande de l'architecte un texte publié en 1956 dans *Les maternelles vous parlent* où elle encense la Cité Radieuse



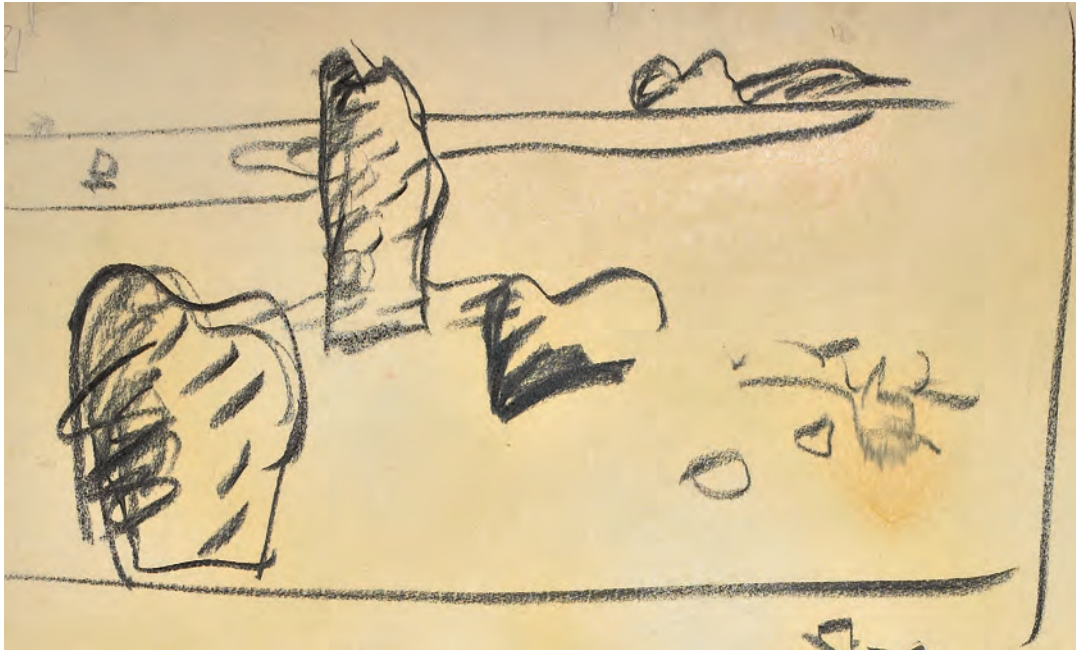
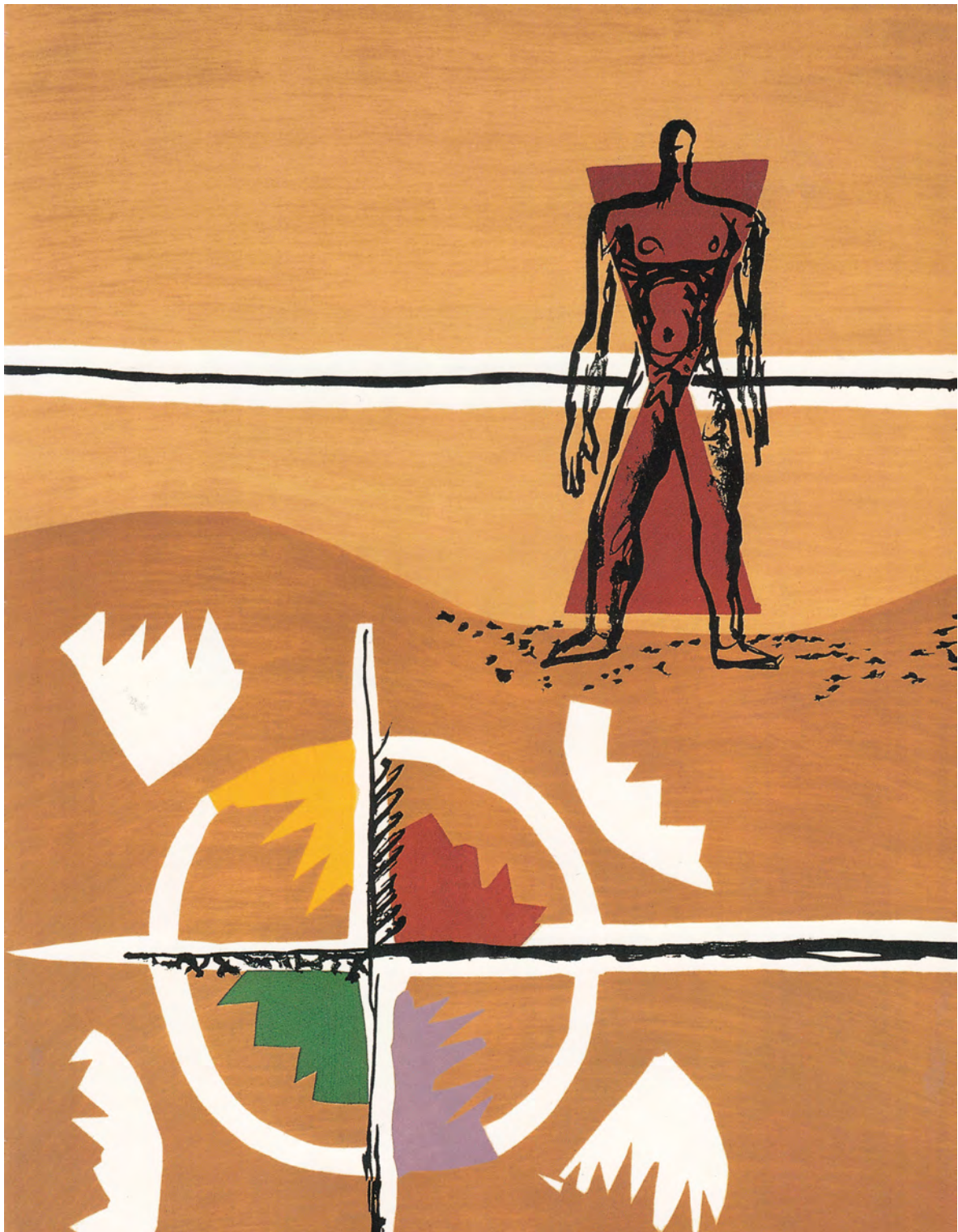


FIG. 4
Le Corbusier, croquis.
FLC 33505.

et brosse un portrait paradisiaque de la vie offert aux enfants : « Combien d'écoles jouissent d'une telle vue ? »¹⁰. Baptisée « Madame Oui » par l'architecte, elle épouse le discours de son idole et contribue à l'entreprise de séduction corbuséenne. Si pour Le Corbusier l'horizon est l'emblème du progrès moderne, les habitants retiennent davantage l'idée de « vue ». Il faut dire qu'en s'apparentant à une image agréable ou spectaculaire du paysage, l'horizon n'apporte rien de plus. Interchangeable avec la vue, il n'est ni une limite ni une ligne, et le paysage qu'il désigne est une image, une carte postale. Transformé en argument de vente, il perd sa substance. La valorisation du visuel soutenue par cet horizon fait partie des critiques opposées à l'attitude de retrait du sujet moderne vis-à-vis de la nature.

Utilisé pour convaincre, l'horizon joue également un rôle moteur dans les discours corbuséens aux registres apocalyptiques et prophétiques. Il est alors un symbole annonciateur qui forme l'étendard d'un monde nouveau dont l'architecte est à la fois le prophète et le maître d'œuvre. Si Le Corbusier annonce la mort prochaine d'un monde malade et sans horizon, ses derniers textes promettent également la naissance d'un monde radieux dont l'horizon figure l'espoir: une « nouvelle Société [...] est maintenant debout à l'horizon », « l'horizon est libre, [...] Le soleil va s'y lever »¹¹. « Nous sommes en face de nouveaux horizons, et c'est devant nous que dorénavant nous devons regarder »¹². En désignant une alternative au monde actuel et l'espoir d'un ré-enchantement, l'horizon accompagne les propositions progressistes de Le Corbusier.

Les déclinaisons dessinées de l'horizon reprennent les mêmes motifs. Le langage graphique de l'architecte utilise lui aussi l'emblème de l'horizon et l'emploie comme un logo répétable. La figure stylistique de l'horizon s'insinue partout descriptions de projets architecturaux ou urbains, croquis intérieurs ou perspectives extérieures, photographies de maquettes, dessins de projets conçus en dehors de tout site réel... Peu importe le lieu, peu importe le projet, son motif est reproduit à l'image d'une signature. Élément du vocabulaire graphique corbuséen, l'horizon s'inscrit tout d'abord comme une donnée du site, au même titre que l'orientation. Dans ce croquis (Fig. 2), il participe aux fondements du projet et à sa justification. En se hissant ainsi au rang d'argument, l'horizon dessiné échappe souvent au réel pour se révéler fictif, à l'image des élévations des pignons de l'Unité d'Habitation de Marseille qui trempent leurs pilotis au bord de la mer (Fig. 3). Lorsqu'il s'apparente à un slogan graphique, l'horizon corbuséen n'a pas pour objet la description du réel mais la construction d'un imaginaire persuasif qui assimile la quête des lointains à la quête d'une modernité radieuse.



La vue aérienne et le panorama

Si l'horizon s'associe à l'annonce d'un avenir meilleur, son recul dans les profondeurs du panorama aérien contribue à façonner le regard corbuséen sur le monde. La découverte de la vue aérienne marque profondément Le Corbusier qui retrace ses premières expériences en 1929 dans *Précisions* et en 1935 dans *Aircraft*. Réalisant le fantasme de *tout voir*, le recul de l'horizon livre des connaissances et une vérité nouvelle à l'architecte qui s'en saisit pour justifier ses propositions : « L'œil de l'avion nous livre un spectacle d'effondrement », « l'avion accuse ! Il accuse la ville ! »¹³. Libéré des contingences terrestres et de sa dimension charnelle, l'homme atteint une nouvelle objectivité, basée sur une appréhension du monde distante et rationnelle. C'est ce qu'évoque Le Corbusier dès 1923 dans *Vers une architecture* : « l'homme intelligent, froid et calme, a acquis des ailes. On demande des hommes intelligents, froids et calmes, pour bâtir la maison, pour tracer la ville »¹⁴. Selon Le Corbusier, toiser de loin permet de s'abstraire du monde pour le comprendre et mieux agir. Le recul de l'horizon entraîne un recul intellectuel et suppose un recul corporel qui rompt avec l'expérience sensible du monde ambiant. Ces disjonctions, que Le Corbusier assimile à un « état de conscience moderne »¹⁵, confortent l'idée selon laquelle « la modernité disjoint le monde »¹⁶.

La domination de l'horizon depuis l'avion amplifie la puissance du voir et du savoir humain. L'expérience aérienne exacerbe une position de surplomb qui symbolise l'avènement du progrès humain. Elle satisfait le goût de Le Corbusier pour les panoramas. La vision surplombante reproduit un geste impérial et un désir d'expansion. Hégémonique, elle offre une sensation de conquête : « L'œil de l'homme qui voit de vastes horizons est plus hautain, les vastes horizons confèrent de la dignité ; c'est une réflexion d'urbaniste »¹⁷. La domination visuelle est aussi une prise de possession de la Terre. Affranchi des contraintes du passé (l'insalubrité des centres anciens, l'enfermement des rues) et du présent (les réalités du terrain, les contingences naturelles), l'homme moderne affirme sa nouvelle puissance grâce à l'horizon panoramique. Il domine l'horizon comme il domine la nature.

La morale de l'angle droit

Cette puissance s'affirme dans la figure orthogonale d'un homme doté d'un esprit nouveau et dressé face à l'horizon. L'image de l'angle droit, chère à Le Corbusier, s'initie en effet à partir de l'horizontalité de l'horizon. En 1930, dans *Précisions*, il relate une expérience de genèse de l'angle droit vécue sur une plage de Bretagne : « Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir ; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête »¹⁸. L'angle droit jaillit de la rencontre entre l'horizon et la verticale du rocher qui redouble la stature humaine (Fig. 4). Vingt-cinq ans plus tard, *Le poème de l'angle droit* associe à son tour l'horizon au corps. Dans la lithographie « A3-Milieu », un homme debout est traversé au niveau de son bassin par l'horizon (Fig. 5). Résonance de la relation entre le corps humain et l'horizon, l'angle droit corbuséen définit une règle non seulement géométrique mais aussi morale et éthique. Face vers le ciel, pieds fermement plantés dans le sol, l'homme dressé renvoie à une droiture intellectuelle, à l'action, à la force et à la virilité¹⁹ : « Puisque tu es droit te voilà propre aux actes »²⁰. Le Corbusier reprend ce thème dans ses derniers écrits publiés en 1966 : « L'homme de métier, aussi, inflexible comme l'horizon de la mer, doit être un outil de mesure pouvant servir de niveau, de repère au sein du fluctuant et de la mobilité. Son rôle social est là. Ce rôle le désigne pour être clairvoyant. Ses disciples ont installé l'orthogonal dans son esprit »²¹. L'horizontalité de l'horizon renvoie quant à elle à une ligne de conduite morale.

À cette stabilité et à cette inflexibilité physique et mentale s'associe l'image de la nudité, symbole d'un esprit nouveau, déjà présente dans les écrits de 1930. En prenant appui sur Montaigne et Rousseau, Le Corbusier invite à aller « questionner "l'homme nu" »²². La virilité du « surhomme » nietzschéen bien connu de l'architecte fait écho à celle de l'homme du poème de l'angle droit. On retrouve chez Le Corbusier comme chez Nietzsche la même « logique de la confrontation "nue" au monde »²³. Débarrassé de l'hypocrisie, des préjugés et des traditions d'une société sclérosée, l'homme nu s'ouvre à un monde nouveau. Libre, il fait face à l'horizon comme au monde et à lui-même. Son corps est dénudé, son esprit est purifié. Parfaitement horizontal, l'horizon est lui aussi nu, épuré, absolu et universel. Rattaché à la stature d'un corps qui exprime l'esprit nouveau, l'horizon renvoie à la condition terrestre et humaine de l'homme moderne.

Ces premiers horizons corbuséens confirment pour partie la présence du paradigme moderne dans l'œuvre et la pensée de l'architecte. La quête d'horizon rejoint une quête de progrès qui ne questionne pas le rapport distant et dominant sur le monde qui l'accompagne. En révélant l'inclination corbuséenne pour la vue – « Je suis et demeure un visuel impénitent »²⁴ – elle affirme la puissance de l'esprit moderne.

FIG. 5

Le Corbusier, lithographie « A3 milieu ». Source : Le Corbusier, 1989, p. 3



FIG. 6
Villa Savoye (Poissy, 1928-1931), photo. FLC L2(17)45-001. Villa le Lac (Corseaux, 1923-1924), photo. FLC L2(17)55-001.

De l'expérience sensible de l'horizon à l'habitation poétique du monde

Les horizons rencontrés par Le Corbusier durant sa jeunesse ouvrent quant à eux à une lecture qui contraste avec le rationalisme de l'esprit moderne. Les lointains se révèlent sensibles et suscitent des émotions corporelles marquantes. L'étude des dispositifs architecturaux qui donnent à voir l'horizon concilient quant à eux le rationalisme de la machine et la poésie des relations entre l'architecture et ses lointains.

Les horizons de jeunesse

De la Suisse au Voyage d'Orient en passant par la Chartreuse d'Ema, le jeune Charles-Édouard Jeanneret vit des expériences d'horizon qui formeront une ressource fondamentale pour son architecture tout au long de sa vie. En Suisse tout d'abord, dans la région montagneuse de la Chaux-de-Fonds, où il goûte très tôt l'horizon lors de ses promenades d'adolescence avec son père : « Nous étions constamment sur les sommets ; l'horizon immense nous était coutumier. Lorsque la mer de brouillard s'étendait à l'infini, c'était comme la vraie mer – que je n'avais jamais vue. C'était le spectacle culminant »²⁵. Ses années de formation auprès de Charles l'Éplattenier lui permettent de renouveler ce type d'expérience : « Le dimanche, nous étions souvent groupés au sommet de la montagne la plus haute. À pics et grandes rampes douces ; pâturages, troupeaux de grands bestiaux, horizons infinis, vol des corbeaux. Nous préparions l'avenir »²⁶. Ses voyages confirment son attirance pour l'horizon. En Italie, où il découvre la Chartreuse d'Ema en 1907. Ses cellules individuelles qui offrent chacune un jardin ceint et une coursière à l'étage ouverte sur l'horizon inspirent la création postérieure des Unités d'habitation. En 1911, parmi les horizons du célèbre Voyage d'Orient, les plus marquants sont ceux du Mont Athos et de l'Acropole. « Haute architecture : l'Acropole étend ses effets jusqu'à l'horizon »²⁷. « Le Parthénon, du haut de l'Acropole, tient tête à tout le paysage [...]. Il attire à lui et domine tous les points de l'horizon »²⁸. Quelle que soit l'époque à laquelle Le Corbusier convoque le souvenir de l'Acropole (1923 ou 1941), il ne cesse d'évoquer la tension entre l'architecture et l'horizon, qu'il apparente à une confrontation harmonieuse. Il dessine et décrit le dialogue entre l'horizon et les horizontales de l'architecture (architraves, gradins). Le Corbusier cherchera à reproduire cette tension architecture/horizon dans nombre de ses projets, et notamment à l'Unité d'Habitation de Marseille, au couvent de la Tourette et à la Chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp.

Alors que la contemplation lointaine de l'horizon évoquée dans la première partie témoignait d'une distanciation et d'une objectivation du paysage, les expériences d'horizon vécues par le jeune Jeanneret montrent à l'inverse une immersion au cœur du monde qui exacerbe tous les sens et secoue le corps tout entier. Sous la forme d'un étonnement brutal, l'expérience d'horizon suspend le temps et l'espace, elle bouleverse l'architecte qui se retrouve à la fois *ici* et projeté *là-bas*. La description du choc vécu par le jeune Jeanneret à l'Acropole, sur les marches du Parthénon, est particulièrement significative : « Avec la violence du combat, son apparition gigantesque me stupéfia. [...] Le Parthénon portait haut l'entablement, ce front de pierre. [...] Rien n'existait que le temple et le ciel et l'aire des dalles tourmentées par des siècles de déprédations. Et plus rien de la vie extérieure ne se manifestait ici ; seuls présents, le Pentélique au loin [...]. Ayant escaladé des gradins trop hauts, pas taillés à l'échelle humaine, [...] J'entrai dans le temple par l'axe. Et m'étant d'un coup retourné, j'em brassai de ce poste autrefois réservé aux dieux et au prêtre, toute la mer et le Péloponnèse [...], et d'un coup, deux mille ans sont abolis, une âpre poésie vous saisit ; la tête enfoncée dans le creux de la main, affalé sur l'un des gradins du temple, vous subissez la secousse brutale et demeurez vibrant »²⁹.

Ce récit témoigne d'une expérience qui échappe au rationnel et à l'objectivité. L'émotion qui envahit l'architecte dépasse l'entendement : « Je ne sais trop pourquoi cette colline recèle l'essence de la pensée artistique. [...] Pourquoi cette architecture et non une autre ? Je veux bien que la logique expliquera que tout y est résolu selon la plus indépassable formule ; mais le goût mais le cœur plutôt, qui conduit les peuples et dicte leur crédo, pourquoi, malgré un désir de parfois s'y soustraire est-il ramené, pourquoi le ramenons-nous ici, sur l'Acropole, au pied des temples ? C'est en moi un problème inexplicable »³⁰. Vécue comme un événement imprévisible dont les motifs échappent à l'architecte, cette expérience d'horizon fait appel au mode du « sentir » tel qu'il est décrit par la phénoménologie et plus précisément par Maurice Merleau-Ponty, Erwin Straus et Henri Maldiney.

Trente-neuf ans plus tard, la chapelle de Ronchamp reprend et poursuit cette lecture sensorielle des relations entre l'horizon et l'architecture. Au-delà de la vue, Le Corbusier évoque la dimension auditive du paysage. Il décrit la tension acoustique entre la chapelle et ses « quatre horizons »³¹ qu'il assimile à une « présence », des « hôtes » ou des « témoins » : « C'est à ces quatre horizons que la chapelle s'adresse par l'effet "d'un phénomène acoustique introduit dans le domaine des formes" »³². Cette « acoustique paysagiste » est un « phénomène visuel d'acoustique ou d'acoustique

visuelle »³³. Les lointains pénètrent le corps tels des ondulations sonores. Ici, l'intentionnalité du voir laisse place à la réceptivité de l'ouïr. L'entremêlement du regard et de l'écoute est à l'opposé du recul visuel de l'horizon évoqué précédemment. La vision de l'horizon corbuséen s'inverse et ouvre à une approche poétique de l'habitation humaine.

La machine à voir l'horizon

Les architectures construites de Le Corbusier permettent d'approcher le ressort poétique de l'horizon. La diversité et la richesse des dispositifs architecturaux qui donnent à voir l'horizon nuancent les discours rationnels et réducteurs dont Le Corbusier se sert pour promouvoir le spectacle de l'horizon. Tour à tour sélectionnés, étirés, isolés, décomposés ou masqués, les horizons des architectures construites font subtilement vibrer la charnière entre le visible et l'invisible.

À la villa Savoye, à la villa le Lac, à la villa Stein, à la villa Church ou sur la toiture de la villa Meyer, des ouvertures rectangulaires cadrent l'horizon à la manière des peintures de paysage flamandes du 15^{ème} siècle³⁴ (Fig. 6). Parfois accompagnées d'une table qui maintient le corps à distance pour mieux voir, ces « *vedute* », mettent en scène le paysage et ses horizons.

Les fenêtres en longueur étirent quant à elles l'horizon à l'infini dans le sens horizontal (Fig. 7). La limite entre le dedans et le dehors se désagrège et l'horizon se rapproche. Linéarisé, celui-ci est également isolé de la terre et du ciel. Les premiers plans du paysage s'effacent. La profondeur verticale s'atténue³⁵. Le Corbusier s'écarte ici de la fenêtre pittoresque et de sa perspective traditionnelle. Ce dispositif nous renvoie davantage à la photographie ou au cinéma. Véritable *travelling* architectural, la fenêtre en longueur met le regard et le corps en mouvement et invite à longer l'horizon.

D'autres dispositifs radicalisent l'isolement de l'horizon, à l'exemple de la toiture du couvent de la Tourette (Fig. 8). Les acrotères en béton s'élèvent jusqu'au niveau des yeux et effacent la majeure partie du paysage du regard. L'horizon apparaît et disparaît au gré des déplacements corporels. Le Corbusier joue avec l'ambiguïté du dispositif : « C'est beau parce qu'on ne le voit pas. Vous savez, avec moi vous aurez des paradoxes tout le temps. C'est beau parce qu'on a barré la vue et qu'au moment où l'on veut voir on approche. On montera pour les curieux des buttes qui permettront d'élargir la vue de plus en plus »³⁶. La ligne de l'acrotère redouble celle de l'horizon et s'y superpose. Ainsi extrait du paysage, l'horizon est épuré, il devient une figure abstraite. La profondeur du paysage est quant à elle annihilée³⁷.

L'abstraction de l'horizon et du paysage est également à l'œuvre dans les pans de verre ondulatoires du couvent de la Tourette conçus par l'ingénieur et musicien Iannis Xenakis, qui travaille à l'atelier Le Corbusier durant la conception (Fig. 9). Le paysage et l'horizon y sont décomposés et fragmentés en séquences verticales qui isolent des tableaux singuliers³⁸. Une multitude de paysages se découpent au sein de la façade. Agité en tous sens, l'horizon est fractionné à la manière d'un tableau de Mondrian. La décomposition de l'horizon est aussi une décomposition de la fenêtre et de son cadre.

L'obturation de l'horizon est elle aussi significative. Bien souvent, ce retrait est relayé par la lumière. Absents visuellement, les lointains restent présents : dans l'église du couvent de la Tourette, la fente horizontale au sommet du mur ouest fait entrer le soleil couchant ; dans les couloirs, les fleurs de béton cachent délibérément le paysage. Si Michel Collot considère que « c'est par ce qu'il ne dit pas, que le poème donne à voir »³⁹, chez Le Corbusier, la lumière est le silence qui donne à voir l'horizon. Elle sollicite l'imaginaire et entrelace le visible et l'invisible. Objet de désir, l'horizon convoque les profondeurs poétiques de l'imagination plutôt que la clarté intellectuelle.

Non exhaustifs, ces exemples de dispositifs architecturaux invitent à considérer l'architecture corbuséenne comme une véritable « machine à voir l'horizon » qui modifie sa perception par des filtres architecturaux parfaitement maîtrisés⁴⁰. Relecture critique des figures artistiques de l'horizon, la « machine à voir » fait de l'horizon une figure de création liée à l'histoire du paysage. Si l'on peut la comprendre comme une forme de rationalisation de la perception qui suppose un contrôle de la part du concepteur, elle répond à une quête d'émotions subjectives. Au-delà de « faire voir », il s'agit de « faire sentir » en suscitant l'exaltation, l'étonnement, le mouvement, la frustration et/ou le désir. La pluralité des procédés mis en œuvre empêche toute catégorisation définitive de l'horizon corbuséen. En multipliant les manières de voir, Le Corbusier s'affranchit des limites de la rationalité visuelle pour ouvrir ses architectures à la dimension immatérielle, invisible, dynamique et poétique de l'horizon.



FIG. 7
Villa Savoye (Poissy, 1928-1931), photo.
FLC L2(17)99-001. Maison
de la Weissenhof-Siedlung
(Stuttgart, 1927), photo.
FLC L1(2)67-001.



FIG. 8
 Couvent de la Tourette
 (Eveux, 1953-1960). Source :
 J. Cattant (2018).



L'ambivalence des horizons corbuséens

Plus on étudie les horizons corbuséens, plus ils se révèlent ambivalents, rebelles aux lectures univoques, ouverts à des significations en apparence inconciliables. Cette ambivalence se révèle structurante dans la pensée corbuséenne et nous éclaire sur la nature complexe des relations entre l'architecture et ses entours – site, cosmos, paysage, nature.

De l'horizon au cosmos

La relation entre l'horizon et le cosmos éclaire l'entremêlement du rationnel et du poétique dans l'œuvre corbuséenne. Terme souvent employé par Le Corbusier à partir de la fin des années 1930⁴¹, le cosmos exprime chez lui le lien entre l'homme et la nature. Ce sont les « lois cosmiques » qui « de toute éternité ont lié l'homme à la nature »⁴². Le cosmos apparaît sous la forme de phénomènes : le cycle de la « journée solaire de 24h », les saisons, les mois... Repère et mesure de la trajectoire solaire, l'horizon offre une parfaite représentation du cosmos et de ses lois. Les « quatre horizons » renvoient ainsi davantage à la dimension universelle et cosmique du site qu'à ses caractéristiques locales. Les horizons et le cosmos répondent chez Le Corbusier à une quête d'harmonie⁴³. C'est sans doute sur les toits-terrasses que la dimension cosmique touche à son paroxysme : « L'idée de la cinquième façade est littéralement engendrée par cette vision cosmique. C'est le toit qui, pour Le Corbusier, devait être le lieu d'exaltation le plus haut de l'édifice. [...] L'horizontale qui va décider de toute l'architecture de La Tourette est l'horizontale de l'accueil au cosmos »⁴⁴.

En hissant ses architectures au-dessus du sol, Le Corbusier transforme le site en représentation du cosmos. Le déracinement de l'architecture est aussi un déracinement du site. Hors-sol, le site s'étire jusqu'à l'horizon et touche le cosmos. Véritable sol artificiel, les toitures-terrasses définissent un nouveau plan de référence (Fig. 10). Ce déracinement équivaut à une forme de dépaysement. Bernard Huet le commente ainsi au couvent de la Tourette : « Comme on n'a pas le rapport avec le sol, cela vous permet d'être en rapport d'une manière assez abstraite avec le reste du monde. [...] On est loin quand même. On ne sait pas exactement où l'on est, on est déraciné dans une certaine mesure »⁴⁵. Le site dans lequel est projeté l'habitant ne correspond pas au monde ambiant, il s'agit d'un monde idéal qui convoque l'universel.

Si Berque analyse ce processus d'extraction du monde comme la manifestation d'une « acosmie » qui conduit à « décosmiser » l'être humain, c'est pourtant l'inverse que vise Le Corbusier. Loin de nier le lien entre l'homme et la nature, il cherche à le réaffirmer. Les horizons cosmiques arrachent du sol pour projeter l'habitant dans un univers qui se veut éminemment poétique. L'extraction des contingences locales vise l'émotion de la rencontre avec le cosmos. Le philosophe Benoît Goetz considère en ce sens que la réussite d'architectures comme celles de Le Corbusier est paradoxalement d'arracher aux conditions de la localité : « Il faut parfois de l'architecture pour pouvoir se sentir "nulle-part", non localisé, c'est-à-dire délié, libre de toute attache géographique. C'est là la puissance proprement dis-loquante de l'architecture. Et ce n'est pas par hasard si le service que peut demander le penseur à l'endroit où il se tient pour penser, c'est de le délivrer des puissances des lieux »⁴⁶.

Les horizons cosmiques corbuséens sont rattachés à une lecture rationnelle et objectivante de la nature qui vise un rapport émotionnel et poétique au monde ambiant. Chez Le Corbusier, le rationnel et le poétique cheminent ensemble. Le premier est le vecteur du second. Si l'émotion s'atteint au travers du rationnel, c'est parce que pour l'architecte la mise à distance de l'horizon invite à mieux le toucher. On ne peut en ce sens enfermer son œuvre dans un dualisme étanche. Si elle rassemble des figures et des approches opposées, c'est parce qu'elles sont à même de s'inverser : l'horizon rationnel est aussi poétique, l'horizon poétique est aussi rationnel. Il ne s'agit pas tant d'un rapport dialectique que d'un rapport rythmique entre les opposés⁴⁷.

À la rencontre des horizons contraires

La coexistence d'horizons contraires se perpétue dans les lectures que certains commentateurs font des architectures corbuséennes. Dans un entretien mené en 2010 dans le cadre de mes premiers travaux sur Le Corbusier⁴⁸, le frère Lavigne, ancien habitant du couvent de la Tourette, dégage deux figures d'horizons opposées : *l'horizon de l'attente* (figure du guetteur) et *l'horizon de la fuite* (figure du voyageur).



FIG. 9
Couvent de la Tourette
(Eveux, 1953-1960). Source :
J. Cattant (2018).

La première, que le frère Lavigne rattache au judaïsme et à l'eschatologie, suppose que la position des frères au couvent serait celle de l'attente exacerbée par l'horizon, entre *l'ici* et le *là-bas*, entre le *là* et son *absence*. Les frères seraient comme suspendus dans un désir tourné vers l'horizon et vers leur propre intériorité. Pour le frère Lavigne, la force du couvent est dans sa frontalité vis-à-vis de l'horizon qui favorise le guet. L'attitude du guetteur évoque le roman *le Désert des Tartares* de Dino Buzzati. Selon Goetz, la « puissance d'un lieu » se mesure à ce que « rien, strictement rien, n'émane de ce lieu sinon une certaine qualité d'éveil, de lucidité, d'ouverture de la conscience qui se tient là devant rassemblé et en mouvement ». « Que "fait" un espace ? Il attend »⁴⁹.

À l'opposé de cette première lecture répond l'appel irrésistible à franchir physiquement l'horizon exacerbé par l'édifice en suspension sur ses pilotis. Le frère Lavigne interprète la désertion du couvent dix ans après sa construction par les jeunes frères dominicains comme une fuite vers l'horizon⁵⁰: « Certains n'ont pas supporté cette attente, cet immobilisme, ce guet. Ils se sont sentis enfermés par le couvent, emprisonnés. Pas seulement par l'idée du couvent mais par l'architecture de Le Corbusier. Ils ont donc fui vers l'horizon, vers la ville ». Un irrépressible désir de franchir l'horizon aurait ainsi décidé de l'avenir du couvent, ce qui nous renvoie cette fois à un second roman majeur sur l'horizon : *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, publié en 1951.

L'architecture corbuséenne génère les figures opposées du guetteur et du voyageur. La morphologie du couvent évoque l'image d'un bateau suspendu dont les mouvements pétrifiés peuvent être interprétés librement. Le bâtiment encourage des sentiments et des attitudes inverses envers l'horizon⁵¹; il se fonde sur l'ambivalence et le retournement des contraires : il est « en même temps immobile et mobile »⁵².

Vers un dépassement de la modernité ?

Bien que Le Corbusier semble à première vue s'inscrire dans la lignée du paradigme moderne, l'étude des horizons qui peuplent son œuvre construite, dessinée et écrite montre que le dualisme est chez lui sans cesse nuancé voire contredit. La quête d'horizons accompagne certes une distanciation affirmée du sol et de la nature, mais elle vise en fait une reconnexion à la Terre et au corps par le biais du cosmos. C'est dans la relation à ses entours que ses architectures se bâtissent, une relation globalement basée sur la confrontation, la tension et la domination, mais teintée de respect et d'admiration pour la nature et le paysage. En ce sens, il est l'héritier de l'attitude qui a présidé à la naissance même du paysage, marquée par la déconnexion progressive entre les humains et la nature⁵³. Le Corbusier n'est néanmoins pas complètement captif et soumis au paradigme de la modernité. Avec l'horizon émerge le ferment d'un dépassement de sa propre modernité. On pourrait y voir une crise interne ou un ébranlement endogène de la modernité⁵⁴. Si les horizons corbuséens résistent au saisissement, c'est parce qu'ils sont en effet travaillés par une contradiction que je préférerais qualifier de *surdétermination*. Chez Le Corbusier les lectures de l'horizon ne se superposent pas de manière

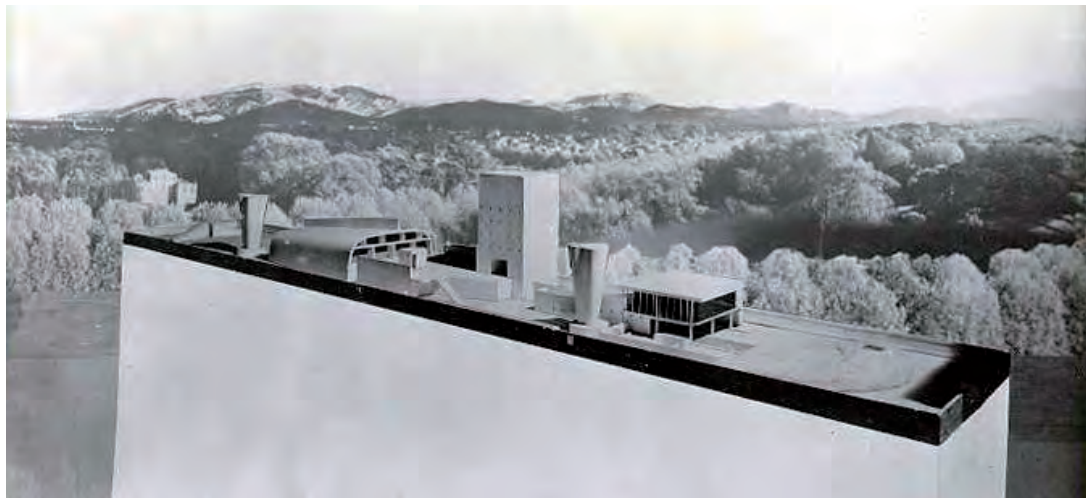


FIG. 10
Unité d'Habitation de
Marseille (1945-1952), pho-
tomontage.
FLC L1-12-38-001.

indépendante. Elles n'existent pas de manière parallèle mais forment un réseau signifiant qui concilie des éléments en apparence contradictoires. Les horizons corbuséens font sens ensemble. C'est grâce à cette polysémie que l'œuvre corbuséenne demeure aujourd'hui encore ouverte. « La recherche de la vérité n'est pas facile. Car il n'y a pas de vérité aux extrêmes. La vérité coule entre deux rives, mince filet d'eau ou masse croulante du fleuve... Et à chaque jour différente... »⁵⁵.

À l'aune d'une ère souvent qualifiée d'anthropocène, désormais informés de la puissance délétère des progrès techniques humains sur la Terre et ses écosystèmes, quelles leçons tirer de l'héritage de l'œuvre corbuséenne et de ses horizons ? En prenant du recul sur la pluralité des horizons rencontrés chez Le Corbusier, on constate qu'ils sont tous travaillés par une quête d'idéal. L'obsession corbuséenne pour l'horizon répond en effet à un idéalisme puissant qui se nourrit de poétique et utilise la raison pour toucher à l'universel. Si la visée idéaliste de l'architecte a déjà été étudiée⁵⁶, elle pourrait nous troubler à l'heure où les discours catastrophistes sur l'avenir de nos sociétés ou de l'humanité se multiplient. Chez Le Corbusier, l'horizon est un moteur de l'idéalisme ; il s'inscrit dans un élan certes progressiste, mais qui autorise le ré-enchantement à partir d'un constat pourtant apocalyptique. Si nous avons dû renoncer à l'illusion de maîtrise sans doute encore présente dans la vision corbuséenne du monde, ses horizons nous autorisent à considérer l'architecture comme une ressource pour concevoir l'avenir autrement.

Auteur _____

Julie Cattant *julie.cattant@lyon.archi.fr*

Julie Cattant est architecte DPLG et Maître de Conférences en Villes et Territoires à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon. Docteure en architecture, elle a soutenu une thèse intitulée *Habiter l'horizon, l'architecture à l'épreuve* sous la direction de Chris Younès à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-la-Villette / Université Paris 8. Chercheuse permanente à EVS-LAURe UMR CNRS 5600, elle est chercheuse associée au GERPHAU EA5486. Ses recherches engagent des questionnements sur les relations entre l'architecture, le paysage et l'habiter. Elles interrogent les modes de lecture, de représentation et d'expression des architectes, ainsi que les expériences *in situ* de l'architecture.

Bibliographie _____

Benton, Tim. *Les villas parisiennes de Le Corbusier, 1920-1930*. Paris : Éd. de la Villette, 2007.

Bernhardt, Uwe. *Le Corbusier et le projet de la modernité, la rupture avec l'intériorité*. Paris : L'Harmattan, 2002.

Berque, Augustin. « De la Terre en monde. La poétique de l'écoumène ». Dans *L'habiter dans sa poétique première, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, édition par Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin, 231-47. Paris : éd. Donner Lieu, 2008.

Berque, Augustin. « Paysage, milieu, histoire ». Dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, édition Augustin Berque, Michel Conan, Pierre Donadieu, 11-29. Seyssel : Champ Vallon, 1994.

Berque, Augustin. *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris : Gallimard, 1996.

Buzzati, Dino. *Le désert des Tartares*. Paris : Robert Laffont, 2003.

Cattant, Julie. « L'horizon comme matière d'architecture. Le Corbusier et le couvent de la Tourette ». *SpécialeZ*, n.° 2, (2011) : 34-51.

Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier: an atlas of modern landscapes*. New-York : Museum of modern art, 2013.

Cohen, Jean-Louis. « Le Corbusier et la tentation de l'universel ». *Critique*, n.° 476-477, (1987) : 43-57.

Collot, Michel. *L'horizon fabuleux*. Paris : Librairie José Corti, 1988.

Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.

Colomina, Beatriz. *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*. Orléans : Éd. HUYX, 1998.

Curtis, William J.R. *L'architecture moderne depuis 1900*. Paris : Phaidon, 1996.

Curtis, William J.R. *Le Corbusier: Ideas and forms*. Oxford : Phaidon, 2015.

Flécheux, Céline. *L'horizon, des traités de perspective au land art*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Goetz, Benoît. *La dislocation. Architecture et philosophie*. Paris : Éd. de la Passion, 2002.

Gracq, Julien. *Le rivage des Syrtes*. Paris : Librairie José Corti, 1951.

- Herbert, Jean-Loup. « La pensée religieuse de Le Corbusier ». *Échanges*, n.° 180, (1984) : 39-51.
- Huet, Bernard. « Visite au couvent de La Tourette, mardi 30 avril 1996 ». Dans Massilia 2011. *Annuaire d'études corbusiennes. Dossier thématique : visiter Le Corbusier*, édition par Richard Michel, 124-63. Paris/Marseille : Fondation Le Corbusier/Éd. Imbernon, 2011.
- Le Corbusier, François de Pierrefeu. *La maison des hommes*. Paris : Plon, 1942.
- Le Corbusier. « Entretien avec Le Corbusier ». *Art sacré*, n.°7-8 (1960) : 4-17.
- Le Corbusier. « L'urbanisation et le lyrisme des temps nouveaux. *Le Point*, n°20. Colmar, avril 1939 ». Dans *Le Corbusier, Un homme à sa fenêtre, textes choisis 1925-1960*, édition par Guy Faucher et Céline Rincé-Vaslin, 89-97. Lyon : Fage, 2006.
- Le Corbusier. « V.R. 1ère partie ». *L'homme réel*, n.°3 (1934) : 169-76.
- Le Corbusier. *Aircraft : l'avion accuse...* Paris : Adam Biro, 1987 (première édition 1935).
- Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris : Crès, 1925.
- Le Corbusier. *Le poème de l'angle droit*. Paris : Fondation le Corbusier / Éd. Connivences, 1989 (première édition 1955).
- Le Corbusier. *Le Voyage d'Orient*. Paris : Éd. Forces Vives, 1966.
- Le Corbusier. *Les maternelles vous parlent*. Paris : Gonthier-Denoël, 1968 (première édition 1956).
- Le Corbusier. *Manière de penser l'urbanisme*. Boulogne-sur-Seine : éd. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1946.
- Le Corbusier. *Mise au point*. Paris : Éd. Forces Vives, 1966.
- Le Corbusier. *Modulor 2. La parole est aux usagers*. Bâle : Birkhäuser, 2000 (première édition 1955).
- Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris : Altamira, 1994 (première édition 1930).
- Le Corbusier. *Sur les 4 routes*. Paris : Denoël Gonthier, 1970 (première édition 1941).
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris : Flammarion, 2008 (première édition 1923).
- Petit, Jean. *Le Corbusier lui-même*. Genève : Éd. Rousseau, 1970.
- Petit, Jean. *Un couvent de Le Corbusier*. Paris : Minuit, 1961.
- Reichlin, Bruno. « La "Petite maison" à Corseaux. Une analyse structurale ». Dans *Le Corbusier à Genève, 1922-1932, projets et réalisations*, édition par Isabelle Charollais et André Ducret, 119-34. Lausanne : Éd. Payot, 1987.
- Reichlin, Bruno. *Le Corbusier, de la solution élégante à l'œuvre ouverte*. Genève : Scheidegger & Spiess, 2022.
- Ritter, Joachim. *Paysage : fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Paris : Éd. de l'Imprimeur, 1997.
- Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.
- Turner, Paul Venable. *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne*. Paris : Éd. Macula, 1987.
- Von Moos, Stanislaus. *Le Corbusier, une synthèse*. Paris : Parenthèses, 2013.

Notes

-
- 1 Michel Collot, *L'horizon fabuleux* (Paris : Librairie José Corti, 1988).
- 2 Céline Flécheux, *L'horizon, des traités de perspective au land art* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009).
- 3 Augustin Berque, « Paysage, milieu, histoire » dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, éd. Augustin Berque, Michel Conan, Pierre Donadieu (Seyssel : Champ Vallon, 1994), 25.
- 4 Augustin Berque, « De la Terre en monde. La poétique de l'écoumène », dans *L'habiter dans sa poétique première, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, éd. par Augustin Berque, Alessia de Biase, Philippe Bonnin (Paris : éd. Donner Lieu, 2008), 240.
- 5 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris : Altamira, 1994, première édition 1930), 200.
- 6 Le Corbusier, *Les maternelles vous parlent* (Paris : Gonthier-Denoël, 1968, première édition 1956), 18.
- 7 Le Corbusier, « V.R. 1^{ère} partie », *L'homme réel*, n.°3 (1934) : 175.
- 8 Le Corbusier, François de Pierrefeu, *La maison des hommes* (Paris : Plon, 1942), 119.
- 9 Le Corbusier, *Les maternelles...*, 78.
- 10 Le Corbusier, *Les maternelles...*, 28 et 58.
- 11 Le Corbusier, *Mise au point* (Paris : Éd. Forces Vives, 1966), 31.
- 12 Jean Petit, *Le Corbusier lui-même* (Genève : Éd. Rousseau, 1970), 179.
- 13 Le Corbusier, *Aircraft : l'avion accuse...* (Paris : Adam Biro, 1987, première édition 1935), n.p.
- 14 Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris : Flammarion, 2008, première édition 1923), 100.
- 15 Le Corbusier, *Aircraft...*, n.p.
- 16 Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. (Paris : Gallimard, 1996), 19.

- 17 Le Corbusier, *Précisions...*, 235.
- 18 Le Corbusier, *Précisions...*, 76-7.
- 19 En contraste avec la rigidité verticale de l'homme nu, les figures féminines du *Poème de l'angle droit* sont généralement horizontales, allongées et lascives (voir les strophes A.2, A.4, C.3 et C.5). Pour Le Corbusier, le destin des femmes n'est pas d'agir sur le monde.
- 20 Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit* (Paris : Fondation Le Corbusier / Éd. Connivences, 1989, première édition 1955), n.p.
- 21 Le Corbusier, *Mise...*, 61.
- 22 Le Corbusier, *Précisions...*, 11.
- 23 Uwe Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité, la rupture avec l'intériorité* (Paris : L'Harmattan, 2002), 125.
- 24 Le Corbusier, *Mise...*, 20.
- 25 Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Paris : Crès, 1925), 198.
- 26 Le Corbusier, *L'art décoratif...*, 198.
- 27 Le Corbusier, *Vers...*, 151.
- 28 Le Corbusier, *Sur les 4 routes* (Paris : Denoël Gonther, 1970, première édition 1941), 196.
- 29 Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient* (Paris : Éd. Forces Vives, 1966), 159-60.
- 30 Le Corbusier, *Vers...*, 158-9.
- 31 Expression corbuséenne récurrente, les « quatre horizons » apparaissent pour la première fois dans *l'Œuvre complète* pour évoquer le site de la villa Savoye.
- 32 Le Corbusier, *Modulor 2. La parole est aux usagers* (Bâle : Birkhäuser, 2000, première édition 1955), 264. La notion d'acoustique est abordée antérieurement par Le Corbusier sous l'expression « acoustique plastique » dans son article sur l'espace indicible en 1946. Cf. Le Corbusier, « L'espace indicible », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° hors série, (1946) : 9-17.
- 33 Jean Petit, *Le Corbusier lui-même* (Genève : Éd. Rousseau, 1970), 184.
- 34 Parmi les exemples remarquables : *La Vierge à l'écran d'osier* du peintre Robert Campin (1425-30), *Le Triptyque de l'Annonciation* de Rogier van der Weyden (1434), ou encore *La vierge du chancelier Rolin* de Jan Van Eyck (1435). Pour le théoricien du paysage Alain Roger, ces « vedute » intérieures au tableau des peintures flamandes annoncent l'invention du paysage occidental. Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris : Gallimard, 1997), 73-75.
- 35 C'est sur ce point que s'appuie Auguste Perret pour désapprouver la fenêtre en longueur. Voir l'analyse que fait Bruno Reichlin de cette controverse qui oppose les deux hommes à partir de 1923 dans son article « La "Petite maison" à Corseaux. Une analyse structurale ».
- 36 Le Corbusier, « Entretien avec Le Corbusier », *Art sacré*, n°7-8 (1960) : 8.
- 37 Ce procédé de verticalisation du paysage a aussi été décrit par Céline Flécheux dans les peintures de vagues de Gustave Courbet. Céline Flécheux, *L'horizon...*
- 38 Julie Cattant, « L'horizon comme matière d'architecture. Le Corbusier et le couvent de la Tourette », *SpécialeZ*, n°2, (2011) : 36.
- 39 Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon* (Paris : Presses Universitaires de France, 1989), 253.
- 40 L'idée de « machine à voir l'horizon » est confortée par les commentateurs de l'œuvre corbuséenne : Stanislaus Von Moos, Beatriz Colomina, Tim Benton, Francesco Dal Co et Manfredo Tafuri, William J.R. Curtis, Bruno Reichlin ou encore Jean-Louis Cohen.
- 41 On trouve de nombreuses occurrences de ce terme dans l'ouvrage *Mise au point*, rédigé à la fin de sa vie. Le thème du cosmos est particulièrement présent à Chandigarh.
- 42 Le Corbusier, « L'urbanisation et le lyrisme des temps nouveaux. *Le Point*, n°20. Colmar, avril 1939 », dans *Le Corbusier, Un homme à sa fenêtre, textes choisis 1925-1960*, éd. par Guy Faucher, Céline Rincé-Vaslin, (Lyon : Fage, 2006), 93.
- 43 L'idée de cosmos développée par Le Corbusier est l'héritière de la pensée de la Grèce antique qui articule le cosmos, l'ordre, l'harmonie et les nombres.
- 44 Jean-Loup Herbert, « La pensée religieuse de Le Corbusier », *Échanges*, n° 180, (1984) : 45.
- 45 Bernard Huet, « Visite au couvent de La Tourette, mardi 30 avril 1996 », dans *Massilia 2011. Annuaire d'études corbuséennes. Dossier thématique : visiter Le Corbusier*, éd. par Michel Richard, (Paris / Marseille : Fondation Le Corbusier/Éd. Imbernon, 2011), 160.
- 46 Benoît Goetz, *La dislocation. Architecture et philosophie* (Paris : Éd. de la Passion, 2002), 110.
- 47 Cette dimension rythmique nous renvoie à la pensée philosophique de l'habiter de Maldiney qui s'oppose au dualisme.
- 48 Julie Cattant, « *Les horizons de Le Corbusier* » (mémoire de DPEA, ENSA-Paris-La-Villette, 2010).
- 49 Goetz, *La dislocation...*, 100.
- 50 Couvent d'étude inauguré en 1960, la Tourette accueillait durant sept années des jeunes dominicains qui « ne sortaient quasiment jamais » et « vivaient reclus ». Le deuxième concile œcuménique du Vatican (1962-1965), mai 68 et d'autres causes profondes ont eu raison de bien des vocations. En 1970, les jeunes frères quittent le couvent. Beaucoup abandonnent la vie religieuse ou vont la poursuivre à Lyon, en ville. Le bâtiment est quasiment déserté.
- 51 Le parcours d'arrivée qui mène au couvent est à ce titre caractéristique. Loin de se contredire, les mouvements d'ouverture et de fermeture vis-à-vis de l'horizon se répondent de manière rythmique et empêchent toute catégorisation définitive de l'œuvre. Cf. Julie Cattant, « L'horizon comme matière d'architecture. Le Corbusier et le couvent de la Tourette », *SpécialeZ*, n° 2, (2011) : 34-51.
- 52 Huet, « Visite au couvent... », 128.
- 53 Voir notamment l'ouvrage de Joaquim Ritter : Joachim Ritter, *Paysage : fonction de l'esthétique dans la société moderne* (Paris : Éd. de l'Imprimeur, 1997).
- 54 Berque a en effet montré qu'à partir du 20^{ème} siècle la modernité avait remis en cause ses propres fondements et engendré son propre dérèglement. Elle demeure en ce sens inachevée. Pour l'architecte Claude Parent, Le Corbusier a en effet apporté « l'autodestruction de la modernité [...] En la prenant en contradiction » (en entretien avec Julie Cattant et Eva Mahdalickova, le 18 avril 2011).
- 55 Le Corbusier, *Mise...*, 12.
- 56 Turner a montré que son « rationalisme était transformé ou exploité à des essentiellement idéalistes ». Cf. Paul Venable Turner, *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne* (Paris : Éd. Macula, 1987), 7.

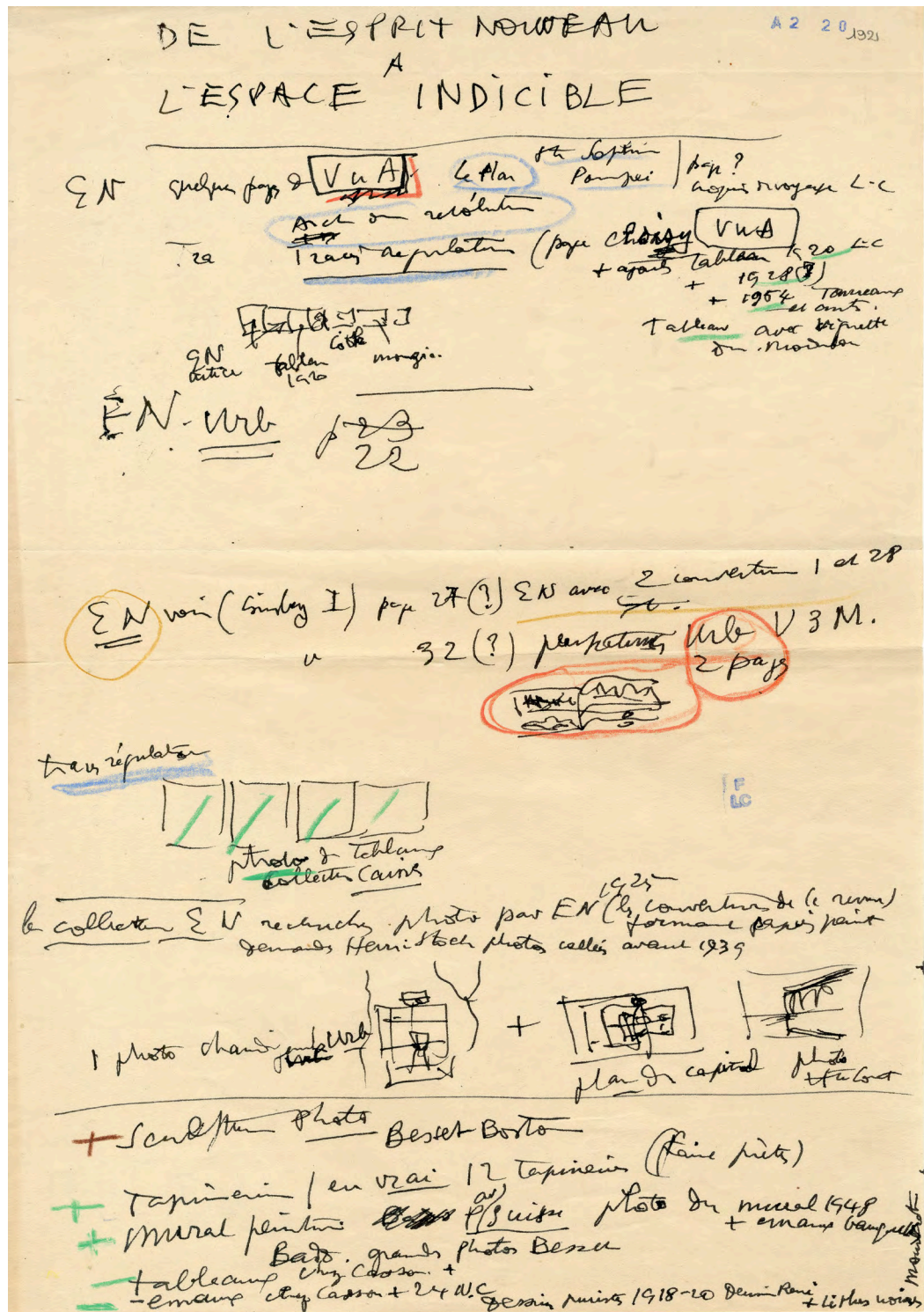


FIG. 1
 Esbozos de la maquetación del texto compilatorio de la obra de Le Corbusier denominado De L'Esprit Nouveau a L'Espace Indicible que nunca llegó a ser publicado.
 Fuente: FLC A2(20)192.

LAS BOÎTES À MIRACLES CONSTRUIDAS POR LE CORBUSIER. HACIA UNA MATERIALIZACIÓN DE L'ESPACE INDICIBLE

Alejandro Vírseda y Carlos Labarta

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19157>

Resumen: En 1946, en el artículo “L’Architecture et L’Esprit Mathématique” Le Corbusier se definirá a sí mismo como un “aprendiz de grabador de cajas de relojes”, evocando la relación de sus antecedentes familiares con dicha industria y aludiendo, metafóricamente, a la precisión con la que siempre proyectará su arquitectura. Serán las grandes cajas “vacías” uno de los prototipos donde el arquitecto experimente de un modo más intenso la evolución de sus búsquedas espaciales a lo largo de su carrera.

El artículo se centra en el análisis de las construidas a partir de 1945, año en que publica su texto *L’espace indicible*. En ellas los postulados de *la machine à habiter* purista de los años veinte serán sustituidos, progresivamente, por los de una *machine émouvante*¹ de muy distinta naturaleza representada en su imaginario por el prototipo teórico de la *Boîte à Miracles*. Una caja que, con formas y geometrías diversas, materializaba los principios de *l’espace indicible*, y que, más allá de quedarse en el plano puramente teórico o evocador, como habitualmente se analiza y se explica, Le Corbusier intentó construir denodadamente en la última etapa de su carrera.

Así, se propone un minucioso desciframiento de los mecanismos arquitectónicos, plásticos y perceptivos utilizados por el maestro en la construcción de su ansiada cuarta dimensión.

Palabras clave: *Le Corbusier, Boîte à miracles, Espace Indicible, Ronchamp, Tourette.*

Résumé : En 1946, dans l’article “L’Architecture et L’Esprit Mathématique”, Le Corbusier se définissait comme un “apprenti graveur de boîtes de montres”, évoquant la relation de son milieu familial avec cette industrie et faisant allusion, métaphoriquement, à la précision avec laquelle il concevrait toujours son architecture. Les grandes boîtes “vides” seront l’un des prototypes où l’architecte expérimentera le plus intensément l’évolution de ses recherches spatiales tout au long de sa carrière.

L’article se concentre sur l’analyse de celles construites après 1945, année où il publie son texte *L’espace indicible*. Les postulats de *la machine à habiter* puriste des années 1920 y sont progressivement remplacés par ceux d’une *machine émouvante* d’une nature très différente, représentée dans son imaginario par le prototype théorique de la *Boîte à Miracles*. Une boîte qui, avec des formes et des géométries différentes, matérialise les principes de *l’espace indicible*, et que, au-delà de rester sur le plan purement théorique ou évocateur, comme on l’analyse et l’explique habituellement, Le Corbusier s’est efforcé de construire dans la dernière étape de sa carrière.

Un décryptage minutieux des mécanismes architecturaux, plastiques et perceptifs utilisés par le maître dans la construction de la quatrième dimension tant désirée est ainsi proposé.

Mots-clés : *Le Corbusier, Boîte à miracles, Espace Indicible, Ronchamp, Tourette.*

Abstract: In 1946, in the article “L’Architecture et L’Esprit Mathématique” Le Corbusier defined himself as an “apprentice watch case engraver”, evoking the relationship of his family background with this industry and alluding, metaphorically, to the precision with which he would always design his architecture. The large “empty” boxes will be one of the prototypes where the architect will most intensely experience the evolution of his spatial searches throughout his career.

The article focuses on the analysis of those built after 1945, the year in which he published his text *L’espace indicible*. In them, the postulates of the purist *machine à habiter* of the 1920s were progressively replaced by those of a *machine émouvante* of a very different nature, represented in his imagination by the theoretical prototype of the *Boîte à Miracles*. A box which, with different shapes and geometries, materialised the principles of *l’espace indicible*, and which, beyond remaining on the purely theoretical or evocative plane, as is usually analysed and explained, Le Corbusier tried hard to build in the last stage of his career.

Thus, a meticulous deciphering of the architectural, plastic and perceptive mechanisms used by the master in the construction of his longed-for fourth dimension is proposed.

Keywords: Le Corbusier, Boîte à miracles, Espace Indicible, Ronchamp, Tourette.

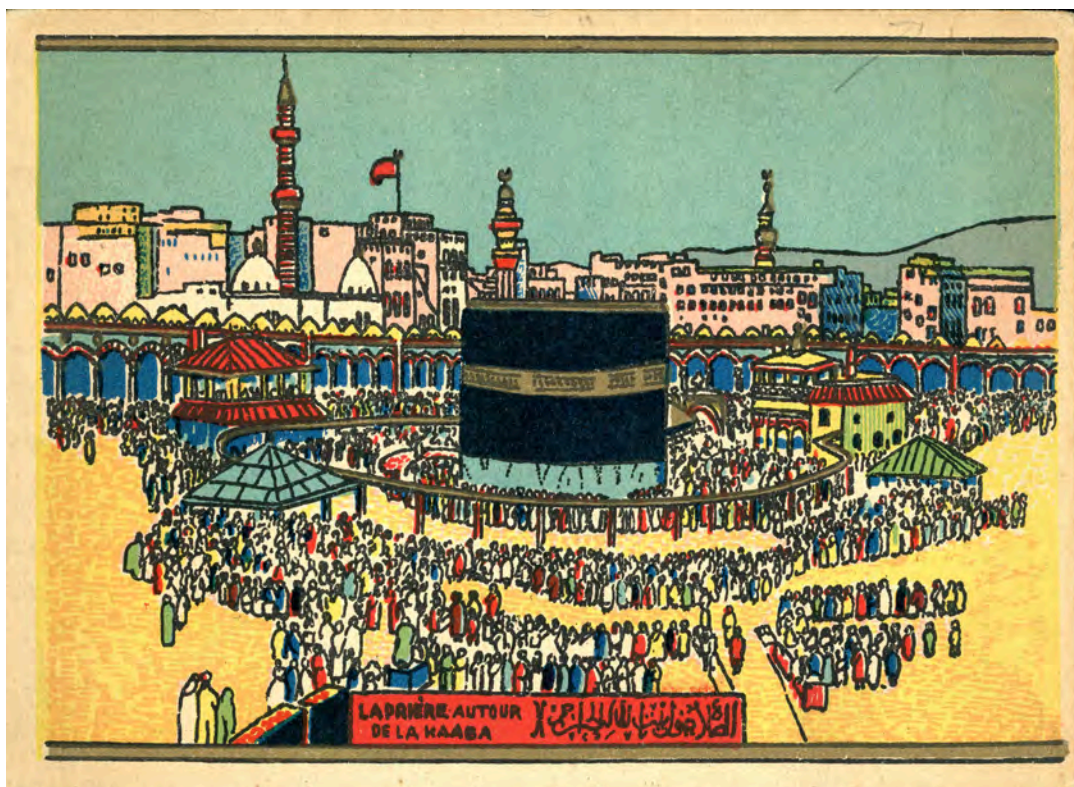


FIG. 2
Postal de la Kaaba de la
Meca.
Fuente: FLC L5(3)346.

I

En 1945 Le Corbusier escribe el artículo "*L'espace indicible*"² publicado por primera vez un año después en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. El fracaso del maquinismo y la industrialización, que a su modo de entender deriva en la Segunda Guerra Mundial, y una serie de viajes al final de la década de los años 20 y principios de la década de los 30 a Sudamérica, África, Rusia o España, en los que descubre los valores de unas sociedades nuevas no "contaminadas" por la infernal industrialización de la vieja Europa y en las que predomina el valor de lo "humano", provocarán una progresiva variación de las búsquedas y producción del arquitecto anteriores a la Gran Guerra³ (Fig. 1).

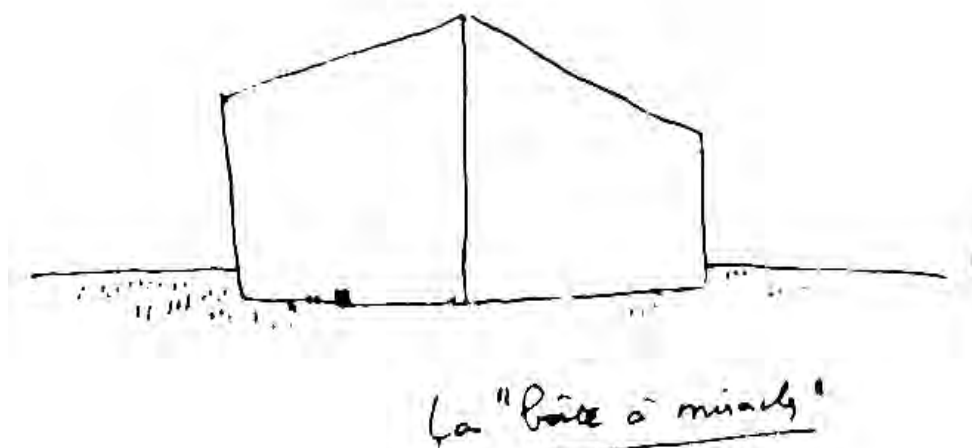
Le Corbusier describirá este espacio, que perseguirá denodadamente ya hasta el final de su vida, como "la verdadera cuarta dimensión, momento de evasión ilimitada, producido por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados, en el que se abre una profundidad sin límites que borra los muros, y expulsa las presencias contingentes..." y continuará "una victoria de la proporción, de la armonía, en todos los órdenes del acontecimiento plástico, tanto el físico -de la obra y sus medidas- como el de la eficiencia de las intenciones interiores, emanando de la intuición, milagro catalizador de los saberes adquiridos, asimilados aunque tal vez olvidados..."⁴

Así *l'espace indicible*, resultado de una "consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos puestos en acción"⁵, parte de premisas muy distintas a aquellas de orden puramente racional (físico, matemático...) del Purismo de los años 20 y 30 relacionando sus postulados espaciales con cuestiones más difícilmente mensurables como la emoción estética. Dichos postulados se distancian, definitivamente, de aquellos puramente normativos, vinculados a la máquina y escenificados por la relación con el mundo de la ingeniería propia del Purismo, para acercarse al de las artes plásticas cuyas leyes de formación y perceptivas se relacionaban con patrones de carácter muy diferente.

L'espace indicible ya no es sólo matemáticamente controlable con los instrumentos conformadores de la geometría o la perspectiva, sino que, debido a su componente emocional, incluye algo no mensurable, inefable, que como el propio arquitecto reconoce, lo emparenta con la experiencia de lo sagrado y lo aleja de lo estrictamente científico (en el vértice opuesto del purismo): "Yo ignoro el milagro de la fe, pero vivo a menudo el del espacio inefable, coronación de la emoción plástica"⁶.

En 1948, el mismo año que publica el artículo "*Unité*" y *Le Modulor I* en los que también publica el escrito "*L'espace indicible*", Le Corbusier realiza un primer acercamiento, todavía teórico, a la materialización de sus nuevos postulados espaciales. Se trata de la *Boîte à Miracles*, presentada en un congreso sobre arquitectura y dramaturgia celebrado en la Sorbona de París para una audiencia de hombres de teatro⁷. La descripción que hace de este enigmático volumen es transcrita en el tomo VII de su *Oeuvre complète*: "El verdadero constructor, el arquitecto, puede construir los edificios más útiles porque conoce todo lo relativo a los volúmenes. De hecho, puede crear una cajita mágica que contenga todo lo que vuestro corazón pueda desear. Escenarios y actores materializan el momento en el que la cajita mágica aparece; la cajita tiene forma cúbica y lleva en sí cuanto es necesario para realizar milagros, levitación, manipulación, distracción, etc. El interior del cubo está vacío pero vuestro espíritu inventivo lo llenará de todo aquello que constituya vuestros sueños... a semejanza de las representaciones de la antigua *Commedia dell'Arte*"⁸.

Tres años después, en el Congreso CIAM VIII de Hoddesdon, dedicado al "corazón de la ciudad", repite literalmente su discurso de París ante una audiencia de arquitectos y añadiendo el famoso dibujo que recuerda claramente a la Kaaba islámica que publicó en la revista *Plans* en los años 30 (Figs. 2 y 3). Se trata de un sencillo croquis de la *Boîte* dibujado en una perspectiva a tres cuartos con una línea de horizonte rasante que exageraba su tamaño. Las fachadas se inclinan ligeramente como las copas de los árboles en su continuo crecer hacia la luz. Sólo una pequeña puerta, a escala humana, horada una de ellas.



En el interior de ese sencillo volumen prismático se esconden milagros de orden social, de transformación del ser humano -más necesarios que nunca tras la Segunda Guerra Mundial-, e igualmente milagros espaciales que el arquitecto intentará materializar en las grandes cajas que construya en la década de los años 50 y hasta su muerte en 1965.

Los siguientes epígrafes no pretenden ser una mera revisión cronológica de dichas *Boîte à miracles* construidas, sino que en ellos se exploran minuciosamente los mecanismos arquitectónicos y plásticos de transformación de la percepción que Le Corbusier persiguió denodadamente en su anhelo por responder y activar los sentidos y los sentimientos del hombre expandiendo los límites del espacio arquitectónico más allá de su realidad física, de su contingencia, hacia el milagro de *l'espace indicible*, trascendiendo y difuminando, a su vez, la materialidad de la envolvente que lo contiene. De este modo se centra la atención en las diferentes soluciones formales y técnicas que el arquitecto utiliza para lograr construir esa ansiada cuarta dimensión. A lo largo del texto se analiza cómo el prototipo de la *Boîte à miracles* evoluciona y se va modificando según los proyectos, trascendiendo igualmente las diferentes geometrías, quizás hasta desaparecer. Ello confirma cómo la persecución por alcanzar el *espace indicible* va ineludiblemente ligada a la experimentación con la *Boîte à miracles*, sin desprenderse por ello una relación lineal entre ambas realidades.

La metodología empleada en la investigación es estrictamente arquitectónica y experimental. En este sentido, aunque se recorren detalladamente los croquis y planos de los proyectos analizados, ello se considera insuficiente, y se propone adentrarse en la experiencia de la realidad construida, fuente última del conocimiento del espacio. El análisis de la construcción de las *Boîte à miracles* presentadas se entrelaza, igualmente, con referencias a episodios paralelos de la propia trayectoria de Le Corbusier, convenientemente seleccionados, en este viaje propuesto hacia la experiencia de *l'espace indicible*.

La estrecha relación en *l'espace indicible* entre espiritualidad y arte hará que sea en las arquitecturas sagradas proyectadas en la década de los años 50 (la capilla de Ronchamp, la iglesia del convento de La Tourette y la iglesia de Firminy) donde Le Corbusier encuentra la oportunidad de experimentar y materializar estos postulados espaciales de manera más libre y evidente. Estos proyectos construidos conforman el hilo conductor principal del escrito, sin embargo, como analizaremos, los principios experimentados se extenderán a todos los grandes espacios desarrollados por el arquitecto a partir de 1945.

FIG. 3
Primer croquis de la *Boîte à Miracles*. Fuente : *Œuvre complète* 1957-65.

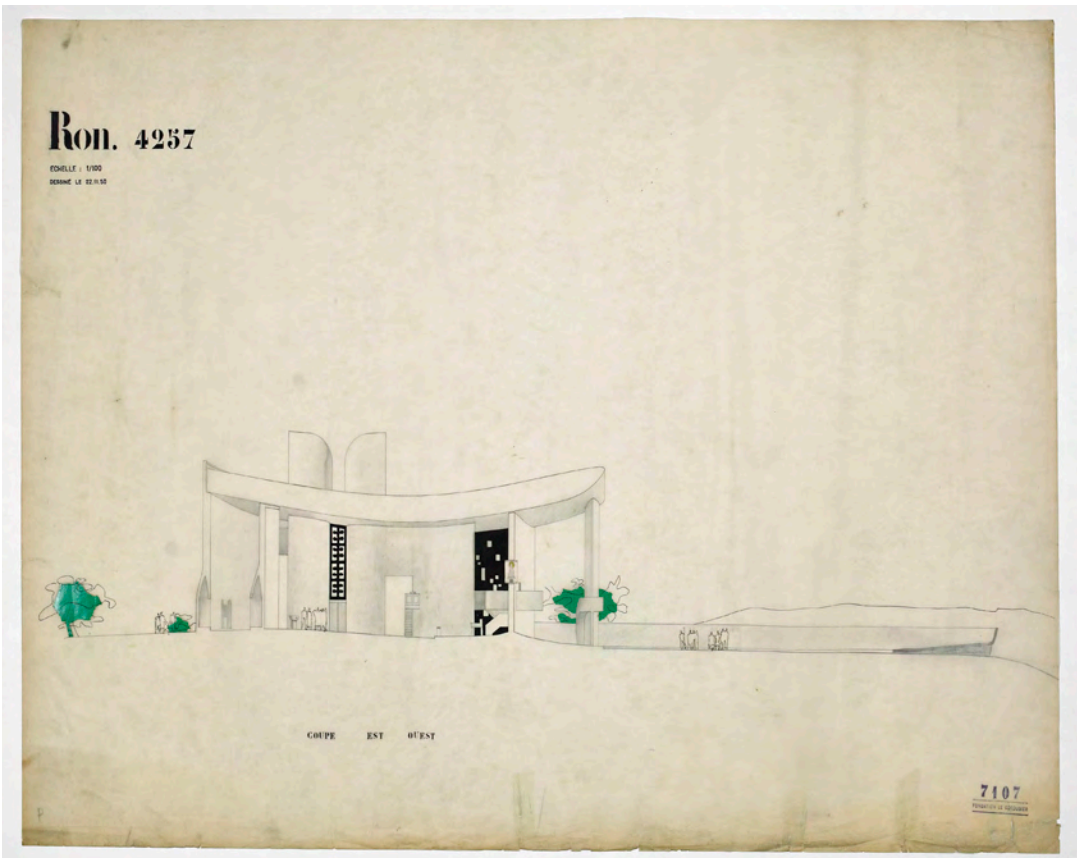
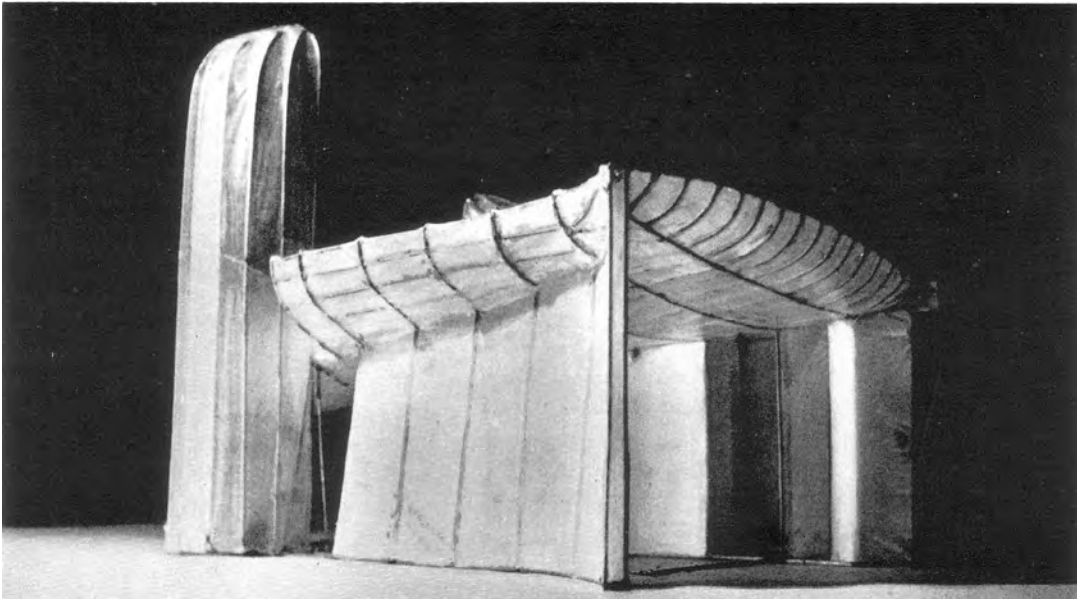


FIG. 4
Maqueta de alambre y papel de la capilla de Ronchamp. Fuente: *Œuvre complète* 1946-52.

FIG. 5
Alzado este-oeste de la capilla de Ronchamp. RON. 4257. Fuente FLC 7101.

II

El 20 de mayo de 1950 Le Corbusier dibuja en su carnet los croquis iniciales de la capilla de Ronchamp (considerada por muchos autores como su primera *Boîte à Miracles*, a pesar de su particular formalización). En los textos de los dos tomos de su *Oeuvre complète* en los que publica esta obra describe detalladamente las cualidades del nuevo espacio levantado sobre las colinas de Bourlémont. En ellos se advierte ya la nueva actitud de postguerra descrita en el epígrafe anterior. En numerosas ocasiones repite que los problemas funcionales (“los requerimientos de la religión”), “tuvieron poco efecto en el diseño, la forma fue una respuesta a la psico-fisiología de los sentimientos...”. Admite que la “búsqueda” en esta obra había sido guiada por la convicción de la existencia de “un componente acústico en el dominio de la forma”⁹, confirmando que la cualidad de su espacio extrapolaba lo puramente visual para atender a lo sentimental y emocional. Igualmente incide en su carácter sintético -“Ronchamp es una obra sintética de arquitectura, de materiales, de policromía...”¹⁰ - y en la participación de El Modulor¹¹ en la ordenación de la composición con el fin de “manifestar el acontecimiento plástico llamado el espacio indecible. La apreciación de las dimensiones se borra ante lo inaprensible...”¹².

La formulación de *l'espace indicible*, sin límites y su analogía con el prototipo de la *Boîte à Miracles* es evidente ya en los bocetos preliminares y en la primera maqueta de alambres realizada en el Atelier de la rue Sèvres (Fig. 4). Ésta, a pesar de la plasticidad del volumen propuesto, se resuelve mediante una estructura de muros paralelos (anticipando la solución definitiva de aquella) que liberan de carga los testeros, permitiendo al espacio extenderse,



FIG. 6
Museo Nacional de Bellas
Artes de Tokio con la *Boîte à*
Miracles. Fuente:
FLC L3(15)72-001.



FIG. 7
Vista interior hacia el altar.
Fuete: *Œuvre complète*
1952-57.

FIG. 8
Vista interior hacia los confesionarios. Fuente: *Œuvre complète* 1952-57.

FIG. 9
"Trouin ha preparado un libro extraordinario sobre La Sainte Baume. (He aquí una página)". Fuente: *Œuvre complète* 1946-52.

no solo idealmente sino físicamente, hacia el horizonte lejano del valle de Rahín fundiéndose con las primeras estribaciones de la cadena montañosa del Jura donde creció Le Corbusier. El espacio interior es finalmente clausurado por exigencias de la liturgia manteniéndose la franja vertical de luz en el muro este, posteriormente repetida en la iglesia del convento de la Tourette (Fig. 5). Sin embargo, en la sección aún se insinúa la prolongación del plano del suelo hacia el exterior rematándose en un graderío que será reproducido en los futuros proyectos de *Boîtes à Miracles* como en el Museo Nacional de Bellas Artes de Tokio en 1954 (Fig. 6).

En el espacio interior cerrado Le Corbusier continúa ensayando fórmulas de manipulación espacial (de sus dimensiones y sus límites) más complejas y enigmáticas que la germinal. Para ello hace uso no sólo de herramientas pertenecientes a la disciplina arquitectónica, sino a su fecundo y variado universo plástico –síntesis de pintura, escultura, arquitectura...¹³. Con el fin de aumentar la percepción de la verdadera dimensión del espacio manipula la perspectiva inclinando y curvando los planos de cerramiento, desmaterializa las aristas mediante huecos lineales de entrada de luz o hace usos de formas curvas que evitan las sombras y los violentos claro oscuros.

Stuart Cohen y Steven Hurt han descrito algunas de estas manipulaciones de la perspectiva. El muro este debido a su geometría cóncava invade el espacio interior. Sin embargo, la línea inclinada de coronación, resultado del encuentro de este plano con la cubierta igualmente curva, produce una ilusión óptica de inversión de dicha ondulación (Fig. 7), generándose un aumento ilusorio de la dimensión del espacio. En el frente opuesto también se repite la sensación de que “el espacio se extiende a lo largo por la convergencia del suelo, el techo y las paredes laterales, culminando en un ilusorio espacio absidal. El plano de cubrición produce una intersección curva con el muro trasero haciendo que éste parezca extenderse hacia atrás en el espacio...” (Fig. 8). Por último, las interrupciones de los planos de cerramiento en los puntos de acceso o en las capillas, también enfatizan la descomposición de los límites de la capilla¹⁴.

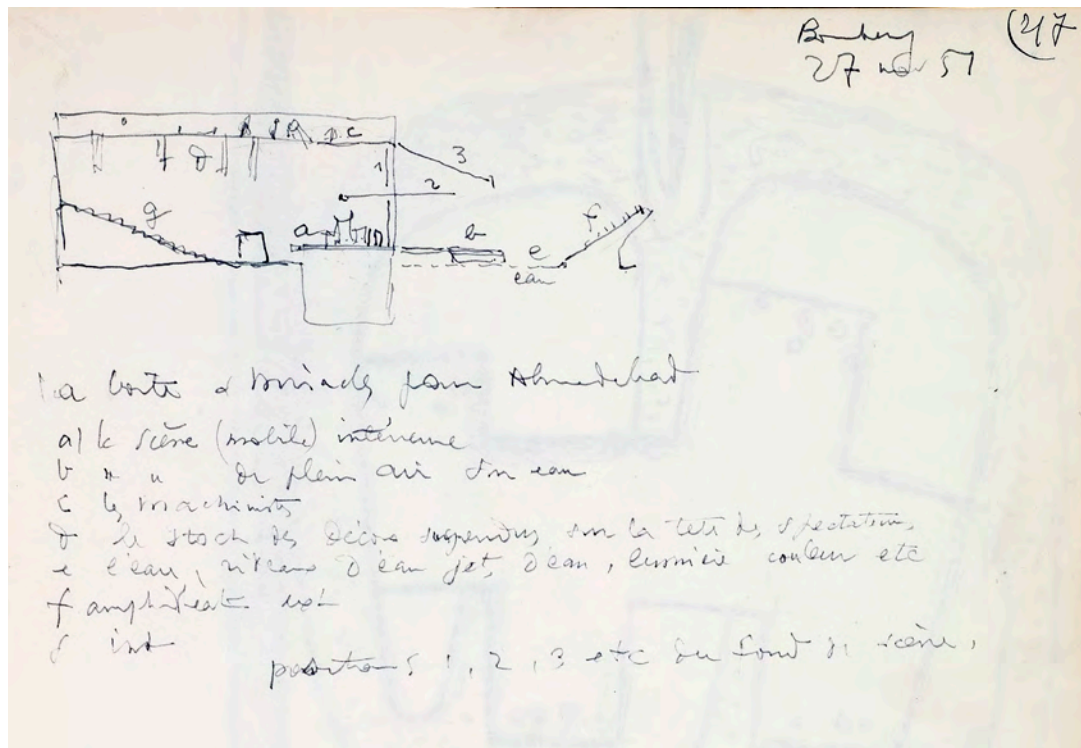


FIG. 10
Album Nivola 1, p. 217:
Boîte à Miracles de Ahmedabad. Es el primer emplazamiento en el que Le Corbusier propone dicho prototipo. Fuente: FLC W1(8)126.

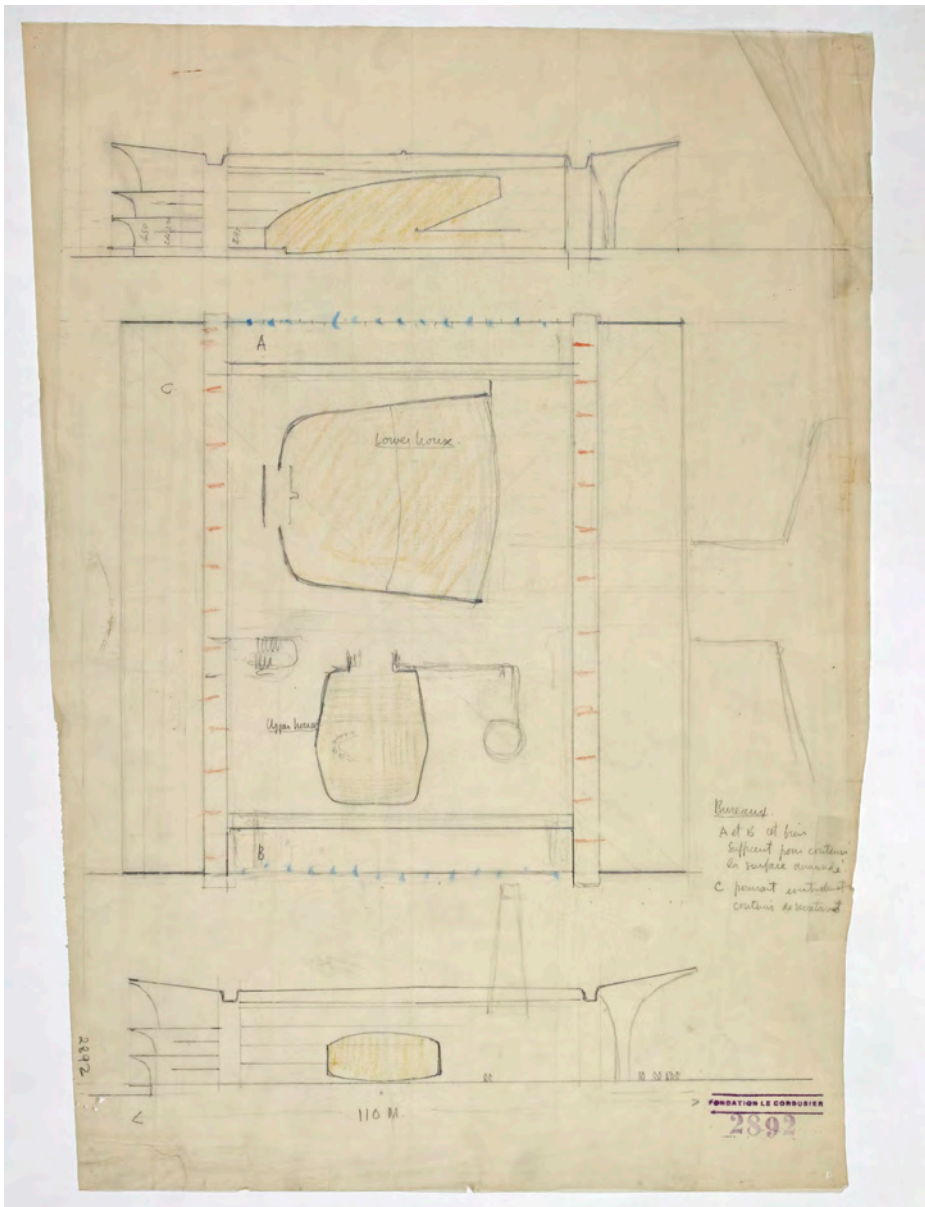


FIG. 11
Sala de Asambleas del Parlamento de Chandigarh. Plano de la primera propuesta con la sala purista del Palacio de las Naciones de Ginebra.
Fuente: FLC 2892.

Otra serie de operaciones como el revestimiento de mortero de cemento gunitado de grano exageradamente irregular pintado en blanco, la inclinación del plano del suelo, la cubierta cóncava levitando “como una nube de hormigón gris”¹⁵ o los gruesos y profundos huecos que dejan pasar una luz tamizada, sobrenatural, contribuyen a enfatizar el carácter *indicible*, ilusorio, del interior de la capilla. Un espacio que evoca aquel de la basílica de *Sainte Baume* que Le Corbusier nunca pudo construir y cuyo origen indecible era representado por un enigmático *collage* publicado en la *Oeuvre complète* (1949-52). En él la fachada de una catedral gótica, evocadora del espectáculo sensorial de luz y color interior, se pegaba sobre la cadena montañosa que el geómetra Eduard Trouin poseía junto al Mar Mediterráneo¹⁶ (Fig. 9).

En 1951 Le Corbusier proyecta y desarrolla por primera vez la *Boîte à Miracles*, según el modelo prototípico, en el centro cultural de Ahmedabad. Es en este momento “donde la *Boîte à Miracles* dejará de ser la caja abstracta que todos conocemos...”¹⁷. Un croquis esbozado en su *carnet* (Fig. 10) desvela las principales características de este nuevo prototipo lecorbusieriano conformado por un simple prisma abierto en uno de los testeros y cuyo plano de suelo se prolonga hacia el exterior. Como hemos analizado, ambas operaciones, cuyo objetivo era desdibujar los límites espaciales, habían sido ya utilizadas en la capilla de Ronchamp. Por último, una gruesa cubierta compuesta por dos membranas, que igualmente podrían considerarse reminiscencia de los tipos de “cubierta” anteriores, contiene todas las “máquinas” que posibilitan la puesta en escena de un variado universo plástico (“síntesis”) que impactaría sobre los sentidos del espectador.

Este mismo año, y simultáneamente al Centro Cultural de Ahmedabad, se inicia en el Capitolio de Chandigarh el Palacio de la Asamblea, último edificio del conjunto que quedaba por comenzar. En los primeros planos del proyecto la gran sala de Asambleas reproduce la geometría utilizada en los *Grands Travaux* de los años 30 (Fig. 11). Sin embargo, esta solución en modo alguno responde a los intereses espaciales de Le Corbusier en ese momento por lo que, inmediatamente, su formalización varía radicalmente, emparentándose con el prototipo de Ahmedabad y los principios de *l'espace indicible*.

La sala finalmente construida se resuelve mediante la volumetría elemental de un paraboloide hiperbólico de planta circular que contrasta completamente con el perímetro ortogonal que la contiene. En las propuestas iniciales su envolvente se abre completamente en uno de sus lados, el de la cubierta, de modo que el espacio interior se expande ilimitadamente, en este caso hacia el cielo. Su relación con la *Boîte à Miracles* se hace aún más evidente por la reproducción de la gran puerta corredera que regula la apertura y cierre de dicho hueco (Fig. 12). Lógicamente, las exigencias funcionales y económicas obligarán a renunciar a dicha solución en el volumen finalmente construido. Sin embargo, la geometría circular de los huecos, evocadora de una presencia astral (Fig. 13), y el cromatismo negro de su “cielo” raso interior, demuestran igualmente el deseo utópico de su inexistencia y de la ampliación del espacio hasta el cielo. “El encuentro en una arista de un verde suave o blanco y el negro oscuro provoca una supresión del volumen (peso) y amplifica el desarrollo de sus superficies (extensión). El color puede aportar el espacio...”¹⁸ había escrito en 1925 sobre la policromía utilizada en la urbanización de Pessac.

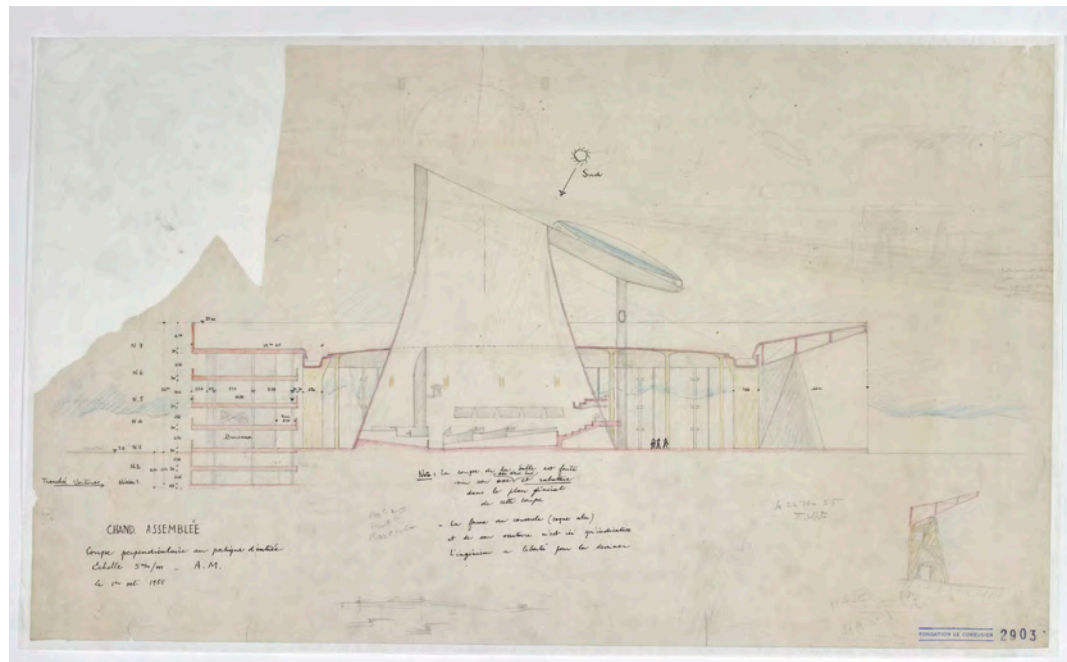


FIG. 12
Sala de Asambleas del
Parlamento de Chandigarh.
Puerta corredera caracte-
rística de la *Boîte à Miracles*
reproducida en la cubierta.
Fuente: FLC 2903.

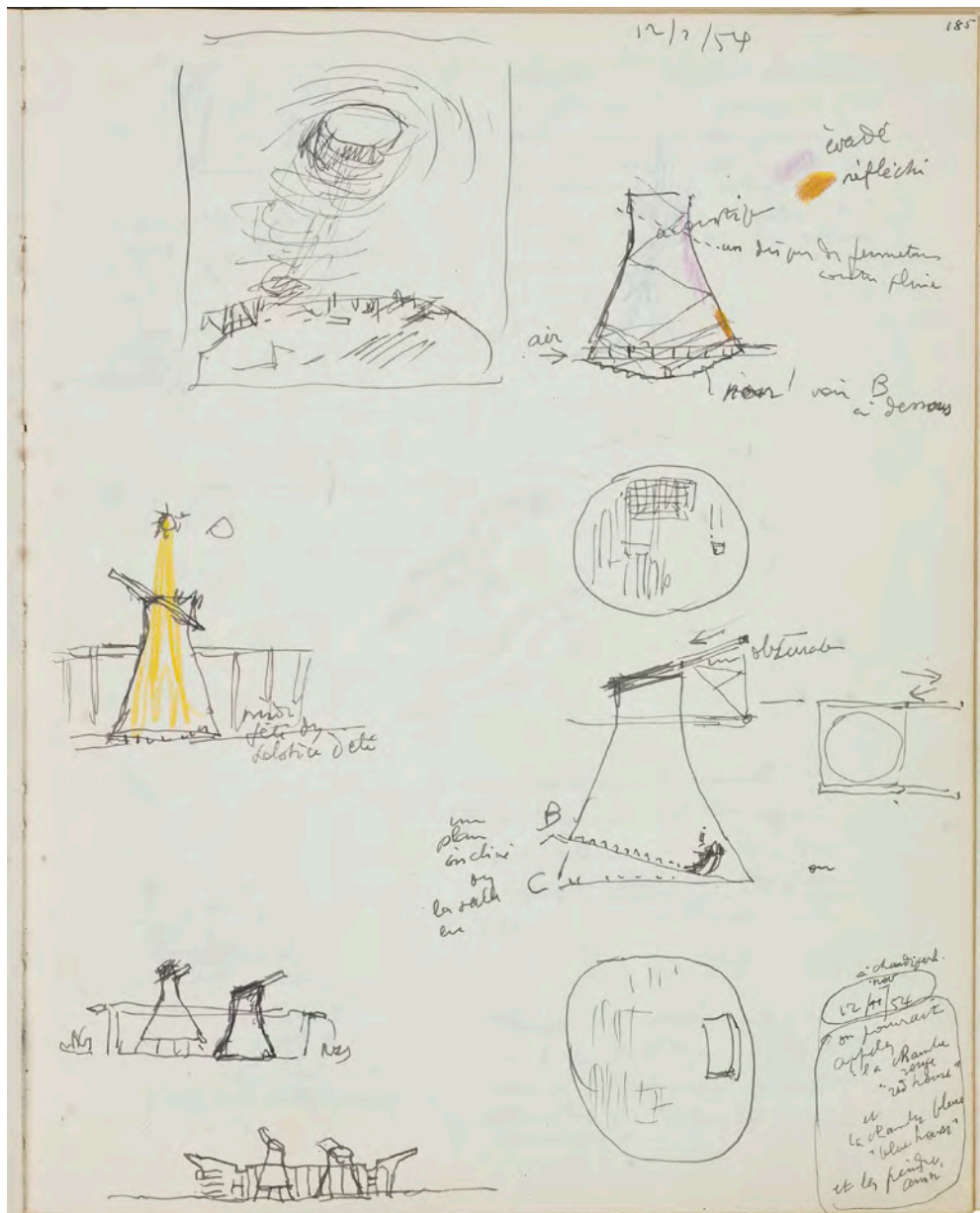


FIG. 13
 Album Nivola 2, p. 185. Croquis del volumen de la Sala de Asambleas. 12 de enero de 1954. Fuente: FLC W1(9)99.

La particular volumetría de revolución produce un espacio interior sorprendente, sin referencias perspectivas que permitan determinar una aproximación a su dimensión. Además, la geometría circular provoca la acústica reverberante inadecuada por lo que tras diversas propuestas –grandes banderolas que colgaban en el espacio de la sala, neumáticos de camión adheridos al paramento... (Fig. 14) - se opta finalmente por acondicionar el espacio mediante la reproducción textil de un conjunto de nubes (iluminadas por los lucernarios que como astros se recortan sobre el oscuro cielo). Esta solución plástica de dudosa eficacia funcional contribuye, eso sí, a evocar la condición *indicible* de esta Sala de Asambleas (Fig. 15).

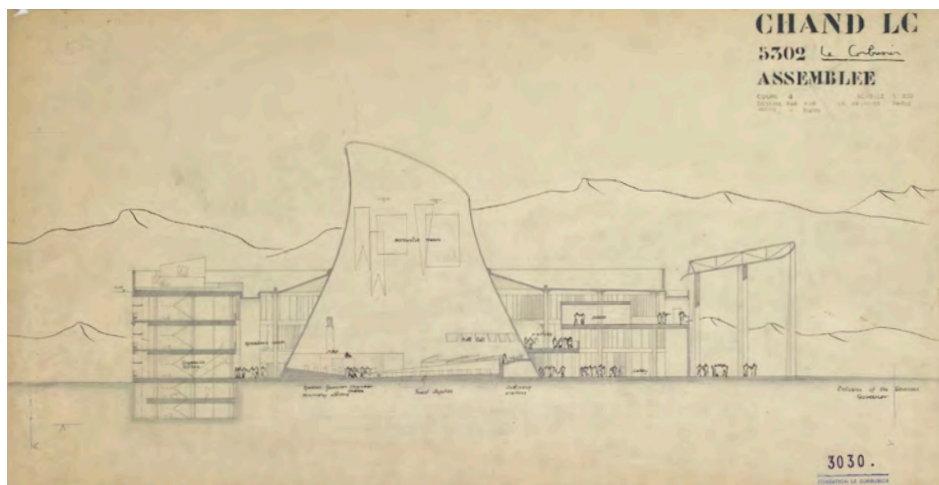


FIG. 14
"Sección norte-sureste de la Sala de Asambleas".
Fuente: FLC 03030.



FIG. 15
Cubierta de la Sala de las Asambleas del Parlamento de Chandigarh.
Fuente: FLC L3(10)160.

III

Los proyectos anteriores preceden al convento de la Tourette en este recorrido evolutivo a través las *Boîte à Miracles* construidas por Le Corbusier. El Atelier comienza a trabajar en él en 1953. Contrariamente a la capilla de Ronchamp, en este segundo edificio religioso se hace uso, desde un principio, de una estricta geometría ortogonal. La iglesia, es concebida como un volumen prismático que evoca, e intenta reproducir fielmente este prototipo¹⁸ que el arquitecto, a pesar de haberlo proyectado en Japón, todavía no había conseguido construir. En la primera ocasión en que el proyecto es publicado en la *Oeuvre complète* –Volumen 6, 1952-1957- la planta de la iglesia es representada con su frente completamente abierto en explícita referencia al prototipo arquitectónico que subyace como modelo germinal (Fig. 16). Esta *Boîte* se conforma como una simple y esencial envolvente continua de hormigón en la que coinciden estrictamente el volumen exterior y el espacio interior. Lejos queda la dualidad de las grandes salas de los años 20 o 30 en las que la independencia de las complejas estructuras metálicas y las múltiples pieles de cerramiento permitían al arquitecto proyectar una cáscara interior perfectamente funcional (“una máquina”) y otra exterior que respondía a consideraciones contextuales o representativas.

La definición de Le Corbusier de la *Boîte* que ensalza su marcado carácter centrípeto entrará en conflicto con la centralidad, hacia el altar, exigida por el rito litúrgico, provocando una tensión y una oposición que hacen de la iglesia de la Tourette un vacío realmente desconcertante e “inaprensible” que bien podría ligarse a la tradición barroca de Borromini o Bernini²⁰. Se obviarán en este artículo los mecanismos utilizados por el arquitecto para construir la referida centralidad (trabajo con los niveles del suelo situando el altar en el más elevado, posición del mismo en el cruce de un eje longitudinal y otro transversal generados en la nave mediante la apertura de huecos en las envolventes, etc.) deteniéndonos en aquellos que provocan el efecto opuesto, propio de *l'espace indicible* analizado.

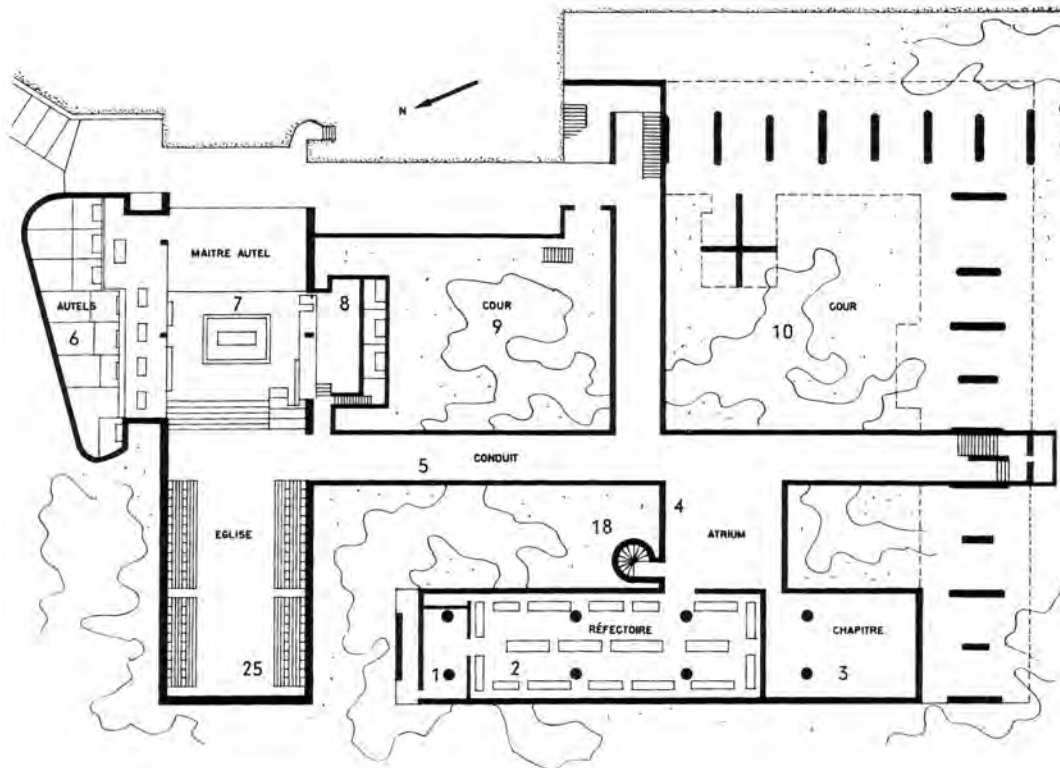


FIG. 16
Planta del convento de la Tourette con la iglesia representada como una *Boîte à Miracles* con el testero abierto. Fuente: *Oeuvre complète* 1952-57.

FIG. 17

Alzados y sección de la iglesia. La cubierta se independiza de los muros de cerramiento mediante una "fente de lumière vitrée 10 cm". Fuente: FLC 1042B. *Œuvre complète* 1952-57.

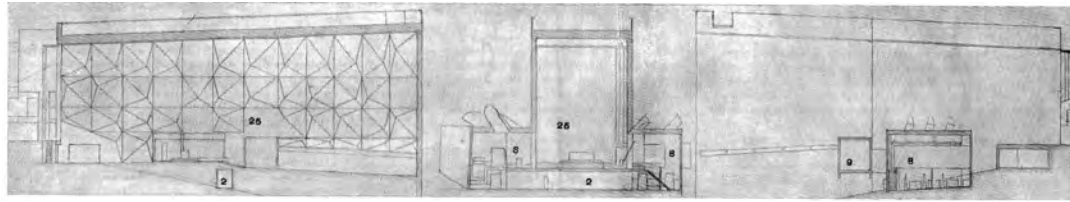
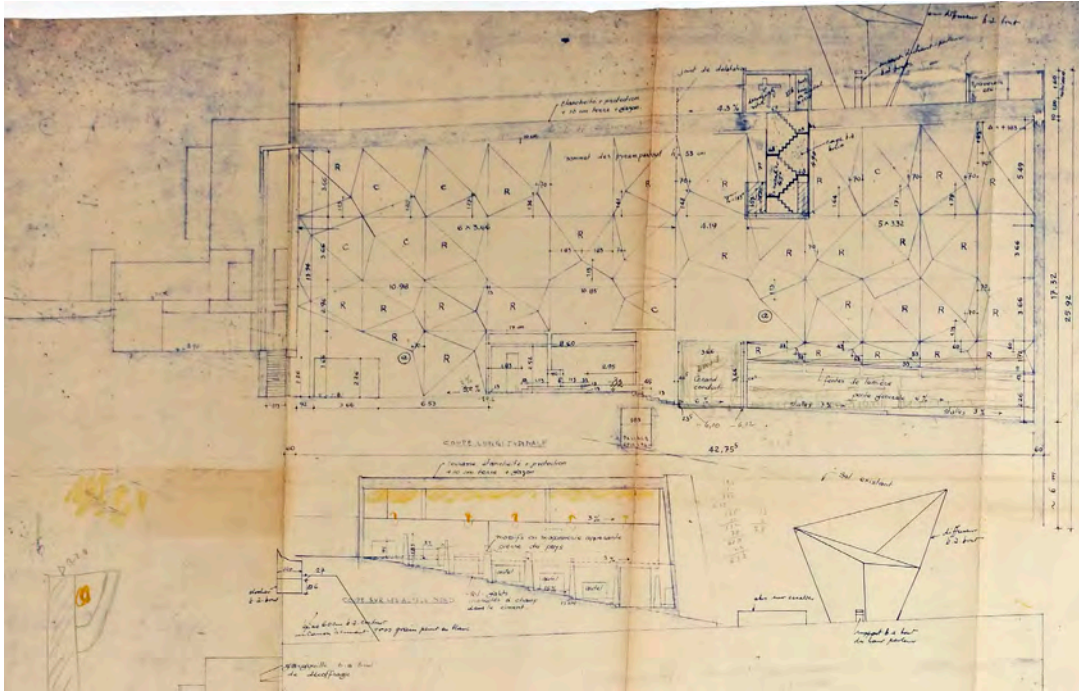


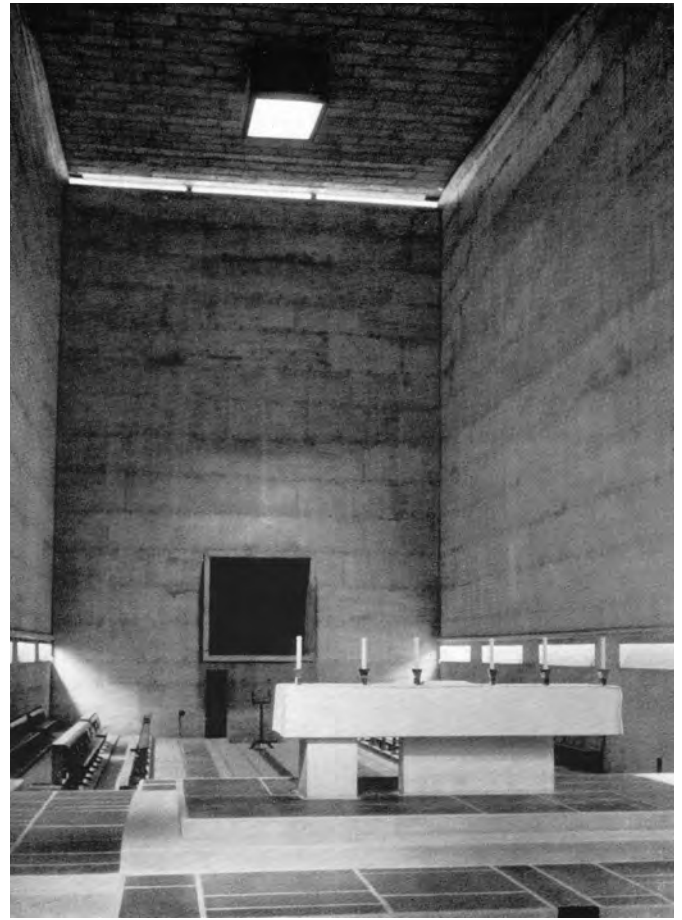
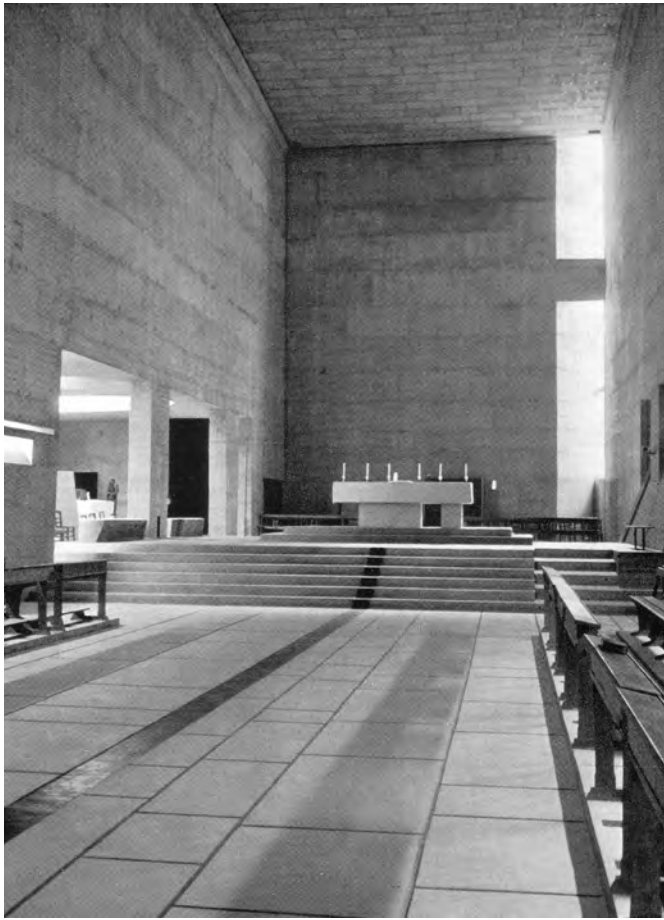
FIG. 18

Fragmento del *Plan de l'église*. EN.9 II. Sección transversal de la iglesia con la "cage b.a.brut" del órgano y la "chauffage Runtal" en la cubierta. Fuente: FLC 1042C.



En los primeros planos dibujados del *projet pour l'appel d'offre*, a pesar de la utilización de esta volumetría prismática, aún se perciben reminiscencias de la capilla de Ronchamp y su particular sistema *Dom-ino*. La cubierta se independiza del cerramiento vertical por medio de un hueco lineal de 10 cm (Fig. 17). Sin embargo, la presencia del edificio conventual contiguo a su fachada sur -generando un entorno no isótropo que dejaba las orientaciones este-oeste, de la línea de máxima pendiente, expuestas al paisaje-, o la direccionalidad propia del espacio eclesial canónico, provocan que finalmente se recurra a otra "tipología estructural": el sistema *Citrohan* (denominado "Megaron" por Vincent Scully²¹). Este sistema de muros de carga provoca una continuidad de los planos horizontales y verticales de la envolvente del prisma, limitando la apertura de huecos a los frentes de los testeros este y oeste, liberados de esfuerzos estructurales. Además, toda la "maquinaria" de este espacio –el órgano y el sistema de calefacción: "Chauffage Runtal"– (Fig. 18), como ya se propusiera en los croquis realizados para el centro cultural de Ahmedabad, son alojados en el plano de cubierta. Estas características demuestran la presencia del prototipo de la *Boîte à Miracles* en el germen de volumen de la iglesia generándose un espacio centrífugo, según el sentido propio de *l'espace indicible*.

Sin embargo, como sucediera en Ronchamp, la caja es clausurada por las exigencias propias de la liturgia. Los huecos de ambos testeros son reducidos a dos vacíos lineales, uno horizontal y otro vertical (Figs. 19 y 20), que recorren la totalidad del plano "haciendo patente el sistema de apoyo sobre los muros laterales"²² –reminiscencia del modelo germinal-. Del mismo modo, las exigencias de la comunidad dominica y la lógica funcional de las instalaciones obligan finalmente a desplazar los elementos de cubierta –órgano y sistema de calefacción– a sus emplazamientos tradicionales en el fondo de la nave y en el plano del suelo.



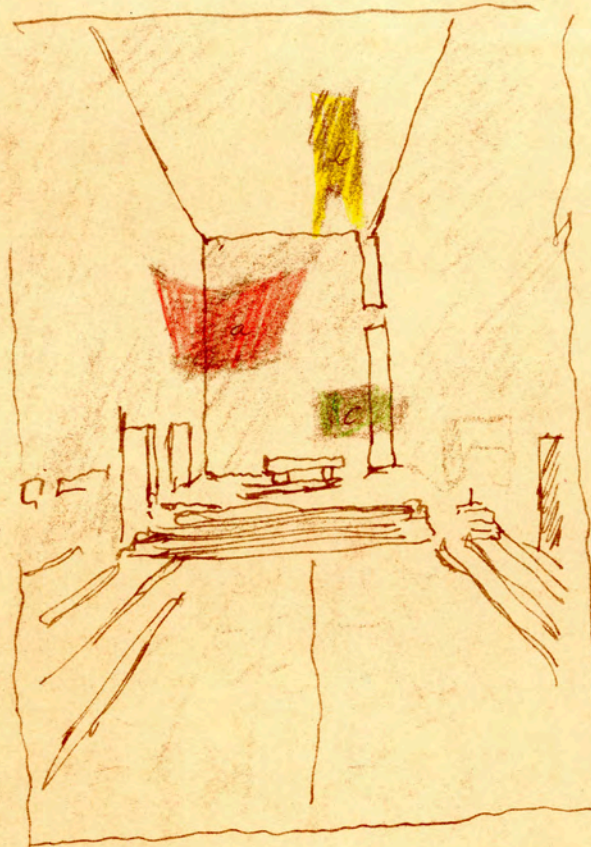
Una vez realizadas estas modificaciones obligadas por el rito, el arquitecto recurrirá a fórmulas más sutiles, menos evidentes, para la reproducción de *l'espace indicible* en el interior de la *Boîte à Miracles* de la iglesia. En el plano En.9 II (Fig. 18) del *projet pour l'appel de offre* se descubren algunas de ellas. En él se observa que la caja prismática se conforma haciendo uso exclusivamente de las medidas del Modulor, el sistema métrico presentado en 1947 que garantiza la perfecta relación -la "proporción", o la "armonía"- de todas las partes del conjunto, base de la construcción de este espacio. El texto *L'espace indicible* así lo reconocía describiéndolo como "primeramente resultado de una victoria del proporcionamiento en todo orden de cosas...".

Además utiliza otras fórmulas que también nos descubre el plano En.9 II. Al igual que en los ejemplos anteriormente analizados en este escrito, como la capilla de Ronchamp, Le Corbusier recurre a la manipulación de la perspectiva o el acabado superficial de los paramentos. Para lograr el primer objetivo inclina los planos y determinadas líneas características del espacio. En la sección longitudinal ("*coupe longitudinale*") se observa cómo además de los planos del suelo y de la cubierta, dibujados con pendientes del 6% o 5,2% y 4,3% respectivamente, otras líneas horizontales como la coronación del peto sobre el espacio inferior de las capillas individuales o los huecos de iluminación del coro son inclinados un 3% respecto a la horizontal. Dichas inclinaciones producen una ligera deformación de la perspectiva que altera la percepción de la dimensión real del espacio. Además, todos estos planos son recubiertos con hormigón gunitado de "mortero de cemento de grano muy grueso pintada en blanco"²³ similar al utilizado en Ronchamp que difumina las aristas de los encuentros entre planos generando una continuidad de la envolvente que contribuye a desvanecer sus límites (ésta última no se realizará finalmente).

FIG. 19
Vista interior de la iglesia hacia el testero Este. Fuente: *Œuvre complète* 1957-65.

FIG. 20
Vista interior de la iglesia hacia el testero Oeste. Fuente: *Œuvre complète* 1957-65.

K3 - 3 - 138



Plan le 24
9
62
L-C.

a = velum molleton
b) = oriflamme
c = cané à Stoffe

Solution L-C absolument fantastique !
Il faut, par la recherche assistée,
trouver la forme, la place et
le nombre de éléments absolus

Este objetivo espacial conduce igualmente a la supresión de las superficies piramidales de los muros laterales –representadas en la sección– concebidas por I. Xenakis para acondicionar acústicamente la nave. Su presencia introduce una figuración y escala no adecuadas al carácter espacial deseado por Le Corbusier. La decisión provoca una acústica defectuosa que la comunidad dominica obliga a corregir durante la fase de obra, ya en 1962. La empresa Philips propone una solución consistente en la instalación de paneles de absorción acústica y el propio arquitecto proyecta la alternativa de suspender unos planos textiles en el espacio, reminiscencia de aquellos dibujados para la sala de Asambleas de Chandigarh (Fig. 21). Sin embargo, esta problemática lejos de preocuparle le cautiva ya que “la mala acústica” provoca un efecto “envolvente”²⁴ que contribuye a enfatizar la presencia del sentido del oído (no solo de la vista) como un resonador participante en la percepción del espacio.

Pero una atención exclusiva a los planos es evidentemente insuficiente para analizar todos los mecanismos que el arquitecto utiliza para formalizar sus nuevos presupuestos espaciales. En la obra construida se encuentran presentes otras variables que contribuyen activamente (y son seguramente las más importantes) a la consecución de la atmósfera tan particular de la iglesia de la Tourette: la policromía y la luz. Estos temas, junto a la precisión y proporción de la composición (plano-volumen), constituyen el acontecimiento sincrónico (“sintético”) que produce finalmente el ansiado *espace indicible* lecorbusieriano.

Contrariamente a lo que era habitual en Le Corbusier, que siempre meditaba concienzudamente las decisiones de obra en sus carnets, en la iglesia de la Tourette decide el cromatismo en dos horas, durante una visita de obra²⁵, situándolo exclusivamente en aquellos planos pertenecientes a los volúmenes escultóricos de menor escala y a los huecos del interior de la gran caja gris. Dicha acción “espontánea”, propia del sentimiento y la emoción se relaciona en mayor medida con la actividad pictórica matinal en su vivienda de la rue *Nungesser et Coli* que con los concienzudos estudios técnicos de acústica e iluminación llevados a cabo por el ingeniero I. Xenakis en el *Atelier de la rue Sèvres*.

Las treinta hojas mecanografiadas que conforman el texto *La polychromie architecturale*²⁶, escrito por el arquitecto en 1931, nos aportan todas las claves para entender el significado del color en su arquitectura y la aplicación al caso concreto analizado. Ya en las primeras líneas el escrito dota al color de la capacidad de “descalificar el muro y de romper la unidad del volumen”, y tras realizar una larga disertación (que obviaremos en este escrito) sobre la capacidad del color para construir el espacio concluirá cómo “...El color modifica el espacio...”

Así el cromatismo en la iglesia de la Tourette constituye una herramienta más que el arquitecto utiliza para solucionar la convivencia en ella de la centralidad hacia el altar propia del rito y la direccionalidad centrífuga, de “expansión sin límites” de *l'espace indicible* que busca materializar. El color rojo y amarillo de los petos del volumen ondulado de las capillas laterales y de la sacristía (también reproducido en la superficie cóncava del confesionario del frente este) reafirman la presencia de un eje transversal a la dirección principal de la nave. El punto de cruce de ambos ejes genera un centro en el que se sitúa el altar. “El rojo (y sus secundarios marrones, naranjas, etc) fija el muro, afirma su situación exacta, su dimensión y su presencia” había escrito el arquitecto en el texto citado.

Sin embargo, paradójicamente, el cromatismo de estos volúmenes de menor escala descompone su volumetría “matando” su presencia y favoreciendo la “construcción” de *l'espace indicible*. La variedad cromática de sus planos (“amarillo en el peto de la cripta, azul en el techo y rojo en la sacristía”) y de los lucernarios sobre ellos (“rojo, blanco y azul en la cripta y amarillo en la sacristía”) provoca su “destrucción”. Como había descrito en la *maison La Roche*, ésta pone en valor, por contraste (Fig. 23), los grandes muros grises (“que deberían haber sido blancos”²⁷) de la nave principal.

Como ha reconocido Léger, el muro, sobre el que se apoya la manipulación del contraste construcción-destrucción espacial, es el gran regalo que nos ha dejado Le Corbusier y en la iglesia del convento de la Tourette alcanzan su máxima expresión: “Le Corbusier nos hizo el regalo del muro blanco. Lo necesitábamos. Un muro completamente blanco es una cosa bonita. El culto al vacío. La voluptuosidad de lo absoluto...”²⁸.

La luz es el último elemento de este acontecimiento sincrónico, y probablemente el más importante de todos. “Yo compongo con la luz” repite frecuentemente Le Corbusier. Es el componente que da vida, activa el acontecimiento

FIG. 21
Croquis propuesto por Le Corbusier para solucionar la acústica deficiente de la iglesia del convento de la Tourette. 27-09-1962. Fuente: FLC K3(3)138.



arquitectónico. El arquitecto la recoge mediante unos profundos lucernarios que generan un vacío (una distancia) entre el espacio exterior que la contiene y el interior que ilumina, introduciéndola con una cualidad ya distinta a la original, sólida, esculpida. La propia nomenclatura de los huecos de iluminación hace referencia a su voluntad de no permitir solo la entrada de luz natural, sino de transformarla arrojando una nueva realidad al interior.

Las diversas fuentes de luz de la Boîte contribuyen de un modo particular en la manifestación del espacio interior de la iglesia. Por un lado, los *canons à lumière* o las *mitrailletes* “disparan” su luz contra los volúmenes de menor escala de la cripta y la sacristía participando, junto al cromatismo, en su “destrucción”, y por contraste, en la puesta en valor (“construcción”) del gran prisma de hormigón de la nave principal (Fig. 22). Además, estos focos lumínicos enfatizan igualmente la penumbra del gran espacio. La disposición de los lucernarios en las aristas del prisma proporciona una iluminación degradada de los muros y una atmósfera en penumbra que descomponen el volumen generándose “una profundidad sin límites... que borra los muros, expulsa las presencias contingentes, realizando el milagro del espacio indecible”²⁹. La iluminación puntual y vertical del *canon à lumière* central de la nave provoca un contraste luz-sombra con el resto del plano de cubrición, que junto con el efecto sobre la retina del ojo que dirige su mirada hacia él, contribuyen a difuminar su presencia.

FIG. 22
Nave principal de la iglesia. Fuente: Montserrat Zamorano.

Este espacio es por tanto el resultado “...no del efecto de un tema escogido, sino de una victoria del proporcionamiento en todo orden de las cosas...”. Y el centro de todas esas relaciones, el punto de máxima intensidad en la manifestación de su cualidad *indecible* es el altar cuyo color blanco destaca en la penumbra.



Un lugar desde el que se replantea toda la composición de la iglesia y que evoca aquel “punto de la acústica visual” descrito por el arquitecto en una conferencia impartida ante un público del mundo del teatro años atrás, en 1948: “Existen ciertos *puntos matemáticos de perfecta armonía*, que podríamos llamar “*puntos de acústica visual*”, lugares de tan perfectas proporciones que el espectador se identifica, se unifica con lo que le rodea. Basta apartarse unos pasos para que deje de experimentarse esa sensación: se ha roto la armonía...”³⁰ (Fig. 24).

La explicación de Le Corbusier a los monjes dominicos durante una visita de obra a la iglesia resume la importancia que concede a este lugar central y es la conclusión a unas líneas que han pretendido ayudar a entender su carácter *indicable*: “Hay musicalmente una llave, un diapasón, un acorde. Es el altar, lugar sagrado por excelencia el que da esa nota que debe culminar la obra. Esto es conseguido por medio de las proporciones. La proporción es algo inefable. Yo soy el inventor de la expresión el “espacio inefable” que es una realidad que he descubierto a lo largo del camino. Cuando una obra llega a su máxima intensidad, proporción, calidad de ejecución, perfección, se produce el fenómeno del espacio *indicable*: los lugares comienzan a vibrar, psíquicamente se expanden. Ellos conforman lo que yo llamo *l'espace indicible*, es decir, un “choc” que no depende de las dimensiones, pero sí de la cualidad de la perfección. Es el dominio de lo inefable”³¹.

Por tanto, el altar constituye, no solamente el punto que concentra la tensión del espacio del rito, sino que a su vez es el foco de la *Boîte à Miracles* que irradia ese espíritu esférico infinito de *l'espace indicible*, verdadero opus sagrado del universo personal y plástico lecorbusieriano, como el propio arquitecto había reconocido.

FIG. 23
Cripta de la iglesia. Fuente: Jorge Torres.

FIG. 24
Nave principal de la iglesia. Fuente: Montserrat Zamorano.

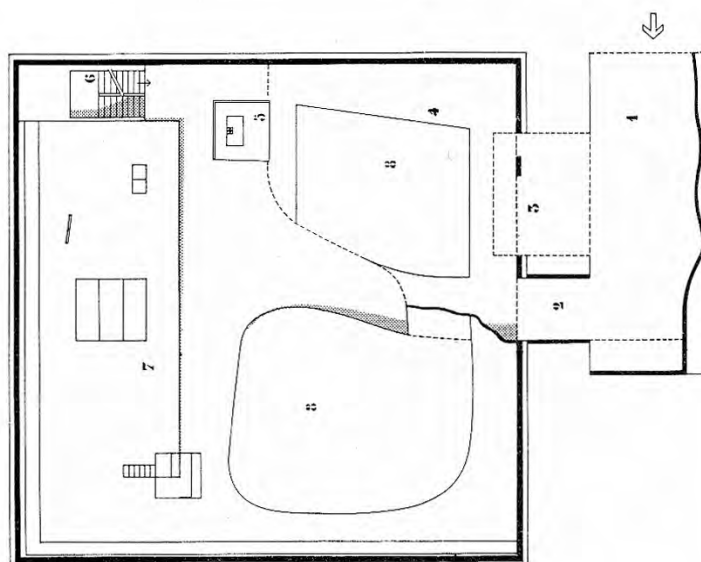
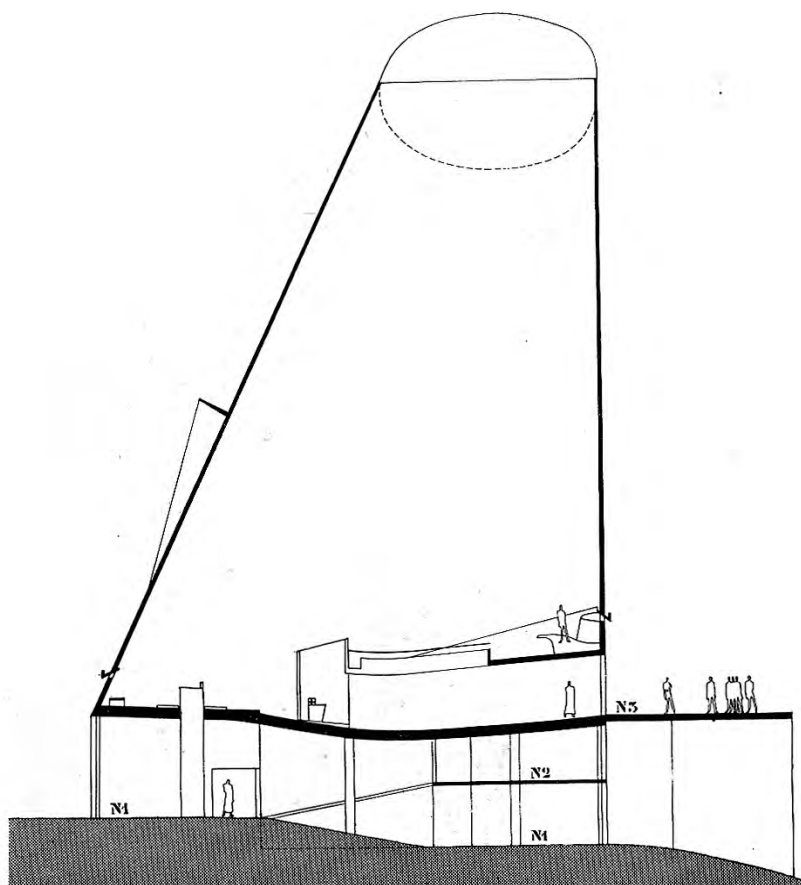


FIG. 25
Planta y sección de la
iglesia de Firminy. Fuente:
Œuvre complète 1957-65.

IV

Las futuras propuestas de Cajas lecorbusierianas continuarán las investigaciones sobre los presupuestos espaciales descritos. Sin embargo, tras el prisma puro del convento de la Tourette las futuras *Boîte à miracles* recurrirán a nuevas formalizaciones y materialidades, introduciendo además artes como la música y el cine, que completarán la capacidad evocativa y comunicativa de la forma con un espacio cada vez más “sintético”.

El mismo año de la inauguración de convento de la Tourette, 1960, Le Corbusier recibe el encargo de proyectar un grupo de edificios públicos en la ciudad de Firminy, entre ellos una iglesia (además un Club de la Juventud, un estadio y una piscina). En este caso el prisma de la *Boîte à miracles* es sustituido por una volumetría de marcado carácter vertical cuyas particularidades resuelven la oposición de vectores espaciales presentes en los espacios sagrados lecorbusierianos. Su sección se genera por superposición de dos geometrías de carácter opuesto, el cuadrado y el círculo (Fig. 25). La primera, que conforma la geometría inferior de la nave “representa lo masculino, lo terrenal, lo tangible” y proporciona la direccionalidad hacia el altar propia del rito. La segunda, en su coronación, “símbolo de lo femenino, lo espiritual, lo intangible”, evoca realidades cósmicas más inmateriales y su isotropía materializa la construcción de un espacio en expansión, sin límites. En la transición entre las dos geometrías, que Le Corbusier resuelve con una superficie continua difícilmente reconocible y aprehensible, se encuentra ya una manifestación germinal de *l’espace indicible* que el arquitecto intenta construir de nuevo. La geometría curva y su potencial plástico evoca a aquellas utilizadas en Ronchamp. Sin embargo, el vector horizontal y la dualidad muro-cubierta son sustituidos por una verticalidad, hermetismo y continuidad de la envolvente más cercana, a los postulados de la caja que ha construido en el convento de la Tourette.

La dualidad centrípeto-centrífugo a la que Le Corbusier se enfrenta en estos espacios sagrados la intenta, en este caso, resolver con la utilización obsesiva de la espiral en el proyecto. Esta curva remite a una realidad espacial que, por un lado, se acerca a un punto central alrededor del cual da vueltas indefinidamente, pero del cual también se aleja progresivamente en cada una de ellas enfatizando su carácter centrípeto. “Hasta cuatro espirales dan vida a este proyecto. La espiral de acceso, que nos eleva del contacto urbano para preparar nuestro corazón. La espiral interior, que comprime y dilata el espacio para intensificar la percepción del gran vacío que se eleva sobre nuestras cabezas. La espiral de luz rasante indirecta, que permite leer el cuadrado de la base y que acompaña a nuestros ojos en el ascenso. Por último, la espiral del agua que traduce y traslada al exterior el movimiento de los forjados. Estas espirales se complementan entre sí hasta conformar un movimiento único capaz de conducir los sentidos hasta el éxtasis...”³².

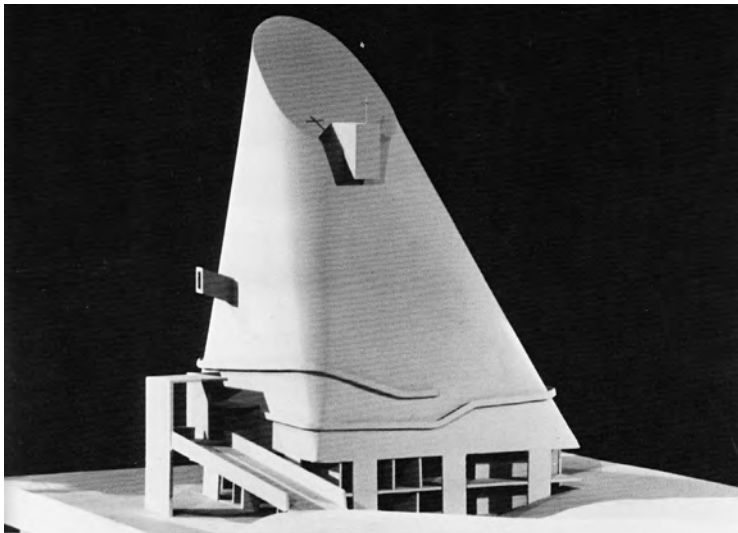


FIG. 26
Maqueta de la iglesia de Firminy con la iluminación lineal en espiral.
Fuente: FLC L1(9)66-001.

La luz y el cromatismo serán, al igual que en los ejemplos precedentes, otras herramientas utilizadas por Le Corbusier en la construcción de las cualidades ilusorias del espacio. Dos tipos de luz ya utilizadas en los dos modelos religiosos previos aparecen de nuevo en la iglesia de Firminy, la iluminación lineal y la puntual. La primera se disponía en las aristas de ambos edificios rompiendo la continuidad de la envolvente. En la capilla independizaba la cubierta de los muros provocando un efecto de ingravidez y ligereza de la misma (enfaticado por la ocultación de la tectónica y apoyos de la construcción) mientras que en la iglesia del convento la luz disolvía las aristas del cubo y con ello la clausura y unidad propias de su geometría prismática.

En la iglesia de Firminy, la iluminación lineal, perimetral en espiral, desciende hasta un nivel inferior, a la altura del espectador, de modo que ya no solo la cubierta, sino todo el volumen ondulado de la nave parece flotar. De nuevo la disolución de los apoyos y su trasfiguración en unos huecos de iluminación (estas ventanas más bajas ya se encuentran presentes en el coro de la iglesia de la Tourette), contribuyen a acentuar la ligereza y el efecto ilusorio e inaprehensible de la envolvente. Por último, también los progresivos cambios de tonalidad a lo largo del desarrollo lineal, y la no utilización de un único color, participarán en lograr el objetivo analizado.

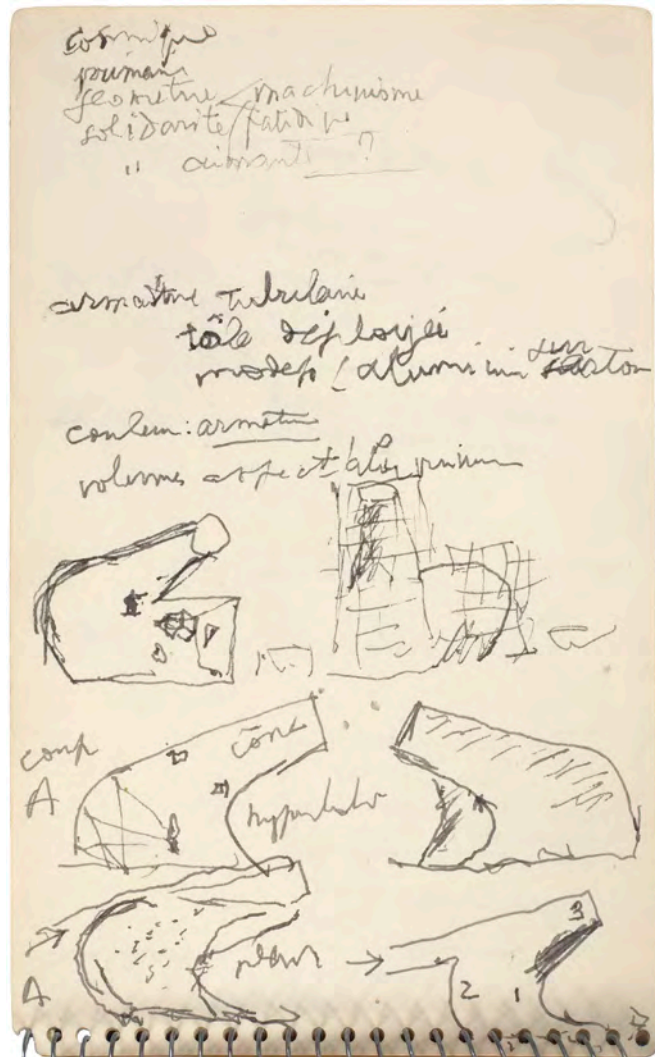


FIG. 27

Uno de los croquis iniciales de Le Corbusier: una forma de botella construida en gunitado y suspendida de un andamiaje tubular metálico. Fuente: Carnet K-44 -706.

Los huecos puntuales se dividen en dos tipos, también presentes en Ronchamp y la Tourette. Los *canons à lumière*, que atraviesan la envolvente en su superficie vertical y en la cubierta (cuadrado-círculo de nuevo en este caso) proporcionando los contrastes lumínicos y efectos de desmaterialización ya analizados, y, en segundo lugar, la serie de puntos de luz situados tras el altar principal. Estos, que se podrían entender reminiscencia de los realizados tanto en el muro norte como en el sur en la capilla de Ronchamp, no sólo convierten el muro de hormigón en una ligera superficie de luz, sino que reproducen metafóricamente una constelación de astros, de estrellas, aportando una evidencia más literal de la intención del arquitecto, la de convertir la envolvente de hormigón en una bóveda celeste que contuviera un espacio infinito, un *espace indicible*.

“Sin embargo, no es el convento de la Tourette, ni la iglesia de Saint-Pierre de Firminy-Vert, concebida en 1960 siguiendo el modelo espacial del cono truncado típico de la torre de enfriamiento industrial tal y como aparecía en el edificio de la Asamblea de Chandigarh, la cima y el punto y final de su obra más espiritual... Será el pabellón Philips para la Feria Internacional de Bruselas de 1958 aquel que represente su opus espiritual más auténtica”³³. Éste manifiesta definitivamente la condición sensorial y sintética de *l'espace indicible* y aún más, el entendimiento lecorbusieriano de la arquitectura no como una realidad material, un ensamblaje constructivo o “una presencia plástica objetiva, sino como una impresión retiniana y sentimental; lo que ocurre, en los sentimientos, de quien recorre o mira...”. La *Machine à habiter* purista de *L'Esprit Nouveau* parece haber sido definitivamente sustituida por una verdadera *Machine émouvante*, representada por esta *Boîte à miracles*.

Le Corbusier concibe el proyecto desde los primeros croquis “no como un pabellón con fachadas sino como un poema electrónico y una botella que lo contendrá”³⁵ (Fig. 26). Este objeto que en el pasado había utilizado recurrentemente por su carácter industrial o su tipificación formal -como ejemplo sirvan la descrita *Maison Bouteille* de 1908, las viviendas *bouteille* de las *unités d'habitation*, o la botella *object-type* de sus cuadros puristas- es ahora un símbolo de indefinición formal o de evanescencia material.

La geometría circular de estos primeros croquis, que difumina definitivamente los planos propios de una caja, se encontraba presente también en el germen de *l'espace indicible* de Firminy. Será I. Xenakis quien formalice la intención de Le Corbusier de generar un pabellón “sin ninguna presencia “arquitectónica”...”³⁵ mediante la utilización de una envolvente de superficies regladas de paraboloides hiperbólicos (Fig. 27) realizadas con placas

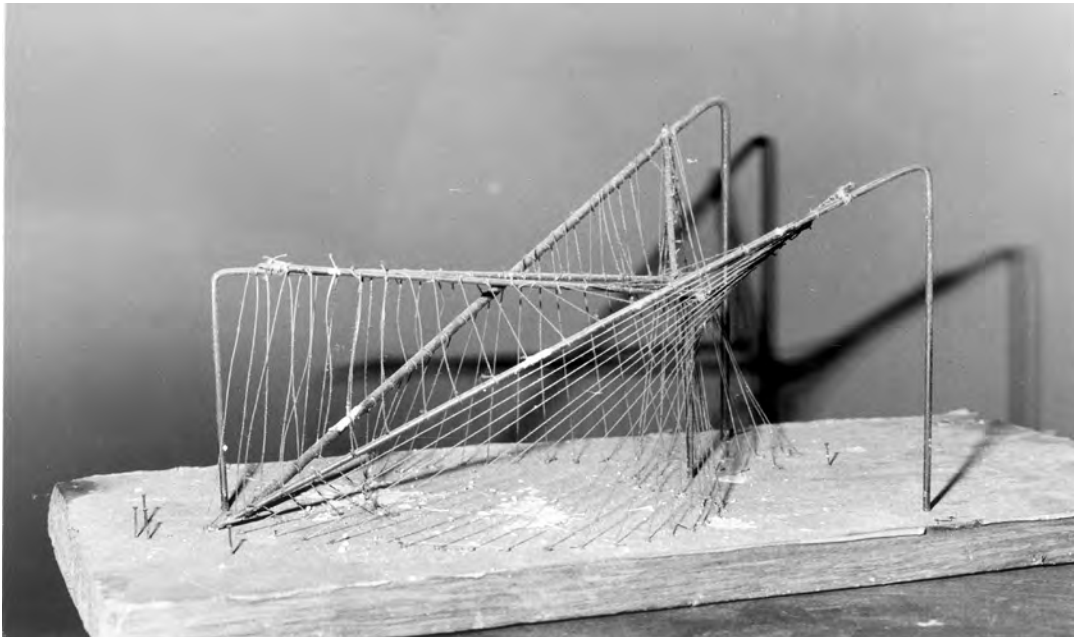


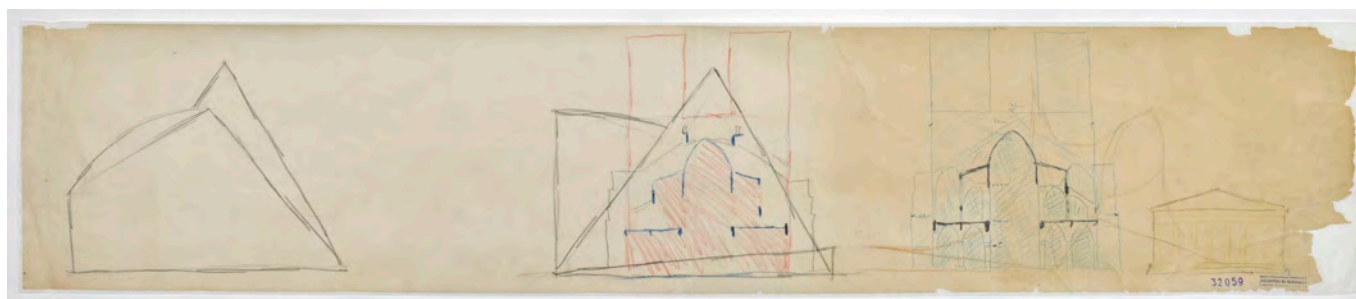
FIG. 28
Maqueta inicial del pabellón Philips. Primeros tanteos de las superficies regladas.
Fuente: FLC L1(3)13-001.

FIG. 29

Vista exterior del Pabellón
Philips. 1958. Fuente:
FLC L1(3)42.

FIG. 30

Croquis no identificado de
la Fondation Le Corbusier.
Fuente: FLC 32059.



de hormigón de 5 cms. revestidas con una capa unificadora y reflectante de pintura metalizada. Dicho acabado oculta cualquier vestigio de la construcción y produce un efecto de “edificio sin exterior, que refulgía tanto, que carecía incluso de sombras a pesar de las curvas y contracurvas de su silueta. Cualquier rastro de sombra quedaba eliminado por el fulgor metálico de su recubrimiento continuo, adecuadamente acentuado por los reflejos del lago circundante, por lo que el efecto visual es el de encontrarnos ante un bulto perfectamente convexo o mejor, ante una esfera perfecta...El Poema Electrónico, como ejemplo de *l'espace indicible* lecorbusieriano coloca al espectador en el centro y expande para él los límites de las paredes del pabellón...”³⁸(Fig. 28).

Un croquis sin identificar, encontrado en la FLC contiene tres bocetos en los que una silueta similar a la del pabellón Philips contiene una sección similar a la de una catedral (en el dibujo de la derecha se reconoce la catedral de *Notre Dame*) (Fig. 29). El arquitecto recurre de nuevo -como ya hiciera en la *Saint Baume*- a esta tipología edificatoria, no como modelo urbano o constructivo, sino como acontecimiento espacial sintético, ilimitado, producido por la música del órgano y el coro, el color y la capacidad narrativa de las vidrieras, o el juego rítmico y proporcionado de sus elementos.



FIG. 31
Vista interior del Pabellón
Philips. Fuente: FLC L1(3)68.

En el pabellón de Bruselas *Le Poème électronique* el arquitecto contribuirá a enriquecer esta síntesis plástica. Se trataba de un espectáculo audiovisual de ocho minutos de duración consistente en la proyección simultánea de un documento cinematográfico ideado por Le Corbusier y una composición de música electrónica de Edgar Varèse irradiada por multitud de altavoces. Su conjunción generaba una atmósfera envolvente de imágenes y sonido cuyo objetivo no era otro que la eliminación de los límites físicos del pabellón, de sus paredes, haciendo del conjunto un interior puro sin exterior material alguno, es decir, diluyendo su materia constitutiva y constructiva en impresiones sensoriales –y emocionales- tal y como describía el texto de *L'espace indicible* redactado trece años antes, en 1945 (Fig. 30).

Este pabellón culmina la evolución de las *Boîte à miracles* construidas por Le Corbusier a partir de 1945. En estas cajas las consideraciones de orden sensorial, físico-perceptivos (visual, acústico...), con las que el arquitecto explicaba el origen de las grandes salas puristas de los años 20 y 30 son trascendidas en favor de otras, que apelan a la emoción, al “corazón”, como el verdadero órgano receptor de los estímulos artísticos.

Su formalización inicial, esbozada en aquel esencial croquis con el que la presentó (Fig. 31) no será ya el de aquellas complejas “máquinas” u “organismos” de los años 20 y 30 -compuestas de dos pieles, una exterior que respondía a relaciones compositivas de la volumetría elemental del edificio o contextuales, y una interior que atendía al perfecto funcionamiento de la sala-, sino la de un sencillo prisma “que esconderá todo lo que el corazón pueda desear”³⁶. Una “caja vacía” en la que el arquitecto trabajará para materializar ese *espace indicible* descrito en 1945.

A lo largo del artículo se ha tratado de verificar cómo esta búsqueda de un espacio sin límites, “verdadera cuarta dimensión, momento de evasión ilimitada”³⁹, pasará en un principio por la utilización de herramientas proyectuales que tendrán como objetivo la disolución de la presencia y cualidades de la envolvente del espacio arquitectónico. Sin embargo, la forma prismática germinal de la *Boîte à miracles* evolucionará hacia complejas geometrías continuas, curvas, en las que la referencia a la escala humana o a sus cualidades tectónicas y estructurales

tratarán de disolverse. La luz, el color o el material participarán activamente en la construcción de este espacio sin límites para cuya consecución Le Corbusier también recurrirá, progresivamente, a fórmulas más complejas que incluían una síntesis de principios y tecnologías relacionados con otras artes.

Así los grandes vacíos que el arquitecto proyectó y construyó evolucionarán progresivamente desde los principios de la *machine à habiter* purista a los de una *machine émouvante* de muy distinta naturaleza a la representada por el prototipo teórico prismático de la *Boîte à Miracles* dibujado en el congreso de arquitectura y arte dramático de la Sorbona en 1948. Un prototipo, que contenía las bases de un *espace indicible* que, más allá de limitar a un plano puramente teórico o evocador (como habitualmente se interpreta y se explica), Le Corbusier intentó materializar denodadamente en los últimos años de su vida.

Auteur _____

Alejandro Virseda *alejandro.virseda@upm.es*

Doctor en Arquitectura (Mención Internacional, 2014) y Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos en la ETSA Madrid. Combina la actividad docente, investigadora y profesional. Primer Premio en Concursos Internacionales como Nave 16 Matadero Madrid, Edificio Fiscalía C. Justicia Madrid, Centro Cultural en Ginebra. Obras publicadas en revistas como *Arquitectura Viva*, *Architectural Digest*, *Architectural Record* y reconocidas con premios de relevante importancia como el Primer Premio FAD 2012 o el Primer Premio COAM 2012.

Carlos Labarta Aizpún *clabarta@unizar.es*

Carlos Labarta, Becado Fulbright, Master en Harvard GSD, 1990, es Doctor en Arquitectura con Premio Extraordinario, Universidad de Navarra, 2000, y Catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la EINA de Zaragoza. Becado Eisenhower, 2006. Miembro comité científico, editorial, de las revistas *RA* y *ZARCH*. Investigador en varios proyectos nacionales. Obra premiada en diversas convocatorias del Premio Mercadal COAA y seleccionada en las ediciones XII y XIV de la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo.

Notes _____

1 Termino también acuñado por Le Corbusier de manera coetánea a la *machine à habiter*; al referirse al Partenón en la publicación *Vers une architecture*. Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: Editions Crés et cie, 1923), 173.

2 Le Corbusier "L'espace indicible". *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1946). *New World of space* (1948), *Le Modulor I* (1948) o *Le Modulor II* (1954). Texto original FLC B(3)7 (1945).

3 Por tanto, la concepción del texto debe "situarse explícitamente no en el limbo de la estética o de la teoría puras sino en el doloroso contexto del mundo en ruinas de 1945 y desde la exigencia de una autentica refundación espiritual del entorno humano bajo el signo de la armonía". Juan Calatrava. "Le Corbusier y *Le Poème de l'Angle Droit*: Un poema habitable, una casa poética", en *Le Corbusier y la síntesis de las Artes. El Poema del Angulo Recto*. (Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006), 14.

4 Le Corbusier "L'espace indicible"... Este texto según describe el propio arquitecto, surgió a raíz de una experiencia sucedida en el vestíbulo de su vivienda, frente a un muro iluminado por la luz uniforme, "casi teórica", de una gran vidriera. Un día observando en silencio un cuadro recién pintado, colgado en ese muro, pudo ver con sus propios ojos como esa pared se expandía sin límites. Versión consultada, Le Corbusier, *Le Modulor II* (Barcelona: Editorial Poseidón, 1980), 26.

5 Para lograr dicha "exactitud" el arquitecto se ayuda del sistema métrico de El Modulor concebido también en la década de los

cuarenta. Dicho sistema garantiza la "proporción ideal" de la obra, una armónica relación de las partes entre sí, y lo que es más importante, con el hombre. Es lógico que el arquitecto reproduzca en el futuro "*L'espace indicible*" en escritos de marcado carácter matemático, como Le Modulor I y II o el artículo "*L'architecture et L'esprit mathématique*" FLC E2(8)-160. (1946).

6 Le Corbusier "L'espace indicible"...

7 Le Corbusier, "Le Théâtre Spontané", *Architecture et Dramaturgie*. Bibliothèque d'Esthétique (París, Flammarion. 1948): 150. FLC B3(10)533. (Es también publicada en *La Revue Theatrale. Revue Internationale du Théâtre*, nº 12. (1950) : 17. FLC X1(16)995).

8 Le Corbusier, *Oeuvre complète*. Vol. 7. 1957-65 (Berlín: Birkhäuser Publishers, 1999), 170.

La definición de este gran volumen prismático en ningún momento hace referencia a los argumentos de orden sensorial, físico-perceptivos (visual, acústico...), con los que el arquitecto explicaba el origen de las grandes salas de los años 30, sino que apela a la emoción, al "corazón", como el verdadero órgano receptor de los estímulos artísticos. Además, su formalización ya no será la de aquellas complejas "máquinas" u "organismos" de los años 20 y 30, sino la de una "Caja", envolvente arquitectónica primordial. Es la síntesis de las diversas manifestaciones artísticas que acontecen en su interior ("artes del espacio"), y no exclusivamente la arquitectura, formalizada por el sencillo cubo, la que activa un espacio que en su origen está vacío - "la caja está vacía" escribe en la definición.

9 Jean Petit, *Ronchamp, Le Corbusier* (París : Cahiers Forces Vives, 1957). En esta publicación se recogen otras afirmaciones de Le Corbusier al respecto: "Una especie de escultura de naturaleza acústica", "La arquitectura son formas, volúmenes, color, acústica, música", "No hay arte sin emoción, ni emoción sin arte"...

10 Petit, *Ronchamp*...

11 En *El Modulor* escribe: "La Capilla de Ronchamp demostrará tal vez, cuando esté terminada en la primavera de 1955, que la arquitectura no es asunto de columnas, sino de acontecimientos plásticos. Dichos acontecimientos no se regulan mediante fórmulas escolares o académicas; son libres e innumerables... Todo será coherente. El lirismo, el fenómeno poético, se encuentran impulsados por la invención desinteresada, por la brillantez de las relaciones; cuestiones todas ellas, que se encuentran apoyadas en la matemática impecable de las combinaciones. Era un placer, en este caso, jugar con los recursos del Modulor mientras se vigilaba el juego con el raballo del ojo para evitar las patochadas..." *Le Corbusier, El Modulor II...*, 257.

12 *Le Corbusier, Oeuvre complète*. Vol. 6. 1952-57 (Berlín: Birkhäuser Publishers, 1999), 16.

13 En este escrito reduciremos nuestro análisis a variables más puramente disciplinares de la arquitectura con el objetivo de no extendernos en exceso. Para más información ver: Danièle Pauly, *Ronchamp, lecture d'une architecture*, Apus/Ophrys, París, 1980, réed. 1987.

14 Stuart Cohen and Steven Hurr, "The pilgrimage Chapel at Ronchamp: Its Architectonic Structure and Typological Antecedents", *Oppositions*, nº 19-20 (1980): 142.

15 Descripción de Josep Quetglas citada en: Luis Moreno Mansilla, "Ronchamp, excavada. En el sueño de la *Sainte Baume*", *CIRCO*, nº 5 (1993). Le Corbusier oculta en todo momento los sistemas técnicos de soporte de la cubierta para enfatizar su condición ingravida, como la de una nube.

16 Moreno Mansilla, "Ronchamp, excavada..."

17 María Cecilia O'Byrne, "*La Boîte à Miracles* en el centro cultural de Ahmedabad", *Massilia*, Encuentro de Granada (2008): 266. Le Corbusier viaja a Ahmedabad en marzo de 1951, durante su primer viaje a la India, invitado por las autoridades municipales interesadas en realizarle el encargo de un museo. El primer dibujo del proyecto en el que Le Corbusier dibuja la *Boîte à Miracles* es fechado el 26 de septiembre de 1951. Además, la utilizará en tres proyectos más, el *Musée National des Beaux-Arts de l'Occident* en Tokyo (1952-57) (Fig. 6), el Museo de Chandigarh (1960-65) y el Centro Internacional de Arte en Erlenbach, Alemania (1962).

18 *Le Corbusier, Oeuvre complète* Vol.1. 1910-29 (Berlín: Birkhäuser Publishers, 1999), 85.

19 Numerosos autores han reconocido el precedente de la *Boîte à Miracles* en la iglesia del convento de la Tourette: "La propia iglesia que cierra el cuarto lado del patio, es en realidad tratada como una caja ciega, una *boîte à miracles*...". Kenneth Frampton, *Le Corbusier* (Madrid: Akal, 2000), 139.

"...El propio espacio principal de la iglesia es un híbrido entre la *Boîte à Miracles* de Le Corbusier y un austero interior de iglesia de la Edad Media ó incluso antes...". William Curtis, *Le Corbusier, Ideas y Formas* (Madrid, Hermann Blume, 1987), 186.

20 Colin Rowe ha reconocido que Le Corbusier pertenece a "la línea de sucesión de Miguel Ángel y Borromini en lo que se refiere a la

vitalidad del muro". Colin Rowe, "La fachada provocativa: frontalidad y contrapposto", *Arquitectura COAM*, nº 264-265 (1987): 21. En efecto se podrían establecer analogías entre las operaciones de manipulación de los planos envolventes realizadas por Borromini y Le Corbusier. Ambas tienen como objetivo variar la percepción espacial creando un efecto ilusorio de "amplificación del espacio"

21 Vincent Scully, "Modern Architecture. Toward a redefinition of style", *Modern Architecture and other Essays* (Princeton, Princeton University Press, 2003): 84.

22 Juan Antonio Cortés, "La caja y el parasol", *Lecciones de equilibrio* (Madrid, La cimbra 2. Fundación Caja de Arquitectos, 2006): 79.

23 En múltiples leyendas del plano En.9 II podemos leer "*béton armé enduit au canon a ciment gros grain peint en blanc*".

24 Particular acústica de la iglesia en palabras de Hello Piñón, "El convento de la Tourette", video en *Arquitecturas 3*. Editrama.

25 Giuliano Gresleri, Glauco Gresleri, "Conversación de V. Casali con Antoine Lion, monje dominico del convento de la Tourette", *Le Corbusier. Il programma liturgico* (Bologna, Compositori, 2001): 145.

26 FLC B1-18-95. Publicado también en *Le Corbusier, Arthur Ruegg, La polychromie architecturale*. Trad por Arthur Ruegg (Berlín : Birkhauser publishers, 1997).

27 *Le Corbusier, "Entretien avec Le Corbusier", L'Art Sacré. Un couvent dominicain*, nº 7-8 (1960) :14 Transcrito en Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier* (París: Minuit, 1961), 29. "Creo que el éxito de esta iglesia, que mi idea es que hubiera sido blanca, será el mismo aunque no sea blanca..."

También en las leyendas del plano EN.9 II describen el cromatismo blanco de los muros como se ha descrito

28 Fernand Léger, *Funciones de la pintura* (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975).

29 *Le Corbusier "L'espace indicible"*...

30 *Le Corbusier, "Le Théâtre Spontané..."*, 150.

31 *Le Corbusier, "Entretien avec..."*, 16. Jean Petit, *Un couvent...*, 29.

32 Luis Burriel Bielza, "Saint-Pierre de Firminy-Vert: el edificio como object-à-réaction-émouvante" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010), 194.

33 Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, 143.

34 Josep Quetglas, "Viajes alrededor de mi alcoba". *Arquitectura COAM* nº 264-265 (Madrid, 1987): 107.

35 Jean Petit, *Le Corbusier. Le Poème électronique* (París: Minuit, 1958).

36 FLC 61(10)160. Escrito de Le Corbusier a "*Monsieur L.C. Kalf. General Art Director*" de Philips de 14 de septiembre de 1956, explicándole las directrices generales del proyecto y de su colaboración con el músico M. Varese.

37 Fernando Quesada, *Las Cajas Mágicas: Cuerpo y escena* (Barcelona: Arqithesis nº 17, Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 185.

38 *Le Corbusier, Oeuvre complète*. Vol. 7. 1957-65 (Berlín: Birkhäuser Publishers, 1999), 170.

39 *Le Corbusier "L'espace indicible"*...

Le Corbusier. Strasbourg
Congress Hall Model, seen
from the west. Musées de
la ville de Strasbourg, M.
Bertola.



THE LUMINOUS HORIZON OF LE CORBUSIER'S LAST PROJECT

Richard Klein

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19231>

Abstract: Le Corbusier's project for the Congress Hall for the city of Strasbourg between 1962 and 1965 has a relatively discreet place in historiography. However, it is frequently presented as a synthesis that skilfully blends the archaism of the rough finishes with the new machinist features of the 1960s. The evolution of the last design phases shows how the spectacular and event-based dimensions largely take precedence over the usual practices of the rue de Sèvres workshop.

Keywords: *Le Corbusier, Strasbourg Congress Hall, Sound & Light, Scenography, Archaism*

Résumé: Le projet du Palais des congrès que Le Corbusier élabore pour la ville de Strasbourg entre 1962 et 1965 a une place relativement discrète dans l'historiographie. Il est cependant fréquemment présenté comme une synthèse mêlant savamment l'archaïsme des finitions brutes avec les nouveaux caractères machinistes des années 1960. L'évolution des dernières phases de conception montre comment les dimensions spectaculaires et événementielles prennent largement le pas sur les pratiques habituelles de l'atelier de la rue de Sèvres.

Mots-clés: *Le Corbusier, Palais de Congrès de Strasbourg, Son et lumière, Scénographie, Archaïsme*

Resumen: El proyecto del Palacio de Congresos que Le Corbusier diseñó para la ciudad de Estrasburgo entre 1962 y 1965 ocupa un lugar relativamente discreto en la historiografía. Sin embargo, a menudo se presenta como una síntesis que mezcla hábilmente el arcaísmo de los acabados en bruto con las novedades maquinistas de los años sesenta. La evolución de las últimas fases de diseño muestra cómo las dimensiones espectacular y de acontecimiento priman ampliamente sobre las prácticas habituales del taller de la rue de Sèvres.

Palabras Clave: *Le Corbusier, Palacio de Congresos de Estrasburgo, Sonido e iluminación, Escenografía, Arcaísmo*

M. Pflimlin, the mayor and the impeccable city services had designed a perfect program. In such favorable conditions, the architect admitted that it were as if he were working for God himself; with conscientiousness, integrity and loyalty. That is when we realized that architecture is about passion...¹

Even if historiography grants it a relatively modest place, the Congress Hall project Le Corbusier designed for the city of Strasbourg between 1962 and 1965 provoked the curiosity and sometimes the fascination of commentators. Maurice Besset had already pointed out the unique nature of the project as early as 1967, finding that Le Corbusier disagreed with Strasbourg on the grounds of “the Euclidian register of irrational forms, like the Chandigarh Palace of Assembly”². It represented the same aesthetic contrasts between organic forms and a geometric structure like the ‘box’ which Stanislaus von Moos³ commented on in 1970. In their book devoted to Le Corbusier in France, Gilles Ragot highlights the relative consistency of the project from the first study to the final product and analyses the Congress Hall in the structural lineage faithful to the principles of the 1914 Maison Dom-ino as well as to its main aesthetic components⁴. Jacques Lucan evoked the theoretical perspective of the composition of the plan and, in his latest work, Peter Eisenmann includes the palace in his list of ‘Ten Canonical Buildings’, renewing his reading of the building through analytical drawing⁶. The complexity of the program, the plan’s composition, the aesthetic contrast between the Cartesian and free forms explain the interest in Le Corbusier’s final project.

The story of the building shows how other aspects, notably the spectacular, final dimensions are certainly far more ambitious than the habitual practicality of the rue de Sèvres atelier. Among these spectacular aspects is the treatment of artificial light, a pre-occupation which, from the start of the commission to Le Corbusier’s final proposals, was hugely significant.

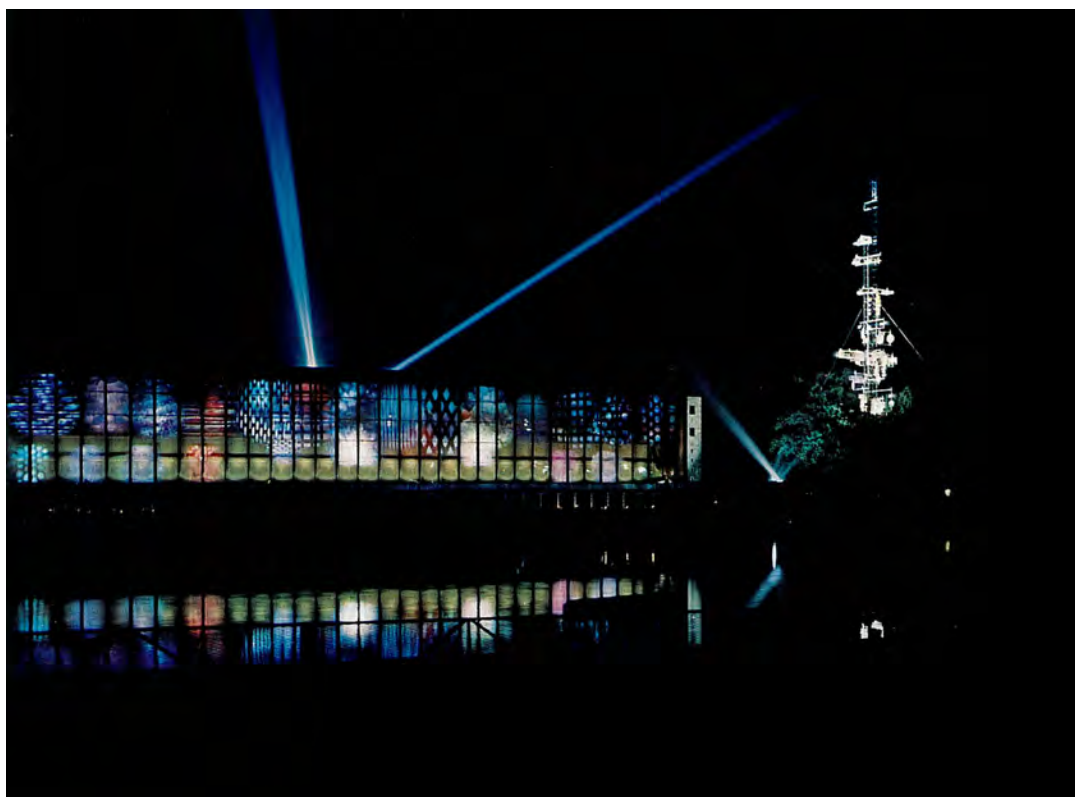


FIG. 1
Photograph of the Liège Congress Palace: cybernetic light tower and luminodynamic games designed by Nicolas Schöffer. *Nicolas Schöffer*, Neufchâtel : éditions du Griffon, 1963, p. 112.

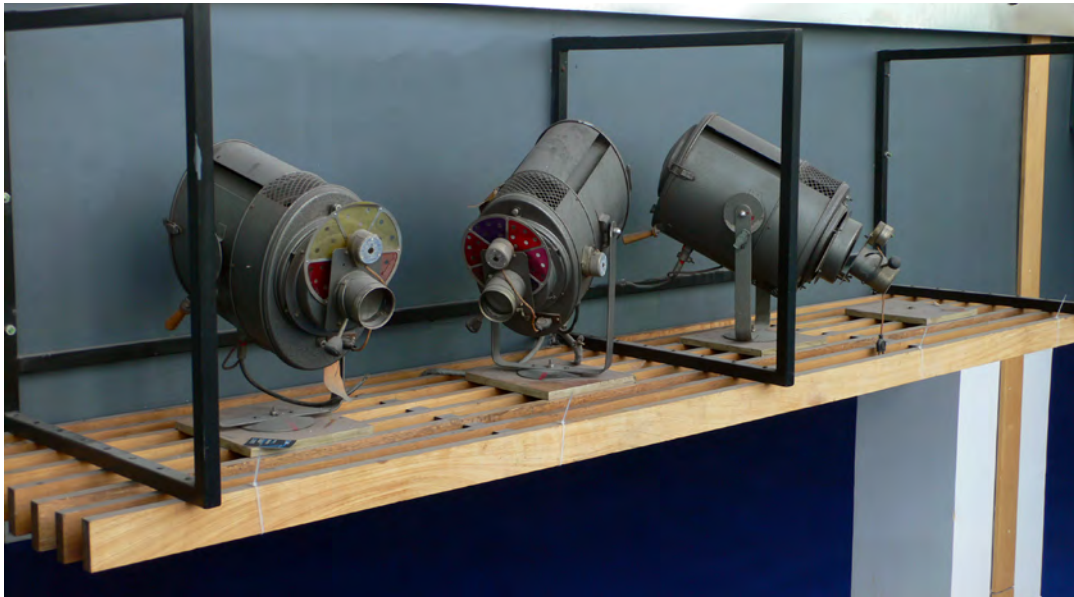


FIG. 2
Some of the projectors used at the Liège Congress Palace by Nicolas Schöffer's luminodynamic show. Photograph by Richard Klein, April 2011.

The Liège Model

At the dawn of the 1960s, when Pierre Pflimlin, the mayor of Strasbourg⁷, decided to provide the city with a Congress Hall in the aim of making the city an international tourist destination, the city administration had scant indications of the precise nature of the project intended for project managers' consultation. The broad brushstrokes of a study on tourism development and figures from the journal *Associations Internationales* which reported on the experiences of cities that had invested in similar public buildings were all the administration had to go on. The Congress Hall was a completely ground-breaking project and there were very few similar buildings with which it might be compared. At the end of 1960, armed only with this scant information, the city administration visited several Congress Halls all over Europe with a delegation of elected representatives, who selected the Liège example as a model with which to hone their own project.

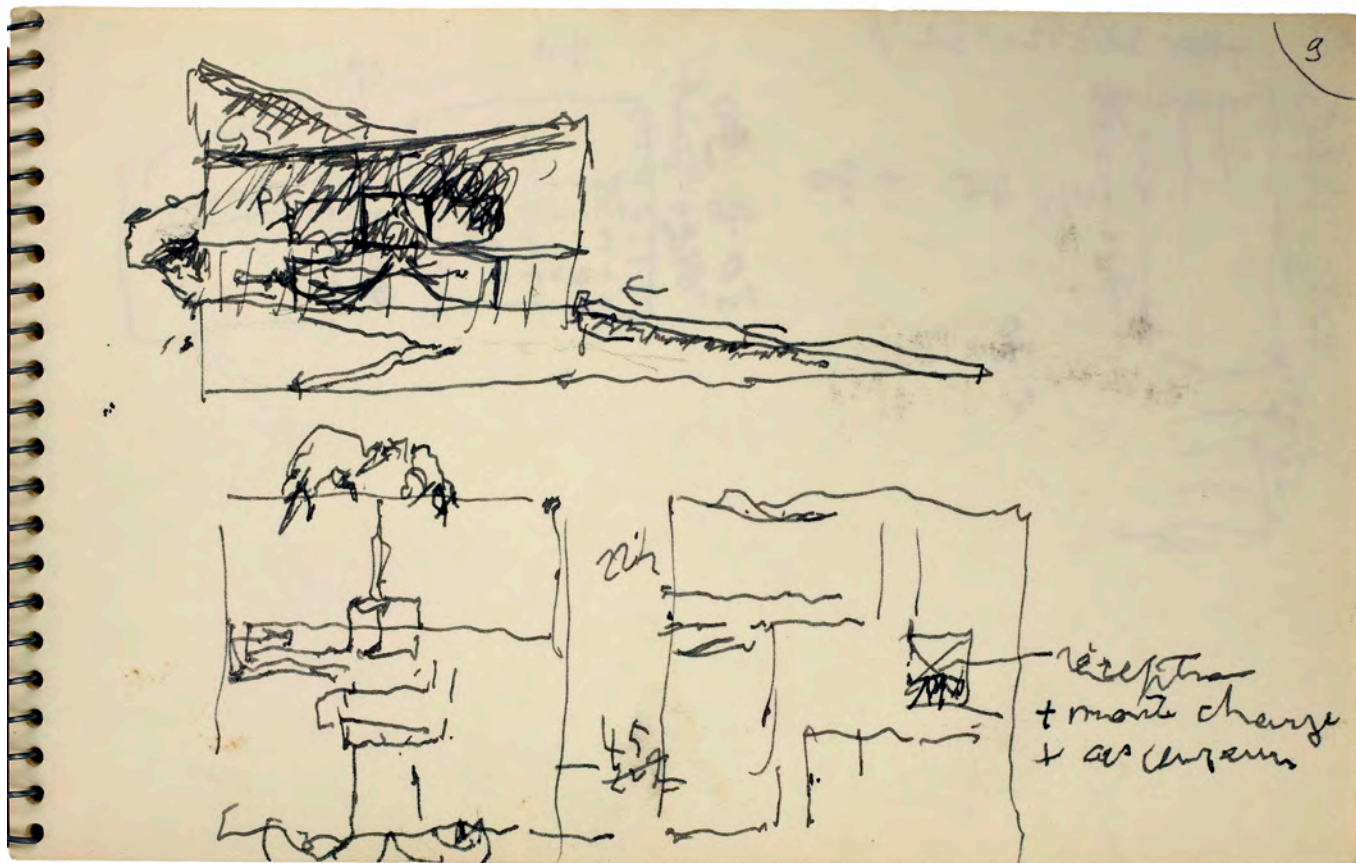
The Liège Congress Palace was opened to coincide with the 1958 Brussels World Fair. It was heralded as one of the most fully equipped buildings of its kind in Europe¹⁰. The Palace was composed of three main sections: the conference section (three halls seating 1000, 500 and 200 respectively, ten committee rooms, utility rooms, a lobby, offices and amenities), radio and television studios section and a restaurant and recreation section (restaurant, bar, function and banqueting rooms). These three main sections are embodied by the characteristics of rationalist architecture and situated on the banks of the River Meuse in Boverie Park. The most ostentatious part, the grand foyer and lobby opened directly out onto the river behind a predominantly glass façade. Designed by the 'Équerre'¹¹ Agency, the Palace continued to bask in the praise it received in 1960 for the widely publicized images and positive feedback during intensive use of the building for the World Fair in 1958. (Fig. 1)

The building did not attribute its early notoriety to the rationalism of solutions retained by the designers but moreover to the intervention of the artist Nicolas Schöffer. At the start of the World Fair, the Liège Congress Palace, was transformed into a 'lumino-dynamic show' culminating in a cybernetic light tower. This radical transformation of the building thanks to the light show was described by Michel Ragon: "Nightfall, 120 multicoloured lights create a lumino-dynamic light show projected onto a 1500 m² screen stretched across the glass façade of the Congress Palace. Sculptural architecture, spectacular architecture, musical architecture, all against the musical backdrop composed by composer Henri Pousseur especially for the tower"¹². Nicolas Schöffer himself recalled the Liège experiment during an interview with Philippe Sers¹³:

FIG. 3
 Le Corbusier. *Carnet S 68*
 (22 octobre 62) + 69 bis
 1963, p. 959.
Le Corbusier Carnets,
 volume 4, 1957-1964,
 Herscher /Dessin et Tolra,
 1982. (FLC).

"(...) It was the first cybernetic tower installed in a city, linked to its own environment. Completed on a pretty tight budget, it worked every day at first. The man behind the project was a local councillor who also worked at the time as director of the tourist office. After reading an article about my work, he sought me out and asked me to create something exceptional for the prestige of his city. I suggested the tower and the show, and he managed to persuade the council to grant authorization for the project. For the sound installation in the tower itself, we made several tracks. The first consisted of sounds made on the tower itself, reworked by a skilled sound engineer in order to create a soundscape generated by the visible. We recorded the sound of the water – the River Meuse – on the second track; the third featured sounds of the city; the fourth was birdsong from the nearby zoo. The fifth track was the sound of the city's bells (...) After six months, the program had to be suspended due to complaints from residents...As for the show, the visual side was well received, but the electronic music, I had commissioned Henri Pousseur to compose, created uproar. The residents went as far as to threaten to oust the council and my original sponsor almost lost his post. He suggested leaving the show as it was but modifying the sound work. Philips offered to arrange an admirable, lesser- known Bach fugue mixed with Gershwin's Rhapsody in Blue, but they had to fight to stop the city's brass band from joining in... The show went out once a week on Sunday nights during the summer months and was an interesting production and certainly in a class of its own". (Fig. 2)

Rare images of Nicolas Schöffer's lumino-dynamic shows allow us to understand how complete the metamorphosis of the building was. The Liège Palace became the canvas for an art installation and the star of its own show.



A Changing World

After having envisaged organizing an international consultation, Pierre Pflimlin wrote to Le Corbusier on December 8, 1961, to offer him the opportunity to consider the Strasbourg Congress Hall project. Le Corbusier went to Strasbourg on April 11, 1962 and put down the broad brushstrokes of the project in November of the same year, in parallel with the retrospective of his work at Paris Museum of Modern Art. The rue de Sèvres atelier submitted their draft proposal in December 1962.

The Congress Hall was set in a rectangular prism, the first level of which provided independent access to five different-sized meeting rooms organized around a central forum. The second level was given over to general distribution and equipment shared by all users and was the level on which pedestrians accessed the building via the external ramp. The third level housed the main hall with a capacity of 2000 and the medium-sized hall seating 500. The roof terrace was on the fourth level. On the north of the site, near the banks of the Aar, Le Corbusier located all the ancillary facilities: a swimming pool, restaurants and two hotels.

FIG. 4
 Le Corbusier. Strasbourg Congress Hall. General plan for urbanisation in the Park, December 3, 1962
 FLC 11625.

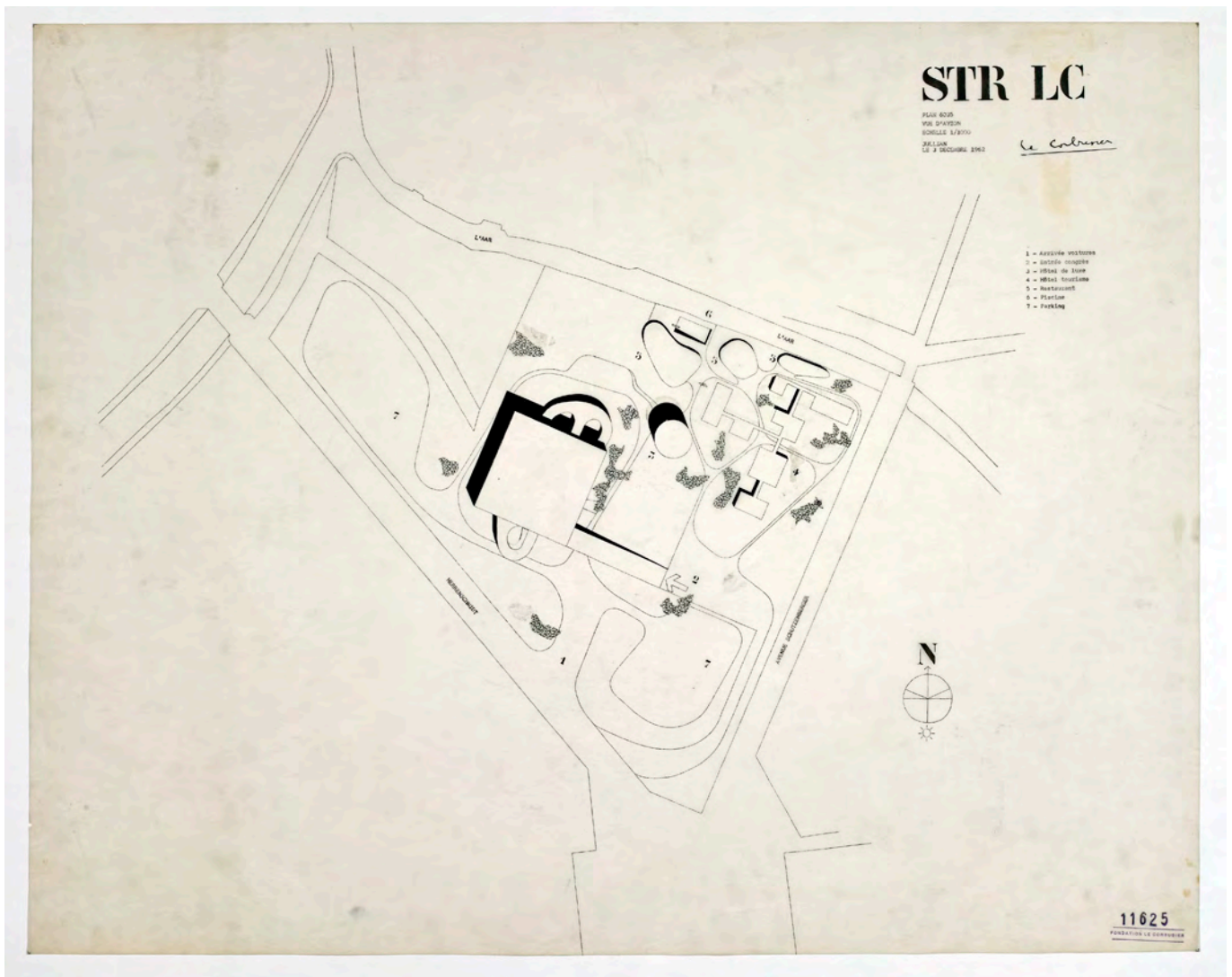
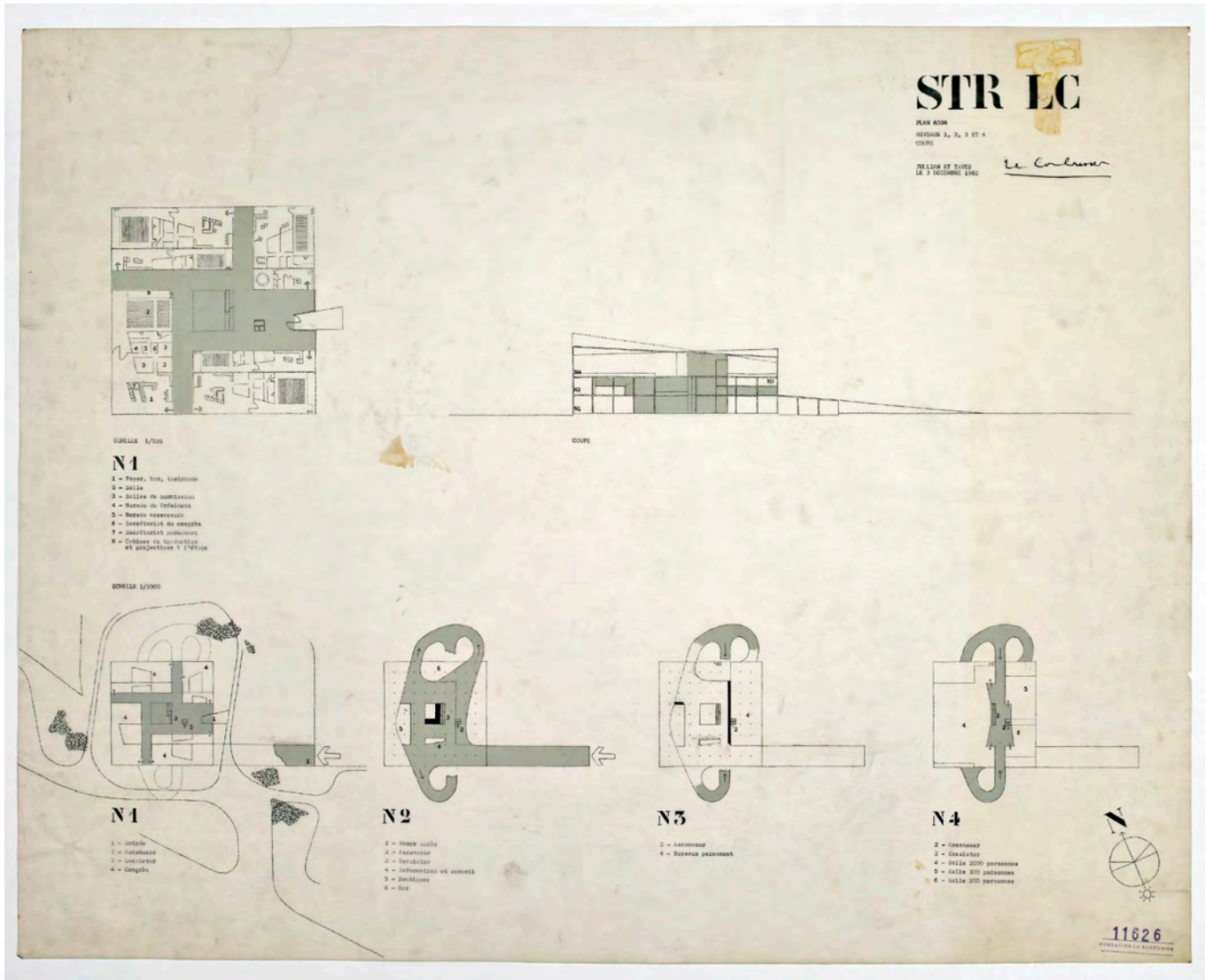


FIG. 5
 Le Corbusier. Strasbourg Congress Hall. Plans and sections, December 3, 1962
 FLC 11626.

In the explanatory note¹⁴, which makes up for the relatively unprecise drawings, Le Corbusier described how each level worked and justified the importance of the spaces allotted for 'foot fall', referring to his knowledge of international meetings and the difficulties he encountered when he insisted these areas were retained in the United Nations Secretariat Building, New York. For Le Corbusier, spaces usually regarded as open, or for moving through, were at the heart of systems put in place in Strasbourg. The Congress Hall draft proposal hinges emphatically on these spaces and the relatively imprecise graphic representation of the other elements of the project. The drawings highlight the continuous ramp at the heart of the distribution of space ensuring free-flowing movement inside the building and emphasize the consideration of interior fluctuations stemming from arrivals and departures from the Congress Hall. The unique slant of the project, which prided itself as being forward-looking and adaptable for crowds of future congress goers, is resumed in a nutshell: "The world is changing. A page is turning. We must put the past behind us and create the future". (Fig 3)



It took six months to complete the draft proposal. Le Corbusier spent this time attempting to create a 'spontaneous theatre' in Strasbourg. The project management was more flexible as it had shifted away from the original idea towards a Maison de la Culture, the flagship program of the day and hobby horse of the new Secretary of State for Cultural Affairs, André Malraux. New plans, a description and a maquette were submitted to Strasbourg city council in June and July 1963. Apart from the main access ramp which goes from East to Southwest and a lift tower for goods, which appears on the east side of the façade, the project depended on the same 80 m² right-of-way on the side of the building, as outlined in the draft proposal of December 1962. The drawings for the plans of each level, as well as the sections, now conveyed a precise reading of every aspect of the project. The vertical section of the building was built around four main floors, two of which were split on two levels. The first level (Level 1) is situated in a basement lightwell and is reserved for site offices and technical facilities. The second level (Level 2), which is at the ground level of the natural site, is treated as a plinth expressed by a peripheral biased

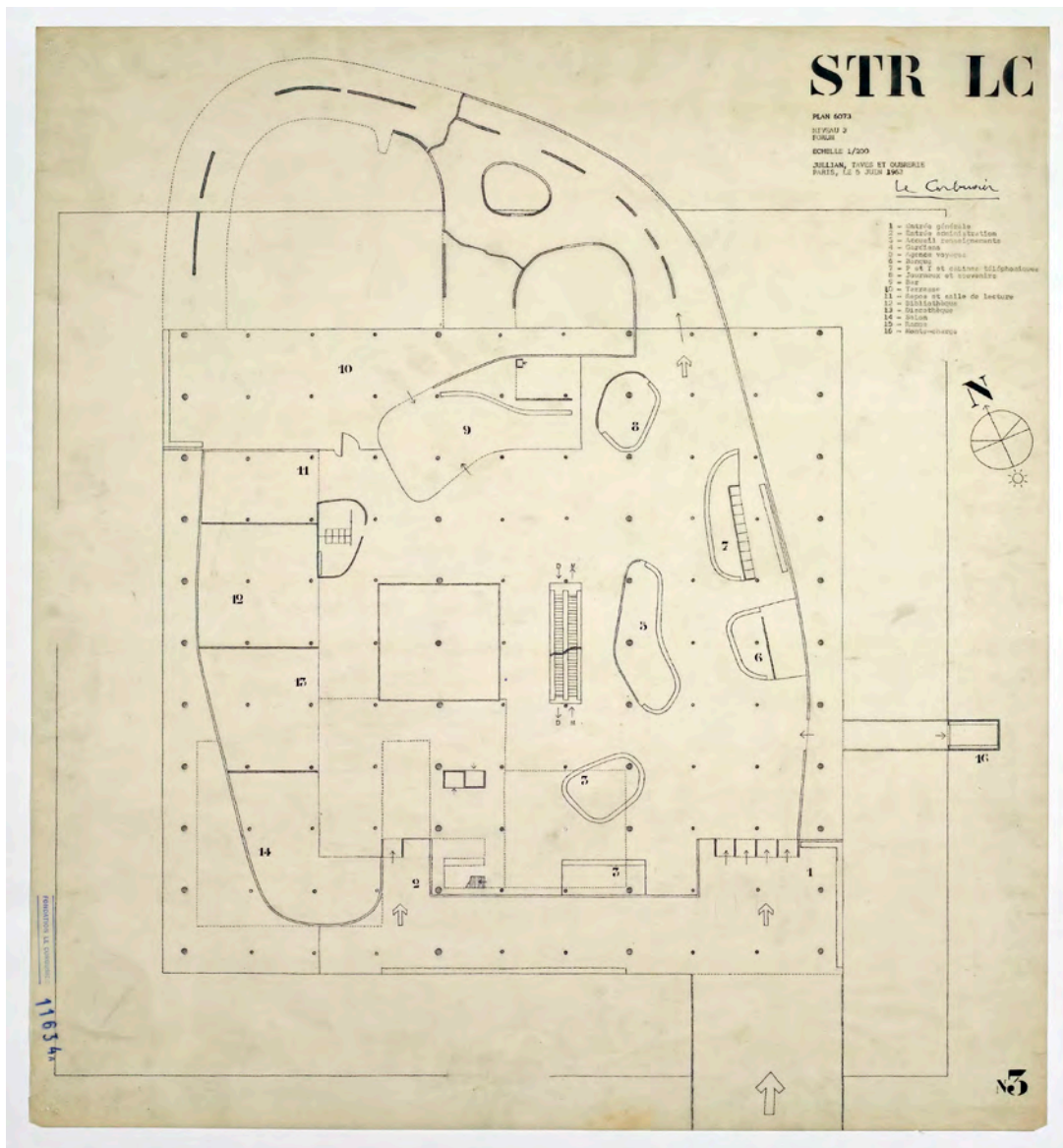
FIG. 6
Le Corbusier. Strasbourg Congress Hall. Collage, sketch of level 3 'forum' undated. FLC 28176.



FIG. 7
 Le Corbusier. Strasbourg
 Congress Hall. Plan of level
 3, June 5, 1963.
 FLC 11634 A.

structure forming a sun shield on three sides and housing the meeting rooms. A third level, on Level 3 'Forum', has a structural framework, measuring 7.50 m x 7.50 m and can, if necessary, be partitioned: here undulating glass panels are set back from the structure, inside the right-of-way and extend far enough to close the access ramp leading to the upper floors. Level 4, home to the large concert halls, is included in the prism which owes its shape to the slope of the roof. The terrace dominates Level 5. (Fig. 5)

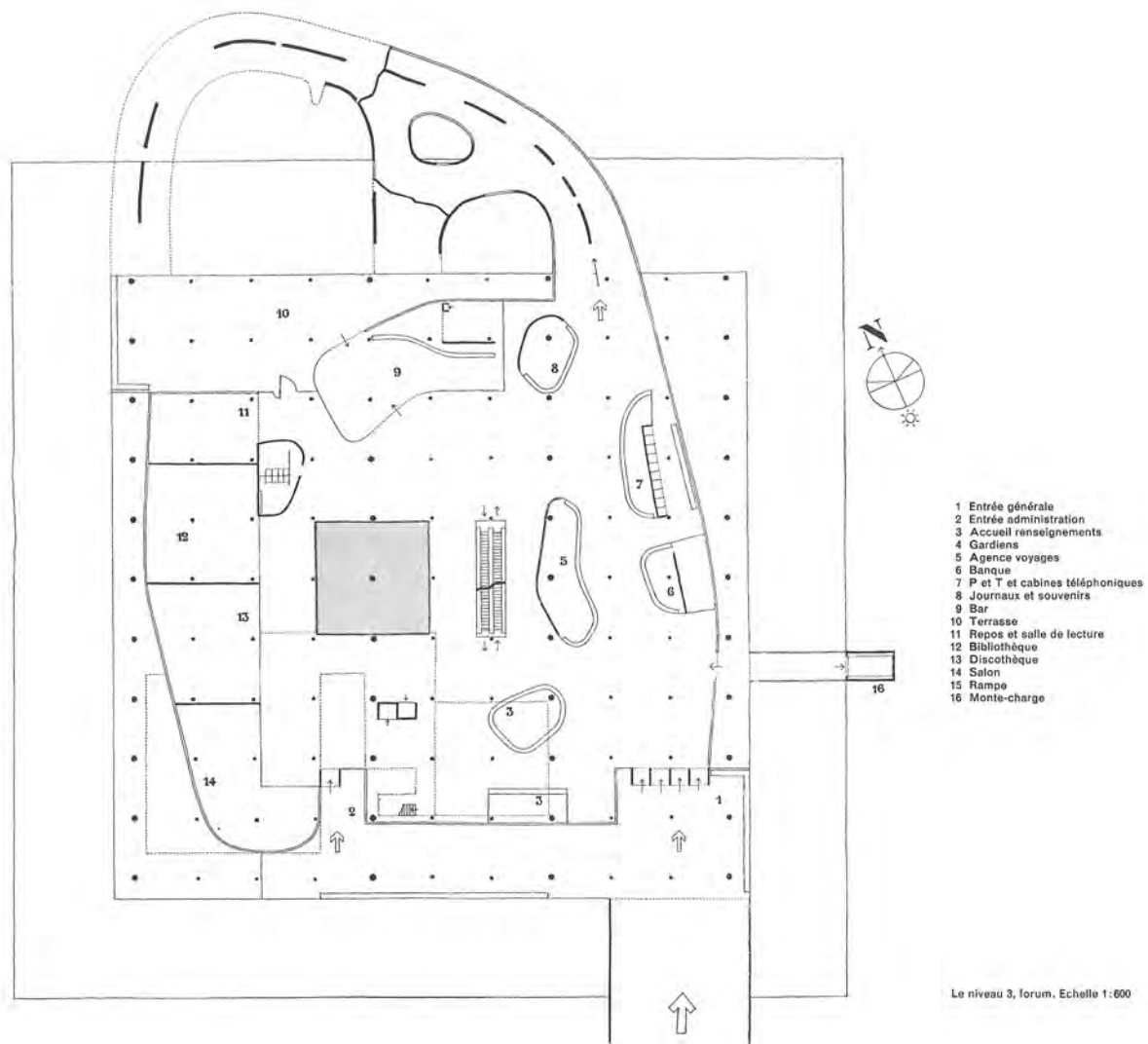
The plans of the levels facilitate the organization of the various services and the panoply of partitions included in the project. The closures and indoor partitions are designed more freely on Level 3. The areas for visitor services are drawn like free forms - kidney shapes that seem to float randomly in space punctuated by regular vertical supports. This level is treated as a void separating the lower base from the closed overhead volume of the concert



halls of Level 4. The terrace includes the sloping plane of the roof, and a low wall for open air shows. As in the draft proposal, the fluid ramp emerges from the voluminous square base to serve the upper floors. (Fig. 6-10)

The documents of June 1963 which illustrate the choices and their spatial impact so clearly were chosen to convey the most complete state of the project in published form so far. Thus, in the publication of the completed plans which dated the project to June 1964, the illustrations all feature the state of the project in June 1963. The June 1963 version states its case just as clearly: the principles of disassociating the structure and the closure outlined as early as the 1914 *Maison Dom-Ino*, also called the counterpoint between structure and envelope¹⁵ - by Maurice Besset; the *Monastery of Sainte Marie de la Tourette* (1957) for the inclusion of free forms in a prism and the panels of undulating glass, the *Carpenter Center* (1961) for the spectacular paths crossing spaces and peripheral slanted structures forming sun shields.

FIG. 8
 Le Corbusier. Strasbourg Congress Hall. Plan of level 3b, June 5, 1963 (FLC) Boesiger, W. *Le Corbusier et son atelier rue de sèvres 35*, Œuvre complète, volume VII, 1957-1965, Zürich : Les éditions d'architecture.



Sound, Stage & Light, the Emergence of Events Architecture

Most historians' comments focus on these elements of what was known of the project. However, the project which should have been submitted in May and June 1964 in the form of detailed plans, continued to evolve. The areas of particular concern to Le Corbusier, at the point the project was being fine-tuned, were associated with the functionality of the events equipment: the acoustics, the stage equipment, the artificial lighting and what he called 'the electronic games' on the roof terrace.

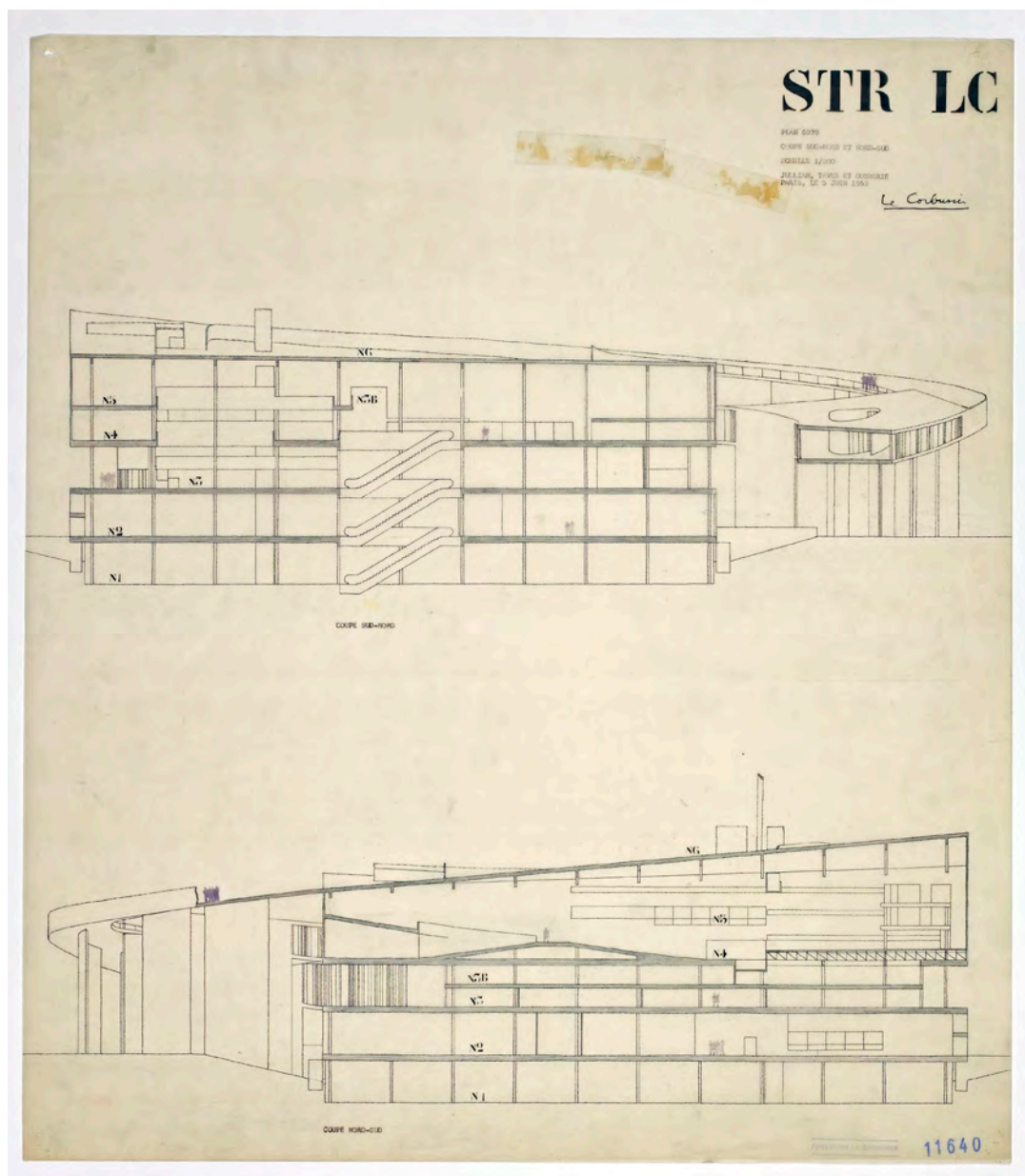


FIG. 9
Le Corbusier. Strasbourg Congress Hall. South-North and North-South sections, June 5, 1963 FLC 11640.

With regards to acoustics, Le Corbusier attempted to recruit the sound engineer and acoustic advisor to Phillips, W. Tak, with whom he had previously collaborated on the Chandigarh Assembly. Le Corbusier sent him documents on the Congress Hall on February 20, 1964 and asked him to provide "perfect acoustic solutions"¹⁷ and also considered calling on him in order to install electronic music in the churches at Firminy and Ronchamp "flooded with pilgrims on Sundays and during the week" and "still deprived of bells". Despite Le Corbusier's faith in electronics and even in its capacity to overcome possible acoustic defects, it was José Bernhart¹⁸, a radio events specialist who would eventually work alone on the acoustic engineering in the Congress Hall until October 1963. (Fig. 11)

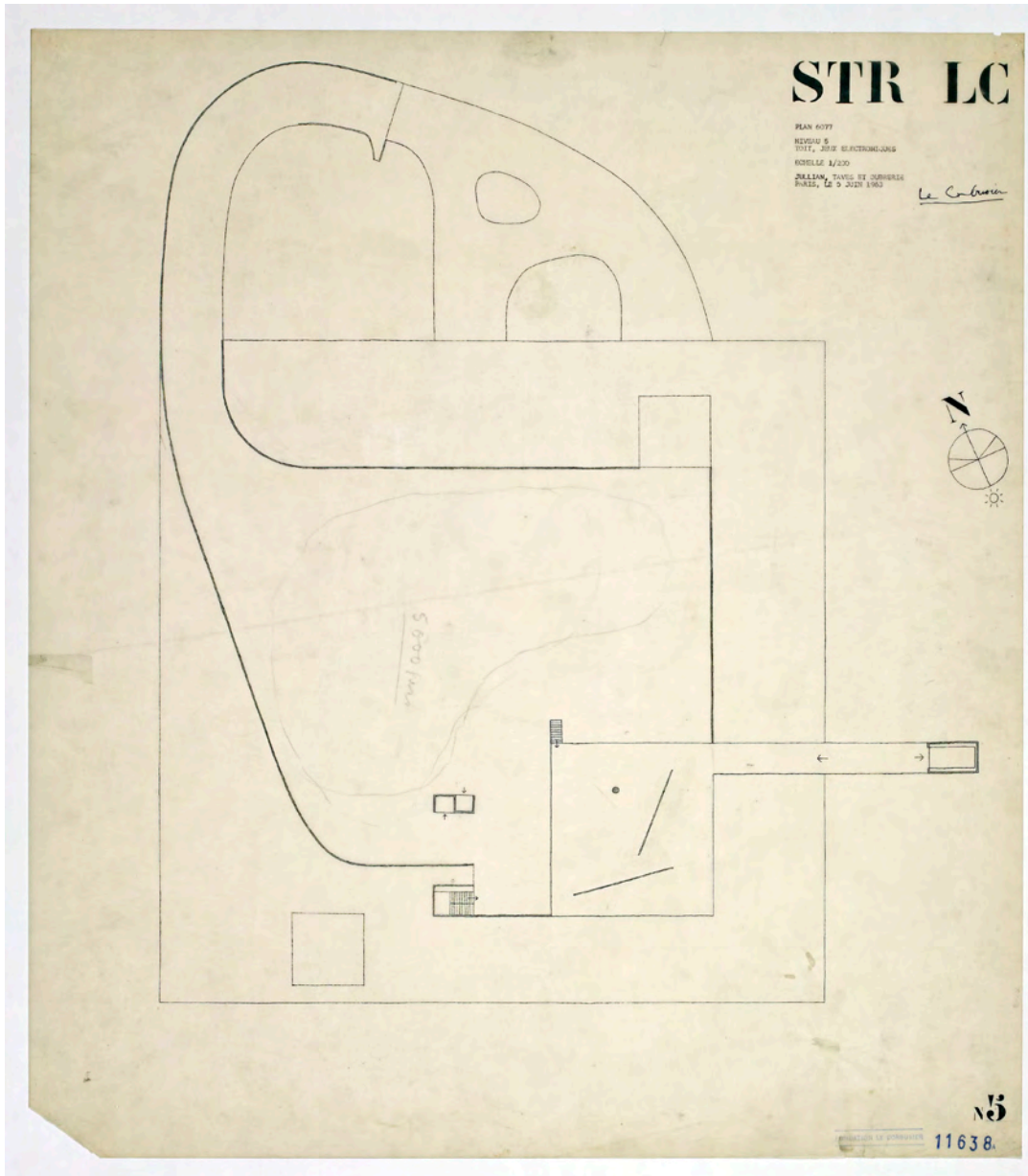


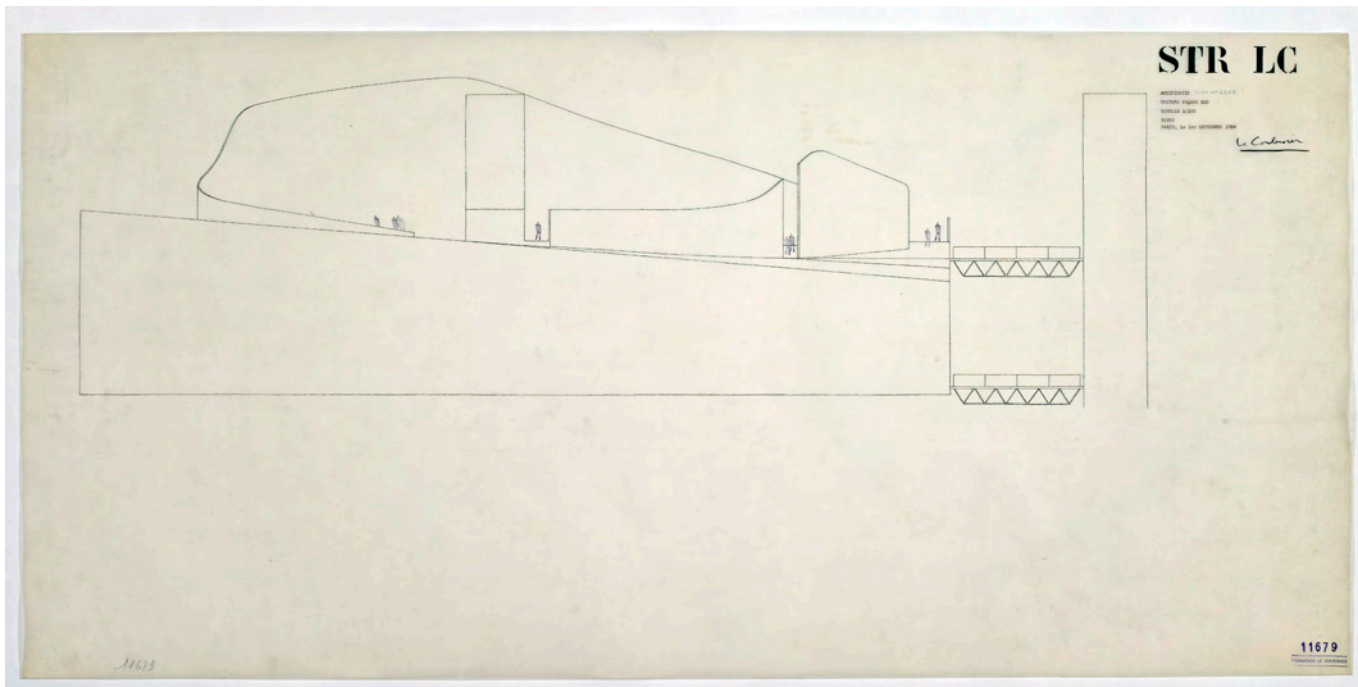
FIG. 10
Le Corbusier. Strasbourg Congress Hall. Plan of level 5 (roof, electronic games), June 5, 1963. FLC 11638A.

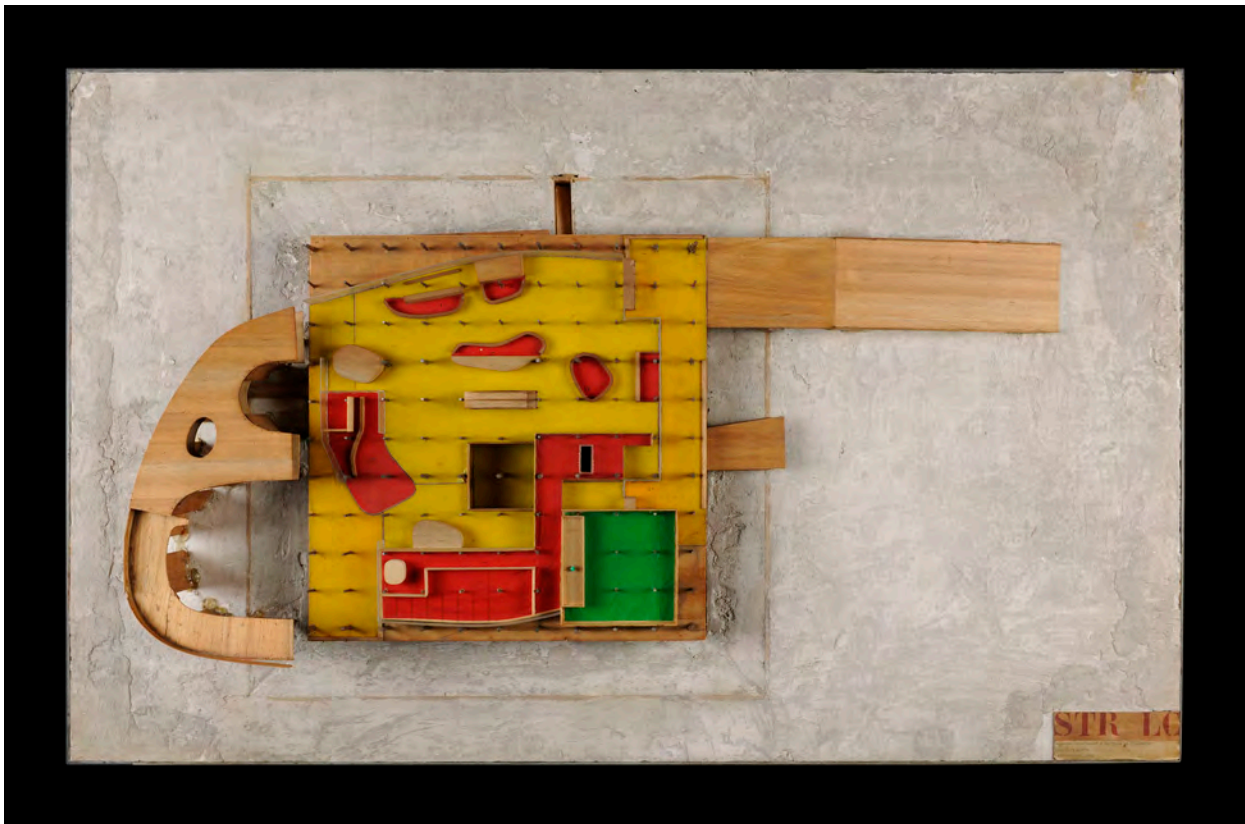
FIG. 11
 Le Corbusier. Strasbourg
 Congress Hall. Modification.
 Roof on the south side,
 September 1, 1964.
 FLC 11679.

The question of stage equipment had also been discussed ever since the start of the project's development. The presence of a man of the theatre, Germain Muller, at the heart of the Strasbourg city team, followed by the arrival of Emile Biasini and the program's shift towards a Maison de la Culture¹⁹, played a large part in developing the theatrical component of the program and focused discussions on versatility and openness to contemporary experimental scenography. Le Corbusier's investigations in the field began with visits to working theatres, where he asked managers questions about the shortcomings and qualities of their respective theatres²⁰ and went as far as meeting and taking advice from Jo Tréhard, a key figure in the decentralization of theatre in France²¹, and even organizing visits to Parisian theatres for his collaborators. At this time, adjustments were also made to the terrace roof. The left surface did not follow the conventional geometry of flat rooves and, above all, it was imagined as a fifth luminous façade.

Electronic Games, Sound and Light, a Fifth Luminous Façade

From the start of the project, Le Corbusier envisaged 'lively' activities on the roof terrace of the Congress Hall. The light shows designed by Nicolas Schöffer for the Liège Congress Palace, which served as a reference for the project management, undoubtedly reinforced this spectacular trend which is equally strong in Le Corbusier's work from the 1950s onwards. Le Corbusier organized a visit for the Liège Congress Palace staff²² in April 1963 and thus furthered the building's role as a model²³. The draft proposal of December 1962 indicated this, but the description of July 29, 1963, includes specific references to updates to the roof terrace and its electronic games: "Here the roof will be made of a slab of reinforced or pre-stressed concrete on the left. This roof will be used for open air theatre or musical shows and for projecting electronic games at night. The stage is equipped with a mast supporting screens made of sails for mobile or static light shows projected from the lift tower for goods or from the lift plantroom. The sound shows will be broadcast in stereo. A low wall, 2 m high, will limit the areas provided to games and the audience". To create these facilities Le Corbusier enlisted the help of an occasional collaborator, Jacques Polieri, who was a director, set designer and performance theorist. He was the founder and director of the Festivals of the Avant-garde in Marseille (1956) and Nantes (1957) – events which took place against the backdrop of the Cités Radieuses [Radiant Cities]. In 1960, Jacques Polieri founded the Centre for Experimental Theatre,





and at the time the Congress Hall project was being developed, he was a prominent personality, a specialist in experimental scenography in which he broke audiences' boundaries and disrupted stability by introducing movement and light and projected images and films. October 1963, the journal *Aujourd'hui art et architecture* published a special edition devoted to new scenography, driven entirely by Jacques Polieri. Shortly after it came out Le Corbusier invited Jacques Polieri to join him in Strasbourg²⁴. (Fig. 12)

Signage Lighting, Autonomous Lighting

The experiential, spectacular dimension of the Congress Hall increased as the project was updated and fine-tuning of the technical aspects dominated meetings in the last quarter of 1964 and the beginning of 1965. At a meeting in September 1964, to discuss interior signage, Le Corbusier asked his collaborators to study neon circuits with colored tubes which would follow the walls and stair railings, and documents drawn up by the lighting design office to illustrate the presence and trajectory of these lighting systems. Light was used to help visitors find their way round the Congress Hall. After the receptionists have indicated their destination, visitors must follow the luminous neon line in order to find the room where they need to be²⁵. The very mention of this kind of signage recalls scenes from the film *Playtime* (1964-1967) by Jacques Tati, where the restaurant's spiraling and sometimes mischievous neon sign indicated the entrance under an overhang and obliged the diners to perform curious dance steps. One of the first Congress Palaces in France - in Royan (1954-1957, Claude Ferret & Pierre Marmouget architects) - also had neon lights on the ceiling. The colored lines took on free forms reflecting the city which was being rebuilt. Their only purpose was to light up the space. The Royan lighting aesthetic and Le Corbusier's project embraced interior lit signage which resolved the problem of navigating the space and emphasized the symbolic nature of human traffic moving through the building.

FIG. 12
Le Corbusier. Strasbourg Congress Hall Model, level 3. Musées de la ville de Strasbourg, M. Bertola.

On December 15, 1964, during a work meeting which brought together all those involved in the future completion of the project right down to the prospective contractors, Alain Tavès set out the project's progress and proposed a ceiling at Level 3 in the form of clouds made of sheet metal linked together in order to conceal certain technical ducts. Le Corbusier's atelier selected a design which allowed them to maintain the coherence of the undulating glass panels by adapting a technical component in the ceiling. The unique look created by the visible passage of the ducts in the ceiling reinforces the aesthetic of free form, however, it was also one of Le Corbusier's tactics and an attempt to control the aesthetics of the wider networks regardless of whether he had actually mastered all the technical or dimensional aspects of the tasks involved. Le Corbusier insisted that he did not want light fittings attached to the ceiling and advocated free-standing lighting and movable lamps. With regard to the lighting of the halls on Level 4, (where the height of the ceiling was 8 meters), Alain Tavès rejected various lighting systems proposed by Le Corbusier's atelier: sections of the walls indirectly uplit from floor level via a system of small boxes or ramps 5 centimeters from the ground for the forum and concrete furniture, a 2-metre high column widening out towards the ceiling ('like a battery-powered torch'); for the forum on Level 4, high voltage tubes used for indirect lighting, outdoor sodium lighting (at floor level). The council asked Alain Tavès to meet with the engineers Clemessy & Trindel in Paris to finalize the lighting issues. Germain Muller asked for an explanation about the design of the main hall, stage installations and the honeycomb cells, and that was followed by further details on the outdoor theatre, cinema and sound and light show. With regard to the roof terrace, planned for use as an outdoor theatre, projecting films or sound and light shows, the indoor capacity was estimated at approximately 1,500 people. The last plans of the Congress Hall were submitted to Strasbourg by Le Corbusier's atelier on July 9, 1965.

Commentators have long emphasized that Le Corbusier's Strasbourg project was one of a series of commissions in a particularly lucrative decade for the rue de Sèvres atelier. It was only natural that it should include many common features with projects and builds undertaken at that time. Even though Stanislaus von Moos declared that the Philips Pavillon was the only building where the spectacular side of Corbusian design could be seen and heard with such intensity, the Carpenter Center is usually considered to be the most all-embracing example of Corbusian ideas during that last period of his career. William J.R. Curtis regarded it as a synthesis of the major arts²⁷. Bruno Reichlin reminds us that Le Corbusier wanted to combine the kinetic promenade through the Carpenter Center with electronic sounds composed to create a stereophonic soundtrack to the route²⁸, further proof of the spectacular choices made by Le Corbusier on his last projects.

The project for Strasbourg may seem to be the culmination of Le Corbusier's work at the end of his career; work which skillfully combines archaism of raw finishing touches with new industrial characteristics of the 1960s, but it is likely that the contrast between the brutalism of the building and the spectacular elements including the lighting in all its forms - from the interior lighting to the electronic games - had never been so emphatic. In and on the spaces he had designed, Le Corbusier introduced or superimposed an events feature, ranging from the colored neon signage to the sound and light shows planned for the roof of the Palace. By combining the expression of complex programming with lighting features, Le Corbusier not only synthesised his working practices at a time when the world was experiencing major change, but also presenting us with a picture of the directions architecture would take in our time.

Acknowledgements

I would like to express my thanks to the Fondation Le Corbusier and to Mrs. Estelle Pietrzyk, Director of the Museum of Modern and Contemporary Art of the city of Strasbourg and Mrs. Barbara Gatineau, Head of the photo library and documentation of the Museums of the city of Strasbourg.

Auteur _____

Richard Klein est architecte, historien de l'architecture, Professeur des écoles d'architecture, chercheur au Lacth (Ensap de Lille), Président de docomomo France, directeur de la collection Architectures contemporaines aux éditions Hermann. Il est l'auteur de très nombreux articles et ouvrages traitant de l'histoire de l'architecture contemporaine. Ses recherches portent sur l'histoire de l'architecture du XXe siècle, ses programmes et ses représentations.

Notes

- 1 Opening lines on the presentation of the project for the Strasbourg Congress Hall in *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, Œuvre complète*, volume VII, 1957-1965, Boesiger, W. Zürich: Les éditions d'architecture, p. 152.
- 2 Besset, Maurice. *Nouvelle Architecture Française*, Teufen: Éditions Arthur Niggli, 1967, p. 31.
- 3 von Moos, Stanislaus. *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Paris: Horizons de France, 1970, p. 285.
- 4 Ragot, Gilles and Dion, Mathilde. *Le Corbusier en France, réalisations et projets*, Paris: Electa Moniteur, Paris, 1987, p. 197. Then re-published by, Le Moniteur, Paris, 1997, p. 397.
- 5 Lucan, Jacques. "On en veut à la composition", *Matières* n°5, 2002, pp. 40-49.
- 6 Eisenman, Peter. *Ten canonical buildings, 1950-2000*, New York: Rizzoli, 2008, pp. 72-100.
- 7 Pierre Pflimlin was mayor of Strasbourg from 1959 to 1983.
- 8 Visits were made to the Congress Halls in Liège, Zürich and Rome, to the Maison de l'Europe in Strasbourg, Aalborg-Hallen (Denmark), the Palais de Chaillot (NATO). The Strasbourg city administration also examined documents relating to the Brussels International Palace of Congress.
- 9 "The visitors unanimously agreed that of all the Congress palaces visited, Liège was far and away the most successful from the point of view of functionality and with regard to the harmonious nature of the location, the sumptuousness of the presentation and décor". Strasbourg City Archives, Typescript of division VIII, 7 November 1960.
- 10 Jeunehomme, H. "Palais des Congrès de Liège", *La technique des Travaux*, jan-fév 1960, pp. 16-28.
- 11 Founded in 1935, the architecture and town-planning agency, 'L'Equerre' comprised the architects Ivon Falize (1928), Emile Parent (1910-1985), Paul Fitschy (1908-1993), Albert Thibaux (1908-1985) & Edgard Klutz (1909-1987). Supporters of the ideas of the Ciam, in 1928 they founded in Liege the L'Equerre journal, committed to spreading modernist ideas. In 1939, the directors of the International Exhibition on water techniques, entrusted Ivon Falize with drawing up all the plans in association with Le Corbusier. The Liège Congress Palace (1956-1958) was one of several commissions the agency undertook from the 1950s onwards.
Van Loo, Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*. Bruxelles: Fonds Mercator, 2003.
- 12 Ragon, Michel. "Nicolas Schöffer architecte et urbaniste", in *Hommage à Nicolas Schöffer 1912 / 1992*. Noroît/Arras, 1994.
- 13 Sers, Philippe. *Entretiens avec Nicola Schöffer*, Paris: éditions Pierre Belfond, 1971, p. 49
- 14 (FLC G3 01) Note made on December 4, 1962.
- 15 Besset, Maurice. *Qui était Le Corbusier*, Geneva: Skira, 1968, p. 78.
- 16 Le Corbusier in an annexe to the letter dated February 7, 1964, suggesting joining forces with Philips (Holland) on acoustic issues.
- 17 (FLC J3 16) February 20, 1964, letter from Le Corbusier to W. Tak, engineer in Eindhoven (Philips).
- 18 José Bernhart was a telecommunications engineer, head of the sound recording department at Radiodiffusion Française. He wrote a treatise on sound recording, prefaced by Arthur Honegger in 1949, member of the editorial board of *La Revue du son* from its inception in 1953. José Bernhart was a pioneer of stereo radio broadcasting, and his expertise was in great demand for several sound and light shows.
- 19 Emile Biasini examined the project submitted by Le Corbusier to Strasbourg from plans dated June 1963.
- 20 (FLC J3 16) March 21, 1964, newsletter from Le Corbusier to the following theatres: Théâtre de Poche, en Rond, Kaléidoscope, Vieux Colombier, Châtelet, Champs-Élysées, Opéra, Opéra-Comique, Odéon, Comédie-Française, Salle Pleyel & Gaveau, Olympia, Cirque d'Hiver & Médrano, Folies Bergère, Casino de Paris.
- 21 Jo Tréhard wrote the programme of the Caen Théâtre-Maison de la Culture (1957-1963) whose auditorium was designed by the architect Alain Bourbonnais.
- 22 (FLC J3 16) April 2, 1963, Le Corbusier requested visits for three architects to the Liège Congress Palace and, on April 18, 1963, he thanked Monsieur Verstraeten from the Liège Congress Palace for the visits arranged for Jullian, Oubrerie, Tavès.
- 23 Alain Tavès, Le Corbusier's collaborator during the development of the project, described the visit to the Liège Congress Palace in an interview we conducted with him on February 7, 2008, at La Celle-Saint-Cloud.
- 24 (FLC J3 16) February 7, 1964, typescript: "meeting Le Corbusier / Polieri, Subject: Roof of the Strasbourg Congress Hall + outdoor theatre". A note by Le Corbusier dated February 8 stipulates that Jacques Polieri also voice his opinions on the concert halls. In his CV, Jacques Polieri mentions his stint as "scenography advisor to Le Corbusier during the construction of the European Congress Hall in Strasbourg (1964)". See also "Gamme de sept", a ballet by Jacques Polieri, with music by Iannis Xenakis, issued by Philips (c. 1968).
- 25 (AM) September 22, 1964, Robert Will's account of a meeting in Le Corbusier's office. The pack of cards which was part of the draft proposal of December 1962 submitted to the city council to allow visitors to understand the path highlighted by the interior light.
- 26 von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Paris: Horizons de France, 1970, p. 284 "Le défi électronique".
- 27 Curtis, William J.R. "The modern and the archaic, or the last works" in *Le Corbusier, une encyclopédie* (Jacques Lucan dir.), Paris: Centre Georges-Pompidou, 1987, p. 251.
- 28 Ibid., p. 149.

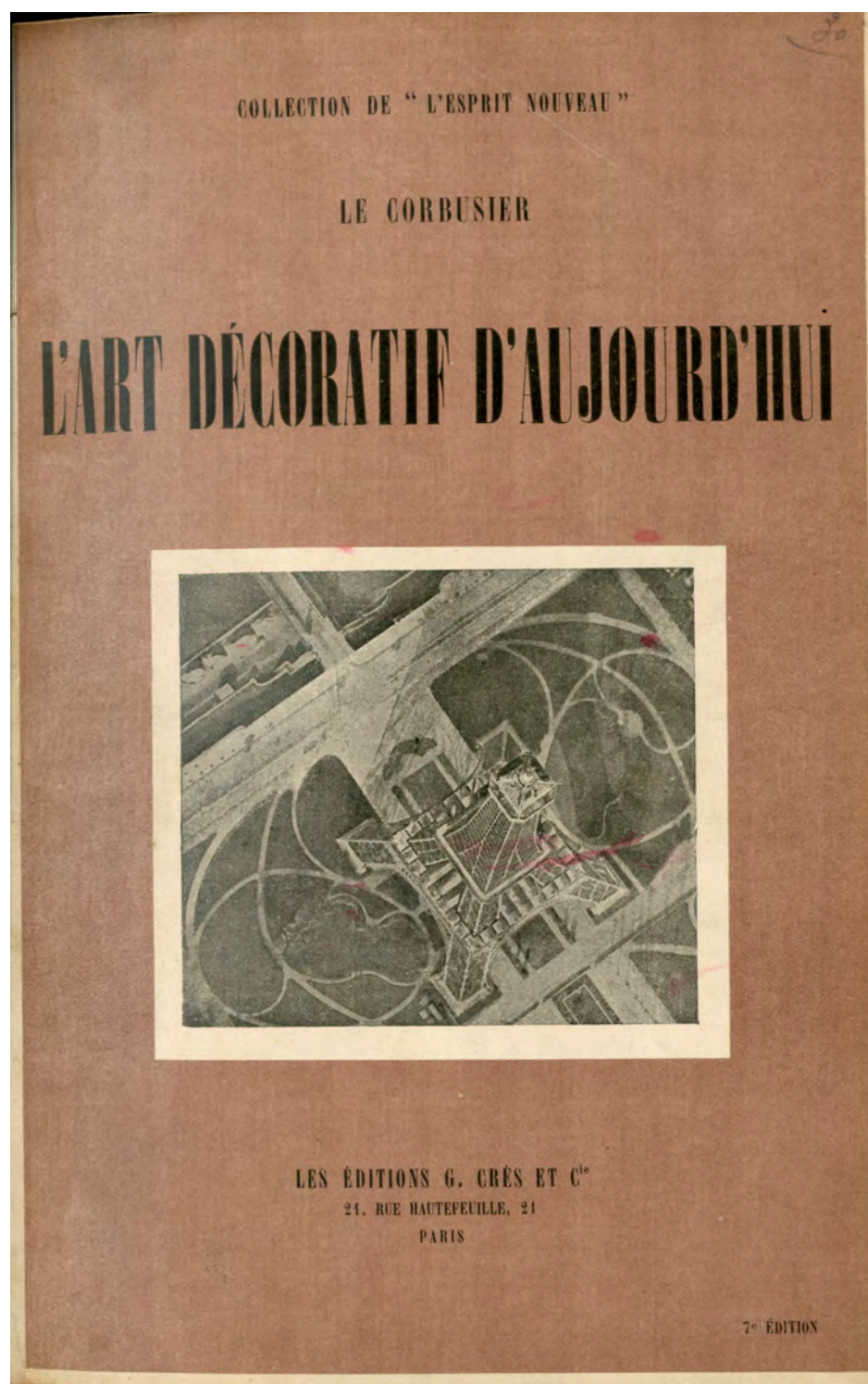


FIG. 1
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, couverture de l'édition par G. Crès, collection de L'Esprit Nouveau, 1925. Fondation Le Corbusier.

L'ART DÉCORATIF D'AUJOURD'HUI DE LE CORBUSIER. STRUCTURE ET GENÈSE DE L'AILE GAUCHE DE VERS UNE ARCHITECTURE

Françoise Ducros

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19333>

Résumé : *L'Art décoratif d'aujourd'hui* est l'un des livres fondamentaux de Le Corbusier dont la structure et la genèse sont complexes. Le livre est publié l'année de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 pour laquelle il a été conçu sous la forme de chapitres juxtaposés dont la plupart ont été diffusés à partir de 1923 par la revue *L'Esprit Nouveau*. Cet essai, dans cette première partie, après un rappel bibliographique, analyse les principaux aspects de son remaniement à partir du sommaire manuscrit, du déplacement des éléments iconographiques ainsi que leurs sources principales comme la dynamique des associations visuelles.

Bien qu'il soit ancré dans son contexte d'émergence, les avant-gardes, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* est inséparable de la longue genèse dont il est issu : en premier lieu, les textes de la période de la formation locale et internationale de Le Corbusier ; en second lieu, l'apparition de la conjonction entre Loos et le purisme ainsi que du programme de *L'Esprit Nouveau* et de sa courte appropriation de la radicalité du dadaïsme ; en troisième lieu, la préparation de son argumentation dans *Vers une architecture*. C'est en ce sens que Le Corbusier l'a désigné comme l'une des « ailes » de son opus magnum, une aile ayant impulsé une nouvelle et influente rhétorique qui se dégage certainement de l'expérience personnelle de la fameuse « Confession » mais aussi de son approche intellectuelle de l'industrialisation et de son temps.

Mots clés : *Le Corbusier, œuvre éditoriale, texte/image, arts décoratifs, architecture, années de formation, L'Esprit Nouveau, avant-gardes, Ozenfant, Dermée, Delaunay, Loos.*

Resumen: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* es uno de los libros fundamentales de Le Corbusier, cuya estructura y génesis son complejas. El libro se publicó el año de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925, para la que fue concebido en forma de capítulos yuxtapuestos, la mayoría de los cuales fueron difundidos a partir de 1923 por la revista *L'Esprit Nouveau*. En esta primera parte, tras un recordatorio bibliográfico, el ensayo analiza los principales aspectos de su reelaboración a partir del resumen manuscrito, el desplazamiento de los elementos iconográficos, así como sus principales fuentes, como la dinámica de las asociaciones visuales.

Aunque anclado en el contexto de su aparición, las vanguardias, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* es indisoluble de la larga génesis de la que surgió: primero, los textos del periodo de formación local e internacional de Le Corbusier; segundo, la aparición de la conjunción entre Loos y el Purismo así como el programa de *L'Esprit Nouveau* y su breve apropiación de la radicalidad del Dadaísmo; tercero, la preparación de su argumentación en *Vers une architecture*. Es en este sentido que Le Corbusier se refirió a él como una de las «alas» de su *opus magnum*, un ala que impulsó una nueva e influyente retórica que surge ciertamente de la experiencia personal de la famosa «Confesión», pero también de su enfoque intelectual de la industrialización y de su época.

Palabras clave: *Le Corbusier, obra editorial, texto/imagen, artes decorativas, arquitectura, años de formación, L'Esprit Nouveau, vanguardias, Ozenfant, Dermée, Delaunay, Loos.*

Abstract: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* is one of Le Corbusier's fundamental books with a complex structure and genesis. The book was published in the year of the 1925 International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, for which it was conceived in the form of juxtaposed chapters, most of which were distributed from 1923 onwards by the magazine *L'Esprit Nouveau*. This essay, in this first part, after a bibliographical reminder, analyses the main aspects of its reworking based on the handwritten summary, the displacement of iconographic elements as well as their main sources such as the dynamics of visual associations.

Although it is anchored in the context of its emergence, the avant-gardes, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* is inseparable from the long genesis from which it emerged: first, the texts of Le Corbusier's local and international training period; second, the appearance of the conjunction between Loos and Purism as well as the programme of *L'Esprit Nouveau* and its brief appropriation of the radicalism of Dadaism; third, the preparation of his argument in *Vers une architecture*. It is in this sense that Le Corbusier referred to it as one of the 'wings' of his opus magnum, a wing that impelled a new and influential rhetoric that certainly emerges from the personal experience of the famous 'Confession' but also from his intellectual approach to industrialisation and his time.

Keywords: *Le Corbusier, editorial work, text/image, decorative arts, architecture, formative years, L'Esprit Nouveau, avant-gardes, Ozenfant, Dermée, Delaunay, Loos.*

« ... J'ai fait deux autres livres qui
sont comme les ailes droite et gauche »

Le Corbusier, « Introduction à la seconde édition »,
Vers une architecture, Paris : Editions G. Crès, 1924, p. 11.

L'Art décoratif d'aujourd'hui, l'un des livres séminaux de Le Corbusier, était considéré par lui-même comme l'une des ailes de *Vers une architecture*, l'autre aile étant constituée par *Urbanisme*.

La trilogie est publiée dans la collection de *L'Esprit Nouveau* aux éditions Georges Crès à la suite de sa parution en chapitres dans la revue *L'Esprit Nouveau*. Autour de son *opus magnum* de 1923, *Vers une architecture*, figuraient par conséquent, deux autres ouvrages publiés en 1925, l'un portant sur l'aménagement urbain et l'autre, sur l'art décoratif. La composition en triptyque est très significative à cette époque pour Le Corbusier et *L'art décoratif d'aujourd'hui* paraît constituer l'aile gauche de l'ouvrage central à l'égard duquel Jean-Louis Cohen souligne



FIG. 2
Louis Soutter, page enluminée des « Témoins » de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, années 30. Fondation Le Corbusier.

19.25

B2-14 106

Les priors dans la plat X	7	l'art décoratif moderne chairs Thonet
Icones Iconologie Iconoclastes X	8	La leçon de la machine tan Eiffel (de 200)
Autres icones Co. musées X	9	Le respect de ceux d'au lot 2 de 200. Dixième et officier (Grand)
compagnon La Folklone X	10	L'heure de l'architecture
Compassion de crise	11	Chacun reste chez soi
Une Botanique Bédouin types Meulby types page biologique Caroux	12	L'Inexplicable Tilleul et Camomille Constantin le 10/10 Espine de vert
	13	Esprit Puriste la loi du Ripolin
	14	Confession

F
LC

qu'il y « révèle bien son propos politique : « éviter », comme il l'écrit, un changement social brutal » par des réformes dont l'architecture est le pilier central¹. L'ouvrage coïncidait avec l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes où le Pavillon de l'Esprit Nouveau condensait ses réflexions sur l'architecture, l'urbanisme et l'équipement intérieur. Son approche de l'aménagement du Pavillon fit l'objet d'un autre livre, *Almanach d'architecture moderne*, en 1925 alors que le livre que nous considérons est un manifeste critique des arts du décor et de l'histoire ornementale, au profit d'une approche de la production industrielle des objets.

L'Art décoratif d'aujourd'hui paraît vers juin 1925 avec en couverture une photographie de la tour Eiffel entourée d'un liseré blanc sur un fond brun (Fig. 1). Il existe néanmoins une autre couverture de cet ouvrage, en réalité une reliure, rassemblant l'ouvrage ainsi que son autre ouvrage de 1925, *La Peinture moderne*, titrée « 1925 Expo. Arts Déco » et dont chacune des pages et des délicates reproductions en fines similigravures, ont été admirablement enluminées par Louis Soutter (Fig. 2 a et b). A cette époque, le bel Art Déco n'a-t-il pas triomphé ? Lorsque Le Corbusier prépare la réédition de 1959 de l'édition de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, se méfiant des attaques et soucieux de préserver son évolution artistique et architecturale, celle de Ronchamp ou de Chandigarh, il précise dans une note son souhait de confier à la librairie La Hune, l'installation d'une vitrine où figureraient ses tapisseries, ses émaux, le *Poème de l'angle droit* et l'article de Bernard Zehrfuss « L-C baroque L-C non fonctionnel »².

S'il est à constater que cette réédition précède de quelques années l'intense relecture de la société de consommation - les *Mythologies* de Barthes ou le *Système des objets* de Baudrillard, par exemple - à laquelle Le Corbusier a contribué, à notre sens, c'est dans son contexte d'émergence qu'il convient de situer plus précisément

FIG. 3
Le Corbusier, sommaire manuscrit « 1925 » pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, s. d., encre et crayon sur papier. Fondation Le Corbusier B2(14)106.

FIG. 4
Le Corbusier, « La leçon de la machine », *L'Esprit Nouveau*, n°25, juillet 1924. En double page, la dernière page de l'article par Ozenfant et Jeanneret « Vers le cristal », avec la reproduction d'une sculpture de Henri Laurens de la collection Léonce Rosenberg.

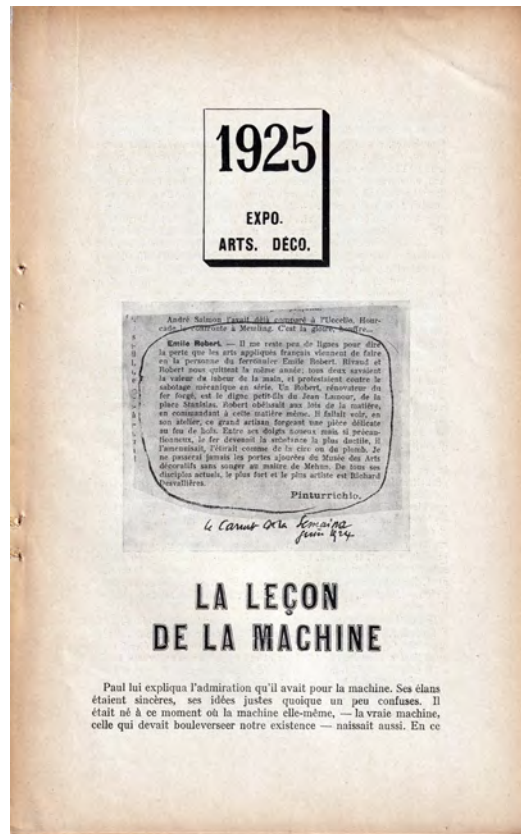


FIG. 5

Le Corbusier, « L'art décoratif d'aujourd'hui », *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 83. Fondation Le Corbusier. La photographie figurait sur la page de frontispice de « Iconologie iconolatres iconoclastes » dans *L'Esprit Nouveau*, n°19, décembre 1923.

ce livre de l'architecte écrivain, « homme de lettres » déclaré³. Ce contexte a été l'un des sujets de prédilection de la recherche corbuséenne, en particulier des fondamentaux de Colli, Troy, Brooks, Gresleri, Cohen, Ruegg, von Moos donnant à découvrir que les riches et contradictoires années de formation de Le Corbusier ont conditionné son évolution ultérieure. Les lectures opposées des années vingt, années de la modernité, du modernisme, du retour à l'ordre, des Années folles ou de l'Art déco, sont les unes et les autres inséparables de la lecture de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* dont le biographe de Le Corbusier, Maximilien Gauthier écrivait qu'il était celui qui a « le plus choqué »⁴. Dans sa brillante lecture de 1960, *Theory and Design in the First Machine Age*, Reyner Banham qualifiait l'ouvrage d'« œuvre polémique d'un intérêt anecdotique »⁵ tandis que Stanislaus von Moos, dans son influent *Le Corbusier* y a perçu « l'adieu aux maîtres : Ruskin puis Hoffmann, Berhens, Guimard, Grasset » au profit de Loos et du Deutsche Werkbund, notamment, vision qu'il a développé dans les deux expositions l'une sur *L'Esprit Nouveau*, l'autre sur *Le Corbusier Before Le Corbusier*⁶. Une pertinente conception de l'architecte, plongé dans l'appropriation publicitaire de l'univers domestique, a été donnée par Beatriz Colomina⁷. Si la recomposition de la création dans ce domaine de Le Corbusier est l'œuvre d'Arthur Ruegg⁸, celui-ci est l'un des objets de la recherche actuelle⁹ comme en ont témoigné le thème des dernières Rencontres de la Fondation Le Corbusier.

La perspective donnée à cet essai se focalise sur l'ouvrage, sans en analyser toutefois les effets stylistiques et typographiques de l'écriture. Elle tend à le considérer comme issu d'un travail longuement prémédité, bien que parfois hâtif, remanié jusqu'à l'impression et fondé sur la communication texte - image. Dans son appropriation figurale et textuelle de l'espace de la page, il forme un livre organique complexe, ce que certains aspects sémiotiques de sa fabrique et de sa genèse révèlent.





Dans la fabrique des contiguïtés

L'édition de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, en format In-8 raisin comporte 218 pages sur papier couché et 192 illustrations et elle a été imprimée à Tours d'après de très fines similigravures. Sa structure textuelle et iconique s'organise autour de treize essais, contigus et contrastés, dont le chapitre « L'art décoratif d'aujourd'hui » forme le pivot central, autour duquel s'organise la démonstration. En premier lieu, figurent les textes sur les styles, le musée et le folklore, les objets-types et, en second lieu, les textes sur la machine, l'œuvre d'art, l'architecture, *Art et décoration*, la vérité et le blanc. En fin d'ouvrage, une sorte d'épilogue, « Confession », un exercice autobiographique, fait apparaître le sens de la mythologie personnelle de Le Corbusier. Cette approche générale est sous-tendue par l'impéiosité du phénomène industriel et machiniste, comme le grand fait de la civilisation moderne, le *Zeitgeist* de l'après-guerre.

Ses dix premiers chapitres sont parus dans *L'Esprit Nouveau*, sans nom d'auteur, entre novembre 1923 et la dernière livraison de janvier 1925 (n° 18-28). Ils constituent la maquette de travail incomplète des archives de la Fondation Le Corbusier où sont conservés les manuscrits, à l'exception du chapitre « Le respect des œuvres d'art », dont il existe des notes préparatoires, ainsi que les tapuscrits, certains ayant pu être dictés par dictaphone¹⁰.

FIG. 6
Le Corbusier, Ozenfant,
photographie (Fondation Le
Corbusier L4(14)45) .

FIG. 7
Le Corbusier, feuillet manuscrit, c. 1924, encre sur papier, Fondation Le Corbusier, B2(14)114.



Bien qu'elle nous apporte des informations sur le processus éditorial et ses remaniements, le sommaire constitue un document d'archive des plus indicatifs (Fig. 3). Non daté, il porte le titre « 1925 » et il révèle deux états, l'un manuscrit à l'encre, et le second plus tardif, au crayon. Le premier état se réfère à l'apparition des textes dans la revue jusqu'au dernier chapitre « L'heure de l'architecture » mais il informe sur d'autres textes : « Chacun rentre chez soi », finalement abandonné, suivi de « Tilleul et Camomille » devenu « Témoins », puis « Esprit de vérité », deux textes liés et suivis par « Esprit puriste la loi du Ripolin » publié sous le titre « Lait de chaux loi du Ripolin ». Les annotations au crayon signalent des modifications, en particulier, en 5 bis, « Une bourrasque » : « Les pieds dans le plat » a constitué le quatrième chapitre sous le titre « Une bourrasque ». Elles indiquent un dernier lieu « Confession ». Cet état du sommaire signale deux autres textes, « L'Inexplicable » ou « Construire en série », sur lesquels nous n'avons pas de traces et il manifeste aussi la décision de signer « L-C ». Les trois derniers chapitres comme l'épilogue « Confession » sont, par conséquent, des textes inédits qui paraissent pour l'édition de Crès, une édition lissée, en quelque sorte, de titres aux réminiscences vaudevillesques.

La comparaison entre la version revuiste et la version éditoriale révèle plusieurs remaniements textuels : « Autres icônes. Les musées » a été corrigé avec des ajouts en fin de texte ; « Folklore », modifié et une « Une bourrasque », raccourci comme des déplacements iconographiques ainsi que l'usage d'une nouvelle typographie pour les titres. Mais elle dénote surtout des

changements notables au niveau de l'iconographie. A la réalisation vraisemblable d'un état destiné à l'impression s'est ajoutée l'adjonction de condensés composant le paratexte de la solide et curieuse pédagogie corbuséenne.

Dans *L'Esprit Nouveau*, le texte est précédé systématiquement par la création du logotype « 1925 Expo. Arts. Déco. », une reprise systématique dans l'édition de l'ouvrage afin de séparer les chapitres (Fig. 4). C'est le titre de la couverture de la version enluminée de Louis Souter. Il ancre l'ouvrage dans l'actualité du moment, tout en forgeant le diminutif « Art Déco » qui ne paraît pas avoir été utilisé dans la presse de l'époque alors que celle-ci donne très régulièrement des informations sur la préparation de la manifestation internationale. Le Corbusier en fait, au contraire, la tribune de ses idées. Il cherche à en briser l'épine dorsale, le renouveau désiré des arts décoratifs en France, c'est-à-dire du décor, de l'ornement et des métiers d'art ou industriels, les substrats du grand socle économique, social et artistique français sur son territoire et dans son empire colonial comme à l'exportation, aux Etats-Unis, en particulier.

Le texte central mérite une attention particulière. Dans le sommaire, cité précédemment, il figurait sous le titre « L'art décoratif moderne », avec en illustration la tour Eiffel. L'idée est reprise dans la version revuiste, mais le document a été déplacé en tête de « Témoins », pour être remplacé en frontispice par le gratte-ciel américain de son premier texte. (Fig. 5) Le signe architectural du matérialisme de la société de masse naissante sous l'égide du taylorisme signale que Le Corbusier a étudié notamment ses meubles et ses objets utilitaires, dont l'iconique malle Innovation abondamment reproduite dans *L'Esprit Nouveau*. Mais c'est la photographie de la tour Eiffel qui a été reprise en couverture de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. L'emblème de l'Exposition universelle de 1889, qui les avait quasiment vues naître, constituait pour Ozenfant et Le Corbusier, un enjeu scénique symbolique. (Fig. 6)

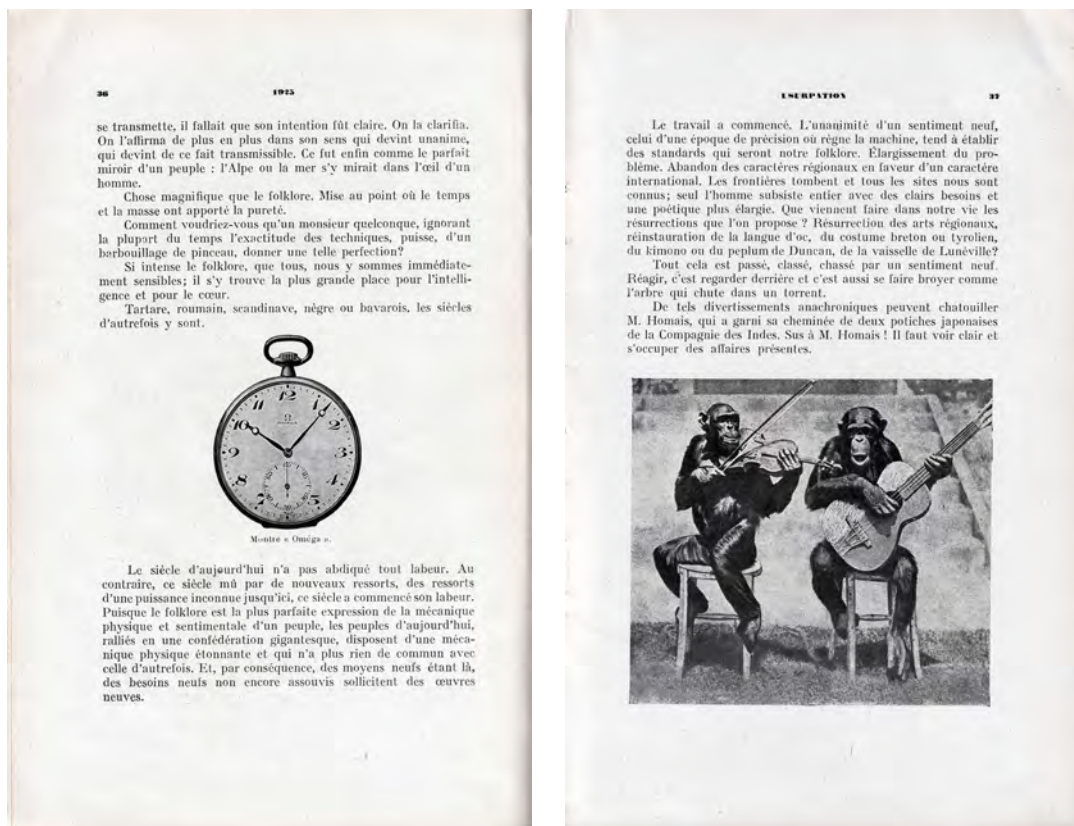


FIG. 8
Le Corbusier, « Usurpation Le Folklore », *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), pp. 36-37. Fondation Le Corbusier.

FIG. 9
Le Corbusier, *Motif de tissage indonésien*, 1902-03, mine graphique, gouache, encre sur papier, 31,2 x 2,5cm, Fondation Le Corbusier, 1778. L'étude d'après Owen Jones est reproduite partiellement en montage dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (p. 29).

La Tour Eiffel avait été introduite par Robert Delaunay dans le nouvel espace visuel du cubisme autour de 1910 et, s'il était le grand absent de *La Peinture moderne*, en raison probablement de son style chromatique, Le Corbusier devait se montrer attentif à son égard. Cette photographie, commentée dans *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie*¹¹, avait été prise en ballon par le photographe André Schelcher et reproduite dans *Comoedia* en 1909, remarque Pascal Rousseau, à propos de Delaunay, avant de constituer le modèle de l'un de ses tableaux de 1922 (Hirschhorn Museum, Washington) : la photographie aérienne contribuait puissamment à transformer la perception visuelle de l'espace en une abstraction de lignes géométriques¹². Pour Le Corbusier, qui disposait de plusieurs cartes postales de vues aériennes de Paris, elle ne constituait pas le moteur d'un nouvel espace pictural mais le condensateur exemplaire de ses convictions spatiales exposées dans ses considérations sur l'esthétique de l'ingénieur et sur l'avion dans *Vers une architecture* comme de son exaltation sensorielle du « regard horizontal » dans *Urbanisme*¹³.

Une remarquable observation du déplacement des enjeux artistiques contemporains est manifeste. En 1925, Delaunay présentait une version récente de la tour Eiffel parmi le dispositif décoratif du hall de l'Ambassade conçu par Robert Mallet-Stevens. Avec cette convergence stratégique, soulignée par les spécialistes de l'architecte, pour Le Corbusier elle a pour effet de resituer géographiquement et culturellement son propos sur l'apport des ingénieurs français à la modernité¹⁴.

Écrits généralement au revers de feuillets de la Société d'Entreprises Industrielles et d'Études, dont il avait été l'administrateur jusqu'en 1921, les manuscrits comportent des graphismes silhouettant les documents des pages de frontispice. Ce sont des indices, parmi d'autres, nous introduisant dans la fabrique de l'ouvrage comme dans l'atelier intérieur de la recherche intellectuelle émotionnelle corbuséenne. Un feuillet révélant sa pratique assidue de l'écriture et du dessin et son l'impulsion graphique (Fig. 7) est un état préparatoire de la version éditoriale d'« Usurpation Le folklore », dans laquelle deux céramiques d'origine serbe et espagnole sont comparées.

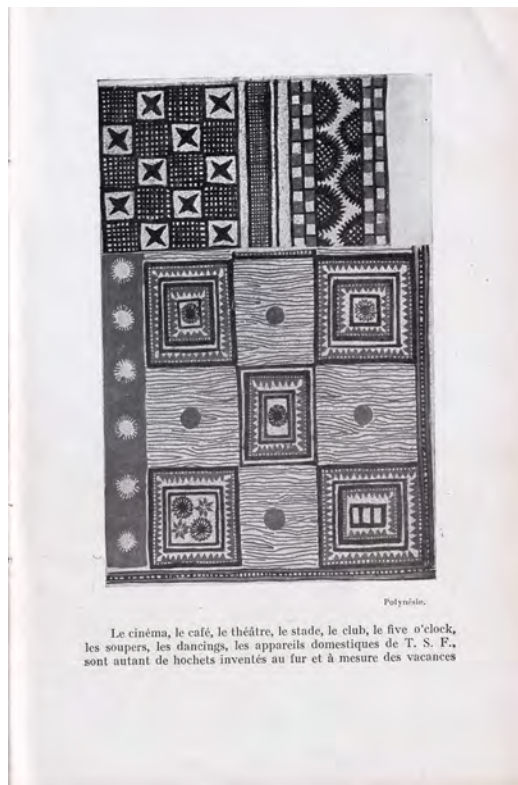




FIG. 10
Chambre de Catherine de Médicis, château de Blois, aile François 1er, carte postale de la collection de Le Corbusier, Fondation Le Corbusier.

Documenté par le télescopage des matériaux visuels sur la surface de la page, un télescopage respectueux des marges, *L'art décoratif d'aujourd'hui* désaxe son sujet par la prédominance de sa tonalité ironique. L'iconographie recourt, souvent, à des effets de coqs à l'âne issus du burlesque de certaines pages : l'autruche, le bidet Pirsoul, les singes musiciens (Fig. 8) ou les boxeurs sont soit des métaphores, soit des *knock-outs* inséparables des codes culturels de l'époque, et dont les dimensions de certains sont, il est vrai, discutables. L'hétérogène matériel iconographique rassemblé par Le Corbusier à partir de ses années de formation est décomposable selon de grands registres.

En premier, il concerne le recyclage de documents aux statuts très divers qu'il s'est approprié dans des catalogues, des journaux, des livres ou auprès d'agences photographiques, un procédé identique aux stratégies iconiques de *L'Esprit Nouveau*. Il est dominé par le télescopage entre photographies, gravures d'illustration, reproductions d'œuvres ou écritures dans l'écriture. Ces différents régimes de l'image et du graphique donnent au livre une texture visuelle très singulière. Ils articulent, de manière discontinue et rythmée, parfois en séries ou en groupes, référents décoratifs, techniques, machinistes avec portraits, reproductions anatomiques, botaniques, astrologiques et œuvres d'art, aménagements de bureau, de cabinet dentaire, florilège de la revue *Art et Décoration* ou, plus surprenant encore, dessin d'enfant.

En second, il regroupe la reproduction anonyme de son œuvre dessinée, selon des échelles différentes, avec des détourages et des montages, qui font de son livre un objet hautement personnalisé bien que très partiellement organisé autour de son œuvre graphique antérieure dont Danièle Pauly a montré toute l'ampleur¹⁵ (Fig. 9).

Un troisième répertoire, proche du précédent mais plus court, est constitué par les objets collectés par Le Corbusier, cartes postales, cruches et objets de verrerie et de faïence. Il convient de souligner à cet égard que la collection de cartes postales de Le Corbusier comporte de nombreuses photographies du Musée de sculpture comparée et du Musée des arts décoratifs comme des églises, remparts et châteaux. Elle dénote sa connaissance de la vieille France et de la puissance immersive des systèmes ornementaux du grand décor, comme de la relecture de ce dernier par l'historicisme (Fig. 10).

L'image, identifiée par des légendes sibyllines, parfois de la main même de l'auteur, si elle convoque une lecture autonome déconnectée du texte, est cependant référentielle. C'est tout particulièrement le cas de « Besoins-types Meubles-types », dévolu aux meubles de bureau métalliques de la société Ronéo, mais dont le texte révèle cependant une démonstration théorique fondée sur le rapport au corps, une approche taboue du discours sur les arts décoratifs. Elle est introduite par le montage en frontispice de trois reproductions issues de grandes planches anatomiques en couleurs du Larousse illustré¹⁶. (Fig. 11)

Les origines du détournement de l'image sont diverses. S'il relève d'une propension personnelle, les stratégies d'appropriation de l'image ont été anticipées, à la suite des papiers collés du cubisme, par le dadaïsme berlinois et, en ce sens, certains aspects iconiques de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* mériteraient une comparaison iconographique critique avec le matériel des photomontages de Hannah Höch ainsi que de l'ouvrage commun à Rodtchenko et Maïakovski *Pro Eto* (1923). Certaines pages de *L'art Décoratif d'aujourd'hui* forment de délicats chefs d'œuvre d'équilibre déséquilibré (Fig. 12). Une autre source de sa pratique provient de l'exemple de la planche pédagogique mais elle s'insère dans un dispositif ouvert spécifique à Le Corbusier. Face aux doubles pages plus classiques, la mise en page peut donner lieu à des assemblages verticaux rythmiques novateurs fondés sur l'apprentissage à une lecture plastique de l'image, comme elle peut aussi s'apparenter à une analogie avec le montage cinématographique (Fig.13). En dernier lieu, si l'on considère la réception critique de son époque, ses partis pris visuels intermédiaires et transhistoriques étaient vus, selon le critique Pierre Guéguen, comme une « illustration pédagogique de premier ordre » en raison de « contiguïtés imagées »¹⁷.

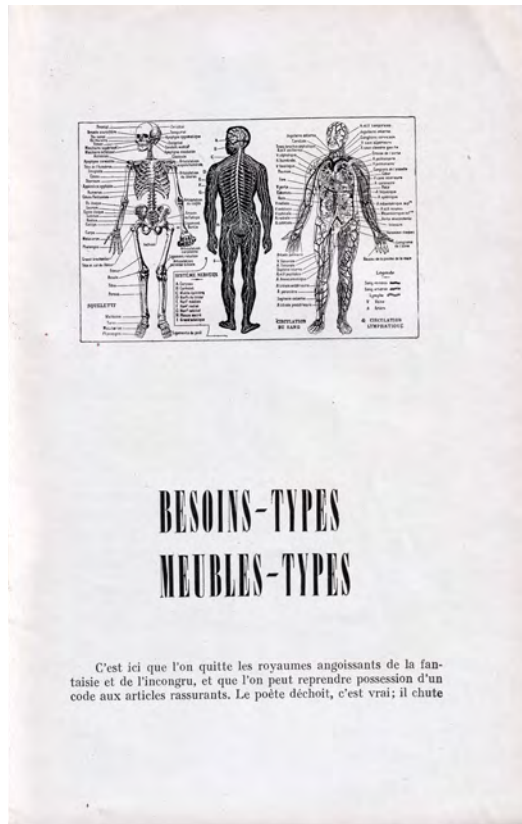


FIG. 11
Le Corbusier,
« Besoins-types meubles-
types », *L'Art décoratif
d'aujourd'hui* (1925), p. 69.
Fondation Le Corbusier.

FIG. 12
Le Corbusier, « Une
bourrasque », *L'Art décoratif
d'aujourd'hui* (1925), p 56.
Fondation Le Corbusier.



Les passerelles cartographiques de l'écriture corbuséenne

L'Art décoratif d'aujourd'hui est issu d'autres contiguïtés : elles proviennent d'une génétique interne à son œuvre liée tant aux apprentissages qu'aux expériences personnelles souvent émotionnelles, comme à la mobilisation de la réflexion intellectuelle autour de l'écriture. En tous cas, c'est ce que tend à formuler la boucle idéographique « le voyage utile » (Fig. 14), les voyages existentiels et professionnels du jeune Le Corbusier *road writer* parmi la triade, culture, folklore et industrie, l'arc de sa réflexion. Ce qu'il nomme « l'art décoratif » n'a-t-il pas constitué le champ principal de sa formation à l'école de La Chaux-de-Fonds, formation sacralisée ? Mais il n'est pas impossible que Le Corbusier, refoulant le passé dans une évocation homophonique du nom de la ville natale, ait pu formuler une sorte de calembour à la manière duchampienne : « Le lait de chaux la loi du Ripolin » !¹⁸.

Plus sérieusement, deux écrits ont joué une fonction préparatoire : le premier, *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, publié en 1912 (Fig. 15) et le second, la préparation de *France ou Allemagne* durant la Première guerre mondiale. Nancy Troy a démontré que son étude germanique avait circulé dans la presse spécialisée française à la suite de l'émoi provoqué par la participation des ensembliers allemands au Salon d'Automne de 1910 qui représentaient la section munichoise du Deutsche Werkbund¹⁹. Quant à la préparation de *France ou Allemagne*, durant la Première guerre mondiale, projet ignoré jusqu'à une date récente, elle a constitué le froment de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, comme le remarque Jean-Louis Cohen²⁰. Dans les deux cas, Le Corbusier a construit un clivage opposant à l'Allemagne productrice d'une nouvelle conception des biens matériels industriels, la France comme centre de l'art moderne aux traditions décoratives défailtantes, un *leitmotiv* de la production critique de l'époque.

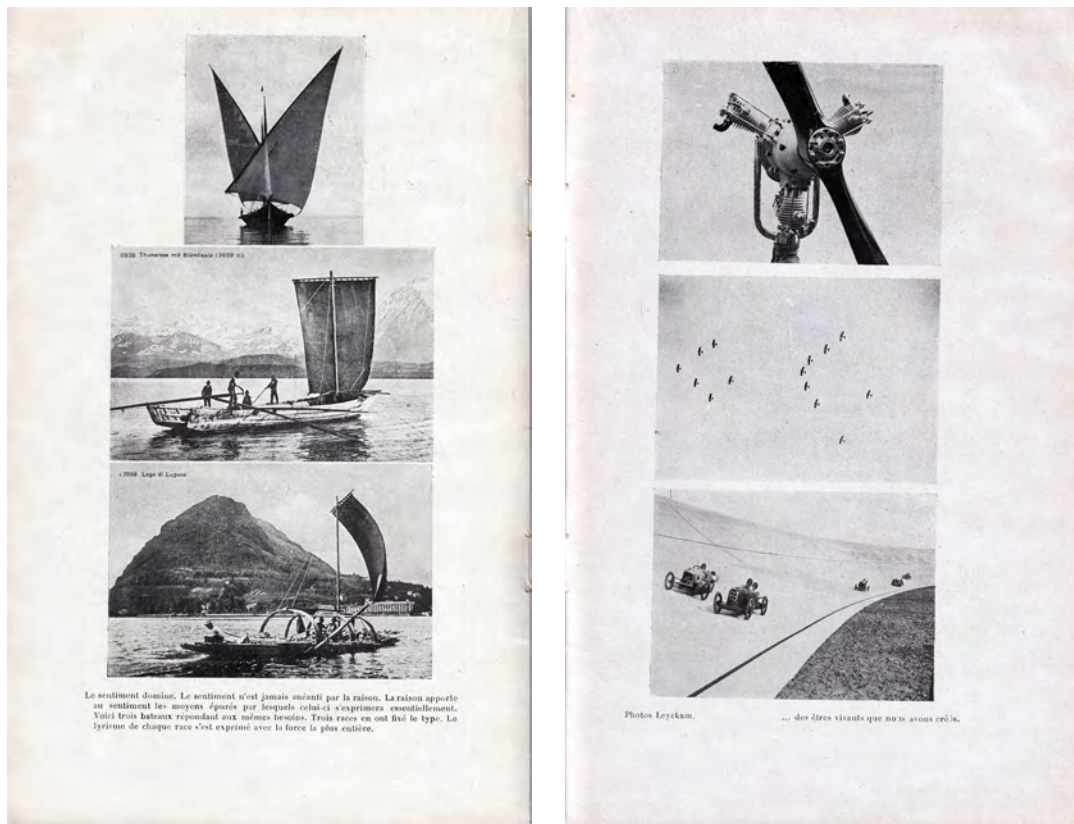


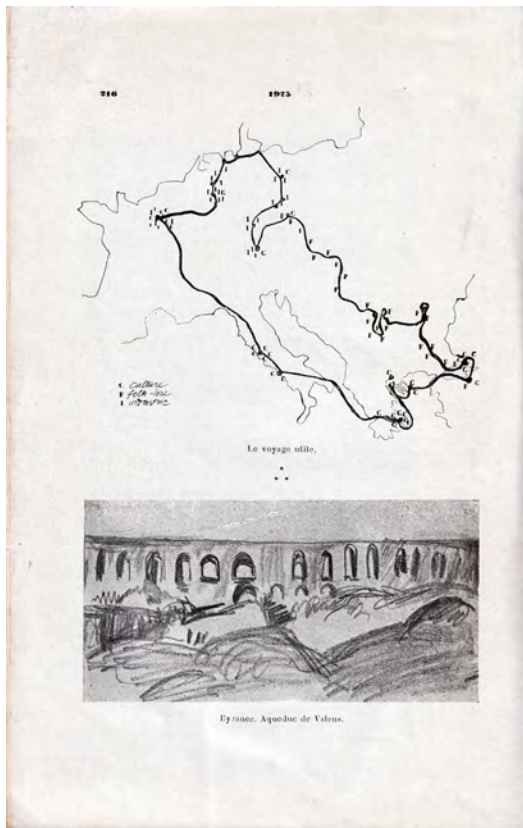
FIG. 13
Le Corbusier, « Esprit de vérité » dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), pp. 170-171, Fondation Le Corbusier.

FIG. 14
Le Corbusier, « Confession », *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 216. Fondation Le Corbusier.

FIG. 15
Charles Edouard Jeanneret, *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, 1912.

Si ce clivage oriente, en grande partie, le métabolisme de sa réflexion sur les arts décoratifs depuis La Chaux-de-Fonds, s'est ajoutée une troisième source intermédiaire, celle du *Voyage en Orient*, sous la forme d'articles dans *La Feuille d'Avis*, voyage où il a puisé l'approche de ses réflexions paradoxales sur le folklore ainsi que sa vision spatiale de l'objet sur fond nu. Si ces trois référents à l'œuvre antérieure de Le Corbusier sont essentiels et s'ils tendent à privilégier une relation dialectique à l'esthétique industrielle allemande, ils laissent dans l'ombre un certain nombre de taches aveugles, révélées par les nombreuses références à la scène décorative française dans sa correspondance avec Perret ainsi que son œuvre d'architecte décorateur. Si Le Corbusier devait satisfaire les goûts de ses commanditaires pour les papiers peints dont il donne des interprétations fondamentalement décoratives, le remarquable Secrétaire pour sa mère (Fig. 16) n'est pas sans être comparable aux créations du mobilier-décorateur Émile-Jacques Ruhlmann qui défend ardemment le luxe des années 20.

Dans une période plus immédiate apparaissent d'autres éléments concernant moins le socle génératif de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* que la cristallisation parisienne de ses composantes. Précédés par le condensateur de sa recherche sur la maison Dom-ino, ils s'inscrivent dans celui de la formation du purisme, de 1916 à 1918, comme de la première période de *L'Esprit Nouveau*, entre 1920 et 1922. Depuis la publication par Marie-Jeanne Dumont de l'éclairante correspondance avec Auguste Perret, la présentation à Ozenfant de son projet éditorial *France ou Allemagne* paraît être le motif probable de leur rencontre de 1917²¹. Le directeur de *L'Élan*, peintre et critique-théoricien, sans mentionner ce projet, souligne dans ses Mémoires que Le Corbusier « avait le sens des très belles choses de l'art, surtout anciennes /.../ et qu'il « s'épanchait en diatribes contre l'art décoratif tombé à un degré surprenant de niaiserie ; il me fit lire les articles précurseurs écrits au début du siècle par le Viennois Loos »²². Ozenfant



fait référence à deux textes de Loos publiés en 1913 par la revue de George Besson *Les Cahiers d'aujourd'hui* éditée par les éditions Crès, où l'architecte viennois a été associé aux Ateliers modernes de Frantz Jourdain dont les orientations étaient sociales et que Le Corbusier a découvert simultanément²³. C'est probablement après la lecture de « Crime et Ornement » comme de « L'architecture et le style moderne » qu'Ozenfant s'affranchit des conventions décoratives bourgeoises en épurant l'espace de son nouvel appartement de la rue Godot-de-Mauroy. La suppression de la corniche ornementale, le blanchiment des murs, la table ronde et les chaises Thonet correspondent à l'application des principes loosiens comme à l'influence de Le Corbusier. La cristallisation entre l'architecte décorateur viennois et le purisme coïncide avec la révision intellectualisée du cubisme par Ozenfant qui, dans ses *Mémoires*, souligne à propos du cubisme incompris jusqu'alors par Le Corbusier : « /.../ je l'initiai et il changea bientôt d'avis »²⁴. L'argument principal du purisme reposait sur la conception formaliste des constantes, d'origine probablement thomiste²⁵, qui constituait en elle-même le champ fécond de recherches dans différents domaines.

Le bulletin accompagnant la publication en 1918 d'*Après le cubisme* mentionne plusieurs projets éditoriaux dont « L'Art décoratif actuel » et « Vers une architecture ». L'épisode suivant est constitué par l'activisme de la revue *L'Esprit Nouveau* bien qu'il comporte également les recherches latentes et surtout, le processus de constitution de ses principes architecturaux sur le papier et dans le réel.



FIG. 16
Le Corbusier, *Secrétaire pour sa mère*, c.1915-1916, Paris, Fondation Le Corbusier.

Selon un document préparatoire, le 28 février 1920, alors que le poète Paul Dermée est le directeur de la revue, « l'esthétique industrielle » avec les « arts appliqués », figure parmi les rubriques futures de *L'Esprit Nouveau*. Auteur d'une œuvre poétique limitée, mais activiste et surtout passeur de Guillaume Apollinaire, Paul Dermée montrait un intérêt pour la modernisation de la maison domestique dans un poème dadaïste : « Dada détruit et se borne à cela. / Que Dada nous aide à faire table rase, puis chacun de nous reconstruire (*sic*) une maison moderne avec chauffage central et tout à l'égout, dadas de 1920 » écrivait-il dans *Z*²⁶. En ce sens, le moment « Dada » n'est pas inutile à la compréhension de l'iconoclasme de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*.

La publication d'« Ornement et crime » d'Adolf Loos, dans le second numéro de *L'Esprit Nouveau*, inscrit le sacrilège sept ans plus tard dans ce contexte éditorial. Il n'est pas celui des convictions politiques communistes de George Besson et des premiers textes de Lucien Febvre et d'Henri Wallon, qui ont été publiés dans les *Cahiers d'aujourd'hui*, mais il s'appuie sur une vision sociale du monde moderne. L'architecte viennois fréquente la scène parisienne où il est apprécié par l'avant-garde et c'est à Paris qu'il publie également *Ins Leere Gesprochen* en 1921, aux éditions Crès. Dans ces chroniques viennoises du début du siècle, il attaquait en traître, selon ses propres propos, l'esprit moderne de cette époque.

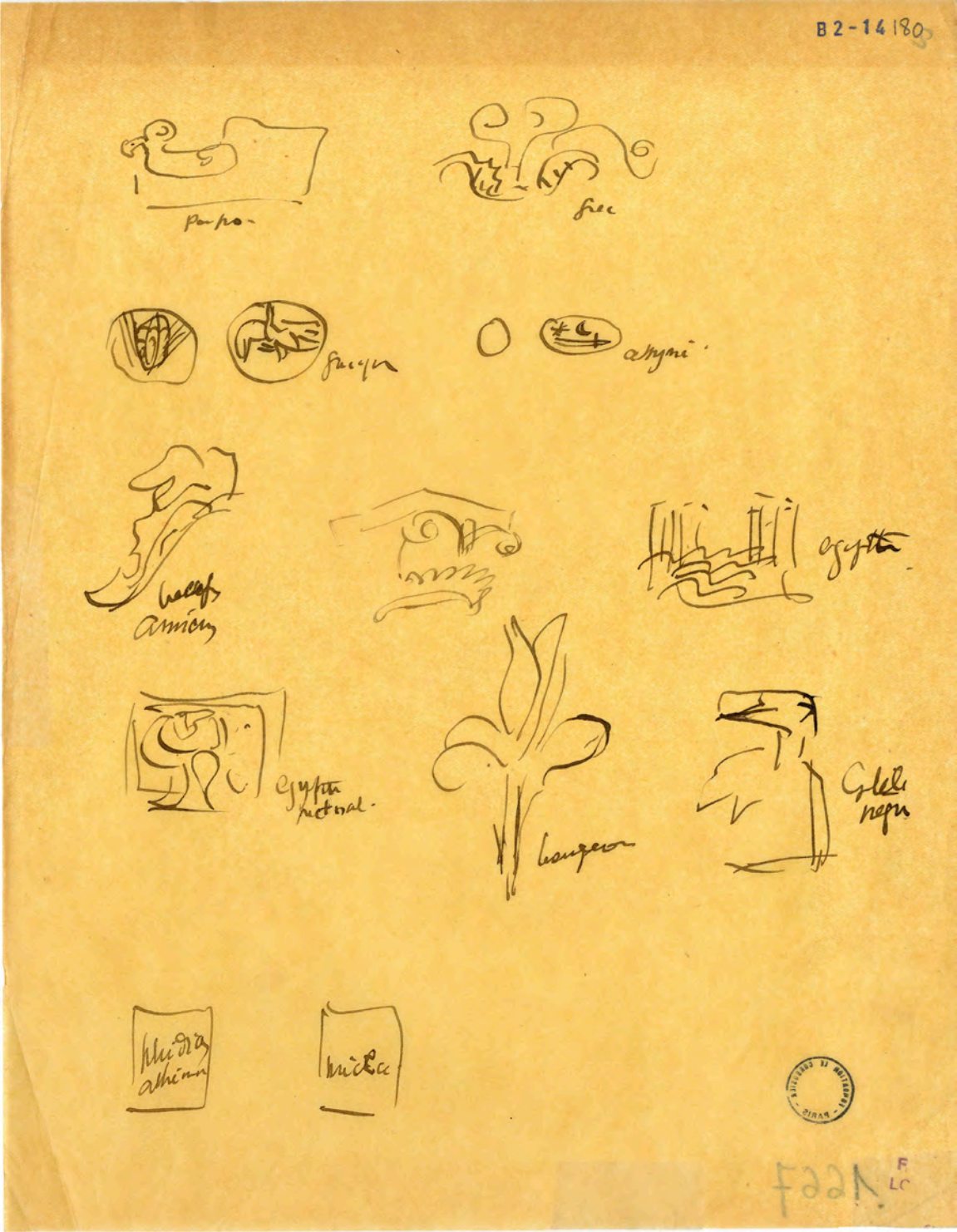
L'Esprit Nouveau a constitué un espace herméneutique pour la formule évolutionniste loosienne : « A mesure que la culture se développe, l'ornement disparaît des objets usuels »²⁷. Le mode de pensée de Loos a été déterminant à certains niveaux du minimalisme de la théorie picturale et architecturale du purisme, mais aussi pour beaucoup d'aspects de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Si Le Corbusier reprend parfois le ton des chroniques de Vienne, la violence de l'expulsion de l'ornement - sur laquelle il faudra revenir - y est recouverte non seulement par la dissémination de ses dessins d'art décoratif (« Usurpation le folklore », « Le respect des œuvres d'art et « Confessions »), mais aussi une compréhension de sa signification profonde dans l'histoire de l'art.



FIG. 17
Le Corbusier, « Des yeux qui ne voient pas. I. Les Paquebots » dans *Vers une architecture* (1923), p. 0-71. Première publication dans *L'Esprit Nouveau*, n°8, mai 1921 (signé Le Corbusier-Saugnier). Fondation Le Corbusier.

FIG. 18
Le Corbusier, fiche manuscrite, pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), s. d., Fondation Le Corbusier, B2(14)180. Conception de « Tilleul et camomille » devenu « Témoins », également annotée « L'heure de l'architecture ».

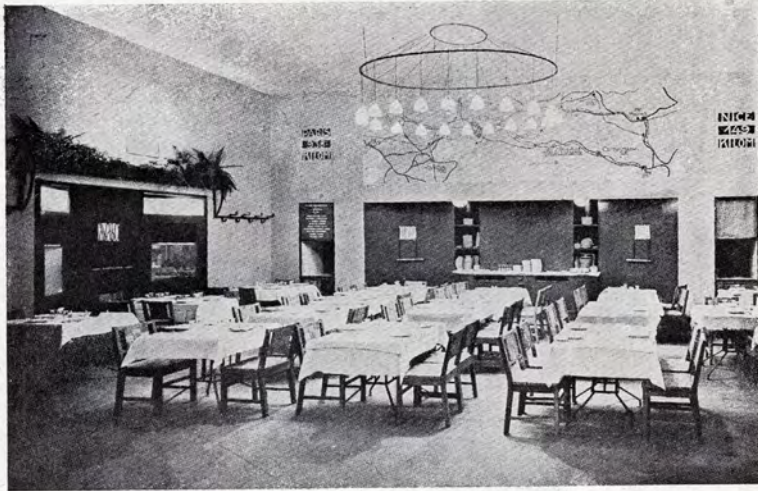




La couverture des premiers numéros de *L'Esprit Nouveau* signale la rubrique « Le meuble », une rubrique disparue avec la prise en main de la direction par Ozenfant et Le Corbusier à partir du quatrième numéro de janvier 1921. La question du décor, du mobilier et de la conception utilitaire du style standardisé est traitée, entre mai et juillet 1921, dans les articles concernant les paquebots, les avions et les automobiles, signés à cette époque Le Corbusier-Saugnier, la trilogie « Des yeux qui ne voient pas » (1921). Ces trois articles sont mobilisés par sa critique des artistes-décorateurs, en particulier, Paul Véra collaborateur d'André Mare, dont il oppose un « cul-de-lampe » à sa lecture du paquebot (Fig. 17). Dans ce premier texte figure une attaque dirigée contre le retour des « arts décoratifs », du style architectural ornemental et des « meubles comme des palais » ; « Les avions » promotionnent la métaphore machiniste, une approche bio-physiologique de l'habitat : « Une machine à habiter. Bains, soleil, eau chaude, eau froide, température à volonté, conservation des mets, hygiène, beauté par proportion », comme du siège : « Un fauteuil est une machine à s'asseoir » ; c'est dans ce contexte qu'apparaît le dénigrement du mobilier domestique traditionnel : « cette armoire à glace /.../ ces bibliothèques ornées d'acanthes, ces consoles, ces vitrines, ces vaisseliers, ces argentiers, ces buffets de service /.../ ces immenses lustres /.../ rideaux à baldaquins /.../ papiers aux murs »²⁸ soit la panoplie de certaines pages et des vignettes de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. La conception des casiers de rangements et du nouvel art de vivre « mécanisé » du « Manuel de l'habitation » qui est la résultante de l'absorption de son approche du meuble de rangement et du plan architectural sont des sources pour l'*Almanach*. Quant au parallélisme entre les autos et le style, s'il est l'expression de l'une des composantes intéressantes de la critique française, il a trouvé une nouvelle résonance dans « L'art décoratif d'aujourd'hui ». Enfin, dans son dialogue avec le classicisme moderne des anciens, « Architecture 1. La leçon de Rome » (*L'Esprit Nouveau*, n°14) figure sa première attaque magistrale contre le grand décor baroque italien du XVII^e siècle.

La seconde période de *L'Esprit Nouveau* repose sur la réparation de la revue, en novembre 1923, après une interruption en juin 1922. Tout en continuant à développer son œuvre d'architecte, avec Pierre Jeanneret, Le Corbusier est en capacité de publier au moins deux articles par numéro, l'un portant sur l'urbanisme et l'autre, sur les arts décoratifs, ainsi qu'un article avec Ozenfant sur la peinture, préparant ainsi les trois nouveaux volumes de 1925 de la collection de « L'Esprit Nouveau ». Le contexte artistique s'étant modifié, Le Corbusier prend date. Dans le texte devant s'intituler à l'origine « Esprit puriste loi du Ripolin » - qui n'évoque ni le purisme hormis la photographie de l'atelier d'Ozenfant ni Fernand Léger - il convoque curieusement Giorgio de Chirico et donne une lecture à contre-emploi du surréalisme tout en réaffirmant le fait objectif du machinisme et le réalisme de l'objet. Le constructivisme avait été critiqué dans « Leçon de la machine ». Le Corbusier a abandonné l'idée des reproductions de « Doesburg, Russes, Weimar », dans « Témoins » (Fig. 18) pour conclure son article par les reproductions de l'aménagement d'une salle de restaurant par Francis Jourdain et d'une chambre par Pierre Chareau afin de recentrer son sujet sur l'exposition de 1925 (Fig.19).

Il est, par conséquent, très difficile de situer le propos de l'ouvrage par rapport au contexte artistique et celui-ci n'est finalement pas son propos. Le Corbusier a voulu que « l'événement » soit plus large, plus total, une sorte de fait cosmique dans lequel se préparent les conceptions iconographiques qui innervent ses idéogrammes architecturaux, *Le poème de l'angle droit* (Fig.18) ou son apport au renouvellement du grand décor plus tardivement. De nombreux aspects de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* sont cependant inséparables du socle intellectuel de la revue dans la mesure où son champ de recherche a aligné, aux côtés des arts l'esthétique expérimentale, la sociologie, l'économie et la politique, catégories brassées et mobilisées d'une manière ou d'une autre dans la théorisation corbuséenne qui, à sa manière, les dépasse. Il a cherché à inventer une rhétorique sur les arts décoratifs et industriels, comme il a réinventé celle de l'architecture dans son *opus magnum* central. Ainsi, le portrait du président Millerand a-t-il été remplacé, dans le passage de la revue à l'édition, par celui du radical Gaston Doumergue tout récemment élu. Aussi a-t-il inscrit l'ouvrage dans la république de son temps, tout en déconstruisant la grande tradition stylistique monarchique du mobilier et du décor.



1923.

Francis Jourdain.



1923.

P. Chareau.

NOTE. — Cette série de clichés, qui embrasse une période de 25 ans, provient de la collection de *Art et Décoration*, l'unique revue d'art décoratif qui ait parcouru sans arrêt ce dernier quart de siècle.

FIG. 19
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 164.
Fondation Le Corbusier.

Auteur

Françoise Ducros à la suite de ses études en histoire de l'art et archéologie à l'Université de Dijon a collaboré au Centre national de la photographie puis aux Musées de la ville de Strasbourg et rejoint le ministère de la Culture comme conseillère artistique de la région Alsace et inspectrice expert-conseil de la création artistique à la Délégation aux Arts Plastiques (DGCA). Elle a été professeure associée à l'Université de Paris IV-Sorbonne où elle a soutenu son habilitation à diriger des recherches. Ses activités générales, conférences, publications, expositions, collections publiques, ont eu pour objets principaux l'art contemporain, la photographie et, dans le cadre du Mobilier National, les arts textiles. Plus spécifiquement, elle a été commissaire de l'exposition rétrospective sur l'œuvre d'Amédée Ozenfant organisée par le musée Lécuyer de Saint-Quentin sur lequel elle a publié un ouvrage faisant suite à sa maîtrise. Sa thèse a porté sur *L'Esprit Nouveau et la peinture puriste*. Elle a été commissaire de la présentation à l'Ancienne Douane de Strasbourg de l'exposition *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie*. Elle a collaboré à de nombreuses publications françaises et internationales sur Le Corbusier.

Notes

1 Jean-Louis Cohen, dans son introduction à *Le Corbusier, Vers une architecture*, Paris : Flammarion, 2005, p. IV.

2 Cf. la note manuscrite de Le Corbusier, FLC, B2(14)270 et *Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Vincent, Féral, 1959 avec, en préface, une lettre de Paul Valéry de 1926. Sa parution autour de juin 1925 est attestée par une dédicace à son frère Albert Jeanneret (Fondation Le Corbusier). Nous nous référons ici, en général, à la version de poche maniable de Flammarion (1996).

3 Cf. Catherine de Smet, *Le Corbusier. Un architecte et ses livres*, Lars Müller Publishers, 2005 ainsi que *Vers une architecture du livre. Le Corbusier*, édition et mise en pages, 1912-1965, Zurich: Lars Müller Publishers, 2007.

4 Maximilien Gauthier, *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme*, Paris : Denoël, Paris, 1944, p. 72.

5 Selon la traduction française de Reyner Banham, *Théorie et design à l'ère industrielle*, Orléans : Editions HXX, 2009, p. 308 et préfacée par Frédéric Migayrou.

6 Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. L'architecte et son mythe*, Paris : Horizons de France, 1968, p. 69-72 suivi de ses incontournables, *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925*, Les Musées de la ville de Strasbourg, 1987 pour la traduction française comme *Le Corbusier before Le Corbusier*, avec Arthur Ruedg, New York : Bard Graduate Center, 2002. Voir également sa révision de l'appareil bibliographique dans *Le Corbusier, une synthèse*, Marseille : Parenthèses éditions, 2013.

7 Beatriz Colomina, *La publicité du privé, de Loos à Le Corbusier*, Orléans : Editions HXX, 1998.

8 Arthur Ruedg, *Le Corbusier. Meubles et intérieurs, 1905-1965*, Zurich : Scheidegger & Spiess, Fondation Le Corbusier, 2012.

9 Cf. Elise Koering, « Théorie et programmes de l'intérieur corbuséen dans les années 1920 », p. 113-130 ; « Edouard Rolland », « Le mobilier immobile chez Le Corbusier avant 1930 », p. 131-153 in Pierre Hyppolite et Marc Perelman, *Le Corbusier. L'Art de se loger et de le dire*, Presse universitaire de Nanterre, 2020.

10 Selon les Archives de la Fondation Le Corbusier classifiées en B2 et A3.

11 Cf. Stanislaus von Moos, *L'Esprit Nouveau. op. cit.*, p. 198-199.

12 Cf. Pascal Rousseau, « La construction du simultanée. Robert Delaunay et l'aéronautique », *Revue de l'Art*, n°113, 1996, p. 19-31. Le cliché a été publié dans Arsène Alexandre, « L'art et l'air », *Comœdia*, 23 octobre 1909.

13 Cf. Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, 1925, p. 171-184.

14 Il est à remarquer, à ce stade, que le cliché est attribué à la revue des architectes de Prague, *Stavba* comme celui du frontispice « Esprit de vérité » à *Wendigen*, revue architecturale hollandaise.

15 Danièle Pauly, *Le Corbusier. Catalogue raisonné des dessins, 1902-1916*, Fondation Le Corbusier, Bruxelles : AAM Editions, 2019. La totalité des dessins reproduits y sont répertoriés.

16 L'indication du manuscrit nous a permis de retrouver les planches de la rubrique « Homme » in Claude Augé, *Le Larousse pour tous*, Paris : Librairie Larousse, 1909, vol. 1, p. 849-850.

17 Pierre Guéguen, « Le Corbusier urbaniste radieux », *Europe*, n°168, 15 décembre 1936, p. 486-500.

18 Cette interprétation est une allusion aux jeux de mots dadaïstes mais aussi à la publication *Rire* (1924) de Henri Bergson.

19 Cf. Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, p. 103-112. Voir aussi Matteo Kries, *Le Corbusier in Deutschland*, Weil am Rhein : Vitra Design Museum, 2008.

20 Cf. Jean-Louis Cohen, *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

21 Cf la lettre d'Auguste Perret, en date du 29 septembre 1916, in *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret*, édition établie par Marie-Jeanne Dumont, p. 195. Voir aussi la lettre du 14 juin 1916 dans laquelle Le Corbusier demande à Perret de l'abonner à *L'Élan* (p. 174).

22 Amédée Ozenfant, *Mémoires*, Paris : Seghers, 1968, p. 102 et p. 104.

23 Cf. la lettre de Le Corbusier à Auguste Perret, 27 novembre 1913, in *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret, op. cit.*, p. 87-89.

24 *Ibid.*, p. 102. Cette incompréhension est effectivement suggérée par sa correspondance avec Perret.

25 Il est à noter que Jacques Maritain a été l'un des abonnés à *L'Esprit Nouveau*.

26 Paul Dermée, « Qu'est-ce que Dada ! », *Z*, n°1, mars 1920.

27 Adolf Loos, « Ornement et crime », *L'Esprit Nouveau*, n°2, novembre 1920, p. 159-168. Il semble que Le Corbusier ait attendu des lignes inédites de Loos d'après sa correspondance avec l'architecte viennois dans les archives de la Fondation Le Corbusier en 1920-21 où se trouve une dactylographie du texte « Céramique » (1904), publié dans *Ins Leere Gesprochen* (Voir, entre autres, Adolf Loos, *Paroles dans le vide*, Paris : Champ Libre, 1979). Nous ne développerons pas ici le problème des traductions ni celui des interprétations du texte de Loos.

28 Cf. Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 69-115.

LC. #07 **DOCUMENTATION**

Le Corbusier. Petite maison
au bord du lac Léman,
Corseaux, 1923.
Croquis en perspective sur le
jardin, façade Sud, à gauche
avec fenêtre en longueur ;
à droite, montagnes et lac
Léman et deux marches /
crayon noir et crayon bleu
sur papier / signé et daté LC
1945 / 21 x 27 cm. Plan
FLC 32306.



**Dix décennies en dix clichés, et plus... 1923-2023. Centenaire de la
Villa « Le Lac »** *Patrick Moser*

Le Corbusier. Villa « Le Lac ».
FLC L3(17)108.



DIX DÉCENNIES EN DIX CLICHÉS, ET PLUS... 1923 - 2023 CENTENAIRE DE LA VILLA « LE LAC »

Patrick Moser

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19376>

Résumé: Au moment où la Villa « Le Lac » s'apprête à célébrer son centenaire nous avons demandé à Patrick Moser, qui en est aux commandes depuis 1999, de choisir et commenter dix clichés retraçant et relatant la vie, l'évolution mais aussi le quotidien de cette maison, de l'installation des parents de Le Corbusier à sa « patrimonialisation ».

Mots-clés : *Le Corbusier, Le Corbusier, Villa Le Lac, Patrimoine, Centenaire*

Resumen: Cuando la Villa "Le Lac" se prepara para celebrar su centenario, hemos pedido a Patrick Moser, responsable desde 1999, que seleccione y comente diez fotografías que relatan la vida, la evolución y el día a día de esta casa, desde la instalación de los padres de Le Corbusier hasta su "patrimonialización".

Palabras clave: *Le Corbusier, Villa Le Lac, Patrimonio, Centenario*

Abstract: As the Villa "Le Lac" prepares to celebrate its centenary, we asked Patrick Moser, who has been in charge since 1999, to choose and comment on ten pictures retracing and relating the life, the evolution but also the daily of this house, from the installation of Le Corbusier's parents to its "heritagization".

Keywords: *Le Corbusier, Le Corbusier, Villa Le Lac, Heritage, Centenary*

Années 20

En 1919, après avoir quitté la Chaux-de-Fonds et leur maison devenue trop grande et trop chère, Georges-Edouard et Marie-Charlotte Amélie, les parents de Le Corbusier, s'installent aux Châbles, dans un chalet qu'ils vont louer durant 5 ans, sur les hauteurs de Vevey. Le frère de Georges-Edouard, Henri, possédait une maison dans la région, ce qui détermine le choix de la Riviera vaudoise. La crise de l'après-guerre a mis à mal les finances des parents de Le Corbusier, le loyer est cher, et c'est sans doute pour des raisons économiques que Le Corbusier et son père, dès le printemps 1923, se mettent à la recherche d'un terrain entre Vevey et Montreux, de préférence au bord du lac, pour y construire une petite maison.

Plusieurs terrains sont envisagés, et c'est celui de Corseaux qui sera retenu : une étroite bande de terre à 4 mètres du lac. Et le 27 décembre 1923, le père écrit dans son journal « Ed fait des plans très simples, d'une maison puriste, forme wagon, un seul rez-de-chaussée ». Un an plus tard, le 23 décembre 1924, les parents de Le Corbusier emménagent à la Villa « Le Lac ». Et c'est un enchantement : le père y est très heureux – bien que déjà malade – et passera des heures à contempler le lac, les montagnes et à apprécier la splendeur du paysage. Mais cet enchantement est de courte durée. Le père meurt un an plus tard, et Marie-Charlotte Amélie doit faire face aux premiers désagréments : la maison est difficile à chauffer, les fenêtres ruissèlent de buée en hiver, la buanderie reste très humide, il y a déjà quelques craquelures dans les murs et des taches d'eau apparaissent au plafond.



FIG. 1
Le Corbusier. Villa « Le Lac ». FLC L3(17)34.

Années 30

Horreur ! Le petit chemin de terre qui passe derrière la maison fait dorénavant place à la route internationale. Le Corbusier a bien tenté de faire opposition, mais en vain. Désormais, tout véhicule en route vers l'Italie via le Simplon ou le Saint-Bernard passera derrière la maison. Adieu, silence d'Arcadie et tranquillité. Mais Le Corbusier ne se laisse pas démonter : avec une foi sans faille dans le progrès et l'esprit qui préside aux grandes réalisations, il écrira à sa mère : « Cette route du lac apportera au calme idyllique de la Corbusière lémanique une saveur de modernisme qui est une valeur appréciable. Donc une aube se lève. Saluons-la ».

Il construira tout de même un mur de clôture entre la route et la maison, remplaçant la haie de lauriers, pour protéger les habitants de la « furie des véhicules ». Et pour que Nora, le fox-terrier de sa mère, puisse continuer à aboyer contre les passants, il invente le « tremplin du chien », deux marches et une petite fenêtre à barreaux donnant sur la route, à hauteur des chevilles des passants. Et ça fonctionne ! Dans la foulée, il recouvre la façade nord d'un bardage d'acier galvanisé pour protéger la maison des intempéries – un bardage dont il dira vingt-trois ans plus tard, qu'il fait ressembler la Villa aux avions des premières lignes commerciales (in *Une Petite Maison*). Enfin, une mesure de dédommagement du canton l'autorise à construire une petite chambre en hauteur à l'angle nord-ouest de la maison – préfiguration du cabanon de Roquebrune Cap Martin – qui lui permettra d'envisager avec bonheur ses futurs séjours lémaniques.



FIG. 2
Chien Villa « Le Lac ». Photo
Djamila Zünd, 2021.

Années 40

La maison qui avait commencé à se craqueler se fissure. Et de façon de plus en plus visible. Pour Le Corbusier, il s'agit de « bobos » auxquels il ne faut pas trop prêter attention, comme il l'écrit dans une lettre à son frère en 1946 : « Vous voici dans votre « Le Lac », mais enrégés à faire des réparations. Foutez-vous donc la paix avec cette maison et ses bobos. Ici les bobos sont la règle » . Mais année après année, la fissure devient cassure, et il faut trouver une solution parce que l'eau ne se contente plus de tacher les plafonds. Elle s'infiltré dans la maison et, en cas de fortes pluies, les seaux se remplissent rapidement. Le problème est une instabilité structurelle : la maison n'a pas de fondations – elle se présente comme une boîte posée à même le sol – à l'exception de la cave, seule partie excavée. Et comme le lac est à 4 mètres, l'eau s'infiltré sous la cave et à chaque montée des eaux (due à la fonte des neiges) elle pousse la cave vers le haut. La solution se présente sous la forme d'un joint de dilatation, soit une feuille de métal dans le toit qui fonctionnera comme une charnière et qui permettra à la cave de monter et de descendre en fonction du niveau de l'eau. Et la Villa devint péniche ! Mais en attendant que tout soit réparé, la mère de Le Corbusier ira s'installer quelque temps à la Pension Nuss, à deux cents mètres de chez elle.

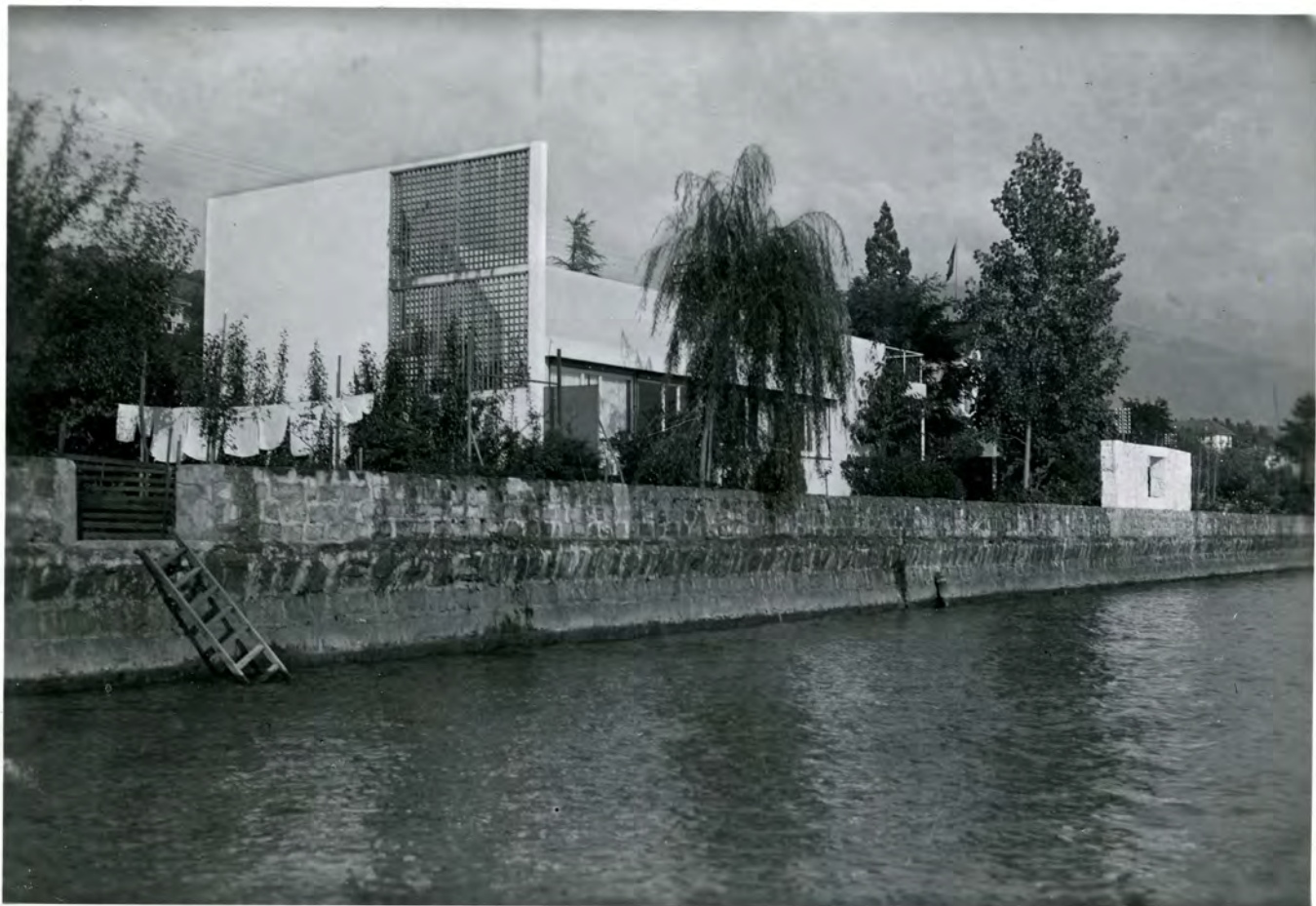


FIG. 3
Le Corbusier. Villa « Le Lac ». 1940. FLC L3(17)031.

Années 50

En 1951, la solution est validée et la charnière est posée. Elle fonctionne très bien, mais à chaque printemps, l'eau monte et pousse la cave vers le haut, et la fissure dans la façade s'agrandit. C'est une sorte de respiration. Et quand la neige dans les Alpes a fondu, et que les eaux du Léman sont au plus haut, la fissure a une largeur de près d'un centimètre ! Quand on est dans le jardin, on peut voir à l'intérieur de la maison. Alors, « pour éviter les émotions visuelles annuelles d'une expérience de physique », dit Le Corbusier (in *Une Petite Maison*), il recouvre la façade sud d'un bardage d'aluminium. Il s'agit en fait d'un revêtement destiné aux toitures de bâtiments industriels (Fural). Cette opération sera la dernière intervention de Le Corbusier sur la Villa. Dès lors, on considère que la Villa « Le Lac » est dans son état définitif en 1951.

Et durant cette décennie, au sec, la mère et le frère de Le Corbusier continuent leur vie à deux, mais aussi à recevoir des visiteurs, des amis, des architectes. Ils donnent également quelques concerts et organisent des garden-parties comme il les appellent – en témoigne leur correspondance : « Après cela, une garden-party au jardin jusqu'à tard avec un tas de bonnes choses, liqueurs anisette et menthe avec petits gâteaux et hors d'œuvre ! Tout cela sur la pelouse par un beau soir d'été. Puis les invités ne partant plus, on finit la fête dans la maison et chacun fut enchanté surtout de la Musique et du faste aussi agréable ! [...] Tout l'ensemble Maison Le Corbusier et son joli jardin furent trouvés agréables, délicieux dans cet air tiède et au bord du plus beau des lacs ! » . En 1954 paraît chez Girsberger le livre *Une Petite Maison* que le Corbusier consacre à la Villa « Le Lac ». Cet ouvrage emblématique est réalisé avec un soin infini ; l'architecte prend le contrôle sur le texte, les images, le chemin de fer, la mise en page, etc. Les photos sont réalisées par Claudine Péter-Contesse, enseignante à l'école de photo de Vevey qui suivra les instructions très précises de Le Corbusier.



FIG. 4
Le Corbusier. Villa « Le Lac ». Albert Jeanneret et Marie-Charlotte Amélie, 1950. FLC L4(17)116-RE.

Années 60

En 1960, sa mère meurt à l'aube de ses 100 ans. Albert reste seul à la Villa « Le Lac » et poursuit l'enseignement de la musique. Ses cours de violon et de rythmique sont suivis par de nombreux élèves et, avec son ami Aldo Dutto, pompiste de son état, ils enregistrent un disque de musique concrète, un 45-tours intitulé *Le bruit humanisé*. Les sons d'un tabouret déplacé sur le parquet ou ceux d'une main mouillée sur les parois de la baignoire sont enregistrés sur fil ou bande magnétique puis joués en avant, en arrière, à différentes vitesses, et réenregistrés, créant ainsi un véritable « objet sonore ». Mais c'est sous l'impulsion de Le Corbusier – et son insistance auprès de Philips – qu'Albert va enregistrer deux disques qui appartiendront à sa collection *La joie est la clé du bonheur*. C'est un orchestre d'enfants dont les instruments sont des bouteilles, des cloches, des bois flottés. La télévision suisse consacra même 7 minutes à l'événement, et Le Corbusier n'aura de cesse d'encourager son frère aîné. Il lui écrira : « Ne te presse pas de récolter des lauriers. Reste bien sur la piste de l'enregistrement et non pas du concert. Au concert tu hantes une masse d'idiots ou d'indifférents et de non-aimants. Le disque tisse sur le monde entier, la maille des amis. Et l'on veille une fois au bon enregistrement. Et c'est fait pour la vie ». Et en août 1962, revenant d'un séjour à Finhaut, Albert écrit à Le Corbusier : « Les deux derniers jours, Aldo est monté avec le magnétophone et nous avons enregistré toutes les grandes grinceuses – chanteuses – du village pour une moisson fructueuse. J'étais heureux, à cette occasion, de faire connaître à l'ami Aldo ce magnifique coin de montagne. Nous rentrions hier soir. Entre-temps, Aldo a repeint cuisine plus buanderie qui en avaient bien besoin depuis 35 ans ». Ce sont les derniers travaux de peinture, approximatifs mais pleins d'amitié, que connaîtra la Villa « Le Lac » avant longtemps.



FIG. 5
Le Corbusier. Villa « Le Lac ».
1960. FLC L4(17)153_008RE.

Années 70

La Villa part à vau-l'eau et Albert est de plus en plus âgé. A passé 80 ans, il n'a plus la force ni les moyens d'entretenir convenablement la maison. Ses élèves ne viennent plus, mais il fait encore visiter la maison de temps en temps. Quant au jardin, où la nature a repris ses droits, il témoigne de la fin d'une époque – ce sont les dernières années.

Après le décès d'Albert, en 1973, la Fondation Le Corbusier, propriétaire de la maison, effectue d'importants travaux de restauration entre 1973 et 1975 avec les architectes lausannois Richter et Gut. Ce sont eux qui peignent en blanc la façade qui aurait dû rester verte – la seule qui n'est pas recouverte de métal. Suivra une drôle de période où personne ne savait vraiment ce qu'il fallait faire de cette maison, hormis Aldo Dutto qui, en souvenir d'Albert et de leur grande amitié, prendra soin de la maison comme si c'était la sienne. Pendant une dizaine d'années, il deviendra le gardien involontaire de la Villa « Le Lac », la fera visiter ou en donnera les clés s'il est occupé à servir les clients dans la station d'essence Auto-Stand qui l'emploie. Dans une lettre à Eric Volet, Syndic (Maire) de Corseaux, il écrira : « Dernièrement j'ai même eu la visite d'un ancien collaborateur du « Corbu » a Chandigarh (Inde) qui en a été enchanté et veut y revenir. Voyez-vous, je crois que l'architecture, comme beaucoup de choses essentielles, est une sorte de foi et que ceux qui la possèdent, la cultivent, l'entretiennent. Voilà ce que je voulais vous faire remarquer aujourd'hui : on vient de très loin et on trouve intéressant, comme on peut être du coin de la rue et ne rien y voir, c'est constaté des centaines de fois, en ce qui concerne « Le Lac » je peux vous l'affirmer, il suffit d'avoir le petit feu sacré » .



FIG. 6
Le Corbusier. Villa « Le Lac ». 1970. FLC LC108-0677-001 RE.

Années 80

Grâce à l'impulsion du secrétaire Municipal Claude Bignens, la Commune de Corseaux et la Fondation Le Corbusier signent une convention pour permettre l'ouverture au public. Désormais, on pourra passer chercher la clé de la Villa à la maison de Commune – si on en connaît l'existence – et qu'il faudra rapporter avant la fermeture des bureaux de 17h00. Ainsi, dès le 1er novembre 1984, la Commune de Corseaux se charge de l'entretien de la Villa. Aldo Dutto reçoit une channe (Channe : en Suisse, broc en étain pour servir le vin) en guise de remerciements et mourra quatre ans plus tard. Puis, en 1987, pour le centenaire de la naissance de Le Corbusier, la commune de Corseaux, sous la législature de Georges Charotton, organise une série de manifestations : des conférences notamment avec Jacques Gubler, une exposition de patchworks, une exposition de photos et un (faux) concours d'architecture visant à construire une nouvelle caserne de pompier dans le village.



FIG. 7
Le Corbusier. Villa « Le Lac ».
1984. FLC L3(17)124RE.

Années 90

C'est l'époque où tout le monde faisait un peu de rétention d'information ; on ne voulait pas trop parler de cette maison, on disait même : « On ne veut pas faire de la réclame ». Il fallait éviter que trop de gens viennent visiter la Villa « Le Lac », parce que cela aurait engendré des frais et par conséquent suscité des interrogations de la part du Conseil communal qui, par tradition, ne tenait pas cette maison en odeur de sainteté. D'ailleurs quand la saison a repris, au printemps 1999, l'un des conseillers municipaux a prononcé ces paroles désormais historiques : « Ce bunker, on ferait mieux de le raser pour faire un parking pour la piscine – ce serait tout de même plus pratique ». Paroles qui fleurent bon le provincialisme – on se croirait chez Pagnol – mais la maison ne risquait rien : elle était déjà inscrite à l'inventaire des monuments historiques du vivant de Le Corbusier ! Quant au paulownia, planté par Le Corbusier dans les années 1920, il est devenu le majestueux témoin de ces années de doute.



FIG. 8
Le Corbusier. Villa « Le Lac ». 1993. Photo Sylvie Savary.

Années 2000

Dix ans de réflexion pour préparer l'avenir. Pendant que la Villa ouvre patiemment ses portes aux visiteurs les mercredis après-midi d'avril à octobre, l'idée de créer un musée à la Villa « Le Lac » se concrétise. Nulle fantaisie là-dedans, c'est le vœu formulé par Le Corbusier, dans une lettre au chef de l'urbanisme à Lausanne, quelques semaines avant sa disparition, en 1965. Mais il faudra attendre dix ans pour créer le musée.



FIG. 9
Le Corbusier. Villa « Le Lac ». 2000. Photo Patrick Moser.

Années 2010

En 2010, la Villa « Le Lac » devient musée selon la législation suisse, et peut intégrer l'AMS (Association des Musées suisses) qui lui permet de participer aux événements organisés par les musées de la Riviera vaudoise tels que la Nuit des musées aux côtés d'institutions comme le Château de Chillon, le Musée Jenisch et le Musée suisse de l'appareil photographique. Les expositions se succèdent : Erling Mandelmann, René Burri, Daniel Libeskind ou encore Rafael Moneo exposeront à la Villa « Le Lac » en hommage à Le Corbusier.

2013 voit la création de l'Association Villa « Le Lac » Le Corbusier qui en assurera désormais la gestion muséale quoique toujours propriété de la Fondation Le Corbusier. En même temps ont lieu des travaux de restauration : les peintures extérieures sont refaites, le jardin a pu être réhabilité grâce aux photos des campagnes photographiques de Le Corbusier des années 1920 et 1930, et le paulownia, malade, est remplacé.

En 2016, l'œuvre architecturale de Le Corbusier est inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO en tant que contribution exceptionnelle au Mouvement Moderne. La Villa « Le Lac » fait partie de cette série transnationale avec 16 autres bâtiments de Le Corbusier répartis dans 7 pays et 3 continents.



FIG. 10
Le Corbusier. Villa « Le Lac ». 2010. Photo Patrick Moser.

Années 2020

La Villa « Le Lac » redevient laboratoire d'idées et terrain d'expérimentations. En 2022, elle crée le voyage dans le temps avec la Time Machine, un dispositif de réalité augmentée appliquée au patrimoine qui permet aux visiteurs de voir la Villa, le jardin et même les alentours tels qu'ils qui se présentaient dans les années 20, 30, 40, etc. En 2023, pour le centenaire de la Villa « Le Lac », l'Association propose une exposition rétrospective 1923-2023, des concerts avec le répertoire de piano de la mère et du frère de Le Corbusier, des conférences, des projections de films, un concours canin et une résidence d'artistes. En même temps, les travaux de peinture sont effectués en intérieur et extérieur pour redonner à la Villa « Le Lac » le lustre nécessaire et symbolique pour son centenaire.



FIG. 11
Le Corbusier. Villa « Le Lac ». 2020. Photo Patrick Moser.

Auteur

Patrick Moser (1969) est un homme de lettres suisse, historien de l'art, muséologue, fondateur et conservateur du musée Villa « Le Lac » Le Corbusier. Il suit les cours d'histoire de l'art et de l'architecture de Carlo Bertelli et de Marcel Grandjean à l'université de Lausanne, puis ceux de Pierre Vaisse et Mauro Natale à l'université de Genève où il obtient un postgrade en muséologie et conservation du patrimoine. En 1992, il part étudier à l'UCC (Cork) où il s'initie à l'édition bibliophile. Actif depuis 1999 à la Villa « Le Lac », il y organise dix expositions dont un hommage à Le Corbusier en 2015 auquel il invite dix architectes de renom parmi lesquels Daniel Libeskind, Mario Botta et Toyo Ito. Suivront plusieurs conférences et le AHA ! Festival de la Chalmers University of Technology (Göteborg) avec une présentation des potentialités de la réalité augmentée appliquées au patrimoine bâti. Une réalisation concrète est initiée à la Villa « Le Lac » en 2022 avec la Time Machine ou machine à voyager dans le temps, permettant aux visiteurs d'explorer la Villa « Le Lac », le site et ses alentours de 1923 à nos jours.

Notes

1 Il s'agit de la villa Jeanneret-Perret dite Maison Blanche.

2 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 10 août 1931. Lettre de Le... 1931. Cf. Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1926-1946*, Golion : Infolio, 2013, p. 347.

3 Lettre de Le Corbusier à sa mère, 3 mai 1946. Cf. Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1926-1946*, Golion : Infolio, 2013, p. 954.

4 Lettre de la mère à Le Corbusier, 9-10 juillet 1952. Cf. Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1947-1965*, Golion : Infolio, 2016, p. 241.

5 C'est lors de la construction du Pavillon Philips et de la réalisation du *Poème électronique* que Le Corbusier noue des

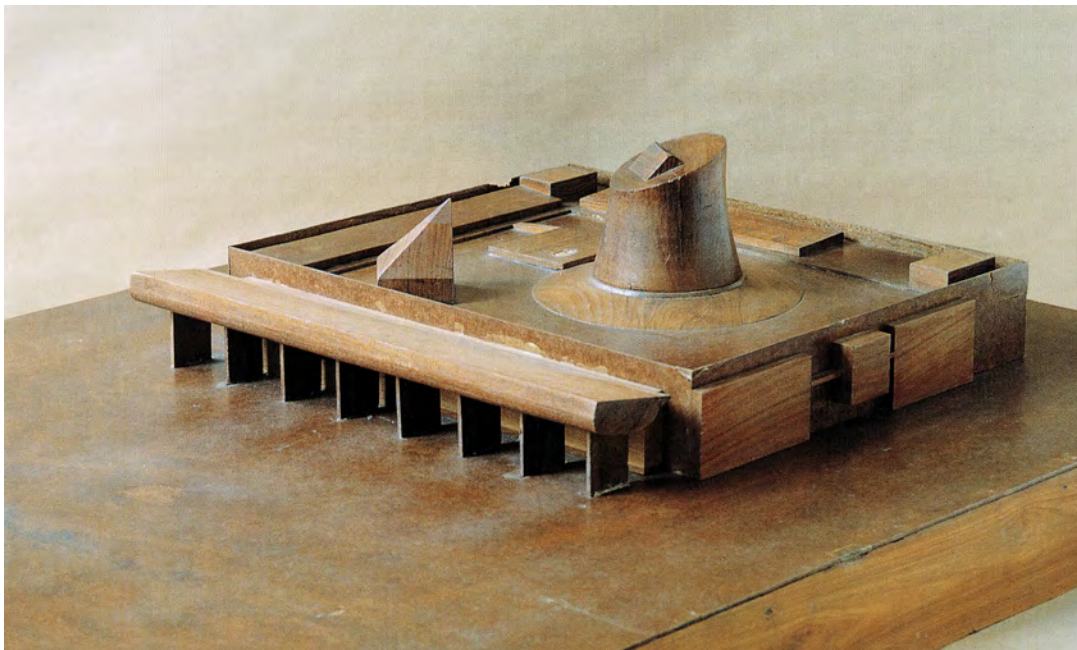
liens avec M. Kalf, Directeur artistique de Philips. Il n'hésite pas à le solliciter pour permettre à son frère d'enregistrer et de signer chez eux.

6 Lettre de Le Corbusier à Albert Jeanneret 13 juillet 1952. Cf. Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1947-1965*, Golion : Infolio, 2016, p. 246.

7 Lettre d'Albert Jeanneret à Le Corbusier, 16 août 1962. Cf. Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1947-1965*, Golion : Infolio, 2016, p. 709.

8 Lettre d'Aldo Dutto à Éric Volet, 14 septembre 1982

LC. #07 LE CORBUSIER CONTEMPORAIN



Le Corbusier. Chandigarh.
Palais de L'Assemblée,
1955. Maquette en bois.

**LC150+, a conversation with Rene Tan, Jonathan Quek, Ian Soon,
Keefe Chooi and Janelle Ho**

Alejandro Lapunzina

**LC150+, A TRAVELLING EXHIBITION. The RT+Q Architects' Private
Collection of Le Corbusier Models**



FIG.1
Models LC150+.

LC150+

A CONVERSATION WITH RENE TAN, JONATHAN QUEK, IAN SOON, KEEFE CHOOI AND JANNELLE HO

Alejandro Lapunzina

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19349>

LC150+ is an exhibition of RT+Q Architects' private collection of nearly one-hundred and sixty models of buildings and projects designed by Le Corbusier.¹ Originally an in-house office project, two years ago the collection was publicly exhibited for the first time in the office's hometown, Singapore. The event acted as a thunder that triggered the rapid and now incessant growth of the collection. Shortly thereafter, it also began travelling, first to neighboring Malaysia and Indonesia, and now through Europe, where it will be displayed in several countries before it travels to Canada and the United States towards the end of the northern hemisphere's summer.

The Illinois' program of overseas studies at Barcelona-El Vallès hosted at the Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (ETSAV) and the ETSAV itself joined efforts to display the LC150+ traveling exhibition between February 20 and March 6, 2023. Organizing the exhibit was also a propitious opportunity for convening a small and informal, but insightful and enthusiastic mini conference which, entitled "Five Brief Reflections on Le Corbusier's work," was attended by Rene Tan and other members of his team, as well as by Brigitte Bouvier, Director of the *Fondation Le Corbusier*.²

The collection is certainly heterogeneous. All models are at different scales and are built at very diverse range of development and detail. Some are small and rather schematic (for instance, the Pavilion Suisse, Villa Le Sextant, and Maison Fueter, to name only three), but others are quite large and highly sophisticated, many of them with removable parts or built in fragments that permit seeing the buildings' interior in either plan or section. The Villa Savoye spliced in four quadrants, a one-half model of the Asile Flottante, and a partially sectioned model of the Church at Firminy are three examples among a constellation of Le Corbusier's built projects that the collection recreates through carefully crafted, digitally printed models. In fact, most of the models are built through 3D printing technology, but the older models in the collection (generally of houses from the 1920s) are built with traditional techniques and materials. These older models are nevertheless charming, proudly displaying the aging of the white board with which they were built more than twenty years ago as well as the imperfections of being hand-crafted by young architectural interns. This is an important aspect of the collection: it is not the work of professional model-builders who created models to be displayed in museums or as part of scholarly-oriented exhibitions. Instead, it is the work of dozens of young motivated and engaged architectural interns who take it as an opportunity to continue learning, often with contagious passion for being part of a project that goes beyond the daily routines of learning the ins-and-outs of the profession.

While heterogeneous, the collection is impressive in every sense. In fact, the impression of seeing in only single room more than one-hundred-and-fifty models of Le Corbusier's buildings and projects is striking. In effect, visitors can virtually see the complete work of Le Corbusier at a glance, in a linear succession of fifty cardboard pedestals (cleverly designed by RT+Q) on top of which all-white models of over one-hundred built and unbuilt projects are organized in a somewhat chronological order, from the early work at La Chaux des Fonds to the Church of Firminy completed long after Le Corbusier's death. The display also contains formulations like the Dom-ino concept, non-

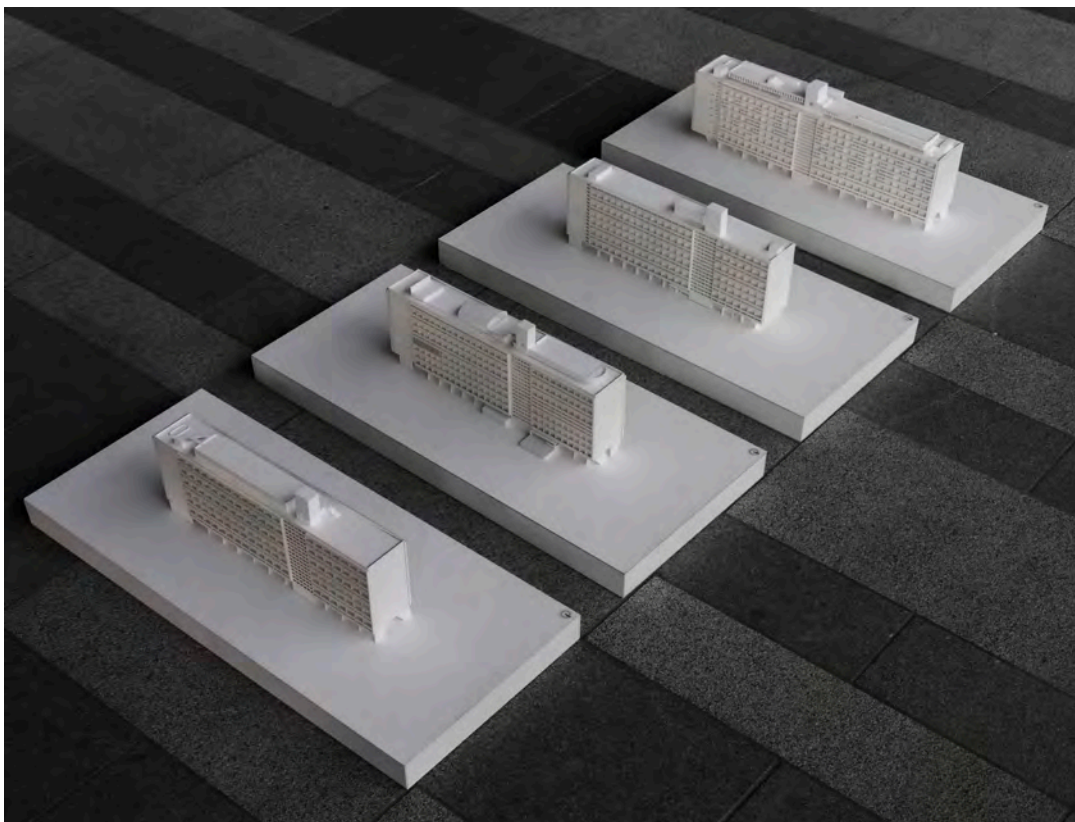


FIG. 2
Models LC150+.
Unités d'Habitation.



FIG. 3
Models LC150+.

architectural projects such as the Voiture Minimum, a model interpretation of Le Corbusier's well known sketch "the four compositions," and schematizations of urban projects such as the masterplans for St. Die and Chandigarh.

The exhibit includes multiple versions of some of Le Corbusier's most iconic buildings. Many of the Purist houses of the 1920s which are part of the initial collection of twenty-something models were rebuilt in recent years with 3D printing taking advantage to generate more precise, more detailed, and more elaborate renditions of these buildings from that important period in Le Corbusier's work. There are also several Unités d'Habitation, from three quite large different versions of Marseille (a full building, a section, and an exploded model of the typical set of two units) to smaller-scale editions of those at Nantes, Strasbourg, Berlin, Brye-en-Foret and Firminy. One can see two different models of several other buildings such as Ronchamp and La Tourette, and intelligent and quite didactic models such as Le Corbusier's own formulation of his famous Five points for a New Architecture illustrated through a model of Maison Cook, like he himself did in the first volume of the Oeuvre Complète.

The most striking for students and for those who are only familiar with Le Corbusier's built work is to see models of a large number of poorly known and unbuilt projects, from the Villa Meyer to Villa Errázuriz, the Domaine Agricole in Peyrissac, early versions of Villa Hutheusing, fragments of the Venice Hospital, the demolished Philips Pavillon, and many more. In short, the exhibit is a veritable tour-de-force, a didactic promenade through Le Corbusier's work through a collection of models which original intention was to be part of the formative process of young architectural interns. Exhibited at schools of architecture like at Sant Cugat del Vallès, the formative initial goal of building these models comes full circle as they become powerful pedagogic instruments for teachers and students of architecture worldwide.

Rene Tan, Director and co-founder with partner TK Quek of RT+Q Architects, is the "master mind" behind this project, but there is no doubt that it would not have been possible for him to develop and sustain it without the commitment and engagement of his Singapore-based architectural office and a veritable legion of dedicated interns and young collaborators.

One week after the opening of the exhibit in Sant Cugat del Vallès, I had a conversation with him and a few members of his team to talk about the exhibit, its origins, intent, and future plans. Selected fragments of that informal conversation follow.³

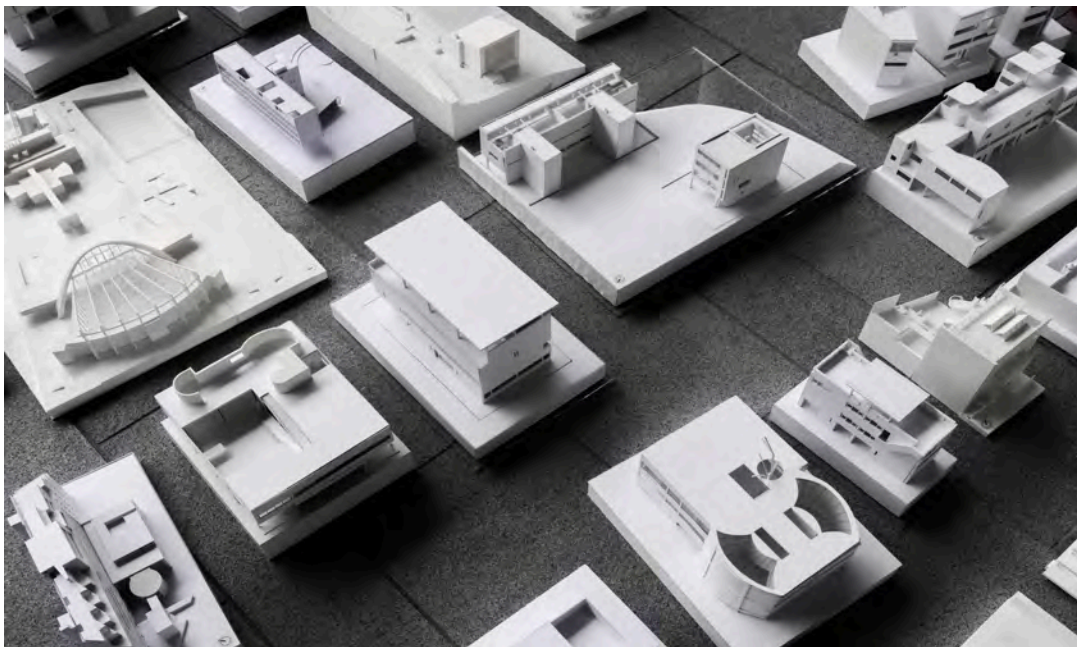


FIG. 4
Models LC150+.

Alejandro Lapunzina [AL]: The exhibition here at the ETSAV is going quite well. We have received lots of praising comments and great feedback that I will share with you later. We are not surprised. Our expectations have been largely surpassed.

Rene, you have put together an amazing private collection of models of both built and non-built projects of Le Corbusier. Can you share with us the story behind it? What was the origin of the collection? How did it start?

Rene Tan [RT]: That is a very good question because we are now thinking back, trying to trace the origins of this collection. The idea started about twenty years ago, very modestly, in the attic that is in the fourth level of our office. The idea was that every intern who comes to work with us, their first task from the first week of the internship, was to build a model of a project designed by Le Corbusier. We do that for a variety of reasons. The first is that we are never ready for the intern because sometimes it happens that our administrative staff tells us, “Rene, Jon, we have a new intern here for the next six months, what do you want them to do?” So, we are never ready for them. Thus, to make their time useful, the idea was to get them to look at, and build a model, of a world-famous architect. At that point, we thought that the Purist houses of Le Corbusier, would be a good place to start, partly because in that Purist phase, the buildings were usually geometrically pure, rectilinear, and easy to build models with. We gave interns a one-week challenge of drawing up a Le Corbusier project and then get it built in model form, initially hand-cut cardboard models, and eventually, as things progressed along, we started using a 3D printer.

We thought that working on Le Corbusier would be a good project for students and interns because we consider his work to be very encyclopedic. Le Corbusier has covered a range of themes, designed homes, worked with construction methods, materials, and so forth, therefore we just thought that it would be a good introduction to prepare our interns because they come with varied skills; some have only six months of experience, while others have already four years. Regardless, we thought that it would be a good place for them to start the internship rather than wasting time and building a second- or third-rate project of RT+Q Architects. We thought that Le Corbusier would be the perfect way to get them going, just to warm them up. That is the origin of the idea.



FIG. 5
 “A Day in the life of
 Le Corbusier”, Archifest
 Singapore, 1 - 30 October
 2021.



FIG. 6
"LC121: Uncovering The Hand". University of Malaya (UM) Kuala Lumpur, 11 June – 3 July 2022.

FIG. 7
"LC150+ Le Corbusier 150+ Models". Universidad de Navarra Exhibition, 30 January – 17 February 2023.

AL: When you say twenty years ago, can you put a date?

RT: Yes 2003, that is when RT+Q Architects started.

AL: I presume that obviously everybody already worked with digital drawing technology. Do the interns know, before they go to your office, that they are going to do this?

RT: My sense is they didn't in the first few years, but today the word must have traveled, and they would have heard about this.

Jonathan Quek [JQ]: We have got a reputation, in universities, that when you go to RT+Q be ready to build a model for the first week. We heard this a few times.⁴

RT: But I think that building the models of Le Corbusier is not just for the interns and their education, it is also for us and for me to learn something from. The value of this exercise, I think, benefits everyone.

AL: Lots of questions emerge from these first few comments. There are two interns sitting next to you. A question for all of you then, how do the interns react when the first thing that you tell them when they come to the office is "sit down, here is a building of Le Corbusier, you have to make the drawings and a model of it"? Is the reaction now different than twenty years ago?

RT: I think the reaction is normally of surprise, because interns –whether they are at a law office or a dental clinic, or even an architect's office— are usually expecting to do menial work such as to tidy up the library, or to get coffee or breakfast for the staff. So, rather than doing that, we thought we would instead ask them to build a model. I think it's usually a welcome surprise because Le Corbusier is "something" that they would have heard at school but perhaps have not seen everything yet. So, it's a welcome surprise. I also I feel that through the years there has been a little bit of a healthy competitive spirit because every intern would want to do better than the previous one.

There was a stage when rather than just building one model, there were about six interns in our office, and they were having a great time over a period of three to four months in which they were building maybe even three, four, or five models each. They just got into it, and then they started believing that there was a good purpose for them to do it. I think in time, their curiosity changed into interest, and then interest changed to passion.

JQ: I'd like to add something here. I think that for some of the interns who actually do stay with us for about three months, doing the exercise of actually studying the plans and the beautiful spaces that Le Corbusier has actually developed over the years for every single project is good for all. If they can actually learn one thing and apply that to any sort of task or drawing that we give to them, subsequently it will make what Rene refers to a symbiotic, relationship. It will inform them how to actually design the spaces with a passion like that of Le Corbusier, and that will be beneficial to the work in the office, as an intern, as opposed to just tell them "please draw a bathroom..."

But, if they see, for instance, Le Corbusier's bathrooms or spaces, and try to learn something and apply that to the work that they do, subsequently –after the model has been built– that is beneficial.

RT: I think one of the important things is a lesson that I learned from Michael Graves. He used to tell us that the best way to learn about anything is to retrace, to redraw, the plans and the sections of any project. To build the models, interns would have to, for example, redraw the curves of Villa Savoye, they would have to draw the sloping ground of La Tourette, like Keefe did. I think that once you go through that exercise, you really learn, you really experience the curve, the height, you experience the size of the windows. I think it's all about learning. That's the most important thing.

AL: We can say then that one of the objectives, which is not hidden but quite visible, is to learn by the act of making, and this act of making leads to understanding the act of creation of a work of architecture.

RT: Yes, and on top of that, I think that going through Le Corbusier's work, which is so encyclopedic, is a bit of a warm-up that leads the interns along. It is really to just shake them up a little bit so that they can experience drawing, curves, straight lines...



FIG. 8
 "Now Boarding: Le Corbusier". Singapore University of Technology and Design, 12 Mars - 11 April 2022.

AL: You mentioned a few times the encyclopedic nature of the Le Corbusier's work, and that the objective of building the models is, for interns, to understand the Purist language of his architecture, the methods of construction working with different materials, and many other things. Yet, I am curious; the collection began with the Purist houses, which are not simple houses, they are architecturally complex and very rich; but yes, perhaps because they are more purely geometrical, especially the smaller ones, they are more adequate for interns to build models.

But there are also many other works from the same period by other architects. I can think of for example, Mies van der Rohe, the Tugendhat House in Brno, or works by Walter Gropius, or the buildings in the Weisenhoff Siedlung complex that could have a similar complexity or present a similar challenge. Even though the encyclopedic aspect of Le Corbusier's work may already answer my next question, did you ever think of, instead of focusing on one single architect, another way of approaching this would be to work with buildings from the same period, or from a variety of periods? I can also think of the work of Louis, Kahn, or many other architects whose buildings lend themselves to achieve similar objectives.

RT: Yes. Well, we certainly are aware of these other architects. But we focus on Le Corbusier for a variety of reasons. The first is that at RT+Q Architects we do a lot of suburban houses in Singapore, and we always thought that it'll be interesting to build the Villa Savoye at the same scale as the buildings that we are doing, so that we can compare and see, for instance, proportions and issues of scale. Because of that, we started with Le Corbusier, and we continued with him because something tells me that it is best to completely explore one project, one architect, rather than spreading ourselves through a variety of architects.

Let me tell you something interesting. People always ask what are the ten great architects and their buildings that students should know? So, you name three by Le Corbusier, two by Mies van der Rohe, one Palladio, and so on and so forth, but a teacher of mine –probably in Princeton, I can't quite remember– used to tell me, "Rene, just learn all Le Corbusier and you would have covered A through Z."

There is also something that I like to say, quite controversial. I always say that architecture after Le Corbusier are just footnotes of Le Corbusier. Lots of people tell me I can't say that, but I truly believe that "Corb" is so all-encompassing that a lot of the works that come after him are just footnotes.



FIG. 9
"Le Corbusier Maquettes:
The representation of
modern architecture Part
1" Universiti Sains Malaysia
(USM) Main Campus,
Penang, 4-12 July 2022.

AL: Well, that is something that to a certain extent I may share. The sustained relevance and influence of Le Corbusier’s work is, I believe, one of the reasons that explains why there is something like “LC La Revue,” that is, a journal dedicated to Corbusian studies that is published twice a year. There is a volume of research dedicated to his work that is very rare to see dedicated to other architects.

Let’s get back to the models. Villa Savoye was perhaps the first model built, and then the Villa LaRoche. But, Rene, at what point, the initial collection of about twenty models or so that you mentioned in your presentation last week, began to grow to become a project in its own right, because it is obvious that now it is a full-scale project in your office.

RT: This is an important question because we are talking about the origins of the exhibit. Well, it started in July 2021, when the Alliance Française was looking for an exhibition after doing one with a private collection of Rudolf Nureyev’s costumes. The Singapore Institute of Architects was also looking to do an exhibition because of the upcoming ArchiFest. Somehow, someone informed both parties that RT+Q Architects had a collection of Le Corbusier models. At that point, we only had twenty-seven models that were all over the office, some were lost, and some were dirty. We had twenty-seven, and they thought it was enough to do an exhibition at the Alliance Française. But then, we had a fresh batch of interns and I said we better up the collection to at least forty or fifty.

So, we had forty-five at the first exhibition which, subsequently, went to a few universities in Singapore over the following few months. The first forty-five, became seventy-five, at one point there were eighty-eight, and then one-hundred-and one, later one-hundred-and-fifteen. When I first talked to you [November 2022] we had one-hundred-and thirty and now we have about one-hundred-and-sixty. There are some models upstairs in our office that have not made the trip because we don’t even know how to bring them over. We started rather modestly.

AL: I see. In a very short time, only two years, it went from about twenty-something to one-hundred-and-sixty, of which we have one-hundred-and-fifty-seven currently exhibited in Sant Cugat del Vallès. Will this ever end? Will you ever end building models, or do you plan to continue until you cover Le Corbusier’s entire work, especially his unbuilt projects?



FIG. 10
 “LC150+ A Travelling
 Exhibition. World
 Architectural Festival”.
 Lisbon, 30 November – 2
 December 2022.

RT: I think it will never end because the more we do, the more we look at the *Œuvre Complète*, the more we realize that there are lots of interesting things that we didn't know about which we should build. For instance, Ian, which one are you are looking at now?

Ian Soon [IS]: The one that I am currently looking at is the Bata Shoe Store that Le Corbusier just sketched up.⁵ It was never built, but there is series of studies of different plans and how to draw passersby on the street into the store. So, he started changing the front part of the store with a series of capsules where everything would be displayed on the wall, and then there are a series of different open plan to study that circulation on the façade. It is quite interesting that he managed to consider designing for retail spaces such as a shoe store. Actually, in Singapore, we also have the Bata brand, so it was quite eye-opening to see that the Bata Brand goes one-hundred years back, from Prague.

RT: This is what we are continuing to discover, and it is just fascinating because Le Corbusier has really thought about everything. It is amazing, he did not just think about Madame Savoye's *boudoir*, he thought about everything.

AL: Certainly. In addition to what Ian is telling us about the Bata store, are there buildings, or one building, that you still dream to do in model form? For example, thinking of my own research, I would love to see a model built with the same care, dedication, and sophistication of many unbuilt projects. One that easily comes to mind is the French Embassy in Brasilia, which is a fantastic project. But I am sure that there are many others. Are there buildings that you as an office, or individually, would like to add to this collection.

RT: No, there are no immediate ones at the moment.

AL: Let's get back to the traveling exhibition. It began with a few models at the Alliance Française in Singapore. Where did it go after that?

IS: After the exhibition at the Alliance Française, it went to the National University of Singapore for three weeks, and then to Singapore University of Technology and Design.



FIG. 11
"LC150+". Museum EAAD,
Guimaraes, 4 -25 January
2023.

AL: If I understand correctly, at the beginning it was only in Singapore. When did it cross the borders, and how did it become a traveling exhibition that went to South East Asia, eventually to Europe, and very soon to the Americas?

IS: I think the key connection here is Rene and his friendship with Lillian Tay who is a practicing architect at the Veritas Design Group in Malaysia.

RT: Lillian Tay is an architect, a partner of a big firm, and used to be the president of the Malaysian Institute of Architects. We are both Malaysians and were in Princeton together. She told me I should bring the exhibit to Kuala Lumpur which is a short three-hour ride from Singapore. We packed up the models and the exhibit was driven across the border to Kuala Lumpur where we had a rather good exhibition for a few weeks in a neo-Le Corbusier building. After that, it stayed in Malaysia for another month because the Alliance Française in Penang and the Universiti Sains Malaysia, wanted it. After Kuala Lumpur and Penang, it came back home to Singapore. The next destination was Indonesia.

We started rather modestly in the Southeast Asian region: Singapore, Malaysia, and Indonesia where it again had a very good reception. At that point we spoke with the World Architecture Festival (WAF), which started years ago in Barcelona, then came to Singapore for four years, and later went to Berlin, Amsterdam, and this year was in Lisbon. I told the WAF about our collection of models, and they said it was a great idea to exhibit it in Lisbon. This is how the models got to Europe [in November 2022]. Once there, I told everyone in the office that the models could stay in Europe touring through three or four more cities before returning to Singapore. But then, it occurred to me that we should write to schools in Europe, North America, etc... to see if they would be interested in hosting this collection of models, free of charge.

AL: Yes, this is how we heard of the exhibition, because of the material you had sent to us, which was very attractive. But I have to say that seeing it in person, the exhibition is much more impressive than just attractive.

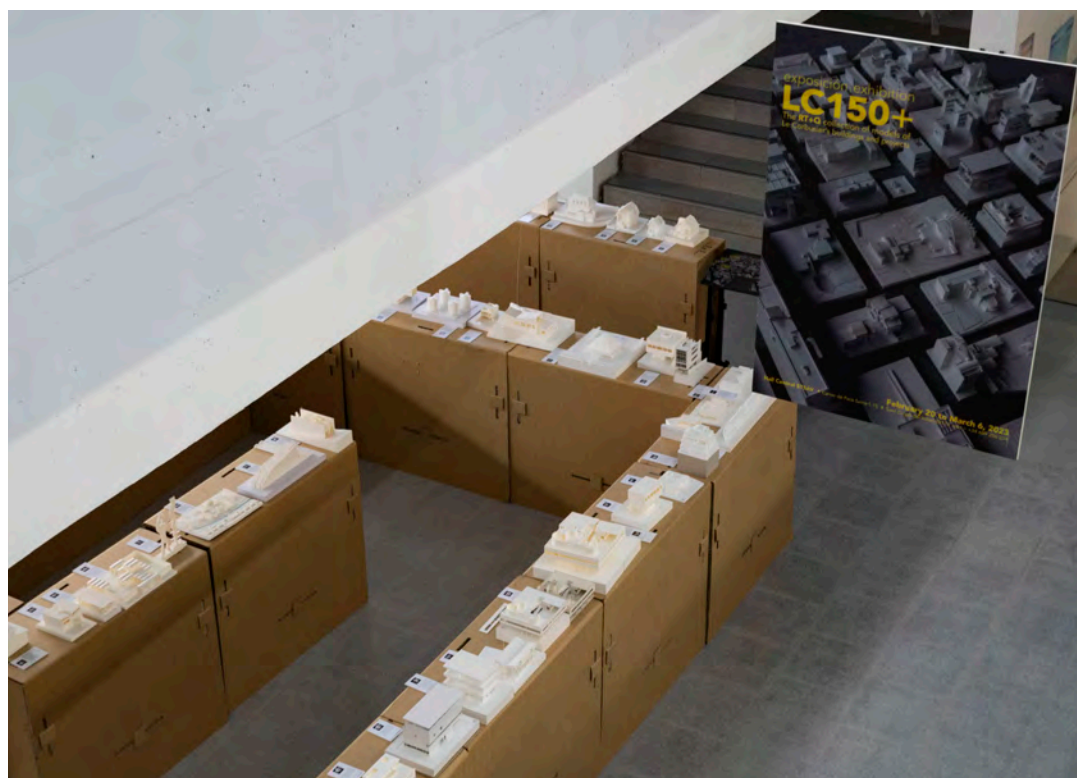


FIG. 12
 "LC150+ The RT+Q
 collection of models of
 Le Corbusier's buildings
 and projects". ETSAV 20
 February – 6 March 2023.
 Fotografía Boden Freeman.

RT: Good to know!

AL: What is impressive is the quality of the models, the selection of buildings and projects, but especially the volume. You never see, in the same room, virtually the entire complete work of Le Corbusier in model form. There have been many exhibitions of models of Le Corbusier's work before, especially about the Purist houses. I can think of Max Risselada's collection of models done at Delft University, I believe in the 1990s, and I think Tadao Ando's continuing project of making models of Le Corbusier's buildings. But I had never seen a collection of virtually the entire complete work. It is also nice to see the heterogeneity of the models, some very detailed and very sophisticated, others more schematic.

One of the great things about the exhibition, which you mentioned in your lecture last week, is that you made visible projects that, for students, are little known. This is wonderful and very didactic. I think of, for example, the project for the Villa Errázuriz in Chile. For students to discover a house designed by Le Corbusier in the 1930s that looks like the antithesis of what they would expect of a building designed by Le Corbusier in that period is fantastic.

RT: Yes, true antithesis. I feel also that Le Corbusier is interesting because he is always reinventing himself. This is why he built in timber, steel, in tent-like form, concrete. I think there is a certain richness in his work that is unsurpassed. We saw it in the event that you organized last week.⁶ Everyone had an interpretation of Corb's work. We can talk about the sculptural qualities of his work, about the moving image, his reaction to climate conditions, the promenade architecturale, and so forth. It was actually a very good event.

AL: I would like to ask you a little bit about the models. It seems that when the collection began to grow, the models became more sophisticated: there are many section models, an amazing model of the Villa Savoye in four quadrants, etc. Can you say a little more about this process of sophistication? At what point it was decided to go beyond the object itself, as beautiful as it could be, to be something that can be explored inside through section models or, as in the exploded model of the Unité d'Habitation's typical unit. How did it happen and what are the objectives of these special models?



FIG. 13
"LC150+ The RT+Q collection of models of Le Corbusier's buildings and projects". ETSAV 20 February – 6 March 2023. Fotografía Jorge Torres.



IS: I think the inspiration for the explosion of section models is the sketch of Le Corbusier about the Unité d’Habitation where a hand is pulling out a bottle of wine, a very iconic image. We thought that the emphasis on the Unité d’Habitation is that very act of pulling out, of peeling the layers to see what is inside each module or each unit. That building is also interesting in section because of the double-height spaces it generates. So, we really wanted to place a new way to see that building. Instead of just seeing the facade, which most people see from the ground, we wanted to see the volumes and how Le Corbusier proportioned spaces inside. That prompted the section model, and also the exploded model of the [typical] unit.

RT: There are a few ideas for the section models. The first is: I told the interns that if we are going to revisit a well-known building, we must do more, that is, we are not just going to do another Villa Savoye from the outside. We should instead take the opportunity to really look at the inside very carefully. Because it is all about the promenade! Through the interiors and all that! Moreover, I think the interiors of Le Corbusier are understudied, because if you ask what Le Corbusier’s work is about, you will hear “form,” form here and form there. But there are lots of interesting interior incidents that are not so well known. So, again, if we are going to redo an old well-known building, we better show more and show new things.

The second reason is that I don’t want to kill the interns by overbuilding models, so at some point we thought, one-half of the building is just enough. So, we build a digital model and later try to decide whether we show one half of the building or the other half. That is the spirit; while we are passionate about the work, we are not fanatical. The third reason is more logistical and practical: packing. In order to pack these things, if we don’t need to show the whole Villa Savoye, one-half would be enough. So, it was because of a combination of things: packing challenges, not overdoing things, and the desire to experience the inside of the buildings. Like the amazing model of Curutchet house. We thought it was better to build a section model through the ramp to explore new possibilities; we finally built the section model and it showed us a few things.

AL: Yes, all this is quite wonderful and very didactic. The work of Le Corbusier is, as you said, so encyclopedic that is always opened to all sorts of new interpretations. In the last few days, while teaching Architectural Design,

FIG. 14
“LC150+ The RT+Q
collection of models of
Le Corbusier’s buildings
and projects”. ETSAV 20
February – 6 March 2023.
Fotografía Boden Freeman.

we brought students down to the exhibition hall to show them things we were talking about in studio related to things they should explore [in their projects]. We would show something that Le Corbusier had tried, and invited them to do their own interpretation as part of a never-ending process of exploration, what Le Corbusier himself called the patient search.

The exhibition is now here in Sant Cugat del Vallès and next week goes to London and on to several other venues in Europe. In the summer, it will travel to North America; hopefully we can host it in Illinois in November. What is next? What are your future plans?

RT: Well, first, the models will just go from one location to another like refugees, so to speak. We hope that after the tour through North American schools the exhibit can go south, to Montevideo, Buenos Aires, La Plata... in 2025.

AL: Do you think that your refugees will ever get back to their home in Singapore? Or will they continue traveling for a long time?

RT: We don't know. People have been talking to us, like Glasgow, or maybe goes to Cardiff next year or the following one. And we have not yet asked in Asia, where there are lots of schools in China and India; and perhaps it also goes to Australia, and to African schools.

AL: You will probably never see them back together in Singapore. They will continue traveling ...

Since we have three of the interns with us, let me ask all three of you: what did you get out of doing this? Obviously, the models show your passion because you cannot do anything like this without being passionate. What are your impressions once you finish a model? What do you think of all this?

Keefe Chooi: I think that building the model itself is a good primer for getting into the working world, how an architecture office works; while you build the model, you really get to learn how Le Corbusier designed spaces. When you do the section model, you finally have to analyze the different spaces he intended to create, you learn some lessons about how he designed buildings, and you can then directly use those lessons and apply them to your own work. Also, spending the first week of work in the office doing the model helps to ease your adaptation to the new work environment, getting to know your colleagues and everything else.

This is further strengthened by going to help setting up and organizing the exhibition in other countries. It is an invaluable learning experience.

RT: What is important from my point of view is we are neither experts nor scholars, we are not a university, nor a gallery, nor a school. We are a normal architecture office, very busy every day. We just felt that we needed something extra to lead us around as well, and I think there is no better little project than doing this. The idea of bringing it around was also because of the Covid pandemic. With the impossibility of traveling for two years we thought we could bring Le Corbusier to the doorsteps of people.

Janelle can tell us more about what she got out of this.

Janelle Ho: [In building the models] it is very interesting to see all the little details, all the thought that was put into each design, and how Le Corbusier creates the space and atmosphere for the user, the resident. By dissecting the model, through the cut you can see that each component was very well thought out to create functional and comfortable rooms.

RT: I think the breakthrough model in terms of section, done by Keefe, was La Tourette. It surprised me, I began to see a lot of things in section that I never thought about because we are usually looking in plan.

AL: We can continue this conversation for several hours, but I don't want to abuse your generosity and time asking more questions. Instead, I would like that you close this conversation with anything else you want to share with us.

IS: For me the biggest challenge is the logistics. There were many along the way. When we started, we had to design the models' pedestals, and trying to get the models on a plane is difficult because of airline restrictions. Therefore, we had to design our own crates to get everything ready for international travel.

We designed the cardboard pedestals in our office. We worked with a carpenter to manufacture them. We wanted them to be as travel friendly as possible so that everyone gets to see the exhibit.

RT: Well said! The models are only half of the story. The pedestals are the other. The idea was to create something lightweight, easy to construct, sustainable, and reusable, reducing the work for the hosts to the minimum.

In closing, it is important to highlight the generosity of RT+Q Architects in making this traveling exhibit available to interested institutions or venues free of charge, including insurance. The only cost for the hosts is to pay the transportation from the previous location. RT+Q Architects' generosity and passion for propagating the display of this traveling exhibit worldwide is further demonstrated by sending, at their own expense, members of their office to co-ordinate the process of installation of the exhibit at every venue. This generosity is fundamental for institutions, especially public universities worldwide, which otherwise could not afford hosting an exhibition of this magnitude, contributing, at the same time, to further disseminate the timeless legacy of Le Corbusier's work.

Auteur

Alejandro Lapunzina is the *Suzanne & William Allen Professor of Architecture* at the Illinois School of Architecture (University of Illinois at Urbana-Champaign). He is also Director of the Illinois Architecture Study Abroad Program at Barcelona-El Vallès of the same institution. An architect educated at the Universidad de Buenos Aires (Argentina) and Washington University in St. Louis (USA), he has written books, essays, and articles on a range of architectural themes, including many about Le Corbusier, with an emphasis on his work in the American continent.

Rene Tan, who describes himself as an 'accidental architect', received his BA (double-majoring in architecture and music) from Yale and his MArch from Princeton.

Today as Director at RT+Q (a firm he co-founded in 2003 with partner TK Quek), Rene works on projects of various types, scale, and sizes—locally and internationally. He was 'Designer of the Year' laureate of the 2016 President's Design Awards, Singapore—an honour he shares with everyone at RT+Q.

To maintain work-life balance, Rene searches (with his wife Woei Woei and daughter Lara) for the next ski slope to negotiate, and has, forever it appears, been struggling to prevent the complete demise of his skill at the piano.

Notes

1 RT+Q Architects is an award-winning architectural firm based in Singapore that was founded by Rene Tan and TK Quek in 2003. For more information about their work I recommend visiting their website www.rtnq.com.

2 Preceded by welcoming and introductory statements by Brigitte Bouvier and Rene Tan, this "mini-conference" consisted of short paper presentations by Corbusian scholars based in Spain. Participants (and the title of their presentations) were Jorge Torres Cueco ("Le Corbusier 1910. Germany. *A la recherche de la clarté Classique*"); Josefina Gonzalez Cubero ("Le Corbusier's vindictive distances: cultural context, media and architecture for spectacle"); Juan Calatrava ("New paths in the plastic work of the last Le Corbusier"); Alejandro Lapunzina ("The poetic dimension of Le Corbusier's architecture"); and, Pere Fuertes ("Le Corbusier bioclimatic"). A limited-edition publication compiling these texts and a selection of photographs of the models exhibited will be published in April 2023. Digital access to this publication will be free of access.

3 The transcript has been partially edited to make it more adequate to a written/readable format. We eliminated most of the rather anecdotal information, but we intentionally kept the casual

and informal tone that predominated during our one-hour long conversation.

4 Jonathan Quek is a Director at RT+Q Architects.

5 Ian Soon is a member of RT+Q Architects. As the exhibition manager, he is in charge of managing, coordinating, and updating all the information related to the exhibit and its journey through the world. He often travels to the exhibition's destinations to lead the process of displaying the models.

6 Rene Tan refers to a one-morning event described in note #2.

7 Now working full time at RT+Q Architects, Keefe built a carefully crafted section model of La Tourette. He was in charge of directing the installation of the exhibition in Sant Cugat del Vallès.

8 Janelle Ho, a very young intern, built several models of the exhibition, notably two section models: one of one-half of the *Asile Flottante*, and a second edition of *Villa Curutchet* in section.

9 The exhibit at Sant Cugat del Vallès was brought from its preceding location at the Universidad de Navarra in Pamplona.

LC 150+

A TRAVELLING EXHIBITION

The RT+Q Architects' Private Collection of Le Corbusier Models



"A DAY IN THE LIFE OF LE CORBUSIER"

ARCHIFEST SINGAPORE. Alliance Française, Singapore. 1 - 30 October 2021



"NOW BOARDING: LE CORBUSIER"

Singapore University of Technology and Design (STUD), Singapore, 12 Mars - 11 April 2022

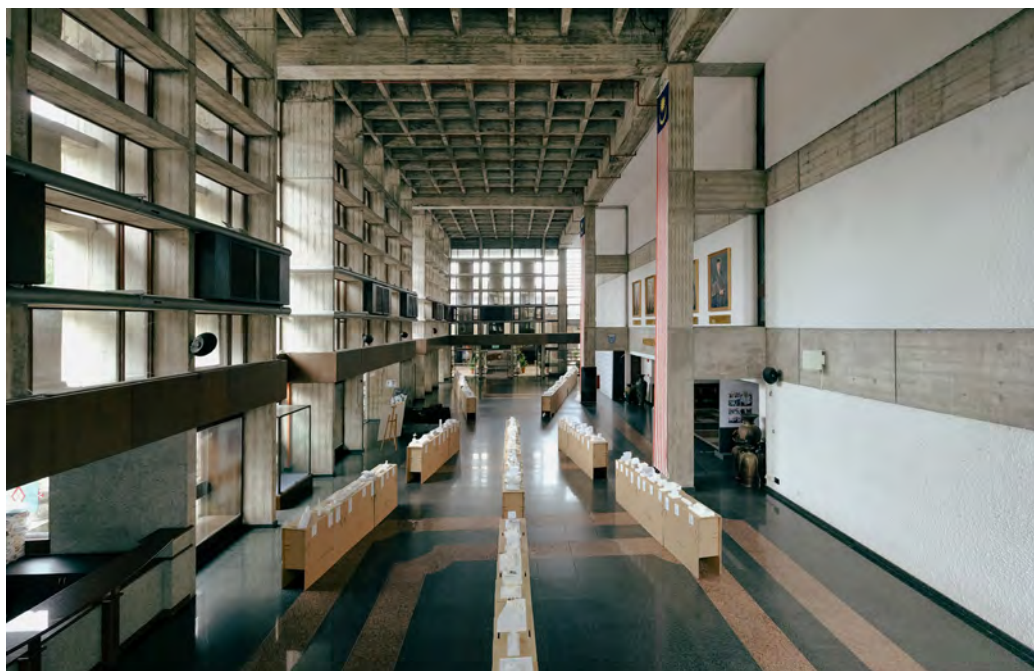
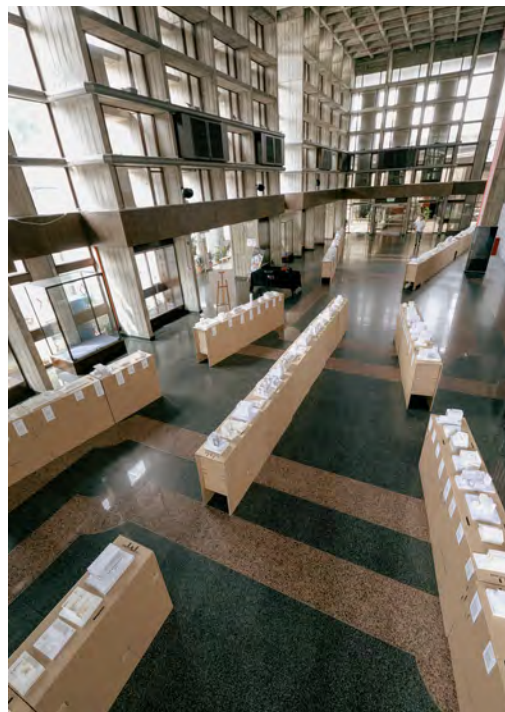


"LC101"
National Design Center Singapore (NDC), Singapore 14 April - 3 May 2022



"LC121: Uncovering The Hand"

University of Malaya (UM) Kuala Lumpur, Malaysia. 11 June - 3 July 2022



"LE CORBUSIER MAQUETTES: THE REPRESENTATION OF MODERN ARCHITECTURE PART 1"
University Sains Malaysia (USM) Main Campus, Penang, 4 - 12 July 2022



"LE CORBUSIER MAQUETTES: THE REPRESENTATION OF MODERN ARCHITECTURE PART 2"
USM.Create@Georgetown, Penang, 14-24 July 2022



"PRO FORMA LE CORBUSIER (JAKARTA)"

Kompimanyar Gallery, Jakarta - Studio Andra Matin - BYO Living, Jakarta Indonesia. 19 October - 6 November 2022



"LE CORBUSIER UNBUILT PROJECTS (BANDUNG)"

Selasar Pavillion, Bandung - BYO Living, Bandung, Indonesia, 20 October - 6 November 2022



"LC150+ A TRAVELLING EXHIBITION. WORLD ARCHITECTURAL FESTIVAL"
Lisbon, Portugal, 30 November - 2 December 2022



"LC150+"

Museum EAAD, Guimaraes, Portugal, 4 -25 January 2023



"LC150+ LE CORBUSIER 150+ MODELS"
Universidad de Navarra Exhibition, Spain, 30 January - 17 February 2023



"LC150+ THE RT+Q COLLECTION OF MODELS OF LE CORBUSIER'S BUILDINGS AND PROJECTS"

Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés, Sant Cugat, Spain, 20 February - 6 March 2023





Villa Fallet

1905
La Chaux-de-Fonds, Switzerland
210 x 210 x 165
1:150

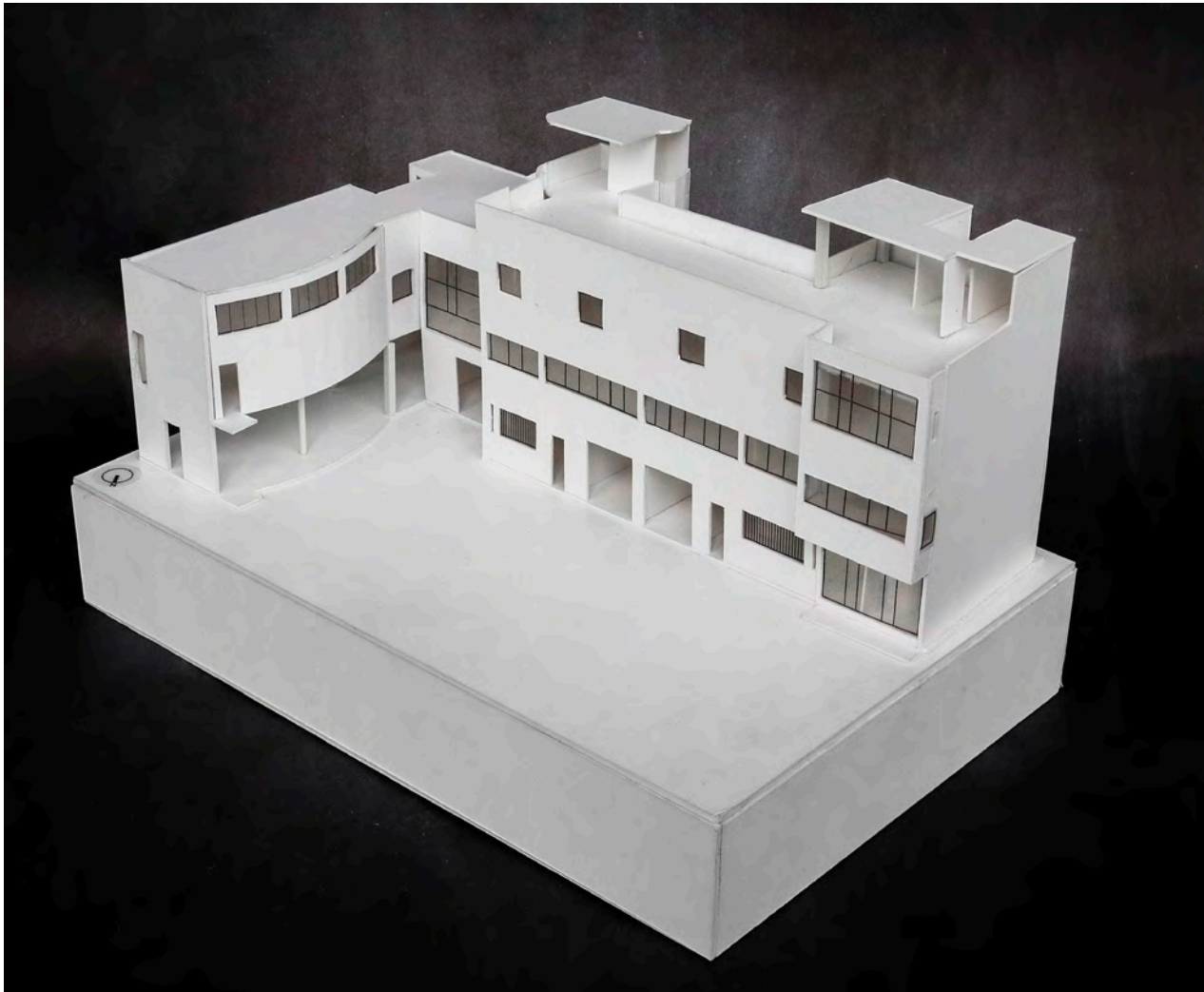
Villa Fallet is an early work of Le Corbusier in La Chaux-de-Fonds, Switzerland. It is a large traditional chalet with a steep, local alpine style roof, and its facade is carefully crafted with colored geometric patterns of triangular pine trees and pine cones. The villa was completed in 1905, and its success led to his construction of two similar houses, the Villas Jacquemet and Stotzer, in the same area.



Cinéma "La Scala"

1916
La Chaux-de-Fonds, Switzerland
170 x 270 x 115
1:200

Cinéma "La Scala" is one of Le Corbusier's neo-classical styled works. It was built in 1916 but was destroyed by fire in 1971, leaving only its rear facade til today.



Maisons La Roche-Jeanneret

1923
Paris, France
326 x 220 x 235
1:100

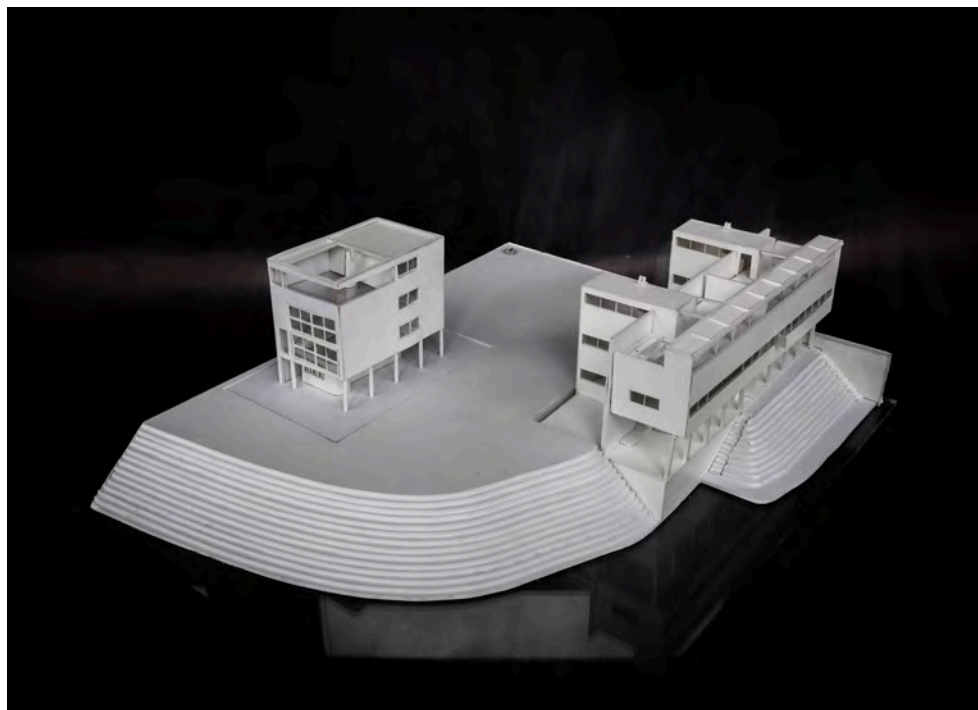
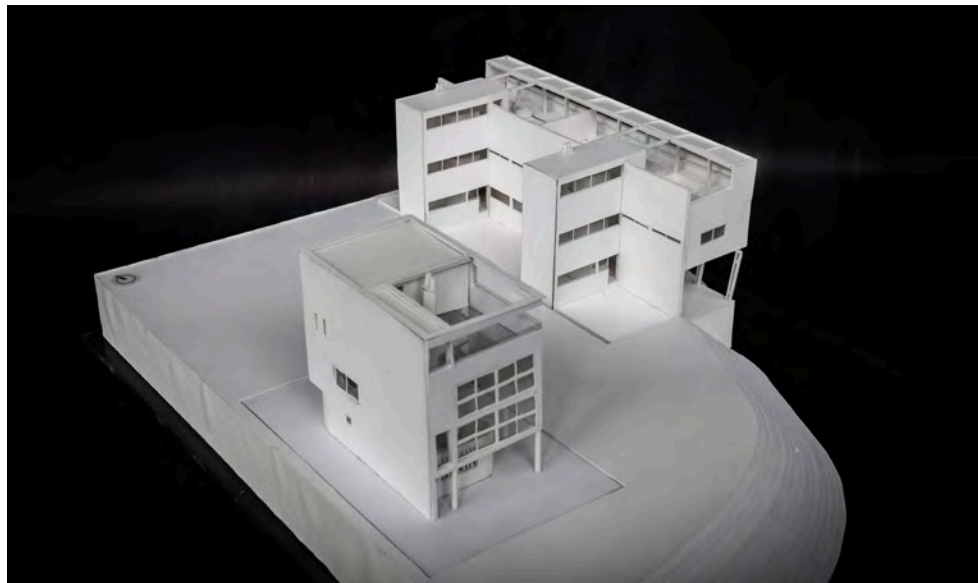
Maisons La Roche-Jeanneret was designed for a Swiss banker and art collector who inspired the concept of the art gallery. The Promenade served to unite the two programs of Residence and Gallery into one. The paths deliberately guide the inhabitants, revealing works of art as a journey through history.



Cité Frugès - Zigzag and Quinconces prototype

1924
Pessac, France
240 x 225 x 85 - 290 x 210 x 110
1:100

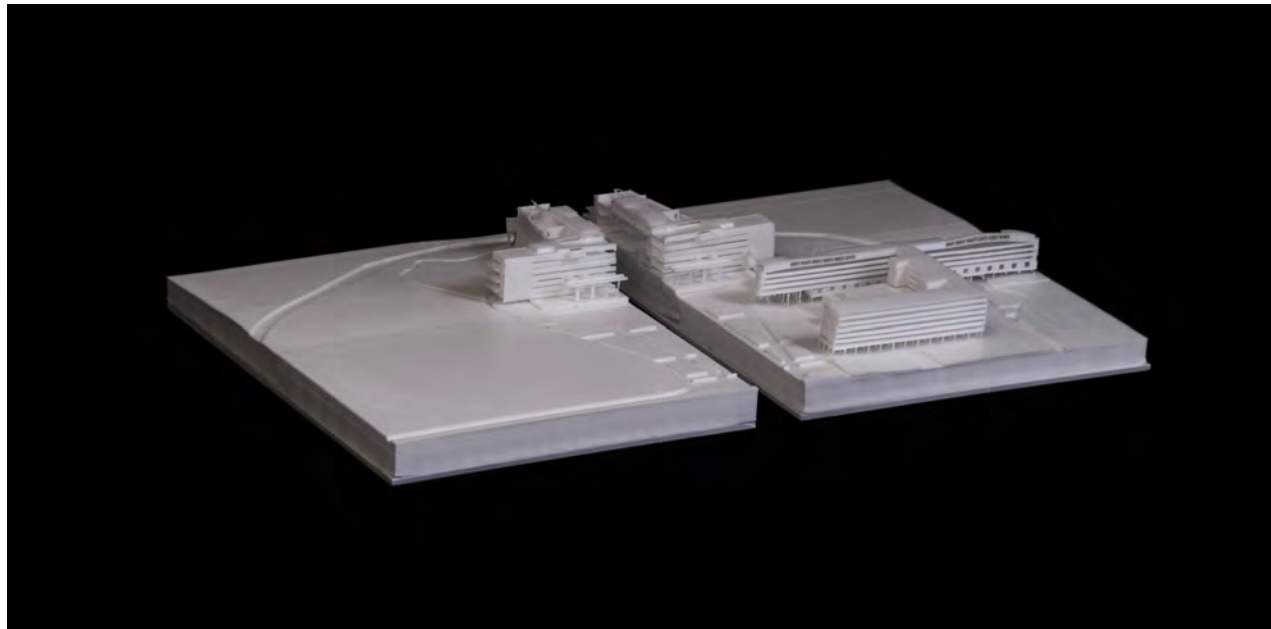
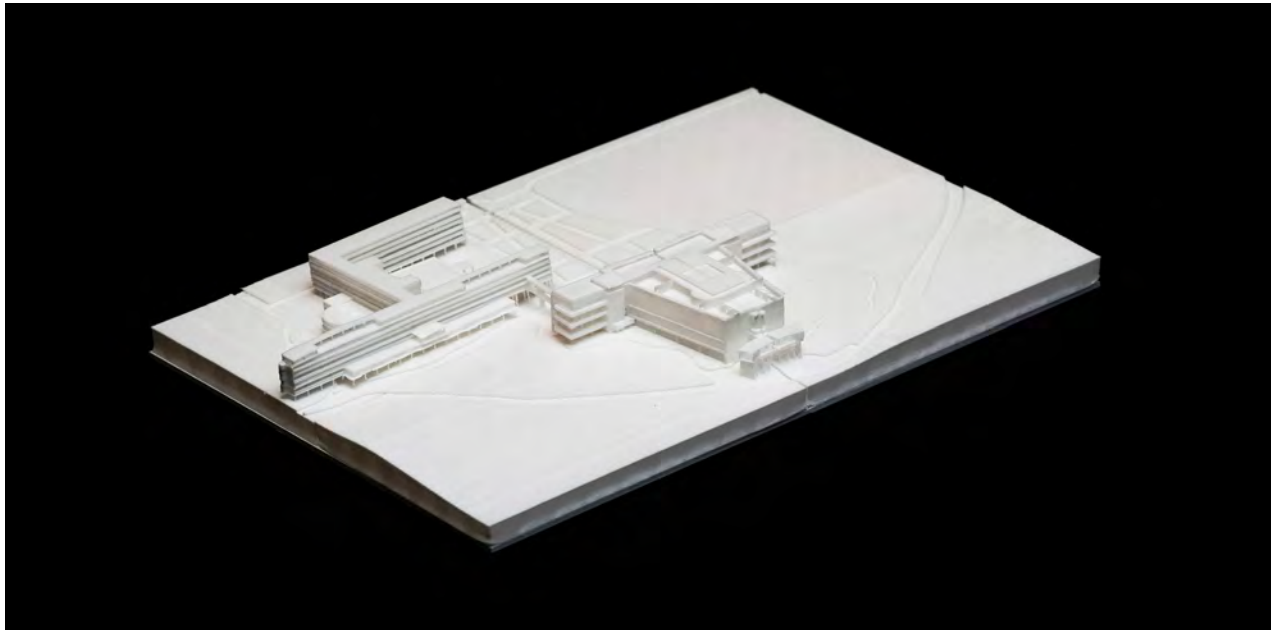
Le Corbusier aimed to develop a prototype for an experimental social housing settlement of 51 houses in Pessac, named Cité Frugès in the 1920s. The Zigzag layout of the Cité Frugès is a standard plan serving as the basis for all the house types in the scheme sketched for this real-estate project. It demonstrated flexibility of the standard plans in this staggered typology, which design consisted of spaces arranged in a 'Z' formation. Straight staircases divide the houses in half, separating living and service spaces on the ground floor and bedroom and bathroom spaces on the upper floor. In the Quinconces prototype, the layout each house has 2 floors. On the ground floor there is a living room, dining room, kitchen, bathroom and hall. There are 2 bedrooms on the upper floor, one of them with a terrace and bathrooms for both. They are distinguished by being three houses that together form a Z through the use of the 5m x 5m module plus half a module.



Maisons de la Weissenhof-Siedlung

1927
Stuttgart, Germany
500 x 395 x 170
1:100

The Weissenhof Estate was built as part of the German Werkbund exhibition in 1927. Le Corbusier designed 2 houses, maximising their functions to create bright, airy rooms and roof terraces, making them "machines for living in".



Palais de la Société des Nations

1927
Geneva, Switzerland, unbuilt
440 x 300 x 75
1:1000

A competition in 1927 was held for the Palace of the League of Nations, where architects worldwide submitted their entries, including Le Corbusier's. 4 academic architects were later commissioned, whose design was directly inspired by Le Corbusier and Pierre Jeanneret's entry. They sought to take legal action to vindicate their rights soon after.



Villa Church

1927
Paris, France
330 x 170 x 105
1:200

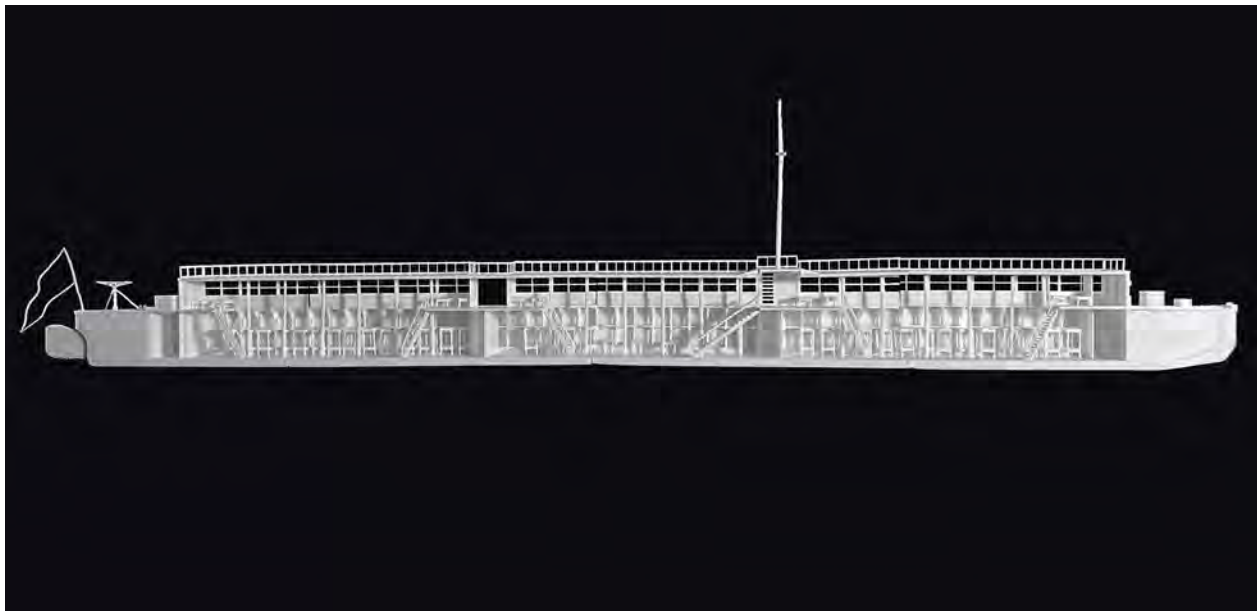
Villa Church is a private residence designed by Le Corbusier built between 1927 and 1929 on the order of Mr. Henry Church and destroyed in 1963. This building revolutionized the image of houses at the end of the 1920s: it was characterized by white walls with clean lines, a cubic shape inserted into the greenery of the park and furniture designed especially for the villa by Le Corbusier and his collaborators, including the famous LC4 chaise longue.



Villa Savoye

1928
Poissy, France
335 x 285 x 235
1:200

Arguably his most significant contribution to modern architecture and influence on International style, Villa Savoye encapsulates the essence of Le Corbusier's manifesto "Five points of a New Architecture" written in the 1920s. Situated in Poissy, it was designed for the Savoye family to be their holiday home. Beyond its tangible features, it was revolutionary for his approach to systematise efficiency with architecture in an era where modern living would be heavily influenced by the machine age.



Péniche Louise Catherine

1929
Seine Paris, France
1:200

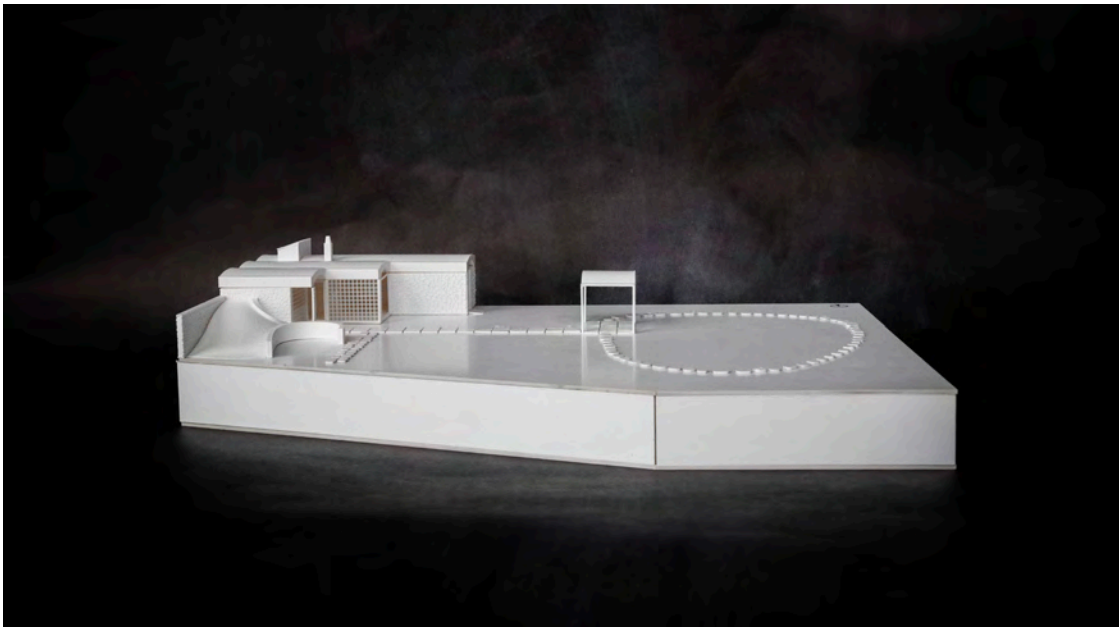
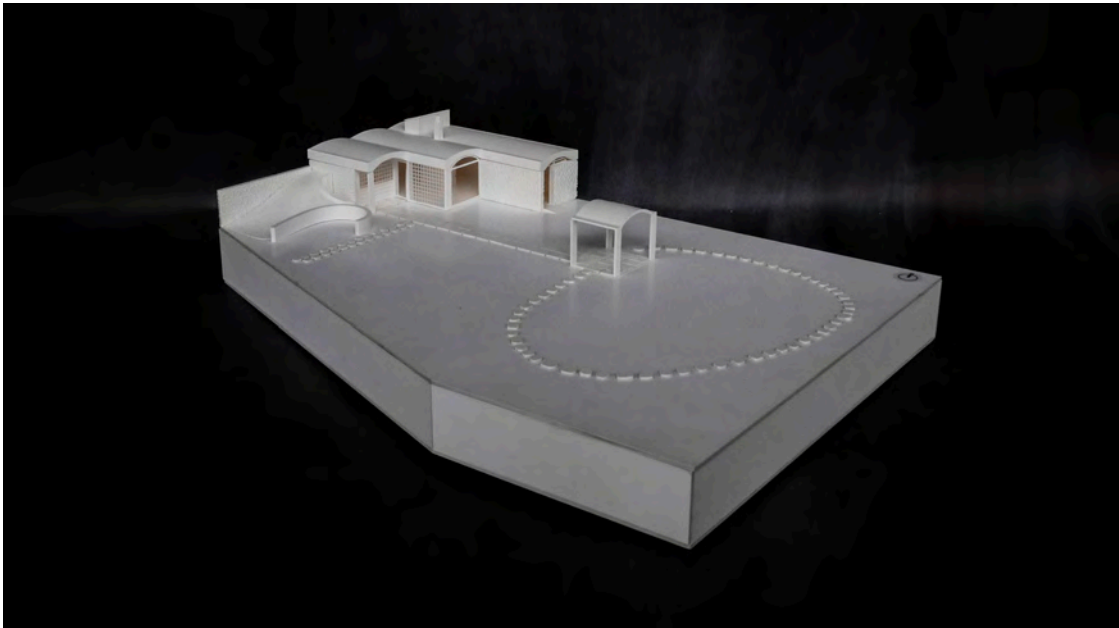
Louis Catherine, the 70 metre-long former coal concrete barge, was converted into a floating homeless shelter in Paris by Le Corbusier in 1929. It housed 160 beds, 3 dormitories, dining rooms and a hanging garden. The intention was for the barge to be moored in front of the Louvre Museum as a homeless shelter in winter, and a floating children camp's in summer.



Palais des Soviets

1930
Moscow, USSR
610 x 430 x 185
1:500

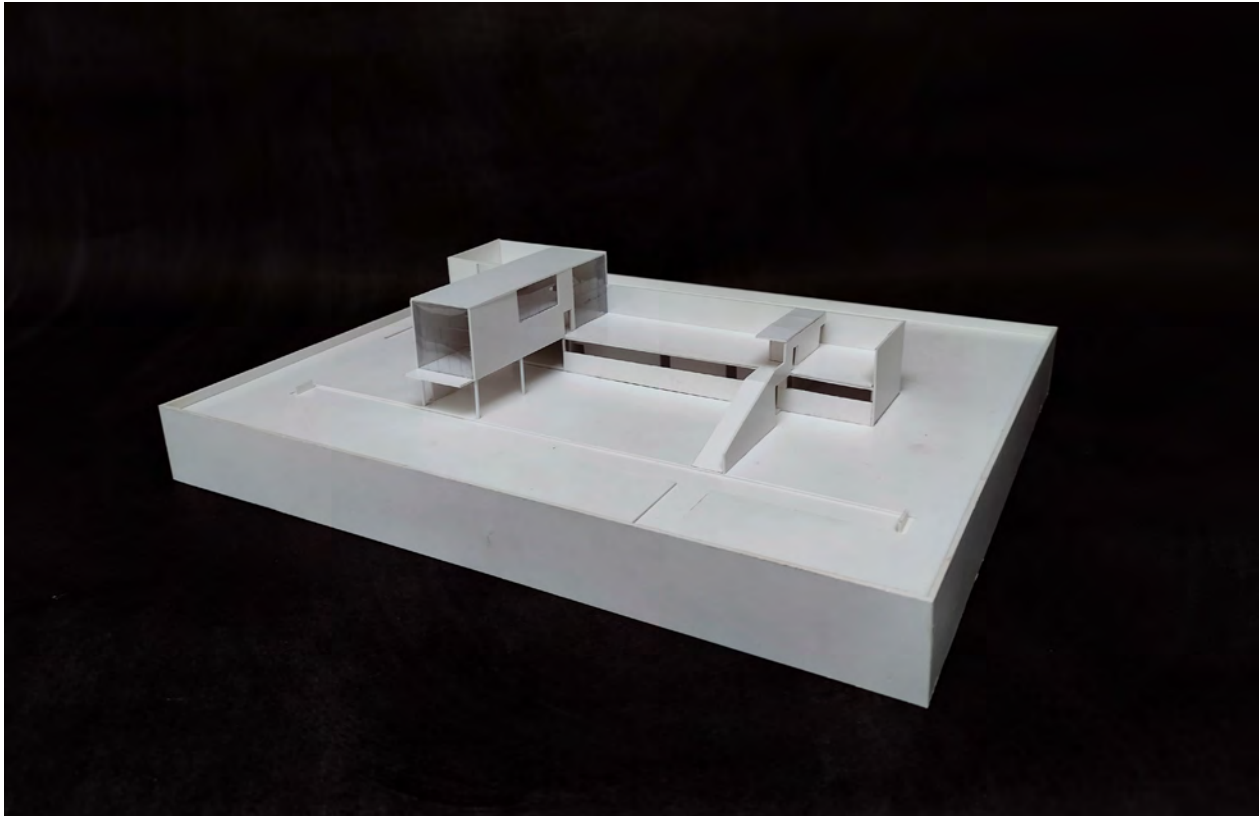
The Palace of the Soviets was an entry for a design competition organised by the Soviet Union in 1931. The project plays with the tension between the dynamic and static functions along the vertical axis. Where the ground is designed to facilitate movement of pedestrians and cars, everything above the ground (ie. the building which rests on pilotis) is designed to programatically anchor movement. Following his unsuccessful entry, Le Corbusier expressed anger to the Soviet judges, severing his relationship with the USSR.



Maison de week-end

1934
Paris, Franca
430 x 312 x 105
1:75

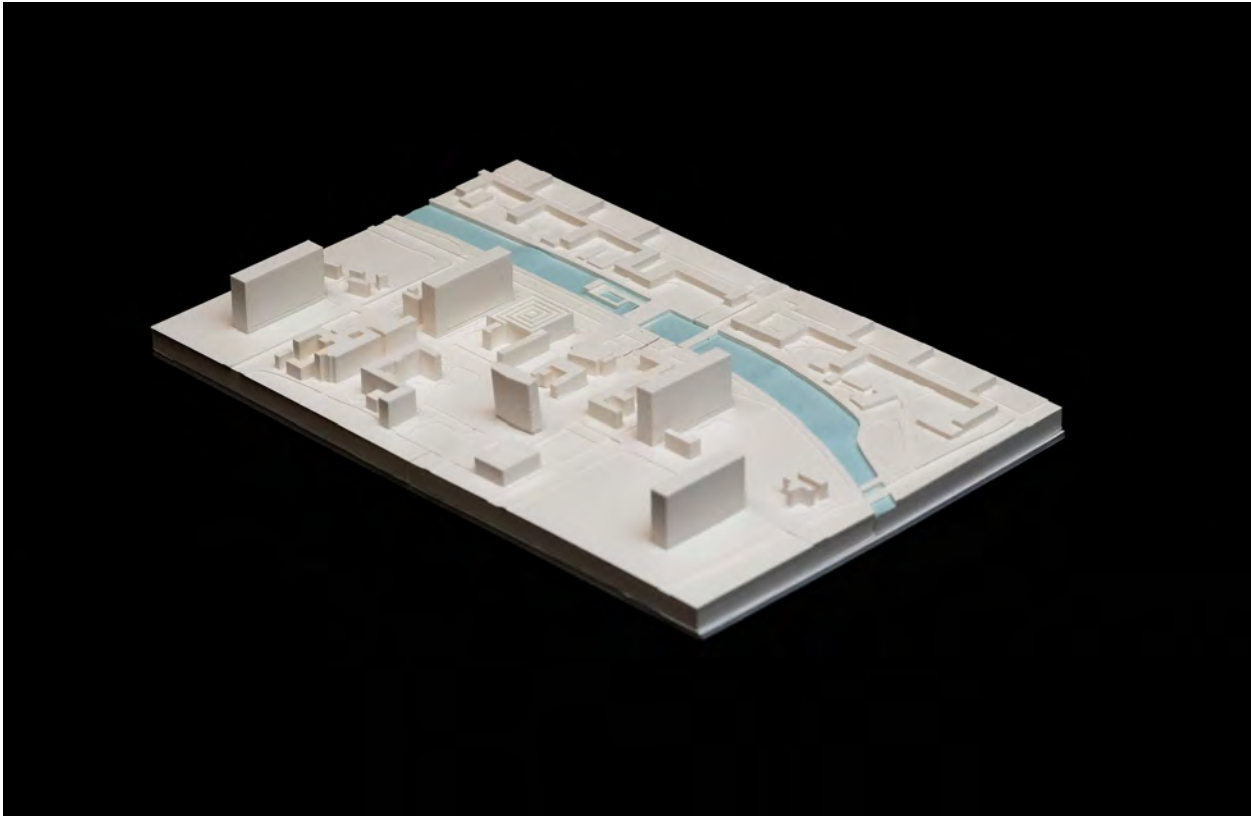
Maison de Weekend was conceptualised based on a brief which specified for a house that was "as unnoticeable as possible". It stands at 2.5m with a roof made of quarry stone and reinforced concrete, covered by soil and grass.



Résidence du président d'un collège près de Chicago

1935
Chicago, USA
310 x 370 x 115
1:150

Le Corbusier transformed a simple request from the president of Olivet College, Joseph Brewer, into an actual commissioned house. The villa is a modular assemblage of parts that had already been designed or even built, connected by a long and suggestive promenade architecture, offering the American people his vision of modern life.



Plan d'urbanisme de Saint-Dié

1945
St. Die, France
370 x 245 x 70
1:7500

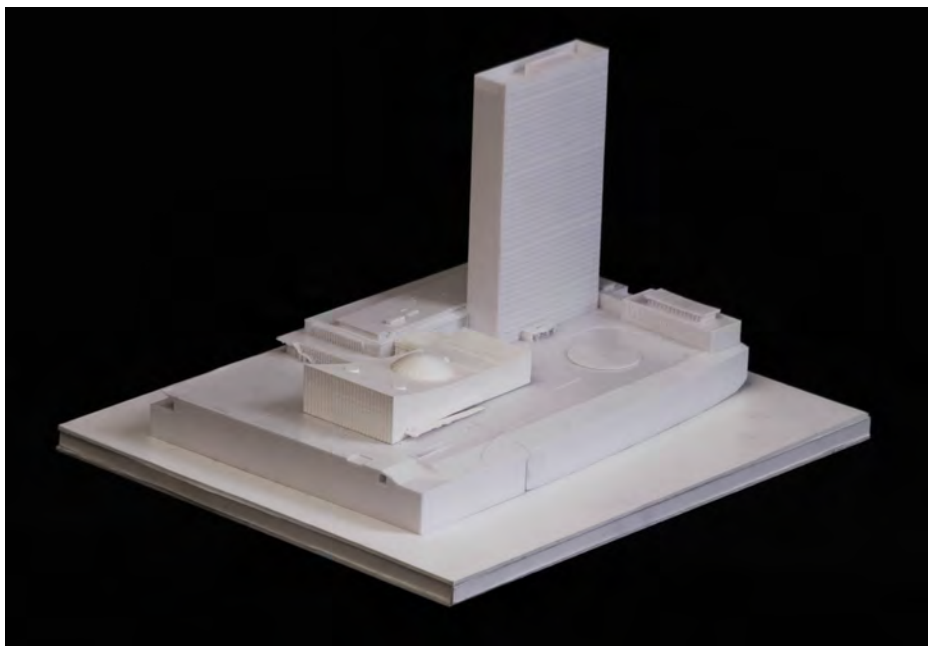
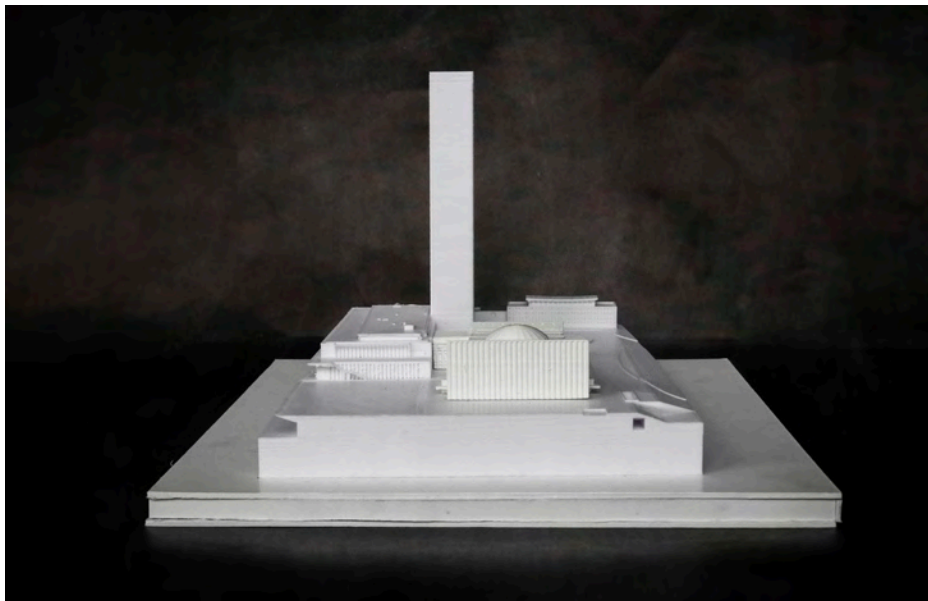
Le Corbusier was approached to revitalise the war-torn commune of Saint-Dié in 1945. Le Corbusier was uninspired by formulaic urbanism and thus he sought a different approach to urban planning. His proposal included high-rise housing and mass-produced blocks that provided its residents views of the mountains and countryside.



Unité d'Habitation (Marseille)

1945
Marseille, France
850 x 270 x 420
1:200

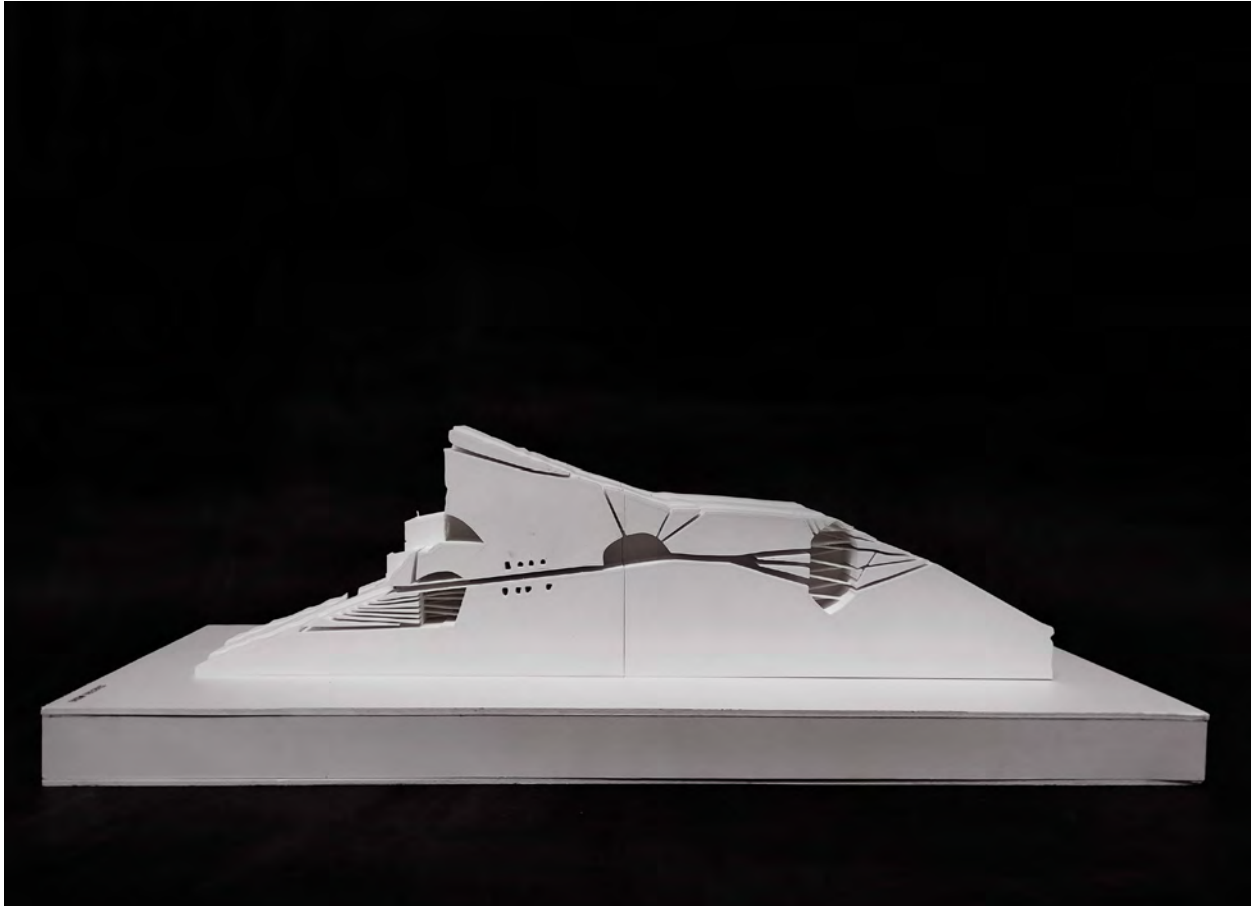
Built between 1947 and 1952, the building was designed to resemble a steam ship in section, comprising 337 apartments of 23 different layouts across 12 stories. Built with rough-cast concrete, the building was thought to be one of the precursors of brutalist architecture and the social housing model.



Palais des Nations Unies

1947
Manhattan New York, USA
355 x 310 x 210
1:1500

The United Nations headquarter was a competition project which oversaw the commissioning of a multinational team of leading architects to collaborate on the design. Le Corbusier's scheme proposed a large assembly hall centralized on the site. However, the committee preferred Niemeyer's proposal for separate assembly and secretariat buildings which created a large civic plaza. After some coaxing from Le Corbusier, Niemeyer allowed the assembly building to stand closer to the center of the site while keeping his albeit smaller civic plaza.



Basilique de la Sainte-Baume

1948
St. Baume, France
470 x 180 x 175
1:250

La Sainte-Baume Basilique was a religious building with enormous effort expended on the interior, to move the hearts of only those capable of understanding the magnificence of the space. The building was made entirely within the rock, cohesive with nature. It runs from one side of the rock at the entrance of the cave of Mary Magdalen to the other side, opening up to a blinding light and the distant sea.



Chapelle Notre-Dame du Haut, Ronchamp

1950
Ronchamp, France
265 x 265 x 235
1:250

The Chapelle Notre-Dame du Haut is a Roman Catholic chapel in Ronchamp built in 1955, which functions as a working religious building chapel with two entrances, a main altar, and three chapels. Corbusier was commissioned to design a new Catholic church to replace the previous church that had been destroyed during World War II. He sculpted the form of the building to give acoustic properties and to achieve an internal ethereal atmosphere through the careful control of light. Supported by embedded columns in the walls, the curving roof appears to float above the building.



Palais des Filateurs

1951
Ahmedabad, India
640 x 300 x 240
1:100

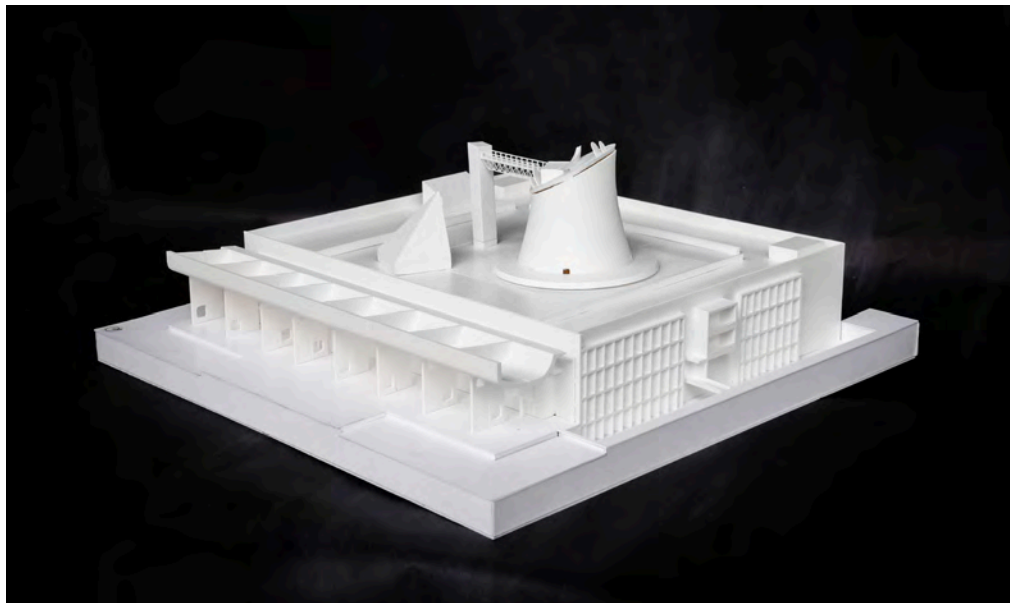
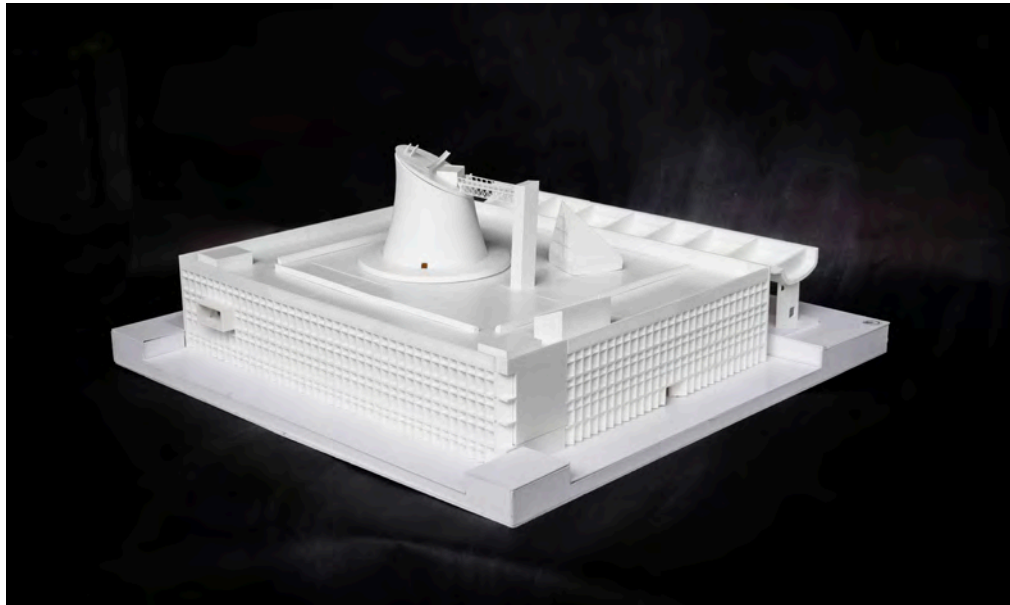
Le Corbusier was commissioned by the president of the Mill Owner's Association to design its headquarters. The architect proposed a distinctly modern aesthetic to stand out from its surroundings. As Corbusier began working predominately in warmer environments, a set of architectural devices in response to climatic and cultural contexts was developed from cues of India's vernacular architecture, such as overhanging ledges and shading screens.



Villa Chimantbai

1951
Ahmedabad, India
285 x 243 x 155
1:150

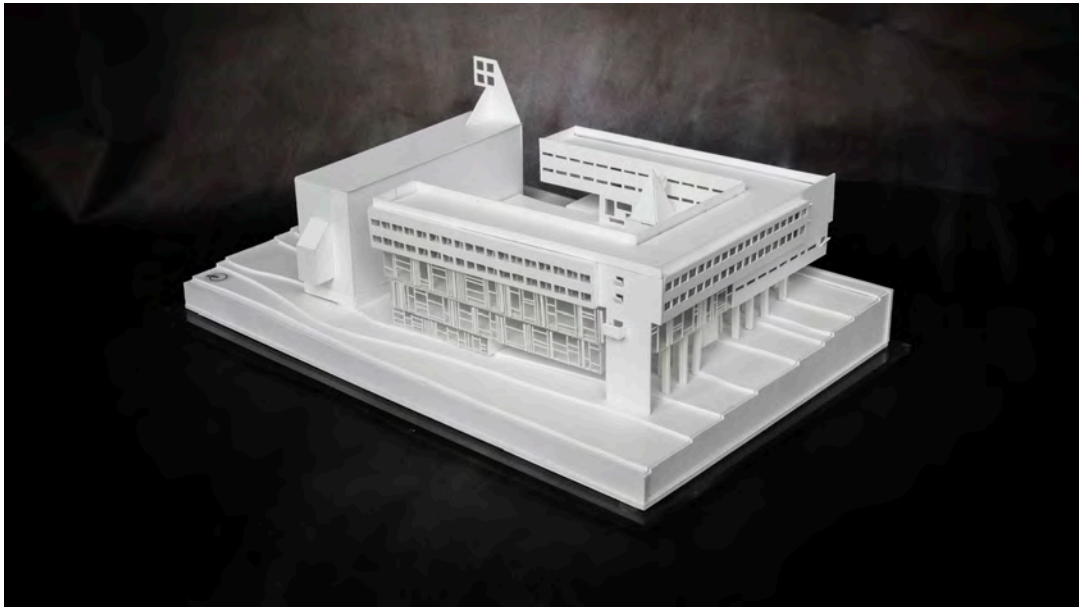
Villa Chimantbai consists of a barrel vaulted roof garden which adapts to the tropical climate in India, with the intention to direct wind flow and to create shadows. The project was not realized due to conflict between the client and the architect.



Palais de l'Assemblée

1951
Chandigarh, India
510 x 510 x 225
1:250

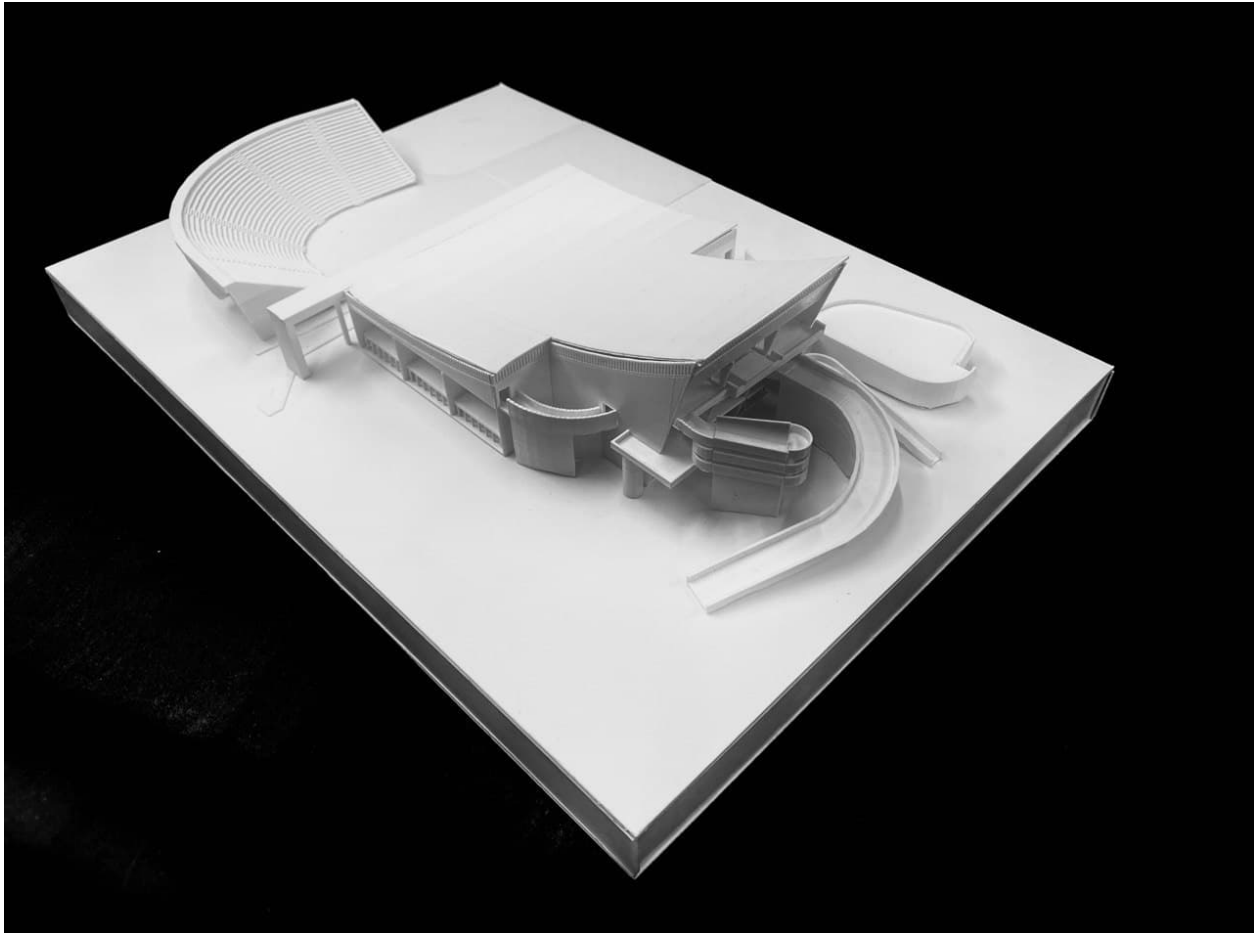
The Palace of Assembly is a legislative assembly building in Chandigarh, India. Le Corbusier was approached to partake in the design of a new city for the new capital of Punjab - Chandigarh. The architect eventually designed several major buildings within the city, including the Palace of Assembly. The building was designed with brise-soleils, a common feature for buildings Le Corbusier designed for India's climate. It also consists of a circular assembly hall and a forum where the great Hall of Deputies and the Hall of Senators were immersed.



Couvent Sainte-Marie de La Tourette

1953
Lyon, France
390 x 253 x 180
1:100

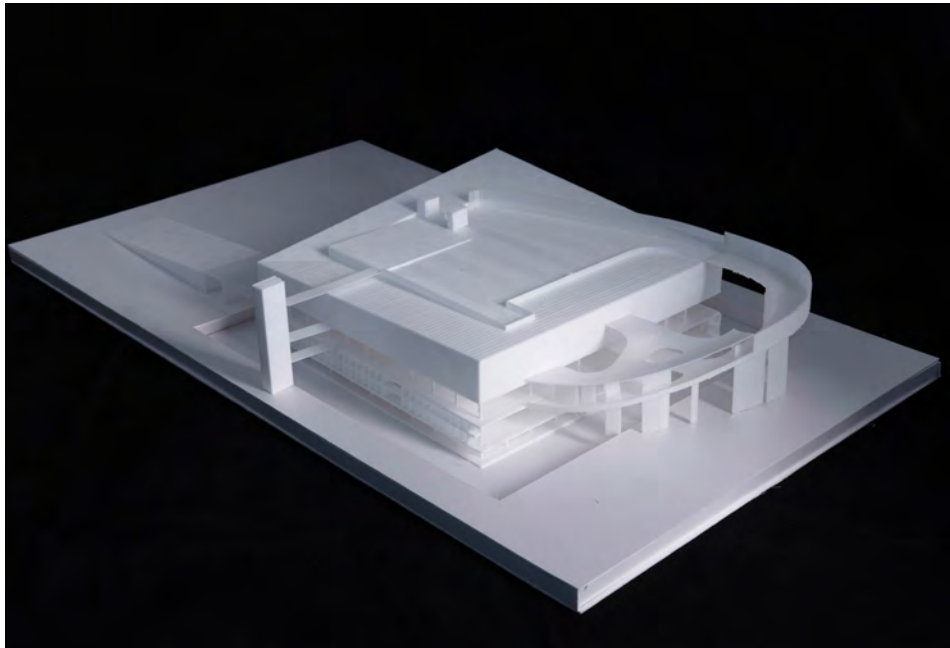
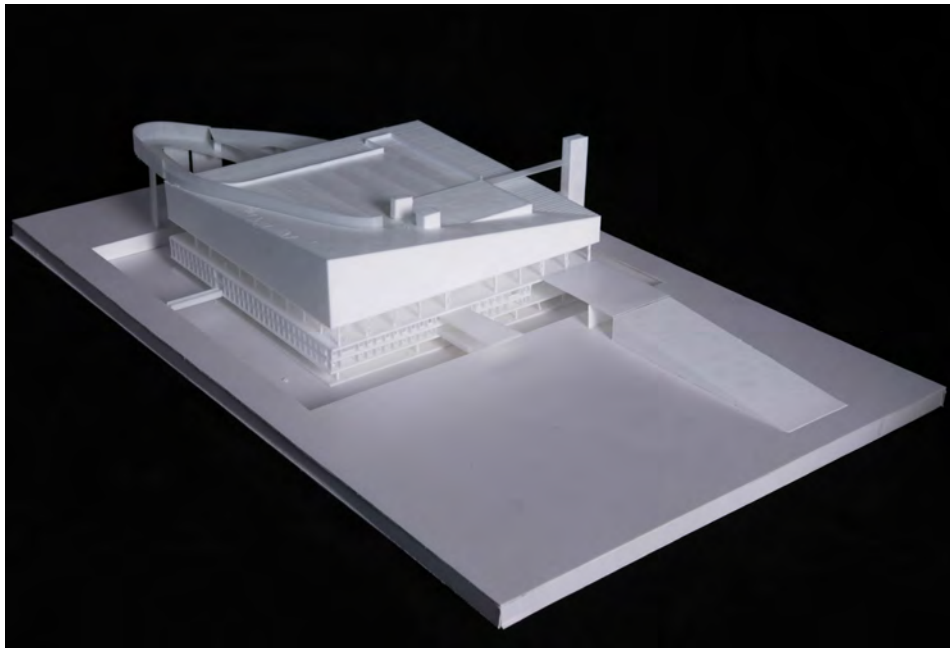
The Convent of La Tourette is one of Le Corbusier's late works completed in Europe, near Lyon in France. Le Corbusier was approached to design a monastery in the midst of nature, within a clearing along a hillside that leads to a forest. Le Corbusier often translated spirituality in his spaces for worship into elements that played with daylighting and colour. La Tourette is most interesting in the way that Le Corbusier chose to place a convent typology on a sloping ground, using pilotis to raise its volumes above the terrain, and using natural light in its spatial design, such as the cathedral's sculptural skylights that significantly illuminate its sacred space.



Stade de Bagdad

1956
Baghdad, Iraq
430 x 310 x 130

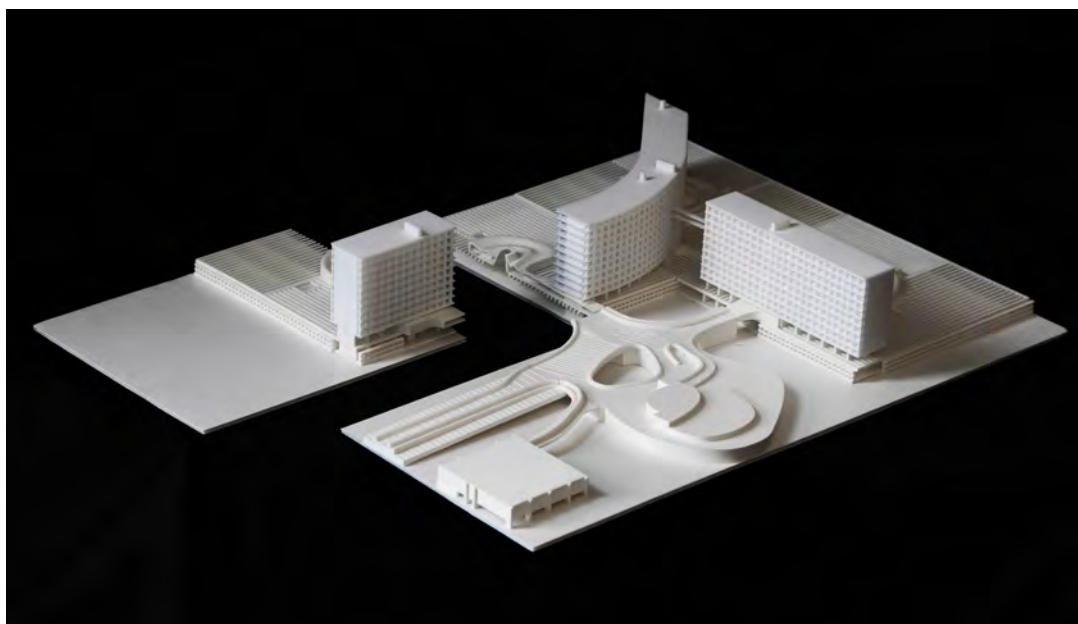
Le Corbusier's Saddam Hussein Gymnasium was envisioned as part of a larger masterplan for the "City of Sport". Contrary to the wide spread belief that the project's design was of lower value and deemed unimportant to Corbusier, the discovery of a large stash of drawings proved that the gymnasium was in fact dear to Le Corbusier.



Palais des Congrès

1962
Strasbourg, France
525 x 315 x 165
1:100

The Palais des Congrès is one of Le Corbusier's last works where he had made drafts and a wooden model, but passed on before providing definitive plans. The eventual construction in 1973-1975 was built in a completely different style and shape than what Le Corbusier had envisioned.



Olivetti, centre de calculs électroniques

1962
Rho, Italy
510 x 400 x 170
1:600

Olivetti, the typewriter company, employed several architects to plan factories and workshops. Le Corbusier's proposal was a mix-use complex which was eventually never realised. On the ground floor is an odd-shaped centre hosting commercial and public spaces and the 10-storey high rises above were dedicated to Olivetti workshops. Around the commercial centre are 3 square blocks for the workers' locker spaces and washroom. They are joined to the commercial centre by 3 mushroom-like structures and a series of ramps.

LC. #07 RECENSIONS



Le Corbusier. Textes et
dessins pour RONCHAMP.
Paris : Éditions Forces
Vives, 1965.

Josep Quetglas Riusech. Breviario de Ronchamp / Luis Burriel Bielza
Rafael Moneo. Sobre Ronchamp / Carmen Díez Medina
**Claude Maisonnier. La Chapelle de Ronchamp, naissance d'un chef-
d'œuvre / Guillemette Morel Journal**

RECENSIONS



Si en 1980 Danièle Pauly nos brinda el primer gran estudio monográfico sobre la morfogénesis del proyecto¹, a lo largo de estos últimos años hemos asistido a la aparición de todo un elenco de publicaciones que revisitan el legado de la capilla de Ronchamp para insuflarle un nuevo aliento. Investigadores y críticos consagrados aportan una mirada anclada en el contexto actual gracias a documentación inédita, poniendo de relieve lecturas alternativas, dando testimonio de la complejidad de este proyecto, y probando su pertinencia en un marco histórico contemporáneo. Sin duda, la participación de Josep Quetglas constituye una preciosa contribución, con una mirada innovadora, precisa, sutil y sobre todo, inesperada. Como en ocasiones anteriores, el autor no se refugia en su amplio conocimiento y erudición para escoger una obra desconocida, o injustamente relegada a un segundo plano, sino todo lo contrario, un proyecto ampliamente discutido y debatido. A su juicio, el verdadero valor de la crítica de arquitectura consiste en generar conocimiento a partir de una reflexión organizada sobre temas u objetos de estudio compartidos con otros. Se trata pues, de construir un verdadero diálogo, un intercambio de ideas, evitando el monólogo o el soliloquio del sabio entronizado. En este sentido, la fina mirada de Quetglas sobresale por su capacidad para vincular elementos dispares y heterogéneos, trazando linajes en el espacio y en el tiempo, descubriendo filiaciones insospechadas, conectando acontecimientos en apariencia disociados, pero bajo un punto de mira tan personal, que a veces, los resultados nos hablan más de su metodología de trabajo y de su manera de percibir el mundo que nos rodea que del objeto analizado en sí mismo. En la estela de uno de sus autores favoritos, Paulino Viola, Quetglas moviliza nuevos métodos de análisis capaces de hacernos ver y comprender la capilla de otra manera, unas gafas a medida del desafío.

El libro añade un nuevo jalón en la crítica *lecorbuseriana*, y su éxito ha sido tal, que esta

reseña se basa en la segunda edición, revisada y ampliada (la primera se publica en 2017), lo que confirma el impacto y el interés del texto. De manera específica, el autor busca colmar nuestro imaginario crítico con 52 reflexiones, que modo casi de misal, nos recomienda leer al ritmo de un capítulo por semana, respetando el orden preestablecido y cerrando así un ciclo anual. En el texto que ocupa las últimas páginas, “Cuatro advertencias en torno al uso de la palabra religión”, Quetglas se esfuerza en desvincular el trabajo de Le Corbusier de toda relación con las estructuras católicas imperantes en la época, y el rechazo del autor hacia las mismas, que raya en la aversión, relega toda una serie de fondos documentales y acontecimientos que sin duda forman parte del caudal que ha alimentado el proceso de concepción de la capilla. A pesar de una ligera estructuración cronológica subyacente que permite encadenar cada uno de los “capítulos”, las fuentes consultadas y los testimonios escogidos se organizan en apartados que gozan de una gran autonomía. Podríamos hablar, no tanto de una publicación monolítica y lineal propio de un ensayo al uso, sino de una compilación de digresiones, pensamientos, reflexiones e incluso elucubraciones que se enhebran, no obstante, con una naturalidad casi automática, propia de otros escritos del mismo autor. Así, Quetglas nos revela todo un campo de fuerzas a partir de una multiplicidad de textos de extensión variable, algunos constituidos en base a citas extraídas de la abundante bibliografía que ha salpicado la capilla, incluyendo pasajes de la Biblia, misivas, y por supuesto una ingente cantidad de croquis. Las relaciones con otros proyectos para la iglesia católica, fundamentalmente la Sainte-Baume, pero también con equipamientos concebidos en el Atelier, nos permiten entender la solidez y la coherencia que impregnan la totalidad de la obra de Le Corbusier. Viajamos en el tiempo para integrar otras culturas y otras civilizaciones que han formado la mirada del joven arquitecto, bagaje de larga distancia para comprender mejor la sedimentación progresiva de ciertas nociones y preocupaciones que se repiten y se declinan

Luis Burriel Bielza

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19351>

Josep Quetglas Riusech
Breviario de Ronchamp

Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022.

Formato: 14x14 cm, 283 pág, ill

Idioma: Español

ISBN 978-84-19050-43-4

de manera continua. A pesar de la naturaleza fragmentaria del libro y los espacios en blanco que se dejan al juicio y al entendimiento del lector, este volumen rezuma la energía propia de la agudeza y la perspicacia con las que el autor analiza la obra *lecorbuseriana*.

Si la religión de Le Corbusier es, como afirma Quetglas, una Teogonía, la iglesia católica, y fundamentalmente, aquella que durante el Concilio Vaticano Segundo busca una vuelta a los orígenes, resulta ser un eficaz intermediario para los intereses del arquitecto. Las velas hinchadas de la capilla no son sólo una respuesta a los cuatro horizontes “externos”, sino también a los “internos”, que estructuran los recorridos de los peregrinos, ya sea en procesión o congregados en torno a los 5 altares con los que cuenta la capilla. Con su presencia, estos nodos explican las analogías que conectan las formas curvas de Ronchamp con las del complejo de la Gigantessa, en la isla de Gozzo. Los ritos, básicos a la hora de entender toda su arquitectura, juegan un papel primordial a la hora de definir los volúmenes. En este sentido, es importante destacar la evolución del pensamiento de Le Corbusier entre el inicio del proceso de concepción de la capilla y las reflexiones formuladas al final de su vida, en el marco de los primeros croquis para iglesia parroquial de Saint-Pierre, en Firminy. Si en un texto manuscrito, Le Corbusier afirma sin tapujos: “los imperativos de culto intervienen aquí en pocas cosas. La naturaleza de las formas era una repuesta a una psicofisiología de la sensación”², en el libro *L’Atelier de la Recherche Patiente*, publicado en 1960, podemos leer: “Ronchamp: arquitectura completamente desinhibida. Ninguna premisa excepto la celebración de la misa, una de las más antiguas instituciones humanas”³.

Cuando los detractores denuncian Ronchamp como una vuelta a lo que el arquitecto identifica como “los cristianos prehistóricos”, éste no lo toma como un ataque, sino como un elogio. Ya en Ronchamp, pero sobre todo en Firminy, el proyecto es fundamentalmente un intermediario que permite una *mise en*

forme en base a ritos y creencias comunes a todas las religiones y que tienen su origen en ideales primitivos: la orientación cósmica, el templo como lugar de reunión entre cielo y tierra, la mesa de sacrificio, los cultos a elementos naturales, el agua como fuente de vitalidad y regeneración, en definitiva, la comunión hombre-naturaleza. Una relación que no entendía de mediadores, ni de dioses abstractos, sino de un encuentro personal y colectivo que unía a todos los pueblos. Es obvio que las religiones canónicas, para imponerse o desplegarse con cierta naturalidad, han debido de asumir y transformar los paradigmas básicos de las tradiciones paganas. Así, han asegurado la continuidad y adhesión necesarias para triunfar en sociedades establecidas. La relación de fiestas católicas básicas como la Natividad o la Pascua con el curso del sol y las estaciones, refuerza dichos “orígenes”, algo que interesa particularmente a Le Corbusier. Dichas celebraciones no sólo están presentes en sus obras para la Iglesia Católica, sino también en edificios institucionales, como la Asamblea de Chandigarh. El 4 de junio de 1955, en el tren de vuelta de Belfort-Paris, el arquitecto escribe: “Recibiendo los datos del canónigo Ledeur y decidiendo los altares interior y exterior, descubro en el catolicismo la continuación de los ritos más lejanos, humanos”⁴.

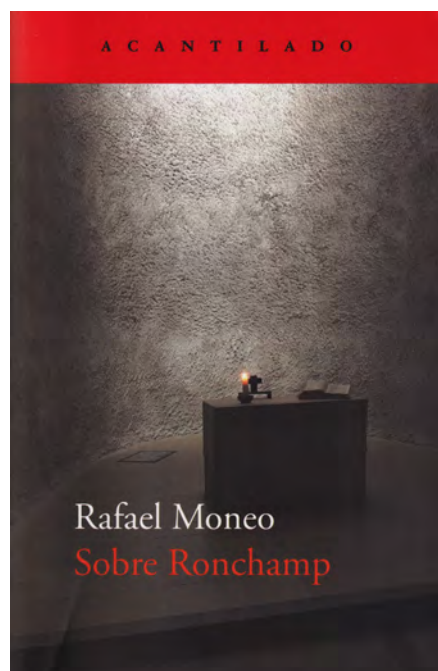
Notas

1 Pauly, Danièle, *Ronchamp: lecture d'une architecture*, París: Ophrys, 1980.

2 Le Corbusier, texto manuscrito FLC U3(08)45 (sin fecha).

3 Le Corbusier, *L’Atelier de la Recherche Patiente*, París: Vincent Féral, , 1960, p.166.

4 *Le Corbusier Sketchbooks*, Vol. 3, 1954-1958, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1981, p.54.



Carmen Díez Medina

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19038>

Rafael Moneo
Sobre Ronchamp

Madrid: Acantilado 110, 2022.
Formato: 11,7 x 18, 128 pag, ill.
Idioma: Español
ISBN: 978-84-18370-86-1

Pensar que un análisis firmado por Rafael Moneo de un edificio tan relevante para la historia de la arquitectura como es la Capilla de Ronchamp pudiera precisar de cualquier tipo de presentación o recomendación no podía, en ningún caso, ser el espíritu que animara esas notas. Por otro lado, escribir un comentario crítico o recapitular a modo de síntesis las reflexiones que Moneo despliega a lo largo de su ensayo se me antojaba aún menos acertado para la ocasión.

Más allá de animar a quien tenga este libro entre las manos a dejarse conducir de la mano de Moneo por las entrañas de la Capilla, un viaje apasionante que les llevará a descubrir las intenciones de Le Corbusier y los mecanismos de los que este se vale para materializarlas, ¿qué podía sugerir a los lectores de *Sobre Ronchamp*?

Reflexionando sobre este pequeño libro, comencé a vislumbrar que Rafael Moneo descubría las cartas con las que juega como arquitecto, aparentemente ocultas bajo la descripción y el análisis de la obra del arquitecto suizo. Con el mismo cuidado con el que un restaurador va recuperando el original bajo varias capas de pintura, los lectores de *Sobre Ronchamp* irán descubriendo a lo largo de este ensayo cómo entiende Rafael Moneo el problema de la arquitectura religiosa. Y es que, desde su visión de arquitecto, y a pesar de no hacer ni una sola referencia –ni explícita ni implícita– a sus propias obras, este texto entraña una reflexión sobre lo que para él significa construir un espacio religioso. Intentaré explicarlo a continuación.

Dos partes nitidamente separadas y con un carácter bien distinto estructuran el volumen. En la primera mitad del libro queda patente que Rafael Moneo escribe siempre desde la atalaya de la arquitectura pensada para ser construida, es un texto escrito por alguien para quien el fin último es la materialización de las ideas. Frente a otras aproximaciones – pienso en el magnífico *Breviario de Ronchamp* de Josep Quetglas, tan sugerente y repleto de anécdotas fruto de una escrupulosa investigación y conocimiento de la obra de Le Corbusier– Rafael Moneo propone una lectura del edificio más próxima a aquellas cuestiones profesionales vinculadas al compromiso que supone construir un edificio. Ya desde las primeras líneas emprende una disección del

proyecto de la Capilla con espíritu analítico, atento a todos los detalles y, sobre todo, rastreando los mecanismos, las estrategias de proyecto de las que se ha valido Le Corbusier para conseguir sus propósitos. Así, sin ningún tipo de preámbulo, Moneo comienza describiendo las impresiones de su primera visita a Ronchamp, lo que él ha percibido como arquitecto: la sorpresa por su pequeña escala, la posición en el paisaje, su ambición plástica y la inusitada experiencia sensorial que provocó en él la vivencia del espacio interior. Y el modo de pensar de Moneo se define aún más cuando advertimos que, en lugar de deleitarse con las capacidades sensoriales de la arquitectura de la Capilla, se esfuerza en comprender cómo el arquitecto suizo ha alcanzado sus objetivos con los instrumentos propios de la disciplina. Enseguida abandona los comentarios que hacen referencia a su condición de ‘Arca de Noé’, de ‘cueva’, de ‘lugar con vida propia’, para pasar, casi de forma abrupta (“Tres opciones ofrece Le Corbusier para entrar en la Capilla”, p. 7), a analizar las estrategias de proyecto, a señalar los instrumentos de los que el Le Corbusier arquitecto –no el pintor, ni el artista– se vale para controlar el proyecto. Así, va examinando en detalle la situación de los accesos y el impacto que cada uno de ellos produce, la manipulación del espacio a través de los paramentos convexos, el aparejo del pavimento que busca acentuar el eje de orientación canónica, la condición anómala de algunos elementos arquitectónicos, como la ventana con la imagen de la virgen, el ábside, la cubierta... que anticipan el principal *Leitmotiv* del proyecto –la dialéctica del ‘dentro’ y el ‘fuera’–, el ‘arrepentimiento’ de Le Corbusier sobre la situación original de la cruz del altar...

Moneo se retrata inconscientemente al dejarnos ver que lo que le interesa descubrir son los mecanismos proyectuales que han permitido a Le Corbusier materializar esa atmósfera de Ronchamp que hace sentir cautivo en su interior al visitante, que da lugar a un espacio que nos incita a “plantearnos los misterios y enigmas que acompañan a nuestra existencia” (p. 12). Y continúa enumerando una serie de estrategias de diseño empleadas por el arquitecto suizo “que sabe bien cómo se percibe la arquitectura” (p. 12): el pavimento descendente y la cubierta ascendente que generan una antítesis del espacio perspectivo, el interior que ignora jerarquías,

la faja luminosa que realza la sorpresa de una cubierta colgante como elemento autónomo y ajeno a los muros...

Tras este análisis –que podemos considerar disciplinar y que evidencia la importancia que concede Moneo al adecuado manejo y control de los instrumentos propios de la arquitectura–, esta primera parte del discurso se adentra en unas cuestiones que, a mi modo de ver, resultan esenciales para descubrir cuáles son los problemas de fondo que preocupan e interesan a Rafael Moneo como arquitecto. Y así, cuando expone que todas estas decisiones las toma Le Corbusier “sirviéndose de unas formas arquitectónicas que no responden a nada conocido, sino que son fruto del instinto de quien cree saber lo que con ellas se puede hacer” (p. 14-15) está llamando la atención sobre una doble cuestión, clave para entender cómo entiende Moneo la arquitectura en general y la arquitectura religiosa en particular. Por un lado, alude al potencial expresivo que puede tener el lenguaje de lo sensorial en la arquitectura y, por otro, a la posibilidad de trabajar con formas inesperadas que no arrastran ningún significado adquirido a lo largo de la historia. No en vano, el hilo de este argumento será el que le permita cerrar su discurso.

Y a continuación, entrelazadas con una serie de consideraciones sobre el modo en el que Le Corbusier entiende el potencial de las formas en Ronchamp, Moneo va a encadenar tres series de preguntas que, en mi opinión, destilan los argumentos centrales de su reflexión y que, en paralelo, de forma subrepticia, ofrecen pistas para imaginar cómo se posiciona él al respecto. En la primera de ellas, Moneo plantea:

“¿Pueden las formas por sí mismas encerrar un significado? ¿O más bien hay que admitir lo contrario, que es desde la cultura, desde la historia de los significados de las formas, desde donde adquieren sentido estas, llevándonos a pensar que pueden influir en nuestros afectos?” (p. 15).

Desde el primer momento intuimos vagamente que Moneo se alinea con la segunda opción frente a la primera, que es la que piensa que está explorando Le Corbusier en Ronchamp. Y pasa sin más a describir la posición de Le Corbusier, remitiéndose a las palabras del

maestro suizo cuando, en el volumen 5 de su obra completa, habla de la psicofisiología de la sensación y argumenta cómo las formas son capaces de afectarnos, de generar estados de ánimo. “Son las sensaciones, manifiestas en la experiencia del espacio, de un espacio como el de Ronchamp, las que nos trasladan a la esfera de lo trascendente, confirmando esa relación psicofisiológica de la que Le Corbusier hablaba” (p. 17). Algunas páginas más adelante, complementa esta aproximación con la idea, también lecorbusieriana, del ‘espacio indecible’, que hay que entender, en palabras de Moneo, “como un espacio de otra dimensión, cargado de connotaciones epistemológicas e incluso metafísicas” (p. 20). Moneo afirma que hay “espacios que pueden incluso ignorar el mundo de elementos y formas que nos ha legado la arquitectura” (p. 16) y de sus palabras se deduce que Ronchamp es uno de ellos. El hecho es que, a pesar de la neutralidad de sus comentarios, se percibe que su idea de arquitectura religiosa se encuentra distante de esta posición, como se podrá confirmar más tarde. Sin ahondar en esta cuestión, Moneo pasa directamente a buscar explicación de las razones que llevaron a Le Corbusier a proyectar expectativas plásticas tan ambiciosas y sorprendentes en la Capilla, señalando los meses que pasó en Ozon en los que exploró el potencial de formas que parecen tener su origen en la naturaleza, y que reaparecen en Ronchamp.

Esta primera cuestión sobre el significado que por sí mismas pueden encerrar las formas en la arquitectura lleva a Moneo a plantear un segundo grupo de preguntas, que ofrece una pista más para rastrear sus preocupaciones como arquitecto:

“¿Cabría entender la Capilla de Ronchamp como una ‘escultura ocupada’, fruto de esta nueva figuratividad, atractiva por lo que tiene de nueva e inesperada? ¿Podría esperar quien la contempla que se trata de una obra plástica inclasificable en términos disciplinares?” (p. 26).

En este caso Moneo sí da una respuesta inequívoca, que deja traslucir que a él le interesa Ronchamp porque considera que es, incuestionablemente, una obra de arquitectura. Una obra que no se puede describir sin recurrir a términos indiscutiblemente ligados a la disciplina, como el de alzado o fachada. Y de aquí pasa a demostrar la condición de edificio

de Ronchamp mediante el minucioso análisis de sus cuatro fachadas, siguiendo el orden las cuatro orientaciones, sur, este, norte y oeste (p. 28-31).

A estas consideraciones se sucede una tercera pregunta que, como las anteriores, ayuda a centrar el sentido de su argumentación:

“¿Cómo están trabados, cómo se articulan, cómo definen un espacio conjuntamente estos muros con los que nos hemos ido encontrando al rodear la Capilla? ¿Qué sentido tenía hablar de fachadas?” (p. 32)

Y aquí Moneo explica que la clave para descifrar la arquitectura de Ronchamp se encuentra en la planta, que Le Corbusier llega a la definición del espacio interior y del volumen exterior a partir del trazado de la misma: un mecanismo de representación y de proyecto indefectiblemente ligado a la obra de arquitectura y del que parten gran parte de los proyectos de Le Corbusier. Una vez más, se detiene a explicar el sentido de cada una de esas trazas, de esos dibujos en tierra de los que arrancan los muros que cierran el espacio hacia las cuatro orientaciones, analizando exhaustivamente cómo estos se definen en planta (p. 33-44).

A mi modo de ver, estas tres cuestiones –sobre las que Rafael Moneo llama la atención en el texto de una manera más directa, al plantearlas en forma de pregunta– dejan más claramente al descubierto las cartas con las que juega como arquitecto, ocultas bajo el velo del comentario a Ronchamp. La primera de ellas algo deja intuir acerca de la importancia que Moneo concede, cuando se trata de proyectar un espacio trascendente, al legado de las arquitecturas consideradas tradicionalmente como religiosas, frente a la confianza con la que Le Corbusier maneja libremente los recursos formales convencido de que se puede prescindir de las formas del pasado. Y las siguientes cuestiones muestran su reivindicación de Ronchamp como arquitectura, como edificio proyectado con los mecanismos propios de la disciplina. El que Ronchamp pueda entenderse como ejemplo paradigmático de integración de las artes –arquitectura, pintura y escultura– no implica, para Rafael Moneo, poner en duda que estamos ante una obra de arquitectura.

En la segunda parte del libro, de similar peso y extensión a la primera, Moneo deja entrever en qué mundo de referencias se mueve él y qué conceptos constituyen el armazón de su cultura

arquitectónica, al encuadrar los tres proyectos de arquitectura religiosa de Le Corbusier (Ronchamp, La Tourette y Firminy) en el marco de la historia de la arquitectura cristiana (p. 67-98). Que Moneo decida explicar estos tres proyectos lecorbusierianos en función de lo que los vincula a distintos momentos de la historia de la arquitectura religiosa aporta una nueva pista sobre cómo entiende él la arquitectura, una pista que desembocará en la reflexión final con la que cierra su texto.

Moneo comienza esta segunda parte del libro señalando que “la deuda que la historia de la arquitectura universal tiene con el templo es inmensa, ya que, con frecuencia, ha sido el hilo conductor elegido por los historiadores para describir su evolución” (p. 58), y llamando la atención acerca de cuánto es de significativo que la narración de la evolución de la historia de la arquitectura occidental se haya producido frecuentemente de forma sincrética con el relato de la historia de la arquitectura cristiana. Una vez centrado el tiro de lo que será su argumentación, Moneo dedica las diez primeras páginas de esta segunda parte a ilustrar los conceptos que han ido presidiendo la arquitectura religiosa desde que la arquitectura de los primeros cristianos se apoderó del modelo de basilica romana para crear su propio tipo hasta el modo en el que el siglo XX entiende el fenómeno religioso (p. 58-67).

¿Qué nos dice esta introducción sobre la noción de arquitectura religiosa de Rafael Moneo? Para Moneo la arquitectura religiosa ha necesitado siempre apoyarse en lo que ha aprendido del pasado, se fundamenta en el legado de la historia. Algo parecido a lo que ocurre con la religión, que no puede desprenderse de lo que ha sido su pasado histórico. Y por eso le interesa estudiar los tres proyectos de Le Corbusier a la luz del peso que en ellos tiene la historia –en el fondo, se trata de sugerir que el propio Le Corbusier acabó por reconocer lo que en Ronchamp se había resistido a aceptar–. Y así, Moneo nos dice que Ronchamp está más próxima a la interpretación que hoy hacemos del románico, mientras que la iglesia de La Tourette se acerca más al concepto del gótico, entendido como marco para la vida de una comunidad. Pero, lo importante de estas apreciaciones, es que le llevan a advertir un cambio fundamental de actitud proyectual en el arquitecto suizo: “Lo que en Ronchamp era experiencia sensorial de la arquitectura, en La Tourette es operación mental apoyada en la memoria. Si Ronchamp

nacía de la planta, La Tourette es fruto de la sección y del conocimiento y la experiencia que Le Corbusier tiene de cómo construir en hormigón” (p. 78).

A través de una nueva pregunta Rafael Moneo nos conduce astutamente hacia el terreno al que le interesa llegar:

“¿Cómo explicar la diferencia que media entre dos arquitecturas tan diferentes como Ronchamp y La Tourette?” (p. 80).

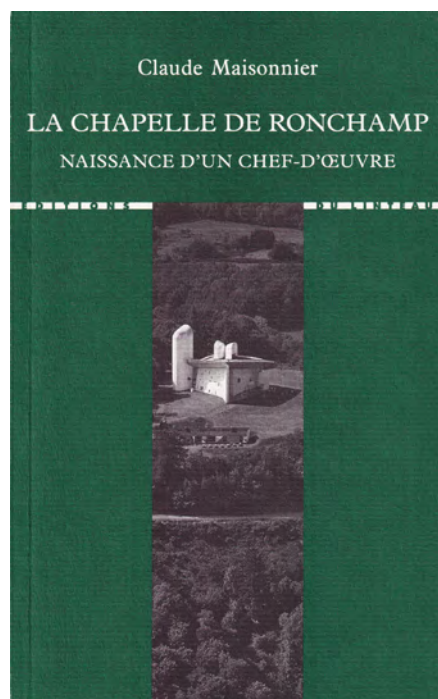
Y es aquí donde recoge el hilo suelto de la primera pregunta, al insinuar que, aparte de las diversas circunstancias de lugar y programa, Le Corbusier habría tenido ocasión de reflexionar entre la construcción de ambos proyectos sobre el significado que tiene la arquitectura religiosa. “Tal reflexión le llevaría a dudar acerca del valor de la inmediatez de las formas para provocar desde ella la relación sobre la psique que buscaba; y tal vez a pensar que eran los símbolos reconocibles de Ronchamp como iglesia católica los que se hacían sentir con más fuerza al estar instalados en un espacio que recuperaba la dimensión del misterio que nos ofrecen las iglesias románicas. En La Tourette, una cierta conciencia del valor que tiene considerar lo que ha sido la arquitectura tradicional religiosa al enfrentarse a una iglesia aparece como reacción a la confiada actitud puesta de manifiesto en Ronchamp” (p. 81). Para Moneo, La Tourette hizo dudar a Le Corbusier sobre la autosuficiencia de los recursos formales que había empleado en Ronchamp.

Una vez dicho todo esto, podemos volver atrás con un cierto convencimiento de que, cuando Moneo afirma que “hay espacios que pueden incluso ignorar el mundo de elementos y formas que nos ha legado la historia de la arquitectura. Espacios que actúan desde su condición abstracta –de estrictas formas– sobre lo que Le Corbusier llama psicofisiología” (p. 16), lo hace desde la distancia que le separa de tal posición. Que esta afirmación no le deja tranquilo lo prueba el hecho de que la segunda parte del libro esté dedicada a construir una argumentación que le permite presentar de forma convincente su hipótesis de un Le Corbusier al que se figura reconociendo, como acabamos de ver, que en Ronchamp podría haber sobrevalorado su independencia ante las formas de la arquitectura religiosa tradicional, y

de ahí el viraje que se observa en La Tourette. Y resulta también significativo que termine el texto imaginando a Le Corbusier como un arquitecto que “confía en que sólo con los recursos formales que tan hábilmente maneja podrá transmitir a quien se acerque a ella su modo de entender lo trascendente. Aunque reconozca, al construirla, puede que inconscientemente, que los espacios de las arquitecturas a las que tradicionalmente consideramos religiosas, han gravitado sobre él” (p. 98).

Tanto el análisis de la arquitectura desde los mecanismos propios de la disciplina desarrollado en la primera mitad del texto, como la reflexión sobre el peso del material que ofrece la historia, al que se dedica la segunda, desvelan un Rafael Moneo que se resiste a explotar el potencial de la arquitectura a la manera de los psicólogos vinculados al conductismo (valga el Goetheanum de Rudolf Steiner como ejemplo clásico de esta actitud o el Jüdisches Museum de Berlín de Daniel Libeskind como referencia más reciente). En su lugar, Moneo cree en la capacidad expresiva de una arquitectura ‘culturizada’, más desde el entendimiento de su dimensión intelectual que desde la comunicación por medio de los sentidos.

El perfil de Rafael Moneo como arquitecto queda pues bastante delineado tras leer entre líneas el texto sobre Ronchamp, perfil que acaba de tomar forma si conectamos las reflexiones desplegadas en el pequeño libro de Acanalado con los dos proyectos en los que Rafael Moneo ha tenido ocasión de abordar la cuestión de la arquitectura religiosa, la Catedral de Los Ángeles y la Iglesia del Iesu en San Sebastián. En el primer caso, el Leitmotiv del proyecto parte de la conciencia del peso que tiene un tipo arquitectónico con tanta tradición como es el de iglesia-catedral y desarrolla una reflexión sobre su evolución y el papel que continúa jugando en la ciudad. En el segundo, se trata de explorar la búsqueda y materialización de lo trascendente a través de la forma: más próximo a Ronchamp en su planteamiento, pero claramente dispuesto a reconocer –y celebrar– “que los espacios de las arquitecturas a las que tradicionalmente consideramos religiosas han gravitado sobre él”.



Ce petit volume écrit par le fils d'André Maisonnier (1923-2016) retrace comment, tout jeune architecte, ce dernier fut l'un des principaux acteurs, au sein de l'atelier de Le Corbusier, de l'aventure de Ronchamp (1950-1955), en particulier par le remarquable travail en maquette qu'il développa. Nous avons donc ici à la fois un livre de souvenirs de famille et une critique génétique d'une œuvre majeure de l'architecture du XXe siècle, amplement illustrée avec des documents de la Fondation Le Corbusier mais aussi des archives familiales. On peut toutefois regretter que ces précieux documents souffrent d'un format et d'une mise en pages qui les mettent trop peu en valeur.

Quelques querelles entourent la paternité des projets entre Le Corbusier d'après-guerre et les collaborateurs de l'atelier du 35, rue de Sèvres. Ici, malgré l'amertume du salarié zélé qui fut remercié du jour au lendemain par le maître à l'été 1959, malgré le rappel de tous les apports dudit collaborateur au projet, point d'équivoque pour Maisonnier : « La chapelle, c'est sa chapelle ».

Pour autant, en mêlant mémoire personnelle et analyse architecturale, l'ouvrage tricote habilement deux points de vue que l'on trouve rarement réunis : d'une part une perception intime, incarnée, de la vie du projet ; d'autre part une analyse savante, très documentée, menée à partir des dessins scrupuleusement attribués et remis dans leur ordre chronologique. Le livre est donc à la fois le récit d'un petit garçon écoutant son père raconter son travail et celui d'un adulte auscultant les documents qui en furent issus.

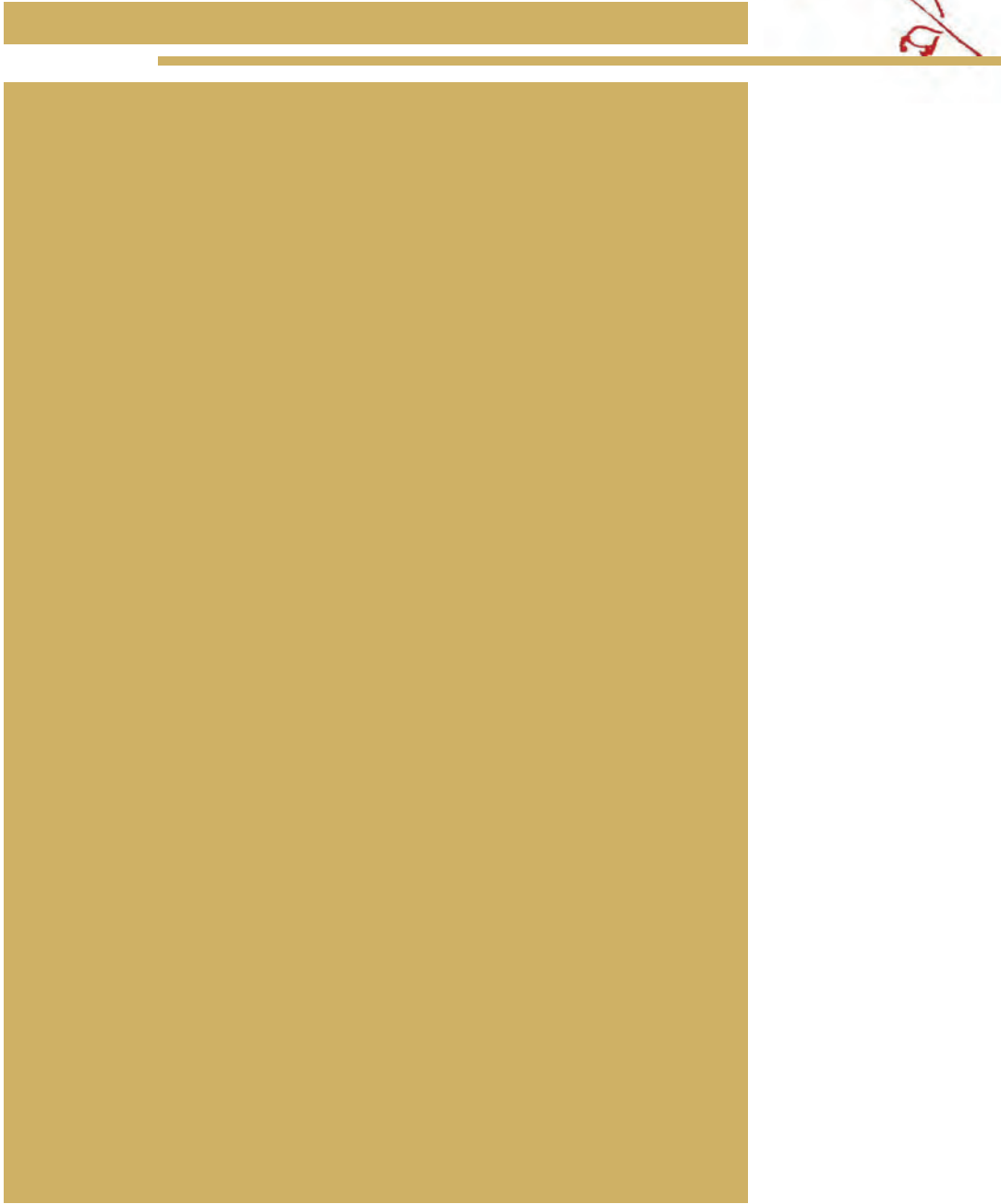
Guillemette Morel Journal

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19235>

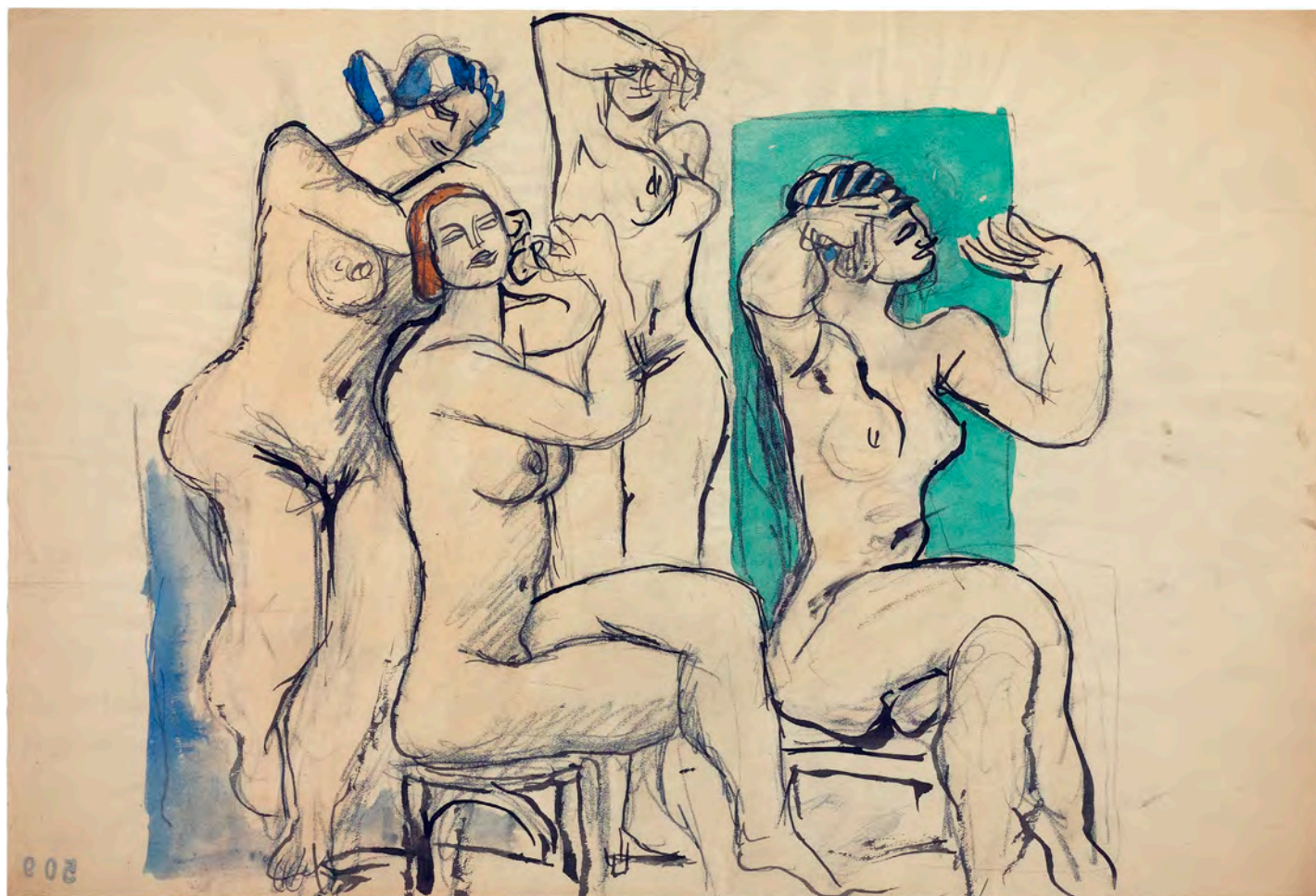
Claude Maisonnier
La Chapelle de Ronchamp, naissance d'un chef-d'œuvre

Paris : Éditions du Linteau, 2021.
 Format : 13 x 20 cm, 130 p., 100 ill.
 Langue : Français
 ISBN : 978-2-37497-009-7

LC. #07 CLÔTURE



Le Corbusier. *Quatre femmes dont deux se coiffant*, s.d. Crayon graphite, encre noire, aquarelle sur papier. Non signé, non daté. 21 x 31cm. Dessin FLC 509.



LC. REVUE DE RECHERCHES SUR LE CORBUSIER #7

Varia corbuséenne / Juan Calatrava, Arnaud Dercelles, Jorge Torres -- Le cosmopolitisme corbuséen : le projet d'une vie au service de l'architecture / Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles -- Le Corbusier's first journey to Venice: an emotional revelation / Gabriele Gardini -- Les horizons de Le Corbusier. Vers un dépassement de la modernité / Julie Cattant -- Las boîtes à miracles construidas por Le Corbusier. Hacia una materialización de l'espace indicible / Carlos Labarta - Alejandro Vírveda -- The Luminous Horizon of Le Corbusier's Last Project / Richard Klein -- L'Art décoratif d'aujourd'hui de Le Corbusier. Structure et genèse de l'aile gauche de Vers une architecture / Françoise Ducros -- Dix décennies en dix clichés, et plus... 1923-2023. Centenaire de la Villa « Le Lac » / Patrick Moser -- LC150+, a conversation with Rene Tan, Jonathan Quek, Ian Soon, Keefe Chooi and Janelle Ho / Alejandro Lapunzina -- LC 150+, A TRAVELLING EXHIBITION. The RT+Q Architects' Private Collection of Le Corbusier Models -- Josep Quetglas Riusech. Breviario de Ronchamp / Luis Burriel Bielza -- Rafael Moneo. Sobre Ronchamp / Carmen Díez Medina -- Claude Maisonnier. La Chapelle de Ronchamp, naissance d'un chef-d'œuvre / Guillemette Morel Journal