

SCIENZA & POLITICA

per una storia delle dottrine



La cité des illusions. Stratégies narratives et formes de représentation des visions urbanistiques de Le Corbusier

The City of Illusion. Narrative Strategies and Forms of
Representation Of Le Corbusier's Urban Planning Visions

Anna Rosellini

anna.rosellini@unibo.it

University of Bologna

ABSTRACT

Les plans d'urbanisme visionnaires ou réalistes de Le Corbusier sont assorties de différents supports expérimentaux de présentation, tous conçus pour impliquer le public et les autorités à travers des installations spectaculaires jouant sur le registre de l'illusionnisme. Ses recherches pour présenter ses idées urbanistiques le conduisent à utiliser tantôt des dioramas, tantôt des photographies, ou encore à projeter des films. L'objectif de ces mises en scène est de modifier la vision conventionnelle de la réalité en bombardant systématiquement le public d'images spectaculaires.

MOTS-CLES: Le Corbusier; Plans d'urbanisme; Villes; Installations; Illusionnisme.

I piani urbanistici, visionari o realistici, di Le Corbusier sono accompagnati da vari modi sperimentali di presentazione, tutti studiati per coinvolgere il pubblico e le autorità politiche attraverso installazioni spettacolari che giocano sulla dimensione dell'illusionismo. In questa sua ricerca della presentazione delle proprie idee urbanistiche, Le Corbusier si avvale ora di diorami, ora di fotografie, ora di proiezioni cinematografiche. Finalità delle sue messe in scena è modificare la visione convenzionale della realtà con un sistematico bombardamento di immagini spettacolari.

PAROLE CHIAVE: Le Corbusier; Piani urbanistici; Città; Installazioni; Illusionismo.

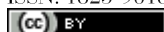
Le Corbusier's visionary or realistic urban plans are accompanied by various experimental ways of presentation, all designed to involve the public and political authorities through spectacular installations that play on the dimension of illusionism. In his quest to present his urbanistic ideas, Le Corbusier uses dioramas, photographs and film projections. The aim of his staging is to modify the conventional vision of reality with a systematic bombardment of spectacular images.

KEYWORDS: Le Corbusier; Urban plans; Cities; Installations; Illusionism.

SCIENZA & POLITICA, vol. XXXII, no. 62, 2020, pp. 63-94

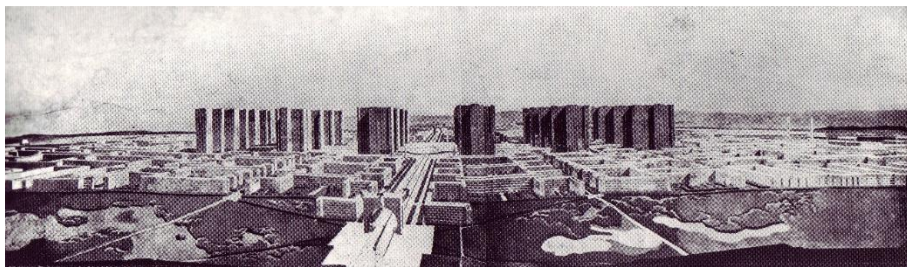
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.1825-9618/11210>

ISSN: 1825-9618

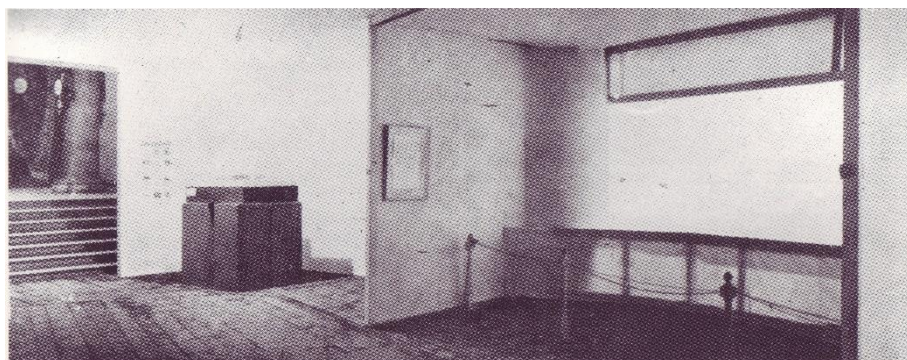


Le Corbusier a été l'un des principaux acteurs de la recherche d'une nouvelle mesure de l'architecture, de la ville et du territoire, menée dans l'espoir de parvenir à un équilibre entre bâti et nature. À son engagement constant pour concevoir la ville du XX^e siècle, il associait une stratégie visant à convaincre les divers pouvoirs politiques, auxquels il destinait parfois ses projets, cette «autorité» éclairée qu'il invoque souvent comme condition nécessaire pour imposer un nouveau système de construction des villes et de l'aménagement du territoire.

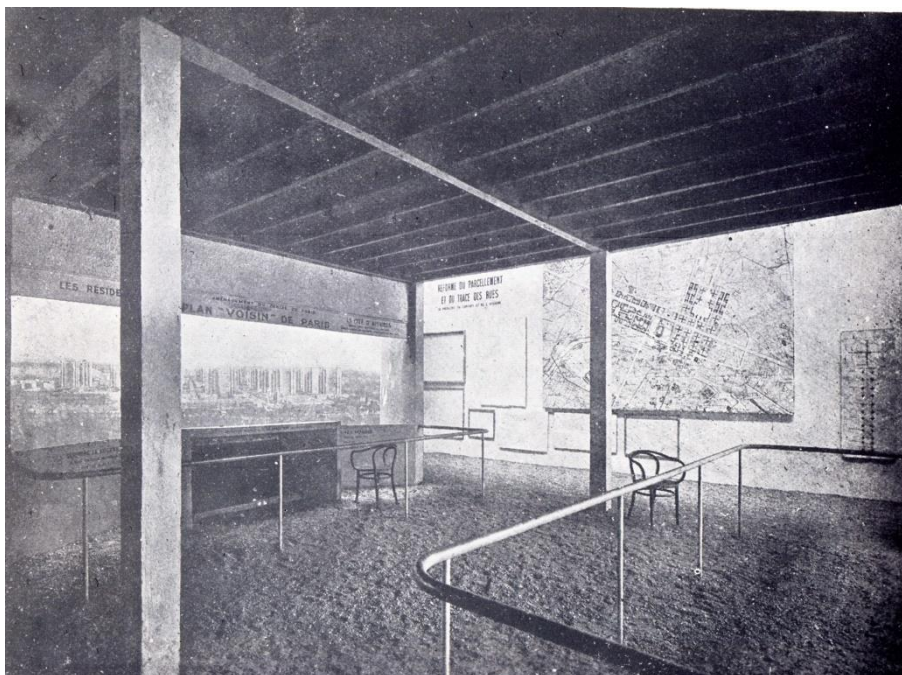
Qu'ils soient visionnaires ou réalistes, ses projets de villes sont assortis de différents supports expérimentaux de présentation, tous conçus pour impliquer le public et les autorités à travers des installations spectaculaires jouant sur le registre de l'illusionnisme. Ses recherches pour présenter ses idées urbanistiques le conduisent à utiliser tantôt des dioramas, tantôt des photographies, ou encore à projeter des films. L'objectif de ces mises en scène est de modifier la vision conventionnelle de la réalité en bombardant systématiquement le public d'images spectaculaires, pour lui donner à voir un avenir que Le Corbusier juge non seulement possible, mais nécessaire, afin de rétablir dans la «civilisation machiniste», cet équilibre qu'il admire tant dans les paysages du Jura suisse où il a grandi.



1. Le Corbusier, vue du projet de Ville Contemporaine pour 3 millions d'habitants, Salon d'Automne, Paris, 1922.



2. Le Corbusier, diorama installé pour l'exposition du projet de *Ville Contemporaine pour 3 millions d'habitants*, Salon d'Automne, Paris, 1922.



3. Le Corbusier, diorama du *Plan Voisin*, Pavillon de l'Esprit Nouveau, Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels Modernes, Paris, 1925.

1. *Les maquettes du Plan Voisin et la vision cinématographique*

Jusqu'à la fin des années 1920, Le Corbusier revient en permanence aux principes fondateurs de la *Ville Contemporaine* et du *Plan Voisin*. Il veut démontrer que la stupeur qui avait accueilli ces propositions était due au fait que le grand public comme la critique étaient par trop habitués à des paysages urbains conventionnels, et que l'acceptation de ses solutions passe par l'éducation du regard et est donc, fondamentalement, une question de «physiologie des sensations»¹.

Sa pratique quotidienne de l'écriture a suffisamment assuré sa plume pour lui permettre de composer des récits dans lesquels affleurent souvent des accents de romans de science-fiction. Dans un texte dactylographié de 1928, intitulé *Une ville contemporaine*, Le Corbusier s'en prend à la «rue en corridor» à laquelle il veut substituer la «rue moderne», envisagée comme un «organisme» où la circulation s'effectue sur des niveaux différenciés et disposant de «canalisations» accessibles. Il proclame la supériorité de la «géométrie transcendante», qui dicte les grands tracés réguliers et permet de «bâtir à l'air libre», sur les systèmes qui ont donné lieu au «terrain biscornu» –déjà abordé dans

¹ LE CORBUSIER, *Une ville contemporaine*, tapuscrit, 24 octobre 1928, Fondation Le Corbusier (FLC), B2.1.538-549.

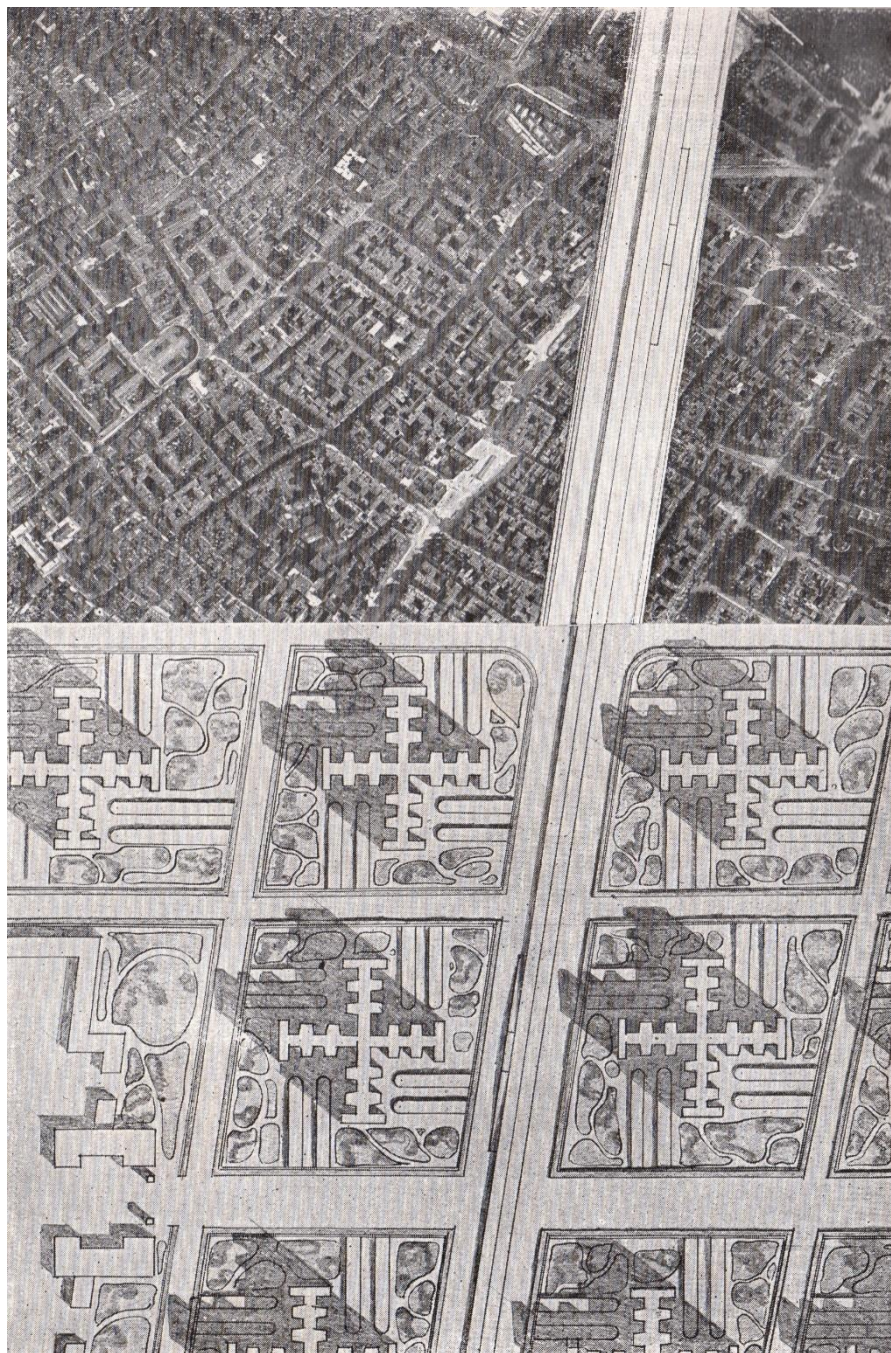
*Une maison, un palais*². Après avoir exposé ses principes pour un nouvel urbanisme, il les résume en quatre points: «Décongestionnement du centre des villes; accroissement de la densité; accroissement des moyens de circulation; accroissement des surfaces plantées»³. Dans sa description des lieux de la *Ville Contemporaine*, Le Corbusier déploie un scénario cinématographique qui révèle qu'en diversifiant les densités bâties et les hauteurs des immeubles, il a pris en compte une vision qui survient à des vitesses de circulation différentes, en avion, en automobile, à pied. Il ressort de son texte que, dans la vision de loin de la *Ville Contemporaine*, les gratte-ciel jouent le même rôle que les dômes des villes que Le Corbusier a visitées lors de son voyage en 1911 – à savoir, résister à une vision à distance.

Entrons par le Jardin Anglais – lit-on dans le scénario de Le Corbusier. L'auto rapide suit l'autodrome surélevé: allée majestueuses des gratte-ciel. On approche: multiplication dans l'espace immense des 24 gratte-ciel: à gauche, à droite, au fond de leurs places, les services publics; resserrant l'espace, les Musées et les Universités. Tout à coup on est au pied des premiers gratte-ciel. Entre eux ce n'est pas la maigre et angoissante fissure de lumière d'un New York angoissant, mais l'espace vaste. Les parcs se déroulent. Les terrasses s'étagent sur les pelouses, dans les bocages. Des édifices aux proportions étalées et basses conduisent l'œil loin dans le moutonnement des arbres. Où sont les minuscules Procuraties? C'est ici que se dresse la Cité pleine de monde, dans le calme et l'air pur, et le bruit lointain demeure tapis sous les frondaisons des arbres. New York chaotique est vaincue. C'est, dans la lumière, une cité moderne. L'auto a quitté la passerelle et son 100 à l'heure; elle roule doucement dans les quartiers de résidence. Les redents étendent loin les perspectives architecturales. Des jardins, des jeux, des terrasses de sports. Partout le ciel domine, étalé loin. L'horizontale des terrasses découpe des plans nets frangés des verdure que font les jardins suspendus. La régularité des éléments de détails ponctue le tracé ferme des grands massifs étalés. Déjà adoucis par l'azur au loin, les gratte-ciel dressent leurs grands pans de murs géométriques tout en verre. Dans le verre qui habille leurs façades du haut en bas, l'azur luit et le ciel étincelle. Éblouissement. Prismes immenses, mais radieux. Partout le spectacle est divers; le quadrillage de 400, mais il est étrangement modifié par des artifices d'architecture (les redents sont du contrepoint, module 600 x 400). Le voyageur qui en avion, arrive de Constantinople, de Pékin peut-être, voit tout à coup apparaître dans le linéament turbulent des rivières et des futaies, cette empreinte claire qui lui signale la ville lucide des hommes: ce tracé pur qui est le propre d'un cerveau humain. Au crépuscule, les gratte-ciel de verre flamboient. Ce n'est pas du futurisme périlleux, dynamite littéraire jetée en clameurs à la face de celui qui regarde. C'est un spectacle organisé par l'architecture avec les ressources de la plastique qui sont le jeu des formes sous la lumière⁴.

² LE CORBUSIER, *Une maison, un palais. À la recherche d'une unité architecturale*, Paris, Les éditions G. Crès et C^{ie}, 1928.

³ LE CORBUSIER, *Une ville contemporaine*.

⁴ *Ibidem*. Voir aussi, LE CORBUSIER, *Rapport présenté par M. Le Corbusier à la Section d'Urbanisme du Redressement Français*, tapuscrit, décembre 1927, FLC, D1.12.36-52.



4. Le Corbusier, Plan Voisin, photomontage publié dans *Urbanisme*, 1924.

Dans un bref article publié dans les colonnes de «L'Intransigeant» du 20 mai 1929, *La rue*, Le Corbusier invite le lecteur à imaginer la vie dans le quartier parisien du *Plan Voisin*⁵. Après avoir décrit les rues étroites, surpeuplées, bruyantes, sombres et insalubres de Paris, il entraîne le lecteur dans une

⁵ LE CORBUSIER, *L'avis de l'architecte... La rue*, «L'Intransigeant», 20 mai 1929, réédité dans LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Les éditions G. Crès et C^{ie}, 1930, pp. 195-199.

promenade imaginaire dans sa «rue contemporaine», sous les arbres, entourés de vastes pelouses, dans l'air pur et le silence:

À travers les ramures des arbres, à travers la résille arabesquée et si charmante des feuillages, vous apercevez dans le ciel, à de très grandes distances les unes des autres, des masses de cristal, gigantesques, plus hautes que n'importe quel édifice du monde. Du cristal qui miroite dans l'azur, qui luit dans le ciel gris de l'hiver, qui semble plutôt flotter dans l'air qu'il ne pèse sur le sol, qui est un étincellement le soir, magie électrique⁶.

Des collines artificielles, créées avec la terre issue du remblai des fondations de ces gratte-ciel, formeront le «centre de perspectives inattendue» ; derrière ces véritables «“grands plans” de cinéma» s'élèveront les «prismes de cristal»⁷. On pourra pénétrer dans des bâtiments historiques qui se dévoileront soudain, présences inattendues dans ce paysage contemporain, véritables objets trouvés: une église gothique ou un palais de l'époque d'Henri IV. En montant une «rampe douce» on atteindra une terrasse de café noyée sous le feuillage des arbres, «dominant d'un étage le sol de la ville», puis, en par une autre rampe, on débouchera sur une nouvelle rue surélevée bordée de magasins de luxe et ouvrant sur «l'espace vers les lointains de la ville», avant de rejoindre enfin la troisième plate-forme, au-dessus des frondaisons, où le regard porte sur un panorama aussi vaste que depuis le pont d'un navire ou le «look-out» de Victor Hugo: «et, ici et là et là-bas, plus loin, toujours le cristal majestueux en prismes purs, gigantesques et limpides», ouvrages magnifiques émergeant de la mer agitée des arbres⁸.

Mais la représentation de la ville du futur ne saurait se limiter, dans la vision de Le Corbusier, au degré de réalisme qu'autorise le récit littéraire ou la vision picturale, fût-elle intégrée au dispositif du diorama. Pour achever de convaincre les autorités et le public, Le Corbusier décide de faire construire des maquettes différentes de celles qui se faisaient jusqu'alors, et spécialement conçues pour réaliser des prises de vue photographiques et cinématographiques, afin de donner à l'observateur une illusion d'immersion dans un vrai paysage. Les deux premières maquettes de ce type portent encore sur le *Plan Voisin* et sont exécutées à l'automne 1930: ce sont celles que filmera, la même année, le réalisateur Pierre Chenal dans deux courts métrages: *Bâtir* et *L'architecture d'aujourd'hui*⁹. La plus grande est composée des 18 gratte-ciel cruciformes et immeubles à redents reposant sur un dessin qui reproduit une vue du quartier de hautes tours de Paris¹⁰. L'autre maquette représente un unique îlot et est

⁶ LE CORBUSIER, *Précisions*, p. 197.

⁷ *Ibidem*.

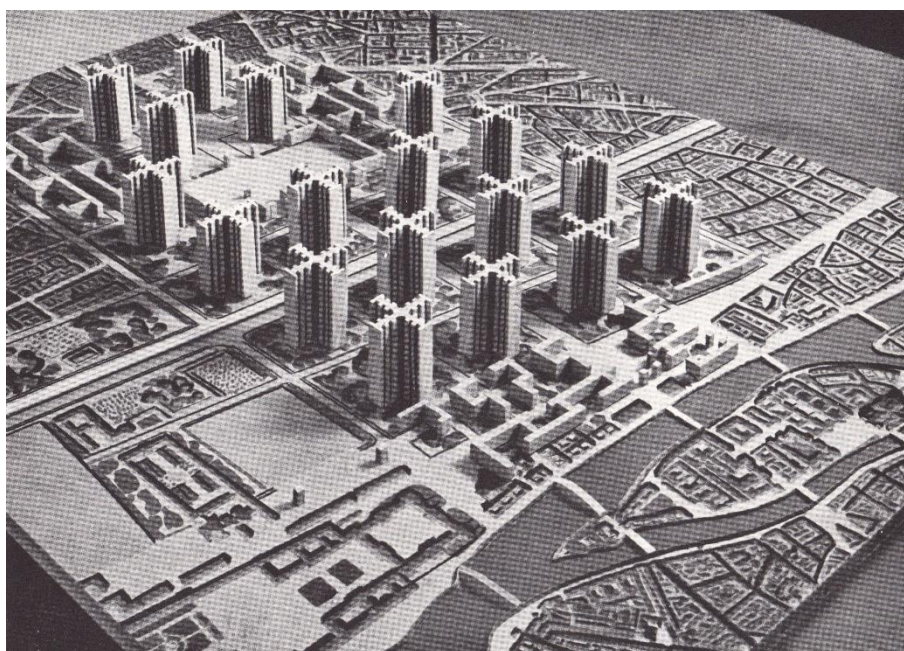
⁸ *Ivi*, p. 198.

⁹ À propos du contenu des deux courts-métrages de Chenal, et des relations entre Chenal et Le Corbusier voir B. MAZZA, *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, Florence, Firenze University Press, 2002, pp. 50-55; V. BOONE, *Le Corbusier et le cinéma: la communication d'une œuvre*, thèse de doctorat, Université de Lille 3, Université libre de Bruxelles, 2017.

¹⁰ Voir les photographies, FLC, L2.14.45, 47 e 52.

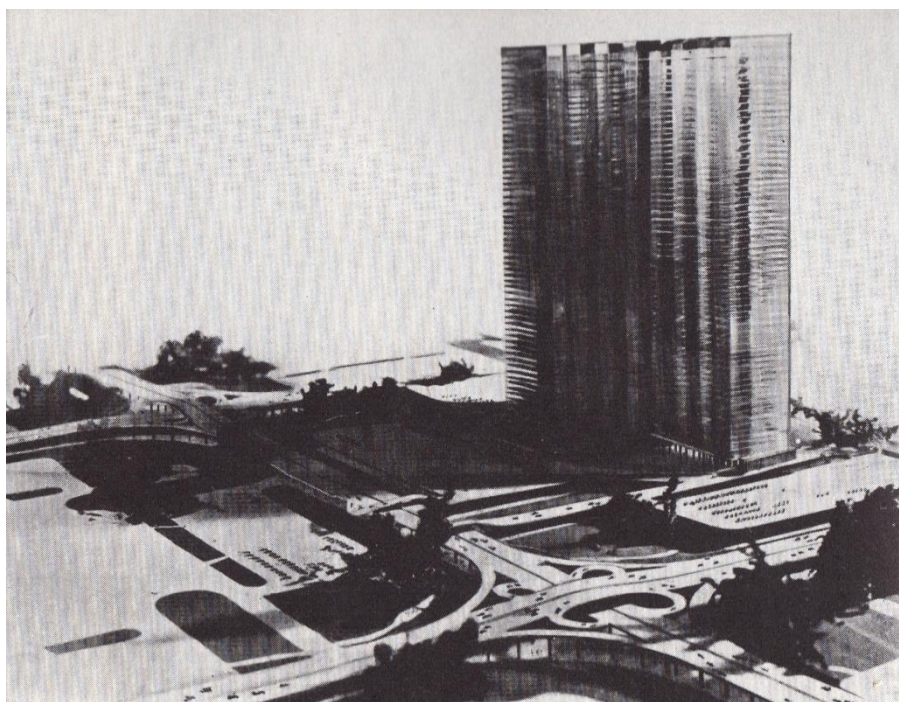


construite avec des rues surélevées, des massifs végétalisés, et des gratte-ciel aux façades transparentes afin de percevoir la profondeur des ailes des bâtiments et de montrer enfin au du public les «cristaux purs de verre» décrits en 1925¹¹. Dans l'atelier de Le Corbusier une salle est aménagée pour tourner en lumière artificielle¹². Les photographies de la plus grande maquette sont prises d'en haut, pour créer une vue à vol d'oiseau.



¹¹ Voir les photographies, FLC, L2.14.2, 3 e 42.

¹² Voir la photographie du local, FLC, L2.14.48.



5-6. Le Corbusier, maquettes du *Plan Voisin*, utilisé dans les courts métrages de Pierre Chenal, 1930.

Le Corbusier se préoccupe du choix des couleurs de la grande maquette en vue du tournage. «Veuillez me faire *savoir d'urgence* de quelle couleur il faut peindre le plan en trompe-l'œil et les gratte-ciel en maquette, pour que cela soit photogénique», écrit-il à Chenal¹³.

Dans les séquences de *L'architecture d'aujourd'hui*, on voit apparaître sur la grande maquette du *Plan Voisin* la main de Le Corbusier qui montre le nouveau Paris, après avoir vu sur l'écran les rues du centre en contre-plongée, technique censée mettre en évidence les défauts de la «rue corridor» dénoncés par Le Corbusier - à commencer par l'absence de lumière -, suivant le scénario de *La Rue*. Dans plusieurs plans des deux courts-métrages, Le Corbusier tient dans sa main la maquette du gratte-ciel en verre qu'il agite dans la lumière avec l'habileté d'un magicien, pour mettre en valeur sa transparence et sa luminosité. Dès lors, les photographies des maquettes deviendront pour Le Corbusier un outil de représentation privilégié des grands projets urbains; le cinéma restera toujours un enjeu essentiel, et l'atelier, reconverti en studio photo, le laboratoire de sa vision illusionniste.

¹³ LE CORBUSIER, lettre à P. CHENAL, 22 octobre 1930, FLC, B3.5.457. Pour la composition musicale de la bande son à ajouter au court-métrage, Le Corbusier propose Jean Wiener et son frère Albert Jeanneret. Le Corbusier commande à Chenal un documentaire sur l'Armée du Salut (P. CHENAL, lettre à LE CORBUSIER, 10 juin 1931, FLC, B3.10.11. Voir aussi les notes dans LE CORBUSIER, *Deux films de Piere [sic] Chenal, 'Bâtir' & 'Architecture'*, pages dactylographiées et manuscrites, 27 mai 1931, FLC, B3.5.380-99).



2. *L'appartement Beistegui, diorama sur Paris*

L'écriture, la photographie, le cinéma ne sont pas les seuls supports qu'utilise Le Corbusier pour mettre en scène le paysage de ses villes du futur. C'est une silhouette de Paris créée de toute pièce et semblable à celle qu'il a souvent dessinée que Le Corbusier cherche à réaliser en aménageant, entre l'été 1929 et l'été 1931, l'appartement en triplex destiné aux réceptions du comte Charles de Beistegui, millionnaire mondain, au 136 avenue des Champs-Élysées à Paris. À cette occasion, il met au point un dispositif de vision panoramique qui tourne le dos à Paris, effaçant le tissu des maisons, plongeant les monuments les plus marquants du *skyline* parisien dans un silence et un vide métaphysique. Pour démontrer avec ce penthouse la «solution des toits de Paris, dont je parle depuis 15 ans», comme il le déclare à Beistegui, il lui faut réaliser un appartement en forme de diorama afin de faire éprouver concrètement au cercle d'amis raffinés du client invités à participer au spectacle, les principes qui ont trouvé leur cohérence dans le *Plan Voisin*¹⁴. C'est dans cet appartement-terrace que Le Corbusier dévoile sa technologie, exposant les finalités de ses potentiels au service d'une vision fantastique. Il n'y a, dans cette technologie, aucun des produits renommés de par le monde – pilotis, structures en porte-à-faux, ossature d'acier ou de béton armé, pan de verre, «respiration exacte»; mais les ingénieux petits dispositifs techniques de l'appartement révèlent l'essence de la technologie corbuséenne.

Sur les quatre terrasses principales étagées sur différents niveaux, découpées dans le profil à gradins issu du règlement de voirie de 1902, Le Corbusier orchestre une perception calculée du panorama, plus élaborée que celle qu'il a vue et appréciée dans les immeubles de la rue Franklin et de la rue Vavin de Auguste Perret et Henri Sauvage. Ce n'est pas un hasard si, en cours de projet, il s'affranchit des propositions initiales qui visaient simplement à illustrer le principe du toit-jardin avec solarium, comme à la Villa Savoye, pour transformer la dernière terrasse en un lieu surréaliste, allant jusqu'à garnir le sol d'un gazon pour jouer au croquet (qui apparaît dans le projet de novembre 1929)¹⁵.

¹⁴ LE CORBUSIER, lettre à C. DE BEISTEGUI, 5 juillet 1929, FLC, H1.15.618-619 ; LE CORBUSIER, *Réponse brève à quelques Chambres de commerce et à Mr. Umbdenstock. Aménagement d'un appartement aux 7ème-8ème étages aux Champs-Élysées*, note manuscrite, s.d., FLC, A3.1.88-90. Voir aussi, P. MELIS, *Il 'cadavere squisito' di Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charles Beistegui*, «Controspazio», IX, 3/1977, p. 37; P. SADDY, *Le Corbusier chez les riches. L'appartement Charles de Beistegui*, «AMC. Architecture, Mouvement, Continuité», 49/1979, pp. 57 et suiv.; P. SADDY, *Le Corbusier e l'Arlecchino*, «Rassegna», II, 2/1980, pp. 25-32; *The Le Corbusier Archive*, vol. X, New York, Londres, Paris, Garland, Fondation Le Corbusier, 1983; M. TAFURI, *'Machine et mémoire'. La città nell'opera di Le Corbusier*, «Casabella», XLVIII, 502/1984, pp. 44-51, 503/1984, pp. 44-51; B. REICHLIN, *L'esprit de Paris*, «Casabella», 531-532/1987, pp. 52-63.

¹⁵ Voir le plan, FLC, 17438.

Toutes les dénivellations, de quelques marches à peine, souvent, définissent un parcours de vues panoramiques.

Jusqu'à présent, Le Corbusier a expérimenté des systèmes manuels pour adapter à sa guise la vue sur le paysage depuis une terrasse; sur celles de l'Hôtel particulier Jeanneret et du pavillon de l'Esprit Nouveau, il suffisait de faire coulisser des panneaux de tôle sur un châssis métallique pour cadrer la vue à gré et régler la fermeture. Les recherches sur les meubles à portes coulissantes, qui trouvent leur expression la plus achevée dans les «casiers» en maçonnerie de la cuisine de la Villa Savoye, où le jeu des panneaux coulissants permet d'inventer des vues de part et d'autre du meuble, filtrées par des objets domestiques sur les étagères, ne sont pas étrangères non plus à ce mécanisme visuel. Dans l'appartement Beistegui, ces différents dispositifs visuels gagnent encore en complexité avec l'ajout d'installations mécaniques et électriques qui font disparaître les parois de verdure, les cloisons de séparation, et les baies vitrées.

Sur chacune des terrasses du triplex, les invités de Beistegui déjeunent, dansent, contemplent le ciel selon une séquence de vues qui reproduit celle qu'a décrite Le Corbusier dans *La Rue* pour expliquer les différents panoramas visibles d'une terrasse à l'autre du *Plan Voisin*. Les hautes haies interdisent une vue directe sur le paysage, tandis que des fentes habilement découpées créent des cadres, comme dans la scénographie d'Adolphe Appia. Le Corbusier ne veut en montrer que quelques «vues sélectionnées sur les beautés de la ville»:

Ici l'arc de Triomphe incorporé dans la composition ; là, la colline du Sacré-Cœur surgissant au dessus d'une muraille de verdure; puis, la Tour Eiffel apparaissant unique au milieu d'un ciel...; enfin, dans la dernière terrasse – le solarium – une pelouse de gazon battant les quatre murs de l'enceinte est l'unique motif, dominé par les effets changeants et radieux du ciel débarrassé de tout vestige d'habitation¹⁶.

L'édicule d'escalier équipé d'un périscope et la dernière terrasse entourée de murs hauts – le «solarium» – sont les points culminants de cette ascension vers le panorama de Le Corbusier. Les deux lieux sont là pour faire voir, de deux manières différentes, les monuments et la silhouette qu'il a sélectionné. Dans la petite *camera oscura* – qui n'était à l'origine qu'un simple volume ovale abritant l'arrivée de l'escalier en colimaçon de la bibliothèque¹⁷ –, le périscope projette des images de Paris sur une table de verre, et les invités assistent en direct à la projection d'un film en couleur de la vie métropolitaine¹⁸. Patrick Geddes

¹⁶ LE CORBUSIER, *Réponse brève à quelques Chambres de commerce et à Mr. Umbdenstock*.

¹⁷ Voir par exemple dessin, FLC, 17490.

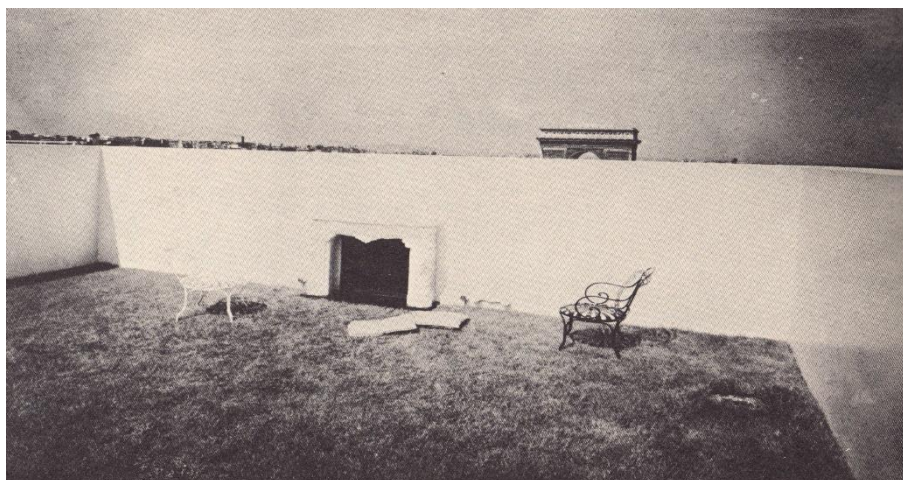
¹⁸ Une étude sur le fonctionnement du périscope dans le local de l'escalier remonte au 7 novembre 1930 (FLC, 17704). Le dispositif est constitué d'un miroir sur la couverture, orientable de l'intérieur par une manivelle ; le miroir projette les images sur une table. Le projet de ce périscope est documenté par le dessin, FLC, 17532. La réalisation du dispositif formé par le périscope et la table de projection a été confié à l'entreprise parisienne Instruments Scientifiques Radiguet & Massiot (voir INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES RADIGUET & MASSIOT, lettre à P. JEANNERET, 1^{er} avril 1931, FLC, H1.16.303; INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES RADIGUET & MASSIOT, lettre à P. JEANNERET, 13 janvier 1931, FLC, H1.16.30; INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES RADIGUET & MASSIOT, lettre à P. JEANNERET,



avait inventé un appareil similaire avec la Chambre noire installée au sommet de la Outlook Tower d'Édimbourg, créée comme musée civique et régional pour l'observation de la ville.

Chambre blanche – explique Le Corbusier –, table blanche, obscurité voulue: et le troublant, inimaginable spectacle: sur la table blanche se déroule comme un film dans ses couleurs réelles, dans son mouvement vrai, le paysage d'alentour, la vie des Champs-Élysées¹⁹.

Lorsque les invités gravissent le dernier escalier, ils ont l'illusion d'arriver enfin à un belvédère d'où les toits de Paris s'étirent enfin sous leurs yeux. Mais la vue est à nouveau bouchée quand, après avoir ouvert une porte maçonnée à cadre d'acier – une «porte en marbre»²⁰ –, ils pénètrent sur un terrain de croquet, tapissé d'une pelouse verte et bordé de hauts murs blancs. La recherche d'un dispositif prévoyant à la fois la vision panoramique et le jeu de croquet révèle toute sa complexité dans les études pour les murs de ce solarium, où apparaît un système de panneaux rétractables à la verticale – en verre et en «marbre coulissant»²¹ –, variantes des panneaux métalliques.



7. Le Corbusier, appartement pour Charles de Beistegui, Paris, 1929-1931.

Certains détails donnent à la terrasse haute le caractère d'une énigmatique chambre à ciel ouvert: la cheminée²², les prises de téléphone, de théâtrophone

¹⁸ juin 1931, FLC, H1.16.310; INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES RADIGUET & MASSIOT, lettre à P. JEANNERET, 27 octobre 1931, FLC, H1.16.316; dessins, FLC, 17573; FLC, 31505).

¹⁹ LE CORBUSIER, *Réponse brève à quelques Chambres de commerce et à Mr. Umbdenstock*, cit. ; R. BASCHET, *Les demeures parisiennes. A la recherche d'un décor*, «Plaisir de France», III, 18/1936, pp. 26-29.

²⁰ LA CONSTRUCTION METALLIQUE G. BARRIAUX FILS, lettre à LE CORBUSIER e P. JEANNERET, 2 février 1931, FLC, H1.14.205.

²¹ Voir dessin, FLC, 17565. Voir aussi, dessin axonométrique, FLC, 17439.

²² La cheminée n'est prévue qu'au début de 1931 (voir LE CORBUSIER, P. JEANNERET, lettre à SOCIETE MARBRIERE DE PARIS, 17 février 1931, FLC, H1.14.421). C'est Beistegui qui a choisi le modèle de cheminée.

et de radio²³, les fauteuils de jardin et le miroir ajoutés par Beistegui, et les murs enduits à la chaux blanche (ce sont les seules surfaces externes enduites du système de terrasses de l'appartement; les autres sont carrelées de pierre blanche)²⁴.

Dans un dessin ultérieur, Le Corbusier représente l'Arc de Triomphe et la Tour Eiffel vus par delà des murs du «solarium»²⁵. Une photographie de Marius Gravot publiée dans l'*Œuvre Complète* préfigure cette vision du solarium, puisqu'elle est cadrée de telle sorte que l'on entrevoit à peine, derrière les murs, une fine bande de paysage avec un bout de l'Arc de Triomphe. La légende de Le Corbusier précise: «Si l'on reste planté sur ses pieds, on ne voit absolument rien que le gazon, les quatre murs et le ciel, avec tout le jeu des nuages»²⁶.

Le paysage domestique des pièces de l'appartement Beistegui est également équipé, comme les terrasses, de dispositifs permettant des modifications permanentes, depuis les panneaux coulissants désormais classiques qui, dans la bibliothèque encadrent la vue des livres, jusqu'aux installations électriques qui éclipsent la cloison séparant la salle à manger du salon, et à l'écran métallique qui descend tandis que le lustre se relève avant la projection d'un film²⁷. Les baies vitrées sont «d'une seule pièce où cela sera possible»²⁸. Les murs sont peints en blanc. Le tapis choisi par Beistegui est en «light brown velvet pile»²⁹, couleur qui, selon le projet anonyme de «poème chorégraphique» proposé à Le Corbusier, évoque «une somptuosité d'une espèce rare et solennelle, hiératique, quasi-religieuse [...]; un singulier mélange de sérieux et de rêve»³⁰.

Le paysage de Paris à sélectionner n'est pas uniquement visuel. Le silence qu'envisageait Le Corbusier pour le *Plan Voisin* est également recherché ici, à travers l'insonorisation des chambres (plusieurs spécialistes ont été consultés, parmi lesquels Gustave Lyon³¹). Les portes doivent être construites de telle sorte qu'«au choc elles donnent une impression de plein»³² et que les cloisons

²³ *Sur les toits de Paris. Le jardin enchanté de M. Charles de Beistegui*, «Vogue», octobre 1932, pp. 54-55, 74.

²⁴ Voir ROUX, DUNET & BOUSSARDON, lettre à P. JEANNERET, 24 décembre 1930, FLC, H1.15.200-201.

²⁵ Le Corbusier publie le dessin dans le numéro spécial qui lui est consacré de «L'Architecture d'aujourd'hui», en avril 1948, p. 19.

²⁶ W. BOESIGER (éd.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète de 1929-1934*, vol. 2, Zürich, Les Éditions d'Architecture, 9^{ème} édition 1974, p. 54 (1^{ère} édition, 1935).

²⁷ Voir dessin, FLC, 17668 e LE CORBUSIER, croquis, FLC, 17704.

²⁸ LE CORBUSIER, document dactylographié, FLC, H1.14.15.

²⁹ Voir A. WATT, *Fantasy on the roofs of Paris. The Surprising Apartment of M. Carlos de Beistegui*, «The Architectural Review», vol. LXXIX, avril 1936, pp. 155-59, p. 156.

³⁰ LE CORBUSIER, *Couleurs*, tapuscrit, s.d., FLC, B1.18.200.

³¹ Voir P. JEANNERET, lettre à C. DE BEISTEGUI, 6 septembre 1930, FLC, H1.15.15. Les portes sont constituées d'un cadre de sapin et d'un revêtement de contre-plaqué – et garnies à l'intérieur de matériaux isolants (voir L. BOBIN, lettre à LE CORBUSIER, 27 novembre 1930, FLC, H1.15. 576-577). Voir aussi, RIOU, MENUISIER, lettre à LE CORBUSIER et P. JEANNERET, 4 décembre 1930, FLC, H1.15.572.

³² LE CORBUSIER, P. JEANNERET, lettre à RIOU, MENUISIER, 12 janvier 1931, FLC, H1.15.580.



coulissent sans bruit³³. Un calme doit pénétrer tous les sens dès que l'on entre dans l'appartement; l'invité doit avoir l'impression d'être loin de la métropole encombrée et chaotique, et de se retrouver enveloppé d'un silence feutré pareil à celui d'un paysage enneigé. Depuis les immeubles du trottoir d'en face, sur les Champs-Élysées, l'appartement apparaît comme un éclat blanc sur les toits de Paris, scintillant au soleil. Le «solarium» n'est pas sans rappeler le cube blanc du tableau *La Cheminée*, peint par Le Corbusier en 1918.

Le Corbusier a transformé l'appartement Beistegui en diorama de la vision de Paris qu'il aurait réalisée avec le *Plan Voisin*; il a installé ce diorama à l'insu de son client et au cœur même de la ville que ce plan se proposait de détruire. Le scénario qu'il écrit en 1932 pour expliquer le fonctionnement de l'appartement Beistegui est calqué sur celui de *La Rue*. Le parcours qui y est décrit mène à la révélation de la «quatrième terrasse»: «La porte se referme: c'est le silence. On ne voit rien d'autre que le ciel et le jeu des nuages et l'éclat de l'azur; c'est une sensation de grand large, de plein océan»³⁴.

3. *Topographie et ville: visions pour l'Amérique latine*

En 1929, Le Corbusier effectue son premier voyage en Amérique latine où il est invité à donner une série de conférences. À pied, en bateau, en voiture et en avion, il explore la géographie des pays d'Amérique du Sud et il admire, avec le regard d'un peintre paysagiste «planant»³⁵, leurs caractéristiques topographiques, les profils des montagnes, les immenses étendues des plaines, les parcours méandreux des fleuves et les couleurs de la terre et du ciel. Il se fait également une idée des transformations qu'a subi le paysage en observant des lithographies du XIX^e siècle, et il achète des cartes postales de photographies aériennes des villes. Il reste pantois face à ces villes, dont aucune n'a su s'ouvrir sur les spectacles naturels dont cette terre est si prodigue. Ses propres théories d'urbanisme, fondées sur la grille du *cardo* et du *decumanus*, et sur le gratte-ciel cruciforme et l'immeuble à redents parfaitement dressé sur un plan horizontal, doivent être totalement reformulées, déformées voire trahies, pour s'adapter à une nature et à une topographie aussi particulière. L'un des

³³ En juin 1930 il est prévu une grande cloison mobile métallique (4 x 4 mètres), qui sera peinte en gris, avec ouverture électrique équipée de coussinets en caoutchouc pour rendre son mouvement silencieux (L'ELECTRIFICATION NOUVELLE, lettre à LE CORBUSIER e P. JEANNERET, 25 juin 1930, FLC, H1.15.506). Les plafonds des chambres qui dissimulent la structure de l'ossature en béton armé sont en panneaux isolants en celotex, fournis et posés par la société Ruhlmann & Laurent, revêtus d'un enduit de chaux (voir LE CORBUSIER, P. JEANNERET, lettre aux ÉTABLISSEMENTS POMBLA, 20 janvier 1931, FLC, H1.16.138; LE CORBUSIER, P. JEANNERET, lettre à FELIX, 21 juin 1934, FLC, H1.16.233).

³⁴ LE CORBUSIER, *L'Arc-de Triomphe a bruciapelo*, «L'Architecte», 1932, pp. 100-104, dans B. REICHLIN, *L'esprit de Paris*, p. 61.

³⁵ LE CORBUSIER, *Précisions*, p. 235.

pionniers de l'aviation, l'écrivain Antoine de Saint-Exupéry, lui fait découvrir la pampa argentine vue d'avion. Après cette rencontre, Le Corbusier indique aux autres pilotes la façon de survoler les villes, les baies et les paysages montagneux: «Volez en direction du centre de Saint-Paul, tout d'abord à ras terre; je voudrais voir comment la ville se profile»³⁶. Il veut trouver des trajectoires qui lui permettent de voir clairement ce «corps si mouvementé et si complexe»³⁷ – il décrit par ces termes la topographie sud-américaine, mais l'expression pourrait tout aussi bien s'appliquer aux silhouettes des solides femmes indigènes qu'il dessine dans son carnet.

Les pages du *Prologue Américain* qui ouvrent les *Précisions sur un état actuel de l'architecture et de l'urbanisme*, écrites à bord du paquebot qui le ramène en Europe, les yeux encore pleins d'images des territoires américains vus d'avion et du bastingage du navire, constituent un hymne passionné de la vision picturale d'un homme qui a toujours entraîné son regard à percevoir le paysage; elles contiennent des images baignées de riches atmosphères chromatiques, comme les aquarelles de ses premiers voyages; c'est également la déclaration la plus lyrique sur le rôle crucial de la vision dans la création artistique de Le Corbusier. Parmi toutes les façons de percevoir le paysage, la vue d'avion est celle qui marquera la réorientation de son idée de la ville:

À 500 ou à 1000 mètres d'altitude, et à 180 ou 200 kilomètres à l'heure, la vision d'avion est la plus calme, la plus régulière, la plus précise qu'on puisse désirer: on apprécie le pelage tacheté rouge ou noir d'une vache. Tout prend la précision d'épures; le spectacle n'est pas hâtif, mais très lent, sans rupture; il n'est, avec l'avion, que le paquebot en mer et le pied du marcheur sur la route, qui permettent ce qu'on pourrait appeler des visions humaines: on voit, l'œil transmet calmement. Tandis que j'appelle inhumaines et infernales les visions offertes d'un train ou d'une auto, même d'une bécane. Je n'existe dans la vie qu'à condition de *voir*³⁸.

De l'avion, il voit des «villages rectilignes», des «fermes tracées en damier»³⁹, il assiste à des «spectacles qu'on pourrait appeler cosmiques» tel le delta du Paraná (qui «évoque en gigantesque les gravures italiennes ou françaises de la Renaissance, dans les traités sur l'art des jardins»⁴⁰); il découvre le phénomène d'érosion fluviale en plaine, ou la «loi du méandre»⁴¹, il voit la plaine d'Uruguay comme une «immense peau de panthère, verte et jaune»⁴², et observe les dégradés de couleurs de l'herbe qui «précisent les états d'humidification du sous-sol»⁴³.

D'avion, on comprend beaucoup d'autres choses encore: La Terre est semblable à un œuf poché, elle est une masse liquide sphérique entourée d'une enveloppe ridée. La

³⁶ *Ivi*, p. 240.

³⁷ *Ivi*, p. 235.

³⁸ *Ivi*, p. 8.

³⁹ *Ivi*, p. 3.

⁴⁰ *Ivi*, p. 4.

⁴¹ *Ivi*, p. 5.

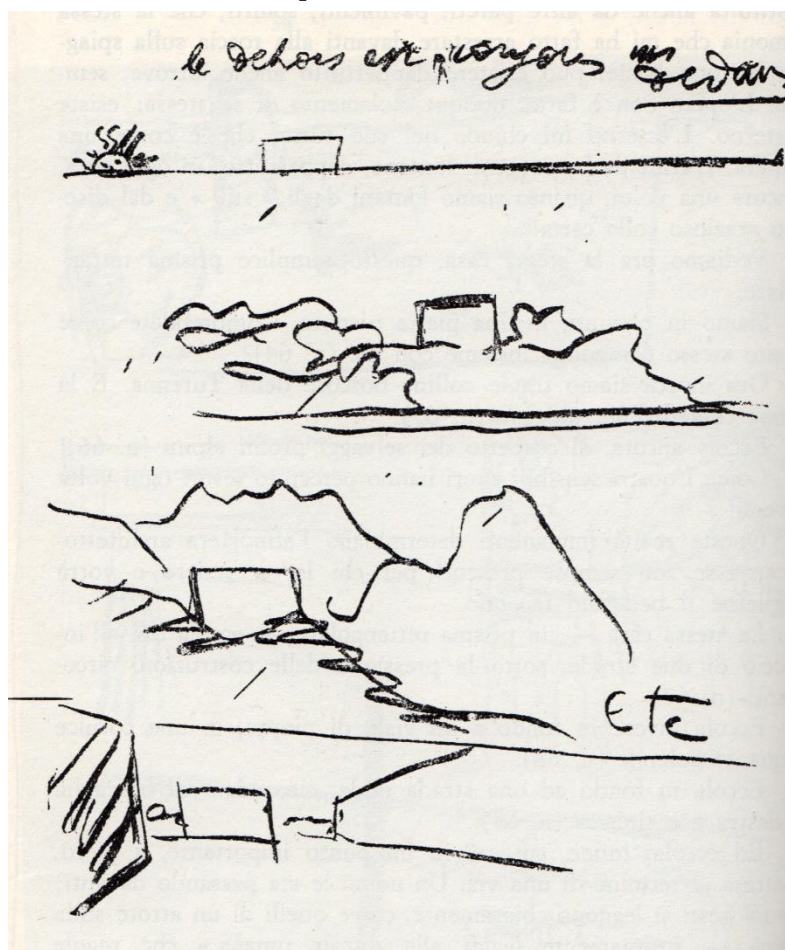
⁴² *Ivi*, p. 6.

⁴³ *Ivi*, p. 7.



Cordillère des Andes ou l'Himalaya ne sont autres que des rides [...]. Voyez, de l'avion, se former sur les plaines d'Uruguay les nuages qui attristeront les logis, ou qui feront la récolte abondante ou qui pourriront la vigne; ou cette rencontre de nues qui donne l'éclair et le tonnerre, craints comme des dieux⁴⁴.

Au cours de ses conférences, il illustre par des exemples didactiques certains principes de la vision. Il dessine un cube pareil à celui de *La Cheminée*, qui devient l'idéogramme de la maison, posé d'abord sur une plaine, puis niché sur les collines, ou entre des arêtes vives alpines, puis encadré entre les murs de deux autres bâtiments⁴⁵, et enfin sur fond d'une allée bordée d'arbres, de bosquets ou d'un chemin. Ces croquis synthétisent les questions de perception qu'il a étudiées dans les textes de Camillo Sitte, Karl Henrici, Paul Schultze-Naumburg. «L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même: le dehors existe. Le dehors m'enferme dans son tout qui est comme une chambre»⁴⁶.



8. Le Corbusier, croquis publié dans *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930.

⁴⁴ *Ivi*, p. 5.

⁴⁵ Voir LE CORBUSIER, croquis, *ivi*, pp. 79-80.

⁴⁶ *Ivi*, p. 78.

Il révèle dans ses conférences les raisons esthétiques qui sous-tendent certains points de son programme de 1927 pour une nouvelle architecture. On découvre ainsi que le pilotis sert à ouvrir la «vue totale de ses quatre contours»⁴⁷ et que le couronnement d'un bâtiment a une fonction esthétique: la corniche «tient à arrêter strictement sur la découpe du ciel le jeu des proportions appuyées sur le sol»⁴⁸ ; il vante en revanche la «ligne aiguë et pure [...] coupant l'azur du ciel»⁴⁹. La silhouette des villes même relève de la psychophysiologie de la vision: il vilipende «l'agglomérat hirsute de cubes» car l'œil ne parvient pas contrôler cette figure, dont il conteste «le tumulte, le déchiqueté, la cacophonie»⁵⁰.

Buenos Aires, Montevideo, São Paulo et Rio de Janeiro deviennent des laboratoires d'expérimentation de la ligne «coupant l'azur du ciel» à l'échelle du paysage. Si, en plaine, c'est la grille qui garantit une vision ordonnée de la ville, dans la topographie tumultueuse d'Amérique du Sud ce ne peut être qu'une structure linéaire, qui traverse monts et plaines à altitude constante: l'autoroute surélevée sur pylônes, l'ossature colossal d'une ville qui a fait de la voiture son propre centre symbolique, œuvre d'art paysagère à contempler depuis un avion, et synthèse extrême du tissu urbain historique (également dicté par les routes, mais des routes qui ne se parcourent pas à la vitesse de l'automobile). Ainsi, à l'éloge funèbre de la «rue en corridor», que Le Corbusier ne manque aucune à occasion de prononcer, répond le panégyrique de l'autoroute surélevée pour un voyage sans carrefour ni encombrement, qui, de surcroît, hisse l'automobile à la hauteur de vue et à l'efficacité de l'aéroplane. «L'avion est prêt à en devenir jaloux; de telles libertés lui semblaient réservées»⁵¹.

Il ne pressent pas encore le potentiel des viaducs autoroutiers, lorsqu'il esquisse l'image de l'avenir de Buenos Aires, rehaussant en fonction du paysage les éléments fondamentaux de la *Ville Contemporaine* et des *Villes Pilotis* (gratte-ciel et plateforme). Muni de cartes géographiques, qui lui permettent de garder sous les yeux l'orographie d'Amérique du Sud, et l'image imprimée sur la rétine d'une ligne de lumières vue de nuit, à l'arrivée en paquebot, Le Corbusier trace la ligne continue d'un grandiose plateforme sur pilotis en béton armé, équipée d'une multiplicité de niveaux fonctionnels et de circulation, surélevée à l'embouchure du Rio de la Plata, afin que les habitants puissent contempler la mer et le ciel, véritable diorama de la vision panoramique (il se souvient alors du belvédère de la Villa d'Hadrien à Tivoli⁵²). Sur la plateforme il

⁴⁷ *Ivi*, p. 83.

⁴⁸ *Ivi*, p. 81.

⁴⁹ *Ivi*, p. 83.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, p. 244.

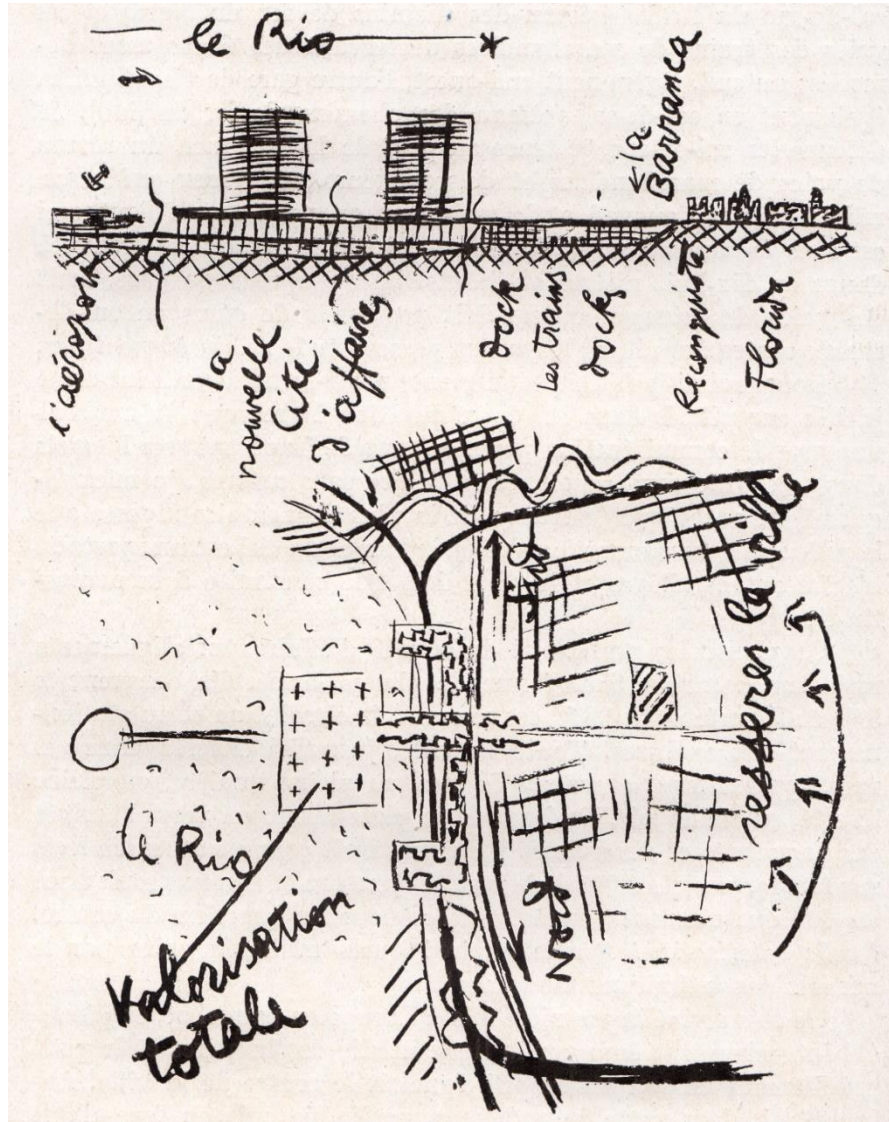
⁵² *Ivi*, p. 239.



place les gratte-ciel cruciformes, seuls immeubles capables de «garder la distance» et de signaler la ville au regard de ceux qui arrivent par la mer et par les airs. Le Corbusier dessine cette ville en *Fernbild* au crayon jaune sur un papier bleu, «sombre dans la moitié supérieure, légèrement plus clair en dessous»⁵³, choisi pour obtenir une vue nocturne en dégradé, avec les reflets de la lumière sur l'eau. La construction picturale étudiée du Purisme est maintenant dépassée; le processus créatif est celui qui animait les «rêves» représentés dans les aquarelles des souvenirs d'Orient. Quiconque aborderait en paquebot la Buenos Aires transfigurée selon les visions de Le Corbusier aurait vu une silhouette

⁵³ *Ivi*, p. 207; voir aussi le dessin, FLC, 30304.

semblable à celle de la forteresse de Negotin, qu'il avait photographiée depuis le bateau sur le Danube en 1911⁵⁴.



9. Le Corbusier, croquis de projet pour Buenos Aires, publié dans *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930.

4. *Le Corbusier*, croquis de projet pour Buenos Aires, publié dans *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930

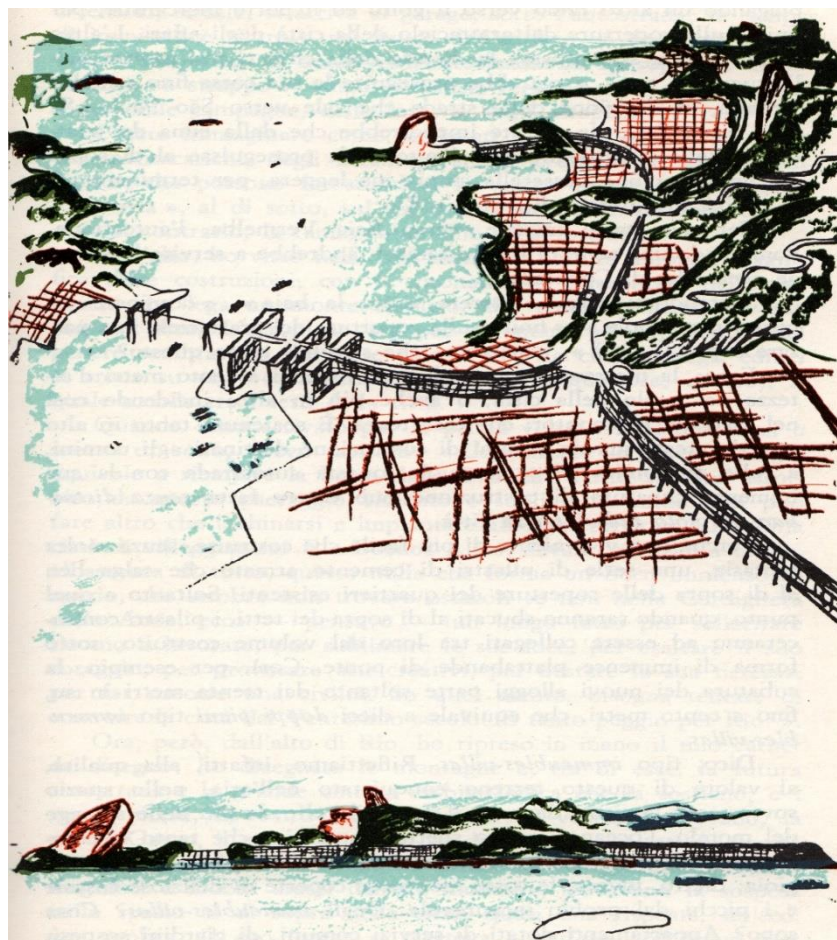
La ligne d'horizon continue, tranchant sur les contours accidentés de la topographie, devient, dans les visions de Le Corbusier pour Montevideo, São Paulo et Rio de Janeiro, un viaduc au tracé rectiligne ou courbe, qui se sépare

⁵⁴ Voir G. GRESLERI, *Le Corbusier viaggio in oriente. Gli inediti di Charles Édouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venise, Marsilio Editori, 1985, p. 149.



ou croise d'autres viaducs, avec au sommet, une autoroute et, en dessous, des bureaux (lorsque le viaduc pénètre dans les villes) ou des maisons (quand il sort; les logements sont alors calqués sur le modèle des *Immeuble-Villas*). Telle est la nouvelle expression de cette ville linéaire dont Le Corbusier connaissait le modèle imaginé par Arturo Soria y Mata, ses concrétisations en Belgique et son rôle dans le débat urbanistique soviétique. Comme pour les gratte-ciel dressés dans la verdure, le bâti est concentré dans ce viaduc laissant la nature intacte; les pylônes peuvent être ces mêmes gratte-ciel qui élèvent désormais les chaussées à hauteur prodigieuse. Et l'expérience du voyage en auto devient une vertigineuse vision panoramique, celle que Le Corbusier a admirée sur le circuit d'essai du toit de l'usine Fiat-Lingotto de Turin.

Ce n'est pas un hasard si toutes les villes d'Amérique du Sud que Le Corbusier rêve de transfigurer font face à la mer; au large, depuis un paquebot, l'observateur aurait pu contempler le paysage de ses sculptures en forme de viaducs habités.



10. Le Corbusier, croquis de projet pour Rio de Janeiro, publié dans *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930.

5. *La Ville Verte pour Moscou*

La construction des deux maquettes du *Plan Voisin* coïncide avec le développement d'une nouvelle variante de la *Ville Contemporaine* élaborée en réponse à un questionnaire des autorités soviétiques sur le développement urbain de Moscou - *Réponse à Moscou*.

La *Ville Verte* est le titre d'un document dactylographié envoyé à Le Corbusier en mars 1930 par une commission d'enquête soviétique présidée par O. Ju. Šmidt⁵⁵, préfigurant un modèle de ville conçue selon un plan circulaire, une «ville-jardin socialiste» à construire en dehors des centres industriels ou des grandes villes, et destinée au repos, à l'éducation et la santé des ouvriers⁵⁶. La première de ces *Villes Vertes* est programmée dans les environs de Moscou⁵⁷.

Le terme même de «Ville Verte» n'est pas étranger au vocabulaire de Le Corbusier, qui y voit un synonyme de sa ville nouvelle. Son plan de *Ville Verte* pour Moscou transforme le système concentrique de la grille orthogonale axée sur le cardo et le decumanus de la *Ville Contemporaine* en un système de secteurs dont chacun est affecté à une fonction particulière, selon le principe du zonage (le système de découpage en secteurs fait partie des prescriptions architecturales mentionnées dans le document dactylographié soviétique de la *Ville Verte*)⁵⁸. L'élimination des gratte-ciel du centre et de la structure urbaine concentrique forme un organisme urbain qui se développe selon des secteurs linéaires, le long de l'axe transversal coupant les secteurs médians, et de quatre diagonales, aux deux extrémités de l'axe longitudinal, mais sans atteindre les formes de «désurbanisation»⁵⁹ de la ville linéaire prônées par les urbanistes soviétiques comme Nikolaj Miljutin. «La Grande Ville extensible échappe au système rayonnant concentrique», note Le Corbusier au dos du plan général⁶⁰.

⁵⁵ Voir J.-L. COHEN, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, Liège, Mardaga, 1995, p. 170.

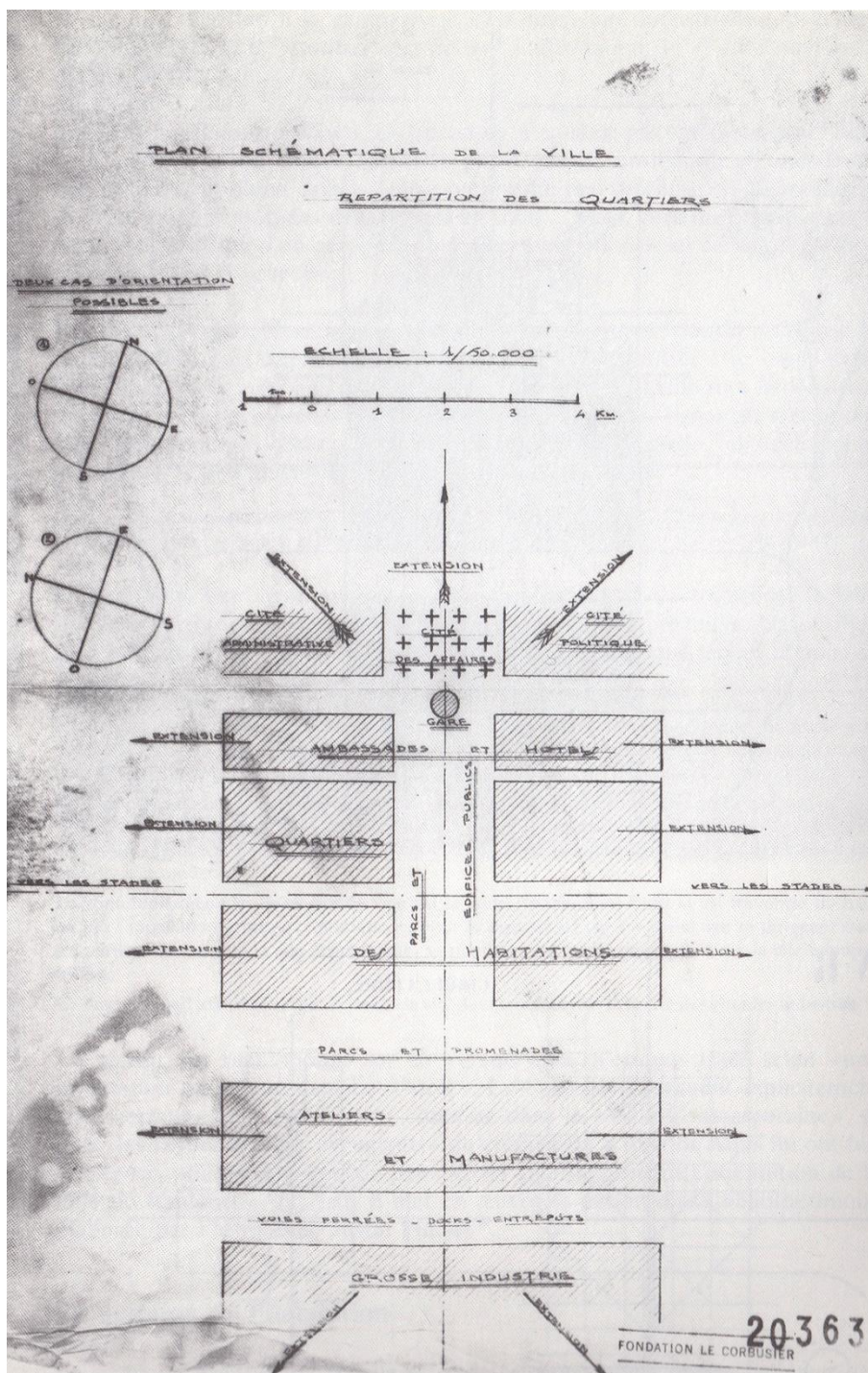
⁵⁶ *La Ville Verte (résumé des matériaux)*. 1930, tapuscrit, FLC, H3.6.41-52.

⁵⁷ LE CORBUSIER, *Commentaires relatifs* [ajouté : à Moscou et à] *la Ville Verte*, tapuscrit, 12 mars 1930, FLC, A3.1.65-81. Voir aussi, LE CORBUSIER, *R à M* [Réponse à Moscou], note manuscrite, 2 septembre 1930, FLC, B2.5.474.

⁵⁸ Voir dessin, *Plan schématique de la ville, répartition des quartiers*, FLC, 20363.

⁵⁹ J.-L. COHEN, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, cit., p. 193. Miljutin fait parvenir à Le Corbusier un exemplaire dédicacé de son livre (Voir N. MILJUTIN, *Socgorod, problema stroitel'stva socialističeskikh gorodov*, Moscou, Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1930, FLC, Z.171).

⁶⁰ Voir dessin, *Plan de ville*, FLC, B2.5.675 verso.



11. Le Corbusier, *Ville Verte*, Moscou, 1930.

L'effet de dissolution de toute image de rue traditionnelle provient d'un parti-pris fondamental: l'élimination, dans la grille d'îlots, des *Immeubles-*

Villas qui entretenaient encore un dialogue avec le tissu des îlots rectangulaires. Le type de bâti qui triomphe dans *Ville Verte* est l'immeuble à redents, car il est totalement affranchi du tracé viaire, et produit non par un processus d'agrégation mécanique des cellules, mais par une vision de l'espace de la ville.

Dans la *Ville Verte*, le noyau des gratte-ciel cruciformes de la «cité des affaires» est placé dans la partie haute du cardo – le «grand axe» dans la terminologie de Le Corbusier⁶¹-, et est encadré par les systèmes de redents de la «cité politique» et de la «cité administrative»⁶². La «cité des affaires» est la seule partie de la *Ville Verte* qui peut s'étendre vers le nord le long de l'axe longitudinal; elle est adossée à la gare et se situe à la pointe supérieure du secteur affecté aux «parcs et édifices publics» qui a pris la place des gratte-ciel de la *Ville Contemporaine*⁶³. À côté des «parcs et édifices publics», il y a les secteurs des «ambassades et hôtels» (mitoyen du secteur des trois «cités») et des «quartiers des habitations», toujours avec des immeubles à redents⁶⁴. Une large ceinture verte («parcs et promenade») sépare les habitations des terrains destinés aux «ateliers et manufacture», «voies ferrées, quais, entrepôts» et «grandes industries»⁶⁵. Les stades et la ville universitaire sont situés en dehors de la ville.

La silhouette dessinée par les gratte-ciel cruciformes s'est détachée de l'organisme; elle est même appelée à s'étendre dans la direction opposée. L'intersection du cardo et du decumanus ne génère aucun centre à la mesure de la force monumentale de ces signes. Au contraire, le secteur longitudinale centrale longeant le «grand axe» se caractérise par un bâti de moins en moins dense; il fait ainsi du programme soviétique de la *Ville Verte* un symbole, mettant en valeur la végétation dans laquelle les immeubles réservés aux loisirs de l'ouvrier soviétique sont immergés. Conformément au cahier des charges du programme soviétique, un seul type d'immeuble d'habitation est proposé.

Dans *Précisions sur un état actuel de l'architecture et de l'urbanisme*, Le Corbusier reprend la définition soviétique de *Ville Verte* pour expliquer les qualités du paysage de la *Ville Contemporaine* et du *Plan Voisin*. À lire sa description, on ne peut que s'étonner qu'il puisse encore utiliser le terme de «ville». On aurait davantage l'impression qu'il fait référence à un «effet de la vallée avec nuées» comme celui qu'il avait dessiné à l'École d'art de La Chaux-de-Fonds, ou bien d'un paysage suisse: «Voici l'authentique spectacle de l'intense, de l'ardente, ville moderne: une symphonie de verdure, feuillages, ramures et pelouses, et des éclats de diamants à travers les futaies»⁶⁶.

⁶¹ J.-L. COHEN, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, p. 178.

⁶² Voir dessin, FLC, 20363.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ LE CORBUSIER, *Précisions*, p. 156.

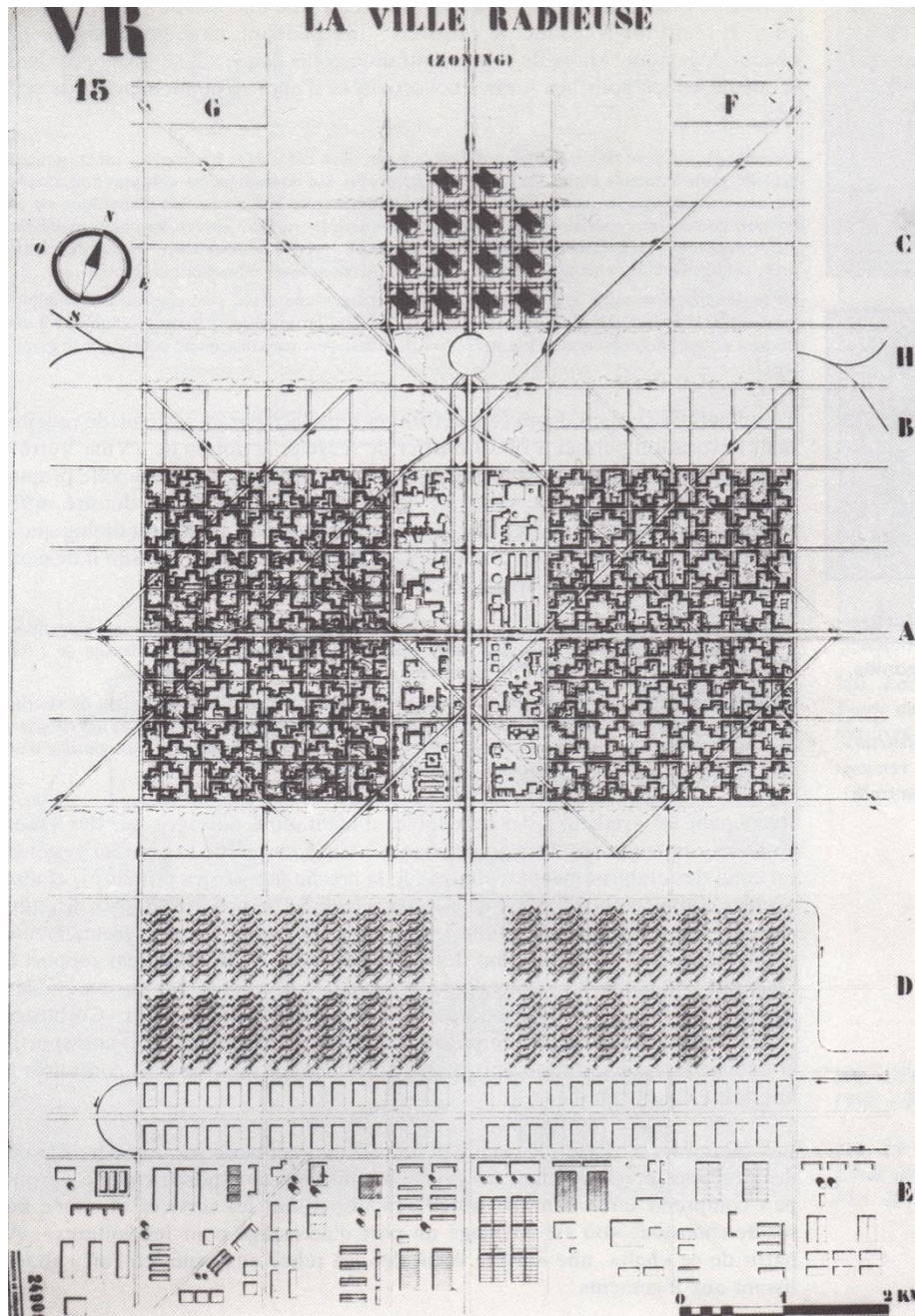


6. *Le modèle de la Ville Radieuse*

Le plan d'urbanisme de la *Ville Verte* pour Moscou⁶⁷ est modifié, avec peu de variantes significatives, pour devenir celui de ce qui est présenté comme la *Ville Radieuse* au CIAM de Bruxelles, en novembre 1930. Le sous-titre de la planche annonce le principe d'ordonnement de ce système urbain: «Zonin»⁶⁸. Dès lors, et jusqu'à la publication, en 1935, du livre *La Ville Radieuse, éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Le Corbusier s'emploiera, y compris à travers ses articles pour la revue «Plans», à préciser le fonctionnement du modèle de ville issu du cas de Moscou. Le fait que la définition de *Ville Verte* soit utilisée comme synonyme de *Ville Radieuse* confirme que la ville nouvelle dérive bel et bien directement de la proposition corbuséenne pour Moscou.

⁶⁷ J.-L. COHEN, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, p. 202, note 73.

⁶⁸ Voir dessin, FLC, 24909.



12. Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1935.

Le tissu urbain de la *Ville Radieuse* est une grille d'îlots carrés de 400 x 400 mètres, calculée en fonction de la trame viaire⁶⁹. L'élimination des gratte-ciel du centre de la *Ville Contemporaine* permet à Le Corbusier d'optimiser les effets spatiaux des immeubles à redents et de l'élévation des

⁶⁹ Une autre variante de 400 x 200 mètres est également étudiée. Les mesures sont calculées en fonction des intersections des rues destinées au trafic automobile.



immeubles sur pilotis de plus en plus hauts, afin de créer une vision dans laquelle les espaces verts ininterrompus restent prédominants. Dans ce paysage, si l'on ne se dirige pas vers le sud (c'est-à-dire si on ne fait pas face aux façades nord aveugles des immeubles), le regard passe des vides aux arbres et est arrêté par la masse du bâti qui, grâce à ses grands pans de verre, reflète ce paysage, dans une illusion d'optique parfaitement calculée. Les habitants de la *Ville Radieuse* sont en immersion dans un espace illusionniste pareil à celui qu'inventa Eugène Alfred Hénard pour le *Palais des Illusions* ou ceux qu'avait vus Le Corbusier lors de ses voyages des années 1910, reflétés dans les bassins des fontaines ou sur l'asphalte mouillé des villes.

La principale mission des collaborateurs de l'atelier consiste à définir le fonctionnement des immeubles à redents qui, depuis qu'ils ont fait leur apparition dans les recherches de Le Corbusier, étaient restés à l'état de schémas génériques, même si, à la fin des années 1920, ils avaient été revêtus de matériaux absorbant diversement la lumière naturelle (dalles de pierre artificielle ou pan de verre). Pour déterminer la profondeur des corps de bâtiments, les systèmes de distribution et la conception des façades des redents, Le Corbusier dessine un graphique de la course annuelle du soleil, en se fondant sur les notes qu'il a prises à Paris, Moscou et Buenos Aires, de façon à déterminer «l'axe héliothermique» d'insolation maximale sur lequel il orientera les édifices⁷⁰. Les règles graphiques de la grammaire des ornements et des motifs décoratifs, qu'il a apprises au cours de ses années de formation, guident également sa recherche sur les formes des redents et leurs assemblages en séquences d'espaces ouverts⁷¹. Il exécute les dessins sur une trame carrée afin de pouvoir vérifier la juxtaposition des profils; et il définit lui-même les effets décoratifs comme des «arabesques»⁷². Il juge «inadmissible»⁷³ la solution des barres d'immeubles parallèles du rationalisme international parce que, justement, elle n'autorise pas la diversité des perspectives qu'offrent les lotissements à redents. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il parle de ses profils comme de «types vives»⁷⁴.

Le choix du profil et de l'assemblage idéal du redent est calé sur l'axe héliothermique, de sorte que tous les appartements soient exposés au soleil. Un paysage d'objets librement disséminés (solarium, plages artificielles pour enfants,

⁷⁰ Ces études sont résumées sur la planche VR3, *Insolation*, FLC, 24898A.

⁷¹ Voir dessins, FLC, 20379A; FLC, 20380A; FLC, 20384; FLC, 20385; FLC, 20386; FLC, 20387; FLC, 20388; FLC, 20389.

⁷² Voir dessin, FLC, 24896A. Pour la définition des profils, voir aussi, dessins, FLC, 24895; FLC, 20413.

⁷³ Voir dessin, FLC, 20381.

⁷⁴ *Ibidem*. Certaines de ces études sont datées du 30 septembre 1930 et remontent au voyage en Amérique latine (voir dessin, FLC, 20382C); ces études se poursuivent toutefois jusqu'à la fin des années 1930.

douches) anime le toit-terrasse⁷⁵. Deux systèmes distributifs sont prévus, à l'intérieur des redents, un couloir central ou latéral (l'un et l'autre appelés «rues en l'air»⁷⁶), en fonction de la profondeur des corps de bâtiments qui varie selon l'orientation. Après quoi, le fonctionnement des logements individuels est étudié, à un ou plusieurs niveaux – il y a presque toujours un balcon. Des casiers et des cloisons mobiles permettent de varier à volonté les partitions de l'espace domestique.

Certaines études portent sur la conception du revêtement et des baies vitrées des façades – une planche est intitulée *Recherche des modules pour placages des façades*⁷⁷. Les seules variantes graphiques significatives du pan de verre sont celles dont les huisseries sont dans l'axe du système de distribution du logement⁷⁸. Les murs orientés au nord, où se trouvent les couloirs, sont habillés de dalles de pierre artificielle et perforés de petites ouvertures, comme le Pavillon suisse de la Cité universitaire de Paris. Pour chaque combinaison de redents, la «valeur héliothermique des façades» est précisée en tenant compte des deux «cas possibles d'orientation»⁷⁹. Le Corbusier en a dressé un tableau synthétique, sous le titre *Ordre de valeur d'exposition des façades*⁸⁰.

L'objectif formel du jeu des volumes, des lumières et des ombres de l'immeuble à redents de l'ère puriste appartient au passé. Désormais, tout le bâtiment est devenu un organisme qui se développe sur la trame d'îlots carrés recherchant le soleil; il se développe continuellement selon des principes biologiques, comme une plante grimpant sur un treillage; il se distribue sur la trame régulière d'îlots avec la même liberté que les arbres que Le Corbusier avait prévu de planter dans les massifs symétriques du jardin de la Villa Schwob.

Des solutions alternatives au redent fondées sur des motifs diagonaux sont étudiées, toujours dans le strict respect des règles de l'ornementation, afin de déterminer la volumétrie des bâtiments destinés aux «ateliers standard», dans la zone industrielle⁸¹. C'est là un type sur laquelle Le Corbusier avait déjà travaillé dans le cadre de ses recherches sur la *Construction des villes*⁸².

La conception du rez-de-chaussée d'un immeuble d'habitation de la *Ville Radieuse*, avec les sinuosités des parcours piétons typiques de la cité-jardin et

⁷⁵ Voir dessin, FLC, 20398.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Voir dessin, FLC, 20395.

⁷⁸ Voir dessin, FLC, 20488.

⁷⁹ Voir dessin, FLC, 20467.

⁸⁰ Voir dessin, FLC, 24899.

⁸¹ Voir dessin, FLC, 24905.

⁸² L'Eplattenier commande à Le Corbusier le livre sur la *Construction des villes* en 1910, dans la perspective de l'assemblée des délégués de l'Union des Villes Suisse, organisée en septembre de la même année à La Chaux-de-Fonds. La rédaction finale du texte remonte à août 1910; le manuscrit a toutefois été corrigé à plusieurs reprises, entre septembre-octobre 1910 et 1915, et il est donc resté inédit. À propos de cet ouvrage de Le Corbusier, voir C. SCHNOOR (ed), *La construction des villes [Le Corusiers erstes städtebauliches Traktat von 1910/11]*, Zürich, Gta Verlag, 2008.



le paysage artificiel au pied des immeubles à redents, s'apparente à une nature morte tout en figures courbes que Le Corbusier commence à peindre à la fin des années 1920⁸³. Alors que dans les villas des années 1920, les contours complexes des natures mortes se reflétaient dans le jeu des parois de séparation, dans la *Ville Radieuse* c'est la recherche picturale qui guide la conception de la nature artificielle qui tapisse la ville. Fait révélateur, Le Corbusier place en tête de son livre *Ville Radieuse* une reproduction en pleine page de l'une de ses natures mortes. «C'est un grand tableau composé en 1930, pendant que s'élaborent dans notre atelier, les planches de la "Ville Radieuse". Que des correspondances existent entre des travaux si différemment destinés, c'est possible. L'objectif et le subjectif sont les deux pôles entre lesquels surgit l'œuvre humaine faite de matière et d'esprit»⁸⁴.

7. *Le Plan Obus pour Alger*

Lorsque Le Corbusier recherche un site géographique ouvrant sur la mer et comparable aux villes sud-américaines pour appliquer le système du viaduc, c'est sur Alger que ses premières études se portent. Amorcée en 1931-1932 avec le *Plan Obus*, la séquence des projets pour Alger ne se referme qu'au début des années 1940. Après avoir parcouru les collines du fort l'Empereur pour explorer sa topographie et ses vues, Le Corbusier travaille, à Paris, sur une maquette du relief topographique, plutôt que de s'en remettre uniquement aux photographies aériennes qui, dit-il, ne restituent pas avec assez de fiabilité «les reliefs extrêmement abrupts de la falaise»⁸⁵. Pour son plan, il recycle certains fragments dessinés en 1929 pour des villes d'Amérique latine, mais ne reprend ni les mêmes formes, ni les mêmes agencements, précisément parce que c'est maintenant la topographie qui, à chaque fois, dicte la forme des villes. Il s'agit pour lui de démontrer, avec le plan d'Alger, que les qualités spécifiques de la cité-jardin, à commencer par sa capacité à s'adapter jusqu'aux sites vallonnés les plus tourmentés, peuvent devenir un modèle de construction d'une grande ville sur un terrain difficile. Les plans de Montevideo, São Paulo, Rio de Janeiro et celui d'Alger ne désavouent pas la grille orthogonale de la *Ville Contemporaine* et du *Plan Voisin* qui, d'ailleurs, dans la nouvelle version de la *Ville Radieuse*, demeure la référence pour la construction des villes en plaine. La transformation de *Ville Verte* en *Ville Radieuse*, et l'amélioration du modèle de la

⁸³ Voir dessin, FLC, 20490.

⁸⁴ LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, Boulogne, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935, p.n.n.

⁸⁵ W. BOESIGER (ed), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète*, p. 143.

Ville Radieuse restent au demeurant au cœur des recherches de Le Corbusier sur la ville, même après son voyage en Amérique latine et ses plans pour Alger.

Dans un premier temps, Le Corbusier envisage d'intervenir sur le relief de Fort-l'Empereur, les terrains de la Marine face à la mer, et sur l'arc de la baie d'Alger.

Pour les collines de Fort-l'Empereur, il propose un bâtiment capable de s'affranchir des contraintes du relief et d'en interpréter les qualités plastiques. Les courbes de la topographie, des sentiers, de la végétation et les ondulations invisibles des vents sont magnifiées par les bâtiments grandioses penchés pour créer un paysage artificiel tumultueux de «redents d'habitation»⁸⁶, inclinés comme les voiles gonflées de vent que Le Corbusier a souvent dessinées, et aussi sculpturaux que des rochers érodés par le vent. Les deux bâtiments à cheval sur l'autostrade qui traverse le quartier et conduit au centre d'affaires, brisent la vision axiale et, comme les portes d'une ville, marquent l'entrée de la grandiose «chambre à ciel ouvert» délimitée par les murs des bâtiments. La forme plastique de ces redents qui se fondent au paysage et la forme en creux qu'ils génèrent sont fondamentales pour l'évolution de l'architecture de Le Corbusier des années 1950. À même hauteur que l'autoroute, un parcours piéton panoramique est taillé dans le corps des différents bâtiments (les appartements, destinés aux employés et fonctionnaires de la Cité des Affaires, occupent deux niveaux).

Sur le terrain de la Marine, la «Cité des Affaires» se dresse à l'entrée de l'autoroute, où surgit un gigantesque immeuble de bureaux, à l'échelle de ceux de Fort-l'Empereur, posé face à la mer et traversé de redents. On reconnaît ainsi dans le système constitué de Fort-Empereur et de la Marine une adaptation du schéma de la *Ville Verte* – le secteur à redents et la «cité des affaires» reliée par le «grand axe». Sur le dessin du *skyline* d'Alger vu de la mer, Le Corbusier note: «la nature réoccupe Alger, la verdure redescend? Vers la mer, Alger apparaît comme une “ville-verte”»⁸⁷.

Un viaduc tout en courbes serpente le long de la côte, gigantesque ossature en béton armé supportant l'autostrade, et en dessous, sur différents niveaux, des parkings, des logements – des «cités jardins verticales» – et des services administratifs⁸⁸. Alors que pour les viaducs habités d'Amérique du Sud, Le Corbusier avait refusé le motif de l'arche⁸⁹, dans celui d'Alger, il perce la muraille avec de puissantes brèches paraboliques par lesquelles s'engouffrent les vents et qui cadrent les vues du paysage⁹⁰. La redécouverte du folklore, étudié dans

⁸⁶ Voir dessin, FLC, 14137.

⁸⁷ Voir FLC, II.20.15.

⁸⁸ W. BOESIGER (ed), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète*, p. 140.

⁸⁹ LE CORBUSIER, *Précisions*, p. 243.

⁹⁰ Voir dessins, FLC, 14238; FLC, 14255.



les favelas sud-américaines ou dans la casbah algérienne, le pousse à intégrer à son ossature toutes sortes de logements, jusqu'aux plus traditionnelles (ce sont des «Logis ouvriers»⁹¹).

Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il décrive le viaduc comme un ensemble de «cités-jardins en hauteur», caractérisé par une «vue admirable sur la mer et sur les coteaux»⁹². Une fois que le viaduc de l'autoroute aura été construit, «les planchers intermédiaires de cités-jardins en hauteur peuvent être construits plus tard et surtout équipés en habitations au cours des années et au fur et à mesure des besoins»⁹³.

Tous les éléments du *Plan Obus* sont conçus à l'échelle du paysage, engendrés par les courbes de la nature (les redents sur le Fort-l'Empereur et le viaduc habité) ou par la géométrie de la ville (la «Cité des Affaires»).



13. Le Corbusier, *Plan Obus*, Alger, 1931-32.

Pour illustrer ses propositions pour Alger, Le Corbusier construit une maquette qu'il fait photographier sous différentes lumières, et même en vue nocturne depuis la mer, comme la vue qu'il avait eue en arrivant au port de Buenos

⁹¹ Voir dessin, FLC, 14137.

⁹² LE CORBUSIER, *Les terrains difficiles* [corrigé: *artificiels*], tapuscrit, s.d., FLC, A3.2.253-260 ; manuscrit, FLC, B2.4.321-326.

⁹³ *Ibidem*.

Aires⁹⁴. Il réalise également un diorama avec un système scénographique plus perfectionné que ceux de 1922 et de 1925: le dessin d'arrière-plan est décomposé en cinq bandes à monter sur des plans à l'échelle éclairés par le bas pour accentuer l'illusion de profondeur (en partant du fond: ciel, montagnes, viaduc, gratte-ciel, mer⁹⁵).

8. New vision: *la vision aérienne*

En janvier 1935, alors qu'il achève d'écrire son livre sur la *Ville Radiieuse*, Le Corbusier est contacté par The Studio Limited de Londres qui lui demande de réaliser un livre consacré à l'aéronautique⁹⁶. L'ouvrage paraîtra sous le titre *Aircraft*⁹⁷. Cette entreprise lui fournit l'occasion de faire le point sur un type de vision qui, depuis son premier séjour parisien, n'a jamais cessé de le fasciner à mesure qu'il travaillait sur la forme de la ville, depuis la *Ville Contemporaine* jusqu'à ses visions pour l'Amérique Latine et la *Ville Radiieuse*. C'est cet aspect que Le Corbusier introduit dans le projet que lui propose la maison d'édition britannique, organisant le livre en une séquence d'images qui guide progressivement le lecteur à voir les villes d'en haut. En avril, The Studio lui envoie une série d'illustrations photographiques, qu'il complète par des «documentations plus vivantes»:

Je trouve qu'il manque complètement la matière sur ce que l'on voit d'avion, c'est-à-dire les villes ou les campagnes ou la mer ou les forêts, etc...; il manque tout une documentation d'ordre peut-être pittoresque mais nécessaire sur la vie des aviateurs et qui permette de les situer dans leurs attitudes psychologiques et sociales; il manque également la documentation sur la traversée des Océans et des forêts vierges, par exemple Europe-Amérique, ou par exemple Amsterdam-Sumatra, etc...; également le matériel sur le balisage d'avion trans-océanique – îles flottantes, etc.⁹⁸.

Pour obtenir ces documents photographiques, Le Corbusier se tourne vers les services techniques de l'industrie aéronautique française et italienne⁹⁹. Il s'est déjà servi de photographies aériennes pour dénoncer la congestion des villes existantes et présenter ses préfigurations des villes du futur. Il fait expédier à Londres le texte, la maquette et le matériel photographique «par avion, si possible»¹⁰⁰. Les «yeux» sont au centre de ses réflexions sur l'avion. La vision d'en haut démontre ce que Le Corbusier tient pour être la tragédie des villes contemporaines: «L'avion accuse ...»:

⁹⁴ Voir photographie, FLC, L1.1.62-77. Une photographie restitue l'effet de vision nocturne à depuis la mer, comme celle que Le Corbusier avait eue en arrivant au port de Buenos Aires (FLC, L1.1.68). Parmi les photographies du site, voir la photo aérienne d'Alger, FLC, L1.1.73.

⁹⁵ Voir dessins, FLC, 20391; FLC 20513; FLC, 20512.

⁹⁶ Voir LE CORBUSIER, lettre au directeur de THE STUDIO LIMITED, 22 janvier 1935, FLC, B3.14.3.

⁹⁷ LE CORBUSIER, *Aircraft*, Londres, The Studio Limited, 1935.

⁹⁸ LE CORBUSIER, lettre à THE STUDIO LIMITED, 7 mai 1935, FLC, B3.14.21.

⁹⁹ Voir LE CORBUSIER, lettre à THE STUDIO LIMITED, 27 mai 1935, FLC, B3.14.29.

¹⁰⁰ LE CORBUSIER, lettre à THE STUDIO LIMITED, 31 mai 1935, FLC, B3.14.30.



Au cours de la publication de l'Esprit Nouveau, j'eus cette exclamation opportunément impatiente [raturé: violente]: des yeux qui ne voient pas !...'. Il s'agissait de *nos yeux* qui ne voyaient pas [...] Qui ne voient pas éclore un sentiment nouveau des beautés plastiques d'un monde plein de force et de fois. Mais aujourd'hui, c'est de l'œil de l'avion qu'il s'agit, de cet œil qui nous a dotés *de la vue d'oiseau*. De cet œil qui cette fois-ci considère avec effarement les lieux de notre vie - les villes, où s'écoulent nos destinées. Et le spectacle est effarant, bouleversant. L'œil de l'aviation découvre un spectacle de déchéance¹⁰¹.

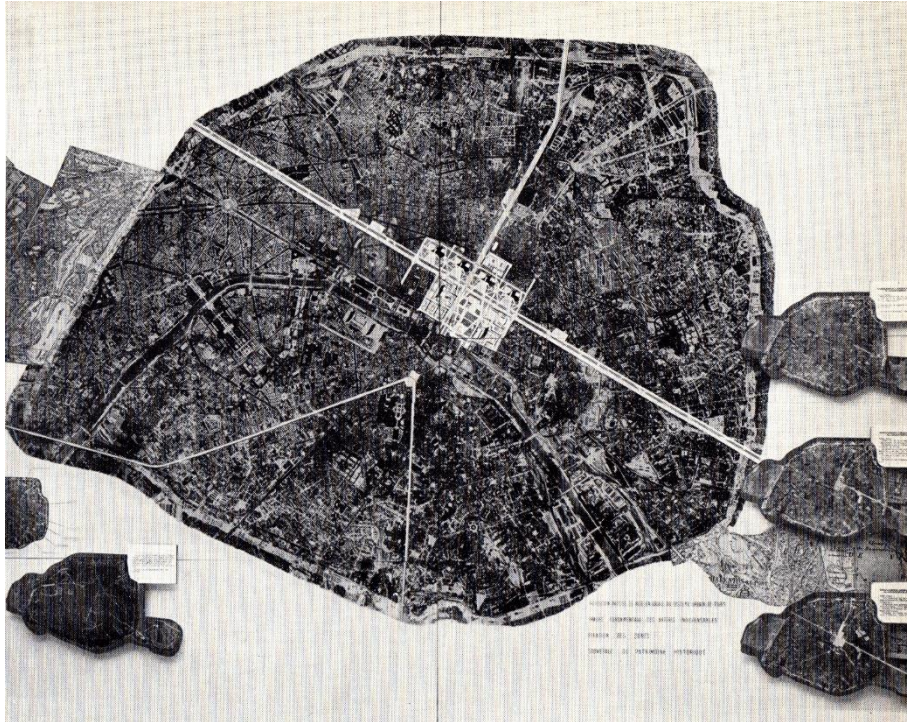


14. Le Corbusier, images publiées dans *Aircraft*, 1935.

¹⁰¹ LE CORBUSIER, *Avertissement*, note manuscrite, mai 1935, FLC, B3.14.70.

En 1936, il rappelle combien ce point de vue «par le vol d'avion ou de dirigeable» est essentiel à comprendre les établissements humains sur la terre¹⁰².

À travers l'invention de dispositifs aussi complexes que spectaculaires, tous étudiés au nom de la psychophysiologie de la vision, Le Corbusier poursuit donc l'ambition qu'il s'était déjà fixée depuis la conception du diorama du *Plan Voisin*, présenté en 1925 dans le pavillon de l'Esprit Nouveau: «objectiver aux yeux».



15. Le Corbusier, photomontage de Paris, Pavillon des Temps Nouveaux, Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, Paris, 1937.

¹⁰² LE CORBUSIER, *Le tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, Rome, Reale Accademia d'Italia, 1936, p. 4.