

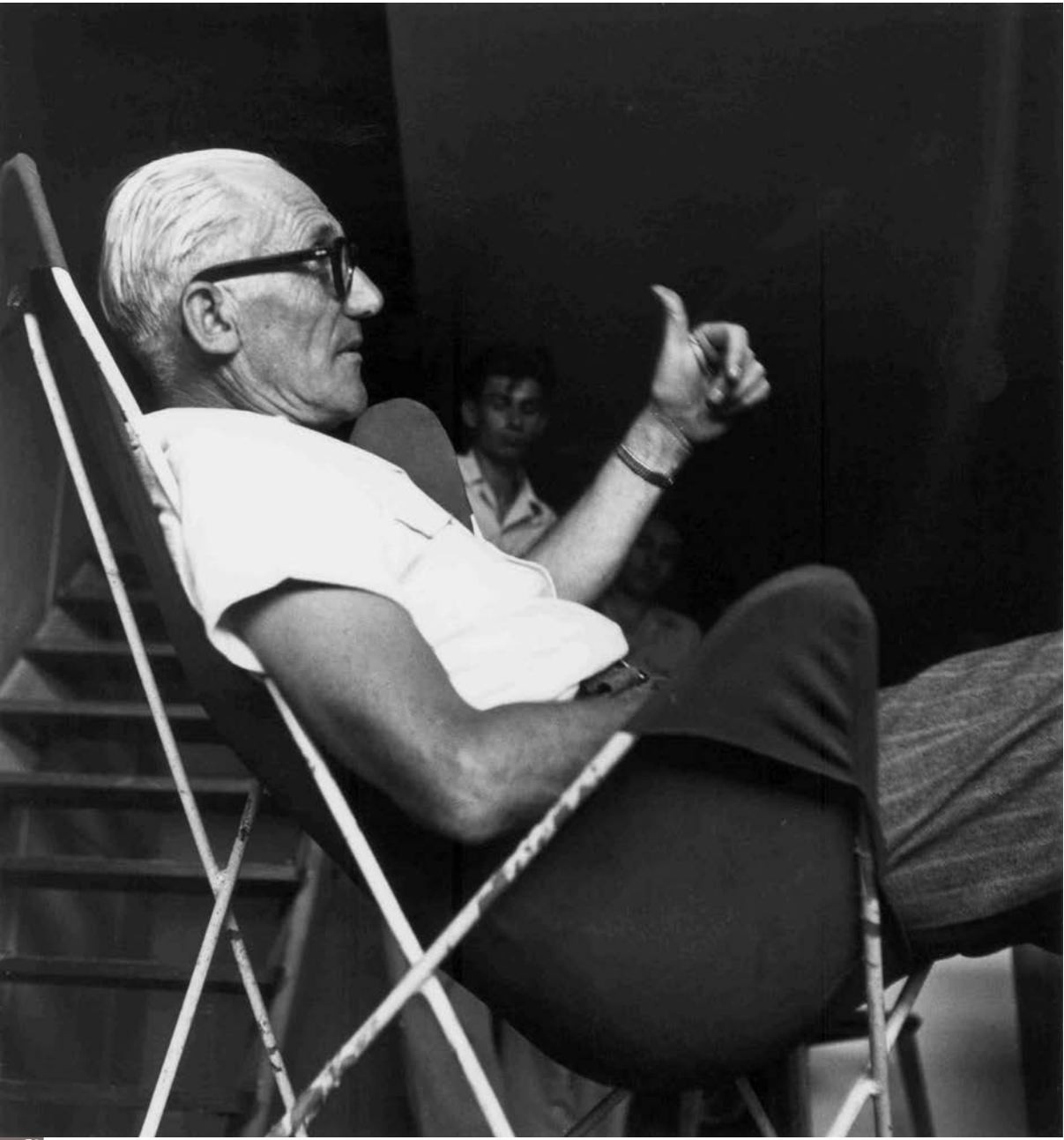
STANISLAUS VON MOOS

LE CORBUSIER

UNE SYNTHÈSE

Traduit de l'anglais par Isabelle D. Taudière

ÉDITIONS PARENTHÈSES



PRÉFACE À LA PREMIÈRE ÉDITION EN ANGLAIS (1979)

La version originale de ce livre a été écrite il y a dix ans, dans le cadre d'une série de monographies sur des hommes et femmes d'origine suisse s'étant rendus célèbres dans le monde des sciences, des arts et de la littérature — de Paracelse à Paul Klee en passant par Carl Gustav Jung. Il n'existait à l'époque aucune étude critique générale sur l'œuvre de Le Corbusier, et le présent ouvrage se proposait de combler cette lacune. Lorsque je me suis engagé dans cette entreprise, les archives privées de Le Corbusier n'étaient pas accessibles. Ma documentation s'appuyait donc essentiellement sur les écrits de l'architecte et sur les huit volumes de son *Œuvre complète*. J'ai par ailleurs visité pratiquement tous ses bâtiments construits, vu beaucoup de ses toiles et rencontré un grand nombre de ses anciens collaborateurs et amis qui ont bien voulu m'aider dans ma collecte d'informations sur sa vie.

Dix ans plus tard, certains passages me paraissent dépassés, autant au regard des études publiées depuis lors que de ma propre évolution dans l'approche du sujet. J'ai donc intégré à la présente édition les données nouvelles qui m'ont paru les plus importantes sur la carrière et l'œuvre de Le Corbusier, révisé certaines analyses à la lumière de mon point de vue actuel et ajouté un chapitre sur les fondements typologiques et idéologiques de l'Unité d'habitation. Dans l'ensemble, ce livre reste pourtant la traduction d'une série d'essais rédigés entre 1967 et 1968. Je n'ai pas cherché à en modifier l'esprit, jugeant que ce qui peut parfois apparaître comme un manque d'objectivité ou un enthousiasme excessif constitue en soi un axe de lecture.

Toute vision d'avenir est une extrapolation des aspects marquants du présent. À ce titre, Le Corbusier me paraît aujourd'hui plus intéressant comme « visionnaire » de son temps que comme prophète. Et il le doit d'après moi autant à sa stature d'artiste, qu'à l'intelligence et à la complexité de son approche visuelle et poétique de la réalité. Cette facette du personnage mériterait une étude de ses œuvres bien plus approfondie que les commentaires nécessairement succincts proposés ici mais, dans l'ensemble, mon travail actuel continuerait de s'inscrire dans la lignée de mes réflexions dans les chapitres « Typologie » et « Éléments d'une synthèse » qui, à ce que je crois savoir, n'ont été supplantées par aucune approche récente.

Les personnes et institutions qui m'ont le plus aidé dans les premières phases de mon travail de recherche sur Le Corbusier ont été citées dans l'édition originale. J'aimerais ici leur dire à nouveau ma gratitude, sans malheureusement pouvoir citer tout le monde. Ma reconnaissance va en premier lieu à Willy Boesiger (Zurich), éditeur de l'*Œuvre complète*, qui m'a autorisé à reproduire en illustration de mon propos le matériel de ses archives personnelles. Les amis et collaborateurs de Le Corbusier ont éclairé mes recherches sur la vie de l'architecte : Albert Jeanneret,

frère de Le Corbusier (Vevey), Léon Perrin (La Chaux-de-Fonds), J.-P. de Montmollin (Neuchâtel), Tino Nivola (Long Island) et, surtout, Pierre A. Emery (Villars-sur-Ollon, Suisse), sans lequel l'édition française du livre, publiée en 1971 sous le titre *Le Corbusier et son mythe*, n'aurait jamais vu le jour.

Plusieurs institutions m'ont facilité l'accès aux sources et aux publications spécialisées, et notamment la bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds, la bibliothèque du musée des Arts décoratifs de Paris, et la bibliothèque du MoMA de New York. Maurice Besset, premier directeur de la Fondation Le Corbusier, m'a permis d'étudier la collection de peintures et de dessins que possédait alors la Fondation. Heidi Weber (Zurich) a eu la gentillesse de mettre à ma disposition les photographies de certains tableaux de sa collection.

Les entretiens que m'ont accordés Walter Gropius, Josep Lluís Sert, Eduard F. Sekler (Cambridge) et Arthur Drexler (MoMA de New York) ont grandement contribué à éclairer ma vision du sujet. Mes conversations avec Alfred Roth (Zurich) m'ont également été d'un très précieux secours.

La générosité de la fondation Janggen-Pöhn (Saint-Gallen, Suisse) m'a permis d'effectuer un voyage à Chandigarh (en avril 1968) et plusieurs séjours en France. Le souvenir de ces débuts lointains me rappelle combien je suis redevable à trois personnes en particulier, avec lesquelles j'ai eu le privilège de travailler dans les années soixante : Sigfried Giedion, Carola Giedion-Welcker et Hans Curjel. Je dois préciser que je n'ai jamais connu personnellement Le Corbusier.

De nombreux amis m'ont encouragé dans la préparation du texte révisé. Que soient ici remerciés André Corboz (Montréal) pour sa subtile recension de l'édition française du livre dans le *Journal de Genève* (1972), et Péter Serényi qui, pour son excellente anthologie *Le Corbusier in Perspective* (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1974), a repris deux essais de mon livre dans lequel il voyait la « première étude historique de l'ensemble de la carrière artistique de Le Corbusier ». Elizabeth Sussman (Cambridge), H. Allen Brooks (Toronto), Alan Colquhoun (Londres) et Harvey Mendelsohn (Paris) ont eu la gentillesse de bien vouloir lire des parties du manuscrit. Mes nouvelles recherches n'auraient pas été aussi fructueuses sans le concours de la Fondation Le Corbusier de Paris, qui m'a en outre autorisé à reproduire des documents des archives de Le Corbusier jusqu'alors inconnus. Je dois enfin dire que je ne me serais jamais lancé dans cette édition en langue anglaise si je n'avais pas été invité à enseigner pendant quatre ans l'histoire de l'architecture aux États-Unis, dans un bâtiment conçu par Le Corbusier (le Carpenter Center for the Visual Arts de l'université de Harvard), et à des étudiants tout à la fois complices et critiques qui ont su stimuler ma réflexion. La traduction du texte, entreprise longue et difficile, n'aurait pas été possible sans les compétences et la générosité de beaucoup de gens : réalisée dans un premier temps par Beatrice Mock, elle a été relue par Joseph Stein, éditeur au MIT Press, auquel je serai toujours reconnaissant pour son assistance et son amitié. Et c'est grâce à l'intervention de dernière minute de Maureen Oberli (Vitznau, Suisse) que le texte publié en 1979 a trouvé sa forme définitive.

PRÉFACE À L'ÉDITION REMANIÉE (2009)

Depuis la dernière édition en anglais de ce livre (1979), je suis revenu à maintes reprises sur son sujet mais je n'ai jamais sérieusement envisagé d'écrire une nouvelle monographie. À cela, une raison : entre la quantité phénoménale d'informations dont nous disposons désormais sur Le Corbusier, l'ouverture de ses archives et l'évolution incessante du débat architectural (et, plus généralement, du débat sur les problématiques des arts visuels), la durée de vie des ouvrages consacrés à cet architecte est relativement brève. Tout ce que l'on peut aujourd'hui ajouter à ce corpus trouve sans doute mieux sa place dans un essai critique, un chapitre de catalogue ou à travers une exposition.

En choisissant de réactualiser ce texte ancien, j'ai hésité entre deux formules : fallait-il en garder l'esprit original ou le présenter sous une forme largement expurgée ? Le résultat est un compromis. Les erreurs et lacunes les plus flagrantes ont été corrigées et j'ai ajouté à chaque chapitre un post-scriptum qui, avec les notes de fin remises à jour, rend compte de l'état actuel des recherches et expliquent en quoi ma propre vision du sujet a évolué — ou devrait avoir évolué — depuis trente ans.

Enrichi d'une nouvelle iconographie, ce livre a maintenant un peu des allures de 2 CV gonflée par un moteur de voiture de course. Il reviendra au lecteur de juger si sa naïveté et son côté didactique quelque peu paternaliste méritent la même indulgence amusée que les ratés d'une vieille guimbarde.

Un bref commentaire s'impose sans doute sur le relatif scepticisme philosophique et théorique du livre, notamment au regard du triomphe qu'a enregistré l'«histoire critique» des deux côtés de l'Atlantique au cours des dix années écoulées entre la première édition (allemande) et la troisième édition (anglaise) — il y en a eu d'autres dans plusieurs langues entre les deux. Malgré ma réticence à me prêter à de laborieuses démonstrations d'histoire critique, ce livre s'inscrit évidemment dans un contexte et une position critique que résume très bien la formule de Manfredo Tafuri sur «l'histoire avec un trou au milieu». Ces sept chapitres, retravaillés au fil de leurs différentes éditions, surtout entre 1967 et 1978, ne représentent qu'une lecture possible parmi tant d'autres de la vie et de l'œuvre de Le Corbusier — sujet en perpétuelle mutation, s'il en est. C'est pourquoi les post-scriptum constituent à mon sens une partie essentielle de cette nouvelle édition.

On ne saurait confondre l'historiographie architecturale avec ce que l'on a appelé la «critique opérationnelle». Si elle n'est plus indispensable pour défendre la cause de l'architecture moderne, du moins devrait-elle nous faire prendre conscience du fait indéniable qu'elle est désormais partie intégrante de notre environnement physique et culturel. Malheureusement, la pratique de l'histoire ne peut à elle seule donner

la mesure du marché très porteur de la préservation et de la restauration. Et moins encore dans une situation où des monuments comme la chapelle de Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp ou le Capitole de Chandigarh sont tout aussi menacés par la fatalité du délabrement ou le cynisme de l'abandon, que par les initiatives d'architectes-experts «avisés» — voire par les «amis de Le Corbusier» — qui ont lancé d'absurdes projets de modernisation et de réhabilitation. Dans ces circonstances, les historiens se trouvent souvent face à des choix difficiles lorsqu'ils essaient de se battre pour la survie physique de l'œuvre sans en trahir l'esprit.

REMERCIEMENTS

Au cours de ces dernières décennies, les architectes et étudiants en architectures d'établissements tels que l'université de Harvard, l'Architectural Association de Londres, la City University de New York et d'autres écoles n'ont cessé de nourrir ma réflexion sur Le Corbusier. Mon expérience professorale à l'université de Technologie de Delft (1980-1983) a également été une source d'inspiration, et je ne saurais dire combien j'apprécie le privilège de voir cette publication se faire aux Pays-Bas. Si mes étudiants en histoire de l'art (Zurich, 1983-2005) m'ont fort opportunément aidé à comprendre que le paysage de la modernité ne se résumait pas à l'architecture, et moins encore à Le Corbusier, cela ne m'a pas empêché de continuer à me consacrer à mon sujet de prédilection en organisant des expositions dans divers musées (souvent en collaboration avec mon ami Arthur Rüegg), et notamment le Museum für Gestaltung de Zurich (musée du Design), le musée Langmatt de Baden, le Bard Graduate Center for the Decorative Arts de New York, l'Accademia di architettura de Mendrisio et, enfin, le Vitra Design Museum de Weil-am-Rhein m'ont permis de continuer à travailler sur mon sujet préféré (les références de ces manifestations sont citées dans les notes). Parmi mes interlocuteurs dans ces institutions, feu Alvin Boyarsky de l'Architectural Association de London et le professeur Eduard F. Sekler de Harvard ont été bien plus que de simples mentors. Ma reconnaissance va tout particulièrement à Hansjörg Budliger (Zurich), Nina Stritzler-Levine (New York), et plus récemment Maristella Casciato (Rome) ainsi que Josep Acebillo (Barcelone et Mendrisio). Je tiens ici à ajouter que l'ouvrage de Robert Venturi, *De l'ambiguïté en Architecture* (que j'ai découvert à sa sortie en anglais, en 1966, alors que je travaillais sur la première version de ce livre) m'a non seulement aidé à comprendre Le Corbusier mais a totalement et durablement bouleversé ma vision de l'architecture.

La préparation de cette nouvelle édition a, une fois de plus, été grandement facilitée par la Fondation Le Corbusier, son directeur, Michel Richard, son prédécesseur Évelyne Tréhin et les documentalistes de la Fondation, Isabelle Godineau et Arnaud Dercelles. Pour ce qui est des illustrations, j'ai résisté à la tentation de placer mes propres clichés dans ces pages. Mon ambition était davantage de mettre en valeur un caractère documentaire en utilisant dans la mesure du possible l'iconographie «canonique» de l'époque à laquelle les bâtiments ont été construits. La majeure partie de ces images sont empruntées à l'*Œuvre complète* ou proviennent du fonds de la Fondation Le Corbusier ou d'autres sources officielles. Elles ont été rassemblées et numérisées au fil des années par les iconographes du Kunsthistorisches Institut (institut d'histoire de l'art) de l'université de Zurich, par Graziella Zannone de l'Accademia di

architettura de Mendrisio, et par mon épouse Irène von Moos. Je remercie tout particulièrement Jan de Heer, lui-même spécialiste de Le Corbusier : par sa connaissance du sujet et le regard acéré qu'il a porté sur les passages contestables du texte, il a été le conseiller éditorial idéal. Klaus Spechtenhauser m'a également prodigué de précieux conseils bibliographiques. Sans l'aide précieuse de George Hall pour retranscrire mon texte dans un anglais lisible, je pense que la lecture du livre aurait été pour le moins laborieuse.

Qu'il me soit enfin permis de préciser que les révisions apportées à la présente édition, et notamment les post-scriptum aux sept chapitres, doivent beaucoup plus aux ouvrages de Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne : une histoire critique*¹ et d'Alan Colquhoun, *L'Architecture moderne*² que ne peuvent le laisser supposer les notes de fin. Ce n'est pas un hasard si ces auteurs sont également à l'origine de textes fondamentaux sur Le Corbusier, qui précèdent et surpassent à presque tous égards mes propres écrits sur le sujet.

¹ Paris, Thames & Hudson, 2006 ; édition originale : Londres, 1992.

² Gollion, Infolio, 2006 ; édition originale, Oxford, Oxford University Press, 2002.



1 ▷ Charles L'Eplattenier : *Au Sommet* (1907). Huile sur toile.



2 ▷ Octave Matthey : Charles-Édouard Jeanneret et Louis Houriet travaillant sur l'ornementation en sgraffite des façades de la villa Fallet à La Chaux-de-Fonds (1907).

1

CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET

▷ 3

Charles-Édouard Jeanneret, le futur Le Corbusier, voit le jour le 6 octobre 1887 à La Chaux-de-Fonds, petite ville horlogère du nord-ouest de la Suisse, nichée à mille mètres d'altitude dans les replis du Jura, à deux pas de la frontière française. Dans cette vallée austère et isolée, au caractère presque alpin, les puissants épaulements des montagnes sont coupés par des ravines et des gorges qui mettent la roche à nu. Les tableaux de Charles L'Eplattenier dépeignent les vastes horizons de ce paysage, souvent chargé de nuages et ouvrant parfois une échappée vers le sud, sur les plaines plus ensoleillées du centre de la Suisse.

▷ 1

Aujourd'hui encore, les gens de La Chaux-de-Fonds se plaisent à qualifier leur histoire de «révolutionnaire» et s'enorgueillissent de leur tradition démocratique. Le Corbusier n'est pas en reste : «Je n'ai pas à rougir de mes origines. Les montagnes neuchâteloises portent en elles un passé de liberté, d'ingéniosité et de courage», racontera-t-il. Depuis les guerres albigeoises des ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles, des minorités religieuses du Sud de la France, fuyant les persécutions et la répression, se sont réfugiées dans les vallées du Jura. Puis, pendant les Guerres de religion du ^{xvi}^e siècle, la région accueille un afflux de huguenots du Midi et de Bourgogne, notamment après la proclamation de l'édit de Nantes en 1598. Le Corbusier se réclame volontiers de cette tradition. Il évoque ainsi la lutte d'indépendance de la région et de sa ville natale, restées sous domination prussienne bien que le comté de Neuchâtel soit un canton suisse depuis 1814 :

«Le 1^{er} mars 1848, mon grand-père Jeanneret-Rauss dit le Bougon est descendu avec Fritz Courvoisier, à pied, de La Chaux-de-Fonds à Neuchâtel, prendre le château, sans verser une goutte de sang. C'était l'un des chefs de la révolution. Mon arrière-grand-père, révolutionnaire lui aussi, est mort des suites de ses séjours en prison¹.»

▷ 6

Or, Le Corbusier n'a pas toujours considéré sa nationalité helvétique comme un atout. Soucieux de se faire admettre de l'establishment parisien, il remontera très loin pour prouver ses origines françaises. À quelques kilomètres à l'ouest de La Chaux-de-Fonds, un hameau rattaché à la commune du Locle figurait déjà sur une carte du ^{xvii}^e siècle sous le nom de «Les Jeanneret». Ses maisons du ^{xvii}^e siècle, ravagées par un incendie en 1918, présentaient un toit à faible pente dont le style rappelait celles des maisons du Languedoc². Voilà bien qui, dans l'esprit de Corbusier, suffit à conforter la version qu'il donne de sa généalogie.

Faute d'être très convaincante, cette démonstration a tout au moins le privilège de révéler l'état d'esprit de l'architecte : il se veut résolument méditerranéen, même si cette filiation relève davantage de profondes affinités culturelles que d'origines réelles. Il faut surtout voir dans ce choix une réaction à une jeunesse passée dans un paysage où la neige reste sous les arbres pendant près de six mois d'affilée.

Le père et le grand-père de Charles-Édouard ont travaillé comme émailleurs de cadrans pour l'industrie horlogère de La Chaux-de-Fonds. Son père, Georges-Édouard Jeanneret-Gris, présidera en outre pendant des années la section locale du Club alpin ; sa mère, professeur de piano, tient ses deux fils sous son empire. Albert, l'aîné, est manifestement son préféré. Elle fera tout pour lui permettre d'accomplir sa vocation de musicien. Charles-Édouard, lui, est inscrit à l'École d'art où il apprend la gravure. Ses parents espèrent le voir perpétuer la tradition familiale et faire carrière dans la décoration des boîtiers de montres. Il éprouvera toute sa vie le besoin de reconquérir l'amour de sa mère, dont la morale et les conceptions protestantes semblent avoir forgé les valeurs de l'architecte face à la vie, au travail et à la responsabilité sociale. Il citera souvent l'une des grandes injonctions de Mme Jeanneret : « Ce que tu fais, fais-le³ ».

CHARLES L'EPLATTENIER ET L'ÉCOLE D'ART DE LA CHAUX-DE-FONDS. L'École d'art de La Chaux-de-Fonds a été fondée en 1872, en partie pour former des graveurs de cadrans pour l'industrie horlogère locale et pérenniser le succès international de cette production artisanale. Elle sera pendant seize ans (1900-1916) le lieu de la formation de Charles-Édouard Jeanneret, mais aussi de ses premières expériences pédagogiques et architecturales. Son directeur, Charles L'Eplattenier, peintre et pédagogue charismatique formé à Paris et Budapest et très impliqué dans le mouvement de réforme des arts appliqués, guidera les premières expériences artistiques de l'étudiant et l'aidera en 1913 à décrocher son premier poste d'enseignant. Jeanneret passe trois ans à apprendre l'art délicat et minutieux de graveur de boîtiers de montres, qui exige une précision absolue et une concentration de

¹ Jean Petit, *Le Corbusier parle* (Paris, Éditions Forces vives, 1967), p. 13. L'ouvrage le plus exhaustif sur la jeunesse de l'architecte, fondé sur ses souvenirs, est celui de Maximilien Gauthier, *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme* (Paris, Denoël, 1944). Pour de plus amples détails, voir aussi Jean Petit, *Le Corbusier lui-même* (Genève, Éditions Rousseau, 1970), pp. 21-48. Il existe également un enregistrement sur disque vinyle d'un entretien de 1964 réalisé par Hugues Desalle (Paris, Réalisations sonores, 1965). Pratiquement tous les livres de Le Corbusier comportent des remarques intéressantes sur ses expériences de jeunesse à La Chaux-de-Fonds (voir notes ci-après). Le présent chapitre doit beaucoup aux souvenirs personnels d'Albert Jeanneret, Léon Perrin et Jean-Pierre de Montmollin. Pour les ouvrages plus récents sur les débuts professionnels de Le Corbusier, on se reportera aux notes suivantes et au post-scriptum au présent chapitre, pp. 49-51.

² Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente* (Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1960), p. 19.

³ Cette phrase de Le Corbusier fait écho à l'exhortation de Dame-Royne de Quinte-Essence au cinquième livre de Rabelais : « seulement vous ramente faire ce que faictes ». Voir la préface de Le Corbusier à l'ouvrage de Willy Boesiger et Hans Girsberger, *Le Corbusier 1910-1965* (Zurich, Artemis Verlag, 1967), p. 6. L'ouvrage incontournable sur la jeunesse de Le Corbusier, en particulier sa famille, est celui de H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds* (Chicago, University of Chicago Press, 1997) ; voir aussi Peter Bienz, *Le Corbusier und die Musik* (Wiesbaden, Birkhäuser, 1999), pour son analyse de l'influence formatrice de sa mère et de son frère Albert dans la culture musicale de Le Corbusier.



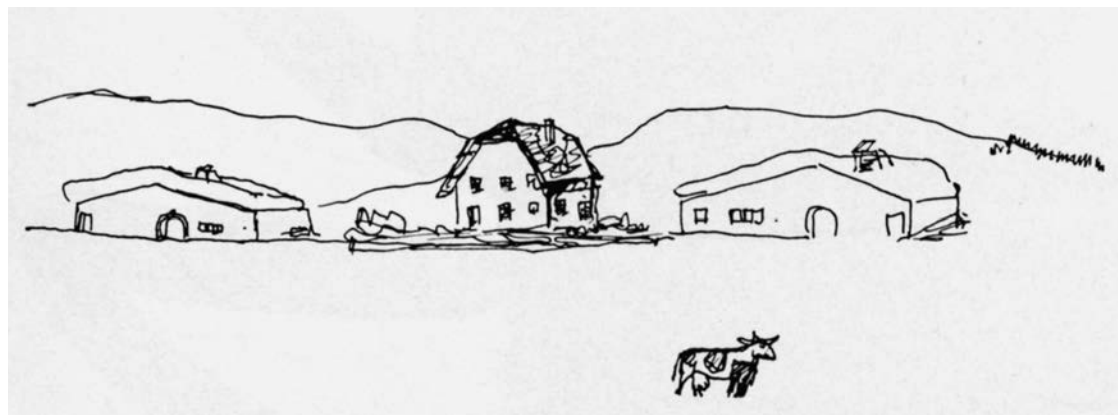
3 ▷ La Chaux-de-Fonds, vue aérienne (vers 1920).



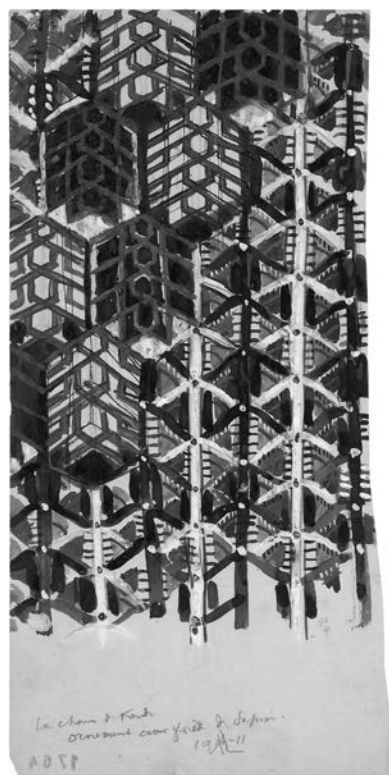
4 ▷ Charles-Édouard Jeanneret : conception et réalisation d'un boîtier de montre (vers 1906).



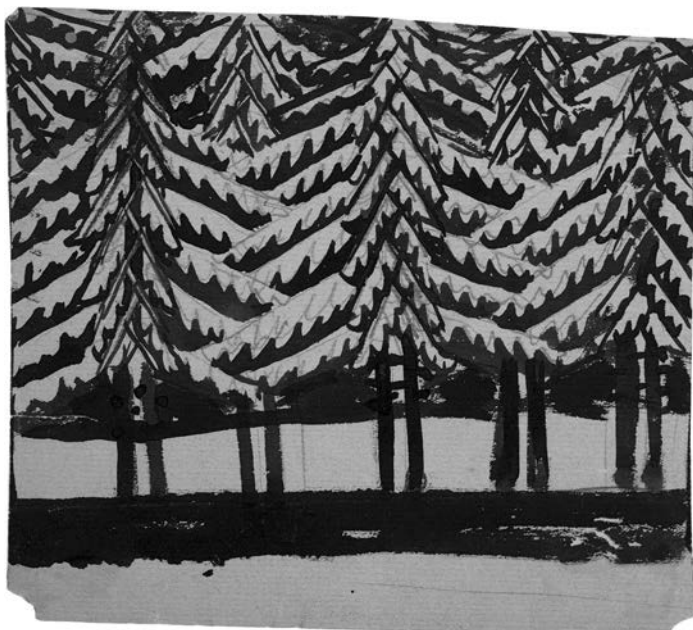
5 ▷ Mucha : publicité pour une série de montres d'artiste, Georges Favre-Jacot & Co., Le Locle.



6 ▷ Le Corbusier : deux types de maisons caractéristiques du Jura (1960).



7 ▷ Charles-Édouard Jeanneret : motif de pinède (1911). Gouache.



8 ▷ Charles-Édouard Jeanneret : étude de sapins (1905-1906). Gouache et crayon.

2

PURISME ET « ESPRIT NOUVEAU »

Lorsque, en 1917, Jeanneret décide d'aller vivre à Paris, c'est avant tout pour fuir les intrigues de sa petite ville natale. Mais pour un étranger, les débuts sont difficiles dans cette France en guerre. Il loue ce qu'il appelle «une chambre de bonne», au 20 rue Jacob¹, à deux pas de Saint-Germain-des-Prés, installe un atelier au 13 rue de Belzunce et commence à travailler comme architecte conseil pour un groupe-ment d'entreprises dirigé par son ami Max Dubois. L'une de ces entreprises est une petite société de construction travaillant sur des projets pour La Défense (Saba, Société d'application du béton armé), pour laquelle il dessine un château d'eau en béton armé près de Bordeaux — son premier projet réalisé en France — ainsi qu'un abattoir frigorifique à la pointe de la technologie, exerce dans le style industriel vernaculaire qui privilégie les rampes d'accès et un système de circulation axial d'une grande efficacité visuelle.

▷ 41

Il fonde par ailleurs avec Dubois la Société d'études industrielles et techniques (SEIE) qui exploite une petite briqueterie à Alfortville, en banlieue parisienne. Malgré son succès tout relatif (la briqueterie est inondée chaque année par la Seine et les briques se pulvérisent souvent en cours de transport au chantier), cette brève carrière industrielle a le privilège d'introduire le jeune architecte «immigré» aux problèmes de la production et de la gestion industrielles, voire au «taylorisme, l'horrible et inéluctable vie de demain», comme il l'écrit à William Ritter². Cette activité, qui forgera en grande partie sa vision d'architecte et d'urbaniste, ne lui permet toutefois pas de gagner correctement sa vie. C'est en fin de compte la peinture qui va lui permettre de garder la tête hors de l'eau, moralement et matériellement.

AMÉDÉE OZENFANT ET LE MANIFESTE APRÈS LE CUBISME. En mai 1918, au cours d'un déjeuner du groupe «Art et Liberté», Auguste Perret présente Jeanneret au peintre Amédée Ozenfant. Propriétaire d'une petite boutique de mode pourvoyant le haut monde parisien, celui-ci s'est déjà fait une solide réputation de peintre et de critique à Paris³. Jeanneret, lui, brûle d'impatience de réaliser enfin son ambition frustrée : devenir peintre. Ainsi, lorsque Ozenfant l'incite à peindre régulièrement, il s'y remet aussitôt. Le vaste éventail d'intérêts d'Ozenfant, son style et son mode de vie raffinés — il étudie avec autant d'assiduité l'élégante revue automobile *Omnia* que les œuvres de Platon et de Bergson — exerce sans doute une extraordinaire fascination sur Jeanneret, qui partage les convictions olympiennes mécaniques et humanistes de son nouvel ami. En juin 1918, embourbé dans ses affaires malheureuses, il écrit à Ozenfant : «Dans mon désarroi, j'évoque votre tranquille, nerveuse, claire volonté. Je me sens au seuil de l'étude, vous en êtes aux réalisations⁴.»

La rencontre avec Ozenfant donne une nouvelle direction aux objectifs et à la vision de Jeanneret. En septembre 1918, les deux amis révisent ensemble l'introduction du catalogue de leur première exposition commune, programmée pour l'automne à la galerie Thomas. Ozenfant en a vraisemblablement rédigé la plus grande partie avant de s'associer à Jeanneret, et celui-ci insiste pour que, malgré l'ordre alphabétique, son nom figure en second.

Leur opuscule devient en réalité un véritable manifeste, comparable par son ambition au texte de 1912 de Gleizes et Metzinger, *Du Cubisme*. Ils l'intitulent *Après le cubisme*, titre délibérément ambigu, qui peut tout aussi bien signifier «au-delà du cubisme» et révèle la double ambition des auteurs : établir une tradition au sein de l'avant-garde et proposer une attitude critique à l'égard de ce mouvement dominant de l'art français. À y regarder de plus près, cette critique de la théorie cubiste dépasse largement les arguments déjà avancés par des groupes d'avant-garde comme le Groupe de Puteaux ou la Section d'Or. *Après le cubisme* ne s'attaque pas exclusivement aux excroissances décoratives du cubisme (ce que Le Corbusier appellera plus tard le «cu-cubisme»). Il veut réviser les principes mêmes du cubisme. Les auteurs s'inscrivent en faux contre la revendication des cubistes, selon laquelle leur art ajoute de nouvelles dimensions à la perception de la réalité, et relèguent leur intérêt pour la sculpture africaine à une simple évasion élitiste vers le primitivisme⁵. Ils ne voient dans la méthode consistant à dissocier des objets physiques pour en réorganiser les contours dans une nouvelle composition bidimensionnelle — c'est-à-dire à superposer différents plans d'un seul et même objet afin d'en traduire simultanément plusieurs aspects — qu'un jeu ésotérique de formes ornementales : «Il demeure qu'un visage est un continu plastique⁶.» Rien d'étonnant à ce que soit niée, à partir de là, la rhétorique cubiste sur l'introduction d'une «quatrième dimension» dans l'art. Ce n'est qu'une «hypothèse gratuite des

▷ 48

¹ Il y habitera pendant 17 ans, c'est-à-dire jusqu'en 1934, date à laquelle il déménage dans son nouvel appartement, rue Nungesser-et-Coli. De 1919 à 1925, son frère Albert vit à la même adresse. À propos de la mansarde de la rue Jacob, voir Arthur Rüegg, «Autobiographical Interiors : Le Corbusier at Home», dans *Le Corbusier, The Art of Architecture* (Weil-am-Rhein, Vitra Design Museum, 2007), pp. 17-45.

² Brian Brace Taylor, *Le Corbusier et Pessac, 1914-1928* (Paris, Fondation Le Corbusier, 1972), p. 23 ; voir également les souvenirs de Le Corbusier dans Jean Petit, *Le Corbusier parle* (Paris, Éditions Forces vives, 1967), p. 51 et suiv. À propos des aventures de Le Corbusier en tant qu'industriel, voir Tim Benton, «From Jeanneret to Le Corbusier : Rusting Iron, Bricks and Coal, and the Modern Utopia», *Massilia*, n° 3, 2003, pp. 28-39 ; se reporter au chapitre précédent, note 54.

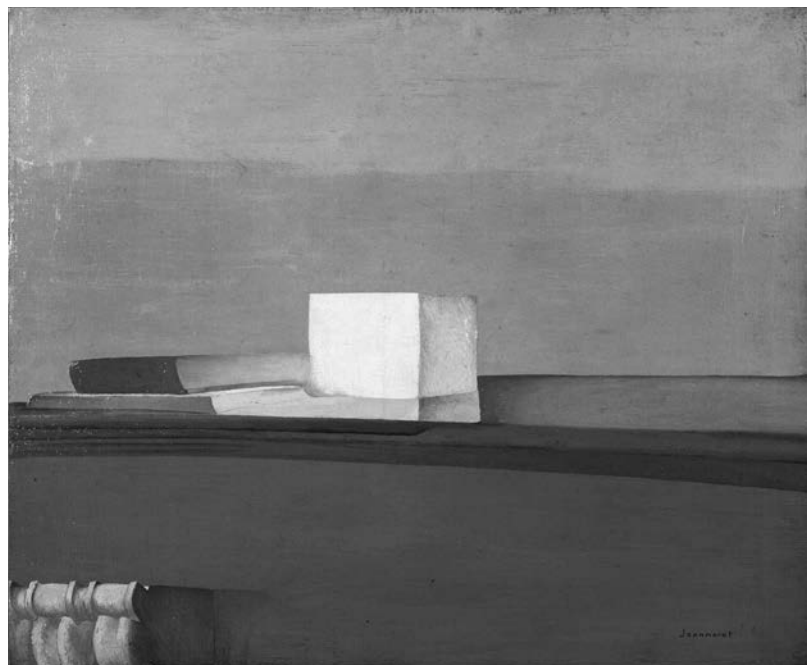
³ Né à Saint-Quentin en 1886, Amédée Ozenfant commence à peindre en 1903. Il fait ses études d'abord à l'école Quentin-de-La-Tour, sous la férule de Matisse, et les poursuit à l'académie de La Palette, en même temps qu'André Dunoyer de Segonzac et Roger de la Fresnaye. En 1924, il fonde sa propre académie avec Léger, puis il dirige une école de peinture à New York

où il meurt en 1967. Son ouvrage, *Journey Through Life : experiences, doubts, certainties, conclusions* (New York, Macmillan, 1939), et surtout ses *Mémoires, 1886-1962*, publiés en français (Paris, Seghers, 1968) sont d'une importance capitale pour la connaissance du climat culturel et artistique parisien des années vingt à trente. Ozenfant a fait l'objet d'une étude de Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism : The Evolution of a Style, 1915-1930* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1981) ; Françoise Ducros, après avoir réalisé un magnifique catalogue d'exposition pour le musée Antoine-Lecuyer à Saint-Quentin (1985), a publié une monographie incontournable : *Ozenfant* (Paris, Cercle d'art, 2002).

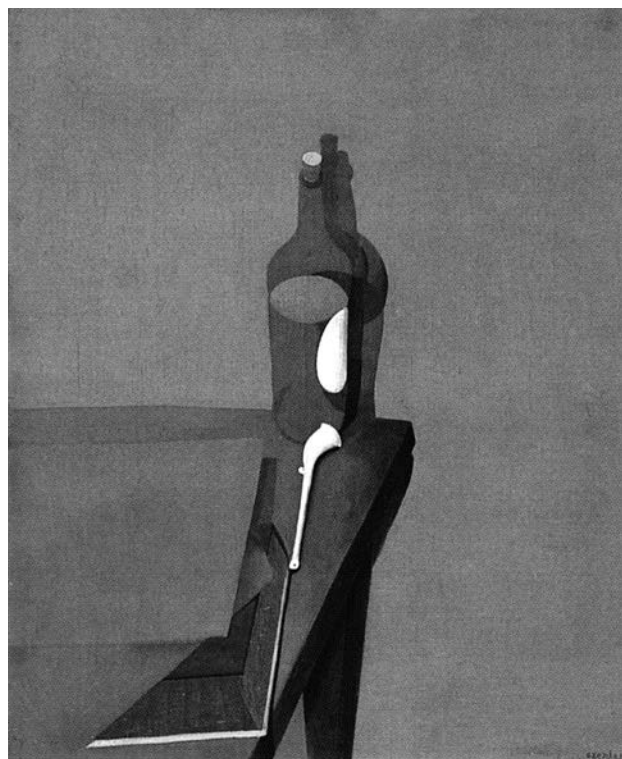
⁴ *Aujourd'hui*, n° 51, p. 14.

⁵ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret, *Après le cubisme* (Paris, Édition des Commentaires, 1918), p. 31 et suiv. Nombre des réflexions qui suivent sur le purisme ont déjà été abordées dans Stanislaus von Moos, «Der Purismus in der Malerei Le Corbusiers», *Werk*, n° 10, 1966, pp. 413-420.

⁶ Ozenfant et Le Corbusier, *Après le cubisme*, op. cit., p. 58 et suiv.



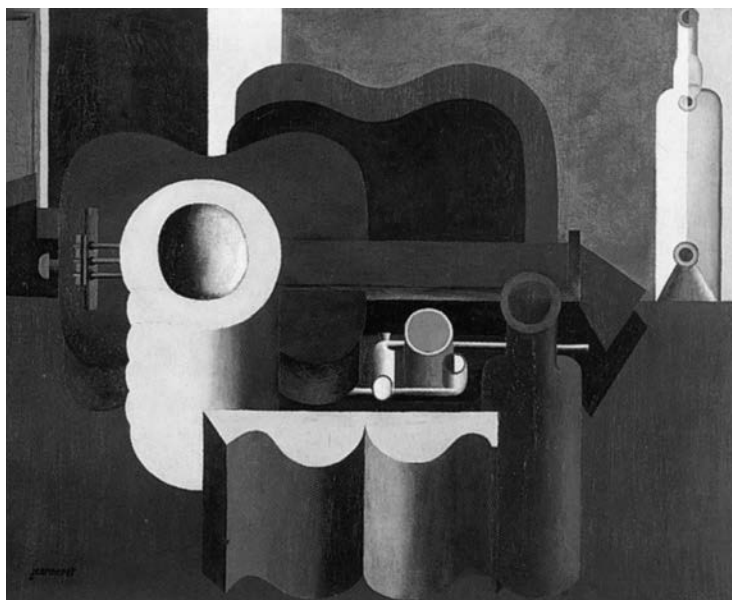
42 ▷ Charles-Édouard Jeanneret : *La cheminée* (1917). Huile sur toile.



43 ▷ Amédée Ozenfant : *Bouteille, pipe et livres* (1918). Huile sur toile.



44 ▷ Charles-Édouard Jeanneret : *Nature morte à l'œuf* (1919). Huile sur toile.



45 ▷ Charles-Édouard Jeanneret : *Nature morte à la pile d'assiettes* (1920). Huile sur toile. Version utilisant la palette de tons froids visible au musée des Beaux-Arts de Bâle.

ART, ARCHITECTURE, ET LE « LIFE-STYLE MARKETING »

POST-SCRIPTUM AU CHAPITRE 2

L'Esprit nouveau est à la France ce que le Bauhaus est à l'Allemagne et le De Stijl aux Pays-Bas : le nom de code national de l'avant-garde, de la réforme des arts décoratifs et du mode de vie bourgeois-bohème des années vingt. Depuis plus d'un demi-siècle, la réputation de Le Corbusier semble avoir obscurci les autres aspects de cette entreprise. Pourtant, dans les années soixante-dix, la revue qui a donné son nom au mouvement a suscité un vif regain d'intérêt.

La réédition en huit volumes de *L'Esprit nouveau*¹, vade-mecum éclectique abordant des thèmes aussi divers que les arts, l'architecture, le cinéma, la théorie esthétique, l'économie, la politique et la psychologie de la perception, a donné le coup d'envoi de ce retour relativement tardif du sujet sur le devant de la scène. *L'Esprit nouveau* constituait ainsi une référence majeure de l'exposition *Léger and Purist Paris* présentée à la Tate Gallery de Londres en 1971². Puis, début 1974, l'université de Saint-Étienne organisait un colloque sur le thème *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*³. Deux monographies italiennes ont suivi : *Le Corbusier e « L'Esprit nouveau »* de Roberto

Gabetti et Carlo Olmo⁴ et *L'Esprit nouveau : Parigi-Bologna : costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*⁵. Enfin, l'exposition *L'Esprit nouveau, Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925*⁶ organisée à Zurich à l'occasion du centenaire de la naissance de Le Corbusier, offrait une première vision synthétique du phénomène, reflétant le large spectre des centres d'intérêt de la revue. Nous n'avons malheureusement pas été en mesure, pour cette manifestation, de puiser dans l'ouvrage de Kenneth Silver, *Esprit de Corps, The Art of the Parisian Avant-Garde in the First World War, 1914-1925*⁷, car cette brillante étude de l'avant-garde française dans la dynamique du nationalisme, du militarisme et du cosmopolitisme pendant et avant la Grande Guerre n'a été publiée qu'après que l'exposition eut fermé ses portes.

Depuis 1987, le musée d'Art de Grenoble et le County Museum of Art de Los Angeles ont proposé d'ambitieuses présentations du mouvement et de sa revue⁸. Dans ce contexte, les deux cofondateurs de la revue, Amédée Ozenfant et (dans une moindre mesure) Paul Dermée, se sont enfin imposés comme sujets de recherche à part entière ; grâce à Susan

¹ New York, Da Capo Press, 1968-1969.

² Catalogue réalisé sous la direction de Christopher Green, Londres, Tate Gallery, 1970.

³ Actes publiés sous la direction de Françoise Will-Levaillant et Gérard Monnier, Saint-Étienne, Cierrec, 1975.

⁴ Turin, Einaudi, 1975.

⁵ Sous la direction de Giuliano Gresleri, Milan, Electa, 1979.

⁶ Catalogue d'exposition, sous la direction de Stanislaus von Moos, Zurich, Ernst & Sohn, Museum für Gestaltung ; Berlin, Bauhaus-Archiv ; Strasbourg, Musées de la ville, 1987.

⁷ Princeton, Princeton University Press, 1989.

⁸ *L'Esprit nouveau, Le purisme à Paris 1918-1925*, catalogue d'exposition, sous la direction de Serge Lemoine et Carol S. Éliel, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

L. Ball⁹ et à Françoise Ducros¹⁰, nous disposons maintenant d'une vision précise d'Ozenfant artiste et idéologue.



Ces études, toutes étroitement reliées et traitant toutes des questions fondamentales de la modernité et du modernisme en art, ont dégagé trois grandes problématiques : elles nous invitent à nous interroger d'abord sur la nature de la coalition saint-simonienne entre les élites culturelles et financières françaises que la revue essayait avec optimisme de susciter et qui était de toute évidence sa raison d'être ; ensuite sur l'ambition de la revue, qui se proposait de rétablir une continuité entre les conventions visuelles de la science et de l'industrie d'une part, et les beaux-arts (dont l'architecture) de l'autre ; et enfin sur l'ensemble des supports médiatiques — c'est-à-dire sur le rôle qu'ont pu jouer l'édition, la photographie, voire le cinéma dans la définition de l'art et de l'architecture modernes et, surtout, pour conférer une deuxième nature à l'architecture moderne en en faisant une gigantesque opération médiatique.

Pour ce qui est de la première problématique, à savoir la politique de *L'Esprit nouveau*, l'ouvrage de Kenneth Silver *Esprit de Corps* demeure la référence incontournable, notamment pour ce qui concerne la France (notons cependant au passage que l'auteur se refuse à considérer le Werkbund allemand comme le modèle le plus vraisemblable de l'avant-garde parisienne). Quant à la deuxième problématique, celle du quotidien industriel

et de son rôle ambivalent comme système de référence des arts, Reyner Banham l'a déjà largement abordée dans son ouvrage *Théorie et design à l'ère industrielle*¹¹. Molly Nesbit, s'appuyant sur ses recherches précédentes sur Marcel Duchamp, a trouvé dans les conventions du dessin au XIX^e siècle tel qu'il était enseigné dans les écoles élémentaires les fondements de ce qu'elle appelle « le langage de l'industrie »¹².

Ce n'est pas un hasard si, à l'heure où les frontières entre architecture, avant-garde et industrie du loisir tendent de plus en plus à s'estomper, le paradigme de la médiatisation commence à soulever un intérêt croissant. À ce titre, l'étude la plus importante est désormais celle de Beatriz Colomina, *La publicité du privé : de Loos à Le Corbusier*¹³. Il est certes symptomatique que, du fait de l'importance et de l'accessibilité des archives de *L'Esprit nouveau*, la Fondation Le Corbusier soit le berceau de cette conceptualisation de « l'architecture comme média de masse », mais il convient également de souligner que, pour la première fois depuis les éditions originales de Vitruve, à la Renaissance, l'existence symbiotique de bâtiments et de livres constitue une condition essentielle de la culture visuelle. Certains aspects de ces questions ont été débattus lors d'une conférence organisée à Paris¹⁴.

Parallèlement, dans la droite ligne du caractère éminemment polyvalent de la revue, les recherches sur *L'Esprit nouveau* embrassent une palette de plus en plus fournie de disciplines et de sujets, depuis la psychanalyse¹⁵,

⁹ *Ozenfant and Purism : the Évolution of a Style, 1915-1930*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

¹⁰ *Amédée Ozenfant*, catalogue d'exposition, Saint-Quentin, Le Musée, 1985 ; Paris, Cercle d'Art, 2002.

¹¹ Orléans, HYX, 2009.

¹² *Their Common Sense*, Londres, Black Dog Publishing, 2000.

¹³ Orléans, HYX, 1998.

¹⁴ « Le livre et l'architecte », Institut national d'histoire de l'art, janvier 2008.

à la théorie de la perception et à la critique artistique¹⁶. L'anthologie critique d'articles de la revue *L'Esprit nouveau* par Roxana Vicovanu stimulera la curiosité et donnera à n'en pas douter matière à de nouvelles recherches¹⁷.

Le présent chapitre s'intitulait à l'origine « Purisme », étant donné qu'il consacre un long passage à la peinture. Les pages portant sur *Vers une architecture* doivent surtout aux commentaires de Reyner Banham sur ce livre, dans *Théorie et design à l'ère industrielle*¹⁸. *Vers une architecture* a depuis lors fait l'objet d'une étude de référence de Jean-Louis Cohen dans son introduction à la nouvelle édition anglaise du livre¹⁹. Le lecteur avisé ne manquera pas de noter que les parties consacrées à l'esthétique machiniste et au classicisme révèlent qu'à l'époque de la première édition du présent ouvrage, j'ignorais la critique de Banham qu'avait formulée William Jordy dans son article « The Symbolic Essence of Modern Architecture of the Twenties and its Continuing Influence » publié dans *The Journal of the Society of Architectural Historians*²⁰. Ici encore, la façon dont Le Corbusier s'est approprié des objets techniques a depuis lors été étudiée avec une grande précision par Jean-Louis Cohen²¹. Pour ce qui est du « classicisme » de Le Corbusier qui, dans le

cadre de *L'Esprit nouveau*, était étroitement lié à sa fascination pour la technique, on se reportera à Francesco Passanti, « Architecture, Proportion, Classicism and other Issues », dans *Le Corbusier before Le Corbusier : applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922*²².

Le passage portant sur l'opposition entre décoration intérieure et « équipement » à la fin du chapitre n'offre guère plus qu'un bref aperçu du problème. Je considère qu'il s'agit là du domaine de spécialité d'Arthur Rüegg, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous faisons équipe depuis plus de vingt ans pour des projets d'expositions et de livres²³. Avec l'ouvrage de Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France, Art Nouveau to Le Corbusier*²⁴, la place de *L'Esprit nouveau* dans l'histoire des arts appliqués est désormais entièrement remise en contexte. Les études récentes de Arthur Rüegg, Mary McLeod et Jacques Barsac sur Charlotte Perriand, qui a collaboré avec Le Corbusier sur la plupart des dessins de mobilier après 1928, sont mentionnées dans les notes de fin remaniées du présent chapitre, à l'exception de la monographie d'Arthur Rüegg, *Le Corbusier, meubles et intérieurs, 1905-1965*, qui restera l'ouvrage de référence en la matière²⁵.

¹⁵ Nina Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia : Aesthetics, Modernism and Mass Society in France*, thèse de doctorat inédite, université Columbia, New York, 1997.

¹⁶ Jan de Heer, *The Architectonic Colour, Polychromy in the Purist Architecture of Le Corbusier*, Rotterdam, 010 Publishers, 2009.

¹⁷ Entre-temps, on se reportera utilement à son article « La fabrique du réel par la vision ; "l'optique moderne" de *L'Esprit nouveau* », *Massalia*, 2006.

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ *Toward an Architecture*, Los Angeles, Getty Research Institute Publications, 2007.

²⁰ Vol. 22, n° 3, oct. 1963.

²¹ « Sublime, Inevitably Sublime... », dans *Le Corbusier, The Art of Architecture*, Weil-am-Rhein, Vitra Design Museum, 2007.

²² Baden, Suisse, et New Haven, Yale University Press, 2002.

²³ Voir son article « Le pavillon de l'Esprit nouveau en tant que musée imaginaire », dans *L'Esprit nouveau, Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925, 1987 (op. cit.)* et, plus récemment, « Autobiographical Interiors : Le Corbusier at Home », dans *Le Corbusier, The Art of Architecture (op. cit., 2007)*.

²⁴ New Haven, Yale University Press, 1991.

²⁵ Zurich, Scheidegger & Spiess, 2012.

3

TYPOLOGIE ET MÉTHODE DE PROJETTATION

De tous les matériaux de construction, le béton est le moins apte à déterminer la forme architecturale. Au XIX^e siècle, ses premières applications dans la construction n'ont eu que peu d'impact sur la conception de projets, mais du moins a-t-il offert aux architectes et à l'industrie du bâtiment un moyen universel de cristalliser et de multiplier les répertoires de formes existants. Par sa malléabilité, il se prête en effet à toutes sortes de fantaisies éclectiques.

D'abord mis en œuvre comme masse plastique tectoniquement neutre, ce nouveau matériau révélera bientôt, à la faveur du rationalisme industriel, toute la richesse de ses potentialités : appliqué dans des conditions d'économie, le béton armé permet de produire, à moindre volume, de meilleurs résultats structurels que tout autre matériau connu, exception faite de l'acier. Le béton ne pouvait s'imposer comme point de départ d'un renouveau architectural qu'en association avec le principe d'économie strictement contrôlée, consistant à optimiser les résultats avec un minimum de travail. C'est précisément dans cet esprit qu'ont travaillé les précurseurs français des réalisations en béton — François Hennebique, Anatole de Baudot, les frères Perret, Tony Garnier et d'autres — et, partant de ces œuvres pionnières, Le Corbusier et quelques-uns de ses contemporains vont s'efforcer de traduire les possibilités de la construction béton en un nouveau langage architectural¹.

LES CINQ POINTS D'UNE ARCHITECTURE NOUVELLE. Avec l'invention du système Domino et sa définition antithétique de piliers structurels et de murs non porteurs (1915), le béton armé permet à Le Corbusier de donner une expression architecturale à ses idées. Vers 1920, l'architecte peut déjà revendiquer une solide expérience professionnelle en la matière et, à partir de 1922, son savoir-faire technique convainc Pierre Jeanneret, son cousin de Genève. Jeanneret, qui a travaillé avec Perret entre 1920 et 1922, est lui-même spécialiste du béton armé. La production corbuséenne sera désormais en grande partie le fruit de l'étroite collaboration des deux architectes (qui durera jusqu'en 1940, puis reprendra après 1951)².

Le premier manifeste précis, concis et programmatique de la nouvelle architecture proclamée par Le Corbusier, «Les cinq points de l'architecture nouvelle», arrive relativement tard dans l'évolution de son style. Pour des raisons polémiques,



77 ▷ Test de résistance d'une poutre Hennebique exécuté à Lausanne (1893).

La fenêtre fut toujours l'obstacle. Son évolution à travers les âges, marque le perfectionnement de l'outillage.

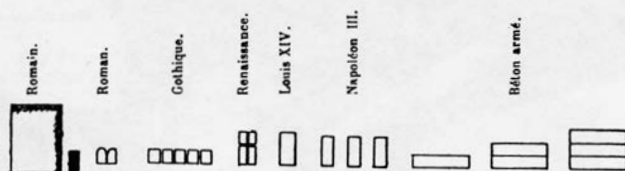


Fig. 1.

La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre.

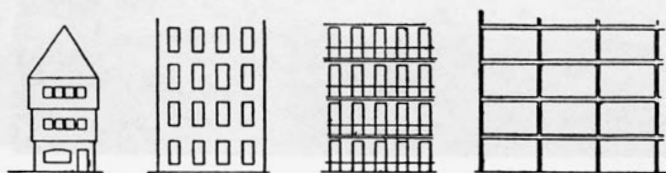


Fig. 2.

La couverture étanche fixe la forme de la toiture. La pénurie des moyens portait entrave au rêve constant de monter sur la maison.

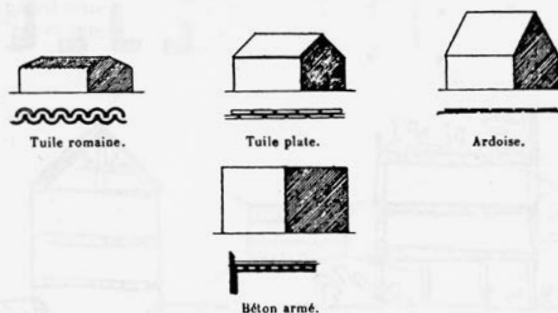


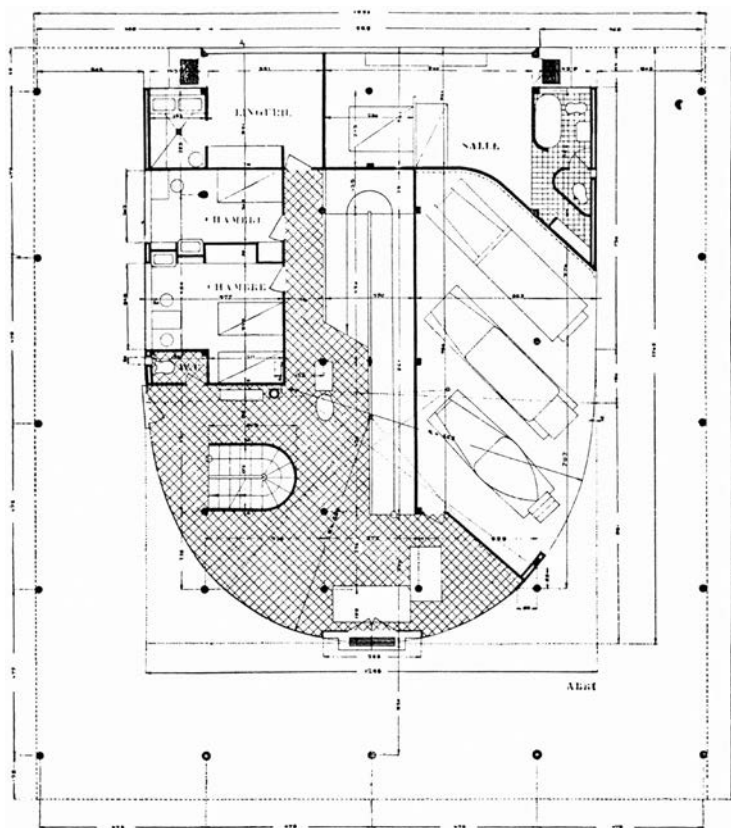
Fig. 3.

Le béton armé apporte le toit plat et révolutionne l'usage de la maison.

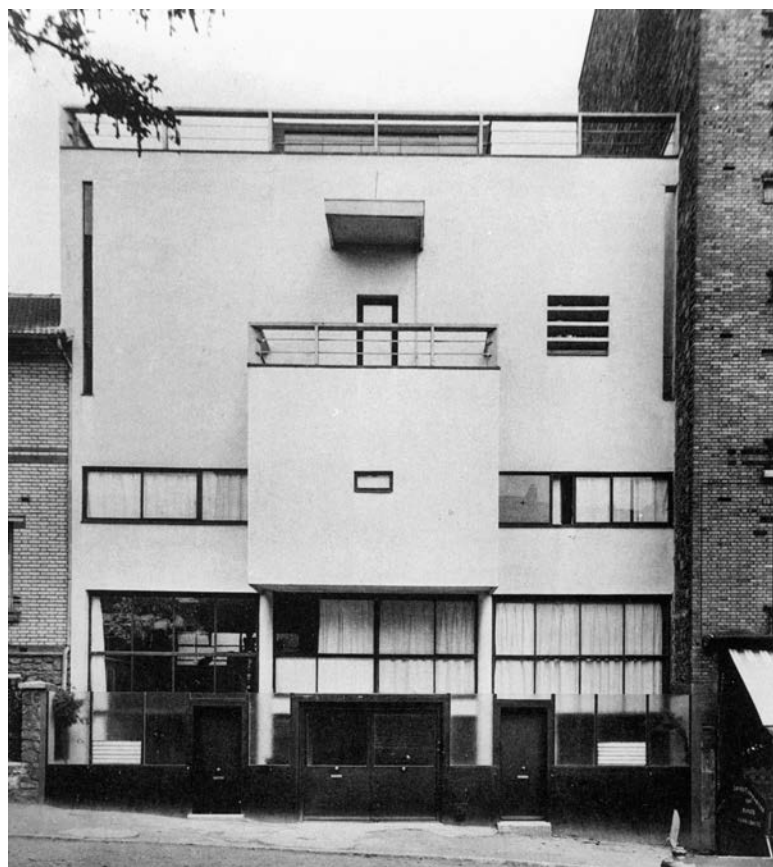
78 ▷ Le Corbusier. La révolution de la fenêtre par rapport à la structure, d'après *Journal de psychologie normale* (1926).



82 ▷ Le Corbusier et Pierre Jeanneret : la villa Savoye à Poissy (1929-1931).



83 ▷ Le Corbusier et Pierre Jeanneret : plan du rez-de-chaussée de la villa Savoye.



97 ▸ Le Corbusier et Pierre Jeanneret : maison-atelier Planeix, Paris (1927).
Façade sur rue.



98 ▸ Adolf Loos : maison Moller, Vienne (1928). Façade sur rue.



99 ▷ Le Corbusier et Pierre Jeanneret : villa Stein-De Monzie à Garches (1927-1928).
Côté jardin avec balcon.

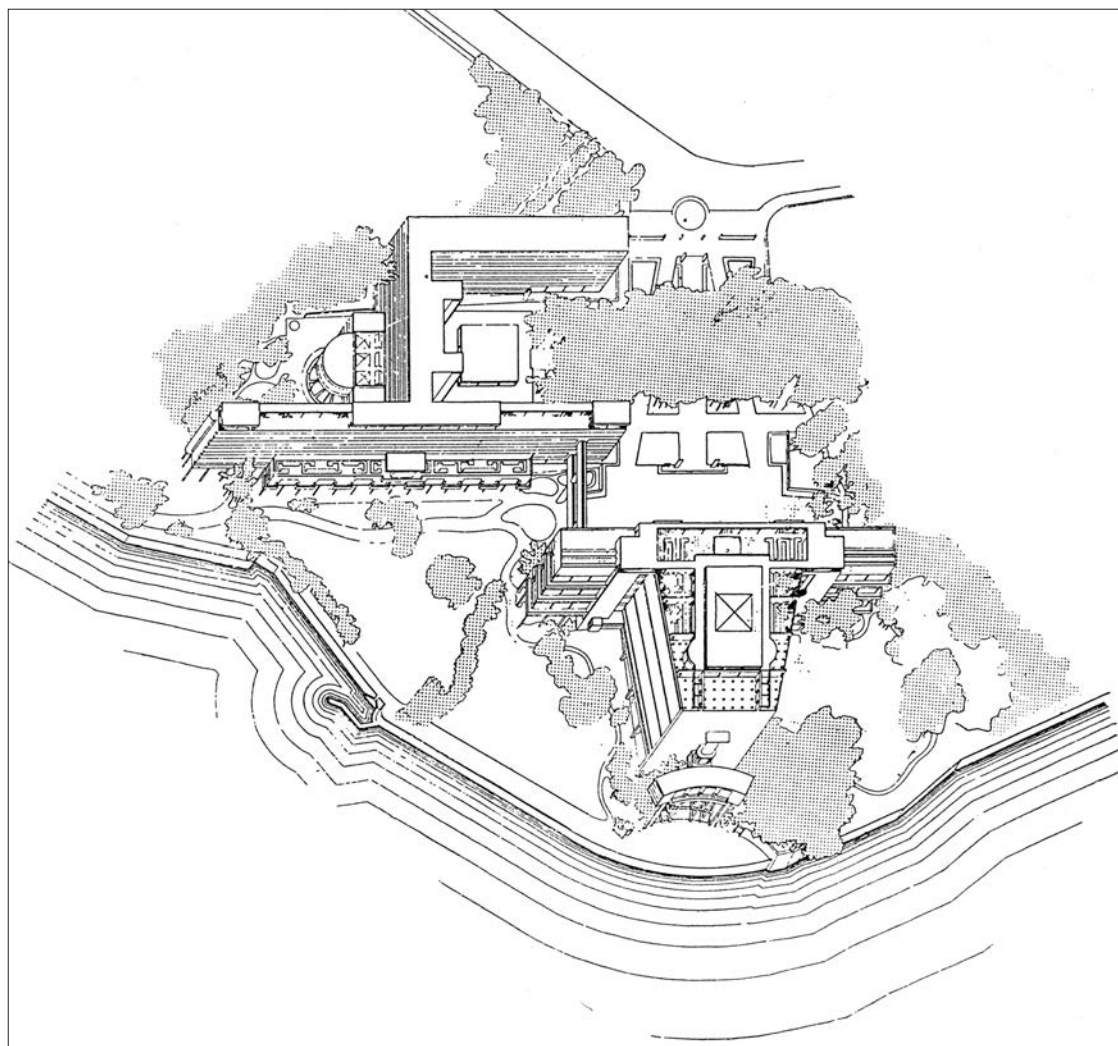
6

DES PALAIS POUR LA COMMUNAUTÉ

Pour atteindre à la notoriété, voire à la gloire, l'architecte se doit de signer des mairies, des églises, des palais ou des châteaux pour les rois ou encore des parlements pour les élus du peuple. Mais réaliser un édifice public passe avant tout par une capacité à répondre à un programme conventionnel et à traduire une représentation de l'institution concernée, dont l'autorité, qu'elle soit laïque ou religieuse, est largement fonction de son âge. C'est sans doute la raison pour laquelle, tout au long des premières décennies de l'architecture moderne, la grande majorité des grandes commandes publiques a été confiée à des architectes traditionalistes. La plupart de leurs confrères du courant moderne auraient d'ailleurs vu un anachronisme dans l'idée même de «représentation».

Dans sa Ville contemporaine de 1922, Le Corbusier n'a prévu aucun édifice public : l'administration publique sera logée dans des tours de bureaux anonymes. Ce désintérêt pour les programmes architecturaux institutionnels classiques sera toutefois de courte durée. En 1926, l'architecte participe déjà à un concours international pour la construction du bâtiment institutionnel le plus emblématique des années vingt : le palais de la Société des Nations. Le concours et les controverses qu'il soulèvera deviendront pour lui un formidable tremplin pour faire valoir ses compétences d'architecte capable de définir l'espace du pouvoir politique. Mais en tirant à boulets rouges sur le goût académique et sur les méthodes de décision rigides des autorités politiques, il ne créera en fin de compte qu'un espace dans lequel commencera à se déployer sa propre imagination d'«architecte en chef» de son temps. Et l'échec final de son projet se soldera par un traumatisme qui, une fois de plus, lui paraîtra confirmer son rôle tragique de martyr de la cause de l'architecture moderne.

LE CONCOURS DU SIÈGE DE LA SOCIÉTÉ DES NATIONS. En 1919, au lendemain de la Première Guerre mondiale, la Société des Nations est instituée. Sa mission : préserver la paix dans le monde. Dans les milieux intellectuels, cette ambition suscite un enthousiasme considérable. Le Corbusier est lui aussi emballé. Pour la première fois de l'histoire, il est question de construire un parlement mondial. C'est là une occasion rêvée, qui pourrait avoir des retombées retentissantes pour l'architecture moderne. La Société des Nations a choisi d'implanter son siège sur



253 ▷ Le Corbusier et Pierre Jeanneret : palais de la Société des Nations, Genève (1927). Projet de concours. Vue axonométrique.



254 ▷ Henri-P. Nénot, Julien Flegenhimer, Carlo Broggi, Camille Lefèvre, Joseph Vago : le palais des Nations sous sa forme réalisée (1935-1936), Genève. Carte postale.

un site pittoresque, en bordure du lac Léman, près de Genève. Conformément au programme du concours, le palais doit comprendre un corps de bureaux, une salle pour accueillir les séances des commissions provisoires et une salle pour l'Assemblée générale des nations. À la fin janvier 1927, trois cent soixante-sept projets — qui ne couvrent pas moins de douze kilomètres de plans — sont soumis dans les temps impartis. Les tenants de l'architecture moderne ont une bonne chance de l'emporter, car il y a dans le jury plusieurs personnalités étroitement liées aux origines mythiques du mouvement moderne : H. P. Berlage (Pays-Bas), Victor Horta (Belgique), Josef Hoffmann (Autriche) et Karl Moser (Suisse). La France, le Royaume-Uni et plusieurs autres pays ont en revanche délégué des adeptes de l'*establishment* académique.

Dans un premier temps, le jury semble reconnaître les qualités exceptionnelles du projet soumis par Le Corbusier et Pierre Jeanneret : c'est en fait le seul projet de tendance moderne qui soit sérieusement envisagé¹. Mais le jury ne parvient pas à départager les concurrents et, contrairement aux règles prévues, il décerne neuf prix *ex-æquo*. Le Corbusier et Pierre Jeanneret figurent parmi les gagnants. Ils auraient même pu décrocher le premier prix si le délégué français, Charles Lemaire, n'avait pas fait valoir que leurs plans n'étaient pas conformes au règlement du concours (les architectes ont présenté des tirages au lieu des plans originaux). Incapable de trancher, le jury se défait sur les hommes politiques, auxquels il laisse le soin de désigner le vainqueur. Ceux-ci ajoutent à la confusion en demandant à quatre des équipes primées de travailler ensemble à un projet final. Il en ressortira un pastiche néo-classique qui sera construit plusieurs années plus tard dans le Style international propre aux édifices administratifs de l'époque (le Secrétariat, 1936, et la Salle d'assemblée, 1938)².

Bien que le projet de Le Corbusier n'ait aucune chance d'être construit, peu après 1927, des experts suisses estiment son coût de construction à 12,5 millions de francs or (celui de l'ensemble bâti atteindra en fait les 50 millions de francs). Lorsque, dans les années qui suivent le concours, les architectes sélectionnés sont contraints d'adapter leur composition à un nouvel emplacement, plus éloigné du lac, la solution qu'ils soumettent a en fin de compte beaucoup de points communs avec la seconde proposition de Le Corbusier, élaborée en 1929. Le Corbusier et

► 254
► 259

¹ La présente description de la controverse du palais de la Société des Nations se fonde sur le compte rendu que livre Le Corbusier, *Œuvre complète 1910-1929* (Zurich, Les Éditions d'Architecture, 1985), pp. 160-173 (et ci-après, note 3) ainsi que sur les souvenirs de Sigfried Giedion dans *Espace, temps, architecture* [1941] (Paris, Denoël, 1990), pp. 306-311. D'autres auteurs sont revenus sur la question, et notamment Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren : Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde* (Bâle, Birkhäuser, 1973), pp. 52-57, et Martin Steinmann, «Der Völkerbundspalast : eine "chronique scandaleuse"», *Werk-Archithese*, n° 23-24, 1978, pp. 28-31. Le projet de Le Corbusier et Jeanneret a depuis lors été documenté et discuté dans Werner

Oechslin (ed.), *Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Das Wettbewerbsprojekt für den Völkerbundspalast in Genf 1927* (Zurich, GTA, Ammann, 1988). Voir aussi Inès Lamunière et Patrick Devanthery, «La S.d.N. — un palais moderne ?» dans Isabelle Charollais et André Ducret (sous la dir.), *Le Corbusier à Genève, 1922-1932* (Lausanne, Payot, 1987), pp. 17-34.

² Les architectes étaient : Nénot (France) et son partenaire genevois Flegenhaimer ; Broggi, Vaccaro (Italie) ; et Camille Lefèvre (France). À propos du palais des Nations tel qu'il a été construit, voir Stanislaus von Moos, «Kasino der Nationen», *Werk-Archithese*, n° 23-24, 1978, pp. 32-36.

Jeanneret font tout leur possible pour sauver la mise, mais en vain³. Finalement, en 1931, ils adressent une requête de trente-six pages au président du Conseil de la SDN. Pour toute réponse, ils n'auront qu'une fin de non-recevoir : «La SDN n'a pas à connaître les réclamations émanant de particuliers⁴.»

IDÉAL HUMANISTE ET IDÉAL UTILITARISTE. Le Corbusier et Pierre Jeanneret ne sont pas les seuls représentants du mouvement moderne dans ce concours : Richard Neutra, le groupe polonais Praesens, les architectes bâlois Hans Wittwer et Hannes Meyer, et quelques autres ont envoyé des projets audacieux⁵. Mais celui de l'équipe française se distingue par son affirmation singulière d'un vocabulaire rigoureusement moderniste. À dire vrai, il n'apporte pas vraiment d'alternative radicale aux modes de composition néo-classique généralement en usage pour ce type d'édifice ; il cherche davantage à donner une expression nouvelle à la monumentalité traditionnelle en appliquant les «cinq points» (pilotis, toits-jardins, plan libre, façade libre et fenêtre en longueur) à une échelle jusqu'alors inédite. Comme l'a très justement souligné Kenneth Frampton, par son organisation spatiale articulée sur de grands axes et des jardins, le Palais de la Société des Nations de Le Corbusier présente certains caractères propres aux palais de la Renaissance⁶. Un autre critique a même fait le rapprochement entre le Grand Palais de Paris (construit en 1900) et le parti pris du projet corbuséen⁷.

Le Corbusier insiste pour sa part sur la nature éminemment utilitaire de son projet, conçu pour accueillir des bureaux. Ce n'est en rien un monument, affirme-t-il : à la différence de tous les projets académiques présentant des combinaisons de cours fermées, le sien ouvre à tous les fonctionnaires internationaux des vues dégagées sur les pelouses et les frondaisons des parcs et sur les hauteurs du Jura. Pourtant, si les critiques de l'époque lui reprochent surtout son modernisme radical, il n'aurait jamais été sérieusement pressenti pour un premier prix sans son côté classicisant. Les architectes académiques chargés de la construction ne se priveront d'ailleurs pas d'exploiter — et de piller — les caractéristiques essentielles de son plan⁸.

Alors que l'accès au Palais est organisé sur de majestueuses symétries, les détails du bâtiment proprement dit relèvent de l'esthétique de l'ingénieur. Ici,

▷ 259

³ À Paris, le projet a été défendu par Christian Zervos dans *Cahiers d'art* 2 notamment, 1928, pp. 84-88. Voir le «dossier» de Le Corbusier sur cette affaire : *Une maison, un palais : à la recherche d'une unité architecturale* [1928] (Paris, Connivences, 1989).

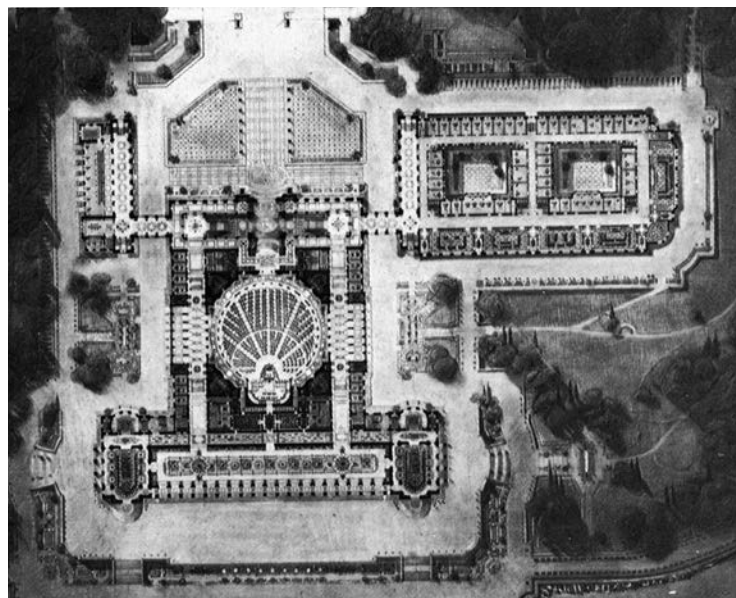
⁴ Requête de MM. Le Corbusier et Pierre Jeanneret à M. le Président du Conseil de la Société des Nations (Paris, 1931).

⁵ Voir Claude Schnaidt, *Hannes Meyer, Bauten, Projekte und Schriften* (Teufen, A. Niggli, 1965), pp. 23-27. On trouvera une bonne étude des différents projets présentés dans John Ritter, «World Parliament : The League of Nations Competition, 1926», *Architectural Review*, juillet 1964, pp. 17-23.

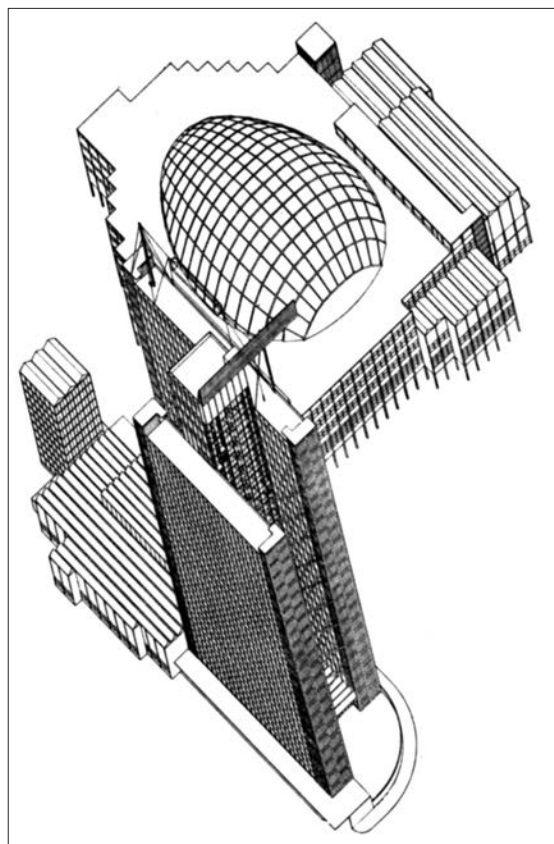
⁶ Kenneth Frampton, «The Humanist vs the Utilitarian Ideal», *Architectural Design* 38, 1968, pp. 134-136.

⁷ Le Corbusier publie une photographie du Grand Palais dans *Une maison, un palais*, op. cit., p. 172. Péter Serényi a été le premier à mettre en évidence ce lien dans sa recension de l'édition allemande du présent ouvrage, parue dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 30, n° 3, octobre 1971, p. 258.

⁸ Voir Le Corbusier, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 173, où le second projet est comparé au bâtiment réalisé par Broggi, Nénot et Flegenheimer.



255 ▷ F. G. Lambert, G. Legendre & J. Camoletti : palais des Nations, Genève (1927). Projet de concours.



256 ▷ Hannes Meyer et Hans Wittwer : palais de la Société des Nations, Genève (1927). Projet de concours.

INDEX ONOMASTIQUE

- Aalto, Alvar : 164.
 Acebillo, Josep : 10.
 Alberti, Leon Battista : 350.
 Amaral, Tarsila do : 229.
 Andersen, Hendrik Christian : 272.
 Apollinaire, Guillaume : 58, 64.
 Appia, Adolphe : 38, 57-58, 190-191.
 Aragon, Louis : 64, 325.
 Argan, Giulio Carlo : 154, 291.
 Arnauld, Céline : 64.
 Arnheim, Rudolf : 370-371.
 Aubert, Georges : 17, 38, 41.
 Bacon, Mardges : 263.
 Badovici, Jean : 244, 321, 328, 330.
 Baker, Herbert : 257, 302.
 Ball, Susan : 87.
 Baltard, Victor : 28.
 Banham, Reyner : 83, 87-88, 99-100, 154.
 Barkhtin, Grigoriy Borisovich : 280.
 Barkhtin, Mikhail : 280.
 Barr, Alfred H. : 314-316, 326.
 Barsac, Jacques : 88.
 Barshch, Mikhail O. : 159-160, 163, 174, 232.
 Baudelaire, Charles : 286.
 Baudot, Anatole de : 70, 89.
 Baumeister, Willi : 67.
 Bazaine, Jean : 286.
 Behrens, Peter : 18, 33-35, 41-43, 48, 74, 167.
 Beistegui, Charles de : 120, 360.
 Benjamin, Walter : 353, 373.
 Benton, Tim : 154.
 Béranger, Pierre-Jean de : 78.
 Bergson, Henri : 53.
 Berlage, Hendrik Petrus : 28, 47, 267.
 Besset, Maurice : 8, 220.
 Bestelmayer, German : 171.
 Bijvoet, Bernard : 132.
 Birkner, Othmar : 48.
 Bissière Roger : 64.
 Blake, Peter : 285.
 Blanc, Charles : 22, 345-346.
 Blom, Piet : 156.
 Blondel, Jacques-François : 71.
 Boesiger, Willy : 7, 355.
 Boileau, Nicolas : 128.
 Boissonnas, Frédéric : 313.
 Boone, Véronique : 355.
 Borromini, Francesco : 149.
 Boudon, Philippe : 169.
 Boullée, Étienne-Louis : 128.
 Bourlier, Pierre : 235.
 Braem, Renaat : 173.
 Bramante, Donato : 225.
 Brancusi, Constantin : 319.
 Braque, Georges : 60, 316.
 Brassai : 351.
 Breton, André : 64, 363.
 Breuer, Marcel : 132, 182, 244, 286.
 Brinkman, Johannes Andreas : 132.
 Brodie, John Alexander : 276.
 Broggi, Carlo : 266-268.
 Brooks, H. Allen : 8.
 Brunel, Charles : 233.
 Buddensieg, Tilmann : 42.
 Burnham, Daniel H. : 96.
 Byron, Robert : 302, 304.
 Camoletti, Jean : 269.
 Carrà, Carlo : 67.
 Casciato, Maristella : 10.
 Cassandre : 324.
 Celik, Zeynep : 233.
 Cendrars, Blaise : 229.
 Chagall, Marc : 286.
 Chambless, Edgar : 232, 235.
 Chapallaz, René : 22, 28.
 Chareau, Pierre : 85, 131-133.
 Chavanne, Etienne : 25.
 Chateau Gannon, Franciscro : 358.
 Chenal, Pierre : 211.
 Chipiez, Charles : 275.
 Choay, Françoise : 201-202, 206, 261, 264.
 Choisy, Auguste : 22, 32, 64, 70-71, 263.
 Chombart-de-Lauwe, Paul-Henry : 195.
 Chtchouko, Vladimir : 281.
 Claudius-Petit, Eugène J. : 184.
 Cocteau, Jean : 64, 67.
 Cohen, Jean-Louis : 49, 68, 70, 88, 202, 275, 279.
 Colbert, Jean-Baptiste : 243, 258.
 Cole, Henry : 342, 345.
 Colli, Luisa Martina : 50.
 Collins, George R. : 220.

- Collins, Peter R. : 91, 372.
 Colomina, Beatriz : 63, 87, 96, 154, 315.
 Colquhoun, Alan : 8, 11, 153-154, 30.
 Comas, Carlos Eduardo Dias : 308.
 Considerant, Victor : 171, 185-187, 191.
 Corbett, Harvey Wiley : 274-275.
 Corboz, André : 8, 169.
 Corneille, Pierre : 68.
 Corot, Jean-Baptiste Camille : 64.
 Costa, Lucio : 119, 134, 136, 197, 285-286, 298, 308.
 Courvoisier, Fritz : 13.
 Couturier, père Alain : 164, 197, 289.
 Crasemann-Collins, Christiane : 220.
 Curjel, Hans : 8.
 Curjel, Robert : 48.
 Curtis, William J. R. : 155, 177, 203, 337.
 D'Arcy Thompson : 311.
 Dalí, Salvador : 322.
 Dalsace, Jean : 131-132.
 Dautry, Raoul : 184.
 De Carlo, Giancarlo : 246.
 De Chirico, Giorgio : 192, 194, 363.
 Delacroix, Eugène : 328, 330.
 Delaunay, Robert : 214, 343.
 Dermée, Paul : 63-64, 86.
 Descartes, René : 78.
 Dieulafoy, Marcel : 71.
 Dion, Mathilde : 155.
 Divoire, Fernand : 63.
 Doesburg, Theo van : 64, 102, 112-114, 153, 315.
 Dohrn, Wolf : 33.
 Drew, Jane : 254, 337.
 Drexler, Arthur : 8.
 Dubois, Max : 42, 44, 53.
 Duchamp, Marcel : 87, 345.
 Ducros, Françoise : 51, 54, 57, 87, 345.
 Duiker, Johannes : 132.
 Dunoyer de Segonzac, André : 54.
 Durand, J. N. L. : 370.
 Durell Stone, Edward : 143.
 Eesteren, Cornelis van : 102, 114, 244.
 Eiffel, Gustave : 28, 128, 216.
 Einstein, Albert : 370.
 El Greco : 35.
 Emery, Pierre A. : 8, 81, 234, 236, 330.
 Ernst, Max : 326, 363.
 Evenson, Norma : 206, 250.
 Eyck, Aldo van : 156.
 Fagiolo, Marcello : 275.
 Fergusson, James : 78.
 Ferrer-Laloë, José : 335.
 Ferriss, Hugh : 275, 282.
 Fibonacci, Leonardo : 367, 375.
 Fischer, Theodor : 33, 41, 121.
 Flegenheimer, Julien : 266-268.
 Foucault, Michel : 202.
 Fouilhoux, Jacques André : 239.
 Fourier, Charles : 172, 177-178, 185-187, 201.
 Frampton, Kenneth : 11, 202, 268, 307-308, 319, 363.
 Fresnaye, Roger de la : 54.
 Freyssinet, Eugène : 144-145, 151, 278, 280.
 Fried, Michael : 375.
 Frugès, Henry : 114, 169.
 Fry, Maxwell : 254.
 Fuente, Juan Guillermo de la : 156.
 Fueter, Rudolf : 128.
 Gabetti, Roberto : 86.
 Gabo, Naum : 290, 319.
 Gandhi, Mahatma : 250, 253.
 Garnier, Tony : 44, 70, 89, 169, 187, 209.
 Gaudí, Antoni : 18.
 Gauthier, Maximilien : 83.
 Gautier, Théophile : 37.
 Gerasimov, V. : 280.
 Gerber, Alex : 233.
 Ghyka, Matila : 367.
 Giacometti, Alberto : 279.
 Giedion-Welcker, Carola : 8, 244, 338.
 Giedion, Sigfried : 8, 51, 63, 81, 107, 113-114, 122, 125, 128, 244, 246, 267, 280, 293, 307-308, 315, 345, 360, 364, 373.
 Ginzburg, Moisei Y. : 159, 161, 174, 177, 232, 238.
 Giordani, Jean-Pierre : 233.
 Giotto : 67, 356.
 Girardet, Philippe : 221.
 Giraudoux, Jean : 249, 258.
 Gleizes, Albert : 54.
 Godart, Justin : 181.
 Godin, Jean-Baptiste : 185.
 Godley, Frederick A. : 239.
 Goodman, Robert : 262.
 Grasset, Eugène : 31, 41, 83, 311.
 Gray, Eileen : 317, 321.
 Green, Christopher : 57.
 Greenberg, Allan : 304.
 Greenough, Horatio : 78.
 Gresleri, Giuliano : 25, 38, 50, 263, 275.
 Gris, Juan : 61, 67.
 Gromaire, Marcel : 325.
 Gropius, Walter : 8, 33, 66, 70, 96, 103-104, 119, 132, 159, 162-163, 169, 182, 238, 279, 286.

- Gubler, Jacques : 50.
 Guiette, René : 103.
 Guimard, Hector : 18, 28, 31, 41, 83, 122.
 Haefeli, Max : 162.
 Haesler, Otto : 163.
 Harrison, Wallace K. : 282, 285.
 Haussmann, Georges Eugène baron : 172, 216, 218, 220.
 Hébrard, Ernest : 272.
 Heer, Jan de : 11, 345, 350, 370.
 Hegemann, Werner : 225.
 Helfreich, Vladimir G. : 281.
 Helmle, Frank J. : 274-275.
 Hénard, Eugène : 172, 210, 217, 224-225.
 Hennebique, François : 28, 44, 89-90.
 Henry, Charles : 64.
 Hilberseimer, Ludwig : 91, 104, 163.
 Hildebrandt, Hans : 379.
 Hitchcock, Henry-Russell : 104, 239, 316, 372.
 Hoesli, Bernhard : 322.
 Hofer, Paul : 359.
 Hoff, Robert van 't : 47.
 Hoffmann, Joseph : 25-26, 28, 41, 48, 81, 83, 85, 95, 107, 267.
 Holabird, William : 211.
 Hood, Raymond : 239.
 Horta, Victor : 28, 267.
 Houriet, Louis : 12.
 Howard, Ebenezer : 215, 251, 257.
 Howe, George : 239, 282, 285.
 Huillard, Paul : 31.
 Huse, Norbert : 188.
 Huthesing, Suottam : 143.
 Ingres, Jean-Dominique : 64, 333.
 Iofan, Boris : 281.
 Izenour, Steven : 262.
 Jacobs, Jane : 206, 247, 261.
 Jeanneret-Gris, Georges-Édouard : 14, 39.
 Jeanneret, Albert : 7, 14, 54, 58, 121, 167.
 Jeanneret, Pierre : 158, 166-167, 170, 173, 176-177, 179-180, 194, 204, 208, 217-218, 231, 237, 243, 245, 254, 256, 266-268, 273-274, 277-278, 296, 310, 313, 318, 320, 331, 336, 339, 348, 354, 358, 361, 365, 374.
 Jencks, Charles : 32, 191, 202-203.
 Johnson, Philip : 104, 239, 295, 298.
 Jones, Owen : 19, 21.
 Jordy, William : 88.
 Jorn, Asger : 317.
 Jourdain, Frantz : 28, 85, 131.
 Jung, Carl Gustav : 7.
 Kahn, Louis I. : 307.
 Kahnweiler, Daniel Henry : 60.
 Kertész, André : 324.
 Kiesler, Frederick : 85.
 Klee, Paul : 7.
 Klipstein, August : 35.
 Knight, Stuart : 363.
 Koetter, Fred : 262.
 Koolhaas, Rem : 202, 262, 322, 363.
 Kouzmine, V. : 163.
 Kravets, S. : 280.
 Krier, Rob : 262.
 L'Enfant, Pierre-Charles : 257.
 L'Eplattenier, Charles : 12-14, 17-18, 21-22, 25-26, 32, 38, 41-42, 51, 205-207, 291, 344.
 La Mettrie, Julien Offray de : 78.
 La Roche, Raoul : 60, 61, 121, 315.
 Labrouste, Henri : 28, 128.
 Lahuerta, Juan José : 213, 363.
 Lambert, F. G. : 269.
 Laugier, abbé P. : 225.
 Laurens, Henri : 319.
 Lautréamont, comte de : 64, 364.
 Laville, Michel : 25.
 Le Beau, Georges : 236.
 Le Brun, Charles : 68.
 Le Nain, Louis : 68.
 Le Nôtre, André : 68.
 Leão, Carlos : 134, 285.
 Lecœur, François : 100.
 Ledergerber, Karl : 291.
 Ledeur, Lucien : 289.
 Ledoux, Claude-Nicolas : 77, 128.
 Lefebvre, Henri : 261.
 Lefèvre, Camille : 266-267.
 Legendre, G. : 269.
 Léger, Fernand : 54, 60-61, 67, 79, 82, 244, 286, 307, 316-317, 319-322, 330-331, 337, 343, 346.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm : 78.
 Leitner, Patrick : 22.
 Lemareshquier, Charles : 267.
 Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov : 280.
 Léonard de Vinci : 223, 225, 368-369.
 Leonidov, Ivan : 232.
 Leroux, Ernest : 275.
 Lescaze, William : 239, 282, 285.
 Letarouilly, Paul-Marie : 32, 275.
 Linton, Johan : 78.
 Lipchitz, Jacques : 79, 81, 319-321.
 Lissitzky, El : 97, 275, 280, 355.
 Little, Arthur : 122.
 Lods, Marcel : 249.

- Loos, Adolf : 26, 28, 64, 74, 83, 85, 87, 95, 99, 109, 111.
- Loti, Pierre : 37.
- Loucheur, Louis : 131, 178.
- Lucan, Jacques : 155.
- Luckhardt, Hans : 104.
- Luckhardt, Wassily : 104.
- Lumière, Auguste : 64.
- Lurçat, André : 100, 325, 338.
- Lutyens, Edwin L. : 257, 300, 302-304.
- Lyon, Gustave : 132, 271, 279.
- Magritte, René : 341, 361-363.
- Maillart, Robert : 162.
- Maisonseul, Jean de : 330.
- Mallarmé, Stéphane : 338.
- Mallet-Stevens, Robert : 81, 85, 107.
- Malraux, André : 125, 355.
- Mandrot, Hélène de : 343.
- Marcoussis, Louis : 67.
- Markelius, Sven : 285-286.
- Matisse, Henri : 54.
- Matta, Roberto Echaurren : 317.
- Mattè-Trucco, Giacomo : 235.
- Matteoni, Dario : 275.
- May, Ernst : 163.
- Mayer, Albert : 251, 253-254, 257.
- Mazars, Pierre : 363.
- McLeod, Mary : 88, 233, 308.
- McLuhan, Marshall : 356.
- Meier-Graefe, Julius : 18.
- Melnikov, Constantin : 85, 280.
- Mendelsohn, Erich : 119, 238-239, 279.
- Merz, Mario : 375.
- Metzinger, Jean : 54.
- Meyer, Hannes : 268-269.
- Meyer, Peter : 307.
- Mies van der Rohe, Ludwig : 33, 42, 103, 119, 163, 170, 373.
- Milinis, Ignati F. : 161.
- Milioutine, M. : 238, 248-249.
- Miquel, Louis : 235.
- Moholy-Nagy, Laszlo : 244, 246, 363.
- Mondrian, Piet : 97, 267, 290, 349.
- Monnier, Gérard : 203, 352.
- Montmollin, Jean-Pierre de : 8, 14.
- Monzie, Anatole de : 172.
- Monzie, Gabrielle de : 107.
- Moreira, Jorge : 134, 285.
- Morris, Robert : 375.
- Moser, Karl : 48, 244, 267.
- Mucha : 15.
- Mumford, Lewis : 195, 201, 203, 206, 247, 261, 316.
- Muthesius, Hermann : 33, 74, 166-167.
- Napoléon III : 216, 220.
- Nauman, Bruce : 375.
- Nehru, G. Jawaharlal : 253, 257-260, 303-305, 340.
- Nénot, Henri-Paul : 266-268, 360.
- Nesbit, Molly : 87.
- Neutra, Richard : 136, 239, 268, 343.
- Niemeyer, Oscar : 134, 136, 285, 295.
- Nietzsche, Friedrich : 28, 32, 182, 340.
- Nikolaev, Ivan S. : 174-175, 177.
- Nivola, Tino : 8.
- Nowicki, Matthew : 253-354, 258, 293.
- Ol', Andreï A. : 159, 161, 174.
- Olbrich, Josef Maria : 26, 28.
- Olmo, Carlo : 86.
- Oorthuys, Gerrit : 202.
- Ostendorf, Friedrich : 42.
- Osthaus, Karl Ernst : 33, 41-42.
- Otlet, Paul : 272, 286, 294.
- Oubrierie, José : 152, 374.
- Oud, Johannes Jacobus Pieter : 103-104, 114, 119, 171.
- Overy, Paul : 163, 202.
- Ozenfant, Amédée : 47, 52-55, 57-61, 64-65, 67-68, 70, 75, 79, 82, 86, 100, 117, 120, 217, 219, 329, 344-345, 363.
- Palladio, Andrea : 26, 105, 108, 116, 119, 253, 257.
- Pascal, Blaise : 78.
- Passanti, Francesco : 51, 88.
- Patte, Pierre : 208.
- Paul, Bruno : 33.
- Pauly, Danièle : 155.
- Paxton, Joseph : 367.
- Pearson, Christopher : 316.
- Perret, Auguste et Gustave : 28, 30-32, 38, 44, 48, 50, 53, 68, 89, 93, 95-96, 100, 132, 137, 139, 212-213, 279, 356.
- Perriand, Charlotte : 82, 84, 88, 359.
- Perrin, Léon : 8, 14, 17, 25-26, 28, 31, 38, 41.
- Pétain, Philippe maréchal : 236, 249.
- Petit, Jean : 206, 249, 289.
- Pevsner, Antoine : 51, 290.
- Pevsner, Nikolaus : 290, 319.
- Peyron, Albin : 178, 182.
- Pfleghard, Otto : 162.
- Picabia, Francis : 342, 345.
- Picasso, Pablo : 60-61, 63-64, 67, 316, 322-323, 328-330, 338, 343, 355.
- Pierre-Marié, Lucien : 235.

- Pierrefeu, François de : 249.
 Piranèse (Le) : 144, 353.
 Platon : 53, 74.
 Poiret, Paul : 95.
 Ponti, Gio : 238.
 Poussin, Nicolas : 62.
 Prakash, Vikramaditya : 258.
 Prouvé, Victor : 18.
 Provensal, Henri : 32, 182.
 Puccini, Giacomo : 28.
 Pythagore : 370-371.
 Quatremère de Quincy : 154.
 Quetglas, Josep : 155.
 Quilici, Vieri : 202.
 Rääf, Lotti : 121.
 Rabelais, François : 14.
 Ragghianti, Carlo L. : 325.
 Ragot, Gilles : 155.
 Raphaël : 42.
 Raynal, Maurice : 58, 64.
 Rebutato, Thomas : 143.
 Reidy, Affonso Eduardo : 134, 136, 235, 285.
 Renan, Ernest : 38.
 Reverdy, Paul : 64.
 Riemerschmid, Richard : 167.
 Rietveld, Gerrit : 113, 119, 359.
 Risselada, Max : 154-155.
 Ritter, William : 35, 37, 51, 53, 95.
 Rockefeller, John D. : 239, 284-285.
 Rogers, Ernesto N. : 286.
 Roller, Alfred : 41.
 Rosenberg, Léonce : 113, 349.
 Rossellino, Bernardo : 350.
 Rossi, Aldo : 154, 262.
 Roth, Alfred : 8, 91, 103, 349.
 Rowe, Colin : 108, 111, 155, 262, 307-308, 372.
 Rüegg, Arthur : 10, 88.
 Ruhlmann, Jacques-Émile : 81.
 Ruskin, John : 18, 20-21, 25-26, 83, 311, 370.
 Saarinen, Eliel : 239.
 Saddy, Pierre : 50.
 Saint-Exupéry, Antoine de : 334.
 Salmon, André : 64.
 Sant'Elia, Antonio : 119, 209, 221-222.
 Sartoris, Alberto : 73, 225.
 Sauvage, Henri : 31, 48, 95, 119, 202.
 Savina, Joseph : 317, 322-323, 353.
 Sbriglio, Jacques : 155, 172.
 Schinkel, Karl-Friedrich : 42.
 Schlemmer, Oskar : 67.
 Schmid, Karl : 49.
 Schmidt, Hans : 95.
 Schnoor, Christoph : 51, 171.
 Schubert, Leo : 51.
 Schultze-Naumburg, Paul : 220, 263.
 Schuré, Edouard : 32.
 Scott Brown, Denise : 262.
 Scully, Vincent : 122.
 Sedlmayr, Hans : 77, 128.
 Sekler, Eduard F. : 8, 10, 155.
 Sekler, Patricia M. : 50.
 Semper, Gottfried : 319, 349.
 Senger, Alexander von : 202, 226, 236.
 Serényi, Péter : 8, 181, 187, 210, 268.
 Sert, Josep Lluís : 8, 307.
 Seurat, Georges : 64-65.
 Silver, Kenneth : 86-87.
 Sitte, Camillo : 219-220, 263.
 Smithson, Alison : 203.
 Smithson, Peter : 203.
 Spechtenhauser, Klaus : 11.
 Spinoza, Baruch : 78.
 Stam, Mart : 103, 171.
 Stein, Gertrude : 107.
 Stein, Michael : 107.
 Steinmann, Martin : 244.
 Stirling, James : 291.
 Suarez, Maria Candela : 155.
 Süe, Louis : 31.
 Sullivan, Louis : 153, 215.
 Sumi, Christian : 155, 168.
 Swinton, Georges : 257.
 Tafuri, Manfredo : 202.
 Tatline, Vladimir : 148-149.
 Taut, Bruno : 132, 159, 163, 238, 315, 349.
 Tavès, Alain : 143.
 Taylor, Brian Brace : 169, 215.
 Teige, Karel : 275.
 Temporal, Marcel : 206.
 Tessenow, Heinrich : 33, 58, 167.
 Thapar, Prem Nath : 253, 294.
 Thiersch, Paul : 48.
 Tijen, Willem van : 182, 184.
 Trotsky, Léon : 346.
 Turner, Paul Venable : 32, 44, 50.
 Tzara, Tristan : 83, 111.
 Ulysse : 192.
 Vago, Joseph : 266.
 Vaillant-Couturier, Paul : 336, 338.
 Vaisse, Pierre : 51.
 Vale, Lawrence J. : 306.
 Valéry, Paul : 367.

Varèse, Edgar : 317, 356.
 Varma, P. L. : 253, 294.
 Vasari, Giorgio : 345.
 Vasconcelos, Ernani : 134, 285.
 Vegman, George Gustavorich : 158, 174.
 Velde, Henry van de : 18.
 Venturi, Robert : 10, 262, 356.
 Vesely, Dalibor : 363.
 Vesnine, Aleksandre A., Léonid A.,
 Viktor A. : 159, 176-177, 238, 280-281.
 Vicovanu, Roxana : 88.
 Vidler, Anthony : 154.
 Viollet-le-Duc, Eugène : 22, 32, 78.
 Vitruve : 87, 368-369.
 Vladimirov, Viacheslav A. : 159-160, 163, 174.
 Vlugt, Leendert, Corneles van der : 132.
 Vogt, Adolf Max : 50.
 Voisin, Gabriel : 210.
 Voltaire : 77.
 Wagner, Otto : 26, 28.
 Wagner, Richard : 38.
 Wanner, Edmond : 131, 352.
 Weber, Heidi : 8, 82, 325, 374.
 Wedepohl, Edgar : 171.
 Weygand, Maxime général : 236.
 Wiener, Paul Lester : 370.
 Wittkower, Rudolf : 367.
 Wittwer, Hans : 268-269.
 Wright, Frank Lloyd : 46-48, 95, 119, 149, 215,
 315, 343, 359.
 Xenakis, Iannis : 198.
 Zaknic, Ivan : 177.
 Zeising, Adolf : 367.
 Zervos, Christian : 146, 244, 268, 325, 355.
 Zoltovsky, Ivan : 283.

INDEX DES TOPONYMES ET PROJETS

- Ahmedabad : 149, 152, 298.
 Ahmedabad, musée : 146.
 Ahmedabad, palais des Filateurs : 103, 120-121, 126, 136, 152, 359.
 Ahmedabad, villa Sarabhai : 140, 152.
 Ahmedabad, villa Shodhan : 140-141, 143, 152.
 Aix-en-Provence : 185, 203.
 Alfeld an der Leine : 66, 70.
 Alfortville : 53.
 Alger : 92, 135, 139, 185, 231-237, 243, 247, 330.
 Alger, plan Obus : 185, 230-237, 310, 314, 316, 333.
 Alger, quartier de la Marine (projet de gratte-ciel) : 237, 316.
 Amsterdam : 28, 156, 244, 262.
 Anvers : 103, 243.
 Arcachon : 169, 192.
 Athènes : 35-37, 69, 72-73, 155, 203, 233, 244.
 Auteuil : 107, 121.
 Bagneux : 144-145.
 Bâle : 56, 60, 345, 374.
 Barcelone : 18, 135, 233, 243, 373.
 Berlin : 33-35, 41, 47, 49, 149, 162-163, 182, 201, 205, 263, 275.
 Berlin, Unité d'habitation : 201.
 Berne : 140.
 Bilbao : 309.
 Bombay : 136.
 Bordeaux : 53, 169.
 Boston : 127, 284.
 Boulogne-sur-Seine, villas Lipchitz/Miestchaninoff : 120.
 Brasilia : 122, 295, 358.
 Brasilia, ambassade de France : 122, 358.
 Bridgewater : 312.
 Briey-en-Forêt, Unité d'habitation : 195.
 Bruxelles : 28, 103, 107, 164, 182, 244, 272, 356-357, 374.
 Bruxelles, pavillon Philips : 317, 356-357, 374.
 Bucarest : 35.
 Budapest : 14, 26, 35.
 Buenos Aires : 66, 128, 227-228, 243.
 Buffalo : 119.
 Cambridge, Carpenter Center for Visual Arts : 8, 118, 120, 122-123, 127, 151, 155, 358-359.
 Carthage, villa Baizeau : 134-135, 140-141.
 Casablanca : 137, 139.
 Cernier-Fontainemelon : 17.
 Challuy : 52, 125.
 Chandigarh : 8, 95, 113, 119, 149, 152, 250-254, 256-260, 264, 284, 294-295, 301, 304-307, 309, 337-338, 340, 353.
 Chandigarh, Capitole : 276, 291-294, 296, 299, 301, 303, 306, 308, 335, 335, 340, 353.
 Chandigarh, École d'architecture : 145, 151.
 Chandigarh, Haute Cour de Justice : 103, 292, 294.
 Chandigarh, Main ouverte : 336-340.
 Chandigarh, musée : 146.
 Chandigarh, palais du gouverneur : 292, 303-304.
 Chandigarh, Parlement : 120, 122, 136, 152, 292, 292, 299, 310, 356.
 Chandigarh, Secrétariat : 120, 139, 238, 292.
 Chartres : 280.
 Chicago : 83, 96, 211, 215.
 Chili, maison Errazuriz : 348, 352.
 Cologne : 96, 132.
 Corseaux, villa le Lac : 96.
 Darmstadt : 26, 28, 32, 41.
 Davos : 162.
 Dessau : 163, 363.
 Dhaka (Bangladesh) : 307, 309.
 Dresde : 33, 58, 166-167.
 El Castillo : 337.
 Eppenhause (Hagen) : 42-43.
 Eppenhause, villa Cuna : 42.
 Erlenbach (Francfort) : 143.
 Éveux-sur-l'Arbresle, couvent Sainte-Marie de la Tourette : 152, 196-200, 298.
 Firminy : 149, 184.
 Firminy, église Saint-Pierre : 152, 374.
 Firminy, maison des jeunes et de la culture : 150.
 Florence : 24-26, 164-165, 235, 325.
 Francfort : 143, 163, 182, 244.
 Galluzzo, chartreuse : 151, 164-165, 167.

- Garches, villa Stein-de-Monzie : 95, 97, 103, 105-108, 110-111, 113, 122, 191, 341, 367.
- Garchizy : 125.
- Genève : 89, 172, 202, 243, 267, 276, 352.
- Genève, immeuble Clarté : 41, 122, 130-131, 155, 172, 359.
- Genève, Mundaneum (projet) : 122, 149, 272-276 284, 294.
- Genève, palais des Nations (projet) : 111, 266-267, 269, 273, 276, 283.
- Ghardaïa : 152, 287, 290.
- Grenoble : 86.
- Guisse, Familistère : 185, 187.
- Hellerau : 38, 58, 166-167.
- Hellocourt : 243.
- Highland Park (Michigan) : 46, 204.
- Huis ter Heide : 47.
- Istanbul : 34-35, 37-38, 201.
- Jaipur : 255, 257, 297, 301-302.
- Karlsruhe : 163.
- Kharkov : 280-281.
- Kouznetsk : 176-177.
- La Celle-Saint-Cloud, maison de week-end : 137, 139, 349.
- La Chaux-de-Fonds : 12-15, 17-18, 21, 28, 31-33, 35, 38-39, 41, 44, 47, 49-51, 58, 78, 82, 149, 206-207, 219-220, 263, 291, 334, 345, 366.
- La Chaux-de-Fonds, cité jardin « Aux Crétets » : 166-167, 169.
- La Chaux-de-Fonds, projet des Ateliers d'art réunis : 151, 165, 167.
- La Chaux-de-Fonds, villa Fallet : 12, 20, 22-23, 25, 28, 41.
- La Chaux-de-Fonds, villa Jaquemets : 27-28.
- La Chaux-de-Fonds, villa Jeanneret-Perret : 39, 41, 47, 51.
- La Chaux-de-Fonds, villa Schwob : 45-48, 71, 95, 99, 104, 111, 350, 355.
- La Chaux-de-Fonds, villa Stotzer : 27-28.
- Lac de Constance, maison Fueter : 128.
- Las Vegas : 263.
- Lausanne : 41, 90.
- Le Locle : 13, 15, 40, 42.
- Le Locle, villa Favre-Jacot : 40, 42.
- Le Pradet, villa de Mandrot : 343.
- Le Thoronet : 197.
- Lège : 169.
- Liège, pavillon d'exposition : 142-143.
- Londres : 235, 254.
- Long Island (New York) : 143, 290.
- Los Angeles : 86.
- Lyon : 44, 196-197, 209.
- Magnitogorsk : 232.
- Maison Citrohan : 92, 98-101, 103-104, 128, 139, 152, 167-168, 171, 184, 206, 234.
- Maisons Monol : 137, 139-140, 152.
- Marseille : 244.
- Marseille, Unité d'habitation : 117, 120, 155, 183-185, 189-190, 193, 195, 198, 201, 203, 322-323, 351-352, 366.
- Meaux, projet d'unités habitations : 131, 352.
- Miami (Floride) : 201.
- Milan : 120, 209, 238, 369, 374.
- Minneapolis : 219.
- Mont Athos : 35, 37, 165, 167.
- Montevideo : 196-197, 227, 230.
- Moscou : 148, 157, 159, 161, 174-175, 177, 232, 238, 243-244, 276, 279, 283-284.
- Moscou, Centrosyoyuz (Union des coopératives de l'URSS) : 131, 133, 135, 238, 276-277, 280, 283.
- Moscou, palais des Soviets, projet : 238, 244, 276, 278-280, 283, 294, 298, 306, 319.
- Munich : 28, 31, 33, 35, 41, 171, 205-206, 219, 263.
- Nancy : 18, 31, 225.
- Nantes-Rezé, Unité d'habitation : 92, 195.
- Nemours : 245, 247.
- Neuchâtel : 13, 21, 35, 37.
- Neuilly, maisons Jaoul : 138, 140, 155.
- New Delhi : 253-254, 257, 294, 299-300, 302-304.
- New York : 123, 127, 143, 223, 239-243, 263, 279, 283-285, 308-309, 316, 322, 324, 345, 360, 374.
- New York, siège des Nations unies : 136, 276, 282, 295, 306.
- Nuremberg : 31.
- Orly : 278, 280.
- Ozon : 249, 317, 346.
- Paestum : 71, 203, 353.
- Paris : 14, 28-32, 35, 41-42, 48-50, 53, 60, 63-64, 68, 78, 83, 87, 96, 98, 100, 107, 111, 131-133, 146, 149, 172, 177, 181, 202, 206, 208-210, 213-214, 216-221, 224-227, 230, 233, 235, 241, 243, 249, 257, 263, 268, 272, 286, 307, 325, 346, 360, 374.
- Paris, appartement de Charles de Beistegui : 120, 192, 194, 341, 360-361.
- Paris, appartements de la rue Nungesser-et-Coli : 113 ; 114 ; 118 ; 122 ; 126 ; 132 ; 272 ; 28.
- Paris, asile flottant de l'Armée du Salut : 179, 181.
- Paris, atelier du 35 rue de Sèvres : 81, 131, 136, 174, 310, 322.
- Paris, Atelier Le Corbusier, rue Nungesser-et-Coli : 95, 131, 145, 155, 172, 320, 331, 363.

- Paris, Cité de Refuge : 122, 131-133, 135, 178-181, 187, 202, 356, 359, 363.
- Paris, maison du Brésil à la Cité universitaire : 197.
- Paris, maison La Roche-Jeanneret : 61, 112-114, 121-122, 125-126, 152, 154-155, 312-313, 315, 349, 356.
- Paris, maison Planeix : 109, 111, 117, 120.
- Paris, maison-atelier du peintre Amédée Ozenfant : 104, 117, 120.
- Paris, musée d'Art moderne : 149.
- Paris, pavillon de l'Esprit nouveau à l'exposition internationale des Arts décoratifs, 1925 : 76, 79-82, 85, 168, 172, 174, 210, 319-320, 326, 359, 366, 374.
- Paris, pavillon des Temps nouveaux à l'exposition internationale des Arts et techniques, 1937 : 173, 317-318, 355, 374.
- Paris, pavillon Nestlé à la Foire de commerce, 1928 : 142-143, 354-355.
- Paris, Pavillon suisse à la Cité Universitaire : 93, 119, 127, 130-131, 155, 174-175, 177, 316, 321, 336-337, 349, 354-356.
- Paris, plan Voisin : 81, 168, 171, 205, 210-211, 213, 218, 226, 243, 247, 261-263, 360.
- Paris, Porte Maillot, projet d'exposition sur la « synthèse des arts majeurs » : 143.
- Paris, siège de l'Unesco : 236, 286, 289.
- Paris, tour Eiffel : 216.
- Paris, villa Meyer (projet) : 114, 116, 119.
- Pékin : 219.
- Péra : 37.
- Pessac, cité Frugès : 114, 169-171, 201, 315, 349-350.
- Philadelphie : 239, 282, 284-285.
- Poissy, villa Savoye : 92, 94, 124-125, 127-129, 155, 316, 341, 356, 358-359.
- Puteaux : 54.
- Rambouillet, projet de maison de week-end : 118, 120.
- Ravenne : 26.
- Rho, projet pour le centre de calculs électroniques Olivetti : 358.
- Riehen : 374.
- Rio de Janeiro : 227, 229-230, 235, 285, 298, 332.
- Rio de Janeiro, ministère de l'Éducation nationale et de la Santé : 134, 136, 285.
- Rome : 36, 42, 74-75, 140, 145, 149, 198, 219, 225, 233, 286, 302, 317.
- Ronchamp, chapelle Notre-Dame-du-Haut : 143, 145, 152, 155, 286-291, 298, 312, 319, 331, 334, 343, 350.
- Roquebrune-Cap-Martin : 317, 321, 328, 330.
- Roquebrune-Cap-Martin, projet de village de vacances Roq et Rob : 138, 140, 352.
- Rotterdam : 132, 182, 202.
- Saint-Dié : 201, 247, 289, 360.
- Saint-Louis (Missouri) : 201.
- Sainte-Baume, projet de cité d'habitation : 140.
- Sainte-Baume, projet de sanctuaire : 144-145, 289.
- San Francisco : 66, 202, 283-284.
- Santorin : 138.
- São Paulo : 227, 230.
- Scutari : 37.
- Shimla : 254.
- Sienne : 24-25, 309.
- Singapour : 309.
- Stalingrad (Volgograd) : 248.
- Stockholm : 143, 243.
- Strasbourg : 31.
- Strasbourg, palais des Congrès : 358.
- Stuttgart : 67, 100, 349.
- Stuttgart, cité du Weissenhof : 91, 96, 102-103, 119, 170-171.
- Sverdlovsk : 280.
- Thoronet : 197.
- Tivoli, villa d'Hadrien : 144-145.
- Tokyo, musée d'Art moderne occidental : 143, 146, 149.
- Toulon : 197, 343.
- Trieste : 26.
- Turin : 18, 127, 235, 237.
- Utrecht : 113.
- Vaucresson, villa Besnus : 96, 104, 111, 114-115.
- Venise : 26, 105, 108, 119, 225, 256-257, 309, 374.
- Venise, projet d'hôpital : 146-147, 155-156, 358, 363.
- Versailles : 71, 104, 115, 171, 187, 216.
- Vicence : 26, 113, 116, 257.
- Vichy : 236, 249-250.
- Vienne : 25-26, 28, 32, 41, 48, 109, 111, 182.
- Villa Poirer : 95.
- Ville contemporaine pour 3 millions d'habitants : 100, 104, 204-205, 208, 217, 241, 254.
- Ville-d'Avray, villa Church : 116, 118-119, 360.
- Washington (D.C.) : 219, 257.
- Welwyn, cité-jardin : 251.
- Zurich : 48, 86, 177, 205, 238, 321, 325, 374.
- Zurich, pavillon Heidi Weber : 131, 142-143, 350, 374.
- Zurich, projet de logements ouvriers : 119, 176-177.
- Zurich, projet Rentenanstalt : 139.

TABLE

PRÉFACE À LA PREMIÈRE ÉDITION EN ANGLAIS (1979)	7
PRÉFACE À L'ÉDITION REMANIÉE (2009)	9
1	
CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET	13
« MALAISE DANS LE PETIT ÉTAT »	49
<i>POST-SCRIPTUM AU CHAPITRE 1</i>	
2	
PURISME ET « ESPRIT NOUVEAU »	53
ART, ARCHITECTURE, ET LE « LIFE-STYLE MARKETING »	86
<i>POST-SCRIPTUM AU CHAPITRE 2</i>	
3	
TYPLOGIE ET MÉTHODE DE PROJETTATION	89
ENTRE FONCTION ET TYPE	154
<i>POST-SCRIPTUM AU CHAPITRE 3</i>	
4	
VARIATIONS SUR UN THÈME UTOPIQUE	157
LA QUESTION DU LOGEMENT	201
<i>POST-SCRIPTUM AU CHAPITRE 4</i>	
5	
URBANISME	205
LE CRÉPUSCULE DU PLAN	261
<i>POST-SCRIPTUM AU CHAPITRE 5</i>	
6	
DES PALAIS POUR LA COMMUNAUTÉ	265
LA MONUMENTALITÉ AU MIROIR DE LA TRADITION CLASSIQUE	306
<i>POST-SCRIPTUM AU CHAPITRE 6</i>	
7	
ÉLÉMENTS D'UNE SYNTHÈSE	311
UN ARCHITECTE D'EXPOSITION ?	372
<i>POST-SCRIPTUM AU CHAPITRE 7</i>	