

LC. #05 *DOCUMENTATION*



Le Corbusier avec son chat
Topa. Photographe inconnu.
FLC L4(1)6

Le Corbusier, à la recherche de l'Unité / Juan Calatrava
Unité / Le Corbusier

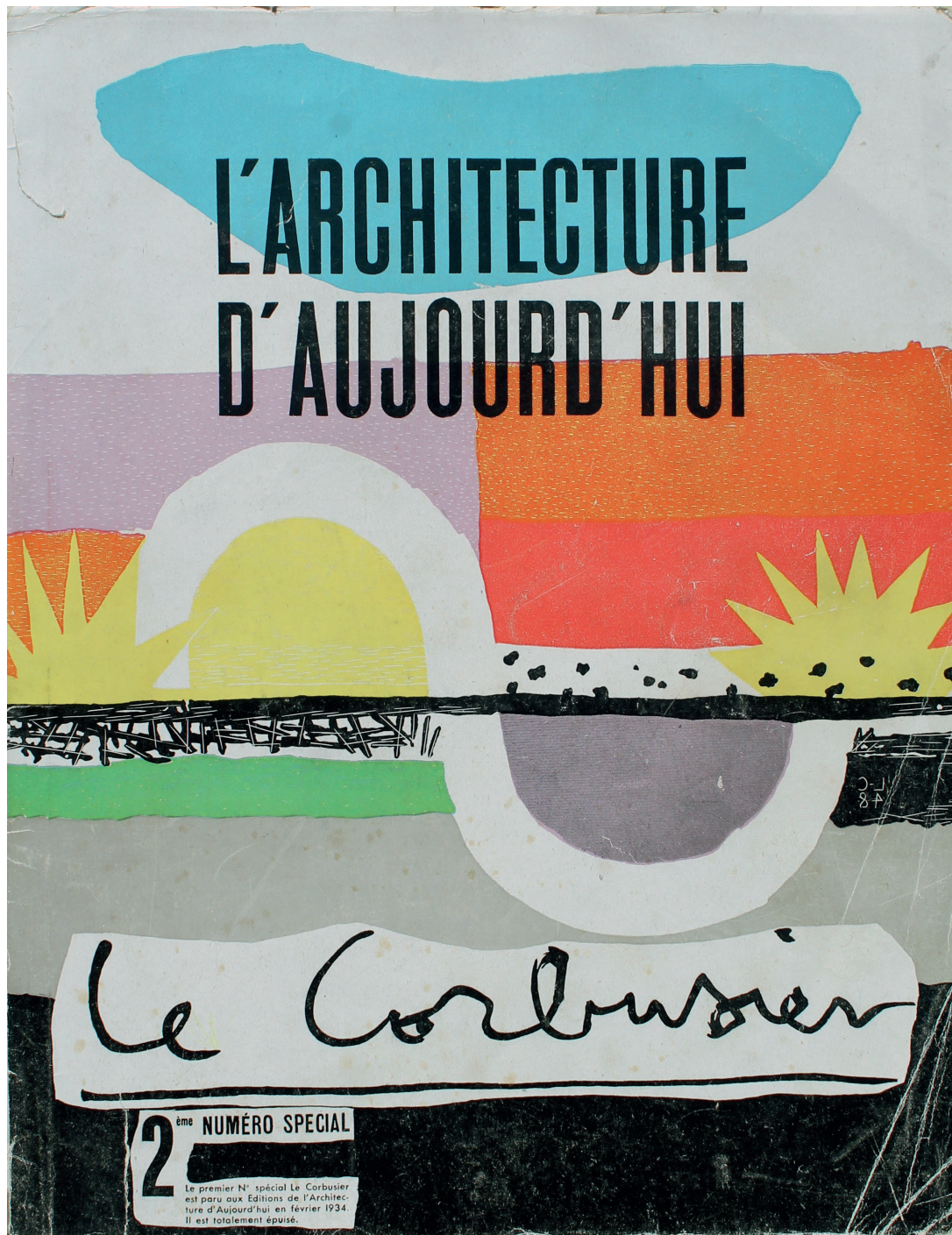


FIG. 1
L'Architecture d'aujourd'hui.
Le Corbusier, 2ème n.
spécial, 1948. Couverture.

LE CORBUSIER, À LA RECHERCHE DE L'UNITÉ

Juan Calatrava

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2022.17287>

La mort de Le Corbusier en 1965 laisse inachevé un grand projet d'œuvre graphique en gestation depuis 1953, qui néanmoins trouve ses racines dans les premières étapes du travail plastique de l'architecte : la série de gravures intitulée *Unité*.

C'est en effet en 1953 que Le Corbusier réalise les pastels qui seront ensuite gravés sur des plaques de cuivre pour former une série d'aquatintes et d'eaux-fortes. Toutefois, le projet a été retardé pour diverses raisons. Le procédé de gravure n'est réalisé qu'en 1963-1965 et, finalement, les vingt eaux-fortes de la série, gravées par l'Atelier Crommelynck, ne sont publiées par A.C. Mazo et Cie. éditeur qu'en octobre 1965, deux mois après la mort de Le Corbusier. Cette édition comprenait 20 gravures à l'eau-forte, dont 17 en couleur, avec un tirage de 130 exemplaires signés et numérotés de 1 à 130 et 30 autres exemplaires signés et numérotés de I à XXX. En revanche, cette édition posthume ne correspondait pas tout à fait à la démarche originale de Le Corbusier sur un aspect essentiel : les gravures paraissaient finalement sans le texte qui était censé les accompagner.

Au cours des douze années qui s'écoulaient entre 1953 et 1965, la documentation conservée à la Fondation Le Corbusier (lettres, notes manuscrites, dessins, etc.) montre comment le projet *Unité* prend progressivement forme, mais aussi comment il est sans cesse retardé par l'excès de travail de Le Corbusier et, surtout, relégué par rapport à d'autres travaux graphiques qui devaient sembler prioritaires à son auteur.

En effet, au cours de la dernière décennie de la vie de Le Corbusier, on assiste à une véritable explosion de son œuvre graphique, qui ne doit pas être comprise comme une activité secondaire d'ordre purement

esthétique, mais comme l'un des terrains privilégiés où se cristallise la version ultime de sa vision complexe du monde. Dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, la ruine matérielle et morale du monde civilisé a été le catalyseur de la pensée de Le Corbusier, un remaniement et une intégration très personnels de thèmes et de concepts philosophiques, religieux, hermétiques-alchimiques, scientifiques et artistiques très divers, qui se précipite dans une série d'écrits et de projets plastiques (tout en constituant, bien sûr, le substrat de son œuvre architecturale de cette période). C'est une période de créativité architecturale, plastique et théorique concentrée qui finira par consolider le tournant important qui s'était insinué dans ses œuvres et ses conceptions depuis les années 30.

Ce sont des années d'extraordinaire tension théorique, avec des livres et des écrits qui développent toute la complexité renouvelée de la poétique de Le Corbusier (l'article *L'espace indicible*, les livres *Poésie sur Alger*, les deux volumes du *Modulor*, *New World of Space*, *Von der Poesie des Bauens*, etc., ou encore cette extraordinaire synthèse plastique-poétique qu'est *Le Poème de l'angle droit*, dont il sera question plus loin).

Mais ce sont surtout des années où les arts plastiques constituent - comme cela a toujours été le cas dans son œuvre depuis les années 1920, mais désormais avec une intensité et une complexité bien plus grandes - le *pendant* inséparable de son activité d'architecte. L'éventail des techniques artistiques appelées à accompagner cette vaste réflexion théorique sur les arts plastiques est toujours plus large, objet de l'incessante curiosité expérimentale d'un Le Corbusier toujours à l'affût de nouvelles manières de mettre en relation la technique et l'art, la main et l'esprit. Le Corbusier s'applique donc fébrilement non seulement

FIG. 2
Le Corbusier. *Le Poème de l'angle droit*. 1955. Planche 149.

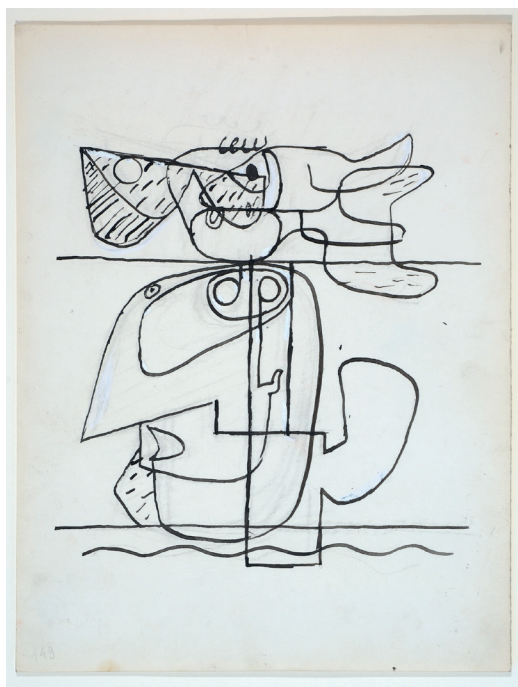
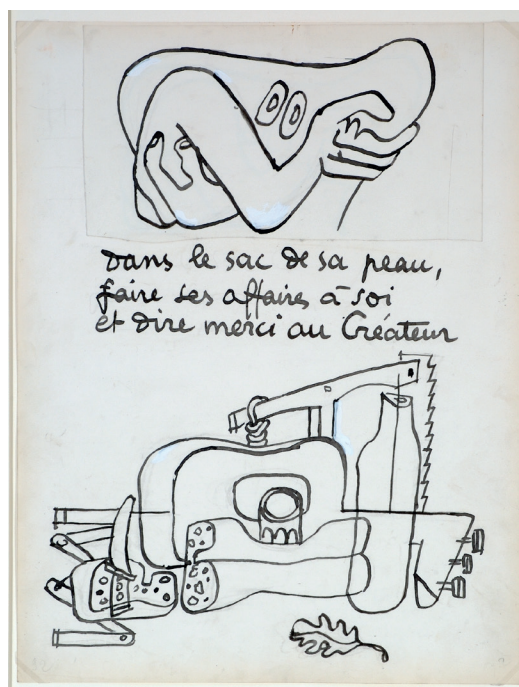


FIG. 3
Le Corbusier. *Le Poème de l'angle droit*. 1955. Planche 92.



à la peinture (huiles, dessins, collages, gouaches, pastels, et ou à la sculpture (avec sa célèbre collaboration à deux avec l'ébéniste breton Joseph Savina), mais aussi à d'autres techniques artistiques qui n'avaient pas attiré son attention jusque-là et qui se sont révélées à l'époque particulièrement aptes à transmettre la nouvelle densité symbolique de ses formes, comme dans le cas des émaux (qui, avec leur relation mythique particulière avec le feu, donnent lieu à des œuvres allant de la petite ornementation à de véritables monuments plastiques comme la Porte Émail du Palais de l'Assemblée de Chandigarh) ou des tapisseries (réinterprétées et rebaptisées par Le Corbusier en *muralnomads*, c'est-à-dire les nouvelles «peintures murales» portables du nomade moderne qu'est le citadin).

Mais c'est aussi et surtout à partir du milieu des années 1950 que l'œuvre graphique du Corbusier explose dans toutes ses possibilités techniques (gravures en taille-douce, eaux-fortes, lithographies, gravures sur «rhodoïd», etc.) Ainsi, à côté de nombreuses œuvres individuelles (comme les célèbres lithographies des «trois chevaux» ou du Modulor), on trouve des séries comme les gravures sur cuivre des *Cinq Femmes* (1953), les lithographies de *Cortège* (1960-1962) ou

les Rhodoïds des *Petite «Confidences»* (1957-1960) et *Panurge* (1961-1962). Dans ces deux derniers dossiers, l'expérimentalisme inquiet du Le Corbusier tardif l'amène à concevoir une nouvelle technique de gravure, qu'il appelle «Rhodoïd», réalisée sur des feuilles d'acétate de polyéthylène.

Comme pour *Unité*, aucune de ces séries graphiques n'est accompagnée de texte, et la raison ultime en est probablement qu'en 1955 a lieu l'événement sans doute le plus important dans l'œuvre graphique de Le Corbusier : la publication du *Poème de l'angle droit*.

Le Poème de l'angle droit, un livre-dossier de 155 pages lithographiées (dont 19 spectaculaires lithographies en couleurs) réalisées à partir de maquettes en papier-collé, paraît en septembre 1955 après huit années de travail acharné¹. Le Corbusier y associe l'expression plastique à un texte manuscrit dans un ensemble hybride qui tente de condenser sa complexe vision du monde fondée sur l'idée d'un monde dualiste, perpétuellement scindé et traversé dans tous ses sens par des oppositions binaires (lumière-obscurité, jour-nuit, ciel-terre, terre-eau, soleil-lune, chaud-froid, immobilité-mouvement, horizontal-vertical, gravité-ascension, léger-lourd, éthéré-dense et, bien sûr, la division fondamentale homme-femme).

L'écriture et l'image développent cette dualité dans une succession de lithographies rythmées basées sur l'image sacrée et architecturale de *l'Iconostase* qui composent les 19 lithographies en couleur, développant son intérêt de longue date mais de plus en plus accentué pour la tradition hermétique, la symbologie cosmique et une géométrie comprise comme porteuse de valeurs cachées qui révèlent les lois de l'univers. L'*angle droit* exalté dans le titre n'était donc pas l'abstraction géométrique de 90°, mais l'angle vital résultant de la rencontre des axes verticaux et horizontaux du cosmos : le niveau d'équilibre entre la terre et l'eau comme plan horizontal et l'homme debout, l'homme-Modulor, qui, en se levant, fait le premier pas nécessaire à tout acte de transformation de la réalité. La géométrie a cessé d'être une froide abstraction mathématique pour devenir une métaphore de la créativité humaine. Et c'est dans la fissure, à la frontière des dualités qui divisent le monde, que le créateur poursuit l'*unité*, l'*harmonie*, même s'il est douloureusement conscient du caractère éphémère de ses efforts. L'angle droit est le symbole de cette *unité* primordiale entre l'homme et le cosmos qu'il est urgent de retrouver.

L'effort de synthèse représenté par le *Poème* fut si intense que ses motifs plastiques et théoriques sont disséminés dans toute son œuvre de la dernière décennie de son activité. En fait, comme nous le verrons plus loin, la dépendance de la série *Unité* vis-à-vis du *Poème* est évidente. Et, bien sûr, Le Corbusier devait être conscient de l'énorme difficulté de produire pour celle-ci (ou pour d'autres séries) des textes qui aient le même degré de concentration intense et ne se limitent pas à être de simples gloses sur le *Poème*.

En effet, dans *Unité*, les images, les gravures, ont très vite existé indépendamment du texte qui n'a jamais été écrit. De plus, nous savons que Le Corbusier a envisagé la possibilité de les exposer seules². La page d'introduction de la série elle-même explique l'absence définitive de texte et le fait - tout à fait significatif pour ce qui nous intéresse ici - que les gravures portent néanmoins la date de 1953 : «Le Corbusier considérant qu'une œuvre date de l'époque où elle a été conçue, les planches de cette œuvre gravées entre 1963 et 1965 portent la date de 1953, année de création des pastels qui ont inspiré ces gravures à l'auteur». Il ajoute que Le Corbusier avait exprimé son intention de «... souligner l'unité de l'œuvre, sa richesse, par un texte parfaitement indépendant des images», souhait coupé par la mort.

L'appel à l'*unité* dans le titre même de l'œuvre n'était pas nouveau. Au contraire, elle constitue l'un des points d'orgue d'une longue trajectoire de la pensée de Le Corbusier. Outre l'*unité*, des expressions comme *harmonie ou synthèse des arts majeurs*³ résonnent continuellement dans ses écrits comme autant de façons de nommer l'essence même du travail créateur : la recherche désespérée de ponts, de liens d'union entre les dualités du monde démédiatisé, le rêve d'une société où les intérêts individualistes céderaient le pas à l'harmonie de la communauté et où la division entre les arts serait résolue dans un nouvel «art-un» où il n'y aurait plus de peintres, de sculpteurs ou d'architectes mais des «bâtisseurs» du monde nouveau.

L'itinéraire de ces notions d'*unité* est ponctué de jalons. L'article «L'espace indicible», écrit en 1945 et publié en 1946⁴, parle déjà d'un espace qui comprend une composante non mesurable, plastique, émotionnelle, ineffable, qui le relie à l'expérience du sacré et dont l'assomption permettrait à l'architecte contemporain de se rapprocher des plasticiens, *réunifiant* cette dissociation entre les différents arts qui, selon lui, a été un malheur pour la culture occidentale.

En 1946 également, Le Corbusier inclut dans le volume IV de son *Œuvre complète* deux écrits qui insistent sur l'idée de synthèse. Dans *Aux approches d'une synthèse*⁵, il a précisé que la «synthèse» ne concernait pas seulement le rapport entre l'art et l'architecture, mais aussi le rapport de l'homme au monde. Et quelques pages plus loin, dans *L'Évènement plastique*⁶, il exprimait sa confiance dans le fait que la situation difficile que le monde traversait allait offrir une occasion d'*unité*, d'annulation des spécialisations, de tout ce qui fragmente et divise l'homme : l'ère des *bâtisseurs*, c'est-à-dire des créateurs qui abordent leur travail dans un esprit de synthèse, s'ouvrirait.

Et deux ans plus tard, l'article *Unité* est publié dans le numéro spécial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* consacré à Le Corbusier en avril 1948. Le texte devait à l'origine s'intituler *Synthèse des Arts* : le changement en *Unité* est significatif car il démontre le lien étroit entre les deux concepts (comme le démontrera également, un an plus tard, la création de l'Association pour une Synthèse des Arts, dont l'architecte lui-même assume la vice-présidence). Dans son article pour *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Le Corbusier, en plus de critiquer sévèrement le décret de Vichy qui avait créé l'Ordre des Architectes, revendique le caractère «poétique» de toute son architecture, y compris de

ses œuvres de 1919 à 1928, et insiste sur l'unité de «l'événement plastique», unifiant tous les arts, et sur l'explication de sa propre trajectoire créative à partir de ce concept. En 1955, Le Corbusier présente une nouvelle version de ces thèses dans sa «Préface» à la deuxième édition (1959) du livre de Paul Damaz, *Art in European Architecture*⁷.

Le titre d'*Unité* donné à une grande série de tableaux n'était donc pas sans importance : il s'inscrivait au contraire dans un long itinéraire dont l'image et le mot étaient les protagonistes. Beaucoup moins connue que d'autres tableaux corbuséens (peut-être précisément en raison de leur caractère posthume et inachevé), *Unité* représente néanmoins, même amputée du texte, une nette harmonie avec la synthèse réalisée dans le *Poème de l'angle droit*. En effet, la plupart des gravures de la série présentent - dans un déploiement de couleurs qui accorde désormais une plus grande importance au chromatique - un monde de thèmes, de symboles et de formes directement liés au *Poème* et, de manière générale, à l'ensemble de la recherche plastique de Le Corbusier à partir de 1945.

Dans la gravure 1 d'*Unité*, nous voyons l'étreinte de la femme et du taureau, l'union symbolique des principes masculin et féminin et, en même temps, une allusion mythologique à Pasiphaé et au Minotaure. La lithographie 99 du *Poème de l'angle droit* est reprise ici presque littéralement, mais ce dualisme essentiel est maintenant renforcé par la présence complémentaire des couleurs rouge et bleue. La gravure n° 2 reprend, mais en inversant l'orientation et en ajoutant une plus grande richesse chromatique, le thème de la lithographie 149 du *Poème*, qui associait l'image du Taureau (si récurrente dans la peinture de Le Corbusier dans les années 50) et l'autoportrait de Le Corbusier lui-même. La gravure 4 montre le motif de trois mains jointes pour former une composition horizontale, symbole d'unité par excellence, ainsi qu'un autre pressant un accordéon et une forme ovale qui a été interprétée comme un sein féminin. Cette gravure reprend la lithographie 124 du *Poème*, où elle était accompagnée d'un texte faisant allusion aux Amazones, c'est-à-dire au motif androgyne de la synthèse entre les principes féminins et masculins. Dans *Unité*, cependant, le motif s'enrichit plastiquement en ajoutant non seulement de la couleur mais aussi de l'ombre. La gravure 5 réintroduit les mains, mais revisite aussi les objets qui peuplaient les peintures puristes des années 1920, en combinant des motifs des lithographies 92 et 113 du *Poème*.

La gravure n° 6 d'*Unité* présente une iconographie d'une grande densité symbolique. En trois registres superposés horizontalement, il présente à nouveau le motif omniprésent des mains, élément médiateur entre l'intellect et le monde, désormais accompagné de la conque (qui représente ici l'intérêt de Le Corbusier pour les géométries produites par la nature elle-même) et du symbolisme marin du poisson, qui peut maintenant être relié non seulement au *Poème de l'angle droit* mais aussi au numéro XII des dessins de Le Corbusier pour une édition inachevée de l'Illiade⁸, dans lequel les motifs du serpent, du poisson et de l'étoile de mer sont superposés, ce qui met en évidence l'interchangeabilité des motifs iconographiques dans toute la production plastique de Le Corbusier à cette époque. Dans la gravure 8, nous retrouvons le même motif que dans la lithographie 52 du *Poème*, avec l'image ascendante liée au feu de la connaissance, à la spirale de la flamme volée aux dieux. Et dans la gravure 10, nous retrouvons la même racine trouvée par hasard (*objet à réaction poétique*) qui, comme expliqué dans la lithographie 76 du *Poème*, s'est métamorphosée en taureau lorsqu'elle a été tournée et a également évoqué le souvenir personnel du chien Pinceau⁹.

Cette continuité iconographique et symbolique entre *Unité* et *Le Poème de l'angle droit* se poursuit, par exemple, dans les gravures 11, 12, 13 et 15 d'*Unité*. Le n° 11 combine l'image d'une femme nue au bord de la mer (un motif que l'on retrouve également dans les peintures et les dessins de Le Corbusier) avec les mains de la lithographie 46 du *Poème*. La gravure 12 reprend des motifs qui apparaissent dans la lithographie 67 du *Poème*, avec un couple allongé au bord de la mer (le masculin et le féminin en harmonie à l'endroit même où, comme Paul Valéry dans *Eupalinos* et Le Corbusier lui-même l'avaient théorisé à tant d'occasions auparavant, a lieu la rencontre cosmique entre la terre et l'eau), accompagné d'un chien vigilant qui est un animal domestique mais aussi une possible allusion mythologique aux enfers. On y retrouve également les formes élémentaires du rectangle et du triangle inversé et la rotundité du vase-colonne, qui étaient également présentes dans la lithographie 9 du *Poème*. Et dans la gravure 15, nous trouvons le cordage marin qui fait de l'humble bateau de pêche méditerranéen, grâce au travail humain de tressage, un véritable lien entre l'eau et la terre. Cette corde apparaît dans de nombreux tableaux de Le Corbusier et également dans la lithographie 82 de *Poème* (dont la lithographie 100 montrait également ce bateau symbolique).

La gravure 16 nous présente l'une des images les plus denses d'*Unité*. On y voit deux nouvelles variantes des mains, ainsi qu'une nouvelle apparition des géométries naturelles (à partir de la lithographie 59 du *Poème*), accompagnées de la forme géométrique qui était déjà présente depuis 1930 dans le tableau *Nature morte géométrique* et qui réapparaît dans la lithographie 152 du *Poème*.

La gravure 20 insère dans une seule image des motifs iconographiques également présents dans les lithographies 58 et 121 du *Poème de l'angle droit*. Dans la partie inférieure, la pomme de pin est la variante «masculine» des objets représentant les géométries produites par le travail de la nature elle-même. Dans la partie supérieure, se détache la double effigie d'une figure humaine démédiatisée, couronnée par des mains croisées et flanquée des cornes du taureau : un véritable être bicéphale, en pleine métamorphose, qui exalte la tentative d'unir les fissures et qui est à la fois soleil et lune et portrait allégorique de Le Corbusier et Yvonne.

Cette image lunaire féminine, si importante, par exemple, dans la peinture murale de Le Corbusier de 1948 dans le Pavillon Suisse de la Cité Universitaire à Paris, est également présente dans la gravure 17.

D'autres gravures montrent des relations non seulement avec *Le Poème de l'angle droit* mais aussi avec d'autres exemples de l'art plastique de Le Corbusier des années 1950 et 1960. C'est le cas de la gravure n° 3, dont le motif iconographique est également présent dans la lithographie *Je rêvais de la série Cortège*, ou encore des oiseaux de la gravure n° 18 ou du taureau de la gravure n° 19.

Ces coïncidences ou réinterprétations des mêmes images symboliques dans les deux œuvres graphiques, et bien d'autres encore, montrent à quel point les recherches plastiques de Le Corbusier vers 1953-55 ne sont pas seulement - comme on l'a si souvent souligné - directement liées à son œuvre architecturale de la même période, mais constituent une sorte de *work in progress* dans lequel un thème, une forme ou un symbole ne sont jamais clos. La série *Unité* constitue ainsi, dans son état posthume et inachevé, un exemple très significatif de la manière dont l'œuvre graphique du dernier Le Corbusier, loin d'être une entreprise purement esthétique ou même commerciale, constitue l'un des terrains privilégiés pour l'élaboration d'une pensée globale sur le monde et sur la présence de l'homme en son sein.

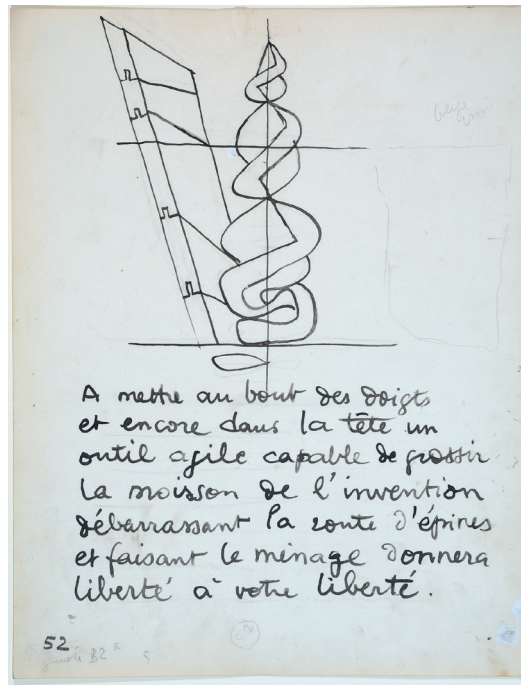
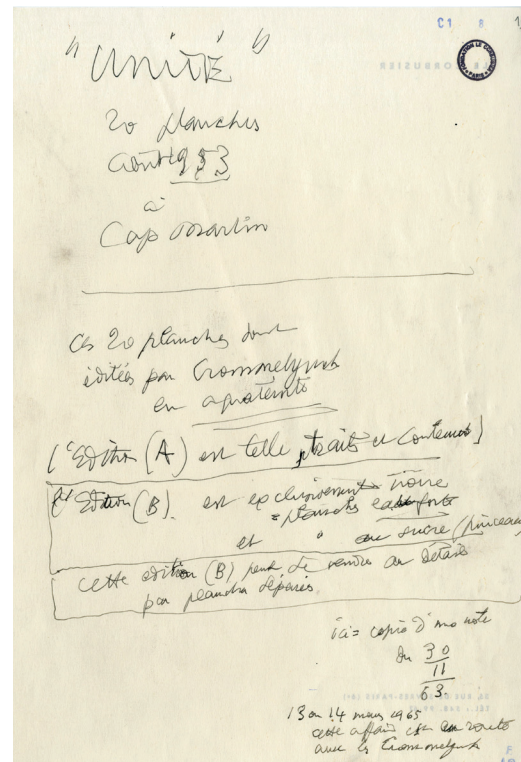


FIG. 4
Le Corbusier. *Le Poème de l'angle droit*. 1955. Planche 52.

FIG. 5
Le Corbusier. Notes sur « Unité ». FLC C1(8)15.



Autor

Juan Calatrava Escobar est professeur de Composition architecturale à l'ETS Arquitectura de la Universidad de Granada, dont il a été le directeur entre 2004 et 2010. Il l'a été (2001-2004). Gestionnaire de projets de recherche au ministère des sciences et de la technologie et chercheur principal de plusieurs projets du plan national de recherche. Il est l'auteur de plus de deux cents publications sur l'histoire et la théorie de l'architecture, notamment sur la figure de Le Corbusier. Il a été professeur invité dans plusieurs universités européennes et américaines et conférencier invité au Collège de France (Paris). Il a été commissaire de plusieurs expositions sur Le Corbusier à Madrid, Granada, Buenos Aires et Munich. Il est membre du comité scientifique de 23 revues scientifiques dans différents pays. En 2004, il a créé le groupe de recherche «Arquitectura y cultura contemporánea», qu'il dirige encore aujourd'hui. En 2020, il a été élu membre du conseil d'administration de la Fondation Le Corbusier (Paris) et en 2021, titulaire de la chaire du musée du Prado. ORCID : 0000-0003-2178-875X. Groupe de recherche *Arquitectura y cultura contemporánea*: <https://hum813.es/>

Notas

1 Juan Calatrava, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética", dans *Le Corbusier y la síntesis de las artes* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006), 9-43.

2 Voir, par exemple, la lettre de Le Corbusier à Aldo Crommelynck du 10 septembre 1962 - Archives de la Fondation Le Corbusier, FLC G3(1)217 - dans laquelle il l'exhorte à accélérer les travaux afin que les premières épreuves de l'œuvre (ou, si ce n'est pas possible, au moins les planches) soient disponibles pour l'exposition de l'œuvre de Le Corbusier qui se tiendra en novembre de la même année au Musée National d'Art Moderne (une demande qui ne sera pas satisfaite, puisque le catalogue de cette exposition ne mentionne que *Le Poème de l'Angle Droit* et la série des *Petite «Confidences»* dans la section des œuvres graphiques).

3 Arnoldo Rivkin, «Synthèse des Arts. Un double paradoxe», dans Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris, Centre Pompidou, 1987, 386-391. Christopher Eric Morgan Pearson, *Integrations of Art and Architecture in the Work of Le Corbusier: Theory and Practice from Ornamentalism to the «Synthesis of Major Arts»* (Stanford : Stanford University Press, 1995). Juan Calatrava, «Le Corbusier y la *Synthèse des arts majeurs, 1945-1950*», dans Juan Calatrava et Antonio Gómez-Blanco (eds.), *Arquitectura y cultura contemporánea* (Madrid : Abada Editores, 2010), 9-37.

4 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° hors-série avril 1946, pp. 9-17. Publié aussi par la suite en anglais dans *Le Corbusier, New World of Space* (New York-Boston : Raynal & Hitchcock – Institute of Contemporary Art, 1948), 7-9.

5 Boesiger, W. (ed.). *Le Corbusier. Œuvre complète, 1938-46* (Zürich : Girsberger, 1946), 66-68.

6 Id, 150-151.

7 Paul Damaz, *Art in European Architecture* (New York : Reinhold Publishing Corporation, 1959). Vid. Juan Calatrava, "Paul Damaz, Le Corbusier y el arte en la ciudad contemporánea", dans Miguel Ángel Chaves (ed.), *Ciudad y artes visuales* (Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2016), 117-129.

8 Mogens Krstrup, *Iliade. Le Corbusier* (Milan : Abitare Segesta, 2000). Juan Calatrava, "Mito, historia, memoria y arquitectura : cinco episodios en la obra de Le Corbusier", dans Juan Calatrava et José Antonio González Alcantud (eds.), *Memoria y patrimonio. Concepto y reflexión desde el Mediterráneo* (Granada : Editorial Universidad de Granada, 2012), 243-307.

9 Juan Calatrava et Arnaud Dercelles, "*La pelle di un cane e la rilegatura del libro prediletto. Le Corbusier, Pinceau, Don Chisciotte*", Casabella, 922 (2021), 98-103.

Traduction: Clara E. Mejía

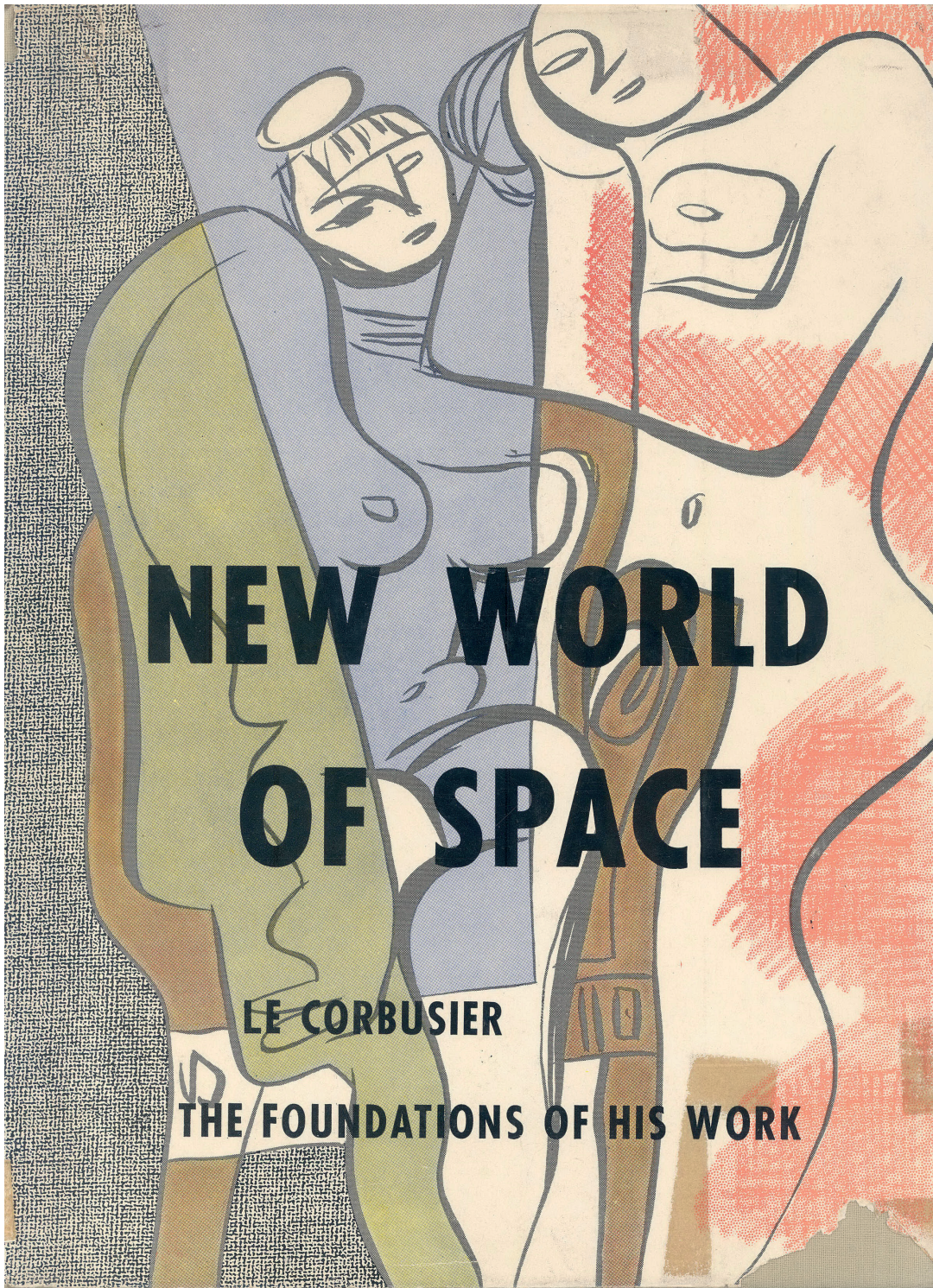


FIG. 6
Le Corbusier. *New World of Space*, 1948. Couverture.



FIG.7
Le Corbusier. « Unité »,
L'Architecture d'aujourd'hui.
Le Corbusier, 2ème n.
spécial, 1948.

UNITÉ

par

LE CORBUSIER

VOICI un préambule :

Une loi votée pendant l'occupation, fin 1940, institua « l'Ordre des Architectes ». Il s'agissait de défendre la profession contre l'envahissement « des autres », — de ceux qui n'avaient pas une préparation suffisante et couvraient le pays d'horreurs ou de non-sens, enlaissant irrémédiablement le visage du pays.

Le visage de ce pays mérite d'être protégé. Il est admirable en toutes ses parties : paysages, fermes, villages et villes. Et Paris, couronne le tout, ville aimée du monde, si belle, si intense, exprimant un permanent aujourd'hui, puisque la vie y fut depuis des millénaires et y demeure. La splendeur de Paris est manifestée dans ses bâtisses.

L'Ordre des Architectes exige désormais de ceux qui désirent être autorisés à bâtir, l'acquisition d'un diplôme. Ce faisant, à vrai dire, on risquait d'ouvrir la porte à un autre mal.

1) Ceux qui ont fait le visage de Paris n'avaient jamais eu de diplôme — ceux de Notre-Dame, de la Porte Saint-Denis, de la Colonnade du Louvre, de la Tour Eiffel et tous les autres. Depuis qu'il y a des diplômes, Paris est devenue moins belle et plus laide.

2) Le visage de Paris fut modelé par des bâtisseurs qui pratiquaient savamment l'art de bâtir : pierre, bois, briques, etc... Les périodes constructives s'étaient, à chaque fois, sur quelques siècles. On construisait admirablement parce que chacun, était à sa place et faisait son devoir dans une coopération acceptée. Or, aujourd'hui, le programme du domaine bâti s'est démesurément élargi vers l'extérieur et ouvert vers l'intérieur par la conséquence du calcul et des techniques. Vers l'extérieur : routes nouvelles de terre (100 à 150 km. à l'heure), route d'eau (la vapeur ou le moteur à explosion), routes de fer, route d'air (outil de bouleversement mondial), ces routes impliquant des équipements d'une grande délicatesse. Conséquence vers l'extérieur :

5

LE CORBUSIER, À LA RECHERCHE DE L'UNITÉ

Juan Calatrava

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2022.17287>

La muerte de Le Corbusier en 1965 dejó inacabado un gran proyecto de obra gráfica que venía gestándose como tal desde 1953 pero que hunde sus raíces en etapas anteriores del trabajo plástico del arquitecto: la serie de aguafuertes titulada *Unité*.

Fue, en efecto, en 1953 cuando Le Corbusier realizó los pasteles que posteriormente iban a ser grabados sobre planchas de cobre para constituer una serie de aguatintas y aguafuertes. Sin embargo, el proyecto fue retrasándose por diversas razones. El proceso de grabado no se llevó a cabo hasta 1963-1965 y, finalmente, los veinte aguafuertes de que consta la serie, grabados por el Atelier Crommelynck, no serían editados por A.C. Mazo et Cie éditeur hasta octubre de 1965, dos meses después de la muerte de Le Corbusier. Esta edición constaba de 20 aguafuertes con aguatinta, 17 de ellos en color, con una tirada de 130 ejemplares firmados y numerados del 1 al 130 y otros 30 ejemplares firmados y numerados del I al XXX. Por otro lado, esta edición póstuma tampoco respondía por completo al planteamiento original de Le Corbusier en un aspecto esencial: los aguafuertes aparecieron finalmente huérfanos del texto que en principio debía acompañarlos.

En esos doce años que transcurren entre 1953 y 1965, la documentación que se conserva en la Fondation Le Corbusier (cartas, notas manuscritas, dibujos...) muestra cómo el proyecto *Unité* iba poco a poco perfilándose, pero también cómo iba quedando una y otra vez retrasado ante el exceso de trabajo de Le Corbusier y, sobre todo, relegado con respecto a otros trabajos gráficos que debieron parecer prioritarios a su autor.

En efecto, a lo largo de la última década de la vida de Le Corbusier asistimos a una verdadera eclosión de su obra gráfica, que no debe entenderse como una actividad secundaria de orden meramente estético sino como uno de los terrenos privilegiados en que cristalizó

la versión última de su compleja cosmovisión. En los años posteriores a la Segunda Guerra mundial, la ruina material y moral del mundo civilizado constituyó el catalizador para que el pensamiento de Le Corbusier, una personalísima reelaboración e integración de muy diversos temas y conceptos filosóficos, religiosos, hermético-alquímicos, científicos y artísticos, se precipitase en una serie de escritos y de propuestas plásticas (además de, por supuesto, constituer el sustrato de su obra arquitectónica de este periodo). Fue una etapa de concentrada creatividad arquitectónica, plástica y teórica que terminaría por consolidar el importante giro que venía insinuándose en sus obras y en sus concepciones ya desde la década de los treinta.

Son, así, años de extraordinaria tensión teórica, con libros y escritos que desarrollan toda la renovada complejidad de la poética corbusieriana (el artículo *L'espace indicible*, los libros *Poésie sur Alger*, los dos volúmenes del *Modulor*, *New World of Space*, *Von der Poesie des Bauens*, etc., o esa extraordinaria síntesis plástica poética que es *Le Poème de l'angle droit*, de la que se hablará más abajo).

Pero son, sobre todo, años en los que las artes plásticas constituyen –como siempre había ocurrido en su obra desde los años veinte, pero ahora con mucha mayor intensidad y complejidad– el *pendant* inseparable de su actividad de arquitecto. El abanico de técnicas artísticas llamadas a acompañar en la plástica esta amplia reflexión teórica es cada vez más amplio, objeto de la incesante curiosidad experimental de un Le Corbusier siempre a la búsqueda de nuevas vías de relación entre la técnica y el arte, entre la mano y la mente. Le Corbusier se aplica, así, febrilmente, no sólo a la pintura (óleos, dibujos, collages, gouaches, pasteles, etc.) o a la escultura (con su célebre colaboración *à deux* con el ebanista bretón Joseph Savina), sino también a otras técnicas artísticas que hasta ahora no habían atraído su atención y que se revelan en ese momento especialmente aptas

para vehicular la nueva densidad simbólica de sus formas, como es el caso de los esmaltes (que, con su especial relación mítica con el fuego, dan lugar a obras que van desde la pequeña escala ornamental hasta verdaderos monumentos plásticos como la Porte Émail del Palacio de la Asamblea de Chandigarh) o los tapices (reinterpretados y renombrados por Le Corbusier como *muralnomads*, es decir, los nuevos “murales” portátiles de ese moderno nómada que es el habitante de las ciudades).

Pero es también y, sobre todo, a partir de mediados de los cincuenta, cuando se registra el estallido de la obra gráfica corbusieriana en todas sus posibilidades técnicas (calcografías, aguafuertes, litografías, grabados “rodoides”, etc.). Se suceden, así, además de numerosas obras de carácter individual (como las célebres litografías de “los tres caballos” o del Modulor), series como los grabados sobre cobre de las *Cinq Femmes* (1953), las litografías de *Cortège* (1960-1962) o los rodoides de *Petite “Confidences”* (1957-1960) y *Panurge* (1961-1962). En estas dos últimas carpetas, el experimentalismo inquieto del último Le Corbusier le lleva a idear una nueva técnica de grabado que denomina “rodoides”, realizado sobre hojas de acetato de polietileno.

Al igual que ocurriría con *Unité*, ninguna de estas series gráficas iba acompañada de texto, y seguramente la razón última de ello es que en 1955 había tenido lugar el hito indudablemente más destacado de la obra gráfica de Le Corbusier: la publicación de *Le Poème de l'angle droit*, el poema del ángulo recto.

Le Poème de l'angle droit, un libro-carpeta con 155 páginas litografiadas (incluyendo 19 espectaculares litografías en color) realizadas a partir de maquetas de *papier-collé*, apareció en septiembre de 1955 tras un duro trabajo de ocho años¹. En él, Le Corbusier combinaba la expresión plástica con un texto manuscrito en un conjunto híbrido que trataba de condensar su compleja cosmovisión dualista, basada en la idea de un mundo perpetuamente escindido y atravesado en todos sus sentidos por oposiciones binarias (luz- oscuridad, día-noche, cielo-tierra, tierra-agua, sol-luna, cálido-frío, quietud-movimiento, horizontal-vertical, gravedad-ascensionalidad, leve-pesado, etéreo-denso y, por supuesto, la escisión fundamental masculino-femenino).

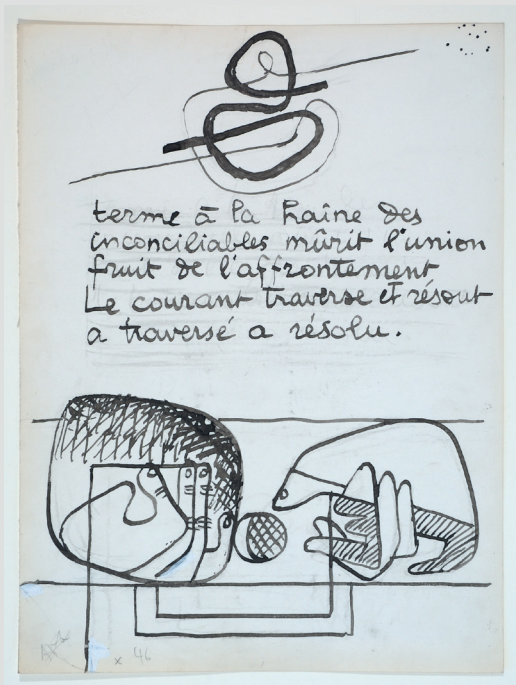
Escritura e imagen desarrollaban esta dualidad en una sucesión de litografías ritmadas a partir de la imagen sagrada y arquitectónica del *iconostasis* que componían las 19 litografías en color, desarrollando su antiguo

pero cada vez más acentuado interés por la tradición hermética, la simbología cósmica y una geometría entendida como portadora de valores ocultos desveladores de las leyes del universo. El *ángulo recto* exaltado en el título no era, así, la abstracción geométrica de los 90°, sino el ángulo vital resultante del encuentro de los ejes vertical y horizontal del cosmos: el nivel de equilibrio entre tierra y agua como plano horizontal y el hombre erguido, el hombre-Modulor, que, al ponerse en pie, da el primer paso necesario para cualquier acto de transformación de la realidad. La geometría dejaba de ser fría abstracción matemática para convertirse en metáfora de la creatividad humana. Y es en la fisura, en la frontera de las dualidades que escinden el mundo, donde el creador persigue la *unidad*, la *armonía*, por más que sea dolorosamente consciente del carácter efímero de sus esfuerzos. El ángulo recto es el símbolo de esa *unidad* primigenia entre hombre y cosmos que urge recuperar.

El esfuerzo de síntesis representado por el *Poème* fue tan intenso que sus motivos plásticos y teóricos se encuentran dispersos por toda su obra en la última década de su actividad. De hecho, como se verá enseguida, la dependencia de la serie *Unité* con respecto al *Poème* es evidente. Y, desde luego, Le Corbusier tuvo sin duda que ser consciente de la enorme dificultad de producir para ella (o para otras series) textos que tuvieran el mismo grado de intensa concentración y no se limitaran a ser meras glosas del *Poème*.

De hecho, en *Unité* las imágenes, los aguafuertes, muy pronto existieron de manera independiente a ese texto que nunca llegó a escribirse. Es más, sabemos que Le Corbusier se planteaba la posibilidad de exponerlas solas². La propia página introductoria de la serie explica la ausencia final del texto y el hecho –bien significativo a efectos de lo que aquí nos interesa– de que los grabados lleven, pese a todo, la fecha de 1953: “Dado que Le Corbusier consideraba que una obra data de la época en que fue concebida, las planchas de esta obra grabadas entre 1963 y 1965 llevan la fecha de 1953, año de creación de los pasteles que inspiraron estos grabados al autor”. Y añade que Le Corbusier había expresado su intención de “...subrayar la unidad de la obra, su riqueza, con un texto perfectamente independiente de las imágenes”, deseo truncado por la muerte.

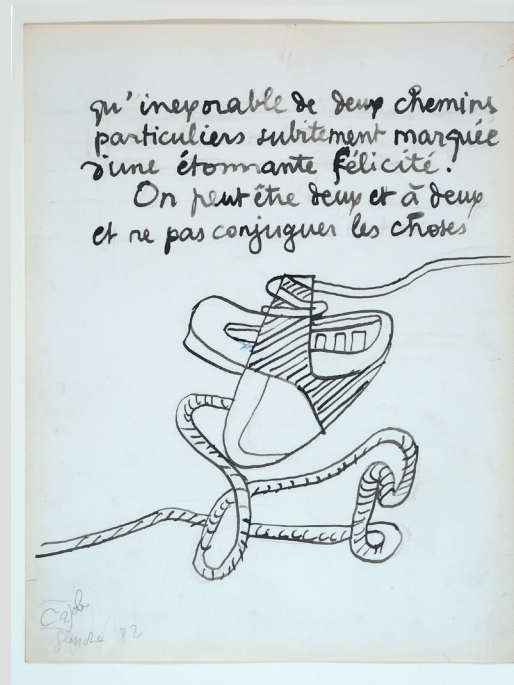
La apelación a la *unité* en el propio título de la obra no era nueva. Constituía, por el contrario, uno de



los puntos culminantes de una larga trayectoria del pensamiento de Le Corbusier. Además de *unité*, expresiones como *harmonie* o *synthèse des arts majeurs*³ resuenan continuamente en sus escritos como formas diferentes de dar nombre a la esencia misma del trabajo creativo: la búsqueda desesperada de puentes, de lazos de unión entre las dualidades del mundo demediado, el sueño de una sociedad en la que los intereses particularistas dejen paso a la armonía de la comunidad y la escisión entre las artes se resuelva en un nuevo “arte-uno” en el que ya no hubiera pintores, escultores o arquitectos sino “constructores” del nuevo mundo.

El itinerario de estas nociones en torno a la *unidad* está jalonado de hitos. El artículo “L'espace indicible”, escrito en 1945 y publicado en 1946⁴, nos habla ya de ya un espacio que incluye una componente no mensurable, plástica, emocional, *inefable*, que lo emparenta con la experiencia de *lo sagrado* y cuya asunción haría posible que el arquitecto contemporáneo vuelva a aproximarse a los artistas plásticos, *reunificando* esa disociación entre las distintas artes que, en su opinión, había sido una desgracia para la cultura occidental.

También en 1946 Le Corbusier incluía en el volumen IV de su *Ceuvre complète* dos escritos que insistían en



la idea de síntesis. En *Aux approches d'une synthèse*⁵ dejaba claro que la “síntesis” tenía que ver no sólo con las relaciones entre arte y arquitectura sino también con la propia relación del hombre con el mundo. Y, unas páginas más adelante, en *L'Évènement plastique*⁶ expresaba su confianza en que la dura situación que atravesaba el mundo ofreciera una oportunidad para la *unidad*, para la cancelación de las especializaciones, de todo aquello que fragmenta y divide al hombre: se abría la era de los *constructores*, es decir, de los creadores que afrontan su trabajo desde el espíritu de la síntesis.

Y dos años después se publica el artículo *Unité*, en el número especial que en abril de 1948 *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicaba a Le Corbusier. El texto iba a titularse originalmente *Synthèse des Arts*: el cambio a *Unité* resulta significativo en cuanto que demuestra la estrecha vinculación entre ambos conceptos (como demostraría también, solo un año después, la creación de la Association pour une Synthèse des Arts, cuya vicepresidencia asume el propio arquitecto). En el artículo para *L'Architecture d'Aujourd'hui* Le Corbusier, además de criticar con dureza el decreto de Vichy por el que se había creado la Ordre des Architectes, reivindica el carácter “poético” de toda su arquitectura,

FIG. 8
Le Corbusier. *Le Poème de l'angle droit*. 1955. Planche 46.

FIG. 9
Le Corbusier. *Le Poème de l'angle droit*. 1955. Planche 82.

incluyendo sus obras de 1919 a 1928, e insiste en la unidad del “acontecimiento plástico”, unificador de todas las artes, y en explicar a partir de este concepto su propia trayectoria creadora. En 1955 Le Corbusier presentará una nueva versión de estas tesis en su “Préface” a la segunda edición (1959) del libro de Paul Damaz *Art in European Architecture*⁷.

Así, pues, el título de *Unité* dado a una gran serie plástica no era ni mucho menos intrascendente: se insertaba, por el contrario, en un largo itinerario protagonizado tanto por la imagen como por la palabra. Mucho menos conocida que otras producciones plásticas corbusierianas (quizás precisamente por su carácter póstumo e inacabado), *Unité* representa, con todo, aún amputada del texto, una clara sintonía con la síntesis llevada a cabo en el *Poème de l'angle droit*. De hecho, la mayor parte de los aguafuertes de la serie presentan –en un despliegue de colores que otorga ahora mayor importancia a lo cromático– un mundo de temas, símbolos y formas directamente relacionable con el *Poème* y, en líneas generales, con el conjunto de la investigación plástica de Le Corbusier a partir de 1945.

En el aguafuerte 1 de *Unité* asistimos, así, al abrazo de la mujer y el toro, la unión simbólica de los principios masculino y femenino y, al mismo tiempo, alusión mitológica a Pasífae y el Minotauro. Se repite aquí casi literalmente la litografía 99 del *Poème de l'angle droit*, pero quedando ahora reforzado ese dualismo esencial mediante la presencia complementaria de los colores rojo y azul. El aguafuerte num. 2 repite, aunque invirtiendo la orientación y de nuevo añadiendo una mayor riqueza cromática, el tema de la litografía 149 del *Poème*, en la que se combinaban la imagen del toro (tan recurrente en la pintura de Le Corbusier en los años cincuenta) y el propio autorretrato de Le Corbusier. El aguafuerte 4 nos presenta el motivo de las tres manos unidas formando una composición horizontal, símbolo de unidad por excelencia, además de otra pulsando un acordeón y una forma oval que se ha querido interpretar como un seno femenino. Este aguafuerte repite la litografía 124 del *Poème*, donde iba a acompañada de un texto alusivo a las amazonas, es decir, el motivo andrógino de la síntesis entre el principio femenino y el masculino. Sin embargo, en *Unité* el motivo se enriquece plásticamente al añadir no sólo el color sino también la sombra. El aguafuerte 5 introduce de nuevo las manos, pero también revisita los objetos que poblaban las pinturas puristas de la década de 1920, combinando motivos de las litografías 92 y 113 del *Poème*.

El aguafuerte num. 6 de *Unité* presenta una iconografía de gran densidad simbólica. En tres registros superpuestos horizontalmente presenta de nuevo el omnipresente motivo de las manos, el elemento mediador entre el intelecto y el mundo, acompañado ahora por la caracola (que representa aquí el interés de Le Corbusier por las geometrías producidas por la propia naturaleza) y por el simbolismo marino del pez, que puede ser relacionado ya no sólo con *Le Poème de l'angle droit* sino también con el número XII de los dibujos de Le Corbusier para una edición de la Iliada nunca culminada⁸, en el que se superponen los motivos de la serpiente, el pez y la estrella de mar, haciendo patente la intercambiabilidad de los motivos iconográficos en toda la producción plástica de Le Corbusier de este momento. En el aguafuerte 8 encontramos el mismo motivo de la litografía 52 del *Poème*, con la imagen ascensional ligada al fuego del conocimiento, a la espiral de la llama robada a los dioses. Y en el 10 aparece la misma raíz encontrada casualmente (*objet à réaction poétique*) que, como explicaba la litografía 76 del *Poème*, al girarse se metamorfoseaba en toro y evocaba también el recuerdo personal del perro *Pinceau*⁹.

Esta continuidad iconográfica y simbólica entre *Unité* y *Le Poème de l'angle droit* continúa, por ejemplo, en los aguafuertes 11, 12, 13 y 15 de *Unité*. El num. 11 combina la imagen de una mujer desnuda a la orilla del mar (un motivo que se encuentra también habitualmente en la pintura y los dibujos de Le Corbusier) con las manos de la litografía 46 del *Poème*. El aguafuerte 12 repite motivos que aparecen en la litografía 67 del *Poème*, con una pareja tendida junto al mar (lo masculino y lo femenino en armonía justo en el lugar en el que se produce, como ya habían teorizado Paul Valéry en *Eupalinos* y el propio Le Corbusier en tantas ocasiones anteriores, el encuentro cósmico entre la tierra y el agua), acompañadas de un perro vigilante que es mascota doméstica pero también posible alusión mitológica al inframundo. Además, incluye las formas elementales del rectángulo y el triángulo invertido y la rotundidad del vaso-columna, que estaban también presentes en la litografía 9 del *Poème*. El num. 13 recupera la evocación femenina de la litografía 81. Y en el aguafuerte 15 encontramos la sogá marina que hace que la humilde barca de pesca mediterránea se constituya, gracias al trabajo humano del trenzado, en verdadero lazo de unión entre el agua y la tierra. Esta sogá aparece en numerosas pinturas de Le Corbusier y también en la litografía 82 del *Poème* (que en su litografía 100 mostraba igualmente esa barca simbólica).

El aguafuerte 16 nos presenta una de las imágenes más densas de *Unité*. Podemos ver dos nuevas variantes de las manos, al lado de una nueva aparición de las geometrías naturales (a partir de la litografía 59 del *Poème*), acompañadas de la forma geométrica que estaba ya presente desde 1930 en la pintura *Nature morte géométrique* y que volvía a aparecer en la litografía 152 del *Poème*.

El aguafuerte 20 inserta en una sola imagen motivos iconográficos presentes también en las litografías 58 y 121 de *Le Poème de l'angle droit*. En la parte inferior, la piña constituye la variante "masculina" de los objetos representativos de las geometrías producidas por los propios funcionamientos de la naturaleza. En la parte superior, campea la doble efígie humana demediada, coronada por las manos cruzadas y flanqueada por los cuernos del toro: verdadero ser bicéfalo, en plena metamorfosis, que exalta la tentativa de unión de lo fisurado y que es a la vez sol y luna y retrato alegórico del propio Le Corbusier e Yvonne.

Esa imagen femenina lunar, tan importante, por ejemplo, en la pintura mural que en 1948 realiza Le Corbusier en el Pabellón Suizo de la Cité Universitaire de París, está también presente en el aguafuerte 17.

Otros aguafuertes evidencian relaciones no sólo con *Le Poème de l'angle droit* sino con otras muestras de la plástica corbusieriana de los años 50 y 60. Es el caso del aguafuerte num. 3, con el motivo iconográfico también presente en la litografía *Je rêvais* de la serie *Cortège*, o de los pájaros del aguafuerte 18 o el toro del 19.

Estas y otras muchas coincidencias o reinterpretaciones de las mismas imágenes simbólicas en ambas obras gráficas muestran hasta qué punto la investigación plástica de Le Corbusier en torno a 1953-55 no sólo está –como tantas veces se ha señalado– en relación directa con su obra arquitectónica de esos mismos momentos, sino que constituye una especie de *work in progress* en el que un tema, una forma o un símbolo jamás se da por cerrado. La serie *Unité* constituye, así, en su mismo estado póstumo e inacabado, una muestra bien significativa de cómo la obra gráfica del último Le Corbusier, lejos de constituir un empeño meramente estético o incluso comercial, constituye uno de los terrenos privilegiados de elaboración de un pensamiento global sobre el mundo y sobre la presencia en él del hombre.

Notas _____

1 Juan Calatrava, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006), 9-43.

2 Vease, por ejemplo, la carta de Le Corbusier à Aldo Crommelynck el 10 septembre 1962 - Archivo Fondation Le Corbusier, FLC G3(1)217 - en la que le insta a acelerar el trabajo para que las primeras pruebas de la obra (o, si ello no puede ser, al menos las planchas) estén disponibles para la exposición de la obra de Le Corbusier que habría de celebrarse en noviembre de ese mismo año en el Musée National d'Art Moderne (exigencia que no se cumplió, ya que el catálogo de dicha muestra recoge únicamente, en el apartado de obra gráfica, *Le Poème de l'Angle Droit* et la série des *Petite «Confidences»* dans la section des œuvres graphiques).

3 Arnoldo Rivkin, «Synthèse des Arts. Un double paradoxe», en Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, (Paris, Centre Pompidou, 1987), 386-391. Christopher Eric Morgan Pearson, *Integrations of Art and Architecture in the Work of Le Corbusier : Theory and Practice from Ornamentalism to the «Synthesis of Major Arts»* (Stanford : Stanford University Press, 1995). Juan Calatrava, «Le Corbusier y la *Synthèse des arts majeurs, 1945-1950*», en Juan Calatrava y Antonio Gómez-Blanco (eds.), *Arquitectura y cultura contemporánea* (Madrid : Abada Editores, 2010), 9-37.

4 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° hors-série avril 1946, pp. 9-17. Publicado también enseguida en inglés en *Le Corbusier, New World of Space* (New York-Boston : Raynal & Hitchcock – Institute of Contemporary Art, 1948), 7-9. . Traducción española "El espacio inefable", *Minerva*, 2 (2006), 6-11.

5 Boesiger, W. (ed.). *Le Corbusier. Œuvre complète, 1938-46* (Zürich : Girsberger, 1946), 66-68.

6 Id, 150-151.

7 Paul Damaz, *Art in European Architecture* (New York : Reinhold Publishing Corporation, 1959). Vid. Juan Calatrava, "Paul Damaz, Le Corbusier y el arte en la ciudad contemporánea", en Miguel Ángel Chaves (ed.), *Ciudad y artes visuales* (Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2016), 117-129.

8 Mogens Krusturp, *Iliade. Le Corbusier* (Milan : Abitare Segesta, 2000). Juan Calatrava, "Mito, historia, memoria y arquitectura : cinco episodios en la obra de Le Corbusier", en Juan Calatrava y José Antonio González Alcantud (eds.), *Memoria y patrimonio. Concepto y reflexión desde el Mediterráneo* (Granada : Editorial Universidad de Granada, 2012), 243-307.

9 Juan Calatrava y Arnaud Dercelles, "La pelle di un cane e la rilegatura del libro prediletto. Le Corbusier, Pinceau, Don Chisciotte", *Casabella*, 922 (2021), 98-103.



FIG. 10
Le Corbusier. *Nature morte géométrique*. 1930. FLC 93.

LE CORBUSIER, À LA RECHERCHE DE L'UNITÉ

Juan Calatrava

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2022.17287>

Le Corbusier's death in 1965 left unfinished a great graphic work project: the series of etchings entitled *Unité*. It had been in the making since 1953 but that has its roots in earlier stages of the architect's plastic work.

In 1953 Le Corbusier made the pastels that were later to be engraved on copper plates to create a series of aquatints and etchings. However, the project was delayed for various reasons. The engraving process was not carried out until 1963-1965. The twenty etchings that make up the series, engraved by the Atelier Crommelynck, would not be published by A.C. Mazo et Cie éditeur until October 1965, two months after Le Corbusier's death. This edition consisted of 20 aquatint etchings, 17 of them in color. It had a print run of 130 copies signed and numbered from 1 to 130 and another 30 copies signed and numbered from I to XXX. This posthumous edition did not fully respond to Le Corbusier's original approach in one essential aspect: the etchings finally appeared without the text that was supposed to accompany them.

The documentation kept at the Fondation Le Corbusier (letters, handwritten notes, drawings...) shows how between 1953 and 1965 the *Unité* project gradually took shape. And also, how it became a delayed project, due to the excess of work of Le Corbusier, who postponed it with respect to other graphic works that seemed a priority to its author.

Indeed, throughout the last decade of Le Corbusier's life, we witnessed a true explosion of his graphic work. We should not understand it as a secondary activity, of a merely aesthetic order, but as one of the privileged areas in which the last version of his complex worldview

crystallized. In the years after the Second World War, the material and moral ruin of the civilized world was the catalyst for Le Corbusier's thought. A very personal reworking and integration of diverse philosophical, religious, hermetic-alchemical, scientific, and artistic concepts, rushed into a series of writings and plastic proposals (in addition to, of course, constituting the substrate of his architectural work of this period). It was a stage of concentrated architectural, plastic, and theoretical creativity that would end up consolidating the important turn that appeared in his works and in his conceptions since the 1930s.

Thus, these are years of extraordinary theoretical tension, with books and writings that develop all the renewed complexity of Corbusier's poetics: "L'espace indicible", *Poésie sur Alger*, the two volumes of the *Modulor*, *New World of Space*, *Von der Poesie des Bauens*, etc., as well as *Le Poème de l'angle droit*, an extraordinary plastic-poetic synthesis that will be discussed below.

But, above all, these are those years in which the plastic arts constitute the inseparable *pendant* of his activity as an architect -as it had always happened in his work since the twenties, but now with much greater intensity and complexity-. The range of techniques called to accompany his broad theoretical reflection in arts is even wider. It shows the incessant experimental curiosity of Le Corbusier, who was always in search of new ways of relating between the technique and arts, between the hand and the mind. Thus, Le Corbusier feverishly applies himself not only to painting (oils, drawings, collages, gouaches, pastels, etc.) or to sculpture (with his famous collaboration *à deux* with the

FIG. 11
Le Corbusier. *Le Poème de l'angle droit*. 1955. Planche 121.

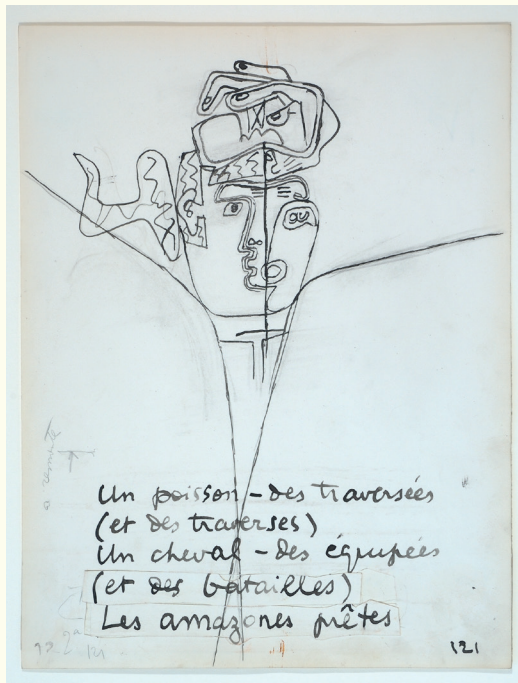
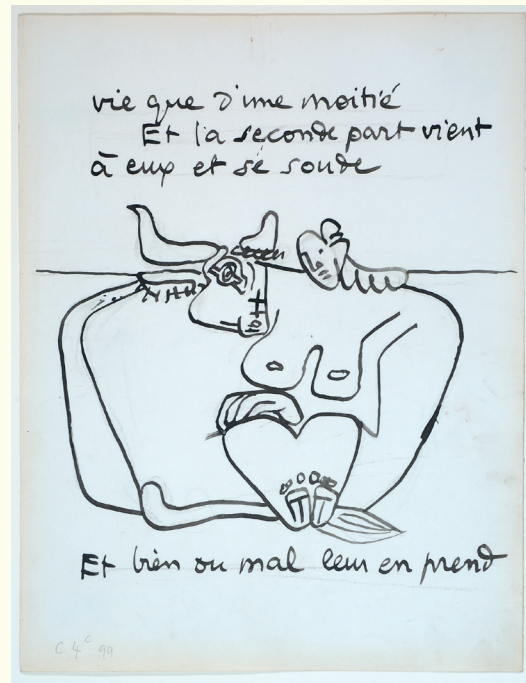


FIG. 12
Le Corbusier. *Le Poème de l'angle droit*. 1955. Planche 99.



Breton cabinetmaker Joseph Savina), but also to other artistic techniques that until now had not attracted his attention and that are revealed at that time to be especially suitable for conveying the new symbolic density of his forms. This is the case of enamels (which, with their special mythical relationship with fire, give rise to works ranging from the small ornamental scale to true plastic monuments such as the Porte Email of the Palace of Assembly in Chandigarh) or tapestry (reinterpreted and renamed by Le Corbusier as *muralnomads*, that is the new portable "murals" for the modern nomad who is the inhabitant of the cities).

The explosion of Corbusier's graphic work is recorded from the mid-1950s on, in all its technical possibilities (intaglios, etchings, lithographs, "rhodoid" engravings, etc.). Numerous individual works appear (such as the famous lithographs of "the three horses", or the *Modulor*), as well as series, such as the copper engravings of the *Cinq Femmes* (1953), the lithographs of *Cortège* (1960-1962) or the "rhodoids" of *Petite Confidences* (1957-1960) and *Panurge* (1961-1962). In these last two folders, the restless experimentalism of the last Le Corbusier led him to devise a new engraving technique, that he called "rhodoid", that were made on

sheets of polyethylene acetate.

As would happen with *Unité*, none of these graphic series was accompanied by text. The ultimate reason for this is that in 1955, the undoubtedly most outstanding milestone in Le Corbusier's graphic work had taken place: the publication of *Le Poème de l'angle droit* (the poem of the right angle).

Le Poème de l'angle droit is a binder-book with 155 lithographed pages (including 19 spectacular color lithographs) made from *papier-collé* models, that appeared in September 1955 after eight years of hard work¹. In it, Le Corbusier combined plastic expression with a handwritten text in a hybrid ensemble that tried to condense his complex dualistic worldview. It was based on the idea of a dualistic world, perpetually split and traversed in all directions by binary oppositions: light-darkness, day-night, sky-earth, earth-water, sun-moon, warm-cold, stillness-movement, horizontal-vertical, gravity-ascensionality, light-heavy, ethereal-dense and, of course, the fundamental male-female.

Text and images developed this duality in a succession of rhythmic lithographs based on the sacred and architectural image of the *iconostasis*. They made up the

19 color lithographs, developing his old but increasingly accentuated interest in the hermetic tradition, the cosmic symbology, and the geometry understood as the bearer of hidden values that reveal the laws of the universe. The *right angle* exalted in the title was not, thus, the geometric abstraction of 90°, but the vital angle resulting from the meeting of the vertical and horizontal axes of the cosmos. The balance between earth and water as horizontal planes and the upright man, the man-*Modulor*, who, by standing up, takes the first necessary step for any act of transformation of reality. Geometry ceased to be a cold mathematical abstraction to become a metaphor for human creativity. And it is in the fissure, in the border of the dualities that divide the world, where the creator pursues *unity, harmony*, even though he is painfully aware of the ephemeral nature of his efforts. The right angle is the symbol of the original unity between humankind and the cosmos, that urgently needs to be recovered.

The effort of synthesis represented in the *Poème* was so intense that his plastic and theoretical motifs are scattered throughout his work in the last decade of his activity. In fact, as we will explain immediately, the dependence of the *Unité* series on the *Poème* is evident. And, of course, Le Corbusier must have been aware of the enormous difficulty of producing texts that had the same degree of intense concentration, and that were not limited to being mere glosses on the *Poème*.

In fact, in *Unité*, all images existed very soon independently of that text that was never written. Moreover, we know that Le Corbusier considered the possibility of exhibiting them independently². The introductory page of the series explains the final absence of the text and the fact –quite significant for the purposes of this study– that the engravings include, despite everything, the date “1953”: “Given that Le Corbusier considered that a work dates from the time it was conceived, the plates of this work engraved between 1963 and 1965 include the date of 1953, the year of creation of the pastels that inspired these engravings”. And he adds that Le Corbusier had expressed his intention to “...underline the unity of the work, its richness, with a text perfectly independent of the images”. A wish that was truncated by his death.

The appeal to *unité* in the very title of the work was not new. On the contrary, it constituted one of the

culminating points of a long trajectory of Le Corbusier's thought. In addition to *unité*, expressions such as *armonie or synthèse des arts majeurs*³ continually resonate in his writings as different ways of giving a name to the very essence of creative work: the desperate search for bridges, for links between the dualities of the mediated world. The dream of a society in which particularistic interests give way to the harmony of the community and the split between the arts is resolved in a new “art-one”, in which there would no longer be painters, sculptors or architects but “builders” of the new world.

The itinerary of these notions around the *unit* is marked by milestones. The article “L'espace indicible”, written in 1945 and published in 1946⁴, already tells us about a space that already includes a non-measurable, plastic, emotional, *ineffable* component, which relates it to the experience of *the sacred*. The assumption of this idea would make it possible that the contemporary architect approaches plastic artists again, reunifying that dissociation between the different arts that, in his opinion, had been a misfortune for Western culture.

Also in 1946, Le Corbusier included in the volume IV of his *Oeuvre complète* two writings that insisted on the idea of synthesis. In *Aux approches d'une synthèse*⁵ he made it clear that *synthesis* had to do not only with the relationship between art and architecture but also with man's own relationship with the world. Few pages later, in *L'Événement plastique*⁶ he expressed his confidence that the harsh situation the world was going through offered an opportunity for unity, for the cancellation of specializations, of everything that fragments and divides man: it opened the era of the *builders*, that is, the creators who face their work from the spirit of synthesis.

Two years later, the article *Unité* is published in the special issue that *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicated to Le Corbusier in April 1948. The text was originally going to be entitled *Synthèse des Arts*. The change to *Unité* is significant in that it demonstrates the close link between both concepts (as would also be demonstrated, just a year later, by the creation of the Association pour une Synthèse des Arts, with Le Corbusier as vice-president). In the article for *L'Architecture d'Aujourd'hui* Le Corbusier, in addition to harshly criticizing the Vichy decree by which the

Ordre des Architectes had been created, claims the “poetic” character of all his architecture, including his works from 1919 to 1928. He insists on the unity of the “plastic event”, unifying all arts, and on explaining his own creative trajectory based on this concept. In 1955, Le Corbusier presented a new version of these theses in his “Préface” to the second edition (1959) of Paul Damaz’s book *Art in European Architecture*⁷.

Thus, the *Unité* title given to a large plastic series was far from inconsequential. It was inserted in a long itinerary starring both images and words. Much less known than other corbusierian plastic productions (perhaps precisely because of its posthumous and unfinished nature), *Unité* represents, even amputated from the text, a clear harmony with the synthesis carried out in the *Poème de l’angle droit*. In fact, most of the etchings in the series present -in a display of colors that now gives greater importance to the chromatic- a world of topics, symbols and forms directly related to the *Poème* and, in general, with the whole of Le Corbusier’s plastic research from 1945 on.

In etching no. 1 of *Unité* we witness the embrace of the woman and the bull, the symbolic union of the masculine and feminine principles and, at the same time, a mythological allusion to Pasiphae and the Minotaur. Lithograph 99 of the *Poème de l’angle droit* is repeated here almost literally, but this essential dualism is now reinforced by the complementary presence of the colors red and blue. The etching no. 2 repeats, although reversing the orientation and once again adding greater color richness, the theme of lithograph 149 of the *Poème*. In which the image of the Bull (so recurrent in Le Corbusier’s painting in the 1950s) combines with Le Corbusier’s self-portrait. Etching no. 4 presents us the motif of three joined hands forming a horizontal composition (a symbol of unity par excellence) as well as another pressing an accordion and an oval shape that has been interpreted as a female breast. This etching repeats lithograph 124 of the *Poème*, where it was accompanied by a text alluding to the Amazons, that is, the androgynous motif of the synthesis between the feminine and masculine principles. However, in *Unité* the motif is plastically enriched by adding not only color but also shadows. Etching no. 5 reintroduces the hands, but also revisits the objects that populated his purist paintings of the 1920s, combining motifs from lithographs 92 and 113 of the *Poème*.

The etching no. 6 of *Unité* presents an iconography of great symbolic density. In three horizontally superimposed registers, it shows the omnipresent motif of the hands, the mediating element between the intellect and the world, now accompanied by the conch shell (representing here Le Corbusier’s interest in the geometries produced by nature itself) and by the marine symbolism of the fish. This can be related not only to *Le Poème de l’angle droit* but also to number XII of Le Corbusier’s drawings for a never completed edition of the *Iliad*⁸, in which the motifs of the snake, the fish and the starfish appeared. It makes clear the interchangeability of the iconographic motifs in all Le Corbusier’s plastic production at that time. In etching no. 8, we find the same motif as in lithograph 52 of the *Poème*, with the ascending image linked to the fire of knowledge, the spiral of the flame stolen from the gods. And in no. 10, the same root found by chance appears (*objet à réaction poétique*) which when turned, as lithograph 76 of the *Poème* explained, metamorphosed itself into a bull and also evoked the personal memory of his dog Pinceau⁹.

This iconographic and symbolic continuity between *Unité* and *Le Poème de l’angle droit* continues, for example, in etchings no. 11, 12, 13 and 15 of *Unité*. Etching no. 11 combines the image of a nude woman by the sea (a motif also commonly found in Le Corbusier’s paintings and drawings) with the hands from lithograph 46 of the *Poème*. Etching no. 12 repeats motifs that appear in lithograph 67 of the *Poème*, with a couple stretched out by the sea (the masculine and the feminine in harmony right where the cosmic encounter between earth and water occurs, as Paul Valéry had already theorized in *Eupalinos* and Le Corbusier in so many previous occasions). They are accompanied by a vigilant dog that is a domestic pet but also a possible mythological allusion to the underworld. In addition, it includes the elementary forms of the rectangle and the inverted triangle and the roundness of the vessel-column, which were also present in lithograph 9 of the *Poème*. Etching no. 13 recovers the feminine evocation of lithograph 81. And in etching no. 15 we find the marine rope that makes a humble Mediterranean fishing boat become, thanks to the human work of braiding, the true link between water and land. This rope appears in numerous paintings by Le Corbusier and in lithograph 82 of the *Poème* (in lithograph 100 this symbolic boat is also showed).

Etching no. 16 presents one of *Unité's* densest images. We can see two new variants of the hands, along with a new appearance of natural geometries (starting from lithograph 59 of the *Poème*), accompanied by the geometric form that was already present since 1930 in the painting *Nature morte géométrique* and that appear again in lithograph 152 of the *Poème*.

Etching no. 20 inserts iconographic motifs into a single image, also present in lithographs 58 and 121 of *Le Poème de l'angle droit*. In the lower part, the pineapple constitutes the "masculine" variant of the representative objects of the geometries produced by the works of nature. In the upper part, there is a double human effigy in half, crowned by crossed hands and flanked by bull's horns: a true two-headed being, in full metamorphosis, which exalts the attempt to unite the fissured and which is both sun and moon, as well as an allegorical portrait of Le Corbusier and Yvonne.

This feminine lunar image is so important, for example, in the mural painting that Le Corbusier painted in 1948 in the Swiss Pavilion of the Cité Universitaire in Paris, and it is also present in etching no. 17.

Other etchings show relationships not only with *Le Poème de l'angle droit* but also with other samples of Corbusier's plastic arts from the 1950s and 1960s. This is the case of etching no. 3, with the iconographic motif also present in the *Je rêvais* lithograph from the *Cortège* series, as well as the birds from etching no. 18, or the bull from no. 19.

These and many other coincidences or reinterpretations of the same symbolic images in both graphic works show, to what extent, Le Corbusier's plastic research around 1953-55 is not only -as has been pointed out so many times- directly related to his architectural work of those same moments. It rather constitutes a kind of "work in progress" in which a topic, a shape, or a symbol are never considered closed. The *Unité* series thus constitutes, in its very posthumous and unfinished state, a very significant sample of how the graphic work of the last Le Corbusier, far from being a merely aesthetic or even commercial endeavor, constitutes one of the privileged areas for the elaboration of his global thinking about the world and about the presence of mankind in it.

Translation: David Arredondo

Notas _____

1 Juan Calatrava, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética", in *Le Corbusier y la síntesis de las artes* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006), 9-43.

2 See, for example, the letter from Le Corbusier to Aldo Crommelynck dated September 10, 1962 -Fondation Le Corbusier, FLC G3(1)217- in which he urges him to accelerate the work so that the first tests of the work (or at least the plates) are available for the exhibition of Le Corbusier's work to be held in November of that same year at the Musée National d'Art Moderne. A requirement that was not met, since the catalog of said exhibition only includes, in the graphic work section, *Le Poème de l'Angle Droit* and the *Petite «Confidences»* series.

3 Arnaldo Rivkin, «Synthèse des Arts. Un double paradoxe», in Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, (Paris, Centre Pompidou, 1987), 386-391. Christopher Eric Morgan Pearson, *Integrations of Art and Architecture in the Work of Le Corbusier : Theory and Practice from Ornamentalism to the «Synthesis of Major Arts»* (Stanford : Stanford University Press, 1995). Juan Calatrava, «Le Corbusier y la *Synthèse des arts majeurs, 1945-1950»*, in Juan Calatrava and Antonio Gómez-Blanco (eds.), *Arquitectura y cultura contemporánea* (Madrid : Abada Editores, 2010), 9-37.

4 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° hors-série avril 1946, pp. 9-17. Immediately published in English in *Le Corbusier, New World of Space* (New York-Boston : Raynal & Hitchcock – Institute of Contemporary Art, 1948), 7-9. Spanish translation: "El espacio inefable", *Minerva*, 2 (2006), 6-11.

5 Boesiger, W. (ed.). *Le Corbusier. Œuvre complète, 1938-46* (Zürich : Girsberger, 1946), 66-68.

6 Id, 150-151.

7 Paul Damaz, *Art in European Architecture* (New York : Reinhold Publishing Corporation, 1959). See Juan Calatrava, "Paul Damaz, Le Corbusier y el arte en la ciudad contemporánea", in Miguel Ángel Chaves (ed.), *Ciudad y artes visuales* (Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2016), 117-129.

8 Mogens Krustup, *Iliade. Le Corbusier* (Milan : Abitare Segesta, 2000). Juan Calatrava, "Mito, historia, memoria y arquitectura : cinco episodios en la obra de Le Corbusier", in Juan Calatrava and José Antonio González Alcantud (eds.), *Memoria y patrimonio. Concepto y reflexión desde el Mediterráneo* (Granada : Editorial Universidad de Granada, 2012), 243-307.

9 Juan Calatrava et Arnaud Dercelles, "La pelle di un cane e la rilegatura del libro prediletto. Le Corbusier, Pinceau, Don Chisciotte", *Casabella*, 922 (2021), 98-103.

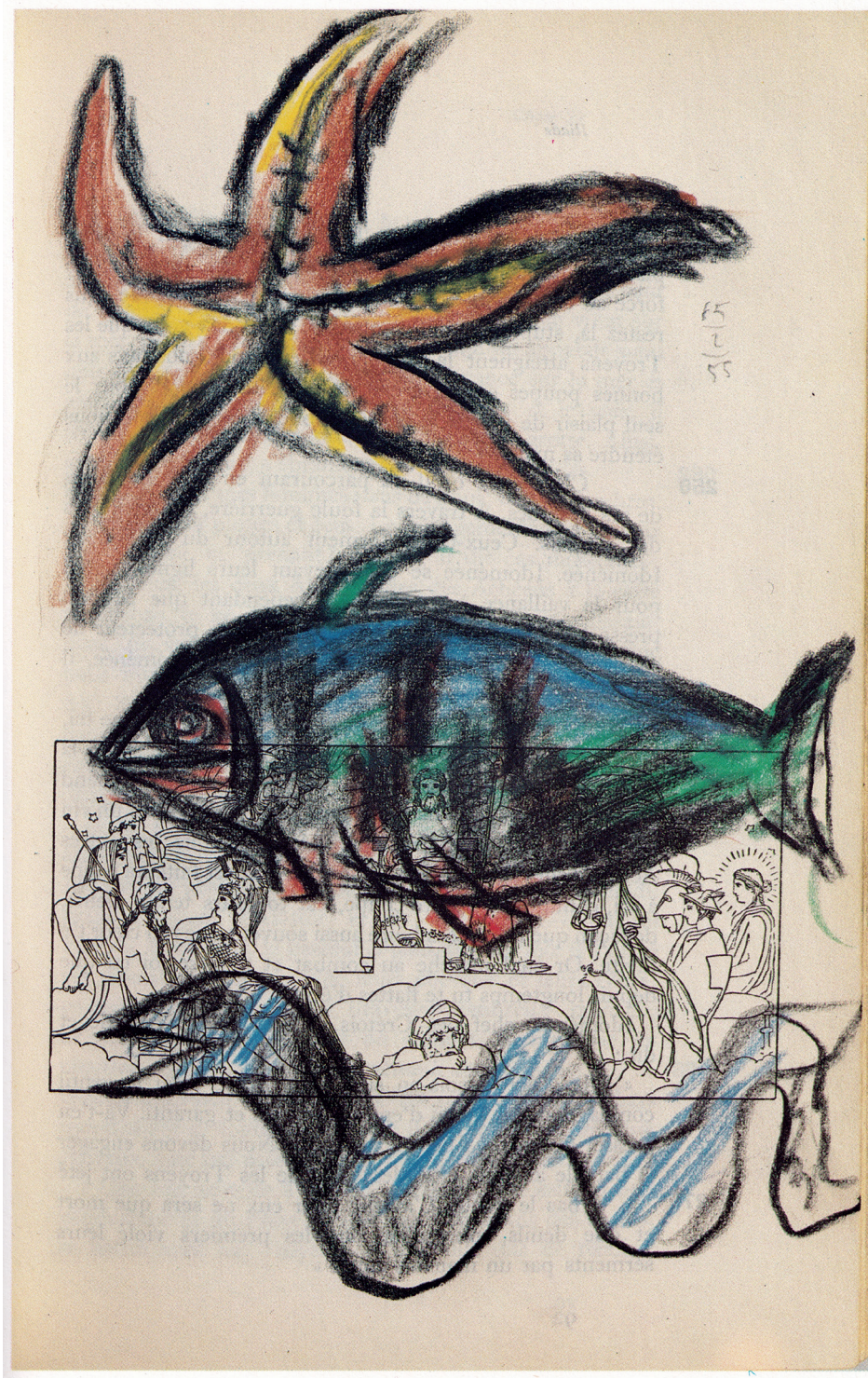


FIG. 13
Le Corbusier. *Dessin pour*
L'Iliade. FLC CA Iliade.