DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.1006>**LE CORBUSIER ET LA MAIN OUVERTE À CHANDIGARH.****La genèse d'une œuvre**

A. Arrouf, N. Berkane

Laboratoire d'Etude et de Modélisation des Phénomènes Architecturaux et Urbains, de l'idée à l'usage (LEMPAU), Département d'architecture, Université El Hadj Lakhder Batna, Algérie

Résumé: En décembre 1950, Le Corbusier est associé à la conception de la nouvelle capitale du Pendjab indien. En complément du projet, il intégra le monument de la main ouverte élevée au dessus de la fosse de la considération. Le Corbusier déclare d'emblée que le monument de la Main Ouverte est un « complément » au programme de Chandigarh, fourni par « l'autorité ». Il est une « contribution personnelle » qui n'a pas de commanditaire. Il est de fait un élément « inattendu ». Un élément inhabituel qui n'a d'autres raisons d'être que celles propres à son architecte.

Mais justement quelles sont-elles ces raisons ? Pourquoi Le Corbusier a-t-il senti le besoin de rajouter un monument au programme de Chandigarh ? A quelle fin ? A la gloire de qui ? En vue de quelle symbolique ? Pourquoi lui-a-t-il donné cette forme ? Pourquoi l'a-t-il fait mobile ? Et pourquoi l'a-t-il placé sur cette esplanade qui relie les bâtiments de l'assemblée et de la justice ? Le travail de recherche ici présenté tente de répondre à toutes ces questions. Il adopte, pour ce faire, une approche génétique qui cherche à comprendre comment se fait la genèse de l'œuvre.

Resumen: En diciembre de 1950, se involucra Le Corbusier en el diseño de Chandigarh, la que sería nueva capital del Punjab indio. Como un complemento del proyecto, Le Corbusier integra el monumento de la mano abierta, situado sobre el pozo de la contemplación. Le Corbusier declara, desde el principio, que el monumento de las mano abierta es un "complemento" al programa de Chandigarh, facilitado por "las autoridades". Se trata de una "contribución personal" que nadie ha solicitado. De hecho, es un elemento "inesperado". Un elemento inusual cuya razón de ser obedece al propio arquitecto.

Pero cuáles son esas razones? ¿Por qué Le Corbusier sentía la necesidad de añadir un monumento al proyecto de Chandigarh? ¿Con qué fin? Para la gloria de quién? En vista de qué simbolismo? ¿Por qué darle esta forma? ¿Por qué lo hizo móvil? ¿Y por qué razón lo ha

colocado en esta plaza que conecta los edificios de la asamblea y de la justicia?

Este trabajo de investigación que vamos a presentar trata de responder a todas estas preguntas. Adopta, para ello, un enfoque "genético", en la medida que busca comprender la génesis de la obra.

Mots-clés: Main ouverte ; approche génétique ; monument ; archives.

Palabras clave: Mano abierta; Enfoque genético; Monumento.

1. Introduction

Il y a de cela presque vingt ans, Christian de Portzamparc¹ disait déjà, à l'occasion d'un colloque² qui traitait de monuments et de monumentalité que la nature de l'architecture est double.

Il affirmait que même si l'architecture moderne, « depuis qu'elle existe est fondée sur le rejet du monument, sur la dénégation de ce qu'on pourrait appeler : les origines monumentales de l'architecture » ; même si les écrits fondateurs ont essayé de faire disparaître la dimension symbolique de l'architecture ; même si le mot monument

¹ Christian de Portzamparc, 1986, p.21.

² Premier colloque international organisé par l'association Ville et Projets, les 30 novembre et 1^{er} décembre 1985, à l'Abbaye de Royaumont autour du thème « Ville, Symbolique, Forme, Pouvoir, Projets ».

y figure comme « mot tout à fait dérogatoire, comme l'insulte primaire (avec le mot académique) »³, l'architecture reste à la fois utilitaire et symbolique.

Il est clair que la modernité dans son attitude anti-monumentale non seulement architecturale mais aussi et surtout intellectuelle et philosophique⁴, n'a pu empêcher certaines de ses œuvres les plus en vogue d'être, ou du moins de devenir, des monuments.

Mais ce « devenir monument » d'œuvres ordinaires, jamais conçues en tant que monuments, montre l'impact de la modernité sur l'acception même des concepts « monument » et « monumentalité ». Une notion moderne du monument s'est formée, qui autorise Christian de Portzamparc à classer dans la même catégorie-monument la tour de Tatline et les œuvres de Le Corbusier à Chandigarh et permet à Joseph Rykwert d'y joindre la villa Savoie.

Cette situation paradoxale qui réunit ce « qui fût et n'est plus » à ce « qui est et ne fût point », nous pousse à nous poser un certain nombre de questions :

- qu'est-ce donc qu'un monument ? qu'est-ce qui est monument et qu'est-ce qui ne l'est pas ?
- Qu'est-ce qui devient monument combien même il n'a jamais été conçu en tant que tel et qu'est-ce qui n'en sera jamais un même s'il a été voulu tel ?
- Pourquoi construit-on des monuments ?
- Qu'est-ce que la notion moderne de monument ?

2. Mais qu'est-ce donc qu'un monument ?

Hegel⁵, affirme que l'architecture est née pour symboliser. Sa fonction première est de représenter un fait humain : « Le but de l'art, son besoin originel, c'est de produire aux regards une représentation, une conception née de l'esprit. » Le rôle de « l'architecture indépendante »⁶ est en somme de donner aux idées « une existence sensible qui leur corresponde » et les œuvres d'art « offertes aux sens doivent renfermer en soi un contenu ». Ce contenu doit par ailleurs être représenté de telle sorte qu'il ne soit pas possible de prendre l'œuvre pour « un objet réel de la nature », mais bien de la percevoir comme « un produit de la représentation et de l'activité artistiques de l'esprit ».

L'exemple le plus remarquable nous en est offert par la tour de Baal. Hegel la décrit substantiellement comme étant « une tour, non creusée à l'intérieur, mais massive, de la longueur et de la largeur d'un stade. Sur cette tour s'en élève une seconde, puis une troisième, et ainsi jusqu'à huit tours superposées. Un chemin en fait le tour, conduit jusqu'au sommet (...). Mais, sur la dernière tour est un grand temple (...). Cependant il n'y a point de statue élevée dans le temple (...). Néanmoins, nous ne pouvons assimiler cette construction gigantesque aux temples dans le sens grec ou moderne ; car les sept premières assises sont entièrement massives et la huitième, la plus élevée, est la seule où séjourne le dieu invisible, qui ne reçoit là aucune prière. La statue était au dessous, en

³ Joseph Rykwert, 1986, p.136.

⁴ « Cette attitude de déni du monument n'est pas seulement architecturale, elle fait probablement partie de tout un travail de l'époque moderne à l'avènement de l'ère industrielle : une sorte de travail de déconstruction du mythe, le rêve d'une transparence intellectuelle, d'une transparence instrumentale du monde, un moyen de le connaître mieux. Evidemment cela commence avec les lumières, c'est présent dans le positivisme, dans l'essor du rationalisme, de la science. » (Portzamparc, 1986, p.22).

⁵ Esthétique, au chapitre « L'architecture art symbolique », p.21.

⁶ Ibid., p.23.

dehors de l'édifice. Ainsi, l'ouvrage entier s'élève indépendant, pour lui-même, sans rapport à un autre but, sans rapport au culte et au service divin (...). La forme, reste encore ici abandonnée au hasard et à l'accidentel. Elle est déterminée seulement par le principe matériel de la solidité : la forme d'un cube. »⁷

Si l'on en juge par cette description, la tour n'avait pas de fonction utilitaire. Elle était pleine. Elle avait une présence artificielle, elle offrait aux sens une œuvre différente de tous les objets de la nature.

Nous avons là, la définition de l'un des « grands pôles originels au sens du monumental. »⁸ Un premier paradigme de ce qu'est le monument : Un corps artificiel expression d'une pensée conceptuelle. Il est plein, massif, de forme géométrique différente de toutes celles qui existent dans la nature et sans autre fonction que celle de sa présence propre.

Ce premier paradigme Hégélien, s'attache à la vision de l'architecture comme masse, matière et construction. Il s'appuie sur les objets archétypes de l'orient : la tour de Babel, les pyramides ou l'obélisque et néglige tous ces monuments bâtis autour de l'autre caractéristique essentielle de l'architecture, à savoir l'espace et les espacements.

Les temples de Carnac, le grand cercle de Stonehenge, sont des exemples originels de « cette notion de vide qui pourrait constituer un second pôle »⁹. Les alignements, les tracés géométriques et la volonté d'inscrire une spatialité, sont dans cette catégorie de monuments, les instruments de l'acte architectural. Grâce à eux, l'esprit humain a pu se transmettre sans être en cela semblable à l'action naturelle. Un deuxième paradigme qui complète le premier est né. Le monument est désormais, une organisation artificielle faite de masse et d'espace. Elle exprime une pensée conceptuelle. Elle est de forme géométrique spécifique sans commune ressemblance avec toutes celles qui existent dans la nature. Elle n'a d'autre fonction que celle de sa présence propre.

Des objets tels que la tour de Tatline et la tour Eiffel sont une parfaite expression de ce deuxième paradigme. Les deux tours sont faites de masse et d'espace, elles sont même des masses vidées qui s'inscrivent dans l'espace et créent leur propre espace. Elles se situent en somme, aux antipodes des masses monumentales hégéliennes et elles n'arrivent à être telles que par la réintroduction de la dimension constructive hégélienne. Le besoin du vide a autorisé l'émergence d'une nouvelle acception de la dimension constructive hégélienne. La construction qui permet de tenir est délaissée pour celle qui permet d'alléger. L'architecture et ses monuments se sont petit à petit affranchis de leurs préoccupations de pesanteur dans un processus qui a commencé il y a fort longtemps¹⁰ et qui a conduit à considérer monument tout objet architectural qui présente de grandes prouesses techniques et constructives.

A partir de là, le monument est devenu l'objet qui sort de l'ordinaire. C'est le paradigme de l'inhabituel, de l'exception qui fait dire à Françoise Divorne¹¹ que « dans la monumentalité contemporaine, ce qui démarquera

⁷ Ibid., p.24.

⁸ Ch. De Portzamparc, Op. Cit., p.23.

⁹ Ibid., p.26.

¹⁰ « La pyramide est le signe de la mort. Bien clairement par leur forme qui est celle des montagnes. Laissez agir la pesanteur, et le tas de pierres se disposera selon la forme pyramidale. Cette forme est donc le tombeau de tout édifice ; mais l'effrayant est que l'architecte a bâti volontairement selon la mort, cherchant la durée par là, comme si la vie était une courte perturbation, (...) ; mais la pyramide est une image bien plus parfaite de l'éternelle inaction ; ainsi elle annonce au spectateur l'imperceptible et introuvable momie.

(...). Le Temple grec est le signe de la vie. Tout est entrepris et dressé contre la pesanteur. La colonne, par ses proportions, et par toutes ses parties, signifie qu'elle supporte ; et l'angle droit règne ici, qui est le signe du maçon (...) » (Alain, 1962, pp.7-8). Et comme pour faire écho à cette pensée, nous retrouvons cette autre de Le Corbusier : « La loi de l'éboulement des terres fixe à jamais le destin des pyramides : une pente de 45 degrés, impeccable. » (Le Corbusier, 1937, p.33)

¹¹ Françoise Divorne, 1986, pp.17-19.

un bâtiment monumental, c'est la manière dont il contraste avec les autres bâtiments dans son traitement architectural, que ce soit par ses dimensions, son mouvement, sa forme ou sa grandeur. (...) Beau ou laid, il échappe à l'esthétique. Un monument devrait en effet se rapprocher de l'exceptionnel... ».

C'est en vertu de ce paradigme que le mouvement moderne a fini par créer ses monuments propres. Des monuments qui sont devenus tels parce qu'ils créent une situation équivoque qui met en scène à la fois le paradigme de l'exception et celui du modèle. C'est ainsi que la villa Savoie est classée monument par Rykwert. Elle est devenue « la maison-emblème, maison-exemple, maison-monument. »¹² Elle est emblème de la modernité parce que placée dans l'environnement pré-moderne, elle fait exception. Elle est non seulement l'exemple de ce que devraient être les maisons modernes mais elle constitue un précipité de tous les concepts modernistes de la maison, elle en est l'archétype même, elle en est le modèle et le symbole. Elle donne une expression visuelle aux idées constitutives de la modernité et à la structure sociale de la communauté que celle-ci voudrait voir se constituer¹³ et c'est ainsi qu'elle est devenue monument.

Si ce paradigme moderne du monument permet d'expliquer pourquoi autant d'objets architecturaux aussi différents que le sont le couvent de la Tourette, la chapelle de Ronchamp, la glass-house, la maison à la cascade, le palais de l'assemblée d'Islamabad ou la villa Savoie, sont devenus monuments alors même qu'il n'ont jamais été édifiés dans tel objectif, il reste cependant incapable d'expliquer la raison d'être d'objets tels que la tour de Tatline, le monument à Paul Vaillant-Couturier, la tour d'ombre et la main ouverte à Chandigarh de Le Corbusier, le monument aux victimes de la manifestation de mars 1920 de Walter Gropius ou encore le monument à Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg de Mies Van der Rohe.

Parce qu'en fait la question mérite d'être posée. Pourquoi la modernité a-t-elle produit des objets qui sont loin d'être aussi utilitaires que le voudraient sa tradition et ses doctrines ? pourquoi a-t-elle produit des entités aussi symboliques ? bref, pourquoi a-t-elle produit des monuments, qui sont depuis le départ conçus et édifiés en tant que tels ? et en agissant ainsi, les architectes auteurs de tels objets ont-ils ou pas remis en cause les idées fondatrices de l'architecture moderne et le paradigme moderne du monument ?

Le Dictionnaire Hachette Encyclopédique de 1998 définit ainsi le concept monument :

« Ouvrage d'architecture ou de sculpture édifié pour conserver la mémoire d'un homme illustre ou d'un grand événement. »

« Ouvrage considéré pour sa grandeur, sa valeur ou sa signification. »

« Œuvre considérable par ses dimensions ou ses qualités. »

Dans cette banale définition de dictionnaire est énoncée une partie de la réponse. Les deux dernières catégories rejoignent de toute évidence le paradigme de l'exception et du contraste tandis que la première introduit une nouvelle donnée. Elle définit une fonction pour l'objet monument. Il n'est plus purement symbolique et édifié pour lui-même sans autre but que son être, tel que le voulait Hegel, mais il sert à « conserver une mémoire » et à « marquer un événement ». Il est l'objet qu'on édifie pour faire durer la trace de quelqu'un ou de quelque événement jugés importants. Le monument perpétue le souvenir. Il rappelle. Il transforme l'éphémère en éternel. Il crée la durée.

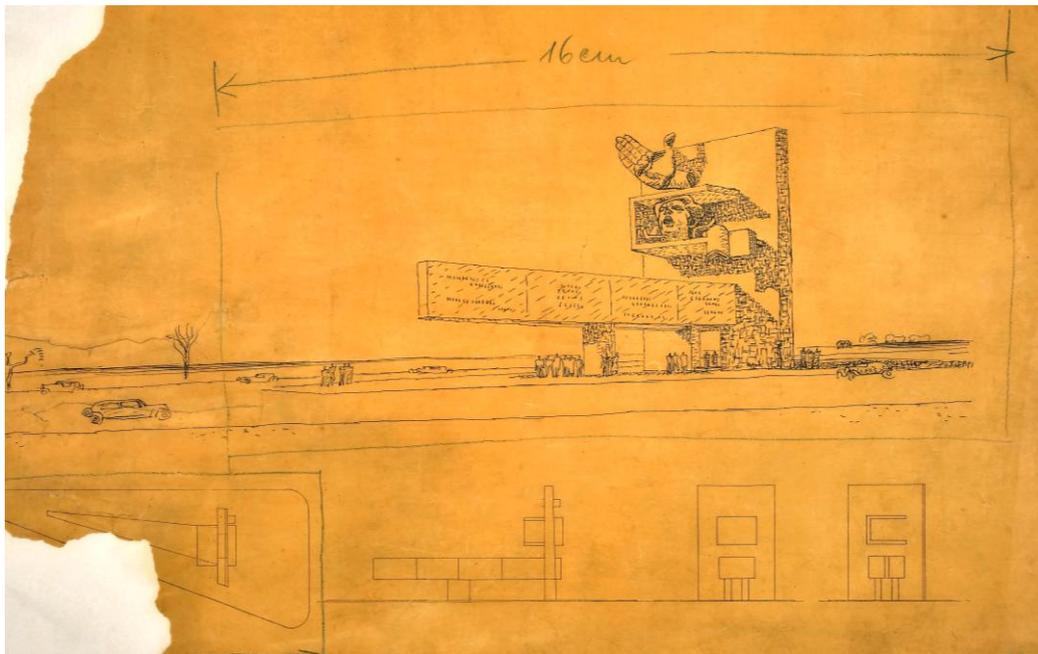
¹² Rykwert, Op. Cit., p.135.

¹³ Cf. Ch. Norberg-Schulz, 1998, p.15.

Mais cette fonction n'a pas toujours été telle. Les monuments pré-modernes¹⁴ étaient d'abord édifiés pour glorifier, pour légitimer, pour faire perdurer et pour rendre continuellement présent un pouvoir, une religion, une idéologie et un prince : l'Arc de Triomphe romain élevé à la gloire de Rome, du vainqueur et souvent de l'empereur, Les monuments élevés par Albert Speer à la gloire de Hitler, les Cathédrales Gothiques élevées à la gloire de l'Eglise, les pyramides élevées pour la gloire du pharaon-dieu fils de dieu, etc.

Le monument ne pouvait être perçu en tant qu'objet autonome, il était surchargé de connotations négatives et c'est pourquoi la modernité dans son élan humaniste, a fini par le rejeter, mais pas définitivement. Elle l'a remplacé par une conception plus démocratique du monument qui s'inscrit en droite lignée du paradigme de l'exception et du modèle.

Le monument à Paul Vaillant-Couturier (fig.1) est l'expression même de cette nouvelle vision des choses.



1. Projet de monument à Paul Vaillant-Couturier. Villejuif, France, 1937. Fondation Le Corbusier, ©FLC-ADAGP.

Son architecture mise à part, la commande du monument et les clients qui l'ont passée ainsi que la personnalité à qui il est dédié sont autant d'éléments du paradigme en question.

En effet, ce monument est dédié à Paul Vaillant-Couturier, journaliste éditeur de « L'Humanité », politicien et personnalité phare de la gauche française. Il n'est pas mort en martyr, ni en étant au pouvoir. Mais on lui a dédié un monument pour ses qualités personnelles exceptionnelles et susceptibles de servir de modèle à d'autres. La commande du monument n'est l'œuvre d'aucun pouvoir ou clergé mais elle est l'idée d'un comité indépendant qui comptait entre autres le cinéaste Jean Renoir et le monument est le résultat d'un concours architectural dont le lauréat fut Le Corbusier que certains différends idéologiques opposaient pourtant à Vaillant-Couturier¹⁵.

C'est ainsi que furent conçus les monuments modernes sur la base du paradigme de l'exception et du modèle : ils sont des objets architecturaux exceptionnels qui symbolisent des événements et des personnalités non seulement exceptionnels mais aussi susceptibles de servir de modèle.

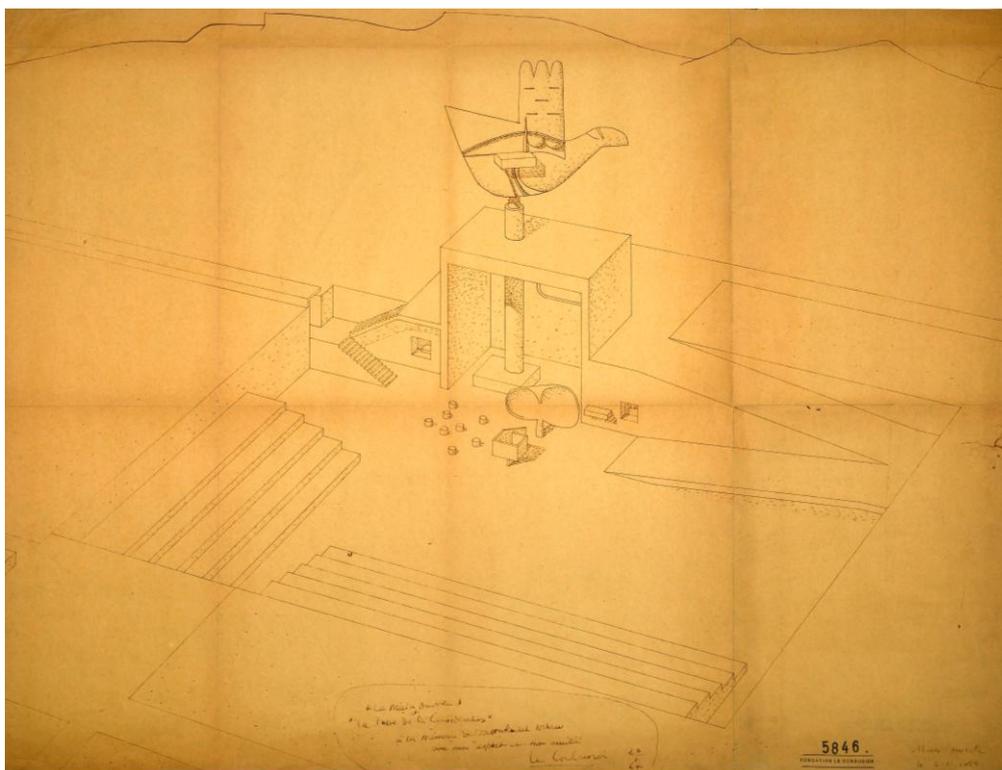
¹⁴ Quoique ce genre de monuments continue à exister de nos jours dans tous les pays totalitaires.

¹⁵ Alexander Tzonis, 2002, p.129.

Cette règle compte cependant au moins une exception, qui loin de confirmer la règle aurait plutôt tendance à la faire évoluer. Il s'agit en l'occurrence du monument de la Main Ouverte à Chandigarh de Le Corbusier.

3. Le monument de la main ouverte à Chandigarh

En décembre 1950, Le Corbusier est associé à la conception de la nouvelle capitale du Pendjab indien. En complément du projet, il intégra le monument de la main ouverte élevé au dessus de la fosse de la considération (fig.2).



2. La Main Ouverte et la Fosse de la Considération. Fondation Le Corbusier 5846, ©FLC-ADAGP.

En introduction à ses Œuvres Complètes 1946-52, Le Corbusier, en parle ainsi :

« En complément du programme de Chandigarh, capitale du Punjab, j'ai apporté, en creusant dans la terre, une petite contribution personnelle, baptisée drôlement : « La Fosse de la Considération ». Il s'agit d'un trou carré dans le sol, de 4.79 mètres de profondeur et de 25.07 mètres de coté. Des gens s'y réuniront, ceux qui parleront et ceux qui écouteront, debout ou assis : ils ne verront que le ciel posé sur les quatre bords de la fosse et la « Main Ouverte » haute de 16 mètres, de fer pur martelé et riveté sur une charpente de bois et tournant au vent sur un roulement à billes : « la Main » s'orientera selon le vent du jour. (...) Cet élément inattendu d'urbanisme a été spontanément, simplement et sans le moindre débat, appelé là-bas « le monument du Capitol » »¹⁶.

A travers cet énoncé, Le Corbusier commence par confirmer notre définition du concept moderne du monument et va même au-delà.

Il annonce de premier abord que le monument est « une contribution personnelle ». Il n'est commandé par aucune autorité. Bien au contraire, le monument est décrit comme « complément » du programme qui lui a été

¹⁶ Le Corbusier, Oeuvres complètes, 1946-52.

fourni par les autorités indiennes et qu'il juge être insuffisant et à la limite de la banalité, même s'il a constitué pour lui en tant qu'architecte, l'occasion d'imaginer et d'inventer :

« Mais le programme dressé par l'autorité est un programme banal, conformiste, tant en ce qui concerne l'habitation qu'en ce qui concerne les éléments institutionnels de la ville¹⁷. »

Le monument vient donc clarifier, énoncer et disculper. Il clarifie la position de l'architecte vis-à-vis du projet de la ville de Chandigarh : je suis responsable de la conception mais pas du programme. Il énonce ce que le concepteur pense du programme, de la ville, de ce qu'elle devrait être et de ce qu'elle devrait devenir et le disculpe face à ce qu'est cette ville sur le plan des institutions et de l'habitat.

La raison d'être du monument est ainsi établie. Il n'est fait ni pour glorifier, ni pour évoquer un quelconque événement, pouvoir ou personne. Le monument est créé pour éclaircir, rappeler et répondre à un besoin personnel de démarcation. Il est enfanté par une préoccupation d'éthique. Même si en étant ainsi, le monument marque une idéologie, cette idéologie reste personnelle. Elle est celle de l'architecte, qu'il juge en toute sincérité être celle du devenir du genre humain et de ses villes. Idéologie qui devrait caractériser une ère, une période, celle du machinisme. C'est d'ailleurs ce qui est énoncé par le contexte dans lequel est posée la critique du programme de Chandigarh :

« Quelle est la fenêtre ouverte sur demain ? Personne ne l'a encore désignée, personne encore n'a réussi à l'ouvrir ; l'horizon du monde est bouché. On ne sait pas de quoi demain sera fait. Plus de cent années ont rassemblé les éléments du jeu. Quel sera le jeu ? Quelles sont ou seront les règles du jeu ?

Je pose une simple question incidente, une question d'architecture : que deviendront nos villes : New York, Londres, Paris atteintes dans leur masse gigantesque faussée, écrasée d'erreurs récentes ou déjà accumulées, brûlées par le souffle de l'ère machiniste ?

La parole est à demain.

(...) Nulle part au monde le problème n'est encore foncièrement posé – fait d'économie, de sociologie et d'éthique -. Et l'homme prétend d'être le conducteur de sa civilisation¹⁸. »

Le paradigme moderne du monument est ainsi poussé à l'extrême : l'architecte monumentalise pour son compte. Il exprime ses propres idées et sa façon de voir les choses ; bref, sa liberté de pensée. Mais en voulant se démarquer de ce qu'il n'aimait pas, de ce qu'il n'admettait pas, il se devait de symboliser aussi sa part de responsabilité dans la ville de Chandigarh et la Main Ouverte exprime sa façon de faire les choses et c'est exactement ce qui transparait à travers la suite de sa description de cette œuvre :

« Au long de l'esplanade de 400 mètres qui relie le Bâtiment de l'Assemblée à celui de la Justice, se dresseront les signes sur lesquels sont conçus techniquement l'urbanisme et l'architecture de Chandigarh¹⁹. »

Telle est donc définie la mission de la Main ouverte avec les mots mêmes de son créateur. Mais cette définition quoi qu'elle énonce les raisons de son être²⁰, ne permet nullement de comprendre la raison de sa forme :

¹⁷ Le Corbusier, 1953, p.10.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid

« pourquoi une main ? », ni celle de son état : « pourquoi une main ouverte et verticale ? », ni celle de son lieu d'édification : « Pourquoi l'esplanade du bâtiment de l'Assemblée ? ». Tout comme elle n'explique point les idées qui ont été à l'origine de la composition dans sa totalité : « Pourquoi une fosse et pourquoi une telle appellation : la fosse de la considération ? » ni « Pourquoi une main qui tourne ? ».

Bien sur, tant que ces questions restent sans réponse, l'appartenance au paradigme énoncé, ne peut être vérifiée. C'est pourquoi, nous tenterons d'y répondre et pour y arriver, nous adopterons une « approche génétique ».

4. L'approche génétique

L'approche génétique est une démarche théorique qui a pris naissance dans l'environnement littéraire et textuel. Elle porte depuis une trentaine d'années le nom de « critique génétique » et remonte à une longue tradition philologique²¹.

Le propre de cette approche, tel que son nom l'indique, est d'essayer de comprendre la manière dont se fait la genèse de l'œuvre littéraire. A l'opposé de la longue tradition philologique qui approchait le sens par la médiation de l'archive, l'approche génétique est parvenu à renouveler la connaissance des textes grâce à « un véritable renversement opéré en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, de l'œuvre vers sa genèse²². » Le principe de ce changement de l'approche critique, est le constat que toute œuvre littéraire dans son état définitif est le résultat d'un travail, et donc « d'une élaboration progressive » au cours de laquelle l'auteur a préparé, conçu, produit, transformé, rédigé, révisé et corrigé son texte avant de le présenter dans sa forme finale. L'approche génétique se donne pour objet cet intervalle temporel du « devenir-texte ». Partant de l'hypothèse que le texte final est le résultat, l'aboutissement et la mémoire de ses propres changements, variations et mutations, elle tente de comprendre, à travers l'étude des « traces » laissées par l'auteur de son travail de création, la genèse de l'œuvre.

Les « traces », dans le domaine littéraire sont « les manuscrits de l'œuvre ». Elles sont le « pré-texte » qui raconte l'histoire de l'œuvre, de sa réalisation depuis le moment où l'auteur a entrevu l'idée première de son projet de texte, jusqu'à son état final de texte imprimé.

A concrètement parler, les traces en question sont constitués par tous les documents de travail de l'écrivain : « carnets, plans, scénarios, notes et documentations préparatoires, ébauches, brouillons, mises au net, épreuves corrigées²³. »

Le passage de la critique génétique du texte à une approche génétique de l'architecture a été rendu possible par l'évolution des préoccupations théoriques en architecture. C'est seulement au moment où l'œuvre finie, donnée à voir pour ce qu'elle est, c'est-à-dire, comme un objet architectural dont la réalité est assimilée à celle d'un objet naturel donné-là et dont l'extériorité au processus de conception est comparée à celle de l'objet naturel vis-à-vis des processus naturels, a cessé d'être le point focal de toutes les recherches théoriques en architecture, qu'un tel rapprochement est devenu possible.

²⁰ Cette façon de faire est habituelle chez Le Corbusier : rappelons-nous le monument dédié au modulator élevé au pied de l'unité d'habitation de Marseille, à travers lequel l'architecte rappelait l'utilisation de son système de mesure dans tout le projet.

²¹ Cf. Pierre-Marc De Biasi, 2000 (a).

²² Ibid, p.17.

²³ Ibid, p.18.

C'est à ce moment précis que « les coulisses de la création, le secret de fabrication²⁴ », de l'objet architectural sont devenus objet de connaissance et qu'il est devenu possible de s'intéresser à la genèse des œuvres, aux processus qui y ont conduit et aux conditions de leur naissance.

Essayer de comprendre les processus créatifs et le travail de conception de l'architecte, ont ainsi accédé à un statut de légitimité et l'approche génétique est venue naturellement répondre aux besoins nouvellement identifiés, avec pour avantages, à la différence des autres chemins théoriques, une vision archivistique systémique, qui ne rejette aucune des composantes du travail de l'architecte de quelque nature soient-elles : graphique, verbale, picturale, textuelle ou autre. En s'intéressant aux traces laissées par l'architecte concepteur entraînant de concevoir son œuvre, en prenant en charge la « pré-œuvre », l'approche génétique de l'architecture permet à la fois de :

Situer l'œuvre dans son contexte de création et en donner une lecture plus complète.

Comprendre le mode de travail de l'architecte considéré à l'occasion d'un projet donné avec la possibilité de retrouver son mode de travail global qui pourrait être établi à partir de l'étude génétique d'un certain nombre de ses œuvres..

Comprendre le processus de production et de conception de chaque œuvre, considérée individuellement.

Comprendre les raisons d'être de l'état final de l'œuvre : les motivations des divers choix et décisions prises par l'architecte.

Notre objectif étant ici la compréhension des raisons d'être de l'état final de la « Main Ouverte » de Le Corbusier, une approche génétique de ce travail semble être toute indiquée. Toutefois, nous ne nous en tiendrons pas à une application classique. Parce qu'en fait, l'étude des seuls documents qui ont servi à la conception de l'œuvre ne nous apprendra pas tout ce que nous voudrions savoir, dans ce cas précis. C'est pourquoi, nous utiliserons d'autres documents de l'architecte, même si parfois ils ne portent pas de références directes à l'œuvre en question. Tout comme nous aurons recours à des documents qui n'appartiennent pas directement à l'architecte mais à ses collaborateurs ou à des personnes qui l'ont directement connu ou étudié. Ces documents, cette nouvelle forme plus complexe de « traces » comportera des éléments de natures très diverses. Nous nous intéresserons aux peintures de l'architecte qui pourraient receler des préoccupations communes avec le projet en question. Nous porterons également notre attention sur ses textes écrits qu'ils se rapportent de manière directe au projet considéré ou qu'ils soient d'un ordre plus global, plus générique avec l'intention de comprendre certaines de ses positions philosophiques et théoriques susceptibles de porter un éclairage nouveau sur sa façon de faire.

Il y a également ses carnets de notes ou « carnets d'idées, qui jouent le rôle de « mains courantes » pour l'enregistrement en vrac de « choses vues » (...), ce sont des réserves, des « garde-penser » où l'on emmagasine des images, des croquis et des notes par provision, pour l'avenir généralement sans finalité immédiate²⁵. »

Les carnets de voyage « pleins de dessins-mémoires²⁶ » sont également une pièce maîtresse du puzzle. Tout comme le sont les entretiens verbaux accordés par l'architecte qu'ils concernent directement l'œuvre en question ou des préoccupations qui lui sont contingentes.

²⁴ Pierre-Marc de Biasi, 2000 (b), p.8.

²⁵ Op. Cit., 2000 (a), p.45.

²⁶ Ibid.

5. Analyse de l'œuvre

Le monument est placé au long de l'esplanade de 400 mètres qui relie le Bâtiment de l'Assemblée à celui de la justice. Il est placé au cœur de la ville de Chandigarh. Il se compose de deux parties essentielles : la Fosse de la Considération profonde de 4.79 mètres et large de 25.07 mètres au dessus de laquelle « se dresse » la Main Ouverte, haute de 16 mètres.

L'emplacement est à première vue classique : quoi de plus normal qu'un monument au centre de la ville ? Mais telle n'est peut-être pas la seule raison. Parce qu'en fait, cette partie terrestre ou devrai-je dire terrienne du monument : la Fosse de la Considération, a une fonction. Elle est le lieu de regroupement dans lequel les citoyens peuvent « débattre de la chose publique ». Elle est l'équivalent des deux bâtiments qu'elle prolonge. Sans en posséder la formalité, elle en a la fonction. Elle est la représentation du pouvoir citoyen censé contrebalancer l'autorité officielle des deux autres pouvoirs. Elle est l'agora grecque ou le forum romain réinterprétés et revisités.

Dans son appellation même, la Fosse est l'expression de la restitution du pouvoir aux citoyens. Elle est la Fosse de la Considération : considération des couches populaires et de ce qu'elles pensent.

Quand on connaît la constitution hiérarchisée de la société indienne, la fosse est aussi le lieu de la considération de l'autre : « *Des gens s'y réuniront, ceux qui parleront et ceux qui écouteront, debout ou assis (...)*²⁷ »

Elle est le lieu dans lequel et par lequel, « *l'homme devient le conducteur de sa civilisation*²⁸ ».

La forme de la fosse de la considération est, à un détail près, similaire à celle des autres bâtiments qu'elle prolonge. Elle est comme eux de forme géométrique pure mais alors qu'ils sont élevés au dessus du sol, elle y est creusée, enfoncée.

Elle en est le négatif.

Elle est l'espace et ils sont le bâti, elle est le vide et ils sont le plein, elle en est le contre-poids.

Le Corbusier a opéré un «déplacement de concepts » si complexe que la fosse de la considération est devenue à la fois l'équivalent du Bâtiment de l'Assemblée qu'elle prolonge et l'expression de ces vieux lieux publics eux-mêmes consacrés au débat de la chose publique, que sont l'Agora et le Forum. En faisant jouer ses facultés de réinterprétation et ses stratégies d'innovation par adaptation et réinterprétation de ce qui existe dans la tradition, décrites par Colquhoun²⁹, l'architecte a réussi à recréer le lieu public par excellence, mais en l'insérant dans le sol, lui donnant ainsi, comme à la recherche d'une touche personnelle : « *une petite contribution personnelle*³⁰ », une spatialité différente. Le lieu devient particulier, spécifique, unique. Il n'est pas la place publique, représentée elle par l'esplanade. Ni exactement le Forum ou l'Agora, situés eux au ras du sol, ni le bâtiment de l'Assemblée édifié et élevé au dessus du sol. La fosse de la considération est enfouie dans le sol mais aussi ouverte au ciel. Elle est à la fois intérieure et extérieure. Elle est aussi profonde que l'est la civilisation indienne³¹, mais en étant

²⁷ Le Corbusier, 1953, p.10.

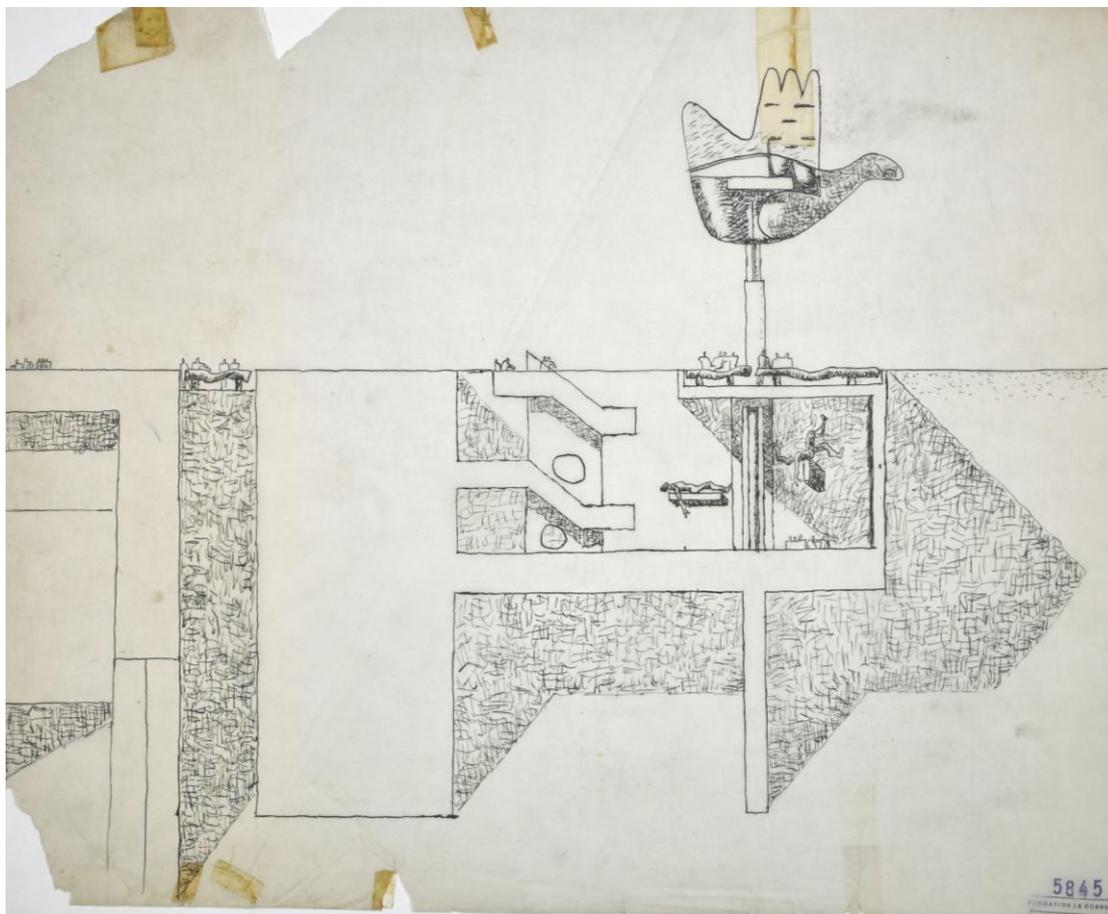
²⁸ Ibid.

²⁹ Alain Colquhoun, Recueil d'essais critiques, OPU, Alger, 1985, p.59.

³⁰ Le Corbusier, op. cit., 1953.

³¹ Le Corbusier était profondément conscient de cette réalité et il l'a noté à plusieurs reprises, comme ici dans ce Passage tiré d'une lettre adressée par Le Corbusier à M. Nehru et intitulée « La Main Ouverte », écrite à Chandigarh, le 26-27 novembre 1954 : « Mais l'Inde n'est point un pays tout neuf ; elle a vécu les plus hautes et les plus anciennes civilisations. Elle possède une intelligence, une éthique et une conscience. »

abaissée par rapport au sol, elle exprimerait peut-être aussi bien l'état d'une démocratie indienne encore titubante, qui reste à faire (fig.3).



3. Coupe sur la fosse et la main ouverte. Fondation Le Corbusier 5845, ©FLC-ADAGP.

Le paradoxe créé par cet enfouissement dans le sol marié au nom de « Fosse de la Considération » est peut-être ce qui fait dire à Le Corbusier qu'il s'agit d'un « *drôle de baptême*³² ».

Les gens placés dans la fosse sont protégés des influences du pouvoir et de l'autorité. Ils ne sont dirigés que par leur souhait d'évoluer et de progresser.

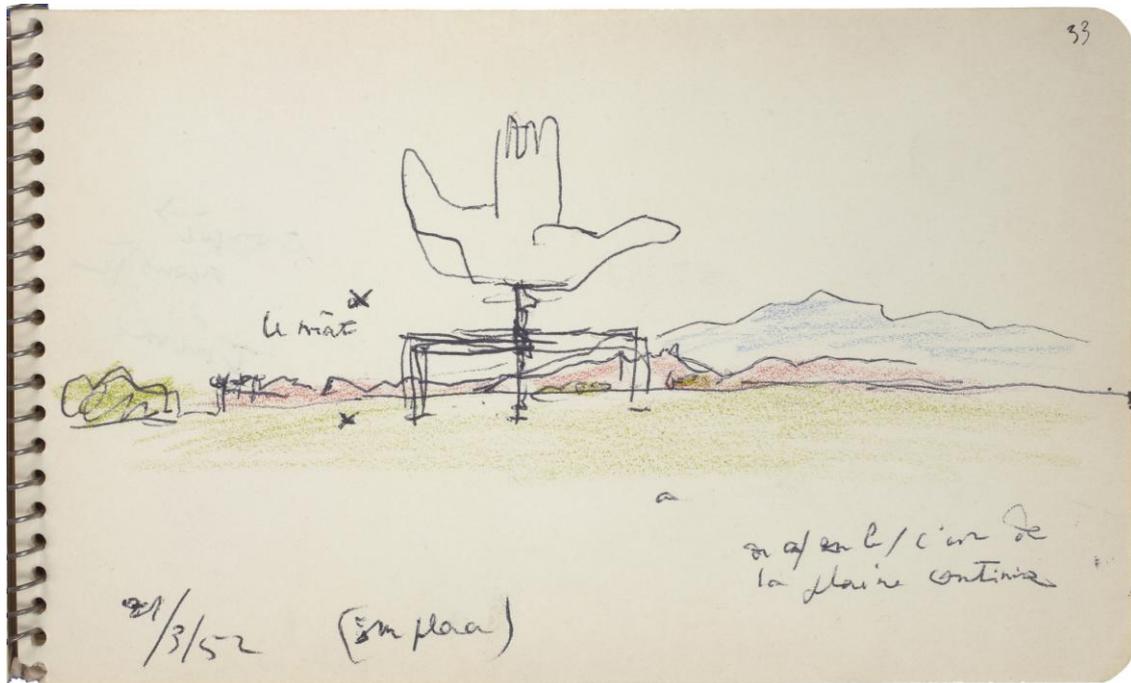
L'ouverture vers le ciel leur rappelle un devoir d'ascendance et la Main Ouverte placée au dessus de la fosse, au dessus d'eux en somme, leur montre le chemin ascendant, elle leur rappelle qu'ils sont maîtres de leurs destin : « *ils ne verront que le ciel posé sur les quatre bords de la fosse et « la Main Ouverte » haute de 16 mètres*³³. »

L'importance du lieu choisi pour le monument ne s'arrête pas là. Elle n'est pas uniquement bi-dimensionnelle. Elle est surtout tri-dimensionnelle et spatiale. Elle n'est pas uniquement horizontale mais elle reprend le complément naturel de l'horizontalité qu'est la verticale. Parce qu'à cette première relation organique que ce lieu crée entre la fosse et son environnement se superpose une deuxième relation aussi importante qui relie la Main Ouverte, la partie verticale du monument aux éléments naturels du site : « Le Milieu » : l'Himalaya, le ciel, le

³² Le Corbusier, 1953.

³³ Ibid.

soleil et tout ce qui constitue l'horizon (fig.4). La ligne horizontale qui complète la verticale du monument et s'y oppose. Ainsi sont matérialisés les signes sur lesquels sont techniquement conçus l'urbanisme et l'architecture de Chandigarh : « Ces signes sont les phases du jeu joué par l'homme avec les éléments cosmiques : homme et nature. Jeu des nombres, jeux du calendrier et de la journée solaires, jeu du soleil – sa lumière, son ombre, sa chaleur³⁴ » et ce sont ces signes qui sont encadré par cette ouverture dans le cube de béton évidé qui supporte la Main.



4. La Main Ouverte dans son environnement. Croquis d'étude de Le Corbusier, Carnet F-24, Fondation Le Corbusier, ©FLC-ADAGP.

Partout la relation au milieu est mise en jeu, mise en évidence, et mise en scène : « Me voici parti à la recherche de vérités architecturales plus vastes. Je perçois que l'œuvre que nous élevons n'est ni seule, ni isolée ; que l'atmosphère en constitue d'autres parois, d'autres sols, d'autres plafonds, que l'harmonie qui m'a arrêté net devant le rocher de Bretagne existe, peut exister partout ailleurs, toujours. L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même : le dehors existe. le dehors m'enferme dans un tout qui est comme une chambre³⁵. »

Mais ces signes ne sont pas les seuls. Ils en comptent aussi un autre, celui de l'angle droit. Un angle droit qui est partout présent : entre les lignes de la fosse et le mat de la Main, mais aussi entre celui-ci et la ligne des montagnes et celle de l'horizon.

Il est également présent au sein de la fosse carrée et cubique et au sein du cube de béton évidé qui supporte la main et entre ces deux cubes l'un vertical et l'autre horizontal, mais aussi entre le mat et le cube de béton. L'angle droit est également dans le cadre qui traverse le cube de béton pour montrer les éléments naturels en arrière plan, comme pour montrer une forme de relation de l'architecture au milieu.

Mais pourquoi donc l'angle droit ?

Poser cette question reviendrait implicitement à se demander pourquoi ces signes ? Et de là à se demander si la main en tant que telle fait partie de ces signes ? Et aussi comment ces signes expriment-ils l'architecture et

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

l'urbanisme de Chandigarh ? Et en poussant le questionnement jusqu'au bout comment ces signes en viennent-ils à exprimer la façon de faire de Le Corbusier du moment qu'il énonce que le jeu de ces signes synthétise sa façon de voir et de faire l'architecture et l'urbanisme : « *Ces signes sont les phases du jeu joué par l'homme avec les éléments cosmiques (...). Ce jeu fut précisément le travail de ma vie depuis toujours. Il gère, me semble-t-il, l'architecture et l'urbanisme*³⁶. »

6. L'angle droit

L'angle droit est pour Le Corbusier l'expression même de l'architecture. Mais bien au-delà, il est la synthèse du monde et de la vie des hommes.

Il est pour l'architecture le lieu de toutes les mesures, la référence suprême et essentielle (fig.5) : « *Alors je dessine par deux traits seulement ce lieu de toutes les mesures, et je dis, ayant comparé dans mon esprit nombre d'œuvres humaines, je dis « voici, cela suffit*³⁷. »

Pour l'architecte, il est un outil. Pour Le Corbusier, il est l'outil par excellence, il est son signe et son choix. Il le classe à l'occasion du « Poème de l'Angle Droit », sous le chapitre « *Outil* », qui est le dernier chapitre du livre, comme pour en faire une sorte de testament, de legs universel et de manifeste qu'il énonce ainsi :

*« On a
Avec un charbon
Tracé l'angle droit
le signe
il est la réponse et le guide
le fait
une réponse
un choix
il est simple et nu
mais saisissable
Les savants discuteront
de la relativité de sa rigueur
Mais la conscience
en a fait un signe
Il est la réponse et le guide
le fait
ma réponse
mon choix*³⁸. »

L'angle droit est pour Le Corbusier « *la base de sa pensée architecturale. (...) L'angle droit n'est pas seulement géométrie, mais symbole. Il est chargé de valeur mystique*³⁹. »

³⁶ Ibid.

³⁷ Le Corbusier, 1930.

³⁸ Le Corbusier, 1955.

³⁹ Wogensky, 1979.

Pour l'homme, l'angle droit est l'expression de sa vie toute entière et de sa mort. Il est le symbole de la station debout qui sert à voir et à agir et de la position horizontale qui sert à dormir et à mourir⁴⁰. Il est le garant de sa relation à la nature et à la vie.

*« L'univers de nos yeux repose
sur un plateau bordé d'horizon
La face tournée vers le ciel
considérons l'espace inconcevable
jusqu'ici insaisi.
Reposer s'étendre dormir mourir
Le dos au sol
Mais je me suis mis Debout !
Puisque tu es Droit
te voilà propre aux actes.
Droit sur le plateau terrestre
des choses saisissables tu
contractes avec la nature Un
pacte de solidarité : c'est l'angle droit
Debout devant la mer vertical
te voilà sur tes jambes⁴¹. »*

7. La main

Existerait-il un angle droit sans l'homme ? Sans l'homme y aurait-il possibilité de géométrie ? Il semblerait que non⁴², et Le Corbusier l'a confirmé.

La main est donc tout d'abord symbole de l'homme. Elle est le moyen, l'outil, l'intermédiaire qui relie l'homme à l'univers. Elle permet non seulement d'agir, mais aussi de connaître et de rentrer en contact avec l'univers, avec la nature et avec les choses qui nous entourent.

La main prend, la main perçoit, la main saisit :

*« Tendresse !
Coquillage la Mer n'a cessé
de nous en jeter les épaves de
riante harmonie sur les grèves.
Main pétrit main caresse
Main glisse. La main et
la coquille s'aiment⁴³. »*

⁴⁰ « La mort est la porte de sortie de chacun de nous. Je ne sais pourquoi on veut la rendre atroce. Elle est l'horizontale de la verticale, complémentaire et naturelle. » Lettre de condoléances adressée par Le Corbusier à André Wogensky à l'occasion du décès de son père, in Wogensky, Rome, 1979.

⁴¹ Le Corbusier, op. cit., 1955.

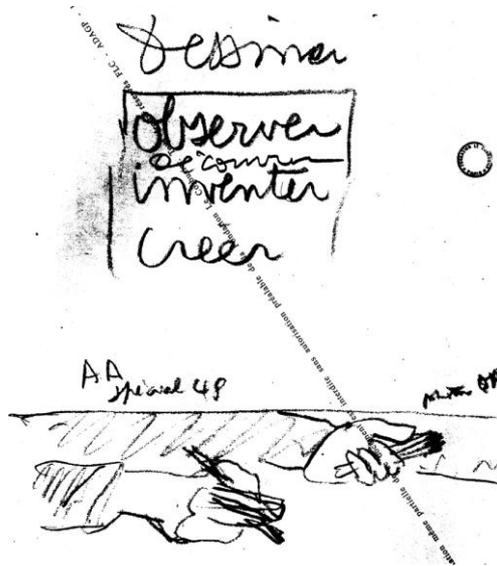
⁴² Cf. Serres, 1993.

⁴³ Le Corbusier, op. cit., 1955.



5. L'angle droit. Source : Le Corbusier, 1989, p. 151, ©FLC-ADAGP.

La main dessine, la main découvre: la main reçoit. (fig.6)



6. La main dessine : elle aide à observer et à découvrir mais aussi à inventer et à créer. Source : Fondation Le Corbusier, ©FLC-ADAGP.

La main transmet, la main agit, la main donne : la main offre.

Telle est la main de Le Corbusier, elle est symbole de l'action. L'action de l'homme sur le milieu, sur lui-même, sur le propre de l'homme pour les hommes. La main se saisit, à travers le toucher et le dessin de ce qui existe et le transforme en vue d'offrir à l'humanité une invention nouvelle, différente et unique.

La main est gestes. Elle est geste de déclamation dans le monument à Vaillant-Couturier), mais elle est aussi geste de bénédiction dans la porte de notre Dame de Ronchamp, elle est geste de conciliation dans ce dessin des

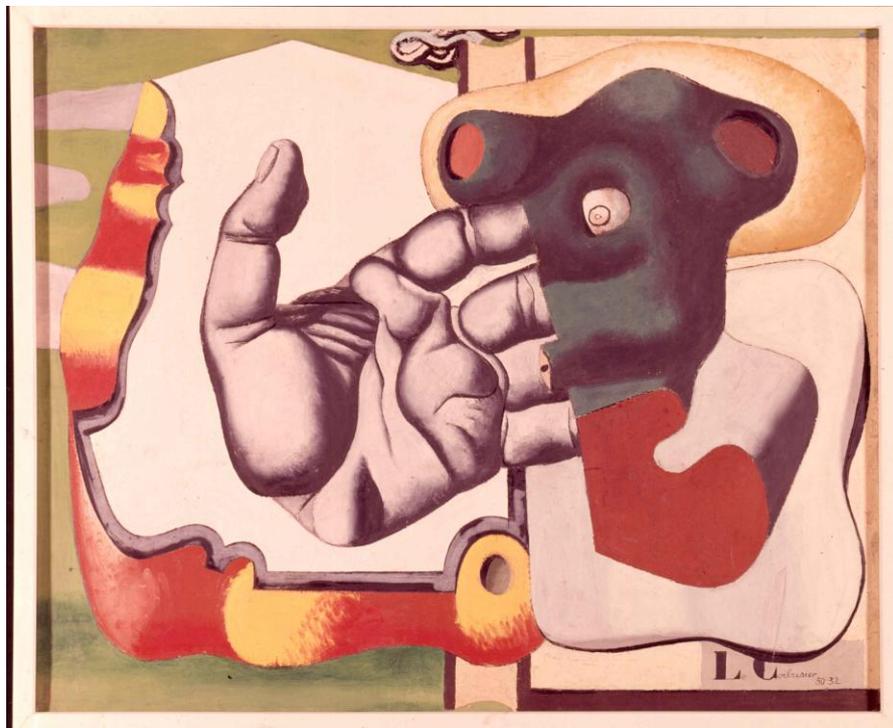
« deux mains gauche et droite aux doigts entrecroisés⁴⁴ », elle est geste de protection, elle est geste de connaissance, elle est geste de création et d'invention, elle est geste de reconnaissance, elle est geste de rencontre et de paix.

« Les mains nous expriment. Les mains dessinent. Les mains palpent la forme. Les mains forment l'objet. Les mains développent⁴⁵. »

C'est pour toutes ces raisons que la main a toujours fasciné Le Corbusier. Il suffit pour cela de faire un tour du côté de ses tableaux et de ses dessins pour voir combien cet organe l'habite (fig. 7, 8,9 et 10). Son livre « Le poème de l'angle droit » est à lui seul un empilement extraordinaire de dessins de mains dans diverses positions.

La main ouverte est en quelque sorte l'aboutissement de cette intense préoccupation. La main quand elle est ouverte est geste de réception et d'offrande.

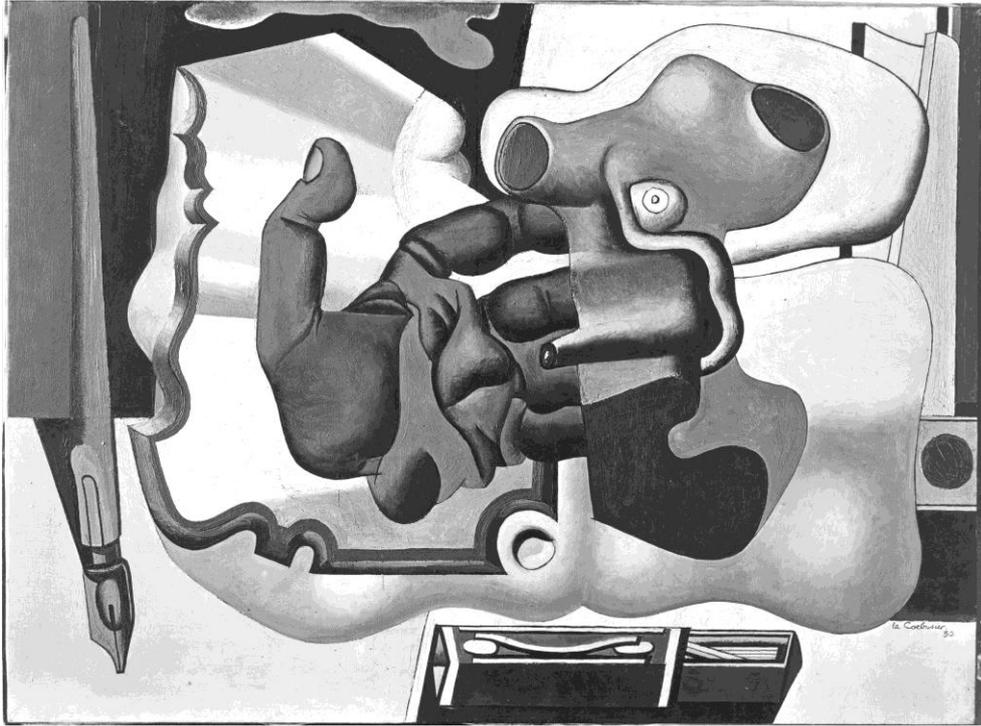
Elle est la porte de l'esprit (fig.11). Elle permet d'y entrer et d'en sortir. Elle reçoit de partout, de tout et de tous et en donne à tous.



7. La main rouge, 1932, ©FLC-ADAGP.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Wogensky, 1987.



8. La main et le silex, 1943, ©FLC-ADAGP.



9. Lignes de la main, 1930, ©FLC-ADAGP.



10. Cœur sur la main, 1943, ©FLC-ADAGP.

Telle est la main de Chandigarh :

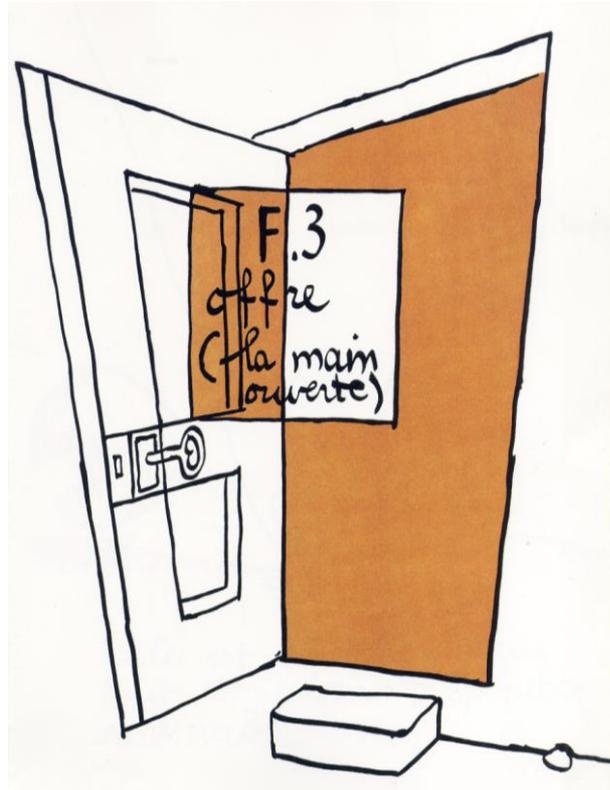
*« Ouverte pour recevoir
Ouverte aussi pour que chacun
y vienne prendre
Les eaux ruissellent
le soleil illumine
Les complexités ont tissé
leur trame
les fluides sont partout.*

*Les outils dans la main
Les caresses de la main
La vie que l'on goûte par
le pétrissement des mains
La vue qui est dans la
Palpation
Pleine main j'ai reçu
pleine main je donne⁴⁶ »*

Symbole aussi d'une Inde dont la main est « ouverte pour recevoir les richesses créées, ouverte pour les distribuer à son peuple et aux autres ... »⁴⁷.

⁴⁶ Le Corbusier, op. cit., 1955.

⁴⁷ Le Corbusier, lettre à Nehru, Chandigarh, 26-27 novembre 1954, p.2.



11. la main ouverte, la main offre. Elle est porte de l'esprit. Source : Le Corbusier, 1989, p.141. ©FLC-ADAGP.

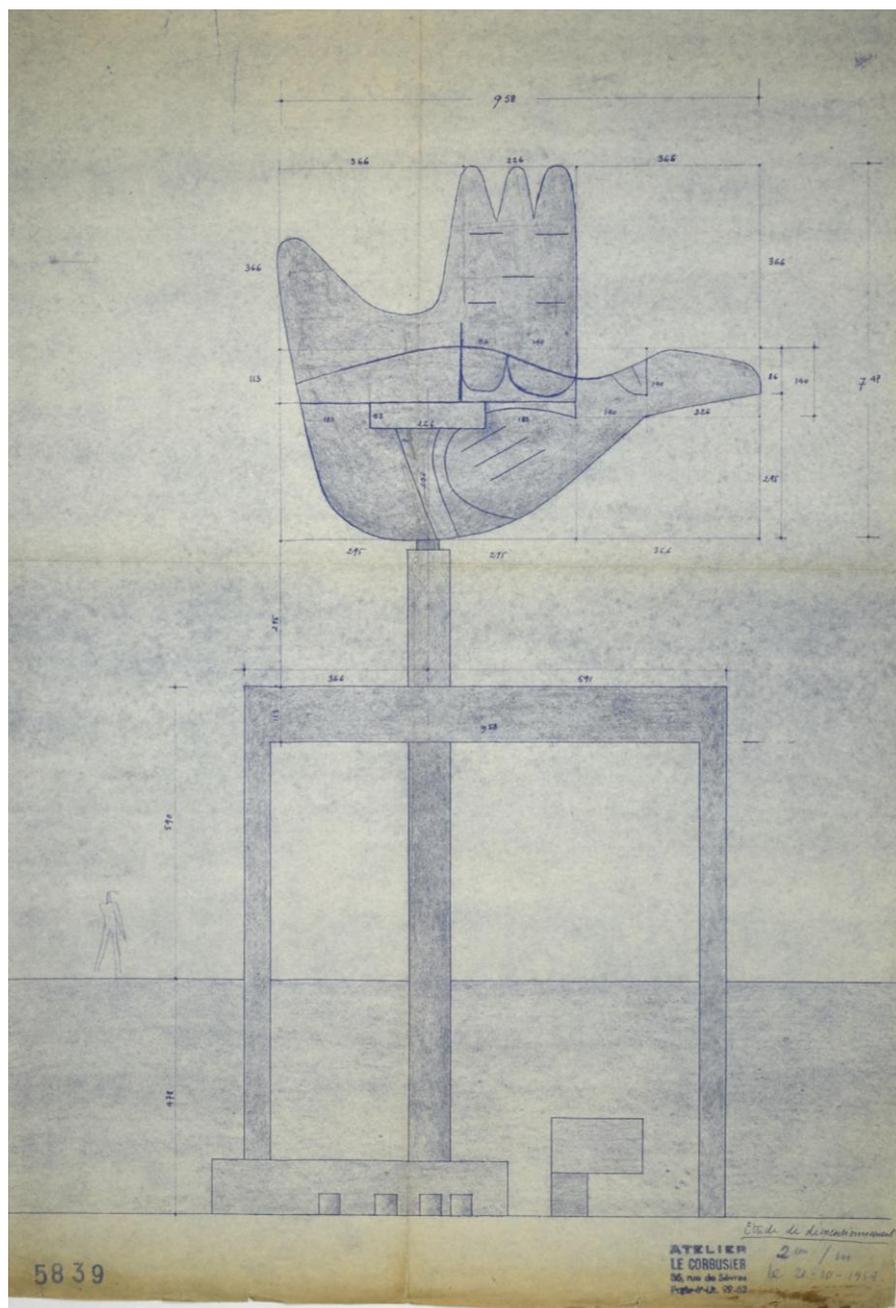
Son histoire a commencé en 1948, tel que le dit Le Corbusier dans les notes qu'il a faites de sa première rencontre avec Nehru : « *J'ajoute depuis 1948, je suis obsédé par le symbole de la main ouverte j'aimerais pouvoir le placer au bout du capitol devant l'Himalaya. (...) J'ai pensé qu'au moment où le monde moderne jaillit en illimitées richesses intellectuelles et matérielles, il fallait ouvrir la main pour recevoir et pour donner*⁴⁸. »

Son idée en tant qu'œuvre architecturale est « *née à Paris, spontanément, ou plus exactement comme suite à des préoccupations et à des débats intérieurs venus du sentiment angoissant des désharmonies qui séparent les hommes si souvent et en font des ennemis. Un premier croquis apparaît, spontanément – une espèce de coquille flottant au dessus de l'horizon : mais des doigts écartés montrent une main ouverte comme une vaste conque. Plus tard, l'année suivante, dans un hôtel de la Cordillère des Andes, l'idée revient, prenant une forme différente ; ce n'est plus une conque, mais un écran, une silhouette*⁴⁹. »

C'est ainsi qu'est venu au monde le projet de la Main Ouverte de Chandigarh. Une silhouette de main ouverte, inscrite dans un carré (fig.12), placée au dessus d'un autre carré que creuse un carré et qui est lui-même posé au dessus d'un carré enfoncé dans le sol. Vue de dessus, elle rappelle un autre symbole si cher à Le Corbusier qu'est le bateau et vue de face, elle rappellerait presque une colombe (fig. 13).

⁴⁸ Le Corbusier, extrait du carnet de notes : Première entrevue avec M. Nehru

⁴⁹ Le Corbusier, op. cit., 1953.



12. La main inscrite dans le carré, Fondation Le Corbusier, 5839, ©FLC-ADAGP.

Mais tout ceci reste secondaire.

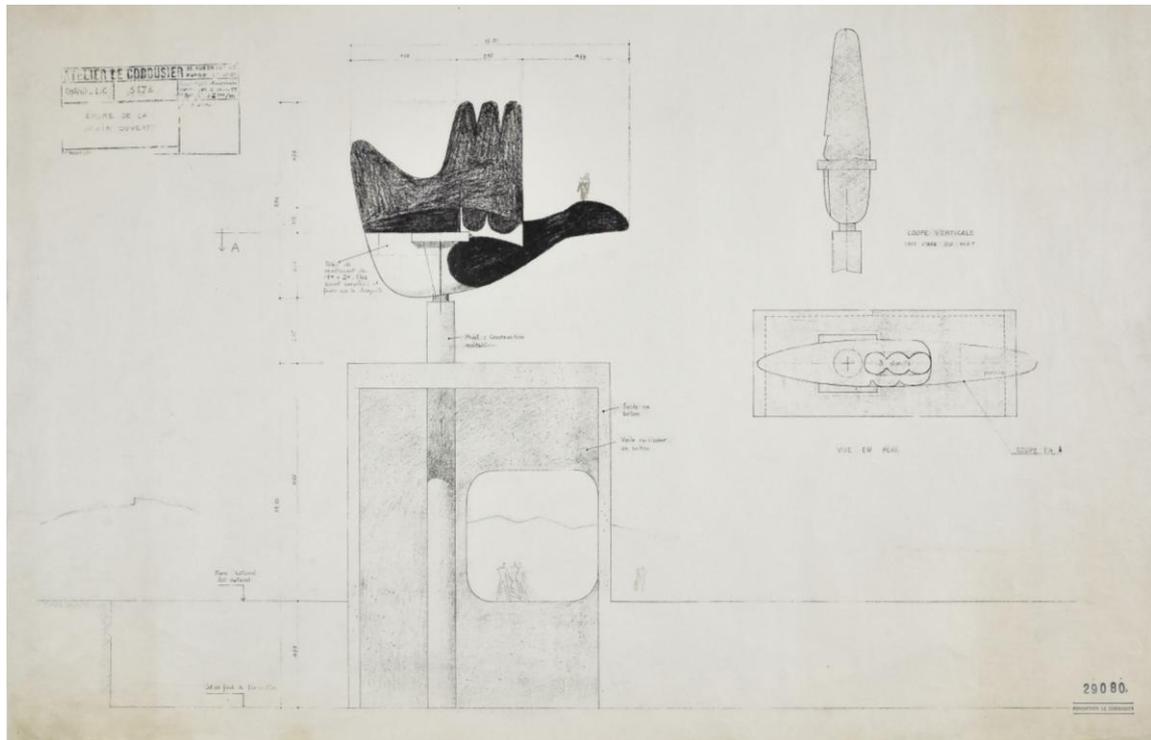
Ce qui est cependant important, c'est que cette main faite de fer pur martelé monté sur une charpente de bois, « tel qu'il est employé par les Indiens en dinanderie pour la confection des cruches contenant l'eau des puits. Art habile et ferme de rivetage et de soudure des plaques de fer⁵⁰ », tourne aux vents sur un roulement à billes. « la Main » s'orientera selon le vent du jour. Attitude qui ne symbolise pas la girouette opportuniste. Au contraire : symbole de la prise en considération des faits de la réalité quotidienne⁵¹. »

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

Le Corbusier a intégré le mouvement dans son monument. Par ce geste il a intégré le temps et le changement au sein même de l'être architectural. Il a fourni à l'architecture la seule dimension qui lui manquait jusque là. D'une préoccupation fort ancienne déjà

exprimée à travers le monument à Vaillant-Couturier conçu en fonction d'une perception séquentielle, il a fait une réalité architecturale. Avec cette création, l'architecture cesse d'être un simple témoin du temps pour se « mouvoir » en un acteur du temps, à part entière.



13. La main ouverte vue de face et de dessus. Fondation Le Corbusier 29080, ©FLC-ADAGP.

8. Conclusion

La « Main Ouverte » a non seulement intégré toutes les données du paradigme moderne de la modernité : absence de commande officielle, réinterprétation de la dimension constructive, dissolution des masses, géométrisation et spatialisation, mais elle l'a surtout poussé jusqu'à son apogée.

A travers la main Ouverte, Le Corbusier est retourné aux origines de l'architecture humaine et en a bouclé la boucle : « *Enfin l'enclos du trou et le signe dressé sur la plaine sont les deux modes fondamentaux qui définissent un espace : le totem et la clairière, l'objet focal et le vide ceint (...). Ils sont ici réunis en un seul anneau construit de la géométrie pure*⁵². »

Le Corbusier a monumentalisé pour lui-même en s'efforçant de créer une synthèse pour l'œuvre de sa vie, mais il a également et surtout monumentalisé à la gloire du genre humain et des hommes qui travaillent, qui innovent, qui inventent et qui créent pour le plaisir des autres, tels des acrobates.

⁵² Ch. De Portzamparc, 1987.

ACROBATE

« *Un acrobate n'est pas un pantin
Il consacre son existence à une activité
par laquelle en danger de mort permanent,
il réalise des gestes hors série, aux limites
de la difficulté, et de la rigueur
de l'exactitude, de la ponctualité ... quitte
à se rompre le cou, à se briser les os, à
s'assommer.
Personne ne l'en a chargé
Personne ne lui doit gratitude quelconque
Mais, lui, il est entré dans un
univers hors série, celui de l'acrobatie.
Résultat : bien sûr ! Il fait des choses
que les autres ne peuvent faire.
Résultat : Pourquoi fait-il cela ? se
demande autrui : c'est un prétentieux, c'est
un anormal ; il nous fait peur ; il nous fait pitié ;
il nous embête⁵³ ! »*

9. Remerciements

Les auteurs tiennent à remercier la Fondation Le Corbusier pour les avoir autorisé à faire usage, à titre gracieux, des images ici introduites.

10. Bibliographie

Colquhoun, Alain, Recueil de textes choisis. Alger : OPU, 1985.

De Biasi, Pierre-Marc (a), *Pour une approche génétique de l'architecture*, in Genesis, N°14, 2000. Montréal : Centre Canadien d'Architecture (CCA), pp.13-64.

De Biasi, Pierre-Marc (b), *La clarté des archives*, in Genesis, N°14, 2000. Montréal : Centre Canadien d'Architecture (CCA), pp.7-12.

De Portzamparc, Christian, in Pierre Mardaga (Ed.), CORBU vu Par, 1987. Liège.

De Portzamparc, Christian, *L'architecture est d'essence mythique*, in actes du colloque Ville, forme, symbolique, pouvoirs, projets. Liège : Editions Pierre Mardaga, 1986.

Divorne, Françoise, *Entre événement et mémoire : la monumentalité contemporaine*, in actes du colloque Ville forme symbolique pouvoirs projets. Liège : Editions Pierre Mardaga, 1986.

Hegel, *Esthétique. Textes choisis*. Paris : PUF, 1953.

Le Corbusier, « La Main Ouverte », lettre à Nehru, Chandigarh, 26-27 novembre 1954. Paris : Fondation Le Corbusier.

Le Corbusier, Carnet F-24. Paris : Fondation Le Corbusier.

⁵³ Le Corbusier, 1948.

Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, 1955, réédition 1989. Paris : Fondation Le Corbusier et éditions Connivences.

Le Corbusier, *Œuvres complètes 1946-52*. Zurich : Editions d'architecture (Artemis), 1953, 7th ed., 1976.

Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, collection de l'Esprit Nouveau. Paris : Editions G. Grès et Cie, 1930.

Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*. Paris : Plon, 1937.

Rykwert, Joseph, *Construction du corps et souvenir de la ville*, in actes du colloque Ville forme symbolique pouvoirs projets. Liège : Editions Pierre Mardaga, 1986.

Serres, Michel, *Les origines de la géométrie*, Collection Champs. Paris : Editions Flammarion, 1993.

Tzonis, Alexander, *Le Corbusier. Poétique, machines et symboles*. Royaume Uni : Editions Hazan, 2001.

Wogensky, André, in Pierre Mardaga (Ed.), *CORBU vu Par*, 1987. Liège.