

Ouvrage issu du programme de recherche
« La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que
méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions
visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification »,
Versailles 2020-2023

Sous la direction de Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno,
Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone

**La promenade architecturale
ou la dissociation des sens**

Paolo Amaldi

Pour citer cet article

AMALDI Paolo, « La promenade architecturale ou la dissociation des sens ». In : BISTAGNINO Enrica, FALCIDIENO Maria Linda, PIERLUISI Gabriele et VIATI NAVONE Annalisa (dir.), *Regard, mouvement, perception. Paysages urbains en mutation*. ENSA Versailles, 2024. Ouvrage issu du programme de recherche « La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification », (organisé entre 2020 et 2023), LéaV/ENSA Versailles, mis en ligne le 1^{er} juillet 2024, p. 117-130.

La promenade architecturale ou la dissociation des sens

Paolo Amaldi

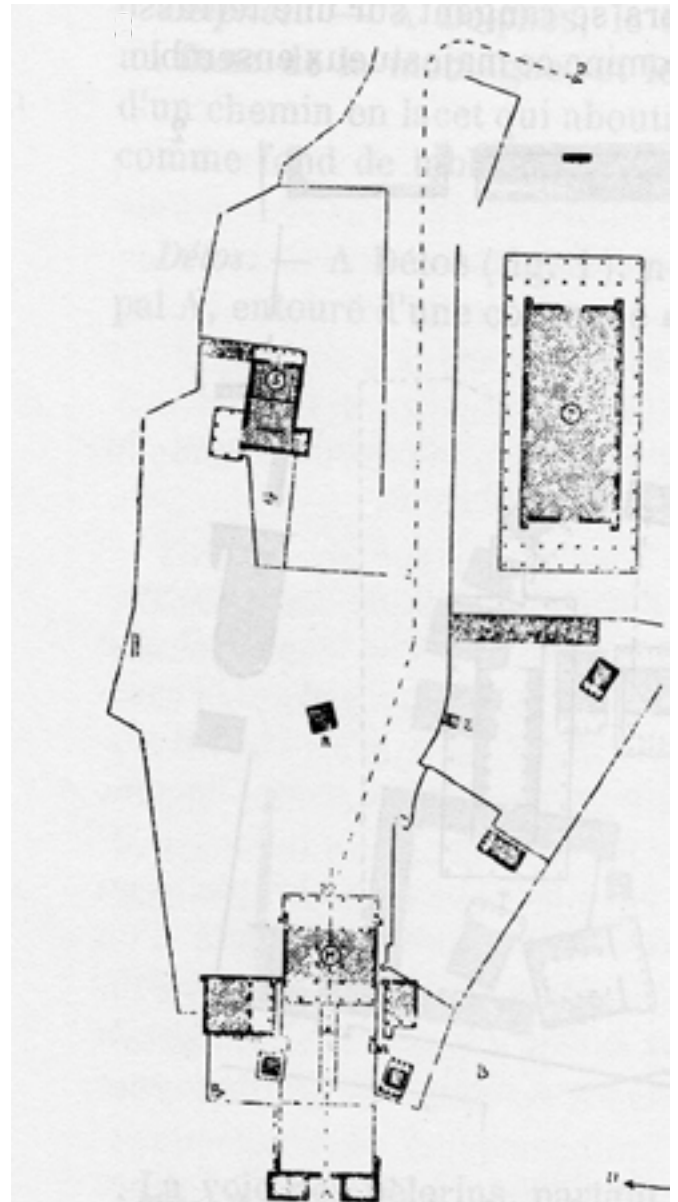
1

Les commentaires de Le Corbusier qui accompagnaient les dessins de l'Acropole d'Athènes dans *Vers une architecture* s'ouvraient par une mise en garde adressée par l'architecte à ses confrères contre « l'illusion des plans » : plus précisément, contre la technique qui consiste à penser et à créer l'architecture en s'en tenant aux plans dessinés. Le Corbusier s'en prenait en particulier à l'idéologie Beaux-Arts, parce qu'elle pense le plan en termes de tableau. Selon lui, au contraire, le plan ne doit être considéré que comme « une austère abstraction de la réalité, aride au regard » (Le Corbusier, 1922).

Pour illustrer son propos, il reprenait la promenade d'approche et d'ascension de l'Acropole proposée par Auguste Choisy dans son *Histoire de l'architecture*. L'historien français, dont le texte était un best-seller à l'époque de la formation de Le Corbusier, faisait référence, dans les pages consacrées à l'architecture grecque de la période attique, au concept de « pittoresque » (Choisy, 1899) pour décrire l'approche non symétrique et biaisée des temples et bâtiments du rocher sacré. Par rapport à ses prédécesseurs archéologues et architectes français et anglais qui se disputaient sur le caractère monochrome ou polychrome des édifices et sur les proportions des ordres employés, l'approche de Choisy constitue une rupture épistémologique de remise en jeu du regard, de valorisation de son mode de fonctionnement heuristique et exploratoire. Une sensibilité nourrie, il est vrai, par un relevé altimétrique précis qu'il avait lui-même réalisé *in situ* au début de sa carrière d'historien. Le « pittoresque », donc, comme attitude vis-à-vis d'un contexte naturel dont les concepteurs, selon Choisy, auraient réussi à tirer profit.

Cette notion avait été énoncée dans un contexte semblable par Eugène Viollet-le-Duc, sensible, lui aussi, à cet art consommé de la mise en scène dans la ville de l'antiquité gréco-romaine et qui reconnaissait la supériorité du tissu urbain des villes

médiévales italiennes sur celles de France, idée reprise ensuite par Camillo Sitte¹ : « Les anciens, s'ils élevaient de beaux monuments, ne négligeaient pas leur entourage, choisissaient leur place ; ils savaient conduire la foule, par des transitions habilement ménagées, de la voie publique au sanctuaire de la Divinité [...]. Nous avons trop oublié qu'il faut, aux œuvres d'art, une mise en scène. L'Antiquité n'a jamais abandonné ce principe, le Moyen Âge a tenté souvent de s'y rattacher, mais avec une infériorité manifeste, surtout en France, car en Italie on reconnaît encore l'influence de ces traditions païennes, et c'est en grande partie la cause de l'effet que produisent les œuvres d'architecture de ce pays, bien que, prises en elles-mêmes, ces œuvres soient souvent beaucoup au-dessous de ce que nous possédons en France » (Viollet-le-Duc, 2010 [1863]).



1. Auguste Choisy, plan de l'Acropole d'Athènes, 1996.
Tiré de : CHOISY, Auguste, *Histoire de l'architecture* [1899].
Paris : Bibliothèque de l'image. Le pittoresque dans l'art grec.

Viollet-le-Duc condamnait la réduction de l'architecture à sa « frontalité », tout comme Le Corbusier après lui accusera la tradition Beaux-Arts de penser la composition en termes de pure axialité. Selon lui, le travers de l'École consiste à étendre en trois dimensions ce qui a été pensé dans l'espace bidimensionnel des dessins géométraux, produisant ainsi de « grandes boîtes » dotées de « façades pondérées » et « symétriques » : « Nous élevons un monument, mais nous le plaçons mal, nous l'entourons mal, nous ne savons pas le présenter au public [...]. Les plus mauvais édifices du Moyen Âge ou des Temps modernes, bâtis en Italie, sont toujours placés pour produire de l'effet ; le pittoresque joue un rôle important. Nous avons remplacé cela par la symétrie qui est contraire à notre esprit, qui nous ennuie, nous fatigue ; c'est la dernière raison de l'impuissance. Ni l'acropole d'Athènes ni le Forum romain ou celui de Pompéi [...] ne nous donnent des dispositions symétriques d'ensemble. La symétrie chez les Grecs ne s'applique qu'à un édifice [...]. Les Romains et surtout les Grecs n'ont jamais admis la symétrie qu'autant que cette loi pouvait être comprise d'un coup d'œil » (*ibid.*, p. 342-343). C'est contre l'idée que l'architecture puisse être absorbée « sans reste », dirait Merleau-Ponty (2001 [1945]), et d'un coup d'œil que se sont érigés chacun à sa manière Le Corbusier, Choisy, Viollet-le-Duc et Camillo Sitte.

2

Revenons à la catégorie esthétique du pittoresque apparue au XVIII^e siècle, à une époque où les données sensorielles et l'imagination accèdent au rang de science² et accompagnent l'idée que la Nature est un processus dynamique. Si la perception n'est pas une activité omnisciente et immédiate, c'est qu'elle s'inscrit dans une nouvelle sensibilité propre à la pensée des Lumières et de l'*Aufklärung*, qui voit le réel échapper aux catégories descriptives fixistes. Les questions qui ont intéressé ce siècle sont la différence, la mutation, la variété, l'animalité et l'excès. L'architecte paysagiste et théoricien Uvedale Price situait cette notion de pittoresque, présentée comme une éducation des sens, à mi-chemin entre le beau et le sublime (Uvedale, 1798), en la rattachant autant à la vue qu'au toucher (Uvedale, 1801). La complexité sémantique du terme « pittoresque » provient du fait que, sous cette étiquette, se sont retrouvés des théoriciens et des hommes de lettres

qui se référaient autant à la pensée sensualiste qu'à la pensée associationniste. Dans *L'Encyclopédie*, à l'article « Jardin », Louis de Jaucourt fait l'éloge de l'art du jardin anglais, auquel il oppose le mauvais goût – « ridicule » et « frivole » – du jardin à la française³. Pour appuyer son propos, il évoque le poème épique *Paradise Lost*, écrit en 1667 par John Milton, auteur qui inspira également Joseph Addison dans *On the Pleasures of Imagination*, publié en 1712 dans *The Spectator*⁴, qui esquisse un équilibre possible entre jardin et forêt.

C'est à William Kent que l'on doit l'une des premières formulations du nouveau jardin paysager, considéré par l'historiographie comme l'expression et la transposition d'un système social et politique anti-absolutiste. Horace Walpole, aristocrate et romancier raffiné – initiateur d'une nouvelle tendance architecturale néogothique qu'il expérimente dans son domaine de Strawberry Hill – considérait que le génie de Kent consiste à travailler dans une zone d'incertitude et de flottement perceptif. C'est ce qu'atteste l'invention du ha-ha, à savoir le fossé traité comme limite invisible à distance. Dans son *History of the Modern Taste in Gardening*, Walpole s'en prend à la mainmise, dans les jardins continentaux, de la géométrie, qui sépare et compartimente ce qui, dans la nature, est relié et se fond l'un dans l'autre (Walpole, 1995 [1770]). Cette expérience pittoresque des jardins anglais, avec leurs parcours de traverses sinueux, n'est pas sans évoquer l'apprentissage du monde par l'arpentage et le toucher proposé par Jean-Jacques Rousseau, qui, rappelons-le, avait un certain nombre d'admirateurs et de suiveurs en Angleterre (Voisine, 1956).

Les effets de surprise reposent sur les découvertes visuelles, les prospectus non annoncés et non attendus, ou, à l'inverse, sur l'envie d'accéder à un objet perçu à distance mais rendu inaccessible par un obstacle. Ce qui est mis en avant dans l'art pittoresque – contrairement à son pedigree étymologique – est une ouverture de la perception à une expérience multisensorielle inscrite dans le temps, au cours de laquelle les différents sens n'entrent pas forcément en résonance. L'idée qui ressort de ces textes théoriques est que nos capteurs sensoriels travaillent de façon indépendante, rendant l'expérience d'autant plus complexe et imprédictible. C'est ce qu'explique James Hillman (1980) :

« Two centuries ago, during that calm and rational period of the 18th-century Enlightenment, there was a good deal of walking in Europe, especially

in and around gardens. The art of garden-making reached an apogee. We can learn something from those gardeners. They were the great developers of that time: whole prospects were raised or leveled, streams diverted, vistas opened, mazes constructed [...]. Those developers then were moved by aesthetic considerations [...]. In the art of the garden, it was considered essential that both eye and the foot be satisfied: the eye to see, the foot to travel through; the eye to encompass the whole and know it, the foot to remain within it and experience it. It was equally essential in this aesthetics of dissociation as Robert Dupree describes it, that the eye and the foot not travel the same path. The poet William Shenstone writes that when a building or other object has once been viewed, the foot should never travel to it by the same path which the eye has traveled over before; lose the object (from sight) and draw nigh obliquely. »

Plus que d'une « dissociation esthétique », il nous faudrait parler d'une dissociation des sens : ce que JE voit et ce que JE parcourt ne coïncident pas, et cette dissociation a la capacité de maintenir éveillée l'attention du spectateur. Elle va de pair avec l'activité tonifiante de la marche. Pour revenir à la culture esthétique française, notons que le traité de 1780 *Génie de l'architecture*, de Nicolas Le Camus de Mézières, était dédié au philosophe et gentilhomme Claude-Henri Watelet, qui avait fait aménager de façon pittoresque – ou « chinoise » – son domaine de Moulin-Joly, près de Paris. La théorie que livre Watelet dans son *Essai sur les jardins* de 1774 était pénétrée de la pensée de son quasi-homonyme anglais Whately : « Rien n'est plus semblable à la marche de nos idées que ces traces que les sentiers forment dans les vastes campagnes [...]. Ceux-ci ne tendent pas dans une direction géométrique à l'endroit où j'ai dessein d'arriver [...], mais déjà parcourant ma route sinueuse et doucement inclinée, j'ai découvert des aspects agréables; puis je les ai perdus de vue, pour les retrouver avec plus de plaisir » (Watelet, 2004 [1774]).

Si cette compétition et relation complexe entre le toucher et le regard occupe une place de choix dans le traité *La Dioptrique* de René Descartes, c'est à Diderot, dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Diderot, 1749), que l'on doit d'avoir entrevu le potentiel moral sous-jacent à la question de la complémentarité des sens. L'expérience tactile n'est pas superposable à celle de la vue, tant s'en faut. Or c'est précisément l'idée d'un

recoupement des informations qui est remise en cause par Diderot dans sa *Lettre*. Comme l'a remarqué Jacques Chouillet (1974), ce texte est central parce que sont révoquées les certitudes d'un sens commun, donc d'un jugement commun. Pour montrer comment chaque sens structure la réalité à sa manière, Diderot interroge un aveugle de naissance sur des notions telles que la symétrie, la beauté, la mémoire, le relief et la physionomie. Ce texte cerne les différents procédés d'appropriation de la vue et du toucher, deux sens qui se rendent un service réciproque dans leur autonomie d'encodage de la réalité.

Jean-Jacques Rousseau, dans son livre II d'*Émile, ou de l'éducation*, posait lui aussi un programme pédagogique qui semble résonner avec la *Lettre* de Diderot : « Transformons nos sensations en idées » car « nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux » (Rousseau, 1969 [1762]). Et, plus loin, d'ajouter : « Comme la vue est de tous les sens celui dont on peut le moins séparer les jugements de l'esprit, il faut beaucoup de temps pour apprendre à voir; il faut avoir longtemps comparé la vue au toucher [...]. Sans le toucher, sans le mouvement progressif, les yeux du monde les plus perçans ne sauroient nous donner aucune idée de l'étendue [...]. Ce n'est qu'à force de marcher et de palper, de nombrer, de mesurer qu'on apprend à estimer » (*ibid.*).

La marche, thème culturel propre au XVIII^e siècle, est alimentée par les nouvelles théories esthétiques, qui s'attardent sur la dimension dynamique et complexe de l'expérience péripatéticienne, mettant en jeu attentes, effets de surprise et changements de « tableaux ». Emporté par ses rêveries, le « promeneur » foule librement le sol sans suivre des axes prédéterminés. Il se laisse dériver et enivrer par l'enchaînement non prédictible des points de vue. Or, si les yeux ne répètent pas ce que font les pieds, c'est parce que la libre déambulation – qui annonce les principes du « plan libre » – institue une indépendance de fait entre les mouvements des membres du haut et du bas du corps, sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Notons provisoirement que cette autonomie des membres constituera le socle de la théorie révolutionnaire élaborée par un certain Émile Jaques-Dalcroze au début du XX^e siècle dans sa célèbre « méthode rythmique » (1906), qui se voulait une pédagogie, via la musique, de l'apprentissage par le corps du monde environnant.

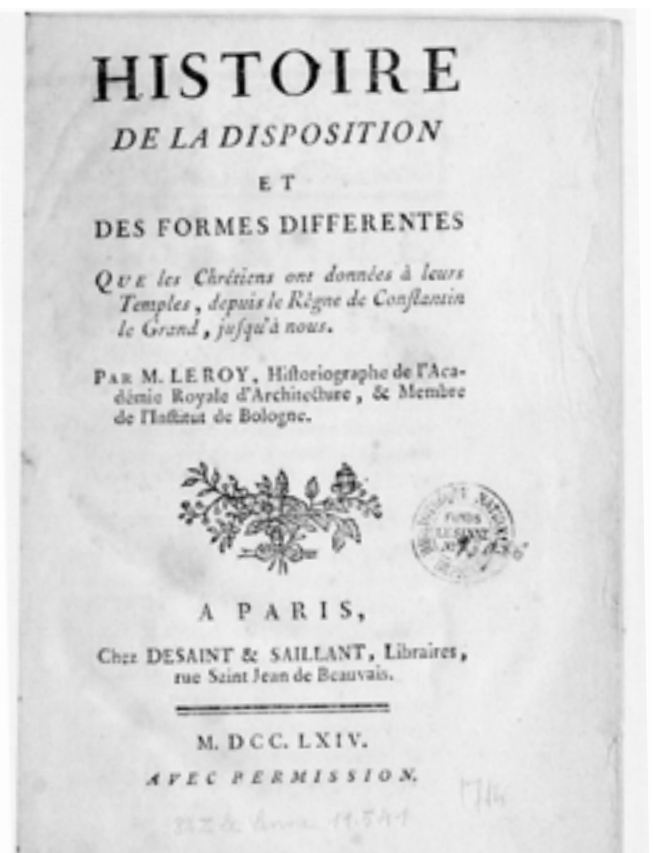
Ce principe de la « dissociation des sens » qui contribue à une intensification de l'expérience a irrigué de façon plus ou moins souterraine de nombreux programmes esthétiques et théoriques depuis le XVIII^e siècle. C'est le cas notamment du phénomène de la parallaxe, utilisé pour décrire initialement des expériences astronomiques⁵. La notion a été habilement détournée par Peter Collins dans un célèbre article de 1962, *Parallax View*, puis dans le livre *Changing Ideals in Modern Architecture* de 1965. L'historien canadien a identifié dans le concept de parallaxe une nouvelle conscience du mouvement propre au siècle des Lumières, qui lui semble plus précise et historiquement mieux définie que la notion trop vague à son goût « d'espace-temps » de Sigfried Giedion⁶.

Collins essaie de montrer qu'il existe une même *Weltanschauung* entre les recherches menées au XVIII^e siècle autour de la question de la perception du mouvement et les expériences scientifiques : « The phenomenon of Parallax (whereby an apparent displacement of objects occurs when the point of observation changes) is also, like space-time, a device for astronomical measurement, but unlike space-time it has been an important element of architectural composition, and has been manifest in architecture ever since the first hypostyle hall was constructed. It occurs in every large space containing rows of free-standing columns, and must have produced particularly striking effects in the great mediaeval churches and halls » (Collins, 2005).

Ce n'est pas un hasard si ce phénomène optique – connu, selon Collins, depuis la nuit des temps – a retenu l'attention d'un archéologue de renom, à savoir Julien-David Le Roy, dans son *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples*, publiée en 1764. L'auteur du traité d'archéologie *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (Le Roy, 1758), récit de voyage pittoresque attaché à l'esthétique ruinistique, s'intéresse à l'effet produit par deux rangées parallèles de colonnes dont une serait engagée dans un mur et l'autre décrochée – et formant un péristyle – lorsque le regard est en mouvement. Si Le Roy se désole – comme plus tard Viollet-le-Duc, Sitte et Choisy – que l'architecture, contrairement à la musique et à la poésie, « n'offre aussi souvent, comme la Peinture, qu'un tableau qui ne change point », il note cependant que l'histoire, et en particulier l'Antiquité, nous a livré

parfois « une succession de tableaux variés » (Le Roy, 1764, p. 55) : « Considérons, par exemple, deux façades ; l'une composée de colonnes qui touchent un mur, l'autre formée par des colonnes qui en sont assez éloignées pour qu'elles fassent Péristyle ; & supposons encore que les entre-colonnes, dans l'un & l'autre cas, soient égaux & décorés de même, on observera dans la dernière façade une beauté réelle, dont l'autre sera privée, & qui résultera uniquement des différens aspects ou des tableaux variés & frappans que ses colonnes présenteront au spectateur, en se projetant sur le fond du Péristyle qu'elles forment. Cette propriété de multiplier les sensations que nous éprouvons à l'aspect d'un édifice, sans les affaiblir, est encore un avantage très considérable, & qui se fait sentir bien plus fortement dans les Péristyles que dans aucune autre espèce de décoration » (*ibid.*, p. 56).

Voici donc énoncé, avec les termes propres au sensualisme du XVIII^e siècle, l'effet de la parallaxe, comparé par Leroy à l'effet d'une « rangée d'arbres plantés régulièrement, dont tous les troncs toucheraient un mur percé d'arcades ». Plus cette rangée d'arbres est éloignée du mur, plus « vous jouirez d'un spectacle nouveau, par les différens espaces du mur que les arbres paraîtront, à chaque pas que



2. LE ROY, Julien-David, 1764. *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous.* Paris : Desaint et Saillant.

vous ferez, couvrir successivement. Tantôt vous verrez les arbres diviser les arcades en deux parties égales, un instant après les couper inégalement, ou les laisser entièrement à découvert & ne cacher que leurs intervalles » (*ibid.*, p. 57).

On perçoit dans ce passage toute la difficulté, présente également deux siècles plus tard chez Giedion, de décrire autant ce qui est vu à chaque instant que la transformation du « spectacle » sous les pas d'un observateur. Or force est de constater que cette perception du glissement relatif des objets à l'intérieur du « champ visuel » – pour reprendre un concept qui n'entrera dans les études psycho-physiologistes qu'au siècle suivant – suppose une certaine posture du corps, que nous pourrions décrire de la façon suivante : ces glissements qui s'offrent au regard du marcheur sont d'autant plus saisissants que la tête ne suit pas l'orientation de la marche.

Depuis Vitruve, en passant par Perrault, Corde-moy et Quatremère de Quincy – pour rester dans la culture francophone –, les théories optiques des traités avaient mis en avant l'*asperitas* ou l'« âpreté » d'une colonnade péripète : principal effet optique lorsque cette dernière est observée selon un angle de vue fermé et qu'elle apparaît comme un épiderme en relief et en vibration. Cet effet suppose une vue rasante, donc orientée dans le sens de la marche. La parallaxe, elle, est un phénomène perceptif de toute autre nature, produit par un regard orienté perpendiculairement à la rangée de colonnes.

L'expérience visuelle de la parallaxe suppose donc la mobilité latérale de la tête par rapport au mouvement du corps et ce phénomène va devenir d'autant plus prégnant que la vitesse de déplacement s'accroîtra grâce à l'avènement de la mécanisation du transport. Il atteindra même un climax au cours de la deuxième partie du XIX^e siècle, lorsque les voyageurs assis dans les compartiments de train sur des banquettes se faisant face tournent leur tête de 90 degrés pour voir défilé, dans le cadre des portières, à des vitesses différentes, les éléments plus ou moins éloignés du paysage. Paul Verlaine (2004 [1869]) a magistralement expliqué cet effet de parallaxe que renforce le cadre des portières :

*Le paysage dans le cadre des portières
Court furieusement, et des plaines entières
Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel
Vont s'engouffrant parmi le tourbillon cruel
Où tombent les poteaux minces du télégraphe
Dont les fils ont l'allure étrange d'un paraphe.*

Nous avons essayé de montrer comment la sensibilité du XVIII^e siècle à l'égard des phénomènes perceptifs « ouverts », que l'on peut classer sous les notions de « pittoresque » ou de « parallaxe », travaille à rebours de l'idée reçue selon laquelle l'expérience synesthésique reposerait sur un moment d'unité des facultés. C'est cette complexité de l'interaction entre les différents sens qui a suggéré la célèbre métaphore de l'abbé de Condillac, dans son *Traité des sensations*, lorsqu'il propose de partir d'un objet fictionnel, en l'occurrence une statue, pour expliquer la façon dont elle découvre le monde par l'activation successive des différentes facultés sensorielles.

Ce fonctionnement dissociatif de la marche et du regard nous ramène donc à notre propos initial, à savoir la traversée de l'Acropole décrite et illustrée par Le Corbusier (1980 [1925]), qui accusera étonnamment, dans *Urbanisme*, la ligne droite d'être « assommante à parcourir à pied » : « L'œil humain, dans ses investigations, tourne toujours aussi à gauche, à droite, pirouette. Il s'attache à tout et est attiré par le centre de gravité du site entier [...]. Les maisons voisines, la montagne, lointaine ou proche, l'horizon bas ou haut sont des masses formidables qui agissent avec la puissance de leur cube » (Le Corbusier, 1995 [1923]).

Une photo datant de 1911, prise par Le Corbusier sur l'Acropole, évoque ce qui de prime abord apparaît comme une scène mal composée, un « mauvais » cadrage qui pourtant libère le regard de la capacité attractive du monument pour mieux se poser sur la chaîne de montagnes dont la masse semble compenser celle de l'objet architectural au premier plan⁷. Le propre du regard traversant le rocher sacré est qu'il ne se confond pas, selon Le Corbusier, avec l'objet qu'il vise. Le centre de gravité du regard est toujours légèrement déporté par rapport aux monuments qui l'attirent. Contrairement à la composition Beaux-Arts, l'œil ne « reste [pas] exclusivement rivé au centre de gravité que ces axes ont déterminé » (Le Corbusier, 1995 [1923]), il ne glisse pas « infailliblement » le long de ces axes. Il ne se laisse pas attirer par la frontalité produite et induite par les masses architecturales. Le regard dévie, pivote, se déporte latéralement, et d'ailleurs le plan de l'Acropole reproduit dans *Vers une architecture* est celui de Choisy. On y distingue, en traitillé, la ligne courbe et balancée de

la traversée du rocher sacré ; un parcours similaire avait retenu l'attention de l'archéologue anglais John Pennethorne en 1838. Cette ligne constitue une sorte de figure chorégraphique. Comme l'a montré Richard Etlin, d'autres historiens s'étaient intéressés après lui à cette ligne qui va à l'encontre de la culture dominante de l'axialité. C'est le cas des restitutions d'Alexis Paccard en 1845 ou, en 1846-1847, de Francis Cranmer Penrose, auteur d'*Investigation of the Principles of Athenian Architecture* (Londres, 1851), qui affirmait que les courbes implicites des parcours avaient un objectif esthétique précis au-delà de la question de la correction des illusions optiques. C'est sur le statut de cette ligne du parcours que Le Corbusier va longuement hésiter, se demandant si cette courbe pouvait avoir un sens à côté de la « fatalité de l'angle droit ».

Notre regard est certes attiré par les masses symétriques des monuments, mais en même temps nos pieds sont amenés à dévier du parcours rectiligne, le sol de l'Acropole répondant comme on le verra à une autre logique avec ses obstacles, ses différences de niveau, ses emmarchements posés de façon libre par rapport à l'emplacement des monuments. Nous sommes donc en présence d'un phénomène

de dissociation entre la trajectoire des pieds et les géométries ou les frontalités induites par les masses architecturales. Plus qu'un « pas de côté⁸ », ce que décrit Le Corbusier est le découplage des parties haute et basse du corps. Les pieds et les yeux bénéficient d'une liberté réciproque, d'une autonomie d'action qui fait toute la richesse de l'expérience péripatéticienne. Dans les pages de ses *Carnets* consacrées au forum de Pompéi – qu'il visita après l'Acropole –, les dessins annotés de la maison du poète tragique constituent une tentative de cerner cette tension entre frontalité de la composition et parcours déhanché. La succession des espaces de cette domus romaine, à savoir l'impluvium, le tablinum et le péristyle, suggère une succession de volumes et de plans échelonnés les uns derrière les autres et pourtant légèrement décalés. À ce décalage contribue la fontaine du fond, déportée sur la droite par rapport à l'axe d'entrée. Pour exprimer le mouvement par lequel le cheminement sort d'une axialité suggérée pourtant par la géométrie générale, Le Corbusier (1987, p. 87) évoque l'idée d'un « désaxement inoui ». Dans *Vers une architecture*, il précisera : « Et voici dans la maison du poète tragique les subtilités d'un art consommé. Tout est axé,

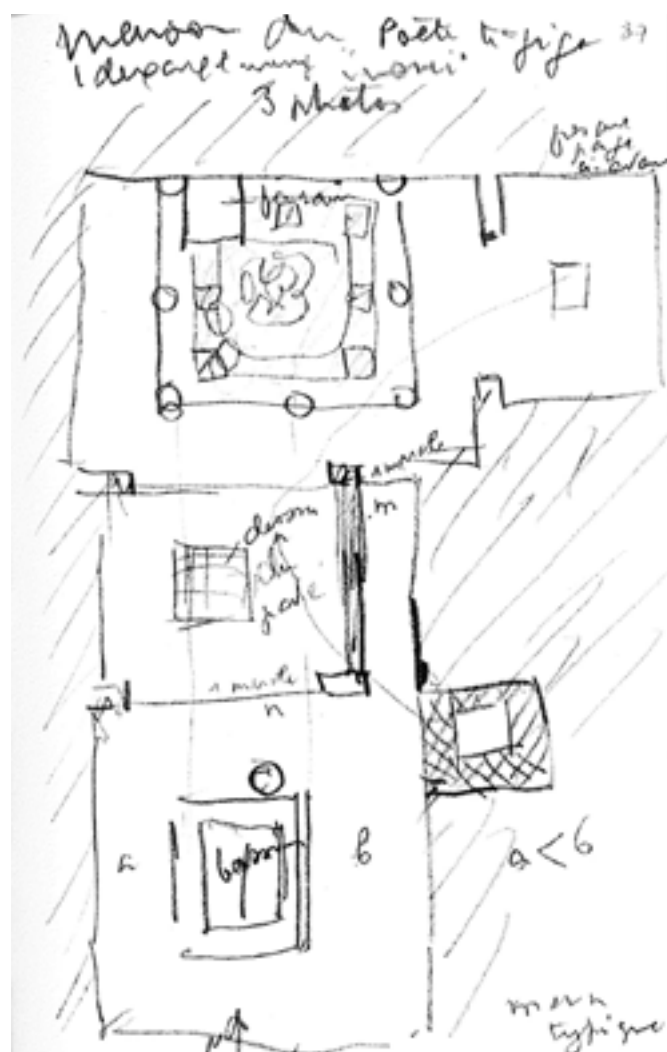


3. Acropole d'Athènes, l'Erechthéion, photographie de Charles-Édouard Jeanneret, 1911. Tiré de : VON MOSS, Stanislaus, RÜEGG, Arthur (éds), 2022. *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922.* New Haven : Yale University Press, p. 184.

mais vous y passerez difficilement en ligne droite [...]. Vous observez alors des désaxements habiles qui donnent de l'intensité aux volumes » (p. 153). L'aridité de la composition Beaux-Arts vient du fait qu'elle repose sur une expérience qui consiste à avancer le long des axes en regardant droit devant, comme dans une parade, et qui est, de fait, le parangon d'une parfaite coordination entre le regard et la marche, alors que, pour Le Corbusier, « l'architecture ne se voit pas d'une fois : elle se voit en la parcourant, en se tournant » (Le Corbusier, 2007).

5

Les *Carnets Voyage d'Orient* essaient de restituer la plasticité des ruines antiques jouant sous la lumière éclatante du soleil, mais, en descendant dans le réalisme du détail, ils poussent la précision dans la minutieuse observation de la nature du sol, comme la hauteur des marches pour monter sur un stylobate de temple. Les croquis, accompagnés



4. LE CORBUSIER, 1987. *Voyage d'Orient. Carnets*. Milan, Paris : Electa, Fondation Le Corbusier. Carnet 4. Maison du poète tragique/Désaxement inouï.

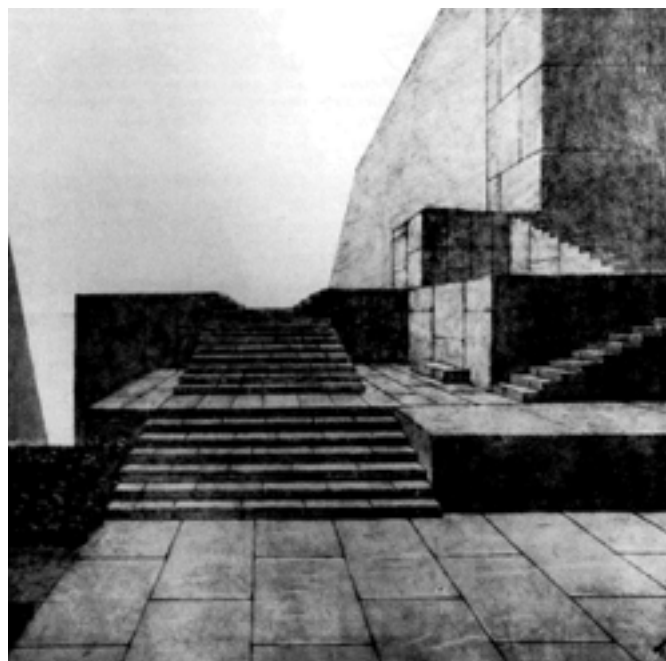
de dimensionnements exacts, s'attardent sur la valeur d'un seuil, précisent le sens d'arrivée ou d'entrée dans un espace, de sorte à cerner au plus près ce que rencontre le corps lors de sa déambulation, jusque dans le dessin d'une margelle autour d'un bassin, dans la présence d'un rebord au sol, ou par le biais de coupes qui essaient d'appréhender l'impact visuel de la pente à gradins d'un amphithéâtre (Le Corbusier, 1987, p. 96). Dans « Le chemin des ânes, le chemin des hommes », Le Corbusier (1922) affirme que « l'homme marche droit parce qu'il a un but », mais que son parcours, lui, peut dévier pour « éviter les gros cailloux », pour « esquiver une pente ». Les *Carnets* nous parlent donc du jeu de confrontation entre le corps déambulant et les obstacles matériels situés au sol qui s'opposent à son avancée ou qui la conditionnent.

C'est en des termes analogues que le scénographe et théoricien genevois Adolphe Appia, autre grand admirateur de l'art antique, décrivait le nouveau rapport qui devait à ses yeux s'instaurer entre les acteurs et les praticables placés sur une scène. Appia, qui avait comme ambition de renouveler l'esthétique théâtrale de son temps, employait le terme *Raumgefühl*, le « sentiment de l'espace », pour signifier autant « nos sentiments qui s'extériorisent en lignes » que « les influences qui nous viennent du dehors et qui s'expriment en formes, en résistance, en obstacles et en lignes étrangères, auxquelles nous devons nous subordonner réciproquement » (Appia, 1991 [1921-1928], *Réflexions sur l'espace et le temps*, p. 225).

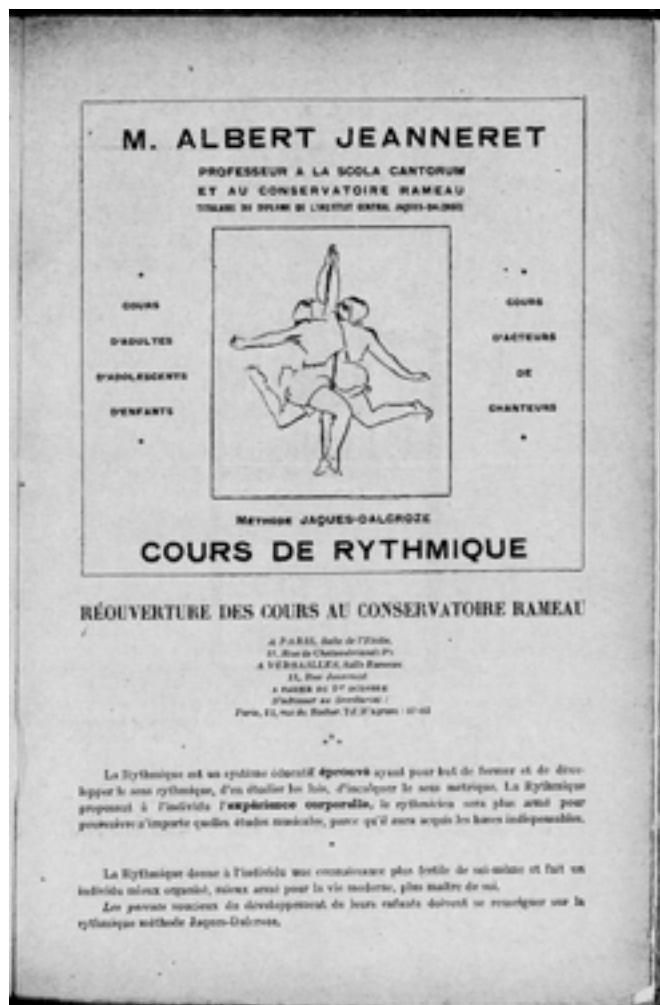
La pensée d'Appia, qui s'insère dans un courant vitaliste des XIX^e et XX^e siècles aux multiples nuances, s'est consolidée au contact d'Émile Jaques-Dalcroze, qu'il connut en 1906, lorsque ce dernier était professeur au conservatoire de Genève. C'est l'histoire d'une rencontre entre les intuitions naissantes d'Appia et la méthode encore tâtonnante de la Rythmique qui va contribuer à leur cristallisation : « La même année eut lieu, à Genève, un cours d'été où je fis sur moi-même l'expérience décisive de la Rythmique [...]. Le mouvement corporel musical m'avait bien été révélé, mais à lui seul ; sa vie ne trouvait pas d'écho dans l'espace, et j'en souffrais, sans trop l'analyser. J'insistais auprès de Dalcroze pour qu'il se procurât un escalier et des obstacles quelconques » (*ibid.*, *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, p. 52). Le coup d'éclat survient entre 1909 et 1910, lorsque le scénographe genevois transcrit son intuition dans des « visions »,

série de dessins saisissants au crayon de graphite, fusain et craie blanche baignés dans des atmosphères oniriques qui représentent des paysages architecturaux essentiels et simplifiés, éclairés sous différentes qualités de lumière : *Trois piliers*, *La Clairière matinale*, *Clair de lune*, ou encore *L'Escalier*. Ce que ces dessins mettent en avant est la puissance tridimensionnelle du décor, en rupture avec les peintures suspendues de l'époque. Ce sont les années où Ferdinand Hodler peint ses paysages alpins suisses simplifiés, symétriques et hiératiques. Entre 1911 et 1914, Le Corbusier rendit plusieurs fois visite à son frère Albert Jeanneret, assistant de Dalcroze, qui s'était transféré entre-temps à Hellerau, près de Dresde, dans le nouveau théâtre construit par Heinrich Tessenow – dont la façade d'un classicisme schématique semblait tirer son inspiration des visions d'Adolphe Appia. Ce temple de la danse, situé sur la colline de la cité-jardin des *Deutsche Werkstätten*, était le haut lieu d'expérimentation d'une utopie sociale portée par la libération du corps. C'est dans la grande salle du théâtre qu'Appia agence ses célèbres « praticables » en escaliers disposés orthogonalement et éclairés par un système sophistiqué de lumière diffuse *crescendo* et *decrescendo*, conçu par Alexander von Salzmann⁹ (Di Donato, 2015), qui firent sensation lors de la représentation en 1912 d'*Orphée et Eurydice* de Gluck. À en croire Georges Pitoëff (1923),

« derrière ces formes géométriques et ces corps humains qui se mouvaient dans l'espace [...] se cachait un mystère hallucinant et merveilleux. Ces corps humains possédaient une force nouvelle et cachée [...]. Ce don était le sentiment rythmique ». Contrairement à une conception empathique qui part du principe que le corps humain étend ses structures internes et ses mouvements sur les objets qui l'entourent, l'art de la scène qu' imagine et théorise Appia au contact de la Rythmique de Dalcroze est un art de la confrontation entre le « corps vivant » et des objets géométriques qui conditionnent son mouvement. En 1921, dans son texte *L'œuvre d'art vivant*, il affirmait que ses « espaces rythmiques », composés de colonnes, escaliers et plans inclinés, pouvaient s'entendre comme des présences physiques qui entrent en confrontation avec les mouvements du corps : « Les lignes sinueuses et arrondies du corps différent essentiellement des surfaces planes et des angles des piliers, et ce contraste est par lui-même expressif. Mais le corps vient à toucher le pilier ;



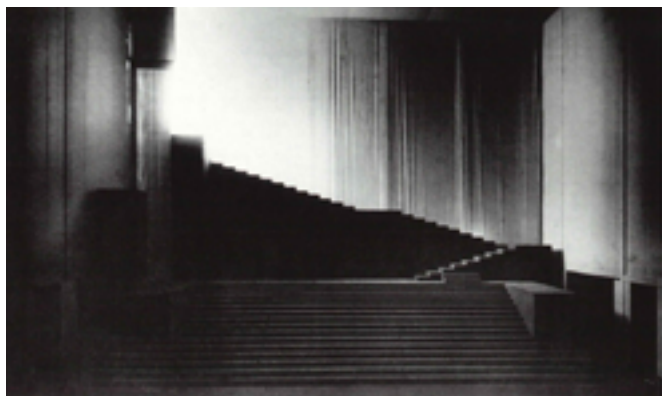
5. APPIA, Adolphe, 1988. *Œuvres complètes*. Tome III, 1906-1921. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne : Société suisse du théâtre, *L'Âge d'homme*. Espace rythmique. Pour le poème *Le Plongeur* de Friedrich von Schiller (fonds Appia, Berne).



6. Encart publicitaire annonçant l'ouverture de cours de Rythmique proposés par Albert Jeanneret, publié dans *L'Esprit nouveau*, n° 1, 1920.

l'opposition s'accroît davantage. Enfin le corps s'appuie contre le pilier dont l'immobilité lui offre un point d'appui solide : le pilier résiste ; il agit ! L'opposition a créé la vie de la forme inanimée : l'espace est devenu vivant » (Appia, 1991 [1921-1928], p. 372-373).

Pour Appia, placer le corps d'un acteur dans une scène signifie échapper à l'intériorité pure. L'espace n'est pas un prolongement de nos mouvements corporels, et ses limites n'agissent pas comme une membrane ou un épiderme protecteur. L'esthétique de l'enveloppement, du calfeutrage et du capitonnage est « mortifère », ce que renforce une citation tirée de Baudelaire : « Des divans profonds comme des tombeaux ». Rien n'est plus éloigné de cette esthétique que la chambre conjugale imaginée quelques années auparavant par Adolf Loos pour sa jeune femme Lina – tapissée de fourrure et de voile blanc –, dont les fondements théoriques remontent au principe de la *Bekleidung*¹⁰. Pour Appia, en épousant les formes du corps, l'espace ne participe pas à sa vie. Au contraire, il l'étouffe, car du moment



7. Démonstration de Rythmique, Institut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912. Tiré de Appia Adolphe, *op. cit.*, p. 115.

que « le corps vivant s'incrusterait dans la matière molle [...] il y ensevelirait sa vie » (Appia, 1991 [1921-1928], *L'œuvre d'art vivant*, p. 373). Le mouvement corporel n'atteint sa pleine expressivité que dans la confrontation du corps dévêtu (la nudité des enfants pratiquant la Rythmique avait suscité un grand émoi à l'époque) avec la géométrie inanimée et solide de cette architecture scalaire : « Le principe de la pesanteur et celui de la rigidité sont donc les conditions premières à l'existence d'un espace vivant. » Ou, pour le dire avec les mots de Jaques-Dalcroze (1910), les « obstacles [sont] destinés à rendre le corps plus conscient ».

6

Si, dans *Urbanisme*, Le Corbusier appelait de ses vœux le retour, dans la planification urbaine, à la clarté de l'ordre géométrique¹¹, dans son premier essai rédigé en 1910¹², qui devait s'intituler *La Construction des villes* (il ne fut jamais publié), il faisait encore la part belle à la rue sinueuse. Il encourageait à l'époque les urbanistes « à retenir la leçon des aînés », préconisant l'emploi des rues courbes à pente et largeur variables. Tout en reconnaissant que la ligne droite est la plus « pure », il observait qu'elle devait être aussi la plus rare. À vrai dire, ce premier essai s'inspirait encore fortement des lectures de Camillo Sitte, dont il dira, plus tard, dans *Urbanisme*, qu'elles représentent une vision « rétrograde » de la ville¹³. Si, en ouverture de son livre, il pose de façon péremptoire que « la courbe est le chemin des ânes, la rue droite est le chemin des hommes » (p. 10), le propos qui suit, lui, est bien plus nuancé et dénote une réelle hésitation théorique : « La rue courbe est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité. La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble » (p. 11).

C'est en 1930, dans *Précisions sur l'état présent de l'architecture*, que cette hésitation prend la forme d'une théorie duale enfin assumée. Deux esthétiques, l'une du bas – esthétique des pieds – et l'autre du haut – esthétique du regard –, entrent en confrontation : « Les rues n'ont rien à faire avec les maisons. Les maisons sont en l'air, en volumes occupant l'espace et captant notre vue : ces volumes sont disposés en ordre selon la fatalité de l'angle droit qui est ordre, calme et beauté ; les rues seront ce qu'elles voudront, courbes ou droites » (Le Corbusier, 1960

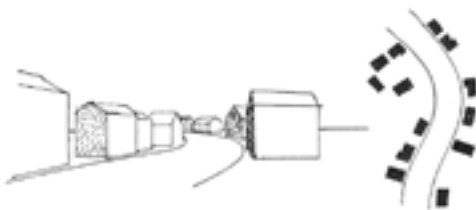
[1930], p. 152). Ses souvenirs l'amènent à revivre une expérience saisissante faite en Bretagne au bord de l'eau : « Je suis en Bretagne ; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan s'étend vers moi. La sinuosité des plages me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté : entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale » (*ibid.*, p. 76). Comme on le voit, la ligne sinueuse, figure du chemin foulé par les pieds, devient le socle d'une vitalité et d'une tonicité proprioceptives qui sont tenues distinctes du spectacle des formes géométriques simples, claires qui se déploient dans les airs. C'est également en Bretagne, dans le village de Ploumanac'h, que l'architecte suisse s'attarde sur le rapport insolite qui se noue entre les lignes courbes des rues et les alignements strictement orthogonaux des maisons suivant l'orientation des vents dominants, car rien n'est plus « agréable » qu'une

rue qui serpente et qui s'oppose au « spectacle de l'ordre ». Or cette tension entre la déambulation « en spirale » ou en « zigzag » et l'orientation du regard rivé à la frontalité des maisons rappelle étonnamment les exercices de la « gymnastique rythmique » qui visent à autonomiser les mouvements du haut et du bas du corps.

Pour commencer, la Rythmique, que tout éloigne de la « technique saltatoire » de la chorégraphie classique, est un système d'exercices corporels censés rendre les élèves « conscients d'eux-mêmes ». Elle vise, pour reprendre les termes de Dalcroze (1965 [1920]), à « donner à leur organisme la révélation de ses nombreuses facultés motrices et à augmenter la somme des sensations vitales ». Cette méthode se distingue notamment par le fait de remplacer la coordination des gestes par la décoordination et la démultiplication des rythmes qui mettent à dure épreuve l'équilibre du corps. Voici ce qu'en écrivait Albert Jeanneret (1920) dans *L'Esprit nouveau* : « Exercices de marche, régularisation de celle-ci en tempo égal, accelerandos, rallentados, substitution



de ses cottages : le désordre est inévitable, l'œil ne voit pas dans l'espace, la belle spirale du plan de l'architecte paysagiste. Il ne voit pas la rue, il voit des façades de maisons sous des alignements



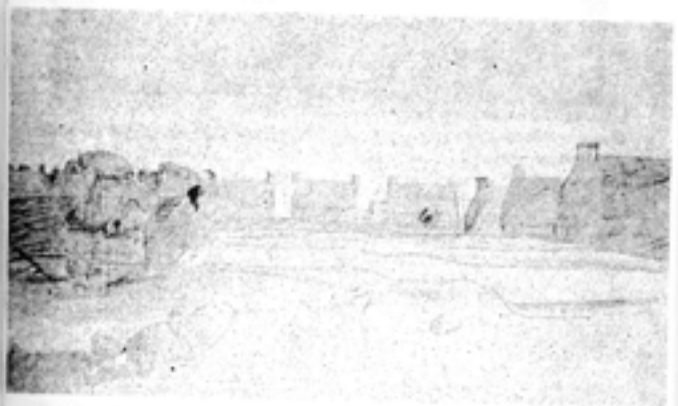
incongrus ; si ces maisons étaient debout sur sa table de travail, il s'empresserait de les aligner droitement, de les grouper en massifs orthogonaux.

Lorsque la rue serpente, l'œil n'en apprécie que faiblement le spectacle raccourci. Ordonnons alors autour de ces voies courbes (agréables à fouler) des alignements orthogonaux. Dressés dans



l'espace, ils constituent le spectacle (ce que l'œil voit) et c'est alors un spectacle d'ordre.

(Cette théorie s'applique au terrain plat. Sur terrain accidenté, la courbe a des droits a priori puisqu'il s'agit, en serpentant, de gagner des rampes régulières ; le pittoresque devient fatal, et le problème architectural consiste désormais à discipliner le désordre immanent en faveur d'une unité toujours indispensable à tout sentiment de bien-être et à toute intention esthétique.)



Village breton (Ploumanac'h), rue courbe dans alignement orthogonal des maisons. La direction du vent dominant fixe l'orientation pour toutes les maisons, uniformément. Et cette constante est agréable.

d'un mouvement à un autre : un pas remplacé par un battement des mains ou par tel autre mouvement ; exécution dans la marche d'un saut, d'un agenouillement, d'une pirouette ou un changement de direction à un commandement donné ; l'arrêt instantané (ceci difficile pour l'équilibre corporel), lorsque le corps est lancé en pleine course ou projeté en avant par sauts. S'arrêter lorsque la musique sonne et reprendre aussitôt que celle-ci cesse demandait de l'oreille, un contrôle constant [...], ne pas faire un pas (inhibition), c'est-à-dire contracter brusquement pour immobiliser ; au contraire accentuer fortement, c'est-à-dire renforcer l'action musculaire, donnait la sensation nette d'activités musculaires différentes [...]. Au fur et à mesure que les capacités de l'élève augmentent, augmentera sa possibilité de maîtriser de nouvelles difficultés : la polyrythmie, par exemple, c'est-à-dire la simultanéité de plusieurs rythmes dont l'un marché, l'autre chanté, un encore plus difficile, l'adjonction d'un troisième rythme par des mouvements du bras. »

Les exercices pédagogiques de la méthode Dalcroze contribuent, à l'instar de ce que préconisait Rousseau, à l'apprentissage du monde à travers les sens. Ils éveillent les élans primesautiers et la maîtrise de soi, mais reposent davantage sur l'activité de chaque membre que sur le travail de renforcement unitaire de leur mouvement : « Chaque fois que des membres différents exécutent simultanément des mouvements individuels, il faut veiller à ce que le mouvement d'un des membres n'ait aucune influence sur le mouvement de l'autre, ne le modifie pas et n'en modifie point la précision plastique » (p. 29). Puisque le corps ne bat jamais une seule mesure à la fois, les mouvements décoordonnés peuvent engager alternativement les deux bras, les bras et les jambes, la tête et les mains – qui battent des temps différents – ou même l'orientation des mains et des pieds. Tout concourt à briser l'élan unitaire du corps et, d'ailleurs, les études sur l'inhibition rattachent la Rythmique aux recherches scientifiques de l'époque.



La méthode de la Rythmique et la promenade péripatéticienne de Le Corbusier partagent un même principe de désautomatisation. Si Dalcroze interrompt le mouvement engagé du corps, l'architecte suisse, lui, s'intéresse à l'affirmation de l'axialité et, en même temps, au déhanchement du parcours causé par l'interposition d'obstacles. Les enfants suivant les exercices du professeur genevois utilisaient leur corps comme « clavier merveilleux » (Bertchold, 2000) pour appréhender l'espace en tant que totalité, car « les mouvements corporels, marche, gestes et attitudes, sont étudiés non seulement sur une surface plane telle que le plancher de la scène, mais sur des plans différents, sur des inclinaisons de terrains de divers degrés » (Jaques-Dalcroze, 1910), tout comme Le Corbusier décrivait la chorégraphie du corps qui avance, dévie, gravit, « tourne toujours [...] à gauche à droite » et fait des « pirouettes » (Le Corbusier, 1995 [1923], *L'illusion des plans*, p. 154) pour appréhender le spectacle de l'architecture. Dalcroze voulait « libérer le corps de l'esclavage des habitudes », tout comme Le Corbusier voyait dans la traversée de l'Acropole une leçon magistrale s'opposant à la doxa de l'École des beaux-arts qui part du principe que le regard suit les pieds et les anticipe : « Il ne faut pas oublier que le sol de l'Acropole est très mouvementé, les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense » (*ibid.* Trois rappels à messieurs les architectes, p. 30). La méthode de Dalcroze distingue le rythme, expression individuelle de la mesure qui est une donnée disciplinaire visant le contrôle conscient. En posant que « la mesure relève de la réflexion et le rythme de l'intuition » (Jaques-Dalcroze, 2011 [1920]), le pédagogue genevois inscrit la méthode rythmique dans une tension entre la régularisation par la répétition propre à la marche ou à la parade et « le dynamisme des mouvements corporels » (Jaques-Dalcroze, 1910, p. 8). Cette dualité n'est pas sans rappeler, chez Le Corbusier (1980 [1925], p. 202), la tension entre, d'un côté, « l'ordonnance », la « hiérarchie des axes » et la « mise en place de tracés régulateurs » qui constituent une « assurance contre l'arbitraire » et, de l'autre, la vitalité ou l'animalité de la rue courbe et sinueuse, qui alimente une expérience « essentiellement pittoresque ». Enfin, on sait que les médecins de l'époque reprochaient à Dalcroze de provoquer, par ses exercices, une très grande fatigue chez ses élèves (Bertchold, 2000, p. 88). La Rythmique est une expérience

aussi exténuante que le fut la traversée du rocher sacré en 1911 par Le Corbusier (1995 [1923]) : « Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d'acuité, dominateur. »

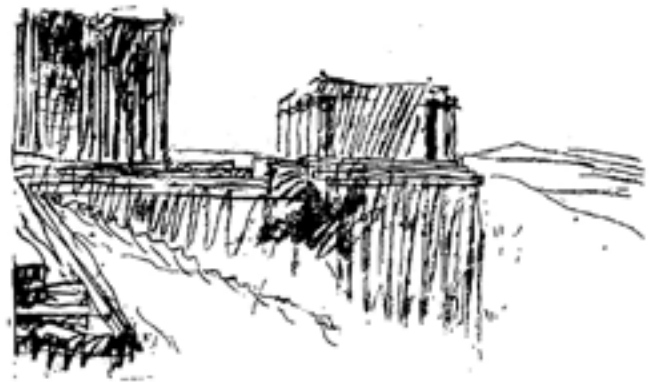


Fig. 11. — Propylées et Temple de la Victoire Aptère.



Fig. 12. — Les Propylées.

10. LE CORBUSIER, 2006. *Vers une architecture* [1923]. Paris : Flammarion, p. 155.

Mots-clés

Promenade, regard, perception, pittoresque, esthétique, dissociation des sens.

Notes

1. Sur l'analogie entre la pensée de Camillo Sitte et celle de Viollet-le-Duc, voir Choay, 2010.
2. Alexander Gottlieb Baumgarten, dans ses *Méditations philosophiques* de 1735, employait pour la première fois un néologisme latinisant : l'Aesthetica.
3. Le ton étonne par son anti-chauvinisme : « La seule nature modestement parée, & jamais fardée, y étale ses ornements & ses bienfaits. Profitons de ses libéralités & contentons-nous d'employer l'industrie à varier ses spectacles. »
4. Addison publie ses articles sur la question de la beauté et sa relation avec les plaisirs de l'imagination entre juin et juillet 1712.
5. On parlait à l'époque de la parallaxe stellaire. L'expérience la plus célèbre fut initiée par le roi George III, qui décida de mesurer la distance Terre-Soleil en envoyant en 1769 différentes expéditions – dont celle de James Cook – enregistrer le transit de Vénus devant le Soleil, sous différentes latitudes du globe terrestre.
6. La description expérientielle de Giedion dans son *Espace, Temps, Architecture* est en réalité totalement fixiste, comme j'ai pu le montrer. Voir Amaldi, 2007.

7. La reproduction de cette photo est tirée de Gresleri, 1984.
8. Voir sur cette question les observations de Lucan, 2009.
9. Cet éclairage diffus qui ne produisait pas d'ombres était peu apprécié d'Appia, et pour cause : il contredisait l'esthétique voulue par le chorégraphe genevois de formes pures exaltées par une lumière orientée et les effets clair-obscur qui en découlent.
10. Ce projet remonte à 1903. N'oublions pas que, dans la théorie semperienne, c'est le tapis ou le tissu suspendu qui « fait » espace et qui constitue l'environnement protectif du corps.
11. « Nous affirmons que l'homme, dans son fonctionnement, pratique l'ordre, que ses actes et ses pensées sont régis par la droite et l'angle droit ; que la droite est un moyen instinctif et qu'elle est à sa pensée un but élevé », p. 19.
12. Sur l'influence de la pensée de Sitte sur Le Corbusier, voir : Brooks, 1985.
13. Dans *Urbanisme*, il s'érigera contre l'ouvrage de Camillo Sitte, « plein d'arbitraire » (p. 35).

Bibliographie

- AMALDI, Paolo, 2007. *Espaces*. Paris : Éditions de la Villette.
- APPIA, Adolphe, 1991. *Œuvres complètes*. Tome IV, 1921-1928, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne : Société suisse du théâtre, L'Âge d'homme. Réflexions sur l'espace et le temps.
- BERTCHTOLD, Alfred, 2000. *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*. Lausanne : L'Âge d'homme, p. 87.
- BROOKS, Allen H., 1985. Jeanneret et Sitte. *Casabella*. N° 514.
- CHOAY, Françoise, 2010. Camillo Sitte. In : PAQUOT, Thierry (dir.). *Les Faiseurs de Ville*. Gollion : InFolio, p. 399-417.
- CHOISY, Auguste, 1899. *Histoire de l'architecture*. Tome 1. Paris : Gauthier-Villars. Le pittoresque dans l'art grec, p. 325-335.
- CHOUILLET, Jacques, 1974. *L'Esthétique des Lumières*. Paris : PUF, p. 71.
- COLLECTIF, 1906. *Méthode Jaques-Dalcroze*. Paris, Neuchâtel, Leipzig : Sandoz, Jobin et Cie Éditeurs.
- COLLINS, Peter, 2005. A Study in Parallax. *Journal of Architectural Education*. Vol. 59, n° 2, p. 27.
- DIDEROT, Denis, 1749. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Londres: Ed. Princeps.
- DI DONATO, Carla, 2015. La lumière de Salzman, ou l'invisible rendu visible. In : KUSCHNIG, Claire et PELLOIS, Anne (dir.). *Le Rythme, une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*. Genève : Slatkine, p. 126-134.
- GRESLERI, Giuliano, 1984. *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*. Venise : Marsilio Editori, p. 308.
- HILLMAN, James, 1980. *The City as Dwelling. Walking, Sitting, Shaping*. The University of Dallas. Walking, p. 4.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1910. *Le Rythme au théâtre*. Cité par GUBLER, Jacques, 2003.

- Motion, émotions. *Thèmes d'histoire et d'architecture*, Gollion : InFolio, p. 47.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1910. Le rythme au théâtre. *La Grande Revue*. Republié dans APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p.10.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 1965. *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920]. Lausanne : Foetisch. La Rythmique, le solfège et l'improvisation. Cité par PELLOIS, Anne, 2015. *Le Rythme, une révolution !, op. cit.* La Rythmique et l'art de l'acteur, p. 152.
- JAQUES-DALCROZE, Émile, 2011. *Le Rythme, la musique et l'éducation* [1920]. Charleston : Nabu Press. Le rythme, la mesure et le tempérament [1919], p. 164. Voir à ce propos BACHMANN, Marie-Laure. Origine et originalité de la rythmique Jaques-Dalcroze. In : KUSCHNIG, Claire et PELLOIS, Anne (dir.). *Le Rythme, une révolution !, op. cit.*, p. 43.
- JEANNERET, Albert, 1920. La Rythmique. *L'Esprit nouveau*. N° 2, p. 186-189.
- LE CORBUSIER, 1922. L'illusion des plans. *L'Esprit nouveau*. N° 15. Republié dans *Vers une architecture* en 1923.
- LE CORBUSIER, 1922. Le chemin des ânes, le chemin des hommes. *L'Esprit nouveau*. N° 17, p. 5-6. Ces pages se retrouvent en ouverture du livre *Urbanisme*, publié en 1925.
- LE CORBUSIER, 1960. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930]. Paris : Vincent Fréal. Un homme = une cellule, des cellules = une ville.
- LE CORBUSIER, 1980. *Urbanisme* [1925]. Paris : Flammarion. Rues courbes, rues droites, p. 199.
- LE CORBUSIER, 1995. *Vers une architecture* [1923]. Paris : Flammarion, p. 154.
- LE CORBUSIER, 2007. *Entretiens avec Georges Charensol (1962) et Robert Mallet (1951)*. Paris : Frémeaux et associés (livre audio).
- LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets*. Milan, Paris : Electa, Fondation Le Corbusier. Carnet 4 (transcription p. 139 et 140).
- LE ROY, Julien-David, 1758. *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérés du côté de l'art et de l'architecture*. Paris : Louis-François Delatour.
- LE ROY, Julien-David, 1764. *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous*. Paris : Desaint et Saillant.
- LUCAN, Jacques, 2009. *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*. Lausanne : Presses polytechniques romandes, p. 356.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2001. *Phénoménologie de la perception* [1945]. Paris : Gallimard, p. 76.
- PITOËFF, Georges, 1923. La rythmique et l'acteur. Republié dans APPIA, Adolphe, 1991. *Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p. 19.
- PRICE, Uvedale, 1798. *Essays on Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful ; and on the Use Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. Londres : Robson.
- PRICE, Uvedale, 1801. *A Dialogue on the Distinct Characters of Picturesque of the Picturesque and the Beautiful*. Londres : Walker, p. 104.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1969. *Émile, ou De l'éducation* [1762]. Paris : Flammarion, p. 206.
- VERLAINE, Paul, 2004. Le paysage dans le cadre des portières (La bonne chanson) [1869]. In : CARACALLA, Jean-Paul (dir.). *Petite Anthologie de la poésie ferroviaire*. Paris : La Table ronde, p. 48.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène, 2010. *Entretiens sur l'architecture* [1863]. Tome 1. Gollion : InFolio. Septième entretien, p. 340-341.
- VOISINE, Jacques, 1956. *Jean-Jacques Rousseau en Angleterre à l'époque romantique*. Paris : Didier.
- WALPOLE, Horace, 1995. *History of the Modern Taste in Gardening* [1770]. New York : Ursus Press, p. 42.
- WATELET, Claude-Henri, 2004. *Essai sur les jardins* [1774]. Saint-Pierre-de-Salerno : Gérard Monfort Éditeur, p. 17.