

le corbusier, parcours

josé baltanás

parenthèses

table

introduction	6
villa fallet	10
villa stotzer, villa jaquemet	16
villa jeanneret-perret	22
villa schwob	28
une petite maison	36
villa savoye	54
pavillon suisse	80
manufacture duval	96
unité d'habitation	112
couvent de la tourette	136
écluse de kembs-niffer	166
pavillon d'exposition heidi weber (la maison de l'homme)	174

Traduit de l'espagnol par Claude de Frayssinet.

© Texte et photographies : José Baltanás.

Pour l'ensemble des œuvres de Le Corbusier : © FLC/ADAGP, Paris, 2024.

© 2005, 2024, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelone.

© 2005, 2012, 2024, pour la traduction française :
Éditions Parenthèses, Marseille.

www.editionsparentheses.com

ISBN : 978-2-86364-450-8

le corbusier, parcours

« Je dessine un bonhomme. Je le fais entrer dans la maison ; il découvre telle grandeur, telle forme de pièce et surtout tel afflux de lumière par la fenêtre ou le pan de verre. Il avance : autre volume, autre arrivée de lumière. Plus loin, autre source lumineuse ; plus loin encore, inondation de lumière et pénombre tout à côté, etc. ¹ »

Le fond

Les dessins qui illustrent divers projets de Le Corbusier (voir, par exemple, la maison Guiette à Anvers, ou la villa Meyer à Paris, toutes deux répertoriées dans l'*Œuvre complète*) utilisent un ordre narratif hétérodoxe qui offre, à travers la séquence des plans, une perception continue et ininterrompue de l'espace, à la fois fragmenté et ponctué d'instantanés.

Les textes qui les accompagnent (la voix *off* de l'architecte) évoluent en même temps que les images, ils composent une narration proche du langage cinématographique ou de la bande dessinée, introduisant le temps dans l'espace, ce qui serait difficilement perceptible à partir d'un angle de vue statique. Par ailleurs, l'enchaînement de sensations visuelles au travers d'un déplacement progressif permettra une compréhension globale, un espace qui sera le fruit du dialogue tendu entre régularité géométrique et pulsion plastique, entre norme et forme, entre raison et sentiment.

Cette idée d'accompagner l'observateur dans son déplacement hypothétique à travers l'édifice répond exactement à un des principes majeurs qui caractérise l'avant-garde de l'entre-deux-guerres : la perception de l'architecture en mouvement, qui va de pair avec la pensée et les théories scientifiques de Einstein. Ainsi, dans la villa Savoye, œuvre paradigmatique de ces années-là, la situation et la mise en scène du bâtiment garantissent la continuité visuelle extérieur-intérieur, nature et géométrie (deux invariants dans la conception architecturale de l'architecte), à travers une approche automobile jusqu'à l'intérieur même de la maison et, à pied, à travers une ascension cérémonielle du rez-de-chaussée jusqu'au toit-terrasse, grâce aux deux éléments de communication verticaux : l'escalier et la rampe.

Tandis que les marches de l'escalier en colimaçon ne permettent qu'une ascension spasmodique (monter-s'arrêter-monter-s'arrêter) pour nous mener toujours au même point (vu la forme de l'escalier, tenacement replié sur lui-même), la rampe propose une ascension décontractée qui donnera lieu à une suite ininterrompue d'expériences perceptives, un *continuum* espace-temps que Le Corbusier ne tirera pas expressément de ses expériences cubistes, mais de l'architecture traditionnelle de l'Afrique du Nord (*l'espace arabe*), comme il l'écrira lui-même :

« L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie "à la marche", avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe². »

Ainsi donc, la rampe est un élément primordial dans la perception de l'espace moderne, la quatrième dimension inhérente à la promenade architecturale, un rituel hygiéniste symbolisé par le singulier lavabo du rez-de-chaussée de la villa Savoye. Dans cette œuvre, la rampe transforme le déplacement en rite, offrant une dignité à l'espace, tout en évoquant de façon métonymique la vocation mécanique de l'époque en introduisant, dans un intérieur domestique, la rampe-piste pour le déplacement automobile.

Le bâtiment de Poissy intronise la promenade architecturale, le *parcours*, bien que ce concept soit déjà présent dans ses premières œuvres. On peut l'observer dans la maison qu'il construit pour ses parents à La Chaux-de-Fonds, présentée dans ce livre. Dans ladite maison, le parcours depuis l'entrée par le jardin jusqu'à la porte principale oblige à un déplacement sinueux sur le terrain, ce qui permet d'approcher le bâtiment en le considérant sous différents angles : on est invité à passer sous un « pont », à monter quelques marches d'escalier et longer la façade en la contournant pour, finalement, trouver l'entrée. Cela ne suppose pas tant une invitation au regard à caractère descriptif, un déploiement, réconfortant et prévisible, d'espaces, de matériaux et de formes, qu'une expérience de type émotionnel de premier ordre.

On a l'habitude d'associer, de façon conventionnelle, la première utilisation de la rampe à la maison La Roche, de 1925, où la magnifique collection de peintures cubistes accrochée aux murs de la pièce principale demandait précisément un déplacement progressif, semblable à celui mis en place pour la visite d'un musée ou d'une galerie d'art. Du mur courbe de cet espace central s'élève une rampe qui permet d'accéder à la bibliothèque du propriétaire, située en surplomb du salon. La forte prégnance de cet élément apparaîtra sous différentes configurations dans d'autres édifices (penser, par exemple, au « pont » d'accès imaginé pour le couvent de la Tourette ou, sur la terrasse, à la « passerelle » qui fait communiquer le corps conventuel proprement dit avec l'église, ainsi que, dans ce même couvent, au tracé des rampes intérieures).

Sans minimiser l'importance, tant physique que symbolique, que cette solution prend dans les œuvres citées, ou dans d'autres, ce sera cependant dans deux projets antérieurs que la rampe comme élément de communication aura toute sa raison d'être. En effet, dans l'Abattoir frigorifique de Challuny, daté de décembre 1917, et dans l'Abattoir frigorifique de Garchivy, de décembre 1918 (mentionnés dans le texte de Josep Quetglas, *Promenade architecturale*³), le passage du bétail sur les rampes, qui doit le conduire de l'étable à l'abattoir, rappelle que la construction de ces surfaces était courante et d'usage généralisé, jadis indispensables pour faciliter l'accès des bêtes de somme jusqu'à leur destination ultime.

Le Corbusier utilisera ce système de communication dans plusieurs projets, y compris dans l'œuvre terminée après sa mort, le pavillon Heidi Weber. Dans ce dernier, non seulement la rampe mettra verticalement en communication les divers espaces, mais elle servira aussi de véhicule pour concilier l'implantation de l'importante géométrie métallique du pavillon avec le milieu naturel dans lequel il est enclavé.

À ce propos, il faut mentionner le Visual Arts Center de l'université de Harvard, à Cambridge (Massachusetts), projet qui sera confié à l'architecte espagnol Josep Lluís Sert. Les rampes introduites dans cette école d'art traverseront l'édifice en reliant les rues entre lesquelles s'élève l'école (symbolisant ainsi la nécessaire relation entre monde académique et société), ainsi que les différents niveaux de l'espace intérieur. Elles sont une invitation à un parcours d'intégration, à une *promenade* pour piétons sur une surface ondulée pour voitures.

Comme nous le disions au début, le dessin préparatoire sera le véhicule que Le Corbusier utilisera de façon extensive pour montrer l'argument d'une œuvre, une réflexion intellectuelle qui se projette dans le temps et qui rendra visible l'œuvre dès son premier contact avec un lieu, et son évolution jusqu'à sa réalisation formelle. L'inclusion récurrente de croquis aux provenances et influences multiples dans l'*Œuvre complète* est une preuve de la formidable curiosité de l'architecte et, dans sa volonté de laisser un témoignage de ses registres visuels, de leur importance, il y aura le désir de reprendre, à un moment ou à un autre, plus tard, tout ce matériel pour le reformuler avec plus de lucidité, en vue d'ouvrir le champ de ces premières influences.

Le dessin comme élément de communication préférentiel fait le lien entre ses deux activités, d'architecte et de peintre, les deux allant jusqu'à coexister lorsqu'il introduit, dans certains cas, son œuvre picturale dans des espaces déterminés, mais en faisant toujours la différence entre ces deux moyens d'expression.

Avec le dessin, la photographie sera l'autre moyen de transmettre, cette fois a posteriori, les péripéties visuelles de l'œuvre moderne. L'appareil photographique, métaphore mécanique de l'œil en mouvement, se substitue à l'expérience originale, il s'éloigne et se rapproche en captant des détails palpitants, condensant des rencontres ou exhibant la polyphonie de formes de l'ensemble. Les ellipses temporelles entre les photogrammes sont extrêmement proches de celles réalisées dans le langage cinématographique pour la narration de faits. La photographie pratiquée, et considérée par l'architecte comme une expression de l'époque moderne, rend possible la diffusion ordonnée, séquentielle de l'ouvrage, en en rendant compte comme s'il s'agissait d'une transmission orale.

Plus encore, l'image photographique permettra de geler le temps, d'enregistrer l'instant magique où la lumière et l'espace sont une seule et même chose (l'architecture : « volumes sous la lumière »). La vaste documentation photographique qui apparaît dans l'*Œuvre complète* (parfois, un même ouvrage est montré à différents moments de sa réalisation, complétant dans des chapitres successifs son processus de construction) n'est qu'une suite de *parcours*.

Mais ce n'est pas seulement le contenu de l'*Œuvre complète* qui confirme la permanence spatio-temporelle dans l'œuvre de Le Corbusier. Il y a aussi, et dans ce cas de façon littérale, la forme, car tant l'extension de l'œuvre, huit volumes, que sa présentation, qui laisse de côté le format vertical descriptif pour assumer le format narratif horizontal, invitent à une métaphorique promenade visuelle.

De façon analogue à ce qui a été dit pour la peinture, Le Corbusier introduit l'image photographique dans son architecture. Comme on le verra plus loin à propos du Pavillon suisse, construit dans la Cité universitaire de Paris entre 1930 et 1932, l'architecte installera une série de panneaux avec des photographies à thèmes naturalistes (détails de formes végétales et animales) qu'il disposera dans le vestibule de la résidence estudiantine. Ce geste de modernité, par lequel les images photographiques s'offrent à la perception comme objets d'art mural, souffrira cependant d'une interprétation erronée : dans ce cas comme dans d'autres, l'architecte devra supporter l'incompréhension des milieux les plus traditionalistes (la critique

la plus obtuse ou intéressée y verra le danger d'un matérialisme, cause de déshumanisation).

Quoi qu'il en soit, la photographie et le dessin sont largement utilisés par l'architecte comme moyen de communication, et cela avec une totale indépendance vis-à-vis du sujet traité ; de fait, ils sont présents dans une troisième discipline, aussi importante que les deux mentionnées plus haut, cultivée par Le Corbusier : la réflexion littéraire, par ailleurs essentiellement narrative. Le grand nombre de dessins et de photographies inclus dans sa gigantesque œuvre écrite sont un moyen de vérifier et de souligner les concepts du discours, offrant au lecteur la possibilité d'en personnaliser (noter, amplifier, fixer) le sens. Ils sont principalement une preuve de la confiance qu'avait Le Corbusier dans la dimension spatio-temporelle de l'image.

Le dessin, la photographie, le texte sont des langages qui coexistent dans l'univers instinctif et créateur de l'architecte, des approximations diverses, superposées ou montées en parallèle, qui résument, dans leur diversité, la complexité de l'œuvre de Le Corbusier dont il est, sans nul doute, le meilleur commentateur.

La forme

Normal: C'est au fil de ces considérations que s'organise la structure de ce livre, déjà énoncée dans le titre qui condense l'idée poursuivie dans sa conception : un enchaînement d'images qui décrit sur le mode narratif les différents espaces qui composent chaque ouvrage. Le discours photographique s'appuie sur des informations littéraires et graphiques étroitement liées aux images, et qui grâce à elles, permet une compréhension conceptuelle et visuelle unitaire.

De cette façon, le texte qui sert d'introduction à chaque bâtiment recueille des réflexions, des incidences et autres remarques de l'architecte à propos de ce qui est montré (il « s'incorpore » ainsi au *parcours*), offrant un contexte pour chaque décision, balayant les incertitudes ou apportant des bribes de sens à ce que l'œil en mouvement s'apprête à voir. De plus, le concours de contributions occasionnelles complète et tempère le nécessaire jugement critique.

Par ailleurs, le choix des œuvres, qui tient compte des critères chronologiques (englobant des productions anciennes : la première œuvre, la villa Fallet, de 1905-1907, et la dernière, le pavillon Heidi Weber, terminé deux ans après le décès de l'architecte), permet de *parcourir* l'évolution créatrice de Le Corbusier tout au long de sa vie professionnelle. Une évolution

qui n'est pas ancrée dans des déterminismes formels ou conceptuels, mais toujours ouverte à de nouvelles interprétations et qui, malgré la diversité et le contraste des regards qu'elle contient, conserve une cohérence globale qui permet de faire le lien entre les deux œuvres citées, qui ouvrent et referment le passionnant cycle créateur de l'architecte.

Dans le pavillon Heidi Weber on retrouve également deux références qui sont une constante dans l'œuvre de Le Corbusier : nature et géométrie, comme l'architecte l'avait appris de son maître L'Eplattenier durant ses années de formation à La Chaux-de-Fonds. Les sessions de dessin analytique des formes organiques, dessin qui allait évoluer postérieurement vers l'abstraction, se reflète déjà dans le sgraffite (une synthèse pictographique des formes arborées environnantes) des façades de la villa Fallet.

Par ailleurs, l'œuvre sélectionnée rend compte des différents milieux et groupes sociaux dans lesquels s'inscrivent les constructions : initiative privée (maisons de type familial), logements sociaux (Unité d'habitation de Marseille), bâtiments civils (Pavillon suisse, église de Kembs-Niffer) et religieux (couvent de la Tourette). La distance dans le temps et l'espace permet de lire ces ouvrages comme une narration et d'entamer une *promenade architecturale* intellectuelle et visuelle, où la voix de Le Corbusier accompagnera le lecteur tout au long du parcours.

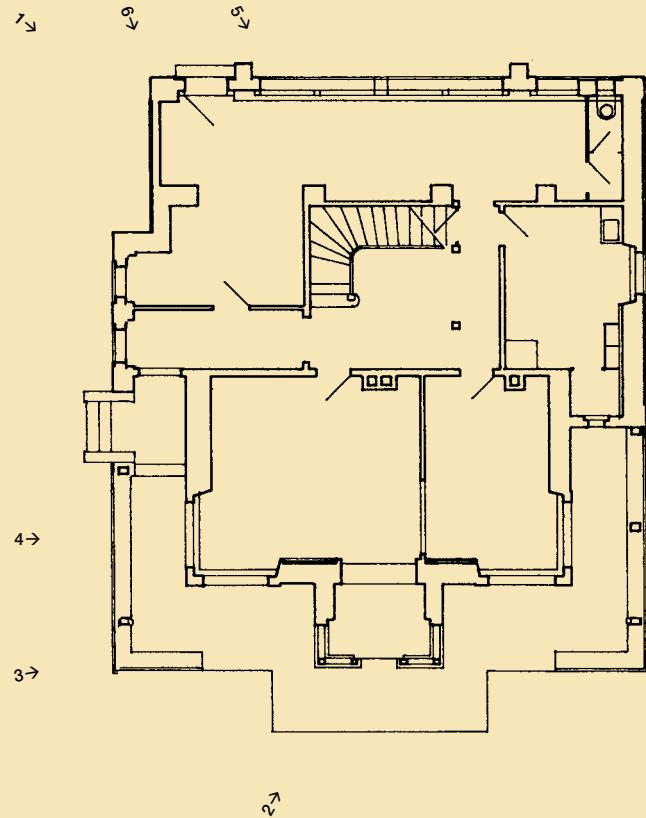
¹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930], Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1960, p. 132.

² Boesiger, W. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934*, Zurich, Les Éditions d'Architecture (Artemis), 1964, p. 24.

³ Quetglas, Josep, *Artículos de ocasión*, Barcelone, Gustavo Gili, 2004, p. 205-258.

villa fallet

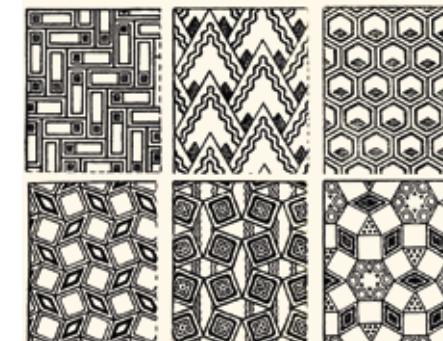
1905-1907 la chaux-de-fonds



« Une chose encore : pourrais-je prier un des camarades, moyennant finances, de me prendre quelques “bonnes” photographies de la bicoque. Je n’ai rien eu le temps de faire moi-même. L’extérieur ferait mieux, le scrafito surtout “avec de la neige” peut-être quand le tout est saupoudré de neige fraîche (barrière, balcon, etc.) prendrait ainsi plus d’unité¹. »

Cet extrait d’une lettre que Jeanneret envoie depuis Venise à son professeur L’Eplattenier exprime clairement l’étroite relation entre architecture et nature, ainsi que l’harmonie recherchée avec la tradition de la construction locale enseignée et transmise par le maître à ses étudiants. Cette vocation vient du mouvement Arts & Crafts de William Morris et de la pensée de John Ruskin, fervent défenseur d’une métonymie cause-effet entre architecture et matériaux, style et processus de construction.

L’Eplattenier tenait beaucoup à ce que ses élèves parviennent à la connaissance profonde des formes naturelles à travers l’étude de leurs invariants structurels, un processus dans lequel la géométrie et la nature seraient destinées à se rencontrer. À cette fin ils consacraient de longues séances au dessin analytique des formes organiques et lisaient des textes, considérés alors comme incontournables : la *Grammaire de l’ornement* de Owen Jones², la *Grammaire des Arts du dessin* de Charles Blanc³, certainement la *Méthode de composition ornementale* d’Eugène Grasset⁴ et, principalement, les *Elements of Drawing* de John Ruskin⁵, dont L’Eplattenier, comme nous l’avons dit, était un grand admirateur. Par ailleurs, il ne faut pas oublier le contexte favorable, en lieu et temps, dans lequel L’Eplattenier exerçait son enseignement. Donc, à l’exubérant environnement naturel du Jura à La Chaux-de-Fonds, il faut ajouter la non moins débordante intensité expressive du modernisme qui traversait cette époque.



Eugène Grasset, *Méthode de composition ornementale*, vol. 1, 1905.

La maison, construite au nord de la ville, hors du périmètre urbain, sur les flancs du Jura, est le fruit d’une commande passée par Louis Fallet, bijoutier, émailleur de boîtiers de montres et membre du conseil académique de l’école d’art de La Chaux-de-Fonds, ainsi que grand défenseur de la pédagogie rénovatrice du professeur Charles L’Eplattenier.

En fait, la commande se fait grâce à l’intervention de L’Eplattenier, lequel insista auprès de Fallet pour que ce dernier confie à son disciple Jeanneret le projet pour sa nouvelle maison. Étant donné le manque de compétence technique bien compréhensible de celui qui n’était encore qu’un étudiant, les questions d’ordre technique seront confiées à l’architecte local René Chapallaz, qui prendra en main la direction des travaux et réalisera les plans définitifs de construction ; Jeanneret, quant à lui, se chargera de dessiner la façade et l’intérieur, tâche pour laquelle il se fera aider par d’autres étudiants de l’école. C’est ainsi que Charles-Édouard Jeanneret (il adoptera le pseudonyme de Le Corbusier à 33 ans) obtient sa première commande d’architecte alors qu’il n’avait que 17 ans.

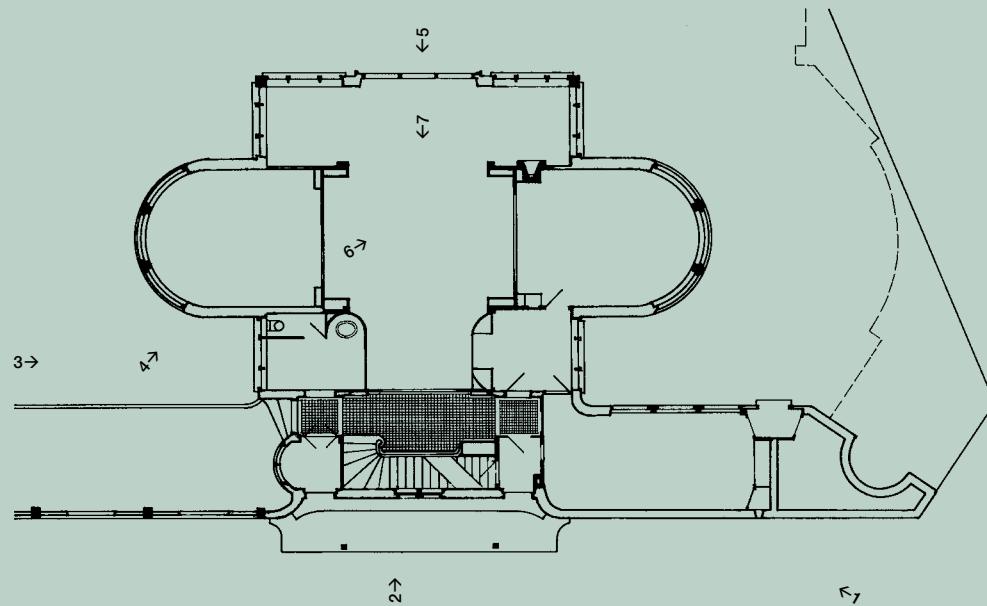
La maison repose sur un soubassement en pierre qui compense la forte déclivité du terrain. L’accès est situé dans la partie supérieure dudit terrain et la maison, elle, est orientée au sud, offrant de magnifiques points de vue, amples et dégagés, sur la ville et la vallée. La vocation manifestement vernaculaire de la villa Fallet se vérifie dans les pentes prononcées des toits et des pignons (pour éviter une accumulation de neige, mais aussi pour rappeler les formes arborées des alentours), et dans l’utilisation des matériaux de la région. À travers son chromatisme, l’édifice n’a aucun mal à s’intégrer à son environnement.



Koloman Moser, *Die Reciproken Tänzerinnen*, planche de l’album *Flächenschmuck*, série Die Quelle, vol. II, 1901.

villa schwob

1916 la chaux-de-fonds



« Vous avez su évaluer que c'était pour moi une nécessité et une joie de voir la réalisation définitive de cette œuvre que j'ai conçue et dirigée dans ses multiples détails. Je dois dire sans modestie, que j'ai été véritablement surpris par la dignité architecturale de cette maison, par sa force, son évidence¹. »

Dans cette lettre de Jeanneret à Camilla Schwob, épouse de l'industriel Anatole Schwob, écrite à Paris le 8 septembre 1919, l'architecte fait état de l'intérêt et de l'importance que représente cette expérience architecturale, la première qu'il reconnaîtra comme telle parmi toutes celles mises en œuvre dans sa première étape, et ce malgré les nombreuses difficultés et déconvenues qui accompagnèrent sa réalisation.

Les Schwob, propriétaires des marques telles que Tavannes et Cyma, faisaient partie d'une célèbre famille d'horlogers de La Chaux-de-Fonds ; dotés d'une grande sensibilité artistique, ils avaient été impressionnés par la villa que Jeanneret avait construite pour ses parents en 1912. Marquée par de telles influences, la maison commandée à l'architecte (construite entre août 1916 et septembre 1917) devait témoigner de la haute position sociale du client, mais sans ostentation ; pour Jeanneret, c'était l'occasion de réaliser une œuvre plastique qui reflète sa sensibilité. L'architecte devait tenir compte de ces deux exigences, mais il voulait aussi mettre en pratique les nombreuses influences acquises durant ses voyages.

S'il est vrai que la villa Schwob a une dette envers la villa Jeanneret-Perret, il n'en est pas moins vrai qu'y sont condensées des références externes, étant donné que Jeanneret conçoit cette maison comme sa première œuvre en totale rupture avec la tradition locale. La maison propose ainsi une sorte de discours intégrant plusieurs citations : de Perret (pour une



Josef Hoffmann, villa Ast, Vienne, 1909-1911.



Frank Lloyd Wright, maison Thomas P. Hardy, Racine (Wisconsin), 1905.

Andrea Palladio, villa de Palladio (villa Cogollo), Vicence, 1559-1562.

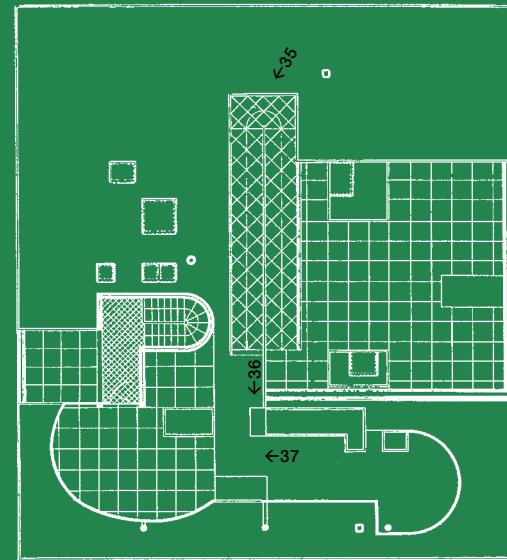
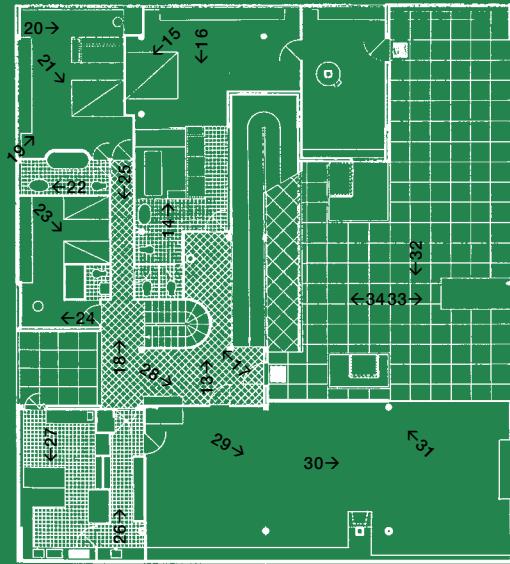
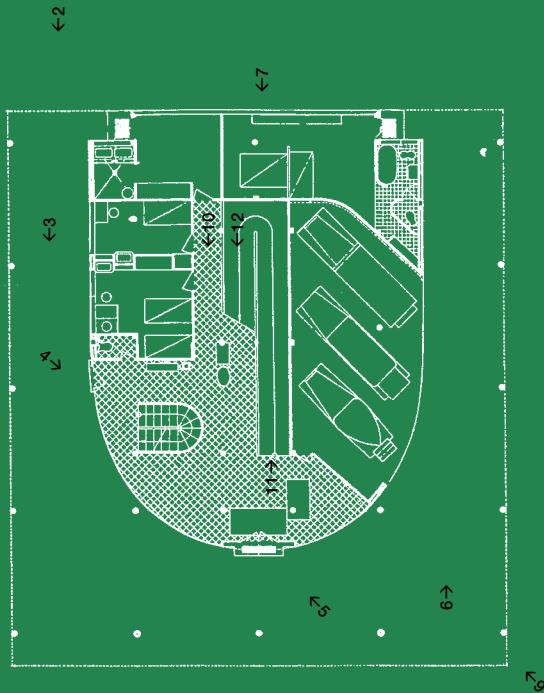


certainne similitude avec une œuvre dessinée lors de son séjour dans son atelier et pour l'utilisation du béton armé, bien que Jeanneret l'utilise selon le système Dom-ino, conçu en 1914-1915 et qui sera primordial dans sa définition postérieure des « cinq points d'une architecture nouvelle », d'Hoffmann (villa Ast), du Werkbund, de F. L. Wright (maison Thomas P. Hardy, à Racine), et même de Palladio (villa de Palladio ou villa Cogollo attribuée à Andrea Palladio, à Vicence, 1559-1562). Toutes ces références recouvrent une vaste arche spatio-temporelle qui donne à la villa Schwob une densité sémantique et une personnalité éminemment éclectique, avec diverses intensités habilement contrôlées par Jeanneret.

« Dans une architecture aussi impérieuse que celle-ci, la tâche la plus importante consiste à épurer, à éliminer ce qui est superflu, en ne conservant plus que ce qui est utile, vigoureux, calme². »

villa savoye

1929-1931 poissy



« Cette villa a été construite dans la plus grande simplicité, pour des clients dépourvus totalement d'idées préconçues : ni modernes, ni anciens¹. »

L'intemporalité avec laquelle Le Corbusier définit le critère esthétique de ses clients est certainement ce qui caractérise le mieux la villa Savoye : être le paradigme de l'ère de la machine (elle contient les « cinq points d'une architecture nouvelle » : pilotis, façade libre, fenêtre en longueur, plan libre et toit-jardin) et, en même temps, retrouver les valeurs essentielles de l'architecture classique.

En tant qu'objet moderne, la villa Savoye est liée au terrain avec une entière autonomie formelle : elle est perçue comme une géométrie pure et originelle, une *gestalt* qui oppose son orthogonalité abstraite à l'organisation curviligne de la nature sans prétendre à des mimétismes d'intégration.

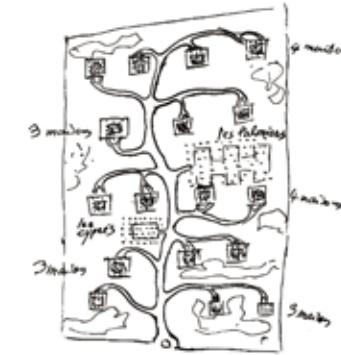
« Autre chose : la vue est très belle, l'herbe est une belle chose, la forêt aussi : on y touchera le moins possible. La maison se posera au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger². »

La maison sera posée au centre de la parcelle comme un foyer de regards tournés vers l'extérieur, un haut mirador perçant le ruban de fenêtres qui court sur les façades, affirmant ainsi son traitement unitaire. Le retranschement de trois de ses quatre façades, laissant voir les légers piliers sur lesquels repose la maison, souligne cette impression visuelle de plan élevé, d'observatoire. En même temps, son emplacement au centre du terrain, libre de contraintes, fait qu'elle s'impose à la vision comme une forme puriste qui aime le regard.

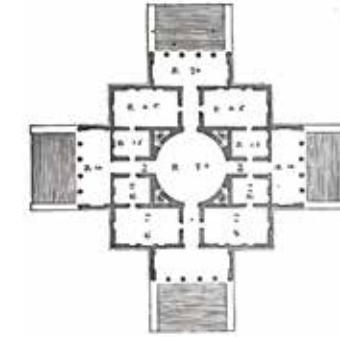
On peut apprécier la dualité de perception entre la maison-mirador et l'organisation spatiale centripète, tournée sur elle-même, dans l'importance donnée par Le Corbusier à ces deux aspects dans le traitement de la terrasse du premier étage, tant dans son orientation par rapport au soleil que dans sa volonté d'offrir, simultanément, de beaux points de vue vers l'extérieur.

« L'orientation du soleil est opposée à celle de la vue. On est donc allé chercher le soleil par la disposition en décrochement sur le jardin suspendu³. »

Nonobstant sa conception de résidence isolée, Le Corbusier la définit comme un *objet type*, un modèle qui permettrait sa construction en série, comme il le propose dans ses projets pour le quartier Le Vingtième, à Buenos Aires, organisé autour de vingt villas Savoye.



Le Corbusier, adaptation de la villa Savoye pour sa construction en série dans le quartier Le Vingtième, Buenos Aires.



Andrea Palladio, plan de la villa Rotonda, Vicence, c. 1550.

« Les habitants, venus ici parce que cette campagne agreste était belle avec sa vie de campagne, ils la contempleront, maintenue intacte, du haut de leur jardin suspendu ou des quatre faces de leurs fenêtres en longueur. Leur vie domestique sera insérée dans un rêve virgilien⁴. »

La description de la beauté du paysage, proche de l'idéal décrit par Virgile dans *Les Géorgiques*, que Le Corbusier avait faite du lieu dans *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris, 1930), va de pair avec les descriptions de Palladio à propos de sa villa Capra-Rotonda (Vicence, vers 1550),

« ... sa situation est aussi belle et aussi avantageuse qu'on le saurait désirer, la maison est assise sur une colline d'accès facile... étant ainsi avantagée de tous les côtés de très belles vues... on lui a donné des loges sur ses quatre faces⁵. »

et cela permet à Colin Rowe de rapprocher les deux œuvres et d'affirmer le caractère classique, intemporel, de la villa Savoye.

« Si, à la Rotonda, l'architecture constitue le cadre de vie parfaite, à Poissy elle est certainement celui d'une vie active et lyrique ; et, si la pastorale contemporaine n'est pas encore sanctionnée par l'usage et la coutume, la nostalgie virgilienne reste apparemment présente⁶. »

Son emplacement sur un socle, qui l'isole et la détache de son entourage, la réversibilité et le traitement de ses façades,

« La maison ne doit pas avoir un front. Située au sommet de la coupole, elle doit s'ouvrir aux quatre horizons⁷. »

ou la stratification en trois parties clairement identifiées qui suggèrent la métaphore base/fût/chapiteau, sont des caractéristiques partagées qui invitent à définir sa personnalité toute de quintessence, son intemporalité monumentale.

La maison ne fut pas habitée longtemps par ses propriétaires et c'est, aujourd'hui, un monument que l'on visite, une œuvre aux délicates tonalités chromatiques qui accentuent sa plasticité. Elle a été soigneusement restaurée après les nombreuses vicissitudes qu'elle a traversées au fil des années (elle a été utilisée comme grange à foin par les nazis, traversant ensuite une longue période d'abandon et de ruine).

La maison se compose de trois corps distincts : le rez-de-chaussée, où se trouvent les services communs, un petit appartement pour les invités et le garage. Le logement proprement dit occupe le premier étage, avec le salon-salle à manger, la cuisine, les chambres, les salles de bain, une terrasse ; au deuxième étage, on trouve une terrasse-jardin et un solarium. Tous ces espaces sont reliés à travers le voyage purificateur de la *promenade architecturale*.

La *promenade* commence sur le chemin principal réservé aux voitures et que l'on abandonne pour un second chemin, menant à l'édifice, que l'on découvre peu à peu, à mesure que l'on avance au milieu des arbres. Cette approche, qui n'est pas frontale et directe, mais quasi accidentelle et latérale, qui demande en plus de continuer à longer la maison pour localiser l'entrée sur la partie arrière, reprend, entre autres, un des principes programmatiques de l'idéal rationaliste : la dimension spatio-temporelle de l'œuvre moderne, bien que Le Corbusier utilise également d'autres références culturelles.

On atteint ainsi la porte d'entrée en voiture, située sur la façade sud, en suivant le rituel de l'intégration machiniste entre le véhicule et l'édifice : « la maison est une machine à habiter ». L'épaisse membrane vitrée qui ferme le rez-de-chaussée s'ajuste à l'arc de courbure d'une voiture ; sa courbure dynamique définit la fonction de l'espace de ce côté du mur (mouvement, circulation), et sa transparence montre la condition publique de cet espace.

« On va donc à la porte de la maison en auto, et c'est l'arc de courbure minimum d'une auto qui fournit la dimension même de la maison. L'auto s'engage sous les pilotis, tourne autour des services communs, arrive au milieu, à la porte du vestibule, entre dans le garage ou poursuit sa route pour le retour : telle est la donnée fondamentale⁸. »

Face à la légèreté et au dynamisme visuel du rez-de-chaussée, le *piano nobile* apparaît comme une dalle flottante et statique, aux formes épurées et rectilignes, qui repose suavement au-dessus du sol grâce aux pilotis, ligne en pointillé qui signale le déplacement de la voiture. Le contraste entre ces deux plans, une des éternelles dualités que présente la villa Savoye, est accentué par le quadrilatère du plan au sol, selon un réticule de 5 x 5 pilotis qui se traduit cependant par un espace rectangulaire au premier étage, dû à la légère prolongation de deux des façades.

Selon la même idée, l'ordre réticulaire extérieur des pilotis est altéré à l'intérieur pour s'accommoder aux cloisons et faciliter les déplacements. Ainsi, le pilotis qui, théoriquement, aurait dû gêner les déplacements une fois franchi le seuil de la porte principale, se dédouble pour se situer de part et d'autre de l'entrée.

Du rez-de-chaussée partent les deux éléments qui font communiquer les différents plans : l'escalier et la rampe. L'escalier en colimaçon perce verticalement l'édifice, contrastant avec la disposition horizontale et ouverte de la maison. Sa personnalité égocentrique le fait se replier sur lui-même et revenir de façon obsessionnelle à son point de départ. La rampe, au contraire, est l'élément de communication intégrateur et intégré dans l'espace, qui en constitue l'épine dorsale et invite dans son déroulement à une suite d'expériences visuelles, à une promenade architecturale à travers un *continuum* spatio-temporel que Le Corbusier emprunte à l'architecture traditionnelle de l'Afrique du Nord (*l'espace arabe*).

« L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie "à la marche", avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe⁹. »

La rampe débouche au premier étage en face du salon-salle à manger, espace qui présente une ouverture graduelle de ses parements, passant de l'opacité à la transparence totale en fusionnant avec la terrasse, chambre à l'air libre, à la fois ouverte et fermée, s'offrant comme un observatoire privilégié.

« Si l'on est debout dans l'herbe, on ne voit pas très loin l'étendue. D'ailleurs, l'herbe est malsaine, humide, etc. pour y habiter ; par conséquent, le véritable jardin de la maison ne sera pas sur le sol, mais au-dessus du sol, à trois mètres cinquante : ce sera le jardin suspendu dont le sol est sec et salubre, et c'est de ce sol qu'on verra bien tout le paysage, beaucoup mieux que si l'on était resté en bas¹⁰. »



EI Lissitzky, *Prounenraum*, Berlin, 1923.



Adolf Loos, vestibule de la maison Müller, Prague, 1930.

Pour l'intégration des différents espaces, l'architecte utilise, comme trait d'union, tant la fenêtre en longueur, dont les huisseries peuvent être ou non en bois, que l'usage du plan horizontal du rebord de ces fenêtres qui, en plus d'assurer diverses fonctions dans leur parcours, accentue le caractère horizontal de la maison. Des critères semblables d'intégration spatiale peuvent être observés dans les autres pièces de la maison, comme les chambres à coucher : le mobilier fixe établit une zone, une limite ainsi qu'une unité à cet espace, tout en répondant, avec son ambiguïté formelle calculée, à différents besoins. À ce propos, Adolf Loos avait déjà défendu le meuble fixe, incorporé à l'architecture, comme un exemple de modernité dans les nouvelles façons de projeter l'espace.

« Les murs d'une maison appartiennent à l'architecte. Il peut en disposer librement, et aussi des meubles qui ne sont pas mobiles. Ceux-ci ne doivent pas faire l'effet de meubles. Ils sont partie intégrante des murs et ne mènent pas une vie indépendante comme les armoires d'apparat qui, elles, ne sont plus de notre temps¹¹. »

La villa Savoye fait une utilisation extensive de cette conception, et le mur-contenant-plan de travail de la cuisine est un magnifique exemple de dédoublement fonctionnel et d'intégration spatiale.

« Mais on continue la promenade. Depuis le jardin à l'étage, on monte par la rampe sur le toit de la maison où est le solarium¹². »

Le solarium, suprême expression d'une vie saine à l'air libre, est protégé par une paroi en forme d'écran qui résume dans son tracé toute la richesse métaphorique de la maison et le jeu de dualités qu'elle présente. Entendu comme un volume ou une fine membrane selon le point d'observation, ses formes courbes, concaves ou convexes, alternent avec des plans rectilignes. Une ouverture pratiquée dans l'écran, en face de la rampe, encadre un fragment du paysage et annonce la fin de la promenade architecturale. Un parcours où la géométrie est un moyen mais non une fin, un système qui empêche tout autant le chaos et l'arbitraire que la rigidité normative du nombre à travers des scénographies séduisantes, un défi émotionnel inscrit dans un ordre supérieur sous contrôle.

« Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants. Il est intéressant d'obtenir tant de diversité quand on a, par exemple, admis au point de vue constructif, un schéma de poteaux et de poutres d'une rigueur absolue¹³. »

Par ailleurs, le traitement sculptural de l'écran contraste, de même que la membrane vitrée du rez-de-chaussée, avec la rigidité orthogonale du *piano nobile*. Cela permet de voir la maison comme un ensemble de délicates proportions, avec un parfait contrôle hiérarchique de ses divers éléments et une composition harmonique entre les parties et le tout, qui ne sont que des invariants de l'architecture classique.

« Les visiteurs, jusqu'ici, se tourment et se retournent à l'intérieur, se demandant comment tout cela se passe, comprenant difficilement les raisons de ce qu'ils voient et ressentent ; ils ne retrouvent plus rien de ce qu'on appelle une "maison". Ils se sentent dans autre chose de tout nouveau¹⁴. »

En effet, la syntaxe singulière de la villa Savoye fait qu'elle se présente comme une forme abstraite, supérieure, qui rend difficile l'identification directe des conventions basiques, exigeant, en revanche, une relecture des codes de l'habitat. À travers cet extraordinaire discours architectural, Le Corbusier désolidarise l'œuvre de son époque et de son environnement et, une fois dépassée sa première fonction de paradigme moderne, il l'installe dans l'universalité classique.

¹ Boesiger, W. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934*, Zurich, Les Éditions d'Architecture (Artemis), 1964, p. 24.

² Boesiger, W. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op. cit.*, p. 24.

³ Boesiger, W., Stonorov, O. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 1, 1910-1929*, Zurich, Les Éditions d'Architecture (Artemis), 1964, p. 187.

⁴ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930], Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1960, p. 138.

⁵ Palladio, Andrea, *Les Quatre livres de l'architecture* [1570], Paris, Flammarion, 1997, p. 135).

⁶ Rowe, Colin, *Mathématiques de la villa idéale et autres essais* [1976], Paris, Hazan, 2000, p. 10.

⁷ Boesiger, W., Stonorov, O. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 1, 1910-1929, op. cit.*, p. 186.

⁸ Boesiger, W. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op. cit.*, p. 24.

⁹ Boesiger, W. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op. cit.*, p. 24.

¹⁰ Boesiger, W. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op. cit.*, p. 24.

¹¹ Loos, Adolf, « La suppression des meubles » [1924], *Paroles dans le vide*, Paris, Champ Libre, 1979, p. 285.

¹² Boesiger, W. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op. cit.*, p. 24.

¹³ Boesiger, W. (éd.), *Le Corbusier, Œuvre complète, volume 2, 1929-1934, op. cit.*, p. 24.

¹⁴ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930], Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1960, p. 156.



1



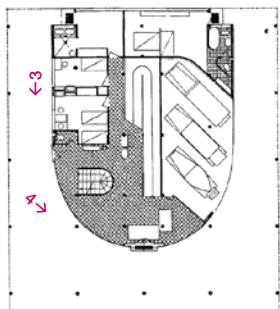
2



3



4



1 & 2 La *promenade* commence après avoir franchi le mur d'enceinte et suivi le chemin principal, qui ne conduit pas directement à la maison ; il faut emprunter un chemin secondaire pour découvrir progressivement l'édifice.

3 & 4 Page suivante : la rencontre n'est pas frontale mais latérale. Le rez-de-chaussée se replie sur lui-même pour permettre à la voiture de s'introduire entre la maison et les pilotis. Amorçant son virage contre la paroi vitrée, la voiture ira jusqu'à l'entrée principale sur la face sud.

Les simples poteaux du rez-de-chaussée, par une juste disposition, découpent le paysage avec une régularité qui a pour effet de supprimer toute notion de « devant » ou de « derrière » de maison, de « côté » de maison.



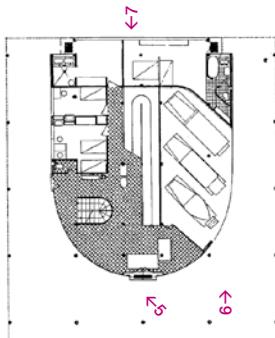
5



6



7



5 Accès principal. Un pilotis central ponctue l'entrée soulignée par le linteau, suggérant la possibilité de poursuivre le parcours à l'intérieur.

6 Comme alternative, et après avoir dépassé la paroi vitrée, surgira la longue porte du garage. Finalement, correspondant au chemin d'arrivée par la façade ouest, le chemin du retour est indiqué par la façade est.

7 Façade nord. Le rez-de-chaussée abrite les services communs et, outre le garage, un petit appartement pour d'éventuelles visites. Cette partie est conçue pour permettre le passage du véhicule sous le logement proprement dit, et l'emplacement de l'entrée sur la face opposée oblige à longer tout l'édifice, réalisant ainsi le souhait d'intégration machiniste entre maison et voiture.



8

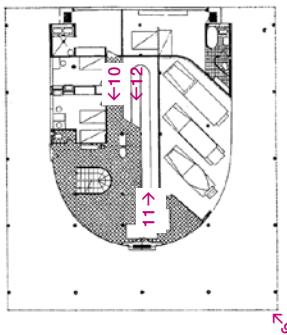


9



La maison est une boîte en l'air, percée tout le tour, sans interruption, d'une fenêtre en longueur.

62



8 & 9 Façades nord-ouest et sud-est. L'édifice apparaît comme un objet suspendu, monté sur des pilotis qui le rendent indépendant du sol. Si on ajoute à cela le traitement unitaire des façades, sans hiérarchies symboliques, la brèche lumineuse qui fait le tour du premier étage et l'emplacement de la maison au centre du terrain nu, la villa Savoye nous fait penser à l'image mentale d'un mirador.



10



11

... on monte insensiblement par une rampe, ce qui est une sensation totalement différente de celle donnée par un escalier formé de marches. Un escalier sépare un étage d'un autre : une rampe relie.

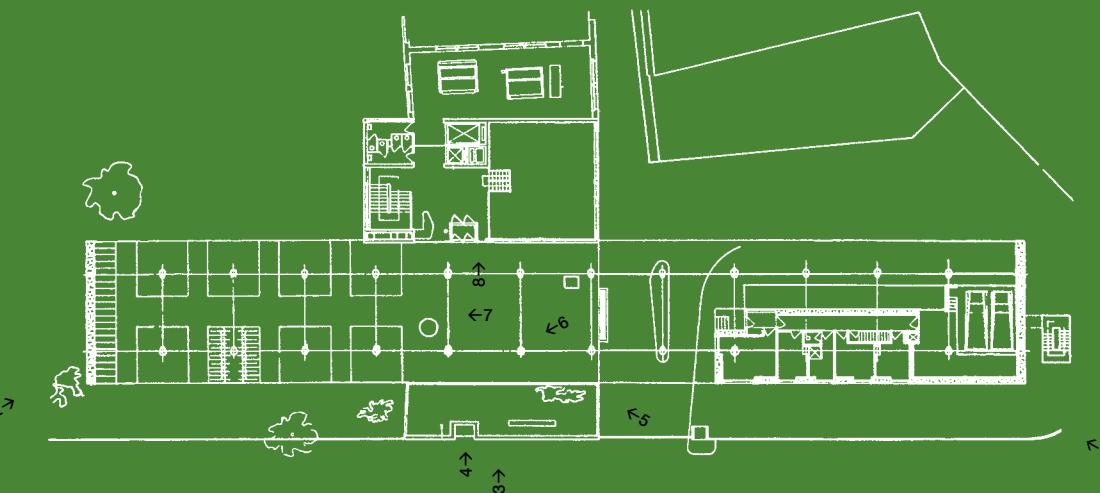
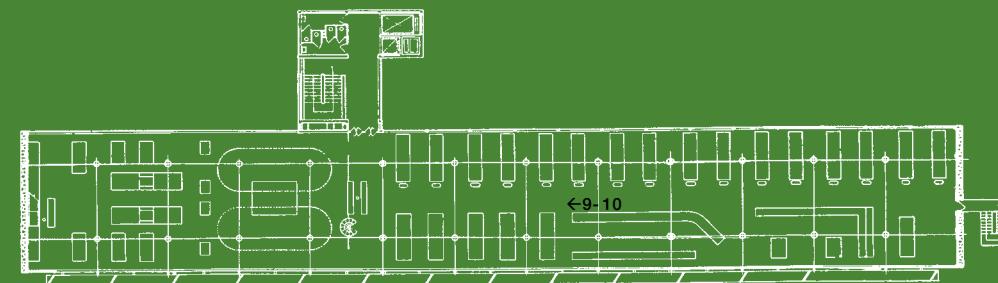
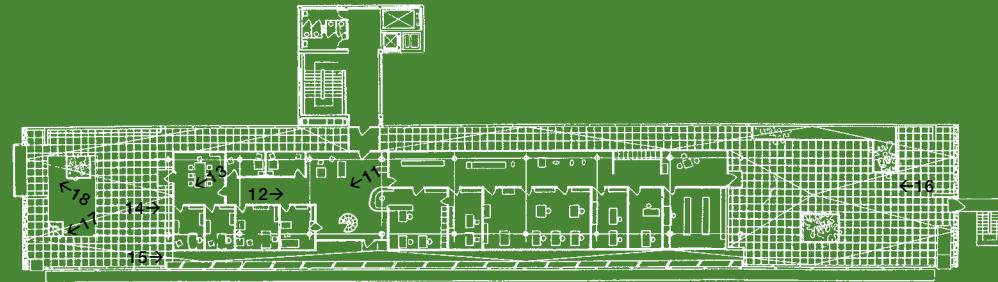
10 En passant la porte intérieure du garage, on peut observer les deux éléments de communication verticale : la rampe et l'escalier. Au centre, le lavabo pourrait suggérer les ablutions préalables au déroulement d'un rituel : la promenade à l'intérieur de l'édifice.

11 La rampe, élément fondamental de communication intérieure, perce et dynamise le tracé à prédominance horizontale de la maison.

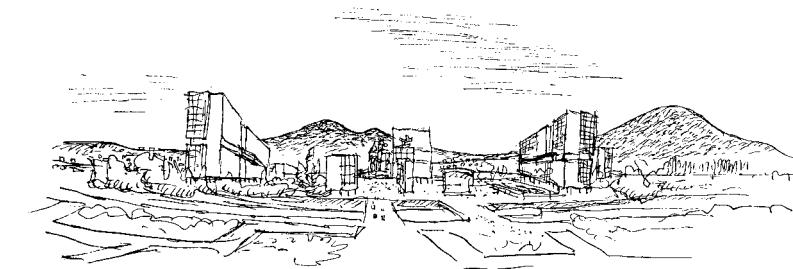
63

manufacture duval

1951 saint-dié



La commande est passée par Jean-Jacques Duval, propriétaire d'un atelier de confection et ami de Le Corbusier qui, déjà en 1945, était intervenu auprès des institutions politiques locales afin que le projet de reconstruction de Saint-Dié lui soit confié. La ville avait souffert de plusieurs incendies fin 1944, lors de sa libération par les troupes alliées, et Le Corbusier avait commencé à travailler sur le projet. Finalement, les travaux ne furent jamais réalisés à cause de la ferme opposition des architectes locaux et d'une bonne partie de la population.



Le Corbusier, projet pour la reconstruction de Saint-Dié, 1945.

Quelques années plus tard, en 1951, Duval le charge de la reconstruction de sa propre usine, partiellement détruite lors de ces mêmes incendies, qui avaient affecté principalement la partie avant du bâtiment, la partie arrière ayant été préservée. S'étant engagé à préserver ce qui était encore debout, Le Corbusier entreprend la construction d'un nouveau bâtiment sur les ruines de l'ancien, il réutilise les matériaux (la pierre naturelle recouvrira les murs latéraux du nouvel édifice, de forme rectangulaire), et réunit les deux corps de bâtiment à travers un vestibule situé au rez-de-chaussée.



Silos et monte-charge pour le blé aux États-Unis.

La manufacture Duval sera sa première œuvre réalisée après la fin de la guerre, et c'est sur elle qu'il vérifiera une bonne partie de ses réflexions et de ses théories. C'est d'abord, pour Le Corbusier, l'opportunité de mettre en pratique ses lumineuses idées architecturales relatives aux volumes primaires pour la construction industrielle, pour lui d'une importance capitale, idées qui sont déjà présentes dans ses écrits les plus anciens :

« Ne poursuivant pas une idée architecturale, mais simplement guidés par les effets du calcul (dérivés des principes qui gèrent notre univers) et la conception d'un organe viable, les ingénieurs d'aujourd'hui font emploi des éléments primaires et, les coordonnant suivant des règles, provoquant en nous des émotions architecturales, faisant ainsi résonner l'œuvre humaine avec l'ordre universel. Voici des silos et des usines américaines, magnifiques prémices du nouveau temps. Les ingénieurs américains écrasent de leurs calculs l'architecture agonisante¹. »

En parallèle, l'usine est conçue avec la norme harmonieuse du Modulor, ce qui garantira l'équilibre et la proportion de tous ses composants, et il applique un traitement chromatique soigné, tant sur les plafonds (en vif contraste avec la rugueuse texture du béton armé) que sur la charpenterie et les installations (bleu pour la plomberie, vert pour les conduits d'air conditionné et jaune pour l'électricité).

« ... on a pu jouer un jeu d'une subtilité quasi musicale : un contrepoint et fugue réglés sur le "Modulor"². »

En effet, les divers éléments architecturaux sont traités et décrits par Le Corbusier comme les mouvements d'une symphonie, un enchaînement d'événements qui, dès avant l'accès au rez-de-chaussée jusqu'aux bureaux et à la terrasse, au faite du bâtiment, constituent un tout autosuffisant et harmonieux que l'architecte regroupe et énumère.

*« Il y a trois masses : La colonnade à jour des pilotis ; le parallépipède des ateliers ; le couronnement des bureaux et toit-jardin. Il y a, de plus, trois cadences, rythmes différents :
a) L'écartement de l'ossature portante de béton armé : pilotis, poteaux et planchers ;
b) Le grillage (de béton) du brise-soleil de la façade des ateliers ;
c) La résille du pan de verre (construction en chêne) qui s'étend derrière les brise-soleil au-devant des ateliers et des bureaux³. »*

Ainsi, les pilotis qui supportent le bâtiment libèrent un espace couvert (comme pour l'Unité d'habitation de Marseille, construite dans ces mêmes années), qui sera utilisé à cette occasion pour abriter le parc à bicyclettes. L'espace des ateliers est organisé selon un enchaînement judicieux de fonctions, de la réception des matières premières jusqu'à l'emballage final du produit et son stockage sur les quais de chargement, après avoir accompli tout le processus d'élaboration (coupe, confection, repassage). La rampe, élément clé de la *promenade architecturale*, devient ici un toboggan, ou une trémie, qui achemine les produits d'un espace à l'autre.

Par ailleurs, le *brise-soleil* installé dans les ateliers et les bureaux du dernier étage souligne, avec son tracé géométrique, l'harmonie et le rythme de composition soignée présents dans le dessin du bâtiment. Avec tous ces éléments, Le Corbusier établit une métaphore sur l'engrenage, cet engrenage efficace qui doit faire tourner la *machine à produire* que sera l'usine Duval. Une œuvre dont l'architecte se sentira particulièrement satisfait, comme il le dira dans une lettre qu'il envoie le 13 décembre 1950 à son propriétaire et ami :

« ... nous avons fait de votre usine un petit chef-d'œuvre d'esprit florentin⁴. »

La grande amitié qui les liait, symbolisée par le fait que Le Corbusier était le parrain de Rémi, le fils de Jean-Jacques Duval, était renforcée par une coïncidence de vues et d'idées sur de nombreux sujets, amitié qui se consolidera au fil des années. Mais cela n'a pas empêché quelques désaccords, survenus durant la longue période de la construction de l'édifice, trois années, avec les inévitables complications inhérentes à ce type de travaux. Bien que n'étant pas motivées directement par le commanditaire, plusieurs décisions provoquent la colère de Le Corbusier :

« J'ai donné l'ordre devant Monsieur votre père de démolir l'épouvantable baraque de planches qui a été construite sous la galerie de la grande salle, ainsi que les casiers absolument insensés qui occupent le fond de la même salle⁵. »

Colère de l'architecte qui constate que la vision harmonique de l'usine est mise en danger, ce qui peut finir par neutraliser la vocation gestaltique avec laquelle elle a été conçue ; en définitive, cela peut remettre en question et même contredire les idées de Le Corbusier.

« Le visiteur qui verrait du haut de la galerie les casiers à tricots, comme celui de la salle des étuves qui passe à niveau de la "crémone" d'une des portes doubles, se demanderait quelle sorte de négligence impardonnable régnait chez votre architecte ou quelle sorte d'inconscience ?⁶ »

Malgré tout, les travaux prendront fin selon le programme prévu et la manufacture Duval sera, tant dans ses formes (avec la riche opposition entre la rudesse du béton et la plasticité chromatique avec laquelle sont traitées les surfaces) que dans ses éléments utilitaires (un enchaînement logique du processus de fabrication), un magnifique exemple de volume proportionné et fonctionnellement synchronisé.

« Je peux toutefois vous dire que votre usine, grâce aux couleurs et aux proportions qui l'animent, va devenir étonnante⁷. »

¹ Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923], Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1966, p. 20.

² Le Corbusier, *Le Modulor*, Boulogne, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950, p. 164.

³ Le Corbusier, *Le Modulor*, *op. cit.*, p. 164.

⁴ Le Corbusier, *Lettre à Jean-Jacques Duval*, 13 décembre 1950, citée in Jenger, Jean, *Le Corbusier, Choix de lettres*, Bâle, Birkhäuser, 2002, p. 332.

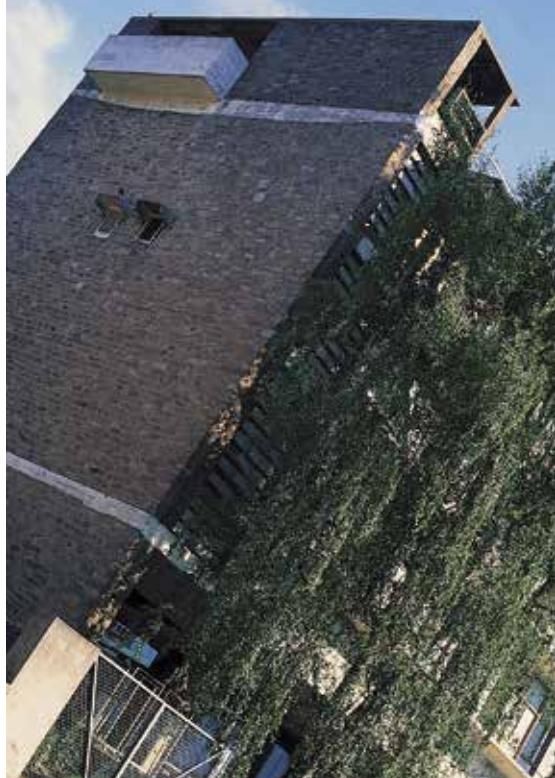
⁵ Le Corbusier, *Lettre à Jean-Jacques Duval*, *ibid.*, p. 332.

⁶ Le Corbusier, *Lettre à Jean-Jacques Duval*, *ibid.*, p. 333.

⁷ Le Corbusier, *Lettre à Jean-Jacques Duval*, *ibid.*, p. 333.



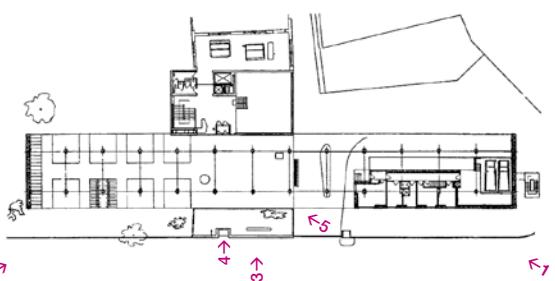
**Il y a trois masses :
La colonnade à jour des pilotis ; le parallépipède des
ateliers ; le couronnement des bureaux et toit-jardin.**



2



3



1 Page précédente : façade donnant sur la rue, orientée au sud-est. Corps principal, de construction nouvelle, élevé sur les ruines du précédent, dont on réutilisera la pierre naturelle pour fermer la boîte rectangulaire de l'édifice. Sur la partie la plus élevée, la terrasse-jardin et, sur la gauche, le bâtiment des entrepôts et des bureaux.

2 Face ouest, construite en pierre, comme la façade est. Tant la texture du matériau que le traitement, fermé, de ces deux parties latérales contrastent avec la nouvelle intervention, le grillage transparent en béton. En haut et à gauche, une loggia donnant sur la terrasse-jardin.

3 Détail de la façade principale au sud-est, avec le brise-soleil comme filtre de protection, derrière lequel se trouvent des surfaces vitrées dans leur huisserie en bois.



4



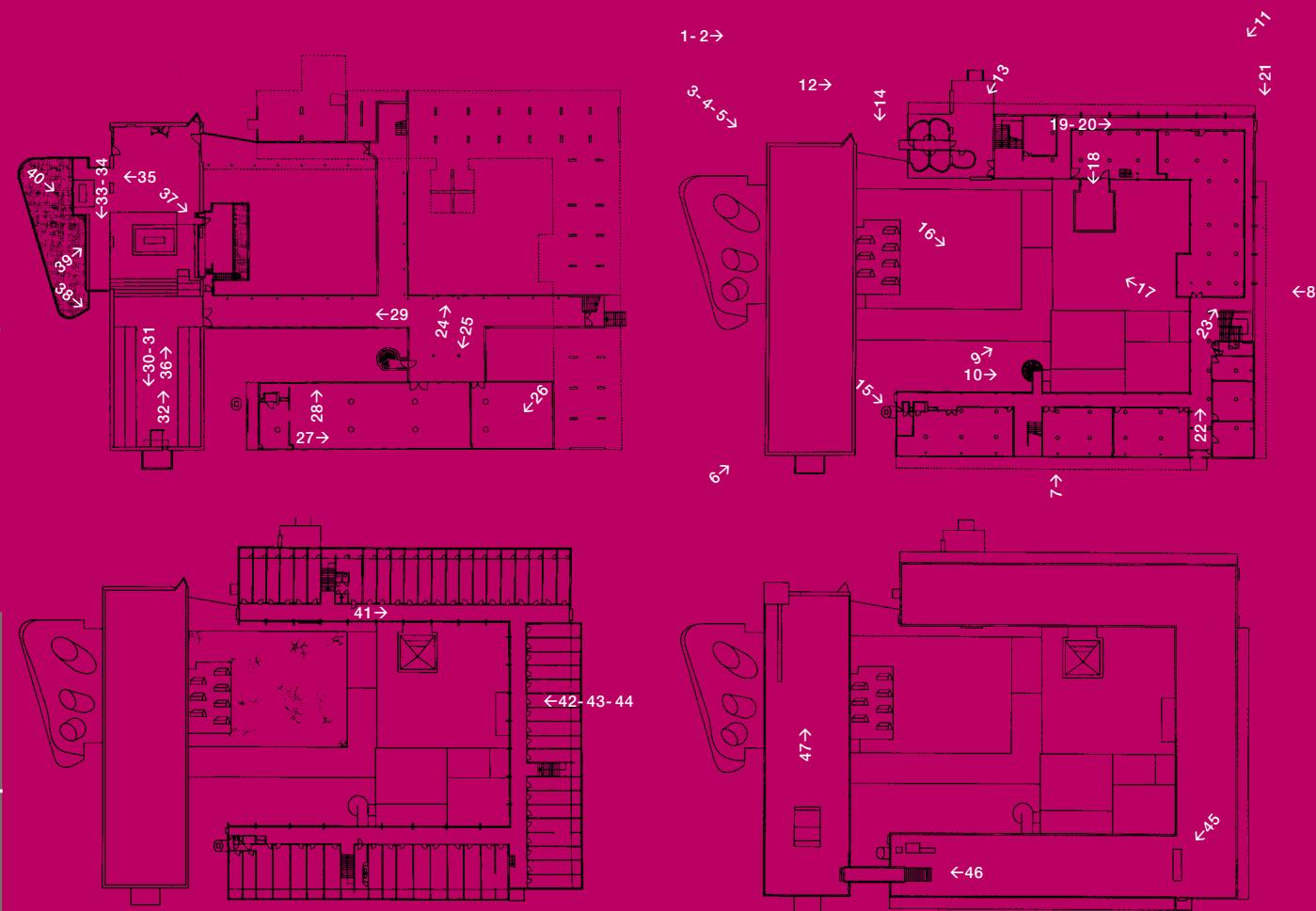
5

4 Entrée dans l'enceinte de l'usine, derrière le seuil de laquelle se trouvent le vestibule et les escaliers qui communiquent avec les étages supérieurs. Cet espace sert à son tour de connexion avec le corps de bâtiment situé derrière, épargné par l'incendie qui détruisit une bonne partie de la manufacture.

5 Au premier plan, un conduit pour aspirer l'air, dont la forme renvoie, avec d'autres éléments de l'édifice, à l'imagerie navale, métaphore du volume efficace et autosuffisant que veut être cette usine. Au fond, l'alignement des pilotis robustes qui supportent le corps du bâtiment.

couvent de la tourette

1957-1960 éveux-sur-l'arbresle



«*Loger cent cœurs et cent corps dans le silence.*»¹

Cette phrase du père Marie-Alain Couturier (père dominicain ami de Le Corbusier, défenseur de l'art moderne et créateur, avec Chagall, Léger et Ozenfant, de l'Institut français d'Art moderne lors de son séjour à New York) exprime de façon poétique ce qui est à la base du projet confié à l'architecte. Mais par-delà d'autres types de considérations et d'exigences, inhérentes au bon déroulement du programme ou aux préférences des dominicains quant à un idéal architectural (l'abbaye cistercienne du Thoronet en Provence : «Un monastère à l'état pur»), la concision de la phrase et l'émotion qui s'en dégage montrent l'entière confiance de l'Ordre dans les idées de Le Corbusier et, par conséquent, dans les formes dérivées du rationalisme. Ce qui vient confirmer, avec le précédent non encore terminé de Ronchamp et les grands projets des Unités, l'acceptation des thèses modernes de la part d'une grande partie des acteurs ayant une influence dans la société : l'initiative privée, l'institution publique — logement collectif — et le clergé.



Cloître de l'abbaye cistercienne du Thoronet.

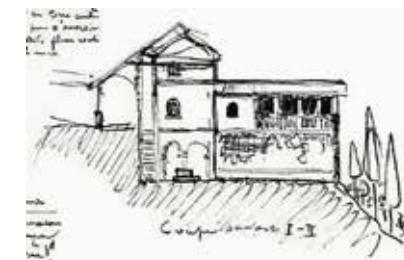
C'est un fait que la Tourette est un magnifique exemple de ce qui se fait de mieux dans l'architecture moderne de l'après-guerre, un traité sur la lumière, comme on n'en attendait pas moins de Le Corbusier, une éternelle confrontation de dualités. Et sans pour cela cesser de rester respectueusement fidèle aux exigences de la vie monastique, tant sur les aspects généraux (planification

de l'espace) que sur les problèmes concrets (dimensions et traitement des cellules), décrits en détail par le père Couturier.

«*Selon le plan traditionnel, vous devez prévoir autour du cloître trois grands volumes : celui de l'église ; en face, celui du réfectoire (bâtiment écroulé au Thoronet) ; sur le troisième côté, le chapitre : et enfin, sur le quatrième côté, deux grandes salles de réunion. Au premier étage, une grande bibliothèque. Le reste du bâtiment doit être occupé par les cellules et quelques autres salles de moyenne grandeur*»².

De la même façon, l'expressive dureté des matériaux utilisés, comme le béton brut de décoffrage, l'âpre incrustation de pierres sur les éléments préfabriqués, bien que d'apparence manuelle, des murs extérieurs des galeries menant aux cellules, ou la mise en scène des équipements apparents : tout cela répond à des besoins concrets mais constitue, en même temps, une formidable métaphore de l'austérité dominicaine.

«*Pour nous, la pauvreté des bâtiments doit être très stricte sans aucun luxe ni superflu et par conséquent cela implique que les nécessités vitales communes soient respectées : le silence, la température suffisante pour le travail intellectuel continu, les parcours des allées et venues réduits au minimum*»³.



Charles-Édouard Jeanneret, croquis de la Chartreuse d'Enza à Galluzzo, 1907.

Situé à vingt-cinq kilomètres au nord-ouest de Lyon, le couvent se dresse à flanc de colline et reproduit au sol l'agencement traditionnel d'un monastère autour de son cloître, prenant comme modèle l'abbaye cistercienne du Thoronet et la chartreuse de Galluzzo en Toscane, que Le Corbusier avait visitée lors d'un voyage de jeunesse et qu'il évoquera sous le nom de chartreuse d'Enza. À la Tourette on retrouve les galeries des

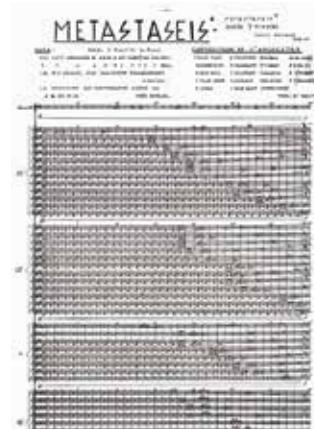
Unités (Marseille, Nantes), et le dessin des cellules reproduit quasi littéralement le modèle des chambres de l'hôtel de Marseille ; quant aux pans de verre imaginés pour le couvent, ils étaient installés au même moment à Chandigarh.

«*Les pans de verres situés sur les trois faces extérieures réalisent, pour la première fois le système "Pan de verre ondulatoire" (qui est également appliqué au Secrétariat de Chandigarh)*»⁴.

Ainsi donc, dans cette œuvre de maturité de Le Corbusier sont synthétisées, dans de nouveaux contextes fonctionnels, les expériences antérieures, comme il l'avait fait en d'autres occasions. À cette époque il devait s'occuper simultanément de différents chantiers, certains d'envergure, comme les bâtiments du Parlement, du Secrétariat et du Capitole de Chandigarh, en Inde. Par ailleurs, il avait également en chantier les villas Shodan et Sarabhai, à Ahmedabad ; en Europe, la villa Jaoul, les Unités

de Berlin et de Nantes, sans compter la fin des travaux de la chapelle de Ronchamp. Il lui faut donc répartir ses efforts, mais cela lui permet en même temps de travailler sur un terrain ouvert à l'expérimentation et la juxtaposition, aux échanges d'idées, aux recherches de solutions.

Par ailleurs, parallèlement aux commandes professionnelles, Le Corbusier poursuit une intense activité littéraire et de recherche, participant aux Ciam (Congrès internationaux d'architecture moderne), exposant son œuvre dans différents pays du monde, donnant des conférences et organisant des séminaires. C'est tout cela qui le pousse à demander la collaboration de Iannis Xenakis, avec qui il avait déjà travaillé dans divers projets, lui cédant une partie de ses prérogatives dans cette œuvre. Sa formation musicale et scientifique (il compose des œuvres musicales en se basant sur des principes mathématiques) sera déterminante dans la définition des rythmes de composition des pans de verre.



Iannis Xenakis, première page de la partition de *Metastaseis*, 1953.

« Cette tangence de la musique et de l'architecture tant de fois évoquée au sujet du Modulor se trouve manifestée sciemment cette fois-ci dans une partition musicale de Xenakis : "Metastasis" composée avec le Modulor apportant ses ressources à la composition musicale⁵. »

C'est ce contexte des expériences, passées ou en cours, qui nous permet de comprendre la Tourette et de la considérer comme une œuvre de synthèse, une œuvre ouverte, complexe et dense ; un formidable jeu des contraires entre l'émotif et le cérébral au service d'un projet qui nous apparaît des plus significatifs.

« Le Corbusier est l'un des rares architectes qui n'ait sacrifié ni les

exigences de la sensation ni celles de la pensée. Il a toujours su maintenir l'équilibre entre pensée et sensation. Chez lui — et il est presqu'le seul —, l'intellect instruit la sensibilité, tandis que celle-ci concrétise la culture⁶. »

On commence à percevoir cette relation des contraires dans le trajet qui mène au couvent. En approchant on voit, en premier lieu, l'énorme boîte verticale qui définit l'église, un mur aveugle en béton planté dans le sol, qui contraste avec la transparente horizontalité des trois bras en forme de « U » du couvent, dessinant ainsi un plan carré au sol. La confrontation des deux constructions est accentuée visuellement par la dissociation de leur volume respectif, soulignant ainsi la différence entre l'espace public (l'église avec une entrée indépendante pour les fidèles) et l'espace privé (la vie monastique qui se déroule autour du cloître).

Le traitement au sol et l'expression en hauteur des espaces intérieurs du couvent reflètent les différentes fonctions d'utilisation, identifiant la double relation, sociale et individuelle, propre à la vie monacale. Ainsi voit-on, d'une part, la répétition modulaire des cellules, avec les galeries encadrant des fragments de l'impressionnant paysage et, d'autre part, le dessin des espaces ouverts (réfectoire, salles d'étude, etc.). Ces deux approches typologiques, à côté des espaces réservés à la prière (autels de la crypte, oratoire) clairement différenciés par l'architecte, condensent les trois activités, communes, individuelles et spirituelles, qui ponctuent la vie quotidienne des dominicains.

Les cellules occupent les deux étages supérieurs et les trois côtés du « U », et sont protégées du soleil par une petite galerie, un balcon qui ouvre sur le paysage. Expression centrale de la vie conventuelle, sa petite taille, la rusticité accentuée de ses murs et les maigres éléments qui la composent : lavabo, armoire, lit, table, chaise, lampe sont un exemple, ainsi décrit, au singulier, de l'extrême austérité de ses occupants, manifestation claire du renoncement comme principe identitaire, la description qu'en fait un frère étudiant le montre bien :

« La dureté du mur blanc, la pauvreté du mobilier réduit à l'indispensable, l'exiguïté de l'ensemble devraient permettre de deviner ce qui va se passer ici : un corps à corps⁷. »

À l'étage inférieur se trouvent les espaces communs (réfectoire, bibliothèque, salles d'étude et autres espaces consacrés aux réunions et séminaires, outre les locaux de service habituels), reliés par un vaste système de communications qui englobe tout l'édifice (couloirs de différentes largeurs, rampes douces, un pont — l'accès au couvent —, une passerelle, qui fait communiquer, par la terrasse, le couvent avec l'église, ainsi que les nombreux escaliers de toutes natures) qui ont leur personnalité propre et qui, tel un système nerveux, unissent les différentes parties du couvent, marquant l'esprit ouvert et réceptif de ses occupants.

La grande différence entre la structure générale de l'ensemble, un carré statique et anguleux, et le système adjoint des différents éléments incorporés, tous d'une grande force : le clocher, l'escalier en colimaçon, l'oratoire des novices, la crypte anguleuse (entre nature et artifice) et l'espace étroit pour loger l'orgue, deux protubérances sur les façades de l'église ; la passerelle théâtrale qui relie le couvent à l'église, la cage d'escalier qui donne accès au toit, la sacristie couronnée avec les « mitraillettes de lumière », les singulières fermetures des fenêtres — *fleurs de ventilation* —, etc. : tout cela établit une forte relation entre les parties et le tout, un dialogue dynamique entre le général et le particulier.

Concernant l'église, un rapprochement peut être fait entre le caractère énigmatique de sa façade nord introvertie, comme le fait Colin Rowe à juste titre, et une œuvre de la première époque de Le Corbusier, la villa Schwob, où la situation centrale du mur aveugle envahit le champ visuel et déconcerte, sans que sa présence soit justifiée pour autant.



Charles-Édouard Jeanneret, villa Schwob, La Chaux-de-Fonds, 1916.

« En 1916, à La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier avait construit une maison, la villa Schwob, comportant un grand panneau vide disposé centralement. Quarante ans plus tard, il a repris un procédé fort semblable, à une échelle héroïque. À La Chaux-de-Fonds, le panneau vide est l'élément central d'une façade ; le monastère de la Tourette présente du côté nord, celui de l'église, un mur pratiquement aveugle⁸. »

L'évidente simplicité de l'extérieur est dynamisée à l'intérieur par la disposition et la forme des éléments adossés. Ainsi, la géométrie stricte du maître-autel montre sa signification symbolique en se situant à l'intersection des deux axes de l'église, et reste délimitée latéralement par la sacristie (élément formellement autonome où, sur les murs courbes de couleur rouge, glisse la lumière venant des lucarnes, les « mitraillettes de lumière », orientées au solstice d'été), et par le mur en béton protégeant la crypte en contrebas, dont le jaune intense qui le couvre devient un autre pôle d'attention en projetant la brillante lumière venant des « canons à lumière ».

Les étroites rainures horizontales qui laissent pénétrer la lumière jusqu'aux bancs, facilitant ainsi la lecture, ou la faible lumière verticale qui vient barrer les hauts murs de l'église sont autant de composants syntactiques du vocabulaire singulier et passionnant de Le Corbusier. L'extraordinaire sonorité de leurs noms (canons, mitraillettes) revendique la place de choix qui leur correspond dans cette œuvre investie d'une très forte charge émotionnelle.

« J'use, vous vous en êtes doutés, abondamment de la lumière ; la lumière est pour moi, l'assiette fondamentale de l'architecture. "Je compose avec la lumière"⁹. »

Comme dans l'église, les murs du réfectoire, des salles d'étude ou des espaces de communication exhibent, dans leur répartition irrégulière, différents systèmes d'éclairage qui modifient constamment la perception spatiale. Ainsi, les pans de verre, parois vitrées et panneaux aveugles intercalés, s'ajustent horizontalement à la série rouge du Modulor et verticalement en une division tripartite, tandis que les étroites fentes lumineuses des corridors desservant les cellules s'ajustent avec la série bleue.

Ce système de proportions atteint une élégance et un rythme littéralement musicaux dans les ondulatoires, dérivation des pans de verre, qui vont du sol au plafond, faits de panneaux de béton et dont l'écartement s'ajuste à la composition musicale et mathématique de Xenakis. La distance

entre les panneaux étant courte, les regarder de face produit une sensation d'enfermement, tout en segmentant la continuité du paysage extérieur, alors qu'une approche oblique nie sa condition de filtre solaire pour apparaître comme un mur aveugle.

« Et alors le problème de l'éclairage est toujours celui-ci, c'est de savoir ce qu'est l'éclairage : ce sont des murs qui reçoivent une lumière. Ce sont des murs éclairés. L'émotion vient de ce que les yeux voient, c'est-à-dire les volumes, de ce que le corps reçoit par impression ou pression des murs sur soi-même et ensuite de ce que l'éclairage vous donne soit en intensité soit en douceur selon les endroits où il se produit¹⁰. »

Finalement, le toit suit le même traitement que celui de l'Unité de Marseille : une terrasse praticable, entourée d'un haut mur qui clôt le périmètre et l'isole de l'entourage immédiat. La vision est celle d'un espace infini et immatériel, qui s'abstrait de la proximité des références physiques, si l'on excepte la cheminée, le clocher, la passerelle et le chapeau de l'escalier, seuls éléments qui ponctuent l'espace et accompagnent le moine dans sa méditation.

« La toiture du couvent comme celle de l'église est recouverte d'une mince couche de terre laissée à l'initiative du vent, des oiseaux et autres transporteurs de graines, assurant une protection étanche et isotherme¹¹. »

¹ Ferro, Sergio, et. al., *Le Corbusier, Le couvent de la Tourette*, Marseille, Parenthèses, 1987, p. 12.

² Petit, Jean, *Un couvent de Le Corbusier*, Paris, Éditions de Minuit (Collection « Les Cahiers Forces Vives »), 2001, p. 22.

³ Petit, Jean, *Un couvent de Le Corbusier*, op. cit., p. 26.

⁴ Petit, Jean *Un couvent de Le Corbusier*, op. cit., p. 111.

⁵ Le Corbusier, *Le Modulor 2*, Boulogne, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1955, p. 340.

⁶ Rowe, Colin, *Mathématiques de la villa idéale et autres essais* [1976], Paris, Hazan, 2000, p. 237.

⁷ Petit, Jean, *Un couvent de Le Corbusier*, op. cit., p. 74.

⁸ Rowe, Colin, *Mathématiques de la villa idéale et autres essais*, op. cit., p. 224.

⁹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* [1930], Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1960, p. 132.

¹⁰ Petit, Jean, *Un couvent de Le Corbusier*, op. cit., p. 29.

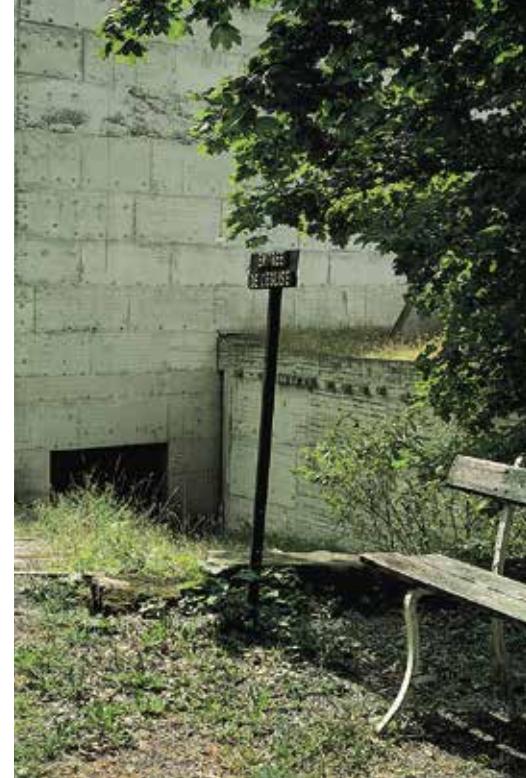
¹¹ Petit, Jean, *Un couvent de Le Corbusier*, op. cit., p. 111.



1



2



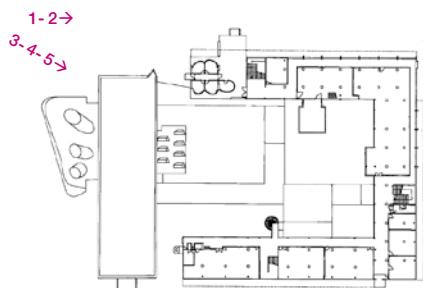
3



4



5



1 Le chemin qui mène au couvent, comme cela se retrouve dans d'autres œuvres de l'architecte, n'aboutit pas devant l'entrée principale, il poursuit sa course et va se perdre dans la forêt.

2 Le couvent surgit entre les arbres qui longent le chemin mais, avant d'atteindre l'entrée, un deuxième chemin descend vers la porte de l'église.

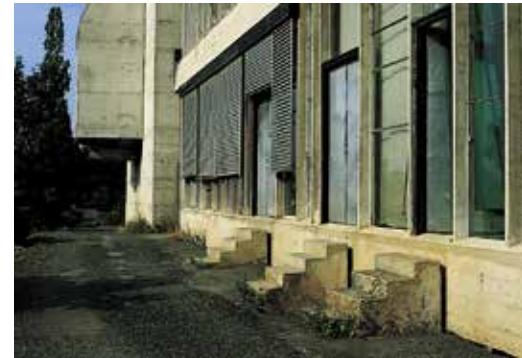
3 Cette dérivation du chemin principal modifie le centre d'intérêt visuel, il fait dévier le regard vers la droite et dévoile l'immense rectangle aveugle de l'église.

4 Façade nord-est, avec la fragmentation modulaire des cellules sur la gauche et, à droite, le volume de l'église, surmonté d'un clocher sculptural aux formes effilées à l'angle supérieur, et un volume curviligne accolé sur la partie inférieure.

5 La crypte contraste avec le mur aveugle, inquiétant, de l'église ; ses formes courbes et changeantes sont un intermédiaire entre l'environnement végétal et la géométrie rêche des murs. Sur la gauche, un accès direct à l'église permet d'assister aux offices religieux sans perturber l'intimité quotidienne de la vie monastique.



6



7



8

6 Façade nord-ouest, avec les deux corps de bâtiment dont est composé le couvent. À gauche de l'église, un rectangle aveugle auquel sont accolés des éléments comme la crypte et l'orgue, incorporé au cours des travaux. Sur la droite, et en fort contraste avec le volume précédent, un bâtiment en forme de «U» qui complète le plan carré. Cette face ouest, ouverte sur le paysage, contient, de bas en haut, les cuisines, le réfectoire, la salle d'étude et, aux deux derniers étages, les cellules. La tension entre les deux corps de bâtiment est accentuée par l'espace vertical de séparation ; ils sont reliés sur la terrasse-jardin par une passerelle.

7 Le bâtiment n'est pas en contact direct avec le sol dans la partie qui abrite les cuisines : une bande d'à peine quelques centimètres atteste la volonté d'indépendance de l'œuvre vis-à-vis de son environnement.

L'édifice a été conçu par le haut : la composition commence par la ligne de toiture, grande horizontale générale, pour finir à la déclivité du sol sur lequel la construction vient reposer par le moyen des pilotis.

8 La face sud montre plus clairement la relation entre édifice et environnement : la ferme horizontalité du couvent se joue des vicissitudes de la pente qui n'est pointée dans sa topographie que par la hauteur progressive des pilotis sur lesquels il repose. Ici aussi s'instaure une typologie des différents espaces fonctionnels : unités cellulaires pour la vie individuelle face au traitement continu des locaux à usage collectif.

