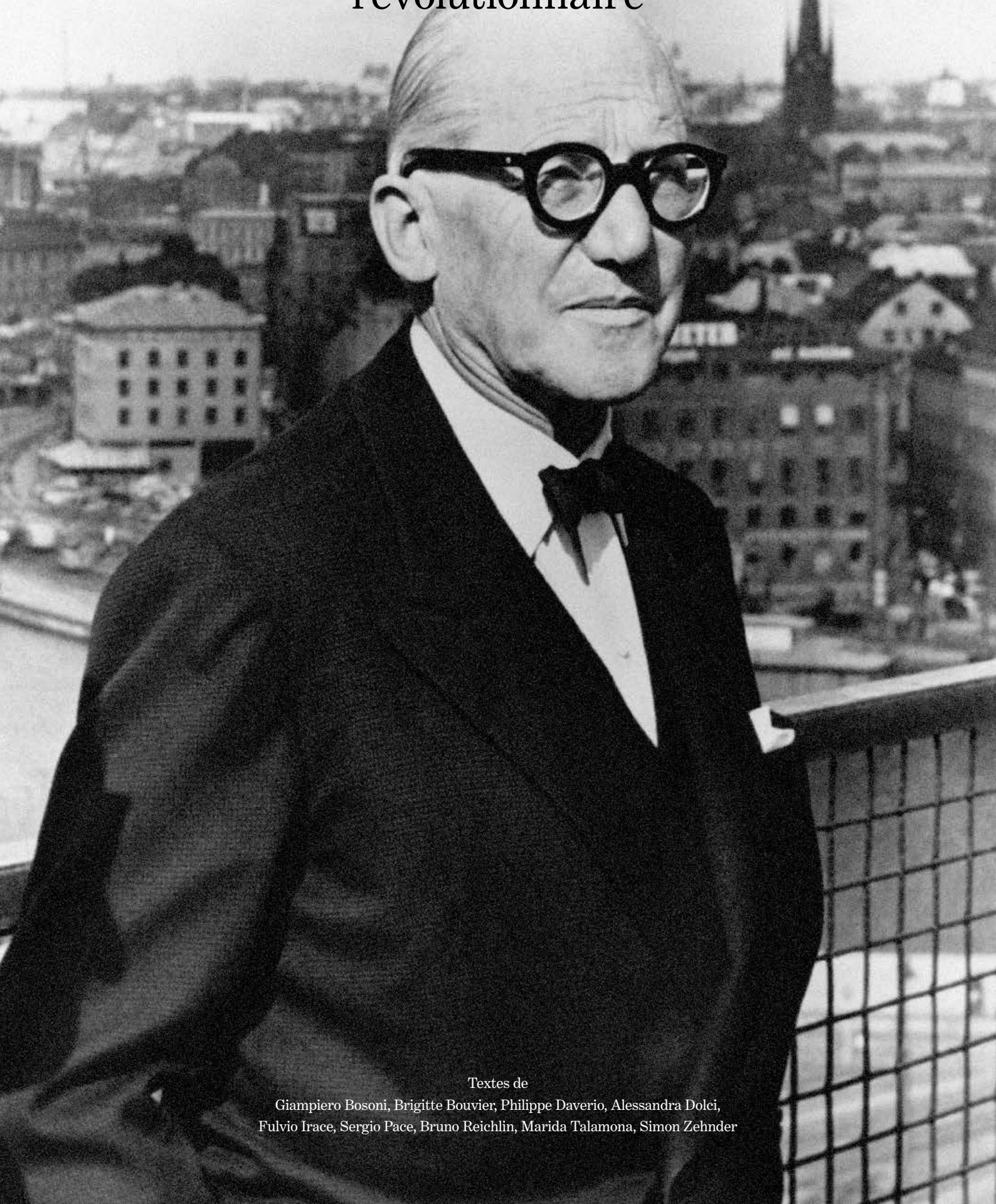


LE CORBUSIER

Les multiples facettes d'un architecte
révolutionnaire



Textes de

Giampiero Bosoni, Brigitte Bouvier, Philippe Daverio, Alessandra Dolci,
Fulvio Irace, Sergio Pace, Bruno Reichlin, Marida Talamona, Simon Zehnder



Introduction

«Le Corbusier a changé l'architecture – et l'architecte», ce vibrant éloge d'André Malraux à Le Corbusier garde toute son actualité.

Né Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier (1887-1965) reste l'architecte le plus inventif et le plus influent du 20^e siècle.

Architecte, créateur de mobilier, peintre, sculpteur, théoricien, poète, il a construit 75 édifices dans 11 pays, conçu 42 projets d'urbanisme, rédigé 34 livres. Il laisse 8000 dessins, plus de 500 tableaux, sculptures et tapisseries. Conçue et réalisée entre le début des années 20, période de la naissance du mouvement moderne et les années 60 où cette architecture d'avant-garde s'est imposée, l'oeuvre bati de Le Corbusier incarne une rupture radicale avec les styles, technologies et pratiques du «passé».

Contre tout académisme, Le Corbusier révolutionne les techniques et le lexique architectural en opposant en 1927 aux cinq ordres de l'architecture classique, «les cinq points de l'architecture nouvelle»: pilotis, toit – jardin, plan libre, façade libre, fenêtre en longueur.

La complémentarité unique de ses oeuvres architecturales et de ses écrits théoriques, relayés dès 1928 par les Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), fera de lui le porte-parole de l'architecture moderne.

Le Corbusier, qui n'a cessé de voyager pour apprendre, diffuser ses théories et construire est en effet le premier architecte à exercer simultanément son activité sur plusieurs continents, faisant figure avant l'heure d'architecte global.

Il a aussi accueilli dans son agence parisienne du 35 rue de Sèvres de jeunes architectes venus du monde entier se former auprès de lui. Ils révolutionneront, dans le sillage de l'esprit nouveau cher à Le Corbusier, l'architecture de leur pays: Balkrishna Doshi, Pritzker Prize 2018, en Inde, Kim Chung Up, en Corée, Junzô Sakakura, pionnier du mouvement moderne au Japon.

«Pleine main j'ai reçu, pleine main je donne»: son oeuvre, ancrée dans une curiosité inépuisable pour la ville et ses transformations, incarne sa volonté de faire de l'architecture un art social.

Le Corbusier s'est intéressé à tous les programmes qui ont marqué le XX^e siècle, l'habitat individuel et collectif mais aussi les bâtiments publics, culturels, sacrés ou industriels.

Précurseur de l'architecture durable, auteur d'oeuvres majeures comme la Villa Savoye à Poissy, la Cité radieuse à Marseille, la chapelle de Ronchamp ou le Capitole de Chandigarh en Inde, Le Corbusier fut pourtant longtemps combattu pour son avant-gardisme avant que son oeuvre ne soit reconnue en 2016 par l'UNESCO comme une exceptionnelle contribution à la modernité, avec 17 bâtiments ou sites inscrits sur la liste du patrimoine mondial.

Page I:
Le Corbusier à
Stockholm,
vers 1960.

Brigitte Bouvier

Directrice Fondation Le Corbusier, Paris.

À gauche:
Le Corbusier assis
dans l'atelier de son
appartement de
Boulogne, France,
rempli de tableaux
posés au sol ou
accrochés aux murs,
1950.



La vie de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, alias Le Corbusier

par Sergio Pace*



À gauche:
Un portrait expressif d'un jeune
Le Corbusier dans les années 1920.

Sur cette page:
Avec sa femme Yvonne,
Le Piquey (France),
vers 1930.

Pendant l'été 1965, comme il le fait depuis plus de quinze ans, Le Corbusier passe quelques semaines de vacances dans son cabanon donnant sur la plage de Roquebrune, sur la Côte d'Azur. Ce matin du 27 août, la douceur du temps l'a convaincu d'aller se baigner, seul comme toujours. Un plongeur, quelques brasses en direction du large. Deux touristes de passage remarquent qu'il est en difficulté. Quelques minutes après l'intervention des pompiers de Menton, son corps inanimé est ramené sur le rivage: il n'y a plus rien à faire. Il sera inhumé au côté de sa compagne Yvonne, dans le petit cimetière surplombant la mer, dans une tombe qu'il a lui-même dessinée et décorée d'une simple pierre colorée: bleu, blanc, jaune et rouge. Le 1er septembre, loin de l'émouvante intimité de ces lieux, André Malraux organisera une cérémonie d'adieux à Paris, dans la Cour Carrée du Louvre.

Ainsi s'achevait, d'abord loin du bruit, sur les rives de la Méditerranée, puis parmi la foule, dans la capitale française, la vie du plus célèbre architecte du XX^e siècle, Charles-Édouard Jeanneret-Gris, dit Le Corbusier. Une vie qui avait commencé le 6 octobre 1887 à La-Chaux-de-Fonds, dans une vallée du Jura suisse, à mille mètres d'altitude.



La tombe où Le Corbusier repose auprès de sa femme Yvonne, Roquebrune-Cap-Martin.

À droite: *Barques sur le Bosphore*, mine graphite, encre noire et aquarelle sur papier Canson, 1911.

La formation du jeune Charles-Édouard est liée à l'industrie horlogère, principale activité de sa ville natale. En 1900, son père l'inscrit à l'École d'art locale, où il est amené à rencontrer Charles L'Éplattenier. Ce peintre décorateur a l'excellente intuition d'ouvrir, en 1905, un cours supérieur consacré aux dernières tendances des arts décoratifs, en particulier l'Art Nouveau international. L'architecture fait partie des

disciplines et le brillant Jeanneret en assimile rapidement les enseignements, tant et si bien qu'il est en mesure de concevoir et construire sa première maison, la villa Fallet (1906). Une fois ses études supérieures achevées, et grâce à ses excellents résultats, il obtient de partir pour un voyage qui le conduira en Italie, en Autriche, dans le sud de l'Allemagne, dans l'est de la France et enfin, à Paris. Jeune homme très entreprenant, il parvient à entrer en contact avec certains des grands noms de l'architecture de son temps, de Josef Hoffmann à Tony Garnier. Mais c'est dans la capitale française que l'année 1908 marquera un tournant dans sa vie. Il rencontre l'architecte suisse Eugène Grasset qui lui donne des bases de dessin technique. Il réussit ensuite à se faire embaucher comme dessinateur dans l'agence des frères Perret. Il ne tarde pas à gagner la confiance d'Auguste Perret et fait son apprentissage en architecture et construction, enseignement qu'il pourra mettre en application, de nouveau à La Chaux-de-Fonds, avec les villas Jacquemet (1907) et Stotzer (1908).

Il restera environ seize mois chez les frères Perret. En avril 1910, à la demande de son ancienne école, il part pour un long voyage qui lui permet d'approfondir sa connaissance de l'Allemagne. À Berlin, il travaille pendant huit mois dans l'atelier de Peter Behrens. À l'été 1911, il pousse un peu plus loin, jusque dans les Balkans, puis vers la Grèce et Istanbul, pour rentrer par Naples, Rome, Florence et Pise. Pendant ce périple, il remplit des carnets de dessin qui frappent par leur capacité d'interprétation et prend des centaines de photographies: c'est son «voyage d'Orient».



En partant de la gauche:
Amédée Ozenfant,
Albert Jeanneret
et Le Corbusier,
dans le bureau de
l'*Esprit Nouveau*,
Paris, vers 1920.

Couverture du
premier numéro de
l'*Esprit Nouveau*,
octobre 1920.

De retour dans sa ville natale, il expérimente un vrai renouvellement de son langage figuratif avec la villa Jeanneret-Perret, la «Maison Blanche», initialement destinée à ses propres parents (1912). Mais elle deviendra une charge trop lourde pour eux. À ce projet malheureux succédera plus tard celui de la *petite maison* (1923-1924), construite également pour ses parents à Corseaux (Suisse), sur les bords du lac Léman. Durant les années de guerre, il travaillera entre la France et la Suisse, avec de brèves incursions en Allemagne. Il poursuit pendant cette période ses recherches sur les constructions en béton armé. C'est dans ces circonstances que naîtra cet archétype de la typologie structurelle et, plus généralement, de l'architecture du XX^e siècle, que Charles-Édouard appellera «maison Domino», fusion de *domus* et *innovation*.



Pendant ces années agitées, la Suisse neutre reste un port d'attache sûr. En 1916, toujours à La Chaux-de-Fonds, Charles-Édouard réalise deux autres chefs-d'œuvre: la Villa Schwob et le cinéma La Scala. Toutefois, il est clair que ses rêves se nourrissent à d'autres sources. En 1917, il retourne à Paris, pour y ouvrir son premier atelier indépendant, au 20, rue de Belzunce, puis au 29, rue d'Astorg. Dans le climat bouillonnant de l'immédiat après-guerre, il arrive à lier connaissance avec les principales figures des avant-gardes, et avant tout avec celui qui deviendra son compagnon dans diverses entreprises extraordinaires: le peintre Amédée Ozenfant. C'est avec lui, et Paul Dermée, qu'il lance à l'été 1920 un projet culturel d'envergure, la revue *L'Esprit nouveau*, destinée à mettre en avant la modernité dans toutes ses manifestations,

par de courts articles écrits et illustrés presque toujours par ses fondateurs / éditeurs. Pour dissimuler une présence aussi massive, ils ont recours à tout un éventail de noms de plume. C'est là que Charles-Édouard Jeanneret, empruntant le nom d'un ancêtre albigeois, devient pour toujours Le Corbusier. C'est de ce nom qu'il signe trois ensembles de textes publiés dans la revue et intitulés respectivement: *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1924) et *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), destinés à figurer au panthéon des manifestes d'architecture du XX^e siècle. Mais l'architecture n'est pas son unique objectif de carrière. Il tient beaucoup à être reconnu comme un artiste au sens large et, à partir de sa première exposition en 1919 à la Galerie Thomas, il donnera de nombreux témoignages de son goût indéfectible pour la sculpture et, surtout, pour la peinture. En 1922, sa vie privée prend elle aussi un tournant décisif: grâce à la compagne d'Ozenfant, il rencontre Jeanne-Victorine Gallis (1892-1957), dite Yvonne, mannequin monégasque de fort tempérament, qui deviendra sa compagne



En partant de la gauche:
Fernand Léger,
Charlotte Perriand,
Le Corbusier, Albert
et Pierre Jeanneret,
Jean Badovici.
CIAM, Athènes,
1933.



Ci-dessous:
Carte d'identité de
Le Corbusier.

pour la vie. Bien que restée dans l'ombre, elle aura une influence non négligeable sur la vie et la carrière de Le Corbusier.

Toujours en 1922, grâce à la contribution déterminante de son cousin Pierre Jeanneret, Genevois émigré à Paris, Le Corbusier met un terme à l'expérience de la rue d'Astorg pour fonder un nouvel atelier au 35, rue de Sèvres, qui deviendra la base opérationnelle de toutes ses réalisations à venir et le lieu de convergence de personnalités et de cultures diverses. À partir de 1927, les cousins Jeanneret verront se joindre à eux, en particulier pour des projets d'aménagement intérieur, la designeuse Charlotte Perriand (1903-1999) et, à partir de 1936, André Wogenscky (1916-2004), qui jouera un rôle important de coordination. Cette nouvelle organisation professionnelle va permettre des initiatives et des réalisations qui apporteront bientôt au petit groupe la renommée internationale. Au Salon d'Automne de 1922, Le Corbusier expose la «maison Citrohan», modèle d'habitation préfabriquée issu d'un processus productif comparable à celui des automobiles. C'est le début d'une réussite phénoménale, jalonnée de nombreuses villas construites pour l'élite intellectuelle de la capitale et qui compteront parmi les grands chefs-d'œuvre de l'architecture du XX^e siècle. Entre-temps, Le Corbusier obtient la citoyenneté française: sa carte d'identité porte la mention «homme de lettres». Dans le même temps, il épouse Yvonne avec qui, quatre ans plus tard, il emménagera au dernier étage de l'immeuble Molitor, qu'il a dessiné avec Pierre Jeanneret, au 24, rue Nungesser et Coli (1933-1934). Il multiplie les voyages à travers l'Europe et les

Amériques, souvent liés à des missions importantes: ces expériences sont au cœur de son engagement dans le VI^e Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) qui se tient en Grèce en 1933 et de la rédaction de la Charte d'Athènes, publiée dix ans plus tard.

Même si la majeure partie de ses plans d'urbanisme demeure sur le papier – tels le *Plan Voisin* pour Paris (1925), le *Plan Obus* pour Alger (1930-1934) ou encore la *Ville radieuse* (1935) – ces dessins vont devenir de véritables manifestes de la culture architecturale du siècle. Ils témoignent en outre de l'engagement public de leur auteur, en quête de financements pour la mise en œuvre de ses idées, parfois au prix de compromissions politiques. En 1940, Le Corbusier quitte le confort de son atelier parisien pour se réfugier dans un petit village des Pyrénées. Puis il rallie Vichy pour solliciter le soutien politique du gouvernement de Pétain et s'y installe en 1941-1942, attiré par le discours de modernisation de la société tenu par le régime de collaboration, sans tenir compte de son caractère profondément liberticide, raciste et antisémite. Malgré tout, avec sa renommée internationale et les soutiens





dont il jouit en France, l'après-guerre sera, pour Le Corbusier, une période féconde, pleine de projets stimulants, rendus possibles en particulier par l'Association des Constructeurs pour la Rénovation Architecturale (ASCORAL), une structure créée à la fin de la guerre pour préparer son retour sur la scène professionnelle dans la perspective de la reconstruction. Dès janvier 1943, l'atelier de la rue de Sèvres a rouvert ses portes. Deux ans plus tard, la guerre terminée, il sera réorganisé pour une meilleure intégration des compétences et pour mieux gérer la complexité des chantiers, avec la création de l'Atelier des Bâtisseurs (ATBAT) piloté jusqu'en 1948 avec l'aide de l'ingénieur Vladimir Bodiatsky (1894-1966). Les commandes ne tardent pas à reprendre, pour des réalisations toujours plus importantes. C'est là que sont conçues les grandes opérations de logement et certains monuments: l'Unité d'habitation de Marseille (1945-1952), la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp (1950-1955), en France, le couvent dominicain de La Tourette à Éveux (1953-1960), toujours en France, le Carpenter Center for the Visual Arts à Cambridge, dans le Massachussetts (1961-1964) et, surtout, le centre politique et administratif de Chandigarh (1950-1965), dans l'État indien du Punjab, véritable tour de force rendu possible par la présence constante de l'irremplaçable Pierre Jeanneret.

Les collaborateurs de Le Corbusier dans l'atelier du 35 rue de Sèvres, Paris, années 1950.

À droite: Le Corbusier sur le chantier de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, années 1950.

La célébration de la gloire du maître suisse ne faiblira jamais. Deux ans après sa mort, Jean Petit publie un premier ouvrage biographique fondé sur des archives originales: *Le Corbusier parle* (1967). D'innombrables études, travaux de recherche et

prix d'architecture portent son nom, soutenus par la Fondation Le Corbusier créée par l'architecte lui-même en 1957 pour perpétuer sa mémoire et sa gloire, grâce à la conservation de ses archives personnelles et professionnelles.

Une consécration pour cet homme devenu de son vivant une icône du XX^e siècle, grâce, entre autres, à un contrôle minutieux de son image. Quelques rares éléments facilement reconnaissables, reproduits par les médias du monde entier, à commencer par la monture noire de ses lunettes, immortalisée par le portrait qui figure depuis 1997 sur les billets de 10 francs suisses. Lorsqu'il meurt dans les eaux de la Méditerranée, au large de son petit cabanon, le jeune et ambitieux apprenti graveur de montres de La Chaux-de-Fonds, devenu sculpteur, peintre, architecte... et infatigable polémiste, est entré au panthéon de l'architecture du XX^e siècle pour avoir construit dans onze pays et sur quatre continents et, surtout, pour avoir incarné les exploits et les contradictions de la modernité du XX^e siècle.



* **Sergio Pace**

Professeur d'Histoire de l'architecture au Département d'architecture et de design du Politecnico de Turin.



Un homme à la personnalité multiple

par Alessandra Dolci*



À gauche:
Peintures murales de Le Corbusier dans la
villa E1027 de Jean Badovici et Eileen Gray,
Roquebrune-Cap-Martin, vers 1939.

Sur cette page:
Le Corbusier et Pierre Jeanneret
sur la plage du Le Piquey, 1933.

L'objectif de cette monographie est d'évoquer, à travers les différents essais faisant autorité qui la composent, la personnalité protéiforme et révolutionnaire de Le Corbusier, en insistant plus particulièrement sur cette intelligence visionnaire et fortement expérimentale avec laquelle il a abordé toutes sortes de disciplines.

Le peintre français Fernand Léger a fait de lui un portrait étonnant et très personnel, souvenir de leur première rencontre à Paris en 1920:

«Je vis venir devant moi, très raide, un extraordinaire objet mobile, tout en ombres chinoises, surmonté d'un chapeau melon avec des lunettes et un pardessus de clergyman. L'objet avançait lentement à bicyclette, obéissant strictement aux lois de la perspective.»¹

Et en effet, Le Corbusier n'était pas homme à passer inaperçu, toujours très soucieux de son apparence, choisissant avec soins ses vêtements jusque dans les moindres détails. En 1947, il se fait même confectionner une veste, la fameuse veste «forestière», très pratique car dotée de multiples poches où glisser crayons, stylos et carnets de notes.

Mais qui était Le Corbusier, au-delà de son œuvre? C'était un homme, dit-on, très susceptible et particulièrement hostile à la critique. Il s'est souvent senti dépossédé de ses idées – et, de fait, on lui en a volé beaucoup, parfois en les détournant. Il s'est battu de toutes ses forces pour imposer ses visions, assurément radicales, contre une certaine Académie «sans culture, sans talent et sans passion». Mais il était aussi extrêmement sensible. De récentes études sur sa vaste correspondance privée ont mis en lumière l'intensité des rapports qu'il instaurait avec ses maîtres, ses amis, ses collaborateurs. Elles ont montré le côté plus intime de sa personnalité et atténué l'apparente raideur de sa figure publique, construite de toutes pièces. C'était un homme brillant, un écrivain prolifique capable de maîtriser différents registres, un artiste multitalents, attiré par toutes sortes de domaines, de la

photographie au cinéma, de la musique au graphisme, de la nature à la biologie. Il a toujours su travailler en parallèle sur différents axes de recherche, parfois en apparence incompatibles, et les faire converger pour changer radicalement le monde, notre monde. Le Corbusier a été un infatigable expérimentateur, mais peut-être et surtout un «homme de lettres», comme l'indiquait sa carte d'identité, parce qu'il avait de l'architecture et de la création artistique une conception très vaste et profondément humaniste, où les arts plastiques et figuratifs, la philosophie, la littérature formaient un grand tout merveilleux, et qui plaçait l'homme en son centre, mesure de l'harmonie et aune de toute chose. Il n'est pas anodin qu'il ait inventé le Modulor, ce système de proportions qui devait servir d'étalon à tous les éléments d'un bâtiment et définir un espace d'habitation pensé à hauteur d'homme.

La journée de Le Corbusier se partageait en deux moments: le matin, il peignait, seul, dans son atelier, et l'après-midi, il travaillait dans sa célèbre agence de la rue de Sèvres. Il se sentait peintre et architecte, on peut même dire que la peinture était le laboratoire secret où se créaient les formes, les éléments primaires de l'émotion plastique. Peinture et architecture étaient les deux pratiques complémentaires d'un même univers artistique, auquel s'ajouteraient par la suite la sculpture et toutes les formes plus contemporaines d'expression artistique, jusqu'à l'acoustique et l'électronique.

Ce qui frappe, lorsqu'on analyse cette pensée ingénieuse, c'est sa capacité à voir loin, à voir au-delà, pour aller au-devant des besoins de l'homme et de la société. Précurseur d'une architecture durable, depuis les années 1920, Le Corbusier a toujours intégré la nature dans ses projets, par le biais de structures sur pilotis, où l'espace court sans entraves sous les bâtiments, mais aussi avec les toits-jardin, une nouveauté absolue dans ces années-là. Pour Le Corbusier, déjà, la végétation avait pour mission d'augmenter le plaisir d'habiter et de réduire la consommation d'énergie. La lumière du soleil, modulée en fonction des saisons et des heures de la journée, faisait partie intégrante de son architecture, car composante de la «joie de vivre» de l'homme.

¹ Francesco Tentori, *Vita e opere di Le Corbusier*, Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 51.



Construire de façon économique, faire face au problème de la croissance exponentielle des villes et du manque de logements: ce sont là quelques-uns des thèmes qu'il a abordés.

En 1935, avec la publication de *La Ville radieuse*, il décrivait sa cité idéale, qui devait être fonctionnelle et organisée, et on entrevoit déjà dans ce projet certaines intuitions qui allaient se révéler fondamentales pour les années à venir et qui envisageait la construction d'un certain nombre de gratteciel de logements, permettant de n'occuper que 12% de la surface pour laisser place aux zones vertes et aux terrains de sport, avec circulations piétonnières, rues surélevées et transports publics souterrains. Ce qui était encore considéré, dans ces années-là, comme l'utopie d'un homme fantasque et visionnaire allait devenir réalité en 1950, lorsque le premier ministre indien Pandit Jawaharlal Nehru lui confie le projet de Chandigarh, la nouvelle capitale du Punjab. Pour ce plan d'urbanisme, Le Corbusier a mis au point un nouvel outil de conception, la «grille climatique», qui prend en compte l'intensité du soleil en fonction des saisons, afin d'optimiser les orientations, d'inventer des façons de faire de l'ombre, de provoquer des courants d'air, de concevoir un système d'écoulement des eaux de pluie en période de mousson.

Pour mettre en relief cette extraordinaire capacité de Le Corbusier à regarder «au-delà», j'aimerais citer un extrait d'une lettre adressée par lui le 5 octobre 1962 au maire de Venise, Giovanni Favoretto Fisca, où il réclame une attention particulière portée au patrimoine artistique et à la fragilité des cités lagunaires:

«Venise [...] est un miracle. Organisez du tourisme, mais un tourisme adorable, admirable, humain, fraternel, pour les petites gens comme pour les aristocrates et les milliardaires [...]. Vous avez un trésor à échelle humaine, qu'il serait atrocement criminel d'outrager, de saccager! C'est si vite fait! Faites des règlements précis sur les aspects biologiques de l'architecture: «ouvrir», «aérer», «ventiler». Et il faut encore vaincre les moustiques (j'ai personnellement obtenu de bons résultats dans un climat difficile!)»

Une sensibilité qui a de quoi nous surprendre, nous qui aujourd'hui, face aux changements climatiques, faisons un bilan amer des choix qui ont été faits.

L'homme Le Corbusier est mort en 1965 à Roquebrune-Cap-Martin, alors qu'il passe ses vacances dans son cabanon en bois, un refuge à taille humaine de 3,66 X 3,66 m. Mais l'architecte, lui, continue de laisser son empreinte si reconnaissable dans chaque bâtiment moderne.



* **Alessandra Dolci**

Éditrice et rédactrice indépendante pour diverses maisons d'édition, agences de communication et institutions.

Le Corbusier devant la Scuola Grande de Saint-Marc, Venise, 1963.

Le Corbusier entrant dans l'eau, à Roquebrune-Cap-Martin, vers 1964.



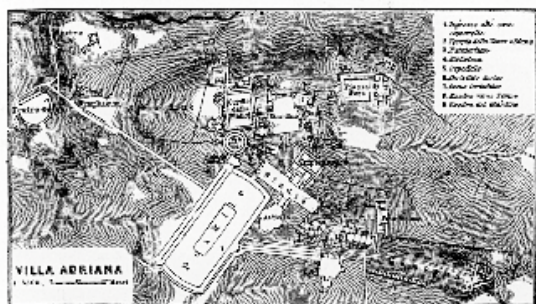
La Leçon de Rome

par Marida Talamona*



À gauche:
Les Thermes de Caracalla,
photographiés par Le Corbusier,
Rome, 1911.

Sur cette page:
Le Corbusier, très jeune,
sur l'escalier de Saint-Pierre,
Rome, 1911.



LA VILLA ADRIANA, près Tivoli
en 130 après J.-C.

ARCHITECTURE

I LA LEÇON DE ROME

PAR
LE CORBUSIER-SAUGNIER

Dans le numéro 14 de *L'Esprit nouveau*, paru en janvier 1922, Le Corbusier publie un article de dix-sept pages intitulé «La Leçon de Rome», qu'il a écrit au retour de son deuxième séjour dans la capitale italienne, en août de la même année.¹ Ce texte sera repris un an plus tard dans *Vers une architecture*,² premier grand manifeste de la pensée corbuséenne où il occupe, à part égale avec des pages consacrées à l'Acropole, à Athènes, une place stratégique dans le discours sur l'architecture contemporaine dans son rapport avec l'histoire, de l'Antiquité à la Renaissance. C'est le fruit de recherches, de réflexions et d'expériences directes vécues par le jeune Le Corbusier (alors Charles-Édouard Jeanneret), au cours des quinze années qui précèdent la rédaction de cet article, en Allemagne en 1910, à Rome en 1911 et à la Bibliothèque nationale de Paris en 1915.

Vers une architecture classique

En 1907, le premier voyage d'études de Le Corbusier en Toscane et en Italie du nord aurait dû se conclure par l'Allemagne, mais à Vienne, il décide d'y mettre fin et de partir pour Paris, afin de compléter sa formation d'architecte et d'apprendre les techniques de construction moderne.³ De ce point de vue-là, les seize mois passés à Paris dans l'atelier des frères Perret seront décisifs. Auguste Perret initie le jeune Le Corbusier

à l'architecture conçue comme projet intellectuel, il lui inculque les règles de la symétrie monumentale, il lui enseigne les principes de Viollet-Le-Duc⁴ et une lecture de l'architecture médiévale bien éloignée de la posture ruskinienne du rationalisme constructif. Enfin, il lui impose l'étude des monuments classiques français. Désemparé face à sa propre ignorance en matière de construction, Le Corbusier écrira à son maître L'Éplatténier:

«[...] j'allai consulter les vieux. Je choisis les plus grands *enragés* lutteurs, ceux auxquels nous sommes, nous du XX^e siècle, prêts à être semblables: les Romains. Et pendant trois mois, j'étudiai les Romains, le soir à la Bibliothèque. Et j'allai à Notre-Dame et je suivis la fin du cours gothique de Magne, aux Beaux-Arts... et je compris.»⁵

En décembre 1909, il rentre à La Chaux-de-Fonds, pour trois mois. Au mois d'avril suivant, il part pour l'Allemagne afin de se consacrer à l'étude de l'urbanisme moderne et de travailler à la rédaction d'un texte, *Construction des villes*, grâce auquel il compte introduire en Suisse romande les idées nouvelles de l'Art urbain. Dans ce contexte, la leçon italienne sur les espaces urbains clos occupe une place centrale. À la Bibliothèque royale de Munich, Le Corbusier dessine les plans de nombreuses places d'Italie (il a pu en voir certaines en 1907), à partir de ceux publiés dans l'ouvrage de Camillo Sitte.⁶ Il étudie aussi le livre *Platz und Monument* d'Erich Albert Brinckmann⁷ qui pousse plus loin l'enquête, des tracés urbains antiques et médiévaux jusqu'aux places de la Renaissance et de l'époque baroque.

Ses recherches sur l'urbanisme moderne se doublent d'un intérêt toujours plus grand pour l'architecture classique, qui sera alimenté de façon déterminante par l'écrivain et critique d'art suisse William Ritter, rencontré à Munich en mai 1910. Ce fin lettré fait découvrir à son jeune ami son immense bibliothèque afin qu'il puisse combler les lacunes de sa formation classique. Il l'introduit à la culture slave dont il est grand connaisseur et l'aide enfin à préparer son «Voyage d'Orient».⁸

Le Corbusier-Saugnier,
Architecture I
La Leçon de Rome,
in *L'Esprit Nouveau*,
n°14, 1922.

Fontaine avec sarcophage romain et vue sur la Chapelle Sixtine, de la Via delle Fondamenta, crayon gris sur papier, *Carnet du Voyage d'Orient*, n°4, 1911.

À l'influence intellectuelle de Richter vient s'ajouter une période d'apprentissage dans l'atelier berlinois de Peter Behrens, où il apprend à composer selon une logique fondée rigoureusement sur le nombre, «sur l'art des moulures et de leurs rapports»⁹. Ce sera la dernière étape sur la voie de ce que Le Corbusier appelle son «heureuse évolution esthétique» vers la Méditerranée.

Depuis plusieurs mois, avec son ami August Klipstein, Le Corbusier prépare son voyage de fin d'étude:

«[...] Je quitte Behrens le 1^{er} avril – écrit-il à Klipstein le 13 février 1911 – et ai décidé de finir mes études... dans le rêve. J'avais pour cela songé à Rome. Je maintiens Rome, mais serai d'accord d'y aller pour Constantinople. Donc si vous voulez de moi comme compagnon, songez sérieusement à cette grosse entreprise.»¹⁰

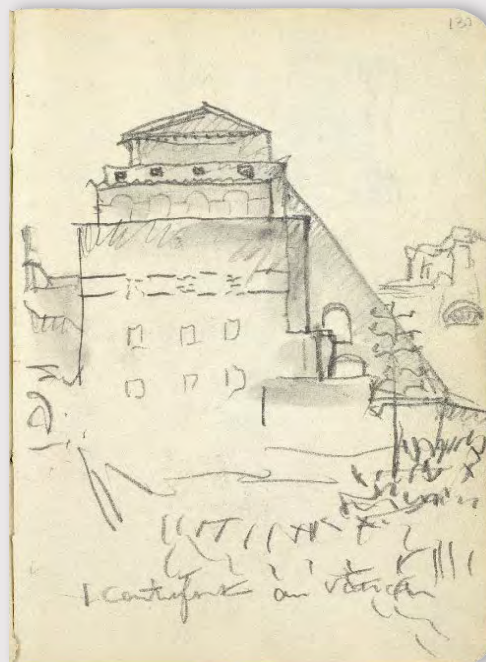
Rome et Michel-Ange architecte

Après avoir traversé les Balkans, la Turquie et la Grèce, Le Corbusier arrive à Rome le 14 octobre 1911, directement de Pompéi où il vient de passer quatre jours. Il s'arrête dans la capitale italienne jusqu'au 25 octobre, avec une interruption de deux jours à Tivoli (très probablement les 22 et 23 octobre) où il visite les ruines de la Villa Adriana et de la Villa d'Este. Il est muni du guide Baedeker, *L'Italie des Alpes à Naples*, sur lequel il a coché au crayon les sites à visiter, et d'un appareil photographique Cupido 80 à plaques de verre ainsi que d'un petit Brownie Kodak acheté une semaine plus tôt, à son arrivée à Naples.

Sa première visite sera consacrée au Vatican, aux jardins et au complexe du belvédère de Bramante. La Basilique de Carlo

Maderno suscite en lui une impression négative. «Saint-Pierre est raté décidément»,¹¹ écrit-il à Ritter, et son opinion ne changera pas tout au long de sa vie. Son premier dessin au Vatican sera à la Chapelle Sixtine, vue de la Via delle Fondamenta. Cette rue, qui fait le tour du bâtiment, se trouvait en 1911 sur le territoire du Royaume d'Italie. C'était le passage obligé pour accéder aux Musées, dont l'entrée était au bout du Viale del Belvedere. Le Corbusier esquisse les volumes superposés de la chapelle et le haut contrefort sur un côté, en le faisant légèrement ressortir pour en souligner la forme triangulaire, objet de son intérêt. Sur la page d'à côté, il trace le relief de la fontaine avec sarcophage romain, aujourd'hui encore située en bas à gauche du mur de la chapelle.¹² Enfin, il dessine la niche du belvédère avec, en marge, une note concernant la voûte en demi-coupole.¹³

Ce parcours autour de la Basilique sera pour lui une expérience inoubliable, la consécration définitive de la grandeur de Michel-Ange, dont il avait déjà eu l'intuition en 1907, exprimée dans une lettre à ses parents: «Le dimanche retourné à la Chapelle des Médicis. Michel-Ange m'a fait une des plus profondes impressions que j'aie jamais ressenties» et il m'a fait «presque pleurer».¹⁴ À Florence, le jeune Le Corbusier avait été frappé par la plasticité des sculptures de Michel-Ange dans la Nouvelle Sacristie, mais il n'avait pas pu en voir l'architecture.







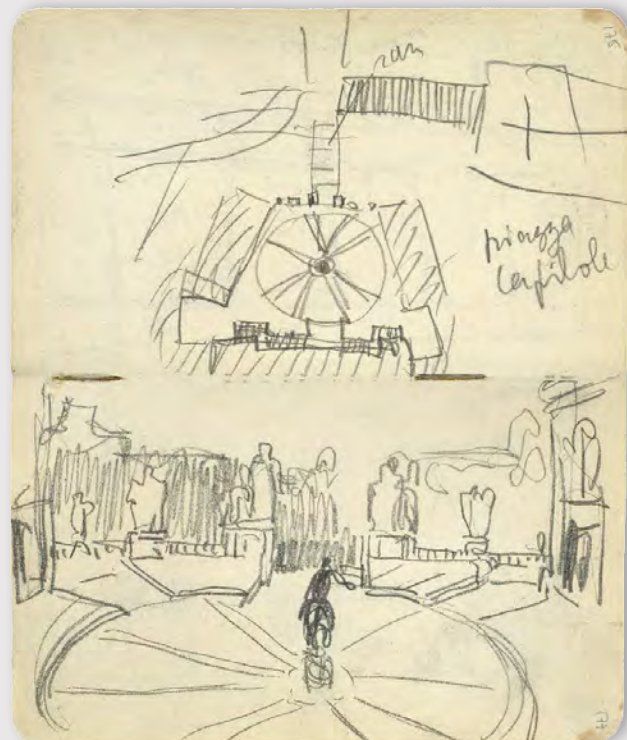
À Rome, après quatre années d'études, il est ému aux larmes par le Michel-Ange architecte de la coupole et des absides de Saint-Pierre rythmées par les immenses pilastres corinthiens dont il admire la monumentalité proche de celle des grands édifices de l'Antiquité.

Sa deuxième rencontre avec le Maître a lieu au Musée archéologique national, situé dans le cloître des Chartreux de Santa Maria degli Angeli, édifié en partie sur les vestiges des thermes de Dioclétien, avec la basilique attenante. À preuve, certains dessins où sont reproduites des vues extérieures et intérieures de ce vaste complexe. Les premiers concernent le cloître, dit des «cent colonnes» et dont Michel-Ange réalisa les dessins préparatoires. De l'intérieur, Le Corbusier dessine les ébrasements des ouvertures de fenêtres et la forme ovale des ouvertures du dernier étage. Dans une note en marge, il commente le creusement de ce mur épais et l'alternance rythmique des fenêtres carrées et ovales.

Enfin, la place du Capitole, d'où il prend une très belle photographie avec son Cupido 80, dans un cadrage très précis. Contrairement à une iconographie fréquente de cette place, presque toujours prise dans la perspective du Palais sénatorial, Le Corbusier tourne le dos au bâtiment de Michel-Ange et prend une photo avec au premier plan le haut piédestal et la statue équestre de Marc-Aurèle, le panorama de

toute la place, la balustrade et les statues monumentales des Dioscures de part et d'autre de la rampe.

Dans son carnet, il dessine une perspective très semblable à celle de la photographie. Il supprime toutefois la silhouette de la ville en arrière-plan, qu'il remplace par un haut mur, ou plutôt par une dense paroi verte qui semble isoler la haute colline et l'ensemble monumental. Une idée qui sera magistralement reprise et concrétisée pour le Capitole de Chandigarh.



À gauche:
L'abside sud
de la Basilique
Saint-Pierre, avec
le passage couvert
menant à la sacri-
stie, cliché de Le
Corbusier, Rome,
1911.

Sur cette page:
Place du Capitole,
photographiée par
Le Corbusier,
Rome, 1911.

Plan et vue en
perspective de la
place du Capitole,
crayon sur papier,
*Carnet du Voyage
d'Orient*, n°4, 1911.

Les monuments de la Rome antique

Le Corbusier écrit à Klipstein sur le chemin qui le ramène à La Chaux-de-Fonds:

«Rome n'a pas de silhouette, pas d'âme. Ô Istanbul! Ô Athènes! Mais Rome a les vieux Romains de la brique cuite, et le bon Dieu a permis que tous les revêtements de marbre aient été volés. Alors c'est magnifique, unique, subjuguant. Ça c'est du musée pour l'architecte.»¹⁵

La Rome de 1911, à l'étroit entre ses murs d'enceinte, avec ses îlots encombrés et ses reliefs illisibles, n'a pas la *silhouette* émouvante d'Istanbul, la *rectitude* de Pompéi ni l'*ordonnance* grandiose de la Villa Adriana. Mais la leçon de Rome est dans la Rome antique, avec ses monuments isolés et disséminés à travers la ville.

Du haut du Mont Palatin, il dessine les monuments du Forum romain et note: Basilique de Massenzio «horizontale / cube, Temple d'Antonin et Faustine «verticale / cube en haut / colonnes rondes». Un dessin de ce même carnet, intitulé «Un paysage urbain à composer» est assez révélateur de son raisonnement: à la ligne horizontale du complexe du Belvédère, il juxtapose le parallélépipède vertical de la Tour des Milices situé en hauteur sur le mur d'exèdre du marché de



Trajan, le volume d'une colonnade, le cube du Temple d'Antonin et Faustine, la pyramide de Cestius, le cylindre sur base carrée du Mausolée d'Hadrien. C'est la libre combinatoire de volumes géométriques qui rend ce paysage varié et monumental.

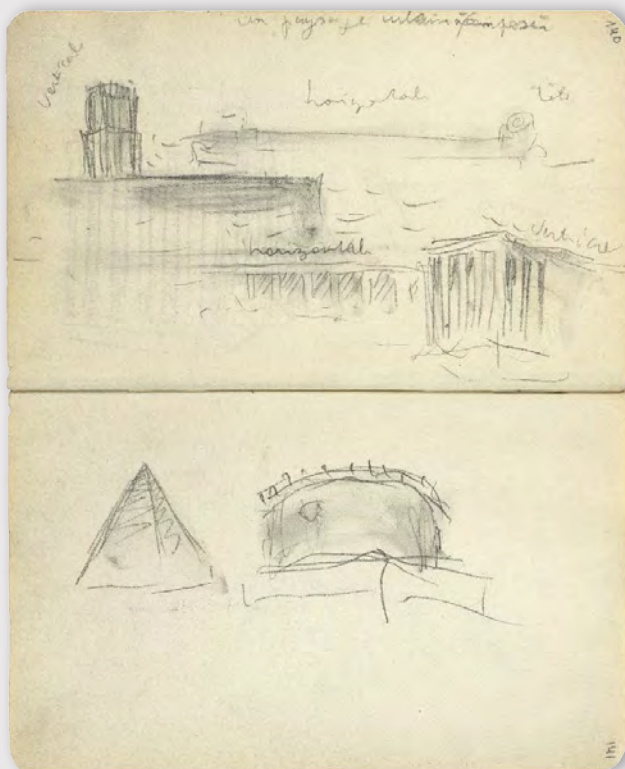
Son enquête sur les monuments antiques porte aussi sur d'autres édifices: l'Arc de Constantin, le Colisée, mais plus particulièrement le Panthéon. Il commence par en dessiner l'intérieur en notant les proportions des projections et en dessinant le détail des caissons de la coupole et des moulures. Puis, à l'extérieur, il esquisse une vue d'angle dans laquelle il remarque que «le cube de marbre du portique pénètre arbitrairement dans le cylindre de la nef».¹⁶ Enfin, il prend une photographie de l'intérieur éclairé par une lumière zénithale, qu'il publiera dans *Urbanisme* accompagnée de cette légende: «Le sentiment déborde».¹⁷ Le 21 octobre, Jeanneret dessine les imposantes structures voûtées des Thermes de Caracalla, qu'il considère comme l'essence de la grandeur des Romains bâtisseurs. Le lendemain, à Tivoli, il fera la grande découverte de l'architecture de la Villa Adriana.

* **Marida Talamona**

Professeure d'histoire de l'architecture
Università degli Studi Roma Tre.

La coupole
du Panthéon
à composer, photographiée
par Le Corbusier,
Rome, 1911.

Un paysage urbain
à composer, crayon
sur papier, Carnet du
Voyage d'Orient, n°4,
1911.



Notes

¹ Le Corbusier-Saugnier, «Architecture I, La Leçon de Rome», in *L'Esprit Nouveau*, n° 14, [janvier 1922], pp.1591-1607.

² Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions G. Crès et Cie, Paris, 1923.

³ Charles-Édouard Jeanneret et son compagnon de voyage Léon Perrin quittent Vienne le 15 mars 1908 et après une halte à Munich et à Nuremberg, ils arrivent tous deux à Paris le 25 mars. Le 27 juin 1908, Jeanneret commence son apprentissage dans l'atelier des frères Perret où il reste jusqu'au 9 novembre 1909. Il y travaille tous les après-midis et consacre ses matinales à l'étude.

⁴ Jeanneret achète le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc le 1^{er} août 1908 avec l'argent de sa première paie de l'atelier Perret.

⁵ Charles-Édouard Jeanneret, *Lettre à Charles L'Éplattenier*, Paris, 22 novembre 1908, in *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Éplattenier*, sous la dir. de Marie-Jeanne Dumont, Éditions du Lintau, Paris, 2006, pp. 184-185. Le livre cité par Jeanneret est *L'architecture romane* d'Édouard Corroyer, sur lequel il rédige un carnet de notes et d'esquisses conservé à la Fondation Le Corbusier. Plus loin dans sa lettre, Jeanneret raconte avoir suivi un cours sur l'architecture de la Renaissance italienne, toujours dispensé par Lucien Magne.

⁶ Camillo Sitte, *Der Staedte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Carl Graeser, Vienne, 1889; trad.fr.: Camillo Sitte, *L'art de construire les villes*, traduit par Daniel Wieczorek, Le Seuil, Paris.

⁷ Erich Albert Brinckmann, *Platz und Monument*, Wasmuth, Berlin, 1908.

⁸ *Le Corbusier-William Ritter. Correspondance croisée 1910-1955*, sous la dir. de Marie-Jeanne Dumont, Éditions du Lintau, Paris, 2015; *William Ritter, inspirateur caché du Voyage d'Orient*, id., in *L'invention d'un architecte. Le Voyage en Orient de Le Corbusier*, Éditions de la Villette, Paris, 2013, pp. 48-65.

⁹ Charles-Édouard Jeanneret, Lettre à Charles L'Éplattenier, 11 novembre 1911 in *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Éplattenier*, sous la dir. de Marie-Jeanne Dumont, cit., p. 259.

¹⁰ Charles-Édouard Jeanneret, Lettre à August Klipstein, 13 février 1911, Bibliothèque de la Ville – La Chaux-de-Fonds, LC/102/1367. Les deux amis partent de Berlin le 21 mai 1911. Après avoir

traversé les Balkans, la Turquie et la Grèce, Klipstein rentre en Allemagne et Le Corbusier continue vers l'Italie où il débarque à Brindisi à l'aube du 6 octobre.

¹¹ Charles-Édouard Jeanneret, carte postale à William Ritter, 21 octobre 1911, FLC R3(18) 122.

¹² Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, Carnet n° 4, Electa, Milano, 1987, pp. 130-131.

¹³ Jeanneret attribue par erreur cette niche à Bramante. Le projet de Bramante inspiré par les constructions grandioses de l'Antiquité prévoyait deux longs couloirs à ordres superposés autour d'une vaste cour, avec trois niveaux de terrasses et fermé côté nord par une exèdre. En 1550, Michel-Ange allait remplacer l'escalier semi-circulaire prévu par Bramante par un escalier à deux rampes. En 1561-1562, Pirro Ligorio ajouta la niche et la surélévation des ailes latérales.

¹⁴ Charles-Édouard Jeanneret, Lettre à ses parents, 8 octobre 1911, FLC R1(4) 18-25.

¹⁵ Charles-Édouard Jeanneret, Lettre à August Klipstein, 28 octobre 1911, Bibliothèque de la Ville – La Chaux-de-Fonds, LC/102/1367.

¹⁶ Cf. Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, cit., carnet n°5, p. 13.

¹⁷ Le Corbusier, *Urbanisme*, Éditions Crès et Cie, Paris, 1925, p. 299.



Les villas des années 1920: la mise au point d'un programme

par Bruno Reichlin*



À gauche:
Villa Savoye, vue de la rampe
d'escalier au rez-de-chaussée.
Poissy, 1928-1931.

Sur cette page:
Theo van Doesburg,
«Analyses architecturales»,
1923.

Montre dessinée
et gravée par
Le Corbusier, 1906.

Charles L'Éplatténier,
vers 1940.

Une représentation un peu naïve mais néanmoins persistante voudrait que Charles-Édouard Jeanneret, avant de prendre le nom de Le Corbusier, ait été un jeune autodidacte dilettante qui aurait dû passer sa vie à décorer des cadrans de montre, mais qui serait devenu l'un des plus grands architectes du XX^e siècle par la seule force de son génie et de sa persévérance. Or, les «lettres à ses maîtres», ses intenses échanges épistolaires avec ses proches, sa correspondance pléthorique avec des personnalités de tous profils, artistes, industriels, politiques, hommes de culture et clients, toujours en quête de publicité, viennent corriger cette image peu crédible du «génie spontané».

En réalité, Jeanneret était un jeune homme extrêmement doué sur le plan intellectuel, volontaire, très exigeant avec lui-même, qui a su se concilier les bonnes grâces de tout un aréopage de personnages divers, cultivés, amis des arts ou des artistes, pédagogues ouverts à la nouveauté, qui l'ont pris sous leur aile sans toutefois lui épargner les critiques et les réserves quand ils le jugeaient nécessaire.

L'Éplatténier, maître du jeune Charles-Édouard, lui fait connaître les mouvements réformateurs promus par le *Werkbund* allemand et lui fait partager son engagement en faveur de l'«art urbain» promu par l'architecte Camillo Sitte. Il le conseille dans la préparation de ses voyages en Italie, à Vienne et ailleurs. C'est encore lui qui offre à Jeanneret – qui se projette en artiste peintre –, l'occasion de s'initier au métier d'architecte



lorsqu'il crée, au sein même de l'école, un chantier pour former ses élèves au travail collectif et collaboratif dans le cadre d'une œuvre d'art totale comme le sera la Maison Fallet (1906-1908), construite avec le concours de l'architecte René Chapallaz.

Auguste Perret (1874-1954), chez qui Jeanneret fait un apprentissage entre 1908 et 1909, le fascine par sa culture, ses relations sociales, sa disponibilité à l'égard du jeune débutant qu'il est et, surtout, parce qu'il le considère comme un précurseur dans l'utilisation du béton armé.

Chez Peter Behrens, où il travaillera pendant huit mois en 1911, il sera au contact de cette figure imposante d'artiste peintre devenu concepteur de la communication et de l'image de l'usine de turbines AEG, ainsi que designer de l'entreprise, dont il conçoit tant les machines que les imposants bâtiments industriels et administratifs.

William Ritter (1867-1955), écrivain, peintre, critique et grand voyageur, exigeant et paternel, complète l'éducation de Jeanneret. Il l'encourage à écrire, il corrige ses textes exubérants, l'oriente pour son futur «voyage d'Orient» et le conseille sur la façon de photographier et de dessiner. Leur correspondance se prolongera jusque dans les années 1940.

En 1918, par l'intermédiaire de Perret, Jeanneret rencontre l'artiste Amédée Ozenfant (1886-1966), qui l'incitera à peindre en l'initiant à la technique de l'huile. Ils seront tous deux fortement intrigués par le mouvement cubiste mais avec des réserves, comme le montre leur manifeste rédigé à quatre mains, intitulé *Après le cubisme* (1918). Les premiers dessins nés de cette collaboration étroite seront exposés en tant qu'œuvres

«puristes». Avec Ozenfant, Le Corbusier co-dirigera de 1921 à 1926 la revue *L'Esprit nouveau*, dans laquelle ils écrivent conjointement, séparément, ou encore sous pseudonymes.

Dans les années 1920, les architectes et les critiques connaissent les constructions de Le Corbusier, mais ce dernier tire surtout sa notoriété et son influence de ses écrits théoriques et polémiques. Lui-même passera sous silence presque toute sa production en tant qu'architecte et décorateur à La Chaux-de-Fonds. La première critique argumentée d'une de ses constructions porte sur la Villa Schwob, aussi connue sous le nom de Villa turque, rédigée par son ami Ozenfant. C'est la dernière construction réalisée par Le Corbusier à La Chaux-de-Fonds (1916). En 1917, lorsqu'il quitte la Suisse à trente ans pour s'établir définitivement dans la capitale française – même si à l'époque, il ne le sait pas encore –, Le Corbusier a derrière lui une première carrière d'architecte qui compte six villas de facture remarquable. Il ne s'en vantera pas mais elles témoignent toutes à la fois d'excellentes connaissances historiques et de sa fréquentation de la scène contemporaine. Je n'en évoquerai qu'un seul exemple. Au printemps 1912, il dessine et construit une villa à Le Locle pour Georges Favre-Jacot, fondateur de la célèbre fabrique de montres Zénith. La façade principale, quasiment parallèle à la courbe que dessine l'allée, évoque l'espace concave de certaines cours-cochères d'hôtel particuliers parisiens. Vue de loin et dans

la diagonale opposée, la seule possible, elle révèle en revanche une parenté formelle, confirmée par les dessins, avec les ruines de l'Erechthéion, que Jeanneret avait tant apprécié durant son séjour à Athènes: le corps principal du temple, la petite loge aux cariatides et les restes de la loge nord trouvent ici une correspondance plastique et volumétrique dans, respectivement, le corps principal de la maison, la chambre du maître de maison aux cinq pilastres et la chambre à loggia au premier étage, au-dessus de la salle à manger principale.

Observer longuement, dessiner, décrire, revenir sur ses propres acquis et, parfois avec une auto-ironie cinglante, sur ses propres aveuglements, s'interroger sur les processus cognitifs, faire la chasse aux idées préconçues, aux habitudes de pensée et les réfuter à force de paradoxes, d'oxymores, d'antithèses, chercher, dans le cas particulier d'une commande, l'élément capable de devenir objet de démonstration et, par la suite, argumenter à l'aide d'un langage architectural qui se passe de développement écrit – voilà les problématiques qui agitent l'esprit de Le Corbusier lorsqu'il théorise et dessine au cours des années 1920. Jouir d'une œuvre architecturale – au moins de la sienne – requiert une véritable herméneutique.

En prenant en compte cinq des réalisations les plus significatives des années 1920, on essaiera de proposer des pistes à ce «travail» de décryptage auquel Le Corbusier lui-même invite son public.



L'Erechthéion sur l'Acropole d'Athènes, avec la fameuse loge des Cariatides, aujourd'hui remplacée par une copie.

Villa La Roche in Square du Docteur Blanche, Paris, 1923-1925



De cette maison double, nous allons considérer la seconde, réalisée par Le Corbusier pour son ami banquier et collectionneur d'art moderne Raoul La Roche. La genèse du projet, qui couvre la période de l'automne 1923 au printemps 1924, semble plutôt tourmentée. Cela s'explique principalement par le choc subi par Le Corbusier (et bien d'autres) lors de l'exposition «Les Architectes du groupe De Stijl» à la galerie Léonce Rosenberg à Paris et inaugurée le 15 octobre 1923. Présent ce jour-là, Le Corbusier, qui avait exposé au Salon d'Automne une maquette en plâtre de la maison double à un stade déjà assez avancé, rentre à son atelier et reprend entièrement son projet, avec une série de réaménagements: il recompose ses volumes en un assemblage de plans orthogonaux, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. L'image n'est plus la même, mais le principe de composition demeure: les différents plans sont séparés par une ouverture d'angle (fenêtre). Les parties pleines (les murs) jouent le même rôle que les parties vides (les fenêtres). Exemple puissant de ce mode de composition: le toit de la galerie d'art qui est détaché des murs latéraux, grâce à des fenêtres à bandeau en hauteur. Pareils motifs se retrouvent aussi dans le grand espace du hall d'entrée, où le mur de la galerie passe directement de l'extérieur à l'intérieur.

Cette subdivision est confirmée par une polychromie intérieure, avec des murs de différentes couleurs, qui évoque tout de suite les projets De Stijl. Mais cela est très nouveau chez Le Corbusier, qui renonce toutefois à fractionner en différentes couleurs

les façades extérieures, un procédé qui, selon lui, «détruit, désarticule, divise et par conséquent s'oppose à l'unité.»

Un autre dispositif, spécifiquement spatial, se concrétise aussi dans la villa La Roche: il s'agit de la *promenade architecturale*. Ce parcours continu de visite part du grand hall d'entrée, suit l'escalier et monte au premier étage avec vue sur le hall, puis traverse la galerie des tableaux et de là rejoint, le long d'une rampe, la bibliothèque-balcon qui elle aussi donne sur le hall.

La continuité du parcours est assurée par une série d'objectifs visuels qu'offrent les ouvertures: l'acacia du voisin que Le Corbusier a voulu maintenir, en créant un renforcement dans le corps même de la maison; le square du Docteur Blanche, vu du petit balcon, puis de la rampe de la galerie, et enfin, de la bibliothèque, une fois de plus l'acacia et le grand espace du hall. Ce retour des mêmes éléments observés de différents points de vue permet, selon Le Corbusier, «la perception de l'unité architecturale».

La «petite maison» construite pour ses parents à Corseaux, Lac Léman, 1923-1924

Le Corbusier construit cette maison d'à peine 57 mètres carrés pour ses parents, en parallèle à la maison double Jeanne-ret-La Roche, dans les années 1923-1924. La Première Guerre mondiale et la crise de l'industrie horlogère avaient contraint ses parents à vendre la belle villa réalisée par leur fils à La Chaux-de-Fonds en 1912. La nouveauté de cette maison minimale, qui n'a pas d'égale à cette époque, réside tout d'abord dans la façon dont elle a été



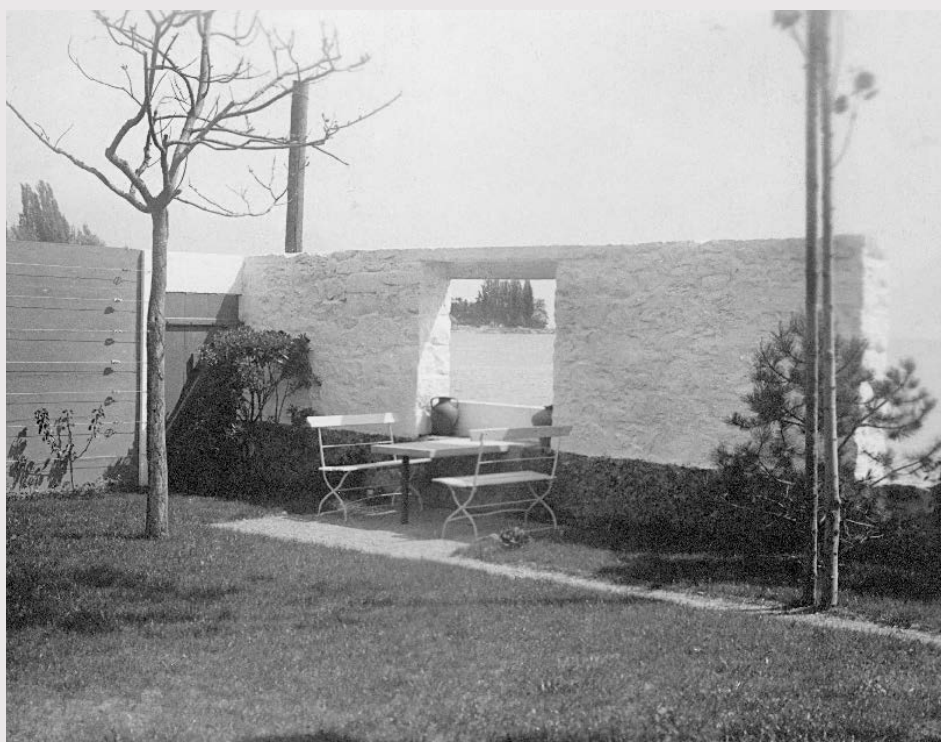
Villa La Roche,
Paris, 1923-1925.

«Petite maison»,
Corseaux,
1923-1924.

«Petite maison»,
photo du jardin et
du mur longeant le
rivage, dans lequel
s'ouvre une fenêtre
donnant sur le lac
Léman, Corseaux,
1923-1924.

projetée. Le Corbusier, à sa table de travail, alors qu'il n'a pas encore trouvé de terrain à acheter, s'est fixé pour cadre quelques règles qui préfigurent le plan libre: il doit s'agir d'un espace long et étroit, sans couloir, avec des pièces de vie en enfilade et communicantes, dotées d'une unique fenêtre en bandeau donnant sur le magnifique paysage du Lac Léman, qui s'étend du petit port de Vevey, avec au loin, les Alpes valaisannes enneigées (du moins à cette époque), les Dents du Midi («déchiquetées et couvertes de neige», précisait le Baedeker de la fin du XIX^e siècle), le Gram-

la façade» et lui donnera l'occasion d'en vanter les mérites à Auguste Perret qui y est réfractaire, le terrain restant lui permettra de prévoir un petit jardin clos qui servira de «chambre d'été», bordée côté lac par un mur-écran simplement blanchi au lait de chaux et percé d'une ouverture centrale aux dimensions d'un tableau. Une petite table, deux chaises et un pot de fleurs complètent cette «chambre d'été» à ciel ouvert, où l'on se met à table devant la fenêtre mais derrière le mur qui protège. L'ajout, à l'espace intérieur de la maison, d'un jardin devenu «chambre» est une étonnante figure



mont, au-dessus de Saint-Gingolph et, plus loin, les Alpes de la Haute-Savoie.

Un bâtiment long et étroit aussi parce que l'emplacement envisagé offre à la vue les terrasses longues et étroites consacrées à la culture séculaire du vin. Le Corbusier s'était promis d'offrir à ses parents, en particulier à son père, un beau panorama semblable à celui dont ils avaient pu profiter dans l'humble maison qu'ils louaient autrefois à Blonay, au-dessus de Corseaux. Le hasard a voulu que Charles-Édouard, après de nombreux repérages infructueux et non sans avoir forcé la main du vendeur, ait réussi à acquérir cette bande de terre au bord du lac. Une fois le terrain trouvé, Le Corbusier a une intuition: si la fenêtre en bandeau constitue «l'acteur unique de

de rhétorique. Elle a pour but d'attirer l'attention sur la façon dont peuvent agir sur la perception et sur la raison deux types d'ouvertures et d'espaces qui renvoient à deux façons d'habiter: l'une, de l'intérieur, du microcosme bourgeois, l'autre, plus moderne, du béton armé, des fenêtres panoramiques qui font perdre l'intimité, diront certains.

A propos du béton armé, en cours de projet, Le Corbusier va surélever la façade, ce qui porte la hauteur de la travée à plus de onze mètres. L'entrepreneur local, par peur ou par ignorance, exigera «au moins deux appuis» intermédiaires, que l'architecte, résigné, placera derrière les montants des fenêtres. Soit, a-t-il dû se dire, tant que je sauve au moins l'image de ce qui est et doit être techniquement possible.



Villa Stein-de-Monzie, Garches, 1926-1928

Avec la villa Stein-de-Monzie à Garches, Le Corbusier va se lancer un défi en cours de conception: contenir un programme complexe comme celui demandé par son commanditaire à l'intérieur d'un «prisme pur». À partir de ce projet, en effet, et jusqu'à la fin de cette décennie, Le Corbusier semble avoir fait sienne la conviction esthétique selon laquelle la géométrie est une manifestation et un instrument de l'intelligence humaine. Par conséquent, les formes stéréométriques élémentaires doivent s'affirmer en net contraste et «au milieu du spectacle confus de la nature apparente».

Mais le «prisme pur» de l'enveloppe extérieure met en jeu une autre opposition ou antithèse, cette fois liée à l'interaction entre la stéréométrie élémentaire de l'extérieur et la distribution des espaces à l'intérieur. Si la «forme cubique» prévaut à l'extérieur, l'intérieur met en évidence «la compression [...] des organes à l'intérieur d'une

enveloppe rigide». «Organes», car Le Corbusier introduit une distinction entre les formes proches de notre corps, sujettes à la «biologie de l'habiter» et des formes plus éloignées, prédisposées à la contemplation par «notre sensibilité et notre raison». «J'ai écrit que lorsque l'esprit peut contempler devant lui, à distance, libre des obstacles corporels, animaux, il tend à la plus pure géométrie: création optimale de l'esprit». En somme, Le Corbusier juxtapose deux langages pour garantir l'autonomie du plan et de la façade libre, du «phénomène biologique» par rapport au «prisme pur». Pour signaler cette coexistence aussi brillamment réussie, Le Corbusier invente un dispositif formel radical qui n'est pas sans une certaine ironie iconoclaste. Là où se trouvaient jadis les insignes de noblesse au fronton des maisons de maîtres, c'est-à-dire en hauteur, Le Corbusier prévoit un profond balcon, partiellement saillant. Là, à l'intérieur, il place un élément qui renvoie doublement à l'organique: la baignoire, dont on devine la paroi qui l'entoure en partie, en biais, et mise en valeur par la polychromie et la lumière qui filtre des ouvertures pratiquées dans le plafond du balcon.

Dans un autre contexte, Le Corbusier avait théorisé:

«Le biologique affecte notre bon sens. Le plastique affecte notre sensibilité et notre raison. Réunis tous deux en perception synchrone, ils réalisent l'*émotion* architecturale – bonne ou mauvaise.»



Villa Stein de Monzie, vue d'époque de la façade principale, Garches (France), 1926-1928.

Villa Stein de Monzie, intérieur.



Villa Savoye, Poissy, 1928-1931

La villa Savoye à Poissy, conçue comme maison de week-end et de vacances, est souvent considérée comme le couronnement et la conclusion des recherches conduites par Le Corbusier pendant son intense période puriste. À cette réputation ont concouru divers facteurs qui sont en partie liés à l'œuvre elle-même, en partie à la façon dont elle a été accueillie à l'époque. Mais sa renommée tient aussi, en grande partie, au fait qu'il s'agit du premier bâtiment moderne sur le territoire français à avoir figuré sur la liste des monuments nationaux à protéger – après avoir été plusieurs fois menacé de démolition et après une longue période d'abandon.

Cette maison présente, comme nulle autre, des éléments qui sont autant de manifestes pour les concepts qu'elle entend véhiculer. Comme nul autre projet d'habitation par le passé, ce volume simple, presque cubique et presque blanc, détaché du sol par des pilotis espacés à un rythme quasi régulier, incarne le concept du *prisme pur* qui libère, du moins en partie, la pelouse de son emprise au sol et laisse vivre l'espace sous la maison. Ce qui correspond au premier des cinq points d'une *architecture nouvelle*. En apparence contradiction avec cette image, Le Corbusier prévoit de loger sous la maison le volume imposant du garage à voitures, la zone d'entrée et le minuscule appartement du chauffeur. Mais cette transgression permet une autre innovation, sans doute plus importante à ses yeux: en effet, grâce au «niveau pilotis» (ou rez-de-chaussée, dans le jargon corbusien), la cour-cochère, où circulaient traditionnellement les calèches et les carrosses devant l'entrée de l'hôtel particulier, se trouve ici sous la maison, avec laquelle

elle fait corps: les hôtes accèdent à la villa à l'abri, et à l'étage noble par le dessous et par le milieu. L'entrée ne désigne plus une façade principale parce que, par principe, toutes les façades sont égales.

Vu de l'extérieur, l'édifice répartit clairement les trois niveaux correspondants chacun à une fonction: au rez-de-chaussée, le hall d'entrée, le garage et les logements du personnel; au premier étage, les espaces d'habitation avec la terrasse-jardin; au deuxième étage, le solarium protégé par un mur paravent, que l'on atteint par la rampe et l'escalier. La terrasse-jardin et le solarium constituent le second point d'une *architecture nouvelle*.

Les quatre ouvertures égales de la partie habitation, dotées ou pas de fenêtres, sont indifférentes à la distribution interne et, de ce fait, illustrent les points 3, 4 et 5 de l'*architecture nouvelle*, à savoir la façade libre, le plan libre et la fenêtre en bandeau. Le Corbusier dira du plan de la villa Savoye:

«type pur, très généreux. On affirme à l'extérieur une volonté architecturale, on satisfait à l'intérieur à tous les besoins fonctionnels (isolation, contiguïtés, circulation).»

Mais ce n'est pas tout: sur l'organisation stratifiée des fonctions, qui est exemplaire, Le Corbusier a greffé une confrontation entre les deux types de liaison verticale – rampe et escalier – qui selon lui représentent deux façons diamétralement opposées de traverser l'espace de haut en bas. Il affirme:



Villa Savoye, la rampe «promenade» sur le toit-jardin, Poissy, 1928-1931.

À droite: Villa Savoye, détail de la fenêtre type «veduta».

Villa de Mandrot, vue de la façade nord, avec l'escalier conduisant au jardin, Le Pradet, 1929-1932.

«Du plan pilotis, on remonte sans s'en rendre compte le long d'une rampe, avec une sensation totalement différente de celle induite par un escalier à degrés. L'escalier sépare un plan d'un autre, la rampe les relie.»

Cette stratification entretient une relation «parallèle» avec le site: la villa est posée au centre légèrement bombé d'une clairière jadis entièrement entourée d'arbres. Si l'on excepte le chemin carrossable qui est au rez-de-chaussée, elle a les pieds dans l'herbe du pré qui l'entoure. On appréhende l'espace environnant à hauteur d'homme. Au premier étage, peu importe où l'on se tient, car l'horizon vu à travers les quatre grandes ouvertures en bandeau est celui des arbres qui entourent la maison. Mais la surprise vient ensuite, avec la rampe qui, de la terrasse du premier étage, monte en extérieur pour rejoindre le solarium au deuxième étage et qui, au moins dans sa dernière partie, pointe vers l'ouverture pratiquée dans un mur-paraent exposé au nord. Cette ouverture, à mesure que l'on monte vers le solarium, révèle une vue magnifique sur la Seine, au loin. Car à cette hauteur et dans cette direction, le regard porte au-delà de la cime des arbres. Par ce dispositif architectural, Le Corbusier a su saisir le lien profond qui s'établit entre le mouvement physique de la personne, qui s'arrête au seuil de l'ouverture, et le mouvement de sa perception visuelle qui se projette vers les horizons lointains.

Villa de Mandrot, Le Pradet, 1929-1932, ou comment transgresser ses propres règles



La villa pour Mme de Mandrot au Pradet, dans le Var, suit de peu la Villa Savoye. Leurs chantiers se sont chevauchés, et pourtant, celle-ci semble démentir presque toutes les règles que Le Corbusier s'était fixées pendant les années 1920 et qui avaient trouvé une expression si éclatante dans la Villa Savoye. Tant et si bien que cette maison du Pradet n'a jamais suscité l'intérêt de la critique, qui la considérait comme un projet mineur, sinon comme la preuve du caractère décidément imprévisible du génie artistique, comme tant d'esthètes se plaisent à l'imaginer. D'autres, plus pragmatiques, ont attribué cette réalisation au cousin de Le Corbusier, Pierre Jeanneret, contraint de suppléer aux nombreuses absences du Maître à cette époque.

Mais la villa de Mandrot demeure, pour toute une série d'excellentes raisons, une œuvre de grand intérêt. En elle s'incarnent les innombrables réflexions et découvertes rendues publiques par Le Corbusier dans toutes sortes de revues et articles de la deuxième moitié des années 1920 et dans sa «recherche patiente» en tant que peintre, recherche forcément plus intime et plus libre. Et il se peut même que le climat culturel et artistique changeant de ces années l'ait incité à explorer des voies nouvelles. Voyons un peu lesquelles. La villa de Mandrot se trouve elle aussi sur un léger promontoire, mais elle fait corps avec le terrain, avec la topographie. Elle compte deux niveaux d'habitation, l'étage noble au premier, au nord, et une grande terrasse surélevée, adossée au relief, côté sud.

Pas de pilotis, donc, ni de surfaces lisses et blanches aux angles bien nets. Les parties structurelles de la maison, pleines, sont constituées de gros blocs carrés, taillés dans «cette belle pierre de Provence, orangée et toute parsemée de cristaux». Finie, la phobie puriste de la «belle matière», autrement dit,

«cette nouvelle névrose de l'opulence qui veut que l'être humain reste béat devant les espèces de miracles naturels qui lui imposent l'admiration et un respect distant, un inconfort certain. C'est en somme de l'épate. Cela permet, en martyrisant notre sensibilité, de passer outre de l'invention et de la proportion.»



Au contraire, ici, au Pradet, «ce projet prendra possession de tout le paysage, du dedans jusqu'au dehors», précisément avec le recours à une tradition constructive rustique et à un matériau qui entretient un rapport tellurique avec le site.

Les villas Stein-de-Monzie et Savoye concrétisaient l'idée du *prisme pur* et l'habileté du concepteur était d'avoir su occuper ce prisme grâce à une distribution des espaces extrêmement fonctionnelle, en appliquant une stratégie de composition par ajustements successifs, en déplaçant ici et là les séparations, en acceptant une déformation des pièces et en utilisant les espaces de services et de circulation comme trait d'union. Au Pradet, en revanche, la composition du plan s'effectue par addition et soustraction d'unités carrées. Et pour la beauté de la démonstration, l'une de ces unités a été isolée à une extrémité de la terrasse pour accueillir une chambre d'invités. Enfin, dans la villa de Mandrot, Le Corbusier inaugure le thème de la «synthèse des arts» en introduisant deux importantes sculptures, qui intègrent la forme et le sens de la relation spatiale que la villa entretient avec le site. Il s'agit de deux œuvres de son ami Jacques Lipchitz. Le *Nu couché avec guitare* a été réalisé pour la terrasse sud de la villa, à partir d'une version plus petite en basalte noir, de 1928. Cette figure éminemment statique résumait le caractère ramassé et centripète de la terrasse. La grande sculpture *Le chant des voyelles* est une commande passée expressément pour la villa que Lipchitz visite alors qu'elle est encore partiellement en chantier, en 1931. Cette sculpture sert à la fois à attirer le regard et à le dévier: «En descendant le petit escalier qui rejoint le sol, on voit surgir

une grande statue de Lipchitz, stèle dont la palmette finale se déploie dans le ciel au-dessus des montagnes.»

Avec la villa de Mandrot, Le Corbusier inaugure une nouvelle saison créative, riche de rappels de la tradition, de clins d'œil, comme c'était déjà le cas dans sa peinture de la phase dite «post-puriste», avec le retour à la figuration et le thème des femmes. Étant donné le nombre relativement limité de thèmes et de règles que Le Corbusier s'était fixés pendant sa période puriste, on peut se dire qu'il pensait sans doute avoir épuisé le potentiel de ce «système». C'est donc avec beaucoup de clairvoyance qu'il a fixé de nouveaux objectifs à sa «recherche patiente».



* **Bruno Reichlin**

Professeur d'architecture à l'Université de Genève et à l'Académie d'architecture de Mendrisio.

Villa de Mandrot,
vue de la façade sud.

À droite:
Vue du séjour,
côté sud.



La subtile mystique de l'architecture

par Philippe Daverio*



À gauche:
Intérieur de la chapelle
Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp,
caractérisée par des dizaines d'ouvertures
de formes différentes, qui produisent
de beaux effets de lumière.

Sur cette page:
Chapelle Notre-Dame-du-Haut,
Ronchamp, 1950-1955.

Le père dominicain Marie Alain Couturier, ami de Le Corbusier, soutenait avec une extrême lucidité: «Mieux vaut avoir affaire à des hommes de génie sans foi qu'à des croyants sans talent». En effet, à n'en pas douter, après des siècles au cours desquels l'Église avait su attirer à elle les plus grands artistes pour les mettre au service des édifices et des œuvres d'art liés au culte, l'Église de la modernité semblait avoir fait passer au second plan les questions esthétiques. On dit parfois que cette mutation serait intervenue après l'encyclique de Léon XIII, *Rerum novarum*, qui recommandait une pratique de la foi plus engagée socialement et éloignée de la pompe et du faste qui, au cours des siècles précédents, avaient fait de l'Église un acteur de la vie artistique. La culture jésuite de ce pape, dans ce moment historique, avait joué un rôle indéniable. Aujourd'hui, on peut affirmer, sans craindre d'offenser la sensibilité des hommes de foi, que si le pape jésuite a fait preuve de rigueur politique, le père dominicain Couturier prêchait une rigueur morale. Formé à la peinture au début du XX^e siècle dans les couvents de Rome et de Paris, Couturier se lie d'amitié avec Pie Raymond Régamey, fils d'un célèbre peintre de la Belle Époque. Ensemble, ils créent la revue *L'Art sacré* à laquelle ils font contribuer certains des esprits les plus éclairés de la littérature, du théâtre et des arts visuels. La revue cesse son activité avec l'occupation allemande de Paris et Couturier part pour l'Amérique du Nord où il rencontre Jacques Maritain, le philosophe ami du futuriste Gino Severini qui s'est déjà essayé à la peinture religieuse, et l'historien Henri Focillon, qui enseigne à Yale cet art médiéval où foi et geste humain se mêlent dans la sublime édification des cathédrales. Le prêtre dominicain affirmait alors:

«Les grands courants de l'art vivant sont devenus totalement étrangers à la vie de l'Église, avec pour terrible corollaire que l'art de l'Église n'est plus un art vivant.»

C'est pour cette raison qu'il se lie d'amitié avec Le Corbusier, dont il deviendra le mentor.

Ce dernier se disait athée, bien que né protestant, et il a pourtant construit pas moins de trois édifices religieux remarquables, qui

sont devenus autant de symboles du renouveau architectural de l'Église catholique. Soit, c'est lui qui a en grande partie posé les bases de l'architecture contemporaine, et il n'était pas à une contradiction près. Mais ce pythagoricien convaincu ne pouvait peut-être pas se soustraire à l'idée d'un être supérieur qui, selon les philosophes de Crotona, faisait dériver toute création du «Un», nombre unique et entier (préfigurant en cela une première hypothèse philosophique du monothéisme). Le cosmos tout entier générerait ses propres lois et, partant, celles de l'architecture.

Son goût de la précision, Le Corbusier le tient de son père horloger. Son sens graphique, de l'école où il a appris à dessiner des cadrans de montre, quand l'Art Nouveau professait que chaque objet devait être conçu avec le plus grand soin. Et l'on comprend bien que le premier voyage initiatique du jeune Charles-Édouard Jeanneret se soit partagé entre l'Italie de la Renaissance et l'Autriche des *Wiener Werkstätte*, cette tendance des arts décoratifs qui faisait si bon ménage avec l'architecture. À Vienne, il découvre le bâtiment rationaliste conçu par Joseph Maria Olbrich à la fin du siècle précédent, mais aussi l'église bien plus expressive de San Leopoldo, dessinée par Otto Wagner pour le Steinhof, inaugurée en 1907. On sent déjà en lui un intérêt pour les édifices de culte. On sent aussi le culte de la sobriété. Il n'est pas du tout improbable que Jeanneret ait, tout jeune encore, entendu parler à Vienne du petit ouvrage



Otto Wagner,
église Saint-Leopold,
Steinhof, Vienne,
1904-1907.



écrit par Adolf Loos en 1908 sous le titre provocateur *Ornement et crime* et dans lequel il soutient que tout ornement dans une œuvre moderne est aussi criminel que les tatouages des indigènes importés dans la vie européenne et adoptés par les bagnards. Loos devait être connu de lui, ne serait-ce que parce qu'il avait participé à la construction, à Montreux, de la villa Karma, devenue immédiatement célèbre comme prototype d'architecture rationaliste.

Son intérêt pour les avant-gardes s'éveille dès son premier voyage à Paris, avant la Grande Guerre, et par la suite lors de son séjour dans l'atelier des frères Perret. Le Corbusier tisse des liens forts avec Auguste Perret, qui construira en 1923 Notre Dame du Raincy, dont l'entrée principale est surmontée d'un campanile qui ressemble à un gratte-ciel new-yorkais de style art déco. Retourné à Paris en pleine guerre, en 1917, il entame une collaboration régulière avec Amédée Ozenfant, un peintre qui rejette le cubisme et pose les bases d'un art rationaliste qui se veut «puriste». Pendant ces années, Le Corbusier théorise plus qu'il ne construit. Puis il part en Amérique, d'où il reviendra frappé par l'énergie architecturale des gratte-ciels, dans lesquels il a retrouvé une ambition proche de celle de l'Europe médiévale. Plus tard, en 1937, il publiera à Paris un livre fondamental où il est question de sublimation du rationalisme lyrique, *Quand les cathédrales étaient blanches*, une évocation de la force créatrice des temps passés: «Quand les cathédrales étaient blanches, l'univers était soulevé tout entier par une immense foi dans l'action, l'avenir et la création harmonieuse d'une civilisation.»

Adolf Loos,
villa Karma,
Montreux,
1903-1906.

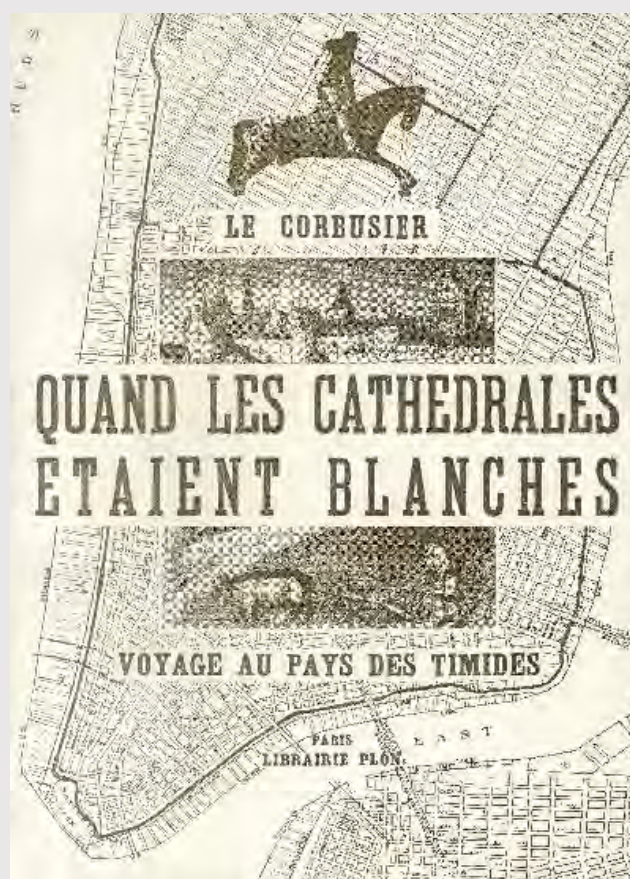
À droite:
Couverture de
l'ouvrage *Quand
les cathédrales
étaient blanches*,
publié en 1937.

Pour Le Corbusier,

«L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. La Construction, c'est pour faire tenir; l'Architecture, c'est pour émouvoir. L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois.»

À la perception rationaliste de l'espace s'ajoute donc un élan vers le sublime.

La réponse concrète à cette complexe élaboration théorique viendra avec la construction de la chapelle de Ronchamp, là où autrefois s'était tenu un lieu de pèlerinage, détruit par un incendie en 1913 puis reconstruit et détruit à nouveau par les bombardements allemands en 1944. Ici, la volumétrie est tout sauf rationnelle, elle se nourrit de cette «foi dans la création harmonieuse» qui s'exprime dans les volumes élancés. C'est un objet architectural dont la plasticité évoque une sculpture, avec un mur sud d'une épaisseur qu'aucune contrainte constructive ne justifie. Insérées dans ce mur, des vitres de



Chapelle Notre-Dame-du-Haut, façade nord, Ronchamp, 1950-1955.

En bas: Couvent Sainte-Marie de La Tourette, Éveux, 1953-1960.



couleur savamment calibrées et décorées par le maître transformant cette muraille de forteresse en un vaste tableau lumineux. Notre-Dame du Haut fut achevée en 1955. Matisse avait terminé quelques années auparavant ses vitraux pour la chapelle de Saint-Paul de Vence.

À la même époque, par l'intermédiaire du père Couturier, on propose à Le Corbusier un projet encore plus important, qui va devoir combiner fonctions religieuse et résidentielle. Le sublime va devoir y dialoguer avec le rationnel, la spiritualité des cérémonies avec la spiritualité de la vie conventuelle. C'est ainsi que va naître le couvent dominicain de La Tourette, avec sa façade quadrillée selon un rythme régulier qui n'est pas sans rappeler celle de la Cité radieuse à Marseille. Mais ici avec un attention toute mystique portée au traitement de la lumière extérieure qui

vient inonder les couloirs distribuant les cellules. Le Corbusier y met en œuvre de façon presque didactique ses cinq points d'une architecture moderne, formulés pour la construction, en 1927, de sa villa Savoye, en banlieue parisienne. Tout le bâtiment du couvent de la Tourette repose sur des piliers qui l'éloignent du sol et permettent de laisser tout le terrain sous-jacent libre et en connexion avec la nature environnante. Le toit doit devenir lui aussi une terrasse utilisable, comme à Marseille et comme dans la petite maison construite pour ses parents au début de sa carrière. La structure portante des étages supérieurs est elle aussi assurée par des piliers, ce qui permet de supprimer les murs porteurs pour un agencement plus libre des ouvertures, des cellules et des salles. Les fenêtres doivent s'aligner en un unique bandeau. La façade est ainsi libre, elle aussi, et consiste en une simple peau qui enveloppe le bâtiment. En résumé, lumière, rationalité et efficacité se trouvent ici réunies. Autant de critères qui trouvent un contrepoint dans l'église du couvent. Celle-ci assume une dimension mystique où la mesure humaniste du Modulor s'épanouit dans les dimensions d'un immense quadrilatère aux hauts murs en «rude béton», percé de fentes horizontales à travers lesquelles filtrent une lumière douce. Ici, le frère blanc, assis sur les bancs, redevient aussi petit que dans les cathédrales gothiques.



Église Saint-Pierre,
Firminy, 1970-2006.

Le dernier projet religieux de Le Corbusier démarrera en 1970, soit cinq ans après sa mort, et sera inauguré en 2006. Il s'agit de l'église Saint-Pierre de Firminy, près des bassins miniers de l'Auvergne. Ici, la forme du bâtiment a évolué, comme si Le Corbusier avait renoué avec ses premières expériences architecturales germaniques, du temps de son apprentissage dans l'agence de Peter Behrens. Elle rappelle le pavillon que Bruno Taut, autre pionnier d'un rationalisme lyrique, avait construit en verre à Cologne en 1914. Mais elle emprunte sa robustesse au béton brut et évoque en cela le côté sculptural de la Tour Einstein, construite par Erich Mendelsohn à Potsdam en 1917, tout en rappelant la gravité tellurique du Goetheanum, conçu également pendant ces années de Première Guerre mondiale, aux alentours de Bâle, par Rudolf Steiner pour y installer le siège de sa société anthroposophique. Le rationalisme rigoureux et strict n'était décidément pas du goût de Le Corbusier.



*** Philippe Daverio**

Depuis 2008, Philippe Daverio est directeur de la revue historique Art e Dossier. En 2013, il est fait Chevalier de la Légion d'Honneur par le Président de la République française. Depuis janvier 2016, il est membre du Comité scientifique de la Pinacoteca di Brera et de la Biblioteca Nazionale Braidense de Milan; depuis mai 2018, il est membre du conseil d'administration de la Fondation Teatro alla Scala de Milan.



Les maisons de l'homme

par Fulvio Irace*



À gauche:
Maison indépendante dans le
lotissement Weissenhof-Siedlung,
Stuttgart, 1927.

Sur cette page:
Le Corbusier sur le chantier de
l'Unité d'habitation à Marseille,
vers 1945.

Croquis de
la Chartreuse
de Galluzzo,
vers 1910.

En 1907, un jeune étudiant suisse de l'École d'Art de La Chaux-de-Fonds explorait la Toscane à la recherche de cette culture médiévale qu'exalte John Ruskin dans ses écrits. Il s'appelait Charles-Édouard Jeanerret, il avait vingt ans et une extraordinaire capacité à pénétrer l'essence des choses, à déchiffrer les paysages façonnés par l'homme, à analyser ses architectures, son art généreusement disséminé à l'intérieur et à l'extérieur des bâtiments historiques.

C'était son premier voyage hors des frontières de la Suisse mais, grâce aux enseignements de son maître Charles L'Éplattenier, il avait les idées claires sur ce qu'il fallait voir et comment il fallait le voir, pour devenir architecte. C'est ainsi que le matin du 13 septembre, il sortit de la ville de Florence pour se diriger vers une courbe du Val d'Ema où se dresse, sur le mont Acuto, la Chartreuse de Galluzzo, imposant complexe monastique bâti au XIV^e siècle. Les dessins de son carnet témoignent sans équivoque de l'intérêt qu'il porte à la parfaite correspondance entre mode de vie collective et architecture des différentes parties de l'ensemble. Des dessins, comme toujours, synthétiques et précis, accompagnés de courtes phrases et observations,

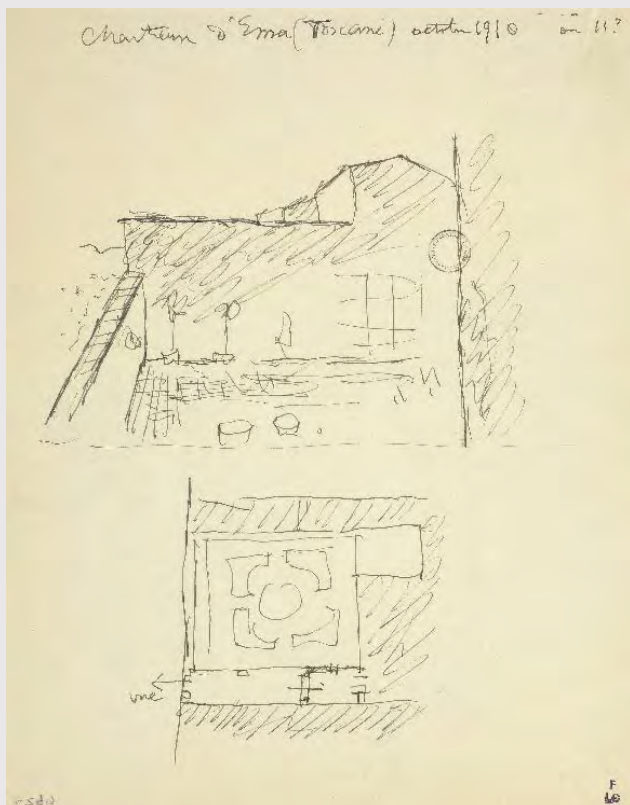
comme un commentaire à voix haute. Celui-ci, entre autres: «J'y ai trouvé la solution de la maison ouvrière type unique». En observant le Moyen-Âge avec un regard de son temps, le futur Corbusier avait compris que dans cet idéal d'harmonie entre individu et communauté – exprimé parfaitement dans la typologie des cellules des moines et du cloître commun – se cachait la réponse à la question pressante de l'habitat: celle de la «maison pour tous», qui non seulement occuperait tous ses efforts de recherche durant les décennies suivantes, mais tout le débat architectural de la première moitié du XX^e siècle.

De la cellule monacale à la cellule d'habitation

Dès lors, la Chartreuse du Val d'Ema sert de point de départ à nombre de ses travaux de recherche sur l'habitation moderne. Et s'il n'est pas difficile de penser qu'elle a donné lieu, après-guerre, au couvent de La Tourette – qui s'en inspire directement, jusque dans ses formes audacieuses en béton brut, il est plus surprenant de retrouver sa trace en 1922 à grande échelle dans les projets d'«immeubles-villas» (qui donneront lieu dix ans plus tard à l'Immeuble Clarté, à Genève) et, à petite échelle, dans l'éclatant pavillon de l'Esprit Nouveau, présenté à l'Exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925. Dans une présentation sommaire des immeubles-villas figurant dans son *Œuvre complète*, le Maître explique:

«Ils sont nés d'un souvenir d'une Chartreuse d'Italie [...] Les «Immeubles-Villas» proposent une formule neuve d'habitation de grande ville. Chaque appartement est, en réalité, une petite maison avec jardin, située à n'importe quelle hauteur au-dessus d'une chaussée. [...] La densité des quartiers d'habitation demeure la même qu'aujourd'hui, mais les maisons montent plus haut, sur des perspectives considérablement élargies.»

Dans les vues de son projet «pour une ville de trois millions d'habitants» (exposé au Salon d'Automne de 1922), cette idée s'exprime clairement dans la conception des balcons des logements. Là, le confort de la



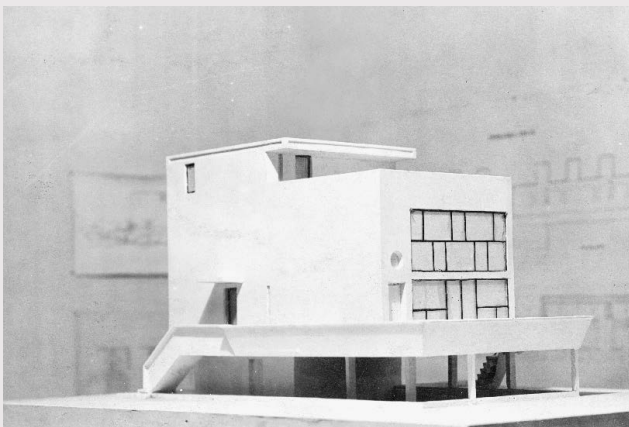
Inauguration des
«Quartiers modernes
Frugès» à Pessac,
1926.

En bas:
Maison Citrohan,
maquette en plâtre,
1922.



vie domestique est confronté à l'extension infinie de la métropole, qui se présente aux yeux de ses habitants comme un fascinant panorama de la vie moderne. Mais 1922 est aussi une année cruciale pour l'élaboration d'un maison type - la «maison Citrohan» - exposée elle aussi au Salon d'Automne sous la forme d'une maquette en plâtre, où apparaissent pour la première fois les «pilotis», qui isolent la maison de tout contact avec le sol.

Cette maison Citrohan résume et illustre toutes les recherches réalisées par Le Corbusier sur les techniques du béton armé, sur la préfabrication et la production industrielle des éléments constructifs, recherches qu'il avait commencé à synthétiser dès 1914 dans le schéma de la maison Dom-ino: «Cette première petite maison à toit-jardin, et structure de série, sera la clef des recherches qui vont s'échelonner au long des années suivantes.»



Ainsi, au cœur de cette quête émerge clairement le thème porteur de sa fameuse «recherche patiente»: la maison en série (comme la voiture du même nom, réalisée par assemblage de pièces détachées), symbole d'une nouvelle façon d'habiter à l'ère de la mécanisation. C'est une «maison type» - un parallélépipède fermé par deux murs porteurs - qui se développe en profondeur, comme dans le pavillon de l'Esprit Nouveau. Le cœur du logement est une pièce de 9 mètres sur 5, à double hauteur, sur laquelle donnent les chambres à coucher, sur deux niveaux. La lumière y pénètre par une grande «paroi vitrée» qui remplace la traditionnelle façade en maçonnerie.

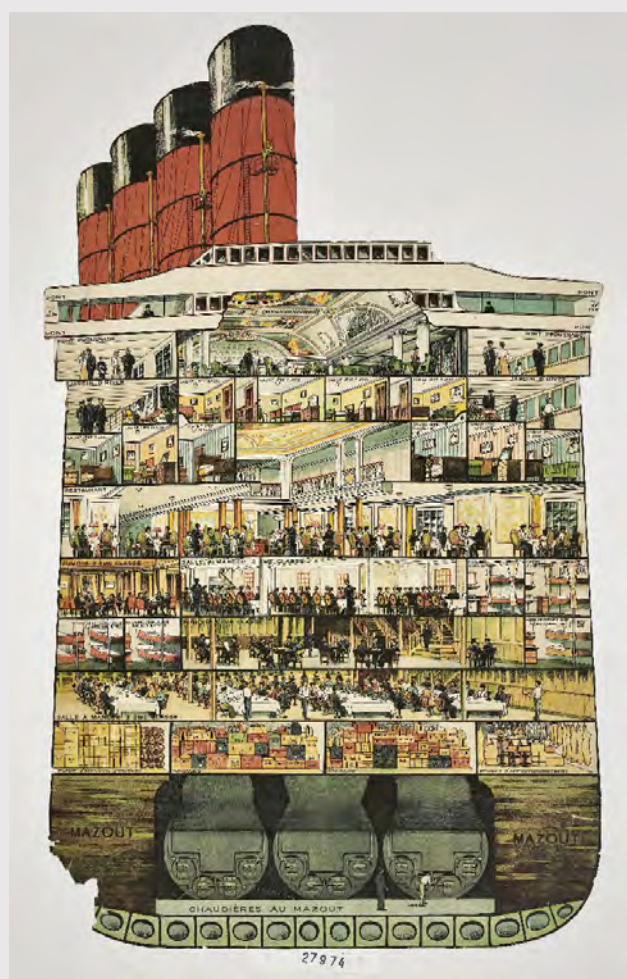
De cette manière, l'habitation peut être déclinée dans sa version indépendante - comme le modèle réalisé pour la colonie du Weissenhof à Stuttgart en 1927 - ou mitoyenne (comme à Pessac) ou en empilement vertical comme dans les immeubles-villas. Avec ses mesures standardisées et précisément établies, en opposition à «la vieille maison qui utilisait mal l'espace», la maison Citrohan exprime parfaitement les nouveaux idéaux de Le Corbusier.

L'ensemble qu'il réalise pour l'industriel Henri Frugès à Pessac entre 1924 et 1926 se compose de maisons fonctionnelles, qui scellent la rencontre de l'architecture et de l'industrie. Ce petit quartier de maisons ouvrières mettait en application les recherches de Le Corbusier sur l'habitat type, au sein d'une sorte de cité-jardin.



La Cité Frugès fut pour lui le laboratoire où affiner ses théories au contact de la réalité, se mesurer aux attentes et aux usages des futurs habitants et expérimenter des techniques constructives et un travail de chantier absolument inédits. Pessac est une mise à l'épreuve de l'architecture en série. «En un mot clair,» avait dit Frugès, «je vous demande de poser le problème du plan de la maison, d'en trouver la standardisation». En appliquant la méthode tayloriste à la production de logements, Le Corbusier s'est trouvé pour la première fois en situation de tester sa formule de maison conçue comme «machine à habiter». Les ingrédients de la composition – des modules de 5 x 5 mètres, avec trois types de fenêtres possibles et un seul type de poutres de ciment armé de 5 mètres – devaient assurer tout à la fois la diversité et l'unité. Le positionnement des maisons les unes par rapport aux autres, dans le but de faire alterner les pleins et les vides, donna à l'ensemble un fort caractère plastique. Cet effet était renforcé par le recours à des terrasses avec pergola et, surtout, par l'usage de la couleur, de façon à conférer à la *skyline* de la cité les tons d'un tableau «puriste», comme les célèbres natures mortes de ces années-là. Pessac fut une expérience et demeura une exception, plus proche d'une cité-jardin que de la ville verticale souhaitée par Le Corbusier. Celle-ci sera en partie réalisée, bien plus tard, avec l'immeuble Clarté de Genève, un monolithe de huit étages contenant 45 logements de

diverses tailles (dont 16 duplex), sur le modèle des immeubles-villas. Commandé par l'industriel Edmond Wanner, ce complexe en structure acier (de l'ingénieur suisse Robert Maillard) mettait en œuvre un usage extensif du verre, à l'extérieur comme à l'intérieur des parties communes (escaliers), et introduisait certains éléments (espaces commerciaux et de services) qui seront repris, à une échelle encore supérieure et dans des formes plus déterminées, dans la première Unité d'habitation de Marseille en 1946. Réalisée dans un contexte de pénurie de logements dramatique liée à l'après-guerre, où il fallait reconstruire massivement, l'Unité n'eut pas le destin escompté. Du fait de ses proportions colossales (une ville à part entière de 1500 habitants, contenue dans un parallélépipède de 150 mètres de long, 24 de large et 56 de hauteur, répartis en 8 étages), le paquebot de l'Unité avait été pensé par Le Corbusier comme une solution pouvant être reproduite dans différents contextes, et de fait, il en a réalisé plusieurs versions, à Nantes-Rezé (1952),



Immeuble Clarté,
Genève, 1930.

À droite:
Coupe et aménagement
intérieur du
transatlantique
île-de-France, 1936.

Unité d'habitation,
Marseille, 1945.

à Briey-en-Forêt (1957), à Meaux, à Berlin ouest (1957) et enfin à Firminy (1962).

Mais l'immeuble de Marseille suscita un débat enflammé entre partisans et détracteurs de cette nouvelle façon d'habiter qui se posait en source d'inspiration. On vit pourtant émerger d'autres réalisations de ce type à travers l'Europe dans les années de la reconstruction, du Biscione [serpent] de Luigi Daneri à Gênes au Robin Hood Gardens d'Alison et Peter Smithson à Londres. Inspirée par l'architecture du transatlantique,



véritable immeuble flottant, et alors principal moyen de transport collectif, l'Unité est un énorme conteneur dans lequel les étages de logements accueillent aussi des services (magasins, blanchisserie, gymnase, bureau de poste, restaurants, etc.) pour restituer toute la complexité d'une ville compacte. Mais la nouveauté la plus radicale résidait dans la conception de la cellule d'habitation: un L couché, sur deux niveaux, conçu comme élément préfabriqué à insérer dans l'ossature de béton armé, sur le modèle du casier à bouteilles. Le point fort de ces logements est le salon en duplex (reprenant le type Citrohan) sur lequel donnaient les chambres, à l'étage. En outre, les cellules d'habitation sont groupées deux par deux, tête-bêche. Grâce à cela, elles peuvent profiter d'une double exposition sur toute la longueur du bâtiment et sont desservies par un couloir commun faisant office de rue intérieure.

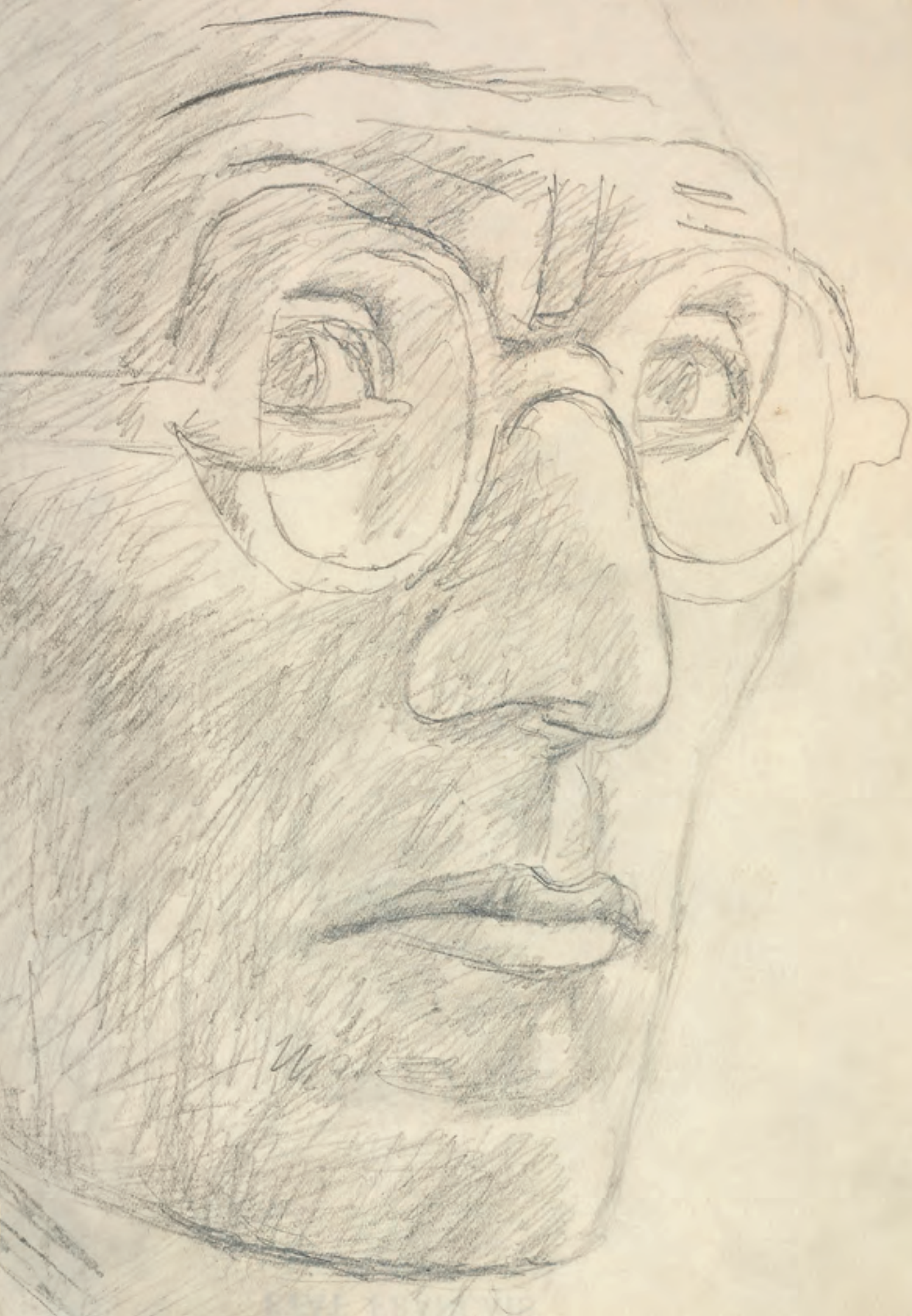
Cette structure si particulière, organisée à partir de l'emboîtement de deux cellules en L, se déploie sur trois niveaux, les grands balcons étant protégés d'un excès de lumière par des brise-soleil colorés qui rythment puissamment cette imposante façade panachée aux tonalités contrastées. L'ouverture

sur l'extérieur était cruciale pour Le Corbusier, qui était obsédé par le soleil. D'où son choix de généreuses expositions qui reflètent ici sa fascination pour une Méditerranée mythique. Cette dimension resurgit de façon très frappante dans le toit-jardin, traité comme le pont supérieur d'un navire ancré dans le béton à quelques encablures du port de Marseille, et équipé d'une crèche pour enfants, d'un solarium, d'un auditorium et d'un parcours de gymnastique à ciel ouvert. Une image qui allait frapper les esprits, l'image d'une «cité radieuse» pour tous.

*** Fulvio Irace**

Professeur d'histoire de l'architecture au Politecnico de Milan et à l'Académie d'architecture de Mendrisio.

Membre du comité scientifique de la Fondation Renzo Piano à Gênes.



Le regard de Le Corbusier

par Giampiero Bosoni *



À gauche:
Autoportrait, mine de graphite
sur papier, années 1950.

Sur cette page:
Lunettes de natation
avec verres correcteurs,
réalisées sur mesure pour
Le Corbusier.

En 1930, Le Corbusier écrivait dans *Précisions*:¹ «Je ne vis qu'à condition de voir», et il observait plus loin «le signe distinctif (de l'homme de valeur d'aujourd'hui) ne réside pas dans les plumes d'autruche qui ornent son chapeau mais dans son regard.»

Regard scrutateur que ses yeux gris toujours en éveil portaient sur le monde, depuis son plus jeune âge, au moyen de cet instrument-prothèse que sont les lunettes. Objet-pour-voir que cet «homme de lettre» très particulier interpréta immédiatement, non seulement comme nécessaire «ustensile de l'artiste intellectuel», mais aussi pour intensifier son regard et augmenter sa force de persuasion. Cette faiblesse visuelle de naissance, qu'il compensait par une attention redoublée, devait trouver un soutien dans ces lunettes à grosse monture noire, simples et austères, qui soulignaient partout sa présence imposante et l'intensité de son regard, à partir des années 1930 et ce jusqu'à la fin.

En 1963, deux ans à peine avant de mourir, Le Corbusier écrit dans une note manuscrite une simple réflexion qui synthétise en quelque sorte ce qu'il appelle «sa recherche patiente»: «Voici la clé: regarder, observer, voir, imaginer, inventer, créer.» Ce message essentiel renferme le secret de celui qui refuse de se laisser surprendre par les phénomènes de la réalité, qu'il



préfère analyser et documenter pour pouvoir les ranger au patrimoine de notre connaissance. Les yeux, donc (auxquels les lunettes donnent plus d'acuité, même figurée) comme «instrument» pour voir, mais aussi comme «moyen» de communiquer.

De nombreuses photographies immortalisent Le Corbusier avec ses lunettes si caractéristiques. Mais on en trouve aussi un grand nombre où il joue avec elles, comme par exemple celle où il les pose sur une grosse pierre polie qui rappelle un profil aux traits difformes et amusants. Ses lunettes apparaissent aussi parfois dans ses dessins, laissées çà et là comme signature dans certaines perspectives d'intérieurs, ou encore mises en scène sur des photos d'intérieurs de ses célèbres réalisations des années 1920-1930.



Le Corbusier joue avec ses lunettes en les posant sur une pierre pour représenter un visage, Chandigarh, vers 1950.

La villa Savoye, avec au premier plan les lunettes de soleil et le chapeau de Le Corbusier, 1928.

Lunettes de Le Corbusier posées sur des dessins préparatoires à ses peintures dans l'appartement du 24, rue Nungesser et Coli, Paris, 1960. Photographie de René Burri.

Elles sont aussi présentes dans certaines lettres, comme c'est le cas, de façon très touchante, dans une missive écrite d'Inde en 1959 à son amie Germaine Ducret², où il glisse cette pensée/poème dédié à son épouse bien-aimée Yvonne, disparue deux ans plus tôt:

«Cette nuit:

Corbu

ses lunettes

lunettes

la lune de l'Inde ressemble à Yvonne. –
dormi sous les étoiles. adorablement
dans un immense gazon. Seul.»

Revoir toutes ces «célèbres» lunettes précieusement conservées par lui (et maintenant par la Fondation Le Corbusier) et qui jalonnent presque tout son parcours de vie (des lunettes de jeunesse à monture métallique légère, jusqu'à celles réalisées sur mesure pour ce nageur passionné, et avec lesquelles il mourra en mer), c'est à la fois rendre un petit hommage à ces instruments ordinaires mais indispensables à la vie et au travail, mais aussi évoquer d'une autre manière ce regard de Corbu si particulier, surtout lorsqu'il voulait communiquer et convaincre.

* **Giampiero Bosoni**

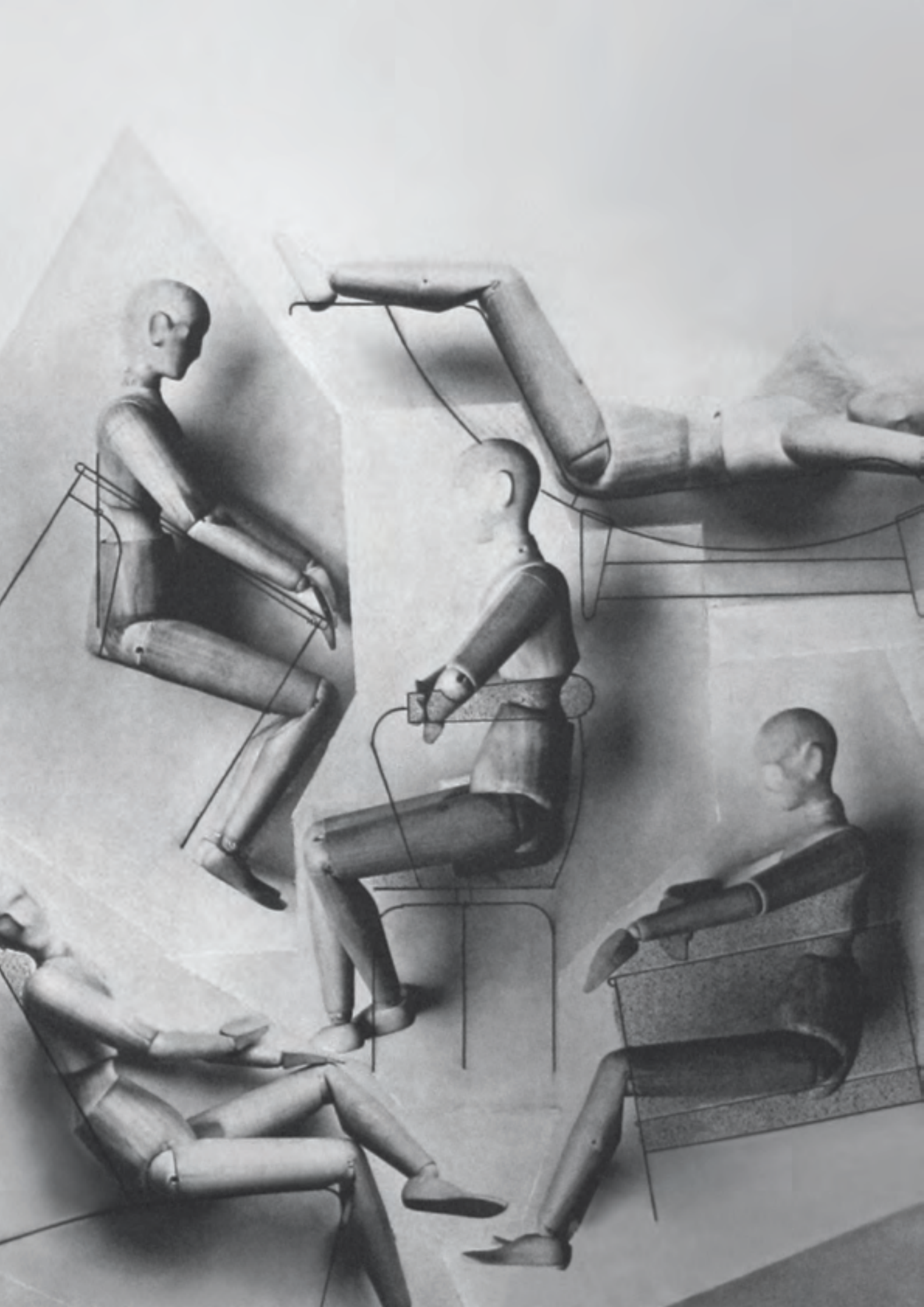
Professeur d'architecture intérieure et d'histoire du design au Politecnico de Milan.



Notes

¹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1930.

² Lettre du 25 avril 1959 de New Delhi à Germaine Ducret, in *Le Corbusier – Choix de lettres*, sous la dir. de Jean Jenger, Birkhäuser, Zurich, 2015.



Le Corbusier et le dessin du meuble

par Giampiero Bosoni



À gauche:
Le Corbusier, Pierre Jeanneret,
Charlotte Perriand, études ergonomiques
avec mannequins en bois pour
divers types d'assises, 1928.
Photomontage réalisé par
Charlotte Perriand.

Sur cette page:
Le Corbusier, Pierre Jeanneret,
Charlotte Perriand,
LC2 - Fauteuil grand confort,
petit modèle, 1928.
Réédition de la production
Cassina de 1965.

En janvier 1917, le jeune Charles-Édouard Jeanneret-Gris s'installe définitivement à Paris, devenue sa ville d'élection depuis son précédent voyage en 1908. Ainsi s'achèvent ses années de formation en Suisse. Là, sous l'influence de son maître L'Éplattenier et avec l'aide de l'architecte local René Chapallaz, il a déjà réalisé divers aménagements intérieurs, pour lesquels il a dessiné quelques pièces de mobilier. Ses commanditaires sont des clients aisés du Jura suisse pour lesquels, outre son rôle de concepteur de pièces sur mesure, il fait aussi office de consultant pour l'acquisition de meubles.

Dans le cadre de cette activité de conseil (qu'il poursuivra pendant ses premières années à Paris), il apparaît, d'après les documents d'époque, qu'il incite ses amis et clients à acquérir des chaises à assise et dossier en paille tressée de style Louis XIII, ainsi que des sofas, fauteuils et tables de style Directoire et Louis XVI, sobres et sans fioritures.



Lorsqu'on se penche sur ses premiers projets (bibliothèque pour Raphaël Schwob, meubles pour la véranda de Moïse Schwob, installation d'une chambre d'étude pour son ami Marcel Levaillant, gendre d'Anatole Schwob, et secrétaire pour sa mère Marie-Charlotte Amélie Jeanneret-Perret), on se rend compte qu'ils portent déjà en germe toute sa philosophie de l'aménagement intérieur et du design de meubles. Pour certains de ces projets, il commence par installer la lumière électrique et éliminer les stucs et tous les éléments factices et inutiles. Il les remplace par des éléments simples, propres à créer des environnements lumineux et ordonnés. Pour la réalisation des meubles, qui sont encore sous l'influence de styles historiques, il s'assure

le concours de l'ébéniste Schreiner Egger avec qui, alors même qu'il habite déjà Paris, il entretiendra une correspondance fournie pour mener à bien certains projets. Ce souci du choix du bon mobilier reste une constante de son travail, comme le montrent les nombreux documents archivés à la Fondation Le Corbusier.

La question de l'ameublement, dans le cadre plus général des batailles culturelles livrées par Le Corbusier, revêt une valeur particulière de manifeste à partir de 1925, date à laquelle, pour le pavillon de l'Esprit nouveau, il conçoit des systèmes de rangement qu'il appelle «casiers standard», sorte de concrétisation de ses théories sur l'objet-standard, présentées cette même année dans son ouvrage *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*.¹

Ces casiers multifonctions, pratiques, doivent être fabriqués par les Établissements Spojené U.P. Závody² de Brno, en Tchécoslovaquie, où Le Corbusier se rend à deux reprises pour fixer les détails de leur mise en fabrication. Mais le 28 mars, à Paris, il rencontre Adolf Loos qui l'informe de la faillite imminente de la société U.P., ce qui lui sera confirmé par une lettre du 31 mars. Du fait d'un changement de direction, on le prévient que ses meubles ne pourront être fabriqués. Le Corbusier est très déçu car, comme il aura l'occasion de l'écrire plus tard, ces meubles représentaient pour lui «l'armature morale de l'aile droite du pavillon». Mais il ne s'avoue pas vaincu: il trouve *in extremis* en banlieue parisienne un atelier d'ébénisterie pour réaliser les prototypes – assez convaincants, du moins vus de l'extérieur – de ces éléments très importants qui, par leur distribution, parviennent à

Le secrétaire de la villa Jeanneret-Perret, 1915-1916.

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, système de casiers standard, 1925-1929, dans une version rééditée par Cassina, mod. LC 20, à partir de 1978.



Le Corbusier,
Pierre Jeanneret,
Charlotte Perriand,
*Équipement de
l'habitation, Salon
d'Automne, 1929.*

Le Corbusier, Pierre
Jeanneret, Charlotte
Perriand, *Fauteuil
grand confort,
grand modèle, ayant
appartenu à Raoul
La Roche, prototype,
1928.*



structurer l'espace du rez-de-chaussée du pavillon. Il est important de rappeler que ces systèmes ouvrent la voie à des rangements non plus pensés pour être adossés aux murs, mais plutôt disposés librement à l'intérieur d'un espace ouvert, avec une grande souplesse d'utilisation, capables de fonctionner comme autant d'éléments architecturaux mobiles, d'îlots pouvant être déplacés à volonté. Les autres meubles utilisés dans le pavillon, parmi lesquels les fameuses chaises Thonet N.9B (restées pour Le Corbusier le modèle de référence), sont choisis avec beaucoup de soin parmi des modèles de production courante (comme les austères fauteuils club en cuir), tous caractérisés par un design fonctionnel et, dans certains cas, représentatifs de son idée d'objet-standard produit de façon industrielle.

Assurément, l'ensemble qui exprime le plus clairement son nouveau concept d'aménagement domestique, dans lequel il introduit les principes de «machine à repos», est celui qu'il expose au Salon d'Automne en 1929. Cet «Équipement de l'habitation: des casiers, des sièges, des tables» est co-signé par son cousin et associé Pierre Jeanneret et par la jeune Charlotte Perriand. Cette dernière est impliquée depuis 1927³ dans l'atelier de la rue de Sèvres en qualité d'associée pour le secteur «ameublement», dont elle aura la responsabilité.

Au départ, les recherches autour de ces nouveaux éléments sont prévues pour une maison de luxe, la villa Church à Ville d'Avray (1927-1929), pour laquelle des prototypes sont commandés.

L'exposition au Salon d'Automne, de même que la réalisation des modèles, est financée par Thonet-France qui mettra à son catalogue à la fois les sièges et les tables, pendant toutes les années 1930. On a souvent dit que ces sièges évoquaient par leur forme la structure d'une bicyclette. Cette hypothèse est en partie confirmée par Charlotte Perriand, selon qui ces meubles auraient d'abord été proposés à Peugeot (qui aurait décliné), avant d'atterrir chez Thonet. Si Peugeot pouvait fabriquer des bicyclettes pour tous, pourquoi pas des fauteuils pour tous, s'étaient dit les concepteurs.⁴ Ces meubles sont avant tout le fruit de patientes



discussions (deux ou trois heures, tous les soirs), à partir des prototypes que Charlotte Perriand dessinait dans son propre atelier.⁵ Avec ces réalisations, certainement plus convaincantes sur le plan intellectuel que sur celui, plus concret, d'une future production industrielle à bon marché, Le Corbusier met fin à sa croisade en faveur du meuble moderne, partie intégrante de cette révolution de l'architecture et de l'urbanisme qu'il juge achevée dans son pamphlet de 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*.

En outre, il n'est pas étonnant que ces éléments d'ameublement aient été conçus dans le cadre plus général du pavillon de l'Esprit nouveau, qui était pour Le Corbusier l'occasion de présenter, en grandeur nature, son modèle de maison-villa duplex susceptible d'être superposée à d'autres pour composer de grands complexes urbains appelés «immeubles-villas». À côté de cette villa-pavillon étaient présentés, sous forme de diorama, ses projets «pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants» ainsi que son «Plan Voisin». Cette ville «radieuse» naissait en réponse aux exigences d'une société nouvelle marquée par les nouvelles conquêtes sociales, qui offraient désormais huit heures de «loisir» (concept cher à Le Corbusier), en plus des huit heures de sommeil et des huit autres consacrées au travail. Il n'est pas surprenant que l'aménagement intérieur soit devenu emblématique de cette nouvelle dimension domestique. La «chaise longue»,

en particulier, interprète parfaitement cette idée d'une machine pensée strictement pour le repos et la lecture, sorte de pendule, instrument d'horlogerie de précision, dans lequel l'homme nouveau peut profiter, avec une conscience morale (repos du corps et régénération de l'esprit), de sa liberté conquise sur les rythmes de la vie urbaine, dans un rapport équilibré.

La Deuxième Guerre mondiale verra le déclin de la production de meubles en tube de métal des ateliers Thonet et, dans l'après-guerre, ils seront presque oubliés. En 1959, Heidi Weber, galeriste à Zurich, lance une réédition des modèles «Chaise longue basculante», «Fauteuil à dossier basculant» et «Fauteuil grand confort, grand et petit modèle», fabriqués par des artisans locaux, pour une diffusion très limitée. La collection est baptisée «Le Corbusier Sitzmöbel/sièges/chairs» et chaque pièce porte les initiales «LC». En 1964, du vivant de Le Corbusier et parallèlement à la construction de la «Maison de l'homme» à Zurich, Heidi Weber, fortement sollicitée par divers émissaires du fabricant de meubles italien déjà renommé Cesare Cassina, confie la production de ces quatre modèles à la société Cassina S.p.A., basée à Meda. La fréquentation assidue d'architectes et d'entrepreneurs intellectuels comme Dino Gavina ou d'éditeurs raffinés comme Bruno Alfieri avait conduit Cesare Cassina à réfléchir à l'opportunité de développer la fabrication des mobiliers historiques du maître incontesté



Charlotte Perriand étendue sur la *Chaise longue basculant* conçue par elle, avec la contribution de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, projet 1928-1929. Photo pour le catalogue Thonet Frères, Paris, 1930.

Le Corbusier,
Pierre Jeanneret,
Charlotte Perriand,
LC1 - Fauteuil à
dossier basculant,
1928. Réédition par
Cassina à partir de
1965.



de la modernité. Gavina avait fait de même avec les meubles de Marcel Breuer, convaincu que la réédition de créateurs reconnus comme ces grands maîtres du design moderne pourrait inspirer un renouveau esthétique à la production industrielle. Mais Gavina n'avait pas souhaité poursuivre dans cette voie avec l'atelier de Le Corbusier, jugeant que ces meubles n'étaient pas adaptés à une production industrielle parce qu'ils nécessitaient, à son avis, trop d'interventions et de soudures manuelles.⁶ Finalement, le 23 octobre 1964, Cassina acquiert par contrat les droits d'édition⁷ et de vente de ces modèles, dessinés en 1928 par Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand. Dès lors, ils seront désignés par les sigles LC1, LC2, LC3, LC4. La présentation officielle de cette collection devait se tenir quelques mois après la mort de Le Corbusier, dans la «Sala Espressioni» de la société Ideal Standard, espace milanais d'avant-garde conçu par Gio Ponti pour des événements culturels. Depuis, ces meubles maintiennent une présence forte et demeurent une référence dans le paysage de la production internationale de mobilier.

Notes

¹ Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1925.

² Arthur Rüegg, *Le Corbusier, Meubles et Intérieurs 1905-1965*, Fondation Le Corbusier - Scheidegger & Spiess, Zurich, 2012.

³ Sa collaboration avec l'atelier de Le Corbusier et Jeanneret durera dix ans (de 1927 à 1937). Avec eux, elle réalisera une douzaine de meubles et participera en outre, pendant cette période, à tous leurs projets en qualité d'étudiante en architecture.

⁴ Interview de Charlotte Perriand, par Maurizio Di Paolo, Paris, 22 décembre 1975, in *Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, «La machine à s'asseoir»*, sous la dir. de Maurizio Di Paolo, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, De Luca Editore, Rome, 1976.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Charlotte Perriand elle-même, dans une interview de 1975, exprime des doutes sur les qualités industrielles de ces meubles: «Dieu seul peut dire si nos fauteuils sont devenus des fauteuils pour tous. Sur ce point-là, nous nous sommes trompés. Parce que dès le début, seuls quelques intellectuels raffinés se les permettaient, et au fond, aujourd'hui encore, seuls des privilégiés peuvent se les acheter. C'est exactement le contraire de ce que nous nous étions fixé. Ce sont des meubles d'exception et de luxe». Interview de Charlotte Perriand, op. cit.

⁷ Les droits exclusifs pour la fabrication et la vente de ces modèles s'étendra de l'Italie à l'Europe, puis aux Amériques en 1967 et au monde entier en 1971.



Le Corbusier et les pavillons d'exposition

par Simon Zehnder *



À gauche:
Escalier intérieur,
Pavillon Le Corbusier,
Zurich, 1964-1967,
inauguré après sa
restauration en 2019.

Sur cette page:
Pavillon Philips,
Exposition universelle,
Bruxelles, 1958.

La structure externe et l'intérieur du pavillon de l'Esprit Nouveau, exposition des Arts décoratifs, Paris, 1925.

Si les œuvres de Le Corbusier exercent une fascination si particulière sur ceux qui les observent, c'est parce qu'elles instaurent un dialogue entre techniques de fabrication et art.

Le principe dont Charles-Édouard Jeanneret va s'inspirer pour la réalisation de ses pavillons d'exposition trouve son origine dans ses recherches sur l'architecture modulaire, en particulier la maison Dom-Ino, réalisée avec l'ingénieur civil Max Du Bois en 1914. Piliers et poutres en béton armé étaient les éléments de base de ce prototype, ce qui offrait une grande liberté dans le traitement des façades et dans l'agencement des espaces intérieurs. Ce principe constructif pouvait être appliqué de façon modulaire: il permettait d'assembler plusieurs unités d'habitation pour créer des complexes en forme de L ou de U.

En 1925, en l'espace de quelques semaines, le pavillon de l'Esprit Nouveau voyait le jour, synthèse architecturale de tous les postulats exprimés jusque-là par Le Corbusier, Ozenfant et Dermée dans la revue du même nom. L'Exposition des Arts décoratifs était l'endroit idéal pour présenter cette réalisation. Le pavillon témoignait des conquêtes les plus récentes dans les domaines de la physique, de la médecine, de la psychologie expérimentale et de la psychanalyse. La forme du bâtiment s'inspirait de la maison en série Citrohan, un parallélépipède allongé et ouvert sur ses faces les plus étroites. Il était distribué sur deux niveaux, sur le modèle de l'atelier d'artiste parisien type. Le Corbusier avait conçu ce noyau comme une cellule, semblable à celles qui abritaient les moines dans la Chartreuse de Galluzzo (près de Florence).



Une fois de plus, ces unités d'habitation dotées d'un petit jardin allaient trouver ici une nouvelle application. Le bâtiment en L avec jardin se développait autour d'un arbre préexistant. Sa base était constituée d'une structure métallique avec panneaux en paille et matériaux végétaux pressés, recouverts de béton. Le pavillon était meublé de fauteuils en cuir et de meubles en bois courbé Thonet, conformes aux principes énoncés dans les articles publiés dans *L'Esprit nouveau*: rationalité et structure modulaire, jusque dans les moindres détails. Dans ce pavillon allaient prendre place plusieurs projets d'urbanisme de Le Corbusier, radicaux et futuristes, ainsi que des œuvres d'art de Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Juan Gris, Amédée Ozenfant et Le Corbusier lui-même. Le bâtiment fut démoli en 1926. Près de cinquante ans plus tard, en 1977, il fut reconstruit à l'identique à la Foire de Bologne.

En 1958, c'est le pavillon Philips qui voit le jour, un espace d'exposition conçu pour le fabricant néerlandais d'appareils électroniques dans le cadre de l'Exposition universelle de Bruxelles. Le directeur artistique de Philips, L. C. Kalf, conquis par la Chapelle de Ronchamp, a décidé d'en confier la réalisation à Le Corbusier. En collaboration avec le compositeur Edgar Varèse, l'architecte suisse va réaliser une œuvre d'art totale, aussi éblouissante et fugace qu'une étoile filante. Dans ses premiers croquis, Le Corbusier, qui est à cette époque à la recherche d'une synthèse entre purisme et formes naturelles, a esquissé une structure organique, mais les maquettes de travail réalisées par la suite par Iannis Xenakis, à base de cordes de piano,

de fil de cuisine et de papier à cigarettes, donneront à l'esquisse un nouveau visage. Les surfaces, sortes de voiles dites «paraboles-hyperboles», sont une concrétisation à la fois graphique et architecturale de l'œuvre pour orchestre *Metastasis*, composée par le même Xenakis en 1954. La structure est faite d'acier et de béton armé, avec des câbles tendus sur d'énormes montants en béton et recouverts de panneaux préfabriqués. L'exposition terminée, le pavillon sera démonté de peur que le froid des mois d'hiver n'endommage les instruments électroniques.

Le Corbusier, hélas, ne fut pas en mesure d'assister à l'inauguration de son dernier pavillon, le 15 juillet 1967, dans le quartier Seefeld à Zurich. Ce bâtiment est le fruit d'une longue évolution sur plusieurs années et, bien que conçu tardivement dans la carrière de Le Corbusier, il occupe une place centrale, sinon la plus importante, dans son œuvre. La genèse de ce pavillon, réalisé à l'initiative de la collectionneuse d'art Heidi Weber, a exigé beaucoup d'investissement et de réflexions d'ordre pragmatique. Le bâtiment, récemment rénové, se dresse, léger mais solide, sur les rives du lac de Zurich. C'est une déclinaison ultime de l'ambitieux système de préfabrication développé par Le Corbusier, une œuvre clé dans ce long processus de recherche. Son aspect extérieur est un assemblage de cubes surmonté d'un immense toit flottant en deux parties, l'une convexe, l'autre

concave, qui offre une protection contre les intempéries. Cette forme double et en miroir, Le Corbusier l'appelait «parapluie-parasol». Entre les deux se situe, très naturellement, une partie de toit praticable.

Les modules qui constituent le pavillon se manifestent en façade sous forme d'éléments vitrés ou de panneaux en métal émaillé de différentes couleurs. C'est une explosion de formes rigoureusement géométriques, assez éloignées des motifs caractéristiques des dernières œuvres de Le Corbusier. Ce dernier aimait créer des espaces d'exposition – extraordinaire banc d'essai pour toute l'architecture moderne. Il pouvait y expérimenter des solutions nouvelles, mais aussi se mesurer aux contraintes bien précises posées par ses commanditaires. C'était un véritable laboratoire où rechercher de nouvelles synthèses entre rigueur industrielle et création artistique. Comme dans le pavillon parisien de l'Esprit nouveau de 1925, on retrouve dans celui de Zurich des éléments comme la répartition sur deux niveaux, les composants préfabriqués, la rationalisation qui n'exclut pas l'originalité. Le Corbusier reprend pour cela une maquette élaborée par le passé, comme souvent, en l'adaptant au lieu et à ses finalités.

Le bâtiment fonctionne comme une unité autonome, à l'abri d'un immense toit. Dans une première version, le programme prévoyait, outre les espaces d'exposition,



Le pavillon
Le Corbusier,
Zurich, 1964-1967,
inauguré après sa
restauration en
2019.

Le pavillon
Le Corbusier,
Zurich, 1964-1967,
inauguré après sa
restauration en
2019.

Le toit-terrasse
du Pavillon Le
Corbusier, Zurich.



un logement dans l'aile est et un atelier dans l'aile ouest. Les dessins montrent une construction massive en béton armé, mais une note de Le Corbusier précise qu'il s'agit d'une première ébauche susceptible de changer. Et de fait, le projet fut modifié en s'inspirant d'un autre auquel Le Corbusier travaillait en parallèle: un lieu d'exposition pour le célèbre collectionneur d'art moderne suédois Theodor Ahrenberg, à construire au bord de l'eau, devant la mairie de Stockholm. Le programme de ce projet prévoyait quatre salles: une consacrée à Matisse, une à Picasso, une à Le Corbusier et la dernière à des expositions temporaires. Sur les façades, des éléments rectangulaires de couleur de 113 x 226 centimètres, assemblés deux par deux, formaient des panneaux carrés alternés avec des vitrages de mêmes dimensions, laissant pénétrer la lumière naturelle. Cette façon d'élaborer en parallèle ou de combiner plusieurs constructions déjà réalisées ou

encore sur le papier, est assez typique de la méthode Le Corbusier. Le projet préliminaire pour le Palais Ahrenberg est devenu une étape fondamentale dans la conception du pavillon de Zurich. Ce système de structure modulaire réalisée avec des éléments en acier agrafé qui font office soit d'éléments porteurs soit de supports fut breveté par Le Corbusier en 1953 sous l'appellation «226 x 226 x 226». La série de cubes de dimensions identiques disposés côte à côte ou l'un sur l'autre est complétée par un système d'haubanage pour renforcer le tout. L'assemblage de profilés métalliques en acier de 226 centimètres chacun reprend l'échelle de proportions développée par Le Corbusier, le Modulor. Les 226 centimètres correspondent à la taille d'une personne mesurant 1,83 m, bras levé. Avec le Modulor, Le Corbusier a tenté de subordonner l'architecture à un ordre mathématique fondé sur les proportions humaines.



Le pavillon du Zürichhorn, dernière œuvre de Le Corbusier à avoir été menée à bien, fait la synthèse de toutes ses théories. C'était même pour lui le plus audacieux de ses projets. Lorsqu'on visite ce bâtiment, on est frappé par le dialogue qui s'instaure entre l'espace, la lumière, les reflets, les matériaux et les couleurs. Lorsqu'on se remémore les formes et les techniques constructives de ces années-là, on ne peut s'empêcher de penser à quel point Le Corbusier était en avance sur son temps, et à quel point son œuvre est actuelle.

Le Corbusier,
collection
particulière,
Pavillon
Le Corbusier,
Zurich.

En bas:
Exposition
«Mon univers»,
1^{er} étage, Pavillon
Le Corbusier,
Zurich.

Le pavillon fut édifié sur un terrain de la ville de Zurich, qui avait accordé un droit de superficie pour cinquante ans à la commanditaire Heidi Weber. En 2014, à échéance de ce droit, le bâtiment devint propriété de la ville. Après divers travaux de rénovation qui ont duré deux ans, le pavillon a rouvert en mai 2019. C'est aujourd'hui un musée public géré par le Museum für Gestaltung Zürich, dont il est le plus beau fleuron. Les occasions de le visiter ne manquent pas, grâce à un riche programme d'activités tournées vers les publics de tous âges. L'accessibilité y est garantie par des horaires d'ouverture prolongés, avec possibilité de visites guidées, privées ou publiques. Des événements comme la «Longue nuit des musées de Zurich», des débats en soirée sur des expositions et des concerts ouvrent les portes du pavillon à un vaste public, bien au-delà du petit cercle des experts potentiellement intéressés par le bâtiment lui-même. Sa situation, au bord du lac de Zurich, en fait un lieu attractif qui contribue, avec d'autres structures à vocation culturelle du quartier, à créer un petit pôle muséal bien vivant. Les étages supérieurs n'étant pas équipés de chauffage, la saison d'ouverture court de mai à novembre. Le pavillon est fermé pendant les mois d'hiver. Mais cette période n'est pas inactive pour autant, elle permet de préparer ou d'installer les nouvelles expositions. Au cours de sa première année, le pavillon a accueilli une exposition intitulée «Mon univers», consacrée à la passion de Le Corbusier pour le collectionnisme. Ses différents lieux d'habitation et de travail abritaient en effet quantité d'objets illustrant sa façon si particulière de «s'approprier le monde», par l'observation des objets et des images.



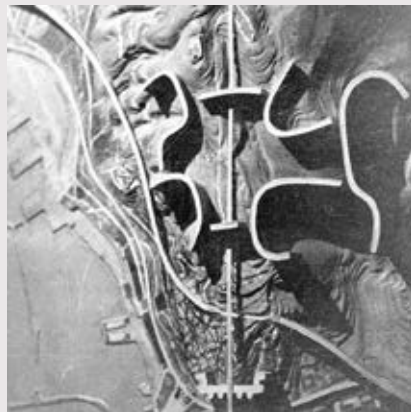
* **Simon Marius Zehnder**
Directeur du Pavillon Le Corbusier
de la ville de Zurich.





Les villes de Le Corbusier

par Fulvio Irace



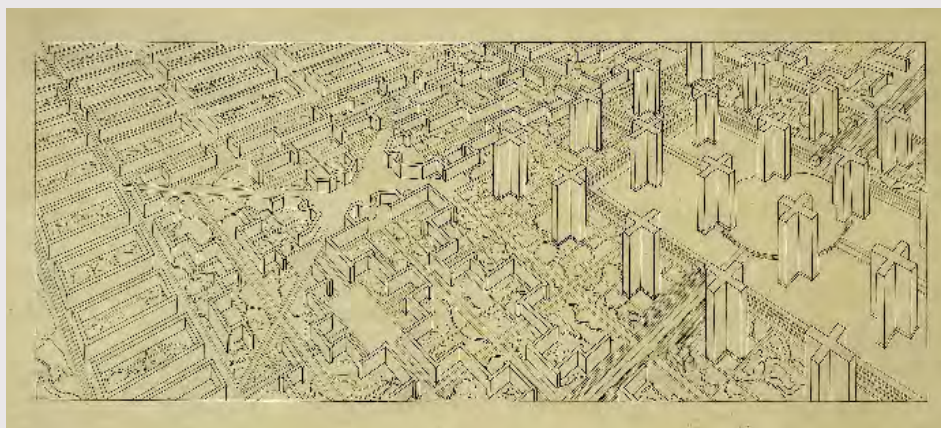
À gauche:
Le Corbusier et une maquette
de *Ville Radieuse*, 1930.

Sur cette page:
Maquette pour le projet
de *Plan Obus*, Alger, 1930.

Dans les années 1940, alors que la guerre n'est pas encore finie, Le Corbusier anticipe l'inévitable débat à venir sur la reconstruction et publie deux livres, *Les trois établissements humains* (1945) et *Manière de penser l'urbanisme* (1946), dans lesquels il remet sur le métier la question urbaine qui occupe le cœur de sa réflexion depuis ses années de formation. Et cet intérêt est lui-même indissociable des études qu'il mène sur la cellule d'habitation de demain, car il est convaincu, à juste titre, que le problème du logement de masse doit être pris dans une vision plus globale, celle de la structure des métropoles contemporaines. En effet, l'urbanisme est, pour lui, «l'expression, représentée dans les œuvres de l'univers construit, de la vie d'une société. En conséquence, l'urbanisme est le miroir d'une civilisation.»

des modèles théoriques et des schémas d'application dont on peut voir l'origine dans le «plan pour une ville de trois millions d'habitants», présenté au Salon d'Automne de 1922.

Contre l'hypothèse de la cité-jardin ou de l'unité de quartier, Le Corbusier propose de réfléchir à l'idée d'une ville qui serait un organisme compact refusant la dispersion. Agissant sur la séparation des espaces et des infrastructures, elle se présente comme une machine parfaite dans laquelle chaque activité humaine trouve un emplacement distinct, bien précis. Sur un maillage orthogonal traversé par de grands axes de circulation, on trouve au centre le «downtown» fait de gratte-ciels cruciformes (pouvant loger entre 10 000 et 50 000 personnes), plantés au milieu d'une vaste zone verte (aux dimensions colossales de 3,6 millions



Sa vision de la ville moderne se fonde sur l'identification de trois fonctions essentielles à toute société: nourrir, produire, échanger. À chacune de ces fonctions doit correspondre une implantation qui en illustre les exigences propres, dans une perspective holistique. Au-delà de ses aspects techniques, l'urbanisme exige une vision humaniste et intellectuelle – une «sagesse», même – qui se fonde sur l'analyse scientifique de la réalité des choses, identifie les objectifs et élabore des programmes pour les atteindre.

Contre la menace de chaos portée par la «civilisation machiniste», l'urbanisme est avant tout un projet d'ordre, qui rétablit la coexistence pacifique et atténue les conflits et les déséquilibres, selon un principe de raison. C'est une conviction qui a mûri chez Le Corbusier en pas moins de vingt années de travail, pendant lesquelles il a élaboré

de mètres carrés), avec des jardins et des parcs où viennent se loger restaurants, cafés, commerces, théâtres, etc. Tout autour, un tissu complexe d'immeubles d'habitation à redents (ruban continu de constructions mitoyennes de six étages ou plus, qui se plie à angle droit pour former tout un système de cours intérieures de grandes dimensions reliées entre elles), avec des terrasses donnant sur la verdure. De cette manière, assure Le Corbusier, on parvient à décongestionner le centre des villes, on augmente les moyens de transport et les espaces verts.

Ce plan est celui d'une ville idéale – qu'on croirait presque sortie d'un traité de la Renaissance –, conçue hors de toute réalité territoriale. Pourtant, trois ans plus tard, à l'occasion de l'Exposition internationale des Arts décoratifs, Le Corbusier construit le pavillon de l'Esprit nouveau où, sous forme de diorama, il expose son «Plan Voisin»,

Maquette pour le
Plan Voisin, Paris,
1925.

En bas:
Croquis d'agence
pour le nouveau
plan d'urbanisme
de la ville de Rio de
Janeiro, 1929.

qui propose d'appliquer sa méthode au cas précis du centre de Paris. Le projet prévoit la démolition d'une vaste partie de la rive droite et le remplacement du tissu urbain existant (dont il ne sauve que quelques monuments isolés comme le Palais Royal et la Madeleine) par un réseau de rues rectilignes et la construction de dix-huit gratte-ciels «cartésiens» (sur un plan cruciforme) sous lesquels courent des rubans à redents destinés aux habitations.



La «Ville radieuse»

Pour Le Corbusier, les années 1925 à 1930 seront riches en recherches, études, propositions, soutenues par plusieurs publications – *Urbanisme* (1924) et *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930) – et alimentées par des voyages qui lui font prendre conscience des problèmes des grandes villes dans diverses parties du monde: en 1928, à Moscou, où il est invité à participer au concours pour le Centrosyous, siège des Soviëts; en 1929, en Amérique Latine, où il est amené à faire des conférences à Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro et Sao Paulo. Il en concevra d'étonnants plans de réorganisation et de développement qui ouvriront de nouveaux horizons à la mise en œuvre de ses théories. La «Ville radieuse» – amplement détaillée dans un ouvrage homonyme de 1935 – en constitue alors la formulation la plus didactique et aboutie. Cette «nouvelle cité du soleil» est présentée officiellement pendant le Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) de 1930. C'est la maquette perfectionnée d'une ville pour un million et demi d'habitants, dont l'ordre géométrique est revendiqué, comme seule révolution capable de dépasser la fermeture et le

désordre propres à la ville préindustrielle. La réorganisation du système de circulation automobile en un réseau d'artères rectilignes et la construction de logements dans des immeubles de très grandes dimensions suivant un schéma à redents permettent de gagner de nouveaux espaces qui laissent respirer la ville. Le centre est décongestionné: seuls 12 % du terrain sont construits, tandis que des immeubles sur pilotis laissent la surface au sol libre pour les piétons, ce qui rétablit le rapport entre l'homme et la nature.

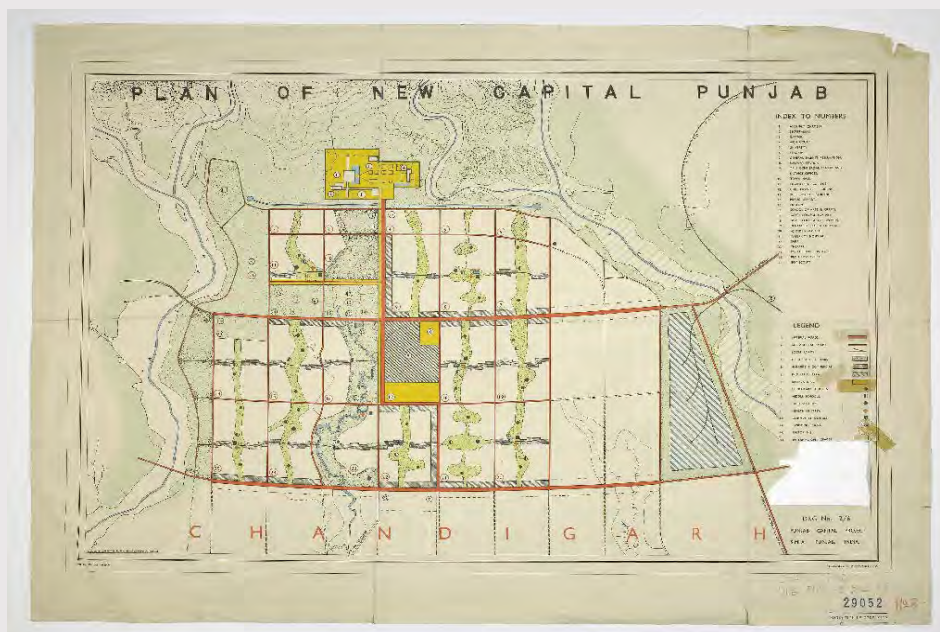
La nette séparation des fonctions préfigure le principe du *zoning*, que Le Corbusier énoncera pendant le CIAM de 1933. Formulé en 1943 dans l'ouvrage *La Charte d'Athènes*, il deviendra, après-guerre, l'idée phare de l'urbanisme moderne. Articulée en divers points, cette charte n'est pas à proprement parler un modèle, mais un ensemble de normes et de principes pour la construction des villes, déduits en grande partie de ses idées et de ses propositions précédentes. Les plans (non réalisés) pour Saint-Dié (1945), Bogota (1950), Meaux (1956) et Berlin (1958), avec proposition de reconstruction du centre détruit par la guerre, sont des applications plus ou moins en phase avec la Charte d'Athènes.

Ce rêve de bâtir une ville idéale ne se réalisera qu'en 1950, avec la proposition du Premier ministre indien Nehru de concevoir la capitale du nouvel État du Punjab, après la déclaration d'indépendance de l'Inde (1947) et la sécession du Pakistan. Chandigarh (la «ville d'argent») est l'occasion que Le Corbusier attendait depuis si



Projet pour la nouvelle capitale du Punjab, Chandigarh, 1950-1965.

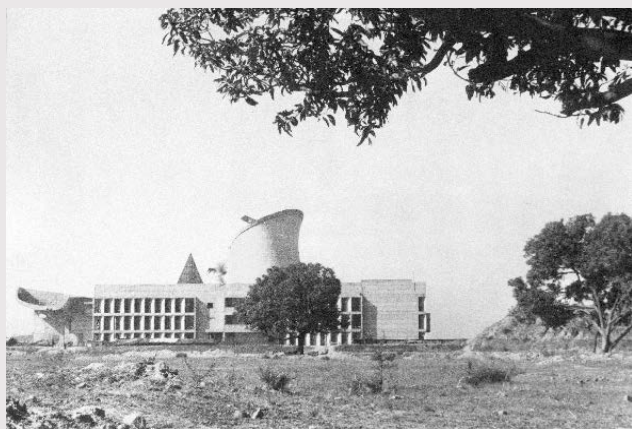
En bas:
Palais du Parlement,
Chandigarh, 1955.



longtemps, après tant de propositions restées lettre morte. Ici, il pourra entre autres concrétiser son système de circulation routière innovant qui sépare les rues piétonnes de celles destinées aux seuls véhicules automobiles (selon la théorie des «7 V», qui prévoit différents types de voies en fonction des vitesses du trafic), modifiant ainsi la configuration prévue par les architectes anglais Maxwell Fry et Jane Drew. De cette manière, chaque îlot est entouré d'une voie à circulation rapide qui débouche sur des parkings, tandis qu'une majestueuse artère sert d'épine dorsale au corps de la ville et remonte jusqu'à sa «tête», la place du Capitole, où se concentrent, de façon grandiloquente et monumentale, les institutions de l'État, à savoir le Parlement, la Haute Cour, les ministères et le palais du Gouverneur.

Imaginé comme le futur centre historique de la nouvelle capitale, le Capitole échappe au machinisme implicite de la

Ville radieuse et à son rejet du passé: ses puissants bâtiments officiels (tant ceux qui ont effectivement été construits que ceux qui sont restés à l'état de projet, comme le palais du Gouverneur et le monument de la Main ouverte¹) relèvent d'un geste davantage mythopoïétique que fonctionnaliste. Un geste dans lequel la puissance des paysages de l'Inde et la force d'évocation de ses architectures traditionnelles, loin d'être rejetées au nom de la modernité, s'expriment de façon éclatante dans les volumes massifs ruisselants de lumière et, surtout, d'ombre. Ici, l'exaltation de la technique moderne, qui était à la base de toutes ses propositions liées à la civilisation machiniste, cède le pas aux nécessités de l'environnement, elle se plie aux exigences de l'expression symbolique. Athènes est désormais bien loin de Chandigarh: la clarté de la ville-machine se trouble et s'enrichit des couleurs des aurores et couchers de soleil indiens. C'est une conviction qui s'était déjà fait jour dans l'esprit de cet idéologue de la modernité, à des années de là et dans un lieu pour lui autrement plus mythique que les pentes de l'Himalaya, en l'occurrence la ville d'Alger. Entre 1931 et 1942, Le Corbusier et Pierre Jeanneret élaborent des propositions pour la rénovation urbaine de la capitale algérienne, à la demande de l'administration coloniale qui veut assainir le quartier de la Marine, délabré, et de tout le bord de mer.



¹ ndt: Ce monument sera construit en 1985.

Le Corbusier et
André Malraux,
Chandigarh, 1958.

Maquette pour le
projet du *Plan Obus*,
Alger, 1930.



Au cours de son premier séjour là-bas, en février 1931, Le Corbusier visite la ville avec intérêt et donne des conférences sur ses idées en matière d'urbanisme. À Alger, comme plus tard en Inde, il est frappé par la beauté et les particularités de l'orographie et du paysage, ce qui se traduira par le «Plan Obus», ce projectile de canon capable de «briser une fois pour toutes les routines administratives et d'instaurer en urbanisme les nouvelles échelles de dimensions requises par les réalités contemporaines.» Ce projet porte en premier lieu sur la ville existante, en proposant la démolition du quartier de la Marine et son remplacement par une Cité d'affaires adaptée à son rôle de capitale, ainsi que la construction d'une Cité de résidence sur les collines de Fort-l'Empereur structurée comme un long serpent continu qui s'adapte à la topographie comme une sorte de pont suspendu. Les grands viaducs habités sont

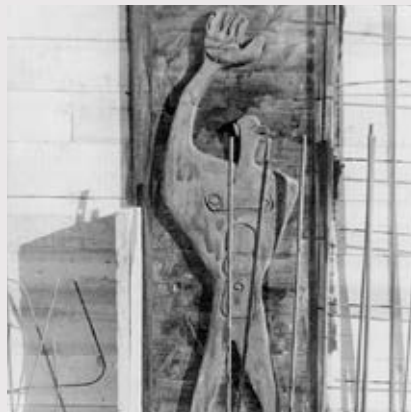
conçus comme une mégastructure en béton qui porte une autoroute courant sur le toit et dans laquelle les logements peuvent être insérés dans les styles les plus divers, y compris ceux des maisons détruites de la Marine. C'est une vision puissante et unique, où architecture et urbanisme ne font qu'un. Elle s'est trouvée confirmée par la suite dans le plan pour Rio de Janeiro, où les grands viaducs habités s'articulent en fonction du relief, au plus près de la spécificité des lieux qu'ils exaltent. À Chandigarh, à Alger, à Rio, l'abstraction s'incline devant la diversité irréductible des territoires: Le Corbusier est subjugué et, de cette fascination est née une interprétation du devoir de l'urbanisme qui nous paraît, aujourd'hui encore, vitale.





Le Corbusier et la synthèse des arts 1940-1952

par Marida Talamona



À gauche:
Unité d'habitation: le toit-terrasse
avec la cheminée de ventilation,
Marseille, 1952.

Sur cette page:
Le «*bonhomme*» du Modulor,
silhouette en bois, avant d'être
placé dans les coffrages, 1948.

Le Corbusier commence à réfléchir à la peinture et au concept de synthèse des arts dès les années 1920, au cours desquelles prennent corps ses recherches sur la polychromie des surfaces, sur les rapports d'harmonie entre les couleurs. La décennie suivante est témoin de ses expérimentations sur le mur en photo-montage», sur la peinture murale et le graffiti, sur la tapisserie qu'il qualifie fort à propos de «mural nomade», ces fresques du nomade moderne qui vit en location. Lorsque l'occupant change de maison, le «mural nomade» peut être détaché du mur, roulé et emporté avec soi.

En 1935, l'exposition «Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui», organisée par le galeriste et marchand d'art Louis Carré dans l'appartement-atelier de Le Corbusier, avait permis d'observer les subtiles résonances entre des œuvres de diverses natures, anciennes et contemporaines, mises en relation entre elles et avec l'environnement architectural (le mur en pierre apparente de l'atelier, ses murs polychromes, sa voûte, sa lumière).¹ En 1938, Le Corbusier expose pour la première fois au Kunsthaus de Zurich son œuvre plastique: tableaux et architectures.

Mais c'est surtout à partir de 1940 que la «synthèse des arts majeurs» occupe une place centrale dans ses recherches, pour devenir, dans les décennies suivantes – je cite ici l'historienne américaine Joan Ockman – «essentiellement une auto-synthèse de ses propres talents multiples».²

Vers une épopée plastique

En décembre 1944, Le Corbusier publie un entrefilet non signé dans le quotidien *Volontés*, où il annonce la naissance d'une nouvelle esthétique architecturale, le début d'une épopée plastique fondée sur la collaboration entre les arts qui, affirme-t-il en se tournant vers les artistes et les constructeurs, «doit être considérée comme un véritable devoir à accomplir envers le pays, en cette période de si prodigieuse libération des arts majeurs, architecture, sculpture et peinture».³

Quelques mois plus tard, en septembre 1945, Le Corbusier écrit un article intitulé «L'Espace indicible», qui sera publié en avril 1946 dans le hors-série «Art» de

la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*.⁴ La couverture est illustrée d'une de ses aquarelles de la série «Ozon», composée de dessins et d'études de sculpture réalisés en 1940 à Ozon, ce petit village des Pyrénées où il a trouvé refuge après l'arrivée des troupes allemandes dans Paris.⁵

«L'architecture, la sculpture et la peinture – affirme Le Corbusier – sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale.»⁶

Pour Le Corbusier, l'origine de ce processus est un moment d'évasion perceptive – subjectif et indéfinissable – qui provoque l'ouverture d'un espace incommensurable, par la rencontre exceptionnelle entre «l'action de l'œuvre sur l'alentour: des ondes, des cris ou clameurs» et «la réaction du milieu», le mur d'une pièce, ses dimensions, le site, les éléments du paysage.



Affiche de l'exposition Le Corbusier à la Kunsthaus de Zurich, 1938.

«Art», numéro hors-série de l'Architecture d'aujourd'hui, 1946.

«Un phénomène de concordance se présente, – écrit Le Corbusier – exact comme une mathématique – véritable manifestation d'acoustique plastique [...]. Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, *accomplit le miracle de l'espace indicible*. J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique.»⁷

Avec cet article, «L'Espace indicible», traversé de mysticisme, Le Corbusier déplace le centre de sa théorie: des simples éléments d'architecture, il l'élargit à tout l'espace (reconnaissant dans ce déplacement tout ce qu'il doit au cubisme) et l'associe à un processus de création artistique global, capable de combiner toutes les formes d'expression de l'art contemporain. Aux arts majeurs, il associe évidemment la musique, les arts du spectacle, les jeux de lumière et d'ombre, et il ajoute l'acoustique, à laquelle il portera de plus en plus d'intérêt, et enfin, l'électronique. Il les expérimentera toutes deux dans le «Poème électronique», réalisé en collaboration avec Edgar Varèse et Iannis Xenakis et présenté à l'intérieur du pavillon Philips construit pour l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958. L'enveloppe du pavillon et les «jeux électroniques» constituent un tout et définissent un espace qui, pour Le Corbusier, est la première manifestation d'un art nouveau, «synthèse illimitée de la couleur, de l'image, de la musique, de la parole, du rythme».⁸

Plastique acoustique

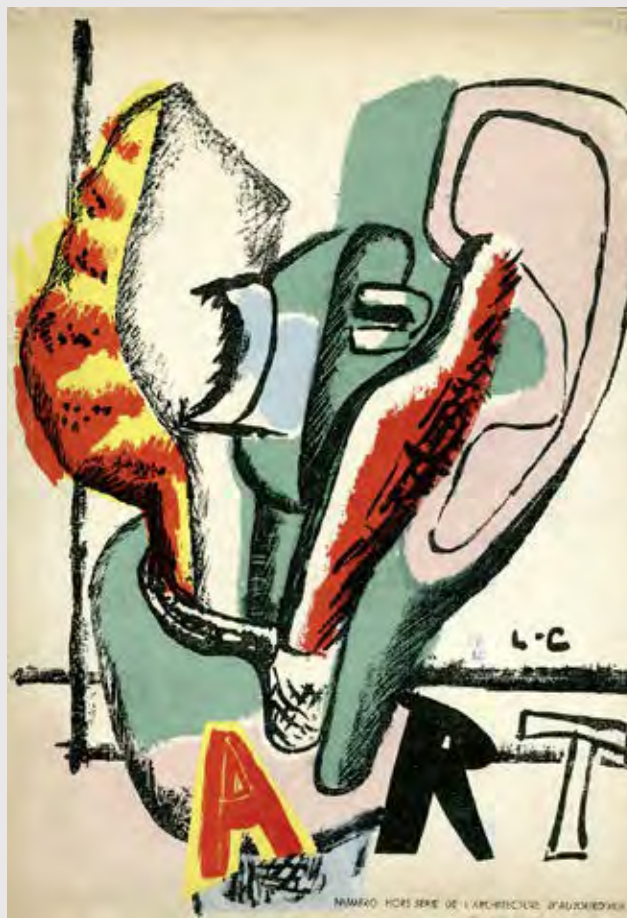
En juillet 1951, Le Corbusier est invité par la radio anglaise BBC à parler de synthèse des arts. Dans cette intervention, il reprend des notes prises sur son carnet. Après un premier point consacré à l'actualité, voici comment il a au préalable énuméré les sujets abordés:

Le thème peinture / art spontané / rapports avec l'architecture

La sculpture polychrome

La tapisserie / mural fresque du nomade locatif

Les coopérations entre L-C / Savina / Nivola / Maisonnier / Justin + les dieux et les savants⁹



Ces notes mettent en évidence l'assiduité de son travail sur la synthèse des arts au cours des années 1940 et énumèrent le nom de collaborateurs qui, avec des apports souvent significatifs, ont partagé ses expériences plastiques.

Sa coopération avec l'ébéniste breton Joseph Savina commence fin 1944, lorsque ce dernier sculpte une statuette en bois, *Petit homme*, inspirée d'une figure centrale de la toile *Harmonique périlleuse*, peinte par Le Corbusier en 1931. Ce premier contact débouchera, deux ans plus tard, sur une collaboration à distance extraordinairement fertile, qui durera jusqu'à la mort de l'architecte. À partir de maquettes, de dessins et de photographies de dessins que Le Corbusier lui envoie de Paris, Savina sculpte et assemble, dans son atelier de Tréguier, les éléments en bois des sculptures imaginées par son ami architecte. La correspondance entre les deux artistes montre un rapport de collaboration subtil et efficace, fait de remarques ponctuelles, de l'un ou de l'autre, de réflexions sur les proportions, de demandes de modification sur les dimensions ou l'assemblage des pièces.



La première sculpture, intitulée *Ozon*, *Opus I*, date de décembre 1946. Le Corbusier la trouve à Paris à son retour des États-Unis et d'un seul jet, dans son atelier de la rue Nungesser et Coli, il y ajoute de la couleur. Il reviendra dessus quelques mois plus tard, n'étant pas satisfait du premier résultat.

Entre 1946 et 1951, Savina réalise six sculptures de la série «Ozon, Ubu et Totem», toutes à partir de dessins du début des années 1940, à base de formes organiques – issues de la collection des «objets à réaction poétique» – et anthropomorphes. Ces dessins, affirme Le Corbusier dès 1946,

«ouvrent les voies aux faits plastiques en prise directe avec l'espace et capables peut-être de conduire à l'espace indicible. [...] C'est l'apparition d'une statuaire polychrome apte à manifester sa puissance sous la modeste forme d'un objet à tenir dans la main comme aussi sous celle d'un monument dressé dans le ciel ou agissant sur les éléments d'une architecture combinée pour en recevoir les bienfaits.»¹⁰

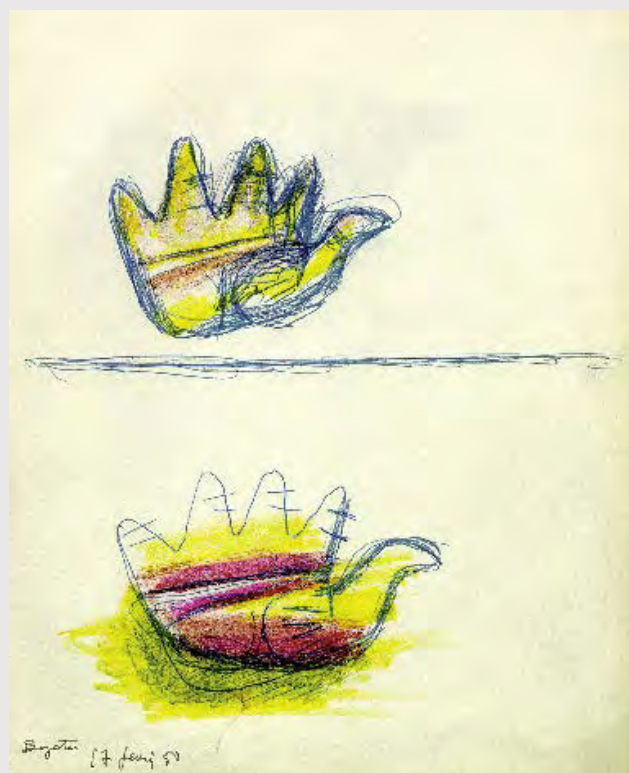
En août 1947, parlant des deux premières sculptures achevées, Le Corbusier explique dans une lettre à Savina le rapport entre œuvre d'art et acoustique. «Ce genre de sculpture – écrit-il – rentre dans ce que j'appelle la plastique acoustique, c'est-à-dire des formes qui émettent et qui écoutent».¹¹ Au début des années 1950, la réalisation de sculptures de dimensions plus grandes, comme *Totem* (1951) ou *Femme* (1953), élargit la recherche aux monuments «dressés dans le ciel», «sculptures architecturales» qui entrent en résonance avec le paysage, qu'il soit naturel ou artificiel.

Les images de *Totem* en plein air, mises en rapport avec les volumes et la haute flèche de la cathédrale gothique de Tréguier, donnent tout son sens au discours sur le territoire. D'autre part, les premières études autour de la «Main ouverte»¹² datent de cette même période. Celle que Le Corbusier définit comme «une œuvre totale d'architecture, de sculpture, mécanique, acoustique et éthique»¹³ deviendra le monument phare en béton et acier du Capitole de Chandigarh.

«Sculptures moulées» destinées à l'architecture

La collaboration de Le Corbusier avec l'architecte français André Maisonnier et son collègue uruguayen Justino Serralta remonte à 1947-1948, lorsqu'ils entrent tous deux dans l'équipe du 35, rue de Sèvres. Entre 1948 et 1950, ils sont chargés d'étudier la représentation géométrique du Modulor, en vue de l'aménagement d'un espace qui doit lui être consacré dans un Centre expérimental des arts majeurs, à la Porte Maillot, à Paris, prévu pour 1950 et jamais réalisé. Leurs recherches conduisent au dessin du tracé définitif du Modulor, présenté grandeur nature sur un panneau à l'occasion de l'exposition «Études sur les proportions», à la IX^e Triennale de Milan en 1951.

En parallèle, Maisonnier et Serralta font partie de l'équipe d'architectes qui suit le chantier de l'Unité d'habitation de Marseille, œuvre la plus marquante et la plus polémique de l'après-guerre, conçue et construite par Le Corbusier entre 1945 et 1952. L'Unité d'habitation est sans conteste l'aboutissement architectural de quarante années de recherches sur le thème de l'habitat mais c'est aussi, dans l'esprit de Le Corbusier, la mise en œuvre d'un vaste projet artistique: le laboratoire grandeur



Joseph Savina, photographie de la sculpture *Totem*, Tréguier, 1951.

Premier croquis de la *Main Ouverte*, Bogota, 17 février, 1950.

Picasso visite le chantier de l'Unité d'habitation, Marseille, 1949. À gauche Justino Serralta.



nature où appliquer les proportions du Modulor, où tester les qualités plastiques du béton brut, en bref, c'est le lieu de la synthèse des arts. Le sol du toit-terrasse, conçu comme une symphonie de volumes et de formes courbes, en résonance avec le paysage et prêt à accueillir des performances de musique et d'arts visuels, est la plus belle expression de ce projet.

Maisonnier et Serralta ont tous deux joué un rôle important dans les expérimentations artistiques du chantier de Marseille. Serralta travaille au dessin des monumentales surfaces ondulantes des deux cheminées de ventilation sculptées du toit-terrasse (voir p. LXVI). Maisonnier collabore au projet décoratif du mur aveugle de la tour des ascenseurs, destiné à la «glorification» du Modulor. Il dessine la silhouette du «bonhomme» grandeur nature sur un mur en tableau noir installé rue de Sèvres. Sur la base de ce dessin, six formes en bois seront créées, grâce auxquelles Le Corbusier fera mouler, avec l'aide du même Maisonnier et de Constantin Andréou, la forme du Modulor dans le béton (voir p. LXVII).

«Dans le coffrage du pan de béton armé de 8 m x 13 m – raconte-t-il – ont été installés six bonshommes de bois sculptés en méplat qui provoqueront, au démoulage, des figurations en creux où jouera la lumière et dont l'objet sera de dire une fois encore que tout ce qui a été imaginé et construit en ce lieu, l'a été à *l'échelle humaine.*»¹⁴

À Marseille, ces «sculptures moulées» ouvrent la voie à la recherche sur la sculpture destinée à l'architecture, moulée dans le béton. Le béton, «le plus fidèle des matériaux, plus fidèle peut-être que le bronze, peut prendre place dans l'art architectural et exprimer les intentions du sculpteur»,¹⁵ écrit Le Corbusier à propos du mur du Modulor. L'architecture devient toujours plus une affaire de formes et d'événements plastiques: en un mot, une synthèse des arts.



Notes

¹ L'exposition se tient dans l'appartement-atelier de Le Corbusier au 24, rue Nungesser et Coli, et dans l'appartement de Louis Carré lui-même, situé à l'étage inférieur. Cf. Le Corbusier, «Les Arts primitifs dans la maison d'aujourd'hui», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7, juillet 1935, pp. 83-85.

² Joan Ockman, «Polar Attractions: Color, Painting, Architecture» in *What move us? Le Corbusier and Asger Jorn in Art and Architecture*, sous la dir. de R. Baumeister, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2015, p. 70.

³ [Le Corbusier], «Vers l'Unité. Synthèse des arts majeurs: architecture peinture sculpture», in *Volontés*, 13 décembre 1944. Dans le même numéro, Le Corbusier publie l'article intitulé «À la recherche de l'utilisateur», FLC, XI.14.46.001.

⁴ Le Corbusier, «L'Espace indicible», in «Art», numéro hors-série de *L'Architecture d'aujourd'hui*, avril 1946.

⁵ Le Corbusier, Yvonne et Pierre Jeanneret restent à Ozon de la mi-juin à la fin décembre 1940. Cf. *Le Corbusier Correspondance. Lettres à la famille 1947-1965*, tome III, sous la dir. de Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, infolio éditions, Gollion, 2016.

⁶ Le Corbusier, «L'Espace indicible», cit., p. 9.

⁷ Le Corbusier, «L'Espace indicible», cit., pp. 9-10.

⁸ Le Corbusier, *Œuvre Complète 1952-1957*, Éditions Girsberger, Zurich, 1957, p. 200 ; cf. aussi *Le Poème électronique*, sous la dir. de Jean Petit, Éditions de Minuit, Paris, 1958.

⁹ Carnet E21 bis, pp. 18-19.

¹⁰ Le Corbusier, «L'Espace indicible», cit., p. 16.

¹¹ Lettre de Le Corbusier à Joseph Savina, 28 août, 1947, FLC, F3.18.20.

¹² La première étude pour la «Main ouverte» est datée du 17 février 1950, FLC, Album Nivola 1, p. 5.

¹³ Le Corbusier, *Modulor 2 1955 (La parole est aux usagers). Suite de «Le Modulor, 1948»*, Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, Collection ASCORAL, 1955.

¹⁴ Le Corbusier, *Il Modulor. Saggio su una misura armonica su scala umana universalmente applicabile all'architettura e alla meccanica*, Mazzotta, Milano, 1974, p. 144.

¹⁵ Le Corbusier, *Œuvre Complète 1946-1952*, 2ème éd., Éditions Girsberger, Zurich, 1955, p. 188.



La Fondation Le Corbusier



Charles-Edouard Jeanneret, architecte encore débutant et artiste en devenir, exprime très tôt sa volonté d'atteindre des objectifs ambitieux et son désir de laisser derrière lui les traces significatives de cet effort. Il écrit à ses parents en 1910, à 23 ans: «Que la vie ait un but et non pas que la vie ne soit qu'une flèche lancée vers la mort».

Devenu le Corbusier, sans héritiers directs et guidé par la crainte que les archives et œuvres qu'il a soigneusement conservées ne soient dispersées après sa mort, il s'est attaché pendant les quinze dernières années de sa vie à concevoir et mettre en œuvre, jusque dans les moindres détails, le projet d'une Fondation qui porterait son nom. Dans une note du 13 janvier 1960, Le Corbusier écrit:"

«Je déclare en tout cas, ici, tester la totalité de ce que je possède en faveur d'un être administratif, la Fondation Le Corbusier, ou toute autre forme utile, qui va devenir un être spirituel, c'est à dire une continuation de l'effort poursuivi pendant une vie.»

Le 23 octobre 1970, le siège de la Fondation est inauguré à Maison Jeanneret, autrefois occupée par son frère Albert, et acquise en 1970 grâce à la vente de tableaux de Picasso et de Braque figurant dans la collection de Le Corbusier.

Conformément à ses statuts et aux missions fixées par Le Corbusier, la Fondation consacre l'essentiel de ses moyens à la conservation, à la connaissance et à la diffusion de l'œuvre de Le Corbusier, au travers des actions suivantes:



À gauche:
Nature morte, bois polychrome, 1957.

Villa La Roche,
siège de la Fondation
Le Corbusier,
extérieur et une
partie de l'intérieur,
Paris.

Le Corbusier approuve le 11 juin 1965, peu de temps avant sa mort, le projet de statuts de la Fondation, qui régissent aujourd'hui encore le fonctionnement de l'institution.

Villa
La Roche-Jeanneret,
intérieur.

L'ouverture au public des bâtiments lui appartenant

La Maison La Roche et l'appartement de Le Corbusier, 24 rue Nungesser et Coli, accueillent chaque année 20 000 visiteurs, dont 70 % d'étrangers. La Villa le lac, construite à Corseaux (Suisse) par Le Corbusier pour ses parents, est également ouverte à la visite.

La conservation de l'œuvre architecturale de le Corbusier

L'œuvre bâtie de l'architecte couvre 4 continents et 11 pays. La Fondation veille au respect du droit moral dont elle est titulaire sur cette œuvre et contribue à sa conservation. Elle conseille les propriétaires et habitants des bâtiments de Le Corbusier. Tous les projets de restauration sont soumis au comité d'experts de la Fondation.

Depuis 2016, date de l'inscription de 17 bâtiments et sites de Le Corbusier sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité (UNESCO) au titre de leur contribution exceptionnelle au mouvement moderne, la Fondation assure le Secrétariat de la Conférence Permanente. Chaque année, les représentants des 7 Etats ayant une œuvre de Le Corbusier inscrite se retrouvent pour échanger sur des questions de protection et valorisation de l'œuvre.

Expositions

La Fondation organise chaque année à la Maison La Roche deux expositions qui contribuent à la connaissance de l'œuvre et montrent comment elle reste une source d'inspiration pour les artistes.

Une grande partie de son activité consiste aussi à répondre aux demandes des Musées et Institutions culturelles qui organisent

dans le monde entier - des expositions consacrées à Le Corbusier ou aux courants artistiques de son époque. En 2019, trois expositions majeures ont eu lieu au Japon, sur la période puriste, et en Chine, sur le thème des couleurs.

Soutien à la recherche

La Fondation accompagne le travail des chercheurs intéressés par l'œuvre de Le Corbusier par l'ouverture quotidienne de son centre de documentation aux amateurs et aux spécialistes. Ceux-ci trouvent à leur disposition l'ensemble des ouvrages édités par le Corbusier, les travaux qui lui ont été consacrés et la bibliothèque personnelle de Le Corbusier. Plus de 400 000 documents numérisés peuvent être consultés sur place.

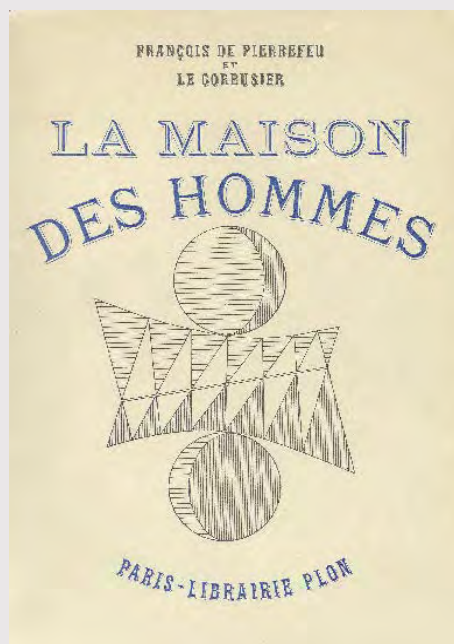
La Fondation organise aussi des rencontres et des séminaires, édite et soutient des publications scientifiques





Écrits de Le Corbusier

- *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, publié sous le nom Charles-Édouard Jeanneret, Haefeli et Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912.
- *Après le cubisme*, co-écrit avec Amédée Ozenfant, Éditions des Commentaires, Paris, 1918.
- *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923.
- *Urbanisme*, Crès, Paris, 1924.
- *La Peinture moderne*, co-écrit avec Amédée Ozenfant et publié sous le nom Charles-Édouard Jeanneret, Crès, Paris, 1925.
- *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*, Crès, Paris, 1925.
- *Almanach d'architecture moderne*, Crès, Paris, 1925.
- *Requête adressée par MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président et à MM. les membres du Conseil de la Société des Nations*, co-écrit avec Pierre Jeanneret, Imprimerie Union, Paris, 1928.
- *Une Maison - Un Palais*, Crès, Paris, 1928.
- *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris, 1930.
- *Requête de MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président du Conseil de la Société des Nations*, co-écrit avec Pierre Jeanneret, Imprimerie Union, Paris, 1931.
- *Salubra, claviers de couleur*, Salubra, Bâle, 1931.
- *Croisade ou le crépuscule des académies*, Crès, Paris, 1933.
- *Aircraft*, The Studio, London, 1935.
- *La Ville Radieuse*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1935.
- *Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1937.
- *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyages au pays des timides*, Plon, Paris, 1937.
- *Des Canons, des munitions? Merci! Des logis... s.v.p.*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1938.
- *L'Ilot insalubre n°6*, co-écrit avec Pierre Jeanneret, Imprimerie Tournon, Paris, 1938.
- *Destin de Paris*, F. Sorlot, Paris, Clermont-Ferrand, 1941.
- *Sur les 4 routes*, Gallimard, N.R.F., Paris, 1941.
- *La Maison des hommes*, co-écrit avec François de Pierrefeu, Plon, Paris, 1942.
- *Les Constructions «Murondins»*, Étienne Chiron, Paris, Clermont-Ferrand, 1942.
- *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Denoël, Paris, 1943.





- *La Charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1943.
- *Les Trois établissements humains*, Denoël, Paris, 1945.
- *Manière de penser l'urbanisme*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1946.
- *Propos d'urbanisme*, Bourrelier, Paris, 1946.
- *UN Headquarters*, Reinhold Publishing Corporation, New York, 1947.
- *Grille CIAM d'urbanisme*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1948.
- *New World of Space*, Raynal & Hitchcock, New York, 1948; The Institute of Contemporary Art, Boston, 1948.
- *Le Modulor*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1950.
- *L'Unité d'habitation de Marseille*, Le Point n° 38, Mulhouse, 1950.
- *Poésie sur Alger*, Falaize, Paris, 1950.
- *Une Petite maison*, Girsberger, Les Carnets de la recherche patiente n°1, Zurich, 1954.
- *Architecture du bonheur. L'urbanisme est une clef*, Les Presses d'Ile-de-France, Cahiers 5-6-7, Paris, 1955.
- *Le Modulor 2*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1955.
- *Le Poème de l'angle droit*, Tériade, Paris, 1955.
- *Les Plans de Paris: 1956-1922*, Éditions de Minuit, Paris, 1956.
- *Ronchamp*, Girsberger, Les Carnets de la recherche patiente n° 2, Zurich, 1957.
- *Von der Poesie des Bauens*, Im Verlag der Arche, Sammlung Horizont, Zürich, 1957.
- *Le Poème électronique*, par Jean Petit, Éditions de Minuit, Paris, 1958.
- *Salubra, claviers de couleur* (2^{ème} série), Salubra, Zurich, 1959.
- *L'Atelier de la recherche patiente*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1960.
- *Textes et dessins pour Ronchamp*, Forces Vives, Paris, 1965.
- *Le Voyage d'Orient*, Forces Vives, Paris, 1966.
- *Mise au point*, Forces Vives, Paris, 1966.
- *Les Maternelles vous parlent*, Denoël-Gonthier, Les Carnets de la recherche patiente n°3, Paris, 1968.



Billet de 10 francs suisses, 8^e série.



Citations volet financier et quatrième de couverture

La recherche et la sélection des citations du volet financier et de la quatrième de couverture ont été réalisées par la Fondation Le Corbusier et par Alessandra Dolci.

Crédits photographiques volet financier et de la quatrième de couverture

- © Robert Doisneau / Gamma-Rapho / Getty Images: quatrième de couverture.
- © Fondation Le Corbusier, Paris: œuvres et photographies.

Crédits photographiques volet culturel dédié à Le Corbusier

- © Agence Industrial / Fondation Le Corbusier: p. XIII (en haut).
- © Alamy: p. XXXIV.
- © Banque Nationale Suisse, Zurich: p. LXXIX.
- © Fred Boissonnas / Fondation Le Corbusier: p. XLII (photographie).
- © Giampiero Bosoni / Fondation Le Corbusier: p. XLV.
- © Cassina Spa: p. L (en bas).
- © Cassina Spa / Fondation Le Corbusier: p. LIII.
- © Collection Het Nieuwe Instituut / DOES, 001: p. XXIII.
- © Jaques de Potier / Fondation Le Corbusier: p. LXV (en haut).
- © Ariane Devanthery: p. XXXV (en haut).
- © Dr Lossen et Co / Fondation Le Corbusier: p. XXXVIII.
- © Editions Photographiques Marius Bar: pp. XXX, XXXI.

- © Betty Fleck / ZHdK: pp. LVII, LVIII (en haut), LIX (en bas).
- © Charles Gérard / Fondation Le Corbusier: pp. XXVI (en haut), XXVIII.
- © Marius Gravot / Fondation Le Corbusier: pp. XXIX (en haut), XLVI (en bas).
- © Lucien Hervé / Fondation Le Corbusier / Getty Research Institute: pp. XIII (à droite), XXXIX, LXI, LXV (en bas).
- © Keystone-France / Gamma-Rapho / Getty Images: p. I.
- © Paul Kozlowski / Fondation Le Corbusier: pp. XXII, XXIX (en bas), XXXII-XXXIII, XXXVI (en haut), XLIII, LXXIII.
- © Marieke Kuipers: p. XXV.
- © Olivier Martin-Gambier / Conception, Le Corbusier architecte, José Oubrerie assistant (1960-65) Réalisation, José Oubrerie architecte (1968-2007): p. XXXVII.
- © Olivier Martin-Gambier / Fondation Le Corbusier: pp. XXXVI (en bas), LXXV-LXXVI.
- © Simon Michou / Paris Match / Getty Images: p. II.
- © National Museum Stockholm: p. LI (en bas).
- © Sergio Pace: p. VI (photographie).
- © ProLitteris, Zurich: pp. XLVII, XLVIII, LII.
- © RDB/ullstein bild / Getty Images: p. XXIV (C. L'Éplattenier).
- © Umberto Romito & Ivan Suta / ZHdK: p. LIX (en haut).
- © Ivan Suta / ZHdK: pp. LIV, LVIII (en bas).
- © The New-York Times / Fondation Le Corbusier: p. LX.

Toutes les autres photographies ont été fournies par la Fondation Le Corbusier, Paris.

Remerciements

Merci à Brigitte Bouvier, la directrice de la Fondation Le Corbusier, Paris, pour la mise à disposition de nombreuses images qui émaillent cette publication et, en particulier, à Isabelle Godineau pour son travail de recherche.

Notes

Les textes n'engagent pas BPS (SUISSE) et reflètent la pensée des auteurs.

BPS (SUISSE) reste à la disposition des détenteurs des droits des photos dont les propriétaires n'ont pas été identifiés ou repérés, afin de s'acquitter des obligations prévues par la réglementation en vigueur.

© 2020 Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) SA, tous droits réservés. Toutes les photos et les textes sont soumis aux droits d'auteur de leurs propriétaires respectifs.

CONCEPT ET REALISATION

Andrea Romano

EDITING

Alessandra Dolci

PROJET GRAPHIQUE

Petra Häfliger

Lucasdesign, Giubiasco

TRADUCTION

CB Service

Lausanne