

LE CORBUSIER  
VIVANT

# LE CORBUSIER *vivant*

Dominique Lyon

Anriet Denis  
Olivier Boissière

Telleri

**Telleri**

Près de quatre décennies après sa disparition, l'architecte du siècle, Le Corbusier, demeure l'objet de polémiques ardentes et de jugements contrastés qui amalgament ses théories urbanistiques, ses principes architecturaux, ses attitudes d'homme et d'artiste, et son infatigable prosélytisme de la modernité. Ce qui n'est pas fait pour rendre justice à l'architecte.

Pourtant l'œuvre construite de Le Corbusier est bien vivante. Cet ouvrage, qui rend compte de la visite d'une vingtaine d'édifices parmi les plus remarquables, en est un vibrant témoignage. « Le Corbusier vivant » présente des commentaires actualisés, illustrés d'une centaine de documents et photographies en noir et blanc d'époque et de 180 photographies en couleurs toutes inédites.

**LE CORBUSIER**  
*vivant*

**LE CORBUSIER**  
*vivant*



# LE CORBUSIER *vivant*

Texte, Dominique Lyon  
Photographie, Anriët Denis  
Coordination, Olivier Boissière

**Telleri**



## MONOGRAPHIES

collection dirigée par Olivier Boissière

Illustration 1<sup>re</sup> de

couverture :

Photo-montage

Le Colosseum de profil et

vitrail de la chapelle

Notre-Dame-du-Haut

Illustration

page intérieure

Villa La Roche

Illustration 4<sup>e</sup> de

couverture

« La Méduse »,

Étymologie tirée de

Palais de l'Empire à Paris

1952

Direction éditoriale : Jean-François Gonthier

Direction artistique : Bruno Leprince

Rédaction des notices : Véronique Darnat

Secrétariat d'édition : Françoise Denay

Correction, révision : Fabienne Gibouin

Assistante éditoriale : Sophie-Charlotte Legendre

Flashage : Campo Rive Gauche, Paris

Photogravure : Litho-Service, Vézère

© TELLER, 1999

© F.L.C./Adapp, Paris, 1999

N° d'éditeur : 514

ISBN : 2-7450-0065-9

Dépôt légal : janvier 1999

Imprimé en Union européenne

Tous droits de reproduction, d'adaptation, de traduction et de représentation  
des textes et des illustrations réservés pour tous pays.

TELLER - 30, rue de Charonne - F-75011 Paris

## Sommaire

Avant-propos	7
Villa Schwab	11
Villa La Roche	17
Lège et Pessac	27
Cité de Lège	
Quartier moderne Frugès	
La petite maison	35
Maisons au Weissenhof	43
Villa Savoye	53
Cité de refuge	65
Pavillon suisse	75
Immeuble Clarté	83
Immeuble Nungesser-et-Coli	89
Unité d'habitation, Marseille	97
Capitale de Chandigarh	111
Chapelle Notre-Dame-du-Haut	129
Maisons Jaoul	143
Ville d'Ahmedabad	151
Palais des Filateurs	
Villa Shadan	
Villa Sarabhai	
Couvent Sainte-Marie-de-la-Tourette	169
Le Cabanon	183
Œuvre bâtie de Le Corbusier	190
Éléments de bibliographie	191
Remerciements	192
Crédit photographique	192



## Le Corbusier nous turlupinait depuis

longtemps. Certes, il en avait troublé bien d'autres. Tout le monde peu ou prou en avait un jour entendu parler. Le personnage n'avait guère été discret : le premier architecte peut-être à avoir compris (et manipulé) les médias. Sa disparition – une noyade à la mode de Shelley – n'avait rien arrangé : pompes funéraires et discours de Malraux. Le centenaire de sa naissance célébré par maintes expositions, catalogues et ouvrages qui venaient s'ajouter à une bibliographie surabondante aurait dû, en bonne logique, clore le chapitre en embaumant l'homme et l'œuvre pour l'éternité.

Et pourtant, critiques et études historiques laissent encore flatter un parfum d'inachevé. Les polémiques s'apaisaient lentement en laissant de longues traînées, comme si les opinions bien tranchées s'étaient résignées à s'accommoder les unes des autres. La statue du Commandeur prenait des allures de collage « Merz » : l'architecte du siècle se muait en vistemboir, un machin hybride d'urbanisme mégalo, de technicien approximatif, de menteur, de doctinaire et de génie. Pour l'œuvre bâtie, elle semblait avoir été bien rongée dans les frois sous forme de photos pâles, escamotée par l'exégèse, étouffée par l'histoire, enveloppée dans les plis opaques du logos. De quoi inspirer quelques soupçons. Qu'en était exactement aujourd'hui de cette poignée de bâtiments héroïques qu'on nous donnait à voir sur les cimaises et dans les catalogues ?

On résolut d'en avoir le cœur net. De faire le tour d'une vingtaine de ces édifices, les mieux conservés en principe, ceux que l'outrage des ans et des hommes semblait avoir épargnés dans leur état originel.

Pour causer de l'œuvre, il fallait un verbe libre (soutenu par un regard clair). Le sort tomba sur le plus jeune. C'est Dominique Lyon qui s'y colla. Lyon est architecte. Ce n'est pas un avantage. Sa chance en l'occurrence est de ne pas appartenir à la génération directement issue de Carbu... Il n'a pas eu à subir un enseignement dévot au maître, ni à vivre dans son ignorance ou son mépris. Pour Lyon, Carbu ce serait comme Palladio en somme. Un grand homme dont on pourrait encore – why not ? – se laisser souffler quelque leçon. Avec toutes les réserves d'usage (ce n'est pas un vain mot). Car, enfin, le garçon (Le Corbusier) et le Lyon vivent des époques fort dissemblables. Le Corbusier aura baigné dans un moment du siècle bouleversé par l'histoire et un maelström de mutations sociales inouïes. Le jeune homme (Lyon) vit une période relativement paisible de la société occidentale. Il épie Sophie Calle, Bruce Nauman et Roman Signer (encore un Helvète), il suit les bonds et les pas lents de Merce Cunningham, il lit – allègrement – Francis Ponge et Valère Novarina. Il sait tout (d'oreille) de Bob Dylan et du Padre Soler. Bref, il est à l'aise dans son époque et n'est pas même condamné

par un destin fatal à bastonner ses pères (Nouvel ou Gehry), puis qu'ils l'aiment et le reconnaissent, ni à bousculer une mère abusive, la société, puisqu'il lui appartient légitimement et ne lui veut que du bien. Pour cette petite aventure, Lyon était l'homme idoine.

Un mot des images. D'abord, on les voulait neuves, fraîches et sans afféteries. Rien d'héroïque justement par l'usage inconsidéré d'angles improbables ou de filtres miraculeux. Après tout, « le jeu correct, savant, etc. », c'est une assez bonne définition de la photographie. Avec Anriët Denis, on est convenus d'un constat « objectif » (si ça existe). Son regard franc et sa rigueur ont fait le reste.

Il nous fallait encore un minimum d'informations factuelles : Véronique Donnat s'est chargée avec grâce de cette tâche un rien ingrate.

On est donc partis en campagne au gré de nos désirs, des circonstances et de la météorologie. Sans ordre préalable, ni chronologique, ni d'importance accordée par la critique-critique. Non que nous soyons naïfs ou dupes. D'ailleurs, on avait déjà tourné autour de Corbu dans d'autres temps – comment l'éviter ? –, et on avait quelques souvenirs épars : un réveil marseillais dans un petit palais classique, un plan d'eau rectangulaire veillé par deux allégories, à gauche le Rhône, à droite la Saône, pour donner le ton, et au-dessus la silhouette superbe de l'Unité elle-même ; le récit démoniaque par Stanley Tigerman d'un dîner d'architectes américains chez Yogenende, au cours duquel l'inénarrable Hejduk avait émis l'hypothèse que La Roche organisait des messes noires et que Corbu savait ; une soirée mondaine dans une villa garchaise aux lampions parfums de trialisme, transformée depuis en condominium ; une après-midi jurassienne pluvieuse, le petit monticule en forme de pyramide et, loin de sa Californie, perché dessus, dans son imper d'inspecteur Colombo, un grand architecte mamonnant sous un grand parapluie noir : « *K's all fish!* »... On ne se débarrasse pas si aisément du fardeau de sa culture, fût-il léger. L'amnésie délibérée c'est du pipeau. On s'est juste accordés pour demeurer – relativement – innocents.

On ne s'attendait à rien en somme. Comme on dit joliment dans le canton de Neuchâtel, « on a été déçus en bien ».

Déçus, oui, parce que ça ne ressemble à rien de ce qu'on nous désigne, montre ou exhibe dans les commentaires sempiternels et les clichés fanés. Déçus et vaguement curieux aussi à l'idée que, depuis des lustres, on nous dissimulait des choses sous le couvert d'on ne sait quel respect (ou mépris) d'un truc incalculable.

Car, au risque d'empiéter sur la part du Lyon, il faut le clamer bien fort : Corbu, c'est géant, comme on dit dans la presse ado. Ce n'est jamais là où on l'attend, c'est virtuose, raide et désinvolte. C'est beau ! C'est émouvant, drôle et pathétique. Ça vieillit jeune. Ça remue les sangs

et les sens. Ça ne craint ni l'usure ni la ruine. Ça souffle fort dans les bronches. Ça réconcilie avec le monde. C'est optimiste. C'est sublime aussi et un rien sacré. « laissez-moi tranquille », aurait-il pourtant dit à un journaliste qui l'interrogeait quant à sa foi. Mystère.

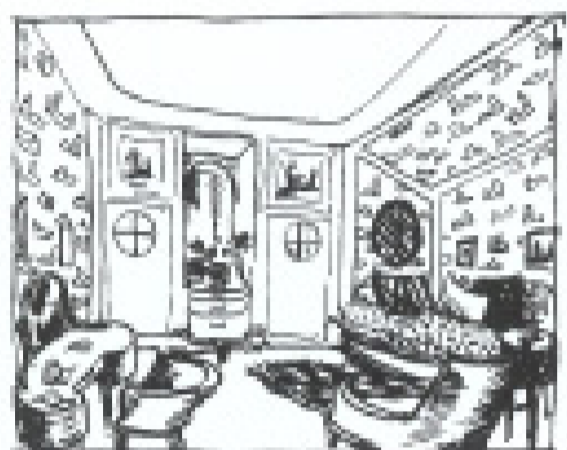
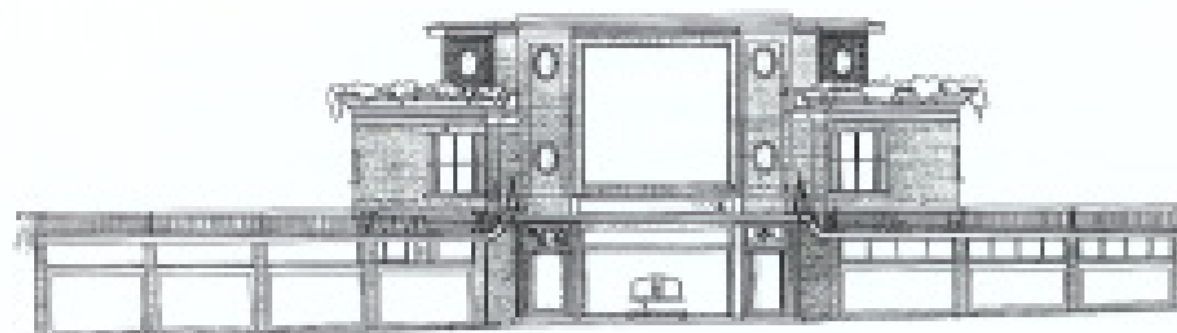
Devant cette question insondable, on est allés à la chartreuse, la Certosa de Florence, qui, comme nul ne l'ignore, est sise à Galuzzo dans la périphérie de la ville, et qu'on s'abstine – e chi sa perché ? – à nommer « d'Enza ». Mais elle avait changé de ton. La chartreuse s'était mise au goût du jour : fermée le lundi – comme les Offices. Alors, on a erré devant une façade close, contemplée sans comprendre par quelques religieuses désespérées, condamnées, comme nous, à se consoler au tord-boyaux alambiqué par les moines selon des recettes séculaires. Le Corbusier avait-il sacrifié à ce rite et goûté la liqueur ? Pas sûr. Il penchait plutôt du côté de François d'Assise : d'ailleurs, il fait parler les petits oiseaux dans ses croquis. Et le dépouillement lui allait si bien qu'il voulait en faire profiter les autres. Frugal et exemplaire. Comme le grand Toto dans *Uccellacci e Uccellini* de Pasolini ?

L'architecture ne se satisfait ni de (belles) paroles ni de (belles) images. Celle de Le Corbusier moins encore qu'une autre. Il faut aller y bague-nauder au gré des circonstances. Juste pour le plaisir. Allez. Allez visiter Corbu. Allez prendre un bain de jeunesse, de liberté, d'insolence et de sublime. Allez ! Courez ! Le Corbusier, c'est bon pour la santé.

Olivier Bossière

Chartreuse de Florence sise à Galuzzo



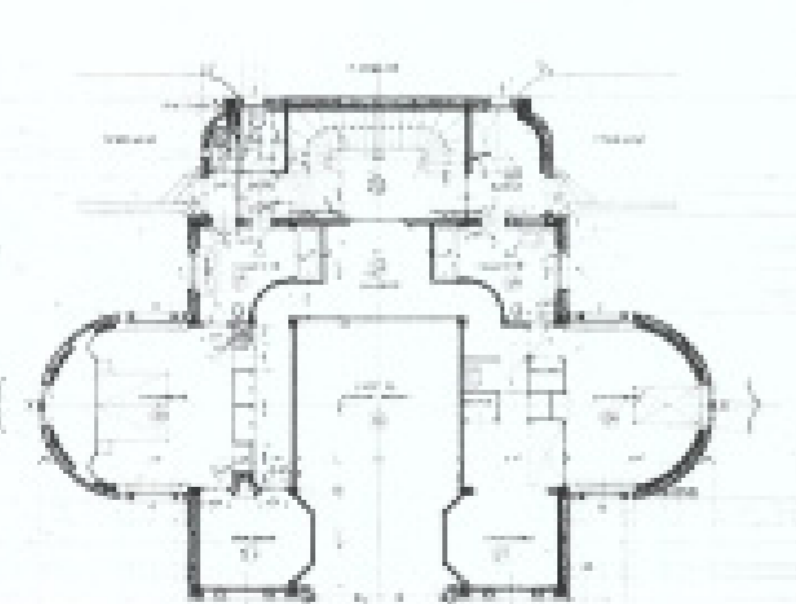
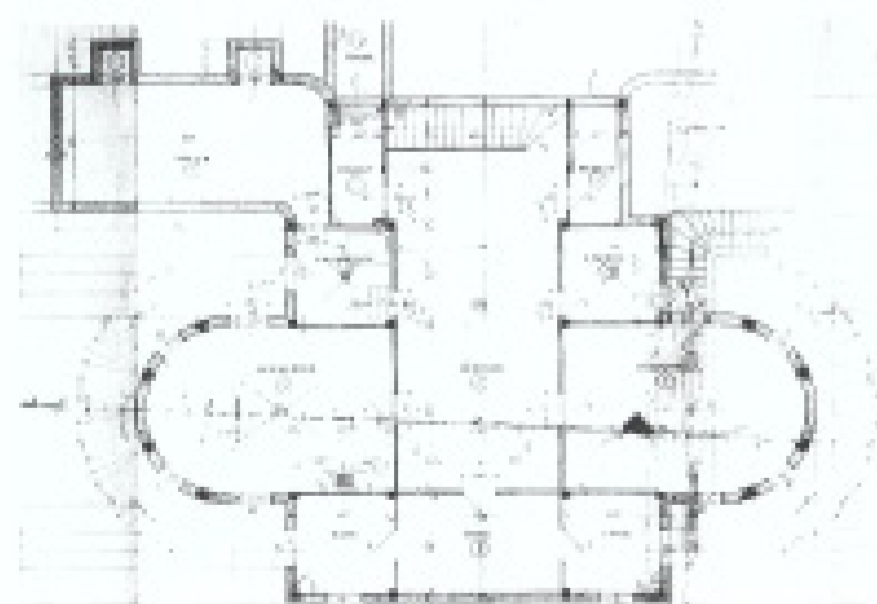


**D**é retour à la Chaux-de-Fonds, en novembre 1911, après un long périple (Bulgarie, Turquie, Grèce, Italie), Charles-Édouard Jeanneret obtient la commande de trois projets de construction dans sa ville natale. Il s'agit, en 1912, de la villa Favre-Jacot au Locle et de la villa Blanche des parents Jeanneret et, en 1916, de la villa Schwob. Entretemps, Charles-Édouard peint (il expose à Neuchâtel et à Paris), écrit son *Voyage d'Orient*. Mais, surtout, il amorce ses premières études théoriques et ses projets sur le thème du logement social et de la construction industrielle. Avec, pour credo, le « béton libérateur ».

Dès février 1912, dans un courrier adressé aux banquiers et industriels de la région, le jeune architecte loue ses services de spécialiste en matière de béton armé. En 1914, avec l'ingénieur zurichois Du Bois, il imagine le principe constructif pour ce qu'il appelle le « Domino » que, de Citrohan à Chandigarh, Le Corbusier n'aura de cesse de décliner et d'affiner. En 1916, la maison de l'industriel Anatole Schwob sert de banc d'essai.

« Ni pauvre, ni boursoufflé d'écailles reluisantes, le ciment y apparaît dans son assiette, là où il est utile, comme une ferme armature, sans plus de prétention que dans le corps humain n'app-

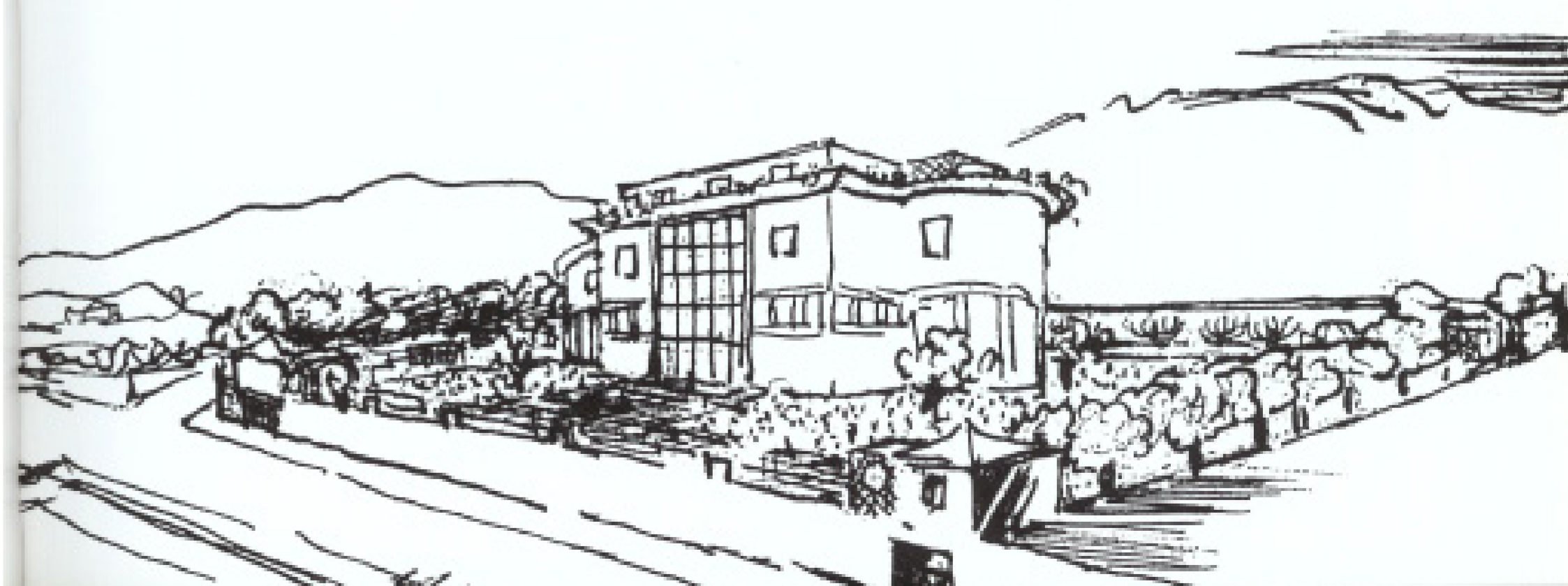
paraissent les os qui donnent au regard et à l'esprit des satisfactions de sécurité et de beauté... » Sous la plume de Julien Caron, alias Anicète Ozierant, ce lit encore, dans *L'Esprit nouveau* (mars 1921, n° VI), à propos de la villa Schwob : « Aucune décoration n'intervient pour différencier les pièces les unes des autres. La forme (le volume) suffit ici... »



# Villa Schwob



**Architecte du projet** : Charles-Édouard Jeanneret  
**Commanditaires** : Anatole Schwob, industriel horloger suisse, et son épouse Camille.  
**Dates de réalisation** : août 1916-septembre 1917.  
**Corpus** : résidence familiale de 235 mètres carrés.  
**Lieu** : 167, rue du Doubs à la Chaux-de-Fonds, canton de Neuchâtel, Suisse.  
**État actuel** : restaurée en 1957-1958 par l'architecte italien Angelo Mangiarotti, puis de nouveau en 1987 par les architectes chaux-fonniers Roland & Pierre Studer pour la société Ebel. Reaumurée par Andrië Putman, la villa Schwob sert aujourd'hui de centre de relations publiques à cette même société.





Façade sur rue  
Angle nord-est



## Quand la villa Schwob s'achève,

Charles-Édouard Jeanneret quitte La Chaux-de-Fonds pour s'installer à Paris. Bientôt, il se choisit un nom singulier : Le Corbusier. De tous les gestes qui le rendront fameux, c'est le premier et non le moindre.

Dans « Le Corbusier », on entend d'abord l'article et on ne s'étonne pas qu'un article précède un nom. Pourtant sa présence intrigue : ce pseudonyme est fabriqué par un homme habile à manier les mots et les formules. Qu'en est-il ?

L'article défini peut introduire les qualificatifs que l'histoire réserve aux personnages dont les accomplissements sont remarquables : Alexandre le Grand, Piarrot le Fou, Ivan le Terrible... Malheureusement, Corbusier ne signifie pas grand-chose, Charles-Édouard n'a rien réalisé d'éclatant. Ce qui frappe ici, c'est l'absence de prénom.

Placé devant un nom propre, sans référence à un prénom, l'article désigne une personne dont la réputation est établie. Entre amis, cette formule est un signe de familiarité, mais l'interpellation : « Tiens, voilà le Le Corbusier ! » sonne mal. En revanche, ce même procédé est la marque d'un grand respect quand il est réservé à des individus exceptionnellement talentueux, généralement des artistes, dont les œuvres ont marqué par leur rayonnement : La Collos, Le Titien, Le Tintoret...

Se traiter avec tant de déférence serait ridicule, mais porter un nom capable de suggérer discrètement cette distinction n'est pas désagréable.

Le Corbusier en profitera d'autant mieux qu'il parlera volontiers de lui à la troisième personne. Reste cette évidence : un article remplace le prénom. Or, le prénom sert à distinguer un individu au sein d'une lignée. En s'en dépouillant, en se choisissant un nom qui n'évoque rien de connu, Charles-Édouard se place hors de toute ascendance, il s'autogénère.

Sans doute le sentiment d'avoir fait une découverte déterminante, qui lui fait entrevoir une voie neuve et ouverte, inspire-t-il au jeune Jeanneret l'abandon de son patronyme. Il est entreprenant, confiant dans sa valeur, impitoyable aussi pour les erreurs, les siennes ou celles des autres. Dès qu'il prend conscience de sa capacité à influencer sur l'architecture grâce à des principes véritablement audacieux, Charles-Édouard Jeanneret endosse la responsabilité d'un premier rôle sur la scène de son art. Aussitôt, il prend un nom destiné à frapper le public dès sa première apparition.

Le Corbusier n'est pas seulement un nom théâtral. C'est un nom générique, lancé comme un défi, conçu pour être adopté, comme on le fait dans le langage courant d'un nom de marque : le Frigidaire, la Mobylette. Il porte en lui, malgré lui peut-être, l'idée d'une lignée à venir : les corbusiens viendront, et le nom se déclinera en qualificatif.

Le Corbusier sort de la cuisse de Jupiter, il est seul encore et tout armé. Ses armes, ce sont des principes architecturaux.

Charles-Édouard Jeanneret termine la villa Schwob en 1917. Il a 31 ans et son parcours a été bien mené. Il a reçu un enseignement artistique ouvert, rempli de croquis et de notes des carnets entiers lors de voyages en Italie, en Grèce et en Orient, découvert les maîtres modernes à Vienne (Loos, Wagner, Hoffmann), à Berlin (Behrens, Gropius), à Paris (Perret). Sa curiosité l'a mené dans des milieux intellectuels et artistiques divers dont les influences ont de quoi le laisser embarrassé et confus. Pourtant, s'il s'enthousiasme ou se laisse impressionner, il ne se départit jamais de son esprit critique. Il s'exerce constamment à l'analyse et, grâce à sa réflexion, ces influences se déconteront rapidement.

Alors, l'architecture lui paraît à la fois un art – un domaine où une part d'irrationnel, de passion, s'exprime dans le talent – et une discipline intellectuelle où le développement des principes tient lieu d'exercice.

Après la confusion des années de formation, par souci de clarté intellectuelle, par inclination pour l'absolu aussi, le Corbusier veut faire prendre à sa pensée une forme pure. Il en appelle à la « vérité » afin de dégager des principes pour son architecture. Ses arguments cherchent appui dans la géométrie et les harmonies mathématiques. Ils se réclament de la pensée rationnelle, celle des ingénieurs et industriels. Mais vérité et raison ne sauraient être invoquées si elles n'étaient destinées à s'appliquer au monde dans son entier, y compris objets, machines, bâtiments, disposition des villes, organisation du quotidien.

Terrasse  
au  
second  
niveau  
et oculus



Façade  
ouest







Belcon en mezzanine

Page de droite : Salon et verrière sur le jardin

Coin bureau

Sa vérité réclame de se nicher partout. En conséquence, l'architecte, inquiet d'établir des principes exacts, doit porter son regard sur l'ensemble des manifestations du monde pour s'en nourrir dès lors qu'il y décèle de la pureté d'esprit : Le Corbusier en distingue dans les bateaux, voitures et autres avions. Quand il établit l'équivalence entre le Parthéon et une Delage « grand sport », la transparence de son monde atteint la perfection. L'architecte devient un artiste moderne dès qu'il sait distinguer les choses produites par le monde qui l'entoure et qu'il est capable de les transformer. Cela suppose de l'ouïssance et que l'ouïssance et la vérité s'accroissent l'une de l'autre.

Lorsque Charles-Édouard Jeanneret construit la villa Schwob, sa démarche intellectuelle et sa recherche plastique empruntent des voies où se lisent encore les influences de sa jeunesse. La villa est simple, car ses références viennent d'une aire où se joignent le classicisme, dépositaire de valeurs absolues, et le « moderne », porteur de valeurs rationnelles, pour former un classicisme moderne, que Perret et Hoffmann ont illustré. Elle annonce Le Corbusier par l'assemblage de masses épurées et par la présence d'événements plastiques surprenants qui tirent leurs forces de démesures. Aujourd'hui encore, la villa conserve cette étrangeté.

L'édifice est un ensemble symétrique construit à partir de l'arrangement de volumes élémentaires : cylindres et parallélépipèdes. Le plan en croix flanqué d'absides semi-cylindriques évoque celui d'une basilique. Sa construction est « rationnelle ». Un système de poteaux et de poutres en béton allège la construction en réduisant les murs intérieurs à de minces cloisons. Il rend possible de larges percements de façade qui ménagent de belles transparences. Ces façades sont des surfaces sans ornements, sans épaisseurs inutiles, sans modénatures qui agaceraient l'œil.

L'architecture de la villa Schwob repose sur la mise en œuvre de simples volumes : elle tend vers l'abstraction. Elle offre un fond plutôt neutre sur lequel Charles-Édouard Jeanneret appose trois éléments surdimensionnés : une corniche proéminente coiffant un parallélépipède et deux demi-cylindres, une immense baie vitrée correspondant à la double hauteur du salon et un vaste rectangle blanc encadré de briques suspendu au-dessus de l'entrée. Ils apporteront du souffle au sage arrangement des masses, communiqueront de l'inquiétude à cet ensemble classique et évoqueront « le drama de l'architecture ».

En 1923, Le Corbusier dit combien il a été frappé par l'œuvre de Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome. Il décrit la basilique, une composition savante de volumes simples, cylindres et prismes. Il admire le travail de l'artiste qui, sur ce fond épuré, a modelé des modénatures monumentales et sut communiquer à l'ensemble la passion et le drama. Michel-Ange est un prénom magnifique que l'histoire a retenu à la place d'un nom.





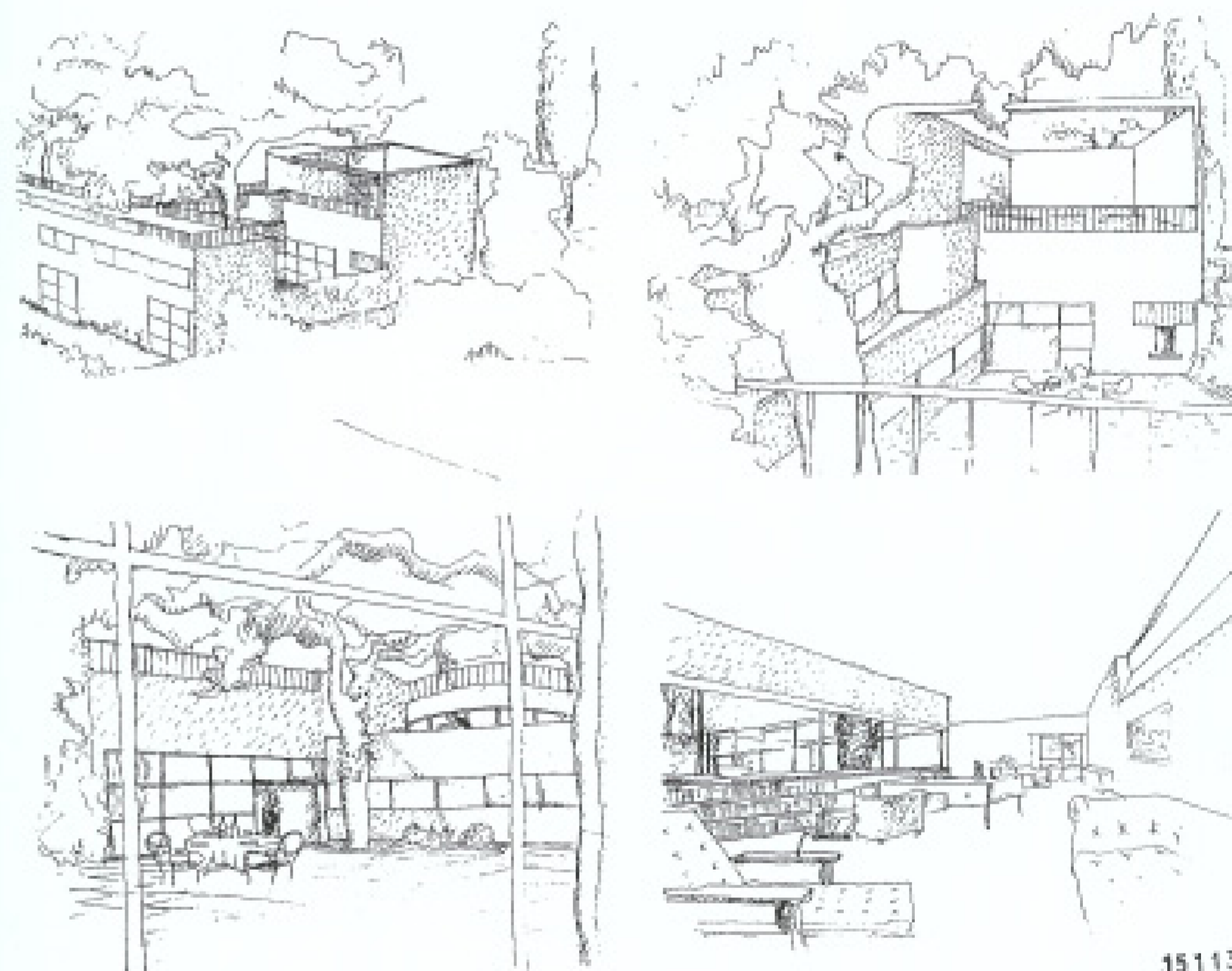
De gauche à droite : Amédée Ozanfant, Albert Jeanneret et Le Corbusier dans la villa Jeanneret à la Chaux-de-Fonds.

Des dix propositions successives que Le Corbusier adresse au responsable des affaires commerciales de la Banque immobilière parisienne (BP) en charge du lotissement square du Docteur-Blanche, seul le corps indissociable des villas La Roche et Jeanneret-Roaf voit le jour, au fond de l'impasse. Ce sont ainsi deux clients acquis à l'architecture corbusienne qui ont fait l'affaire : Albert Jeanneret, le frère musicien, et Raoul La Roche, l'ami banquier suisse. Un collectionneur, initié par le duo Le Corbusier/Ozanfant à la peinture puriste et cubiste, acquis aux idées de l'Esprit nouveau au point d'en devenir actionnaire. Ces clients sont des proches. Mais 1923-avril 1925, le lotissement square du Docteur-Blanche exige des architectes recherche patiente et récriture. L'émissaire de la BP se défile, les clients hésitent. L'opération

tourne court. Pourtant, depuis 1922, Le Corbusier, multiplie les contacts pour se voir confier, à l'instar de ses confrères hollandais ou allemands, la commande d'ensembles architecturaux. Car le lotissement, la « série », est une réponse à l'anarchie et au fouillis ingrat des constructions individuelles. Le principe est sans distinction de classe et vaut pour le logement populaire comme pour les villas bourgeoises. L'idée est à Léger et Pessac, mais aussi à Vausserson, autour de la villa Beuret. Fruit d'une tentative déçue, la villa La Roche jet son appendice, la villa Jeanneret-Roaf) en sort partie de l'exemplaire. Épousant les désirs d'un homme (et d'un œil) ouvert, la « promenade architecturale » y est à son comble : galerie de peinture, le corps principal de la maison est destiné à cet itinéraire. Raoul La Roche étant célibataire, les appartements sont reliés au

second étage. Seule la salle à manger est au premier. Aux cimaises de la villa, Picasso, Braque, Juan Gris, Jeanneret et Ozanfant... « Nous irons chercher les peintres pour faire sauter les murs qui nous gênent », écrit Le Corbusier. Pour la première fois, et pour une maison qui s'offre à la peinture, l'architecte fait usage de la couleur intérieure, rythmique, dynamique, accompagnant le pas et la pause, dans les trois gammes définies par Le Corbusier et Ozanfant quelques années plus tôt. Car la polychromie appliquée à l'architecture est dans l'air du temps. Au cœur de la nouvelle esthétique picturale du groupe hollandais De Stijl (Piet Mondrian et Theo Van Doesburg), elle est également au centre des discussions entre Fernand Léger et Le Corbusier. L'année même de la villa La Roche, à Utrecht, Gerrit Rietveld met en couleurs la villa de Truus Schröder...

# Villa La Roche



15113

**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

**Commanditaire :** Raoul La Roche, directeur du Crédit commercial de France et collectionneur d'art moderne.

**Dates de réalisation :** 1923-1925.

**Corpus :** galerie d'art avec maison d'habitation.

**Lieu :** 10, square du Docteur-Blanche, à Paris, 16<sup>e</sup>.

**État actuel :** villemusée, propriété de la Fondation Le Corbusier.



## La villa La Roche rend optimiste.

Elle rappelle qu'il y eut un moment, à Paris, où des gens riches et installés voulurent comprendre. Aujourd'hui, ces gens sont ailleurs.

Comprendre quoi ? Qu'au sortir d'une terrible guerre, on peut encore envisager le monde moderne comme une aventure heureuse. Le comprendre, l'assumer et, la richesse donnant de l'appétit, profiter quotidiennement du meilleur de ses nouvelles manifestations. Dans un monde à rebâtir, la jouissance du neuf peut prendre rang d'exigence morale, et le neuf est radical.

À ceux qui s'interrogent et veulent faire l'expérience de leur époque, le Corbusier entend offrir la possibilité de vivre, au-delà de la consommation des choses, au sein d'un environnement cohérent. La vie retrouvera un sens et la beauté son caractère, dit-il, si l'art, l'industrie, la technique, l'architecture, l'urbanisme, toutes les énergies et les forces créatrices de la société dépassent leurs contradictions et s'unissent autour de valeurs rationnelles : clarté, exactitude, précision, performance...

C'est le projet moderne. Pour l'établir, la pensée corbuséenne doit contourner l'ombre d'une guerre où se sont fourvoyés ingénieurs et industriels, ceux-là même qui lui fournissent un matériau poétique irréprochable. Si ces héros du monde rationnel se sont égarés, c'est la guerre elle-même qui est profondément irrationnelle. Si leurs forces brutes se sont laissées dévoyer, c'est qu'elles n'étaient guidées par aucune pensée élevée. Désormais, le courant spirituel capable de les réorienter, c'est l'art – mais puriste – qui l'entraîne. Un art total pour transcender le réel, tout le réel.

L'homme moderne qui apprécie les avions, les bateaux et les mécaniques est aussi amoureux de la paix. Pour l'empêcher de s'égarer à nouveau dans un univers de violence, l'art balisera son environnement. La villa La Roche est une œuvre totale qui lui sert de vade-mecum et le renseigne sur tous les points de la modernité. Dans sa complexité, elle est ce que pourrait être une ville moderne. Elle est un habitat. Elle est une sculpture, une peinture, un meuble, un vêtement. Elle est un théâtre aussi, pittoresque à force d'être démonstratif : le double volume de l'entrée avec ses loges et ses balcons constitue une scène acceptable. Elle ménage des surprises et des rebondissements : elle mêle l'intérieur et l'extérieur, la nature et le construit, le vide et la saturation de l'espace, le blanc et les couleurs vives, l'art et l'industrie.

Son architecture ne lâche pas l'homme qu'elle cherche à convaincre et à transformer. À chaque instant, elle le sollicite. Pour l'attirer en son sein, elle lui révèle ses profondeurs en multipliant les vues biaisées et les transparences. Elle le promène le long de ses coutures, le serre contre





Facade nord et villa Jeanneret  
 Facade nord vue du premier niveau



ses profonds après lui avoir fait traverser des vides impressionnants. Par tous les moyens, elle le maintient en éveil comme pour conjurer un cauchemar, et sa pression s'accroît sur lui à mesure qu'il accède aux pièces privées. Jusqu'à saturer de couleurs, de replis, de niches et d'événements, ces lieux où, laissé seul, l'habitant risque l'assoupissement. Ayant accompagné de si près le corps de ses commanditaires, la villa La Roche reste aujourd'hui encore une œuvre habitée par leur présence. Émouvante, elle échappe ainsi au genre didactique qui la menaçait.

Le Corbusier est partout. Tel un artiste dans son atelier, on le voit agir sur la matière la plus rude et l'on comprend son ambition : intégrer les éléments du monde industriel dans son œuvre plastique, les détourner, les transformer, travailler à ce que l'art et le réel se confondent.

Voilà : il prend du grillage torsadé, il en fait un motif et l'expose, encadré. De verrières industrielles, il fait des tableaux transparents qu'il accroche à la blancheur de cimaise des façades. Une ampoule, une simple ampoule, il la place au bout d'un tube horizontal, c'est une sculpture. D'un sol en caoutchouc, il fait un aplat rose. Les murs monochromes s'organisent en une composition plastique de plans calibrés. Une porte en tôle, tirée d'un catalogue, il l'élève à la dignité de porte d'entrée. Le hall est éclairé par le verre cathédrale utilisé pour les ateliers d'usine.

Tout est simple, tout paraît s'inscrire dans l'ordre du monde, et la beauté si radicalement novatrice de la villa devient accessible. Il semble qu'on aurait pu la concevoir soi-même. De la même manière, certains estiment que la peinture moderne pourrait être faite par un enfant.

L'esprit comprend, il veut participer, et l'œil averti considère avec une fraîcheur nouvelle les manifestations triviales du monde moderne. Elles paraissent autant d'occasions livrées à notre confort, ouvertes à notre fantaisie, faites pour l'action.

Le monde nouveau est une aventure. La villa La Roche en est le terrain d'exercice.

Page de droite : Facade est







Page de gauche :  
Escalier  
et balcon  
sur l'entrée

Pages  
suivantes :  
Vue de  
salon avec  
rampe



Salon et rampe vis de la mezzanine

Façade nord et salon







## Cité de Lège

**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

**Commanditaire :** Henry Frugès (1879-1974), industriel bordelais.

**Dates de réalisation :** 1923-1925.

**Corpus :** cité ouvrière de sept maisons familiales et une maison commune pour célibataires (cantine et logement).

**Lieu :** Lège (Gironde).

**État actuel :** maisons réhabilitées en 1996-1998. Architecte : Jean-Luc Mayet.



En novembre 1923, l'industriel bordelais Henry Frugès prend contact avec Le Corbusier afin de lui confier le projet d'une petite cité ouvrière près d'une de ses usines, une scierie dans les landes. Le Corbusier vient

de réunir dans un recueil, intitulé *Vers une architecture*, une douzaine de ses chroniques publiées dans *l'Esprit nouveau* – revue d'esthétique dont celui qui n'est encore que Charles-Edouard Jeanneret est, en 1920, le cofondateur avec le

peintre Amédée Ozenfant. Le livre fait mouche, Henry Frugès l'a lu, et manifeste aussitôt à Le Corbusier un soutien tonique pour ses « idées de logique et progrès ».

Héritée d'une étude théorique que Le Corbusier s'impose en pleine guerre, hantée par la problématique de la reconstruction, la cité ouvrière de Lège s'inscrit dans une accélération de projets de logements minimums et de maisons en série, auxquels Le Corbusier se consacre depuis 1914. Le Corbusier a lu *Enquête sur les conditions de l'habitation en France* (1894) d'Alfred de Foville et s'est informé sur la nouvelle architecture des banlieues anglaises. Il tempête contre cette « crise » française et multiplie les tentatives pour prendre sa place sur le marché du logement ouvrier. Henry Frugès lui donne sa chance, avec un prototype nommé « maison du Tonkin » en plein cœur de Bordeaux (détruite en 1975). Pour Lège, Frugès acquiesce spécialement un canon à ciment projeté Ingersoll-Rand. Sur le terrain, Le Corbusier part à la conquête des techniques industrialisées libérales. Ciment projeté sur coffret démontable, sur face minimum, toitures... Lège anticipa, Lège va trop vite. L'incompétence du bureau d'études et le manque de savoir-faire de l'architecte en matière de ciment projeté compromettent le succès du chantier. Avatars qui se retrouveront à Pessac.

## Quartier moderne Frugès

**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

**Commanditaire :** Henry Frugès.

**Dates de réalisation :** 1924-1926.

**Corpus :** cité-jardin d'une cinquantaine de maisons (le plan initial de juillet 1924 en prévoyait cent trentecinq).

**Lieu :** Pessac (Gironde).

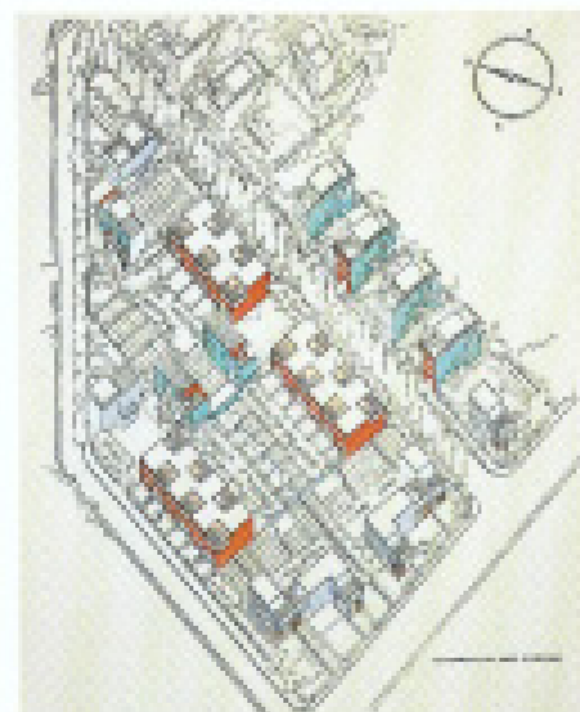
**État actuel :** en voie de restauration. Une maison acquise par la municipalité fait office de musée.

En 1924, Henri Frugès – entrepreneur dans l'industrie sucrière et amateur des beaux-arts – acquiert une prairie dans les landes afin d'y édifier pour les sans-abri une « cité-jardin » dans l'air pur des pins et de prolonger l'expérience de Lège. L'industriel répond à un devoir civique ou moment où la France vit une grave crise du

logement social, il entend aussi amoindrir le coût du matériel acheté pour le chantier de Lège (canon à ciment, compresseurs, boyeurs, mélangeurs Ingersoll-Rand).

Pour Le Corbusier, Pessac est une aubaine. C'est le terrain idéal pour développer à grande échelle une réponse appropriée à la problématique de la maison en série et du logement ouvrier. En 1924, le programme résidentiel comprend cent trentecinq maisons avec, au centre, des commerces. Quatre types de maisons sont proposés : à arcades, « gracieux », en quinconce, isolées et à toit-terrasse. En 1925, Pierre Jeanneret y ajoute une entrée : un immeuble-portique de six étages d'appartements standard et de terrasses-jardins.

Au cours du chantier, les difficultés techniques et financières s'accumulent, freinent et fragilisent l'expérience : reprise des travaux par un entrepreneur parisien, abandon du canon à ciment pour le parpaing, imprécision des dimensions, malheurs. Le surcoût est immodéré. En 1926, lorsque cinquante et une maisons sont enfin livrées, il leur manque... l'eau ! Par pure négligence. Titulaires d'un permis de construire pro-



voisité et non protégé, ni Frugès ni Le Corbusier ne se sont soucés de respecter les règles les plus élémentaires de la collectivité. Les maisons ne seront vendues qu'en 1928 grâce à la loi Loucheur. Ni l'immeuble-portique de Jeanneret ni les commerces ne verront le jour.

# Lège et Pessac



Inauguration de Pessac (mai 1926)





Lège.  
Maison  
commune  
et fronton  
de pelote  
basque  
conservés



Lège. Maisons vues du nord

## Ici les bâtiments ne font pas de mystère.

Ils sont nus et livrent sans détour leurs avantages au regard. Pas de tricherie ! Rien que la vérité, s'est toujours vanté le Corbusier.

Devant les lotissements de Lège et de Pessac, on veut bien le croire et partager son mépris pour les styles, décors et autres artifices trompeurs : ce sont eux les tricheurs. Quelle horreur !

Les pavillons poussés alentour devraient rougir de leur goût pour le pittoresque et de leur inclination pour le faux. Mais ils sont retars. Voici qu'ils répondent : « Vos constructions modernes, si simples, si sûres d'elles-mêmes, ne sont-elles pas inspirées par certains bâtiments blancs et cubiques de la Grèce, de l'Algérie ou du Maroc ? N'obéissent-elles pas à un style à leur tour, exotique de surcroît ? »

Leur remarque n'est pas entièrement fautive. La partie n'est pas jouée, il ne suffit pas de s'empêcher de mentir pour dire la vérité, il ne suffit pas de se dépouiller pour prouver que l'on ne triche pas. Pour avoir raison contre tous, il faut bien avancer quelques arguments. Le Corbusier n'en manque pas. En premier lieu, pour construire ces lotissements, il compte bien adopter des techniques modernes de production : rationalisation, standardisation, série, utilisation du ciment armé, du « ciment-gun »... Elles devraient permettre de construire à moindre coût et d'offrir les meilleurs avantages en terme d'habitabilité : espace accru, sol libéré, toiture-terrasse, loggias, pergolas... Ensuite, il considère que les ouvriers de l'entreprise Frugès forment une communauté de travail dont l'esprit doit se retrouver dans les arrangements de leur lotissement. Des repères collectifs s'avèrent nécessaires. Ils communiqueront des sentiments autrement plus forts et exaltants que les images de repli sur soi dont les pavillons individuels, engoncés dans leurs copies de style, donnent le spectacle. Ces repères, l'esthétique moderne y pouvait. Inspirée de l'univers des machines et porteuse d'un regard objectif sur le monde, elle parlera franc à ces travailleurs qui apprendront naturellement à l'aimer.

Pour commencer à se faire entendre, le Corbusier débarrasse son discours des termes qui servent communément à qualifier les maisons. Alors qu'on entend généralement : voici, par exemple, une maison de style basque avec toit en tuile, entrée sous auvent à ossature bois, soubassement en pierre rapportée et fenêtre encadrée de briquettes, le Corbusier dit à Pessac : voici une maison Zigzag, voilà une maison en quinconce et, plus loin, une maison isolée, « un gratteciel » et deux maisons jumelles.

Le tableau abstrait du lotissement se substitue à la scène de genre des pavillons. Le type remplace le style. Mais le type, par ses variations, constitue ici un système ouvert. Il offre de véritables possibilités de



Lège.  
Maison  
commune  
conservée  
et maisons  
  
Lège.  
Maisons  
vues du  
sud-ouest



Pessac.  
Innovables  
« grati-  
ciel » est  
de la rue

Pessac.  
Au premier  
plan,  
maison type  
« quincoza »



choix entre des espaces intérieurs et extérieurs divers, correspondant à des avantages particuliers bien réels.

Cet ensemble de constructions rassure. Constitué à partir de l'assemblage d'un module de base et d'une esthétique très simple, il évoque les exemples donnés par les notices explicatives de ces jeux de construction qui permettent de composer des formes rudimentaires par empiement ou emboîtement d'éléments modulaires. Ces jeux, dont les règles sont succinctes, n'autorisent pas de tricherie. Avec eux, on construit aisément des univers élémentaires qui sont reposants pour l'esprit. Voyez les maisons de Lège : ce sont des cubes, leur simplicité est émauvante qui renvoie à des vies humbles et dignes d'ouvriers droits dans leurs boîtes. Voyez les maisons de Pessac : ce sont des assemblages variés et heureux d'éléments minimums abritant une petite société qui, ayant maîtrisé son environnement, sait où elle va.

Ces lotissements satisfont ceux qui rêvent d'un cadre de vie neutre à investir, d'une enveloppe à remplir soi-même. Cette simplicité ne se réduit pas à un style, le « purisme » en l'occurrence, ce n'est pas simplement une esthétique. La neutralité est un trait du monde moderne qui garantit un degré de liberté. Elle indique peu par désinvolture vis-à-vis des traditions et des hiérarchies et convient à celui qui cherche à composer son propre environnement. Elle laisse les habitants prendre leurs marques. Mais si la neutralité de l'architecture passe par le dépouillement de tout effet décoratif, quand l'habitant choisit de se dépouiller, il le fait moins par esthétique ou désinvolture que par conviction. Les lotissements de Lège et de Pessac font penser aux kibboutzim, aux constructions d'émigrants, à l'habitat fruste de ceux qui, ayant rompu avec le passé, envisagent l'avenir en remontant leurs manches. Il y règne une atmosphère favorable à l'action, à l'engagement. Sans doute l'idée que ses ouvriers sont engagés dans une politique architecturale séduisante M. Frugès.

On adhère sans réserve à cette remise à plat du problème de l'habitat en lotissement. Pourtant, une impression dérangeante vient troubler le bel accord. On a la sensation de se trouver au sein d'un décor. Alors que la qualité de l'ensemble, y compris sa valeur esthétique, repose sur la neutralité des parties, la polychromie des bâtiments gêne. Elle renvoie à un monde traditionnel et hiérarchisé où l'architecte occupe une place prééminente en accusant les gestes par lesquels il produit le beau. La polychromie est une plus-value esthétique qui pèse. Bien sûr, elle est inspirée par ce que l'époque a produit de meilleur, mais en faisant du lotissement une vaste composition picturale, elle transforme une collection heureuse de maisons dépouillées en un schéma qui cherche à orienter la vie collective. En gros elle affirme : l'art moderne

Pessac. Façade ouest sur jardin







32

Pessac.  
« Maison  
général  
ciel » et  
maison  
type  
boite

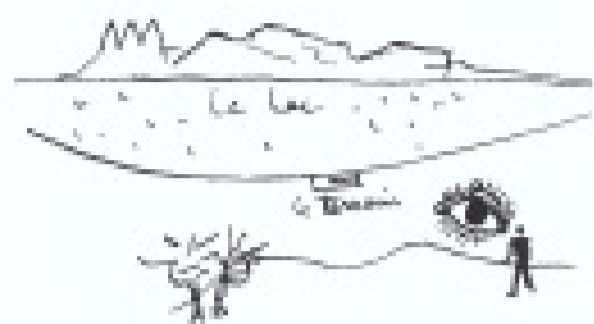
est une hygiène quotidienne. Attendre des habitants qu'ils s'y conforment, c'est abuser de leur conviction. Après s'être dépouillés de leurs vieux oripeaux, ils devraient revêtir ce manteau d'arlequin pour célébrer la « synthèse des arts ». La polychromie embrigadée. C'est l'époque sans doute.

La nôtre n'a pas à lui en remonter en matière de lotissement, qui jugerait bien trop radical et pas assez vendeur de reproduire aujourd'hui Lège ou Pessac. C'est si simple pourtant, cela demande si peu de clairvoyance, si peu de courage.

Page de droite : Pessac. Maison en bordé







Le 5 août 1923, M. Jeanneret père note dans son journal : « Edouard nous propose la construction d'une toute petite maison "pueise". Nos moyens : 3 000 F de revenu au total, c'est extra peu. » À la Noël 1925, soit au bord du Léman, face à la chaîne des Alpes, cette villa de retraite fut pour accueillir le vieil artisan émailleur de cadrons de montres qui, descendu de la vallée du Ford et de ses austères montagnes neu-châteloises, y trouvera la douceur du lac et des vignes.

Années pleines, effervescentes. Le Corbusier a tenté sa ans et travaille avec Pierre Jeanneret aux résidences-ateliers du peintre Ozenfant, des sculpteurs Lipchitz et Miaschouinoff, des Tamiéens... 1923, c'est aussi l'année délicate consacrée, depuis le printemps, au lotissement du square du Docteur-Blanche à Paris. Si les négociations avec la Banque immobilière parisienne au sujet du square sont épuisées et stériles, les premiers coups de grille avec le peintre et futur voisin Gaston Wadou à Corsaux sont fructueux et facilitent un projet simple et lumineux.

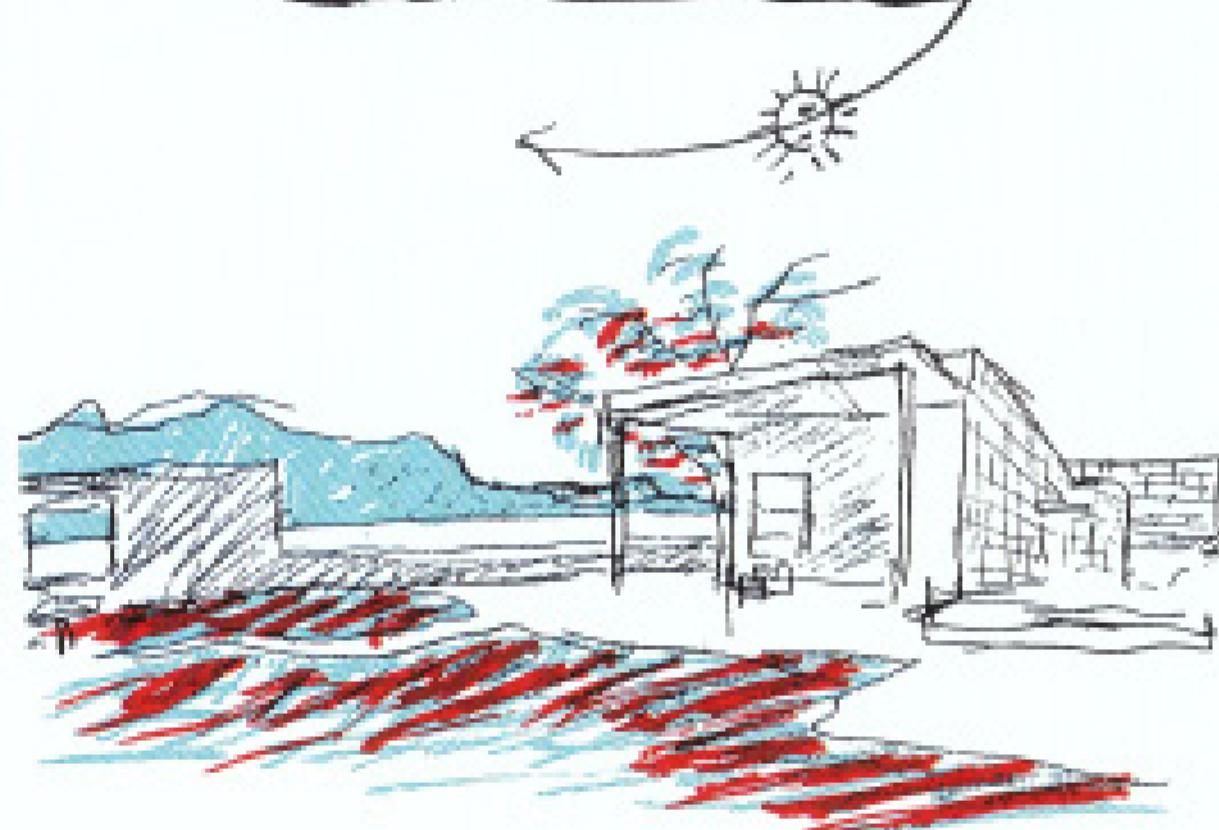
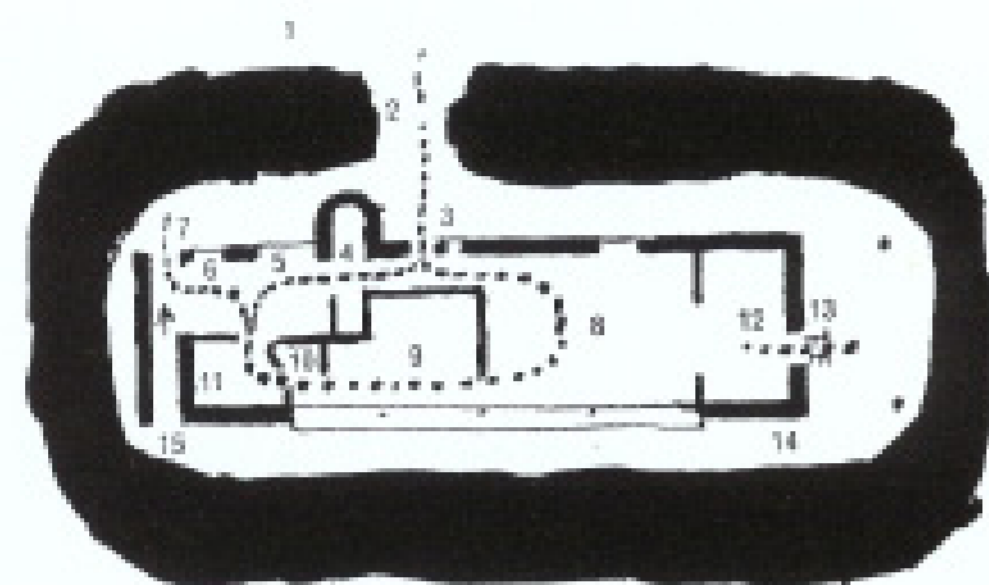
Le Corbusier avait d'abord imaginé un chalet. Puis une maison à deux étages. En 1924, il établit le plan définitif : une « boîte allongée sur le sol » d'une soixantaine de mètres carrés (4 mètres de profondeur sur 16 mètres de long et 2,5 mètres de haut). Une fenêtre unique sur 11 mètres de long. Et un toit-jardin.

Contemporaine des fenêtres en bandeau sur les villas La Roche et Jeanneret, « acteur primordial de la maison », la fenêtre de Corsaux a le privilège de l'exception : le paysage qu'elle embrasse, qu'elle encadre. On y pressent, ce paysage l'est plus encore du toit-terrasse, que le Corbusier rêve bacallique : couvert de géraniums sauvages ou de myosotis sonés au hasard des vents...

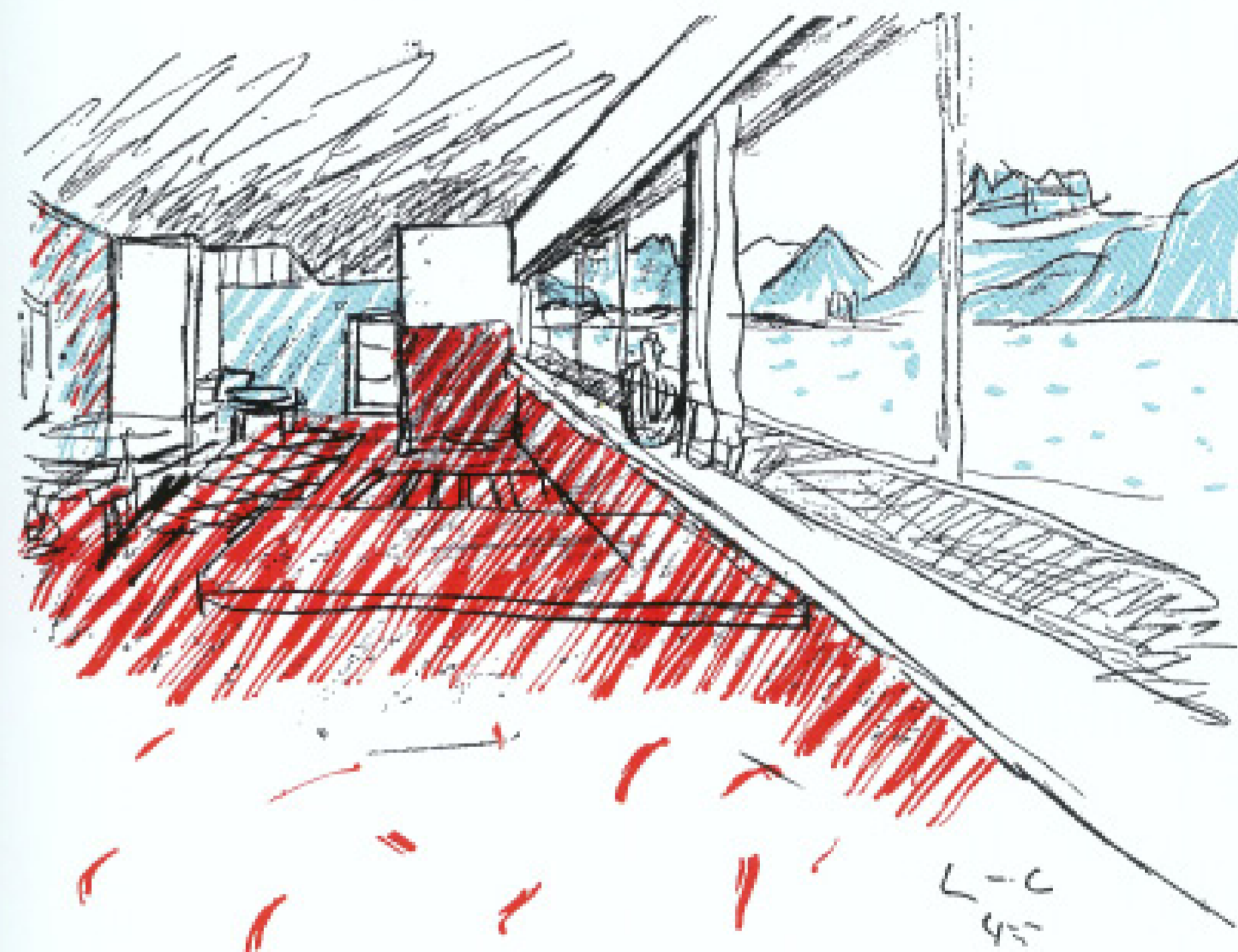
Quelques modifications sont intervenues avec le temps. La façade nord a été revêtue de bardoux de tôle galvanisée et, parce que « les maisons attapent aussi la coqueluche », une cheminée a été construite sur la terrasse, et la façade sud a été couverte d'un barabge d'aluminium.

Un petit livre, signé Le Corbusier et publié à Zurich en 1954, retraces l'histoire d'Une petite maison, qu'un inopiné conseil municipal du cru considéra comme un « crime de lèse-nature », interdisant qu'elle fût à jamais imitée...

La mère de l'architecte y vécut jusqu'à sa mort, en 1960.



# La petite maison



**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

**Dates de réalisation :** 1923-1924.

**Corpus :** maison pour M. et Mme Jeanneret.

**Lieu :** 21, route de Lavaux, village de Corsaux près de Vevey, Suisse.

**État actuel :** classée monument historique depuis le 22 juin 1962 par le conseil d'État du canton de Vaud.

Fenêtre en longueur  
vue de l'intérieur

Page de droite :  
Vue de l'extérieur  
sur le lac



## Faire le minimum n'engage pas à la paresse,

vivre avec le minimum n'oblige pas au dénuement.

Pour concevoir l'habitat minimum, il faut s'intéresser sérieusement à la consommation. Quelles jouissances exactement peut-on tirer des choses construites ? Et, plus généralement, puisqu'il s'agit de l'organisation de la vie : que désirer-on précisément ? Le minimum exige de la précision. Pressé par l'économie, il filtre envies et besoins pour en retenir l'essentiel. Le minimum est la mesure première de nos désirs. S'il satisfait peu de nos envies, en retour il les exprime franchement et rend facilement désirables les choses qu'il établit. L'envie vient immédiatement d'habiter la petite maison à Corseaux. On y reconnaît la géographie exacte de rêves d'habiter, qui pourraient être les nôtres.

L'architecte, s'il cherche la forme minimum, s'astreint à définir exactement le bénéfice attendu.

Considérons une fenêtre. Elle offre des vues et laisse pénétrer la lumière, c'est l'essentiel. La fenêtre minimum n'a pas de forme avant que soient définies les vues souhaitées et imaginés les effets de la lumière. À Corseaux, veut-on voir, assis ou debout, le panorama des Alpes au-delà du lac ? une seule fenêtre fait l'affaire. Longue de onze mètres, à bonne hauteur, elle laisse la chaîne des montagnes se dérouler sans interruption. Le minimum peut être grand, il n'est jamais démesuré. Veuton profiter du soleil matinal, mais doucement, sans qu'il réveille par éblouissement ? le toit se soulève à l'est, un lanternneau est ménagé, la lumière se diffuse sur le plafond et sur les murs sans agacer l'œil. Veuton un jour de référence dans la buanderie ? une dalle de verre encastrée dans la toiture y suffit.

Considérons un toit. Il est fait pour coiffer la construction et protéger des intempéries. À Corseaux, on veut profiter de sa position élevée et l'on n'a pas besoin de combles : le toit est plat, on y accède pour jouir d'une vue exceptionnelle. Comme, par ailleurs, on ne souhaite pas perdre une parcelle de terre végétale, le toit est planté. Mais on a aussi besoin d'un porche abrité : le toit est prolongé au-delà du pignon est, et l'abri est gagné.

On peut désirer grand et concevoir au minimum. Il y a de la marge. Le minimum épuise les choses en les faisant servir plusieurs fois grâce à des déplacements ou à des empilements.

Le toit sert de jardin et couvre un abri extérieur qu'une cloison coulissante protège à volonté. La fenêtre en long est doublée d'une tablette intérieure où sont exposés des bibelots et encastré un lavabo ; une table rabattante y est greffée qui reçoit quatre à six personnes. Une cloison dissimulée coulisse pour isoler une pièce en même temps qu'elle lui ouvre un placard. Dans une chambre, les lits sont superposés et un meuble







bas de rangement sert d'estrade pour une chaise et une table fixe : c'est un bureau en l'air. Dans la chambre d'amis, un décaissé dans le sol permet d'extraire, de dessous le lit, un autre lit à roulettes. Une petite porte, à fleur du mur opposé, donne accès à un lavabo encastré ; à son revers, un miroir et un support de serviette : c'est un coin toilette escamotable. Des appareils d'éclairage sont dotés d'un bras articulé et donnent de la lumière à plusieurs endroits. La chambre et la salle de bains sont ouvertes pour agrandir la perception de l'espace. Les tuyaux entre les radiateurs font des longueurs pour assurer une part de chauffage.

En tout point le profit est recherché, la mise est doublée.

Cette recherche forcenée de rentabilité et d'efficacité n'est-elle pas la manifestation d'un esprit étroit ? Car ces éléments ne sont pas séduisants en eux-mêmes. Un lavabo, une lampe articulée en métal, un lit en tubes d'acier, le maigre potelet qui supporte l'abri – « une calame », dit Le Corbusier par dérision –, tout cela forme un décor sommaire. Et puis, quatre mètres de large, c'est un peu étroit pour une maison ! Sans doute, mais comme par magie, l'assemblage de ces choses si humbles et si maigres compose une petite maison dont les effets paraissent en même temps gracieux et profonds.

Pour les apprécier, il lui suffit de goûter l'ironie de Le Corbusier quand il s'amuse à détourner les objets de leur fonction et à les mettre en scène. Le lavabo dans sa niche, avec ses rondeurs blanches reflétées dans le miroir, fait une icône en émail acceptable pour qui rentre dans le jeu. La cloison qui coulisse devient un événement plein de noblesse. Le toit accessible semble le pont d'un navire dérivant au milieu du lac. Les lits superposés prolongent le temps simple de l'enfance. Bref, il y a de la prestidigitacion à Corseaux. À force d'assembler des bouts de ficelle et de tirer des paravents, Le Corbusier fait sortir un joli oiseau. C'est charmant, plein d'agrément et dénué de prétention. C'est léger au point d'en devenir profond. La petite maison est un modèle d'établissement humain discret et de peu de poids. Elle peut servir d'exemple à la civilisation industrielle et urbaine qui occupe un volume effrayant et risque, si elle n'y prête pas attention, de peser sur la terre jusqu'à l'épuiser.

Cette civilisation est féconde en rebonds : à celui qui veut l'appréhender par son esprit, elle impose un mouvement perpétuel. La petite maison de Corseaux accompagnera ses déplacements en l'encombrant au minimum. Ainsi, elle tenait à l'état de dessin précis dans la poche de Le Corbusier, alors qu'il lui cherchait un terrain. Conçue en fonction de désirs particuliers, elle est détachée du sol et des traditions qui l'enracineraient. Elle est là comme elle aurait pu être ailleurs. Il suffirait de



Petite maison

chercher plus loin un terrain qui corresponde à ses desseins. C'est de l'architecture à l'envers.

La culture architecturale dominante s'inquiète de ce détachement. Elle apprécie les maisons ancrées dans le paysage. Elle enseigne que l'œil juge un bâtiment à partir de ce qu'il connaît des meilleurs exemples distingués par l'histoire ou par les usages. Elle apprend que l'architecture est un art de la citation et de l'arrangement des styles. Elle veut séduire par les jolies d'un langage imagé dont les références sont réputées indépassables et connues de tous.

La petite maison de Corseaux fait de l'architecture par effraction. Située en dehors de la discipline ordinaire, elle n'use pas des moyens traditionnels de séduction. Le Corbusier y voit des lieux communs accrocheurs et vides de sens. Pour plaire, la petite maison dispose d'arguments qu'elle a bâtis de toutes pièces. Ils sont convaincants, d'autant que les habitants de la petite maison se laissent séduire a priori : ce sont les parents de l'architecte.



Totum plantae

Cole zelon



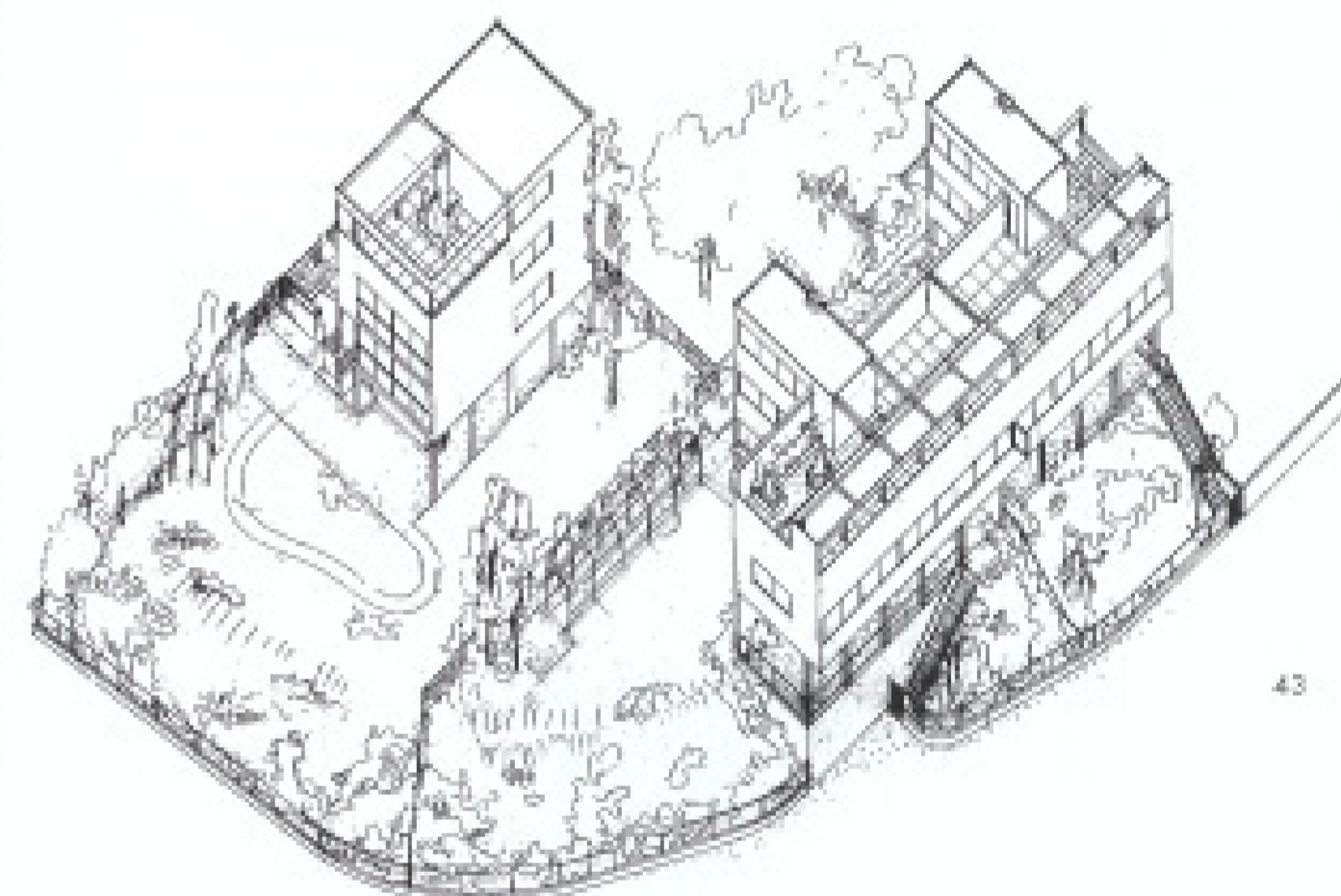






Le Corbusier et Mies Van der Rohe au Weissenhof (1927)

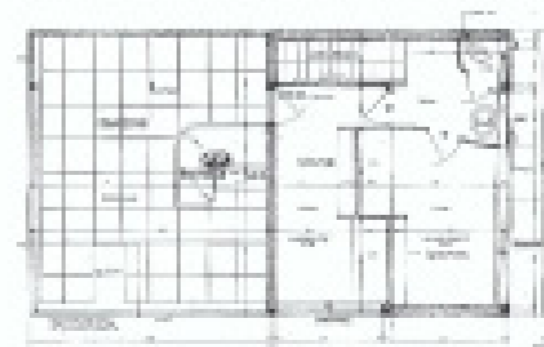
# Maisons au Weissenhof



Si importants que soient ses aspects techniques et économiques, le problème de l'habitat moderne est, d'abord, un problème d'architecture. » Ainsi Mies van der Rohe ouvre-t-il, en 1927, le programme de la cité expérimentale du Weissenhof à Stuttgart, dont il est l'architecte en chef.

Mies a conçu le plan-masse et donne carte blanche à ses invités qui comptent parmi les plus actifs de l'architecture moderne européenne à Rotterdam, à Berlin, à Dessau... Le Corbusier est séduit et flatté. En mai 1926, l'inauguration de la cité ouvrière bordelaise du Passac doit un chantier formidable mais éreintant. Le Weissenhof se présente alors comme une belle commande, dans un contexte d'émulation théorique et concrète.

Alors que Mies Van der Rohe se propose de travailler à la flexibilité du plan en réalisant un petit immeuble à ossature métallique, et que Walter Gropius cherche à optimiser la préfabrication par montage à sec de maisons isolées, Le Corbusier réalise son modèle de maison « Citrohan ». Dans les cartons depuis le Salon d'automne de 1922, ce prototype complet de la « machine à habiter », libéré du sol et du site, transplantable partout, en ville comme en bord de mer, abondamment cité, rêvé par l'architecte, trouve au banc d'une colline dominant Stuttgart l'occasion d'être bâti. Ce sera peu. C'est au Weissenhof que Le Corbusier formule les « Cinq points pour une architecture nouvelle », qui sont publiés dans le neuvième numéro de la revue *Die Form* : 1. les pilotis ; 2. le plan libre ; 3. la fenêtre en longueur ; 4. la façade libre ; 5. le toit-jardin.



**Architectes invités :** Victor Bourgeois (Bruxelles), Le Corbusier & Pierre Jeanneret (Paris), J. J. P. Oud et Mart Stam (Rotterdam), Josef Frank (Vienne). Et les Allemands Walter Gropius (Dessau), Peter Behrens, Hans Poelzig, Bruno et Max Taut, Ludwig Hilberseimer, Mies Van der Rohe (Berlin), Adolf Rading, Hans Scharoun (Breslau), Richard Döcker et Adolf Schneck (Stuttgart).

**Promoteurs :** association Deutscher Werkbund (DWB), dont le vice-président, Mies Van der Rohe, est le coordinateur du projet Weissenhof.

**Date de réalisation :** 1927.

**Corpus du projet :** conception d'une cité expérimentale, comprenant des maisons individuelles et des immeubles collectifs. Le Corbusier signe deux maisons individuelles, dont la plus grande comporte deux logements.

**Lieu :** périphérie de Stuttgart. Les maisons de Le Corbusier se situent au 2, Bruckmannweg et 1-3, Rathenaustrasse.

**État actuel :** endommagée (en partie) par les bombardements de 1942 à 1944, la cité a été classée en 1956, repeinte en 1968, puis restaurée et réhabilitée (1981-1986).



## Une pièce essentielle du moteur de l'histoire

s'actionne, une nouvelle force apparaît : les masses. Elles ont rendu la guerre mondiale, révolutionné le plus vaste des pays. Elles travaillent à la chaîne pour produire en série et consomment activement. Elles se déplacent et se divertissent en nombre au sein d'agglomérations toujours plus grandes.

Violence, production, consommation ne se conçoivent plus en dehors du nombre. Comme le nombre est important, comme il est réactif, violence, production, consommation sont les nouvelles composantes pour la société. « La mécanisation prend le pouvoir », écrira Siegfried Giedan. Quant à Le Corbusier, il cite l'exemple d'Henry Ford, dont les usines automobiles produisent en série le fameux modèle T qui offre la vitesse à tous les Américains.

Répétition, série, rupture des équilibres anciens, fascination pour la performance, séduction des objets techniques, dynamique sociale, forment autant de sujets à partir desquels les architectes modernes choisissent de travailler afin d'accorder l'environnement bâti aux transformations de la société.

À visiter aujourd'hui le Weissenhof, il est difficile de faire correspondre de telles ambitions à des architectures qui paraissent somme toute simplement taillées dans des masses blanches et sagement fonctionnelles. Sans doute satisfont-elles les besoins essentiels et sont-elles construites rationnellement, mais c'est assez peu ; on comprend difficilement ce qui les distingue, hors leur rupture d'avec les styles du passé.

En fait, le monde tirant sa force du nombre, son énergie s'applique à satisfaire des aspirations communes au détriment de la distinction et des hiérarchies établies par l'histoire ou les coutumes. Prise par ce mouvement, l'architecture moderne intègre une part de généralité, son registre est global : il se définit hors des déterminismes historiques, sociaux et nationaux. Ainsi paraît-elle neutre, nue, et abstraite.

Mais son détachement n'est pas une perte, c'est un moyen d'action radical dont le projet est moins moral – par la valeur qu'il accorde au renoncement – que politique. L'architecture moderne a un programme qui tient en trois points.

Premier point. Elle gomme les différences sociales, elle promet d'être accessible à tous. Le Corbusier use d'un même vocabulaire, qu'il s'agisse de construire pour un capitaine d'industrie ou pour son employé : volumes épurés, béton peint, menuiseries acier, mobilier en tube métallique... Une maison modeste et un palais sont comparables, soutient-il, il leur suffit d'être dignes. Accéder à cette qualité coûte peu, la dignité procédant de l'harmonie des lignes et de l'intelligence des dispositions. En revanche, la décoration est considérée comme un men-

Maison  
pour  
deux  
familles



Page de droite : Maison unifamiliale



songe et une aberration sociale car elle altère la pureté des lignes, distingue celui qui peut s'en parer et rabaisse celui qui se satisfait de copies à moindre coût.

Deuxième point. L'architecture moderne est internationale. Inspirée par les changements qu'elle voit se manifester selon des modalités communes dans l'ensemble des pays industrialisés, elle est conçue pour s'appliquer identiquement en tous lieux, sans souci du contexte ni des coutumes. Les architectes qui construisent au Weissenhof viennent de pays divers : Allemagne, Hollande, Belgique, France. Pourtant, leurs bâtiments procèdent d'une culture commune et sont proches d'aspect et d'esprit. Un mouvement international se constitue. C'est très étonnant. Jusqu'alors, dans les expositions internationales, les pays cherchaient inmanquablement à se distinguer à travers leurs architectures nationales. Troisième point. Si elle ignore largement ce que la géographie distingue, l'architecture moderne ne considère pas mieux les exemples tirés de l'histoire. Elle préfère se forger une conviction : elle est placée dans le sens de l'histoire, à l'avant-garde. C'est le présent qui l'inspire, au point qu'elle croit possible, à partir de constatations lucides, d'en tirer des déductions logiques. Elle prête au présent les mêmes vertus d'objectivité qu'à la science. Il suffit de savoir l'observer.

L'architecture moderne ne constitue donc pas un style nouveau, qui serait dépendant des modes. Au contraire, elle met fin à la querelle des styles, en se réclamant, une fois pour toutes, des domaines du Présent, de la Raison et de la Vérité. Elle introduit un « esprit nouveau » qui se charge d'inspirer le genre humain par l'exacitude de ses concepts, au lieu de séduire les individus par les jalousies du style ou de les impressionner par des précédents historiques. Sa nudité, elle l'affiche avec soulagement, c'est l'habit le mieux taillé pour représenter son esprit. L'architecture moderne diffuse une idéologie égalitaire, universaliste et progressiste. Ces manifestes paraissent aujourd'hui tour à tour sublimes ou vaniteux, prémonitoires ou naïfs, essentiels ou transitoires. C'est selon. Le projet moderne tient sa réussite d'avoir sorti l'architecture du domaine clos de l'Académie, en lui fournissant un impératif qui vaut encore : celui de la lucidité quant aux manifestations de son époque. En exerçant ce regard, l'architecture fait jouer la clé de son propre renouvellement. En contrepartie, cette intelligence l'exclut du Paradis de l'histoire toute faite. « L'esprit » dont elle se réclame lui interdit, en principe, de se figer dans les règles qu'elle formule. Sous le coup de ce double changement de perspective, l'architecture bascule. Forcée à s'adapter en permanence, elle sera désormais en déséquilibre constant. Elle s'invente un destin qui la pousse à être intelligente, évolutive, radicale et curieuse. Au risque de l'incompréhension.

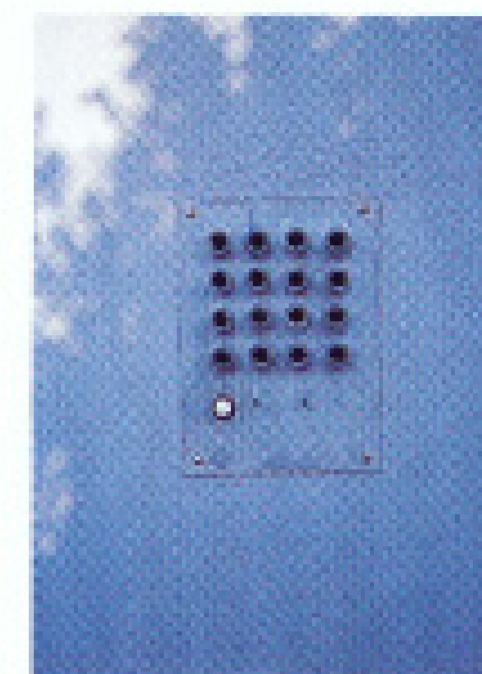
Il ne faut pas s'arrêter au caractère dogmatique ni à l'aspect schématique des déclarations faites par les architectes modernes. Leur emphase est relative à la part de généralité qu'ils ont choisi d'assumer, à l'instar d'une époque qui se dirige à marche forcée vers l'uniformité et n'est pas avare en théories globales. Aussi l'architecture moderne est-elle avant tout un processus, un mouvement au sens littéral du terme. Par effet d'entraînement, elle induit ses propres révolutions, et comme elle est un « esprit » plus qu'un dogme, elle souffle implicitement des arguments à ses futurs contradicteurs.

Par ailleurs, conçue puis entretenue dans l'urgence, elle constitue une eschatologie. Prise au sein de mouvements mondiaux qui bouleversent les organisations sociales, nationales et économiques, notre civilisation risque de ne plus retrouver ses esprits et d'abandonner sa propre maîtrise. Face à cette situation, la société désorientée ne peut négliger les ressources de l'architecture moderne, manifestation essentielle de l'esprit, preuve éclairante de la capacité d'organisation humaine, expression d'une haute culture transnationale. Si la société refuse ces moyens qui lui sont offerts, prédisent les architectes modernes, elle devra craindre les désordres sociaux, la crise économique et la guerre entre les nations. L'histoire s'accomplira suivant leurs prédictions sans que ses causes aient à voir avec leurs préoccupations.

A posteriori, certains s'amuse du paradoxe d'une architecture moderne qui fut conçue pour établir un goût commun et manqua de séduire la masse des individus dont les inclinations allaient plutôt vers les modes, la décoration, la légèreté, le faux, sans trop se soucier de la dévaluation des valeurs et des styles. Ce point de vue désabusé qui se targue du bon sens est assez courant.

Aujourd'hui, on se méfie à juste titre d'une architecture qui afficherait des objectifs moraux et politiques en prenant pour exemple l'organisation de la production industrielle. Sans doute l'architecture de ces dernières années ne jouet-elle pas le rôle que les modernes voulaient lui assigner. Elle préfère se reporter sur des expressions individuelles, craint de se poser en préalable comme un enjeu politique, constitue une culture moins nettement définie et peu confiante dans sa capacité à éclairer le monde, mais plus tentée de le divertir, et aborde le domaine social sans prétendre changer la société, préférant consoler la « misère du monde ». L'heure est à la modestie, à la compassion et au jeu. En conséquence, la part de généralité que les sociétés cherchent à produire pour conjurer les constants bouleversements du monde n'échoit plus à l'architecture qu'en portion congrue, et se trouve désormais produite par l'industrie du divertissement, friande de décors architecturaux.

Maison unifamiliale facade nord



Détail d'entrée

Escalier d'entrée







Vue sur jardin et rez-de-chaussée

L'architecture moderne trouve là une première occasion de se confronter au public à l'échelle d'un quartier. Elle cherche à convaincre le nombre par le biais d'une architecture ordinaire : performante, économique, mise en série, neutre... La foule vint, sans trouver de décor. Le public fut choqué et intéressé à la fois. Aujourd'hui encore, le Weissenhof est bien habité. Les conditions ordinaires de la vie urbaine y ont changé radicalement et en douceur. Ce changement s'exprime différemment d'un bâtiment à l'autre, et l'ordinaire n'a pas la même valeur selon les architectes.

Mies Van der Rohe dessine un long immeuble sur quatre niveaux et s'en tient à l'expression de la stricte fonctionnalité. Il prend l'habitat collectif à bras-le-corps, sans beaucoup de tendresse pour le sujet et sans tempérer la part d'indétermination qu'il suppose. L'habitat ordinaire est forcé à la dignité par la justesse des dispositions, l'austérité des lignes et l'économie du dessin.

J. J. P. Oud, au contraire, fort de l'expérience hollandaise du logement social, a le souci d'offrir des usages plus riches. Ses petites maisons sur deux niveaux, avec leurs modestes jardins et leurs caouettes individuelles, sont présentées en série. Elles donnent l'image d'une société normalement heureuse, cultivant sans excès un bonheur ordinaire. Ici, l'homme, être social tempéré, trouve sa dignité et s'enrichit de la répétition des tâches quotidiennes.

Le quotidien intéresse aussi Le Corbusier. Mais s'il règle tous les détails de la vie domestique, c'est pour mieux réveiller l'habitant. Il l'aiguillonne et lui fait adopter des gestes et des postures qui l'ouvrent aux aventures promises par chacune des journées qui commencent. Chez Le Corbusier, l'individu prime et il vit quotidiennement dans une certaine exaltation. Il ne disparaît pas derrière une épure, ne se dissout pas dans un groupe, ne se repose pas sur une représentation collective. Il est un acteur, il lui faut un cadre. Pas un cadre décoré, qui serait une affectation. Un décorum plutôt, qui veille au déroulement du quotidien et offre à l'habitant un mélange d'avantages véritables et de contraintes subies afin que sa vie paraisse plus noble, toujours exceptionnelle. Une maison est un palais, c'est affaire de dignité, dit Le Corbusier. Quand le palais devient une maison, il ne saurait se départir de sa grandeur.

On retrouve son souci de grandir les gestes de l'homme dans chacun des « cinq points pour une architecture nouvelle ». Ses bâtiments au Weissenhof en sont la première et très littérale illustration.

Les pilotis placent la maison en l'air et l'habitant en surplomb : la noblesse est à l'étage. Le rez-de-chaussée joue les utilités, sans ouverture sur le jardin : il n'encourage pas à la pratique du sol, à la trivialité du jardinage...







Le toit-jardin est un lieu de prédilection. La végétation y pousse si on l'y autorise et, quand elle le fait, c'est grâce à l'ingéniosité humaine plutôt que naturellement. Là-haut, on se trouve plus près du ciel et de l'exercice de la volonté que de la terre et de la soumission aux caprices de la nature. Sur la terrasse bordée de murs, on ne se trouve pas livré aux éléments : l'espace est maîtrisé dans une sorte de pièce ouverte où l'on ressent néanmoins une liberté infinie. Le jardin en contrebas paraît bien maigre et, si des légumes y sont plantés, il évoque la subsistance.

Le plan libre ignore la contrainte des murs porteurs. À l'étage, les cloisons sont capables de coulisser comme des portes de placard pour faire de trois chambres minimums et d'un petit séjour un grand espace d'un seul tenant. Au détriment de l'intimité, au profit de la taille et des perspectives, tout s'y confond. C'est un appartement à la façon d'un sleeping-car, explique Le Corbusier. Le logement minimum et la vie quotidienne profitent des performances de la modernité : tout bouge, et l'on peut revendiquer d'être ici – dans sa petite cellule individuelle – en même temps qu'ailleurs – au sein d'un vaste espace commun. Il suffit d'aimer le voyage.

La fenêtre en longueur réinterprète, à l'horizontale et dans des pièces basses de plafond, le luxe des hautes fenêtres des hôtels du XIX<sup>e</sup> siècle. L'homme grand s'y penche et jouit d'un panorama. L'extérieur lui est complètement livré, il s'y informe et le monde l'appelle.

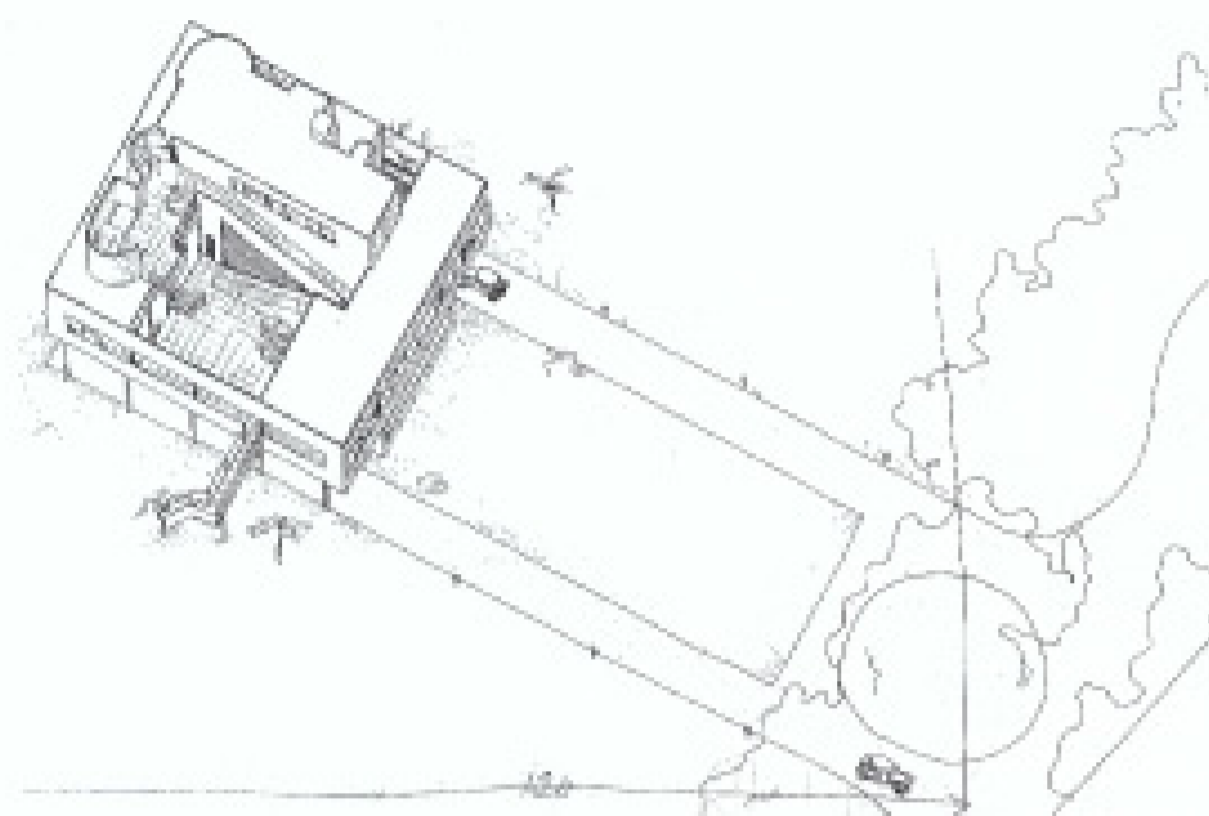
La façade libre offre à l'architecte un plan dans lequel il peut pratiquer des percements aussi longs, aussi fins, aussi hauts qu'il juge nécessaires à l'expression « du drame de l'architecture ».

Si tout est grand chez Le Corbusier, la vanité n'est pas son motif. Cette démesure lui convient alors qu'il veut accompagner les vastes mouvements du monde et adapter leurs rythmes. S'il compte en influencer le cours et accompagner le progrès dans sa marche, il doit surenchérir, de peur que les battements du monde, par un effet pervers de balancier, ne fassent repartir la machine en arrière.

Les hommes, quand leur est offerte la grandeur, ne régressent pas, croient-ils.



Maison pour deux familles : façade sud et séparatif entre logements



En 1928, M. et Mme Pierre Savoye, qui sont familiers de la villa Church à Ville-d'Avray, confient à Le Corbusier le projet d'une villégiature à quelques kilomètres de Paris. Le terrain à bâtir est une belle prairie au sommet d'une colline, libre de toute contrainte, idéal pour y planter une « boîte en l'air » dominant la Seine.

La villa Savoye est née de ce pari de liberté. Une commande d'air, de lumière, cueillant un homme en plein désarroi. Le Corbusier a bien séduit l'avant-garde européenne en 1927, à la cité de Weissenhof, mais, l'année suivante, il est brutalement exclu du concours pour le palais

de la Société des Nations. Catale, scandale, amertume. Le Corbusier publie sur-le-champ Une maison, un palais... Aussi la villa Savoye serait-elle parfaite. Illustrant rigoureusement les cinq points du manifeste architectural développé à Stuttgart – pilotis, plan libre, fenêtre en longueur, façade libre et toit-jardin –, celle qui fut baptisée « les Heures claires » affirme haut et fort le principe de la « circulation », de la promenade et des « libertés architecturales » inauguré à Auteuil par la villa La Roche. Sous la boîte, passant à travers les pilotis, arrive un chemin de voitures... Autre audace. Le principe d'un espace libéré au niveau des pilotis

permet la circulation automobile sous la maison. Il marque également un aboutissement : déjà, dans sa deuxième version présentée au Salon d'automne de 1922, la maison Circhon se présentait partiellement montée sur pilotis, premier pas vers la libération du sol... En 1926, le projet de villa pour la princesse de Polignac, à Boulogne et à Neuilly, intégrait la circulation automobile. La villa Cook à Boulogne (1926-1927) sera la première pour laquelle Le Corbusier osera évider le rez-de-chaussée (aujourd'hui mué), comme il le fera pour la villa Bazeau à Carthage (1929). Hélas, après de premières études optant pour un pari automobile, il y renoncera cependant pour la villa Stein et de Monzie à Voussens (1926-1928), au profit des pièces de service.

Autre particularité de la propriété des Savoye, une loge de gardien dessinée par Le Corbusier et Jeanneret, pavillon miniature de 33 mètres carrés répartis en deux chambres. Ce modèle de logement minimal, « Maison pour une famille », sera présenté par leurs auteurs au deuxième Congrès international d'architecture moderne (CIAM) à Froward, en 1929.

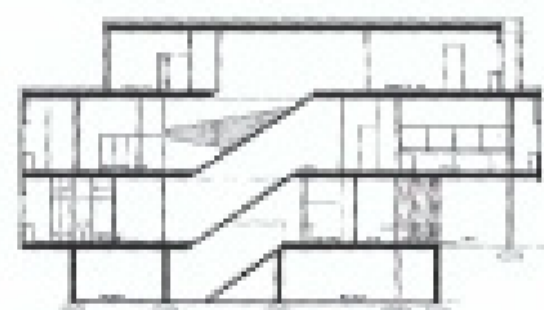
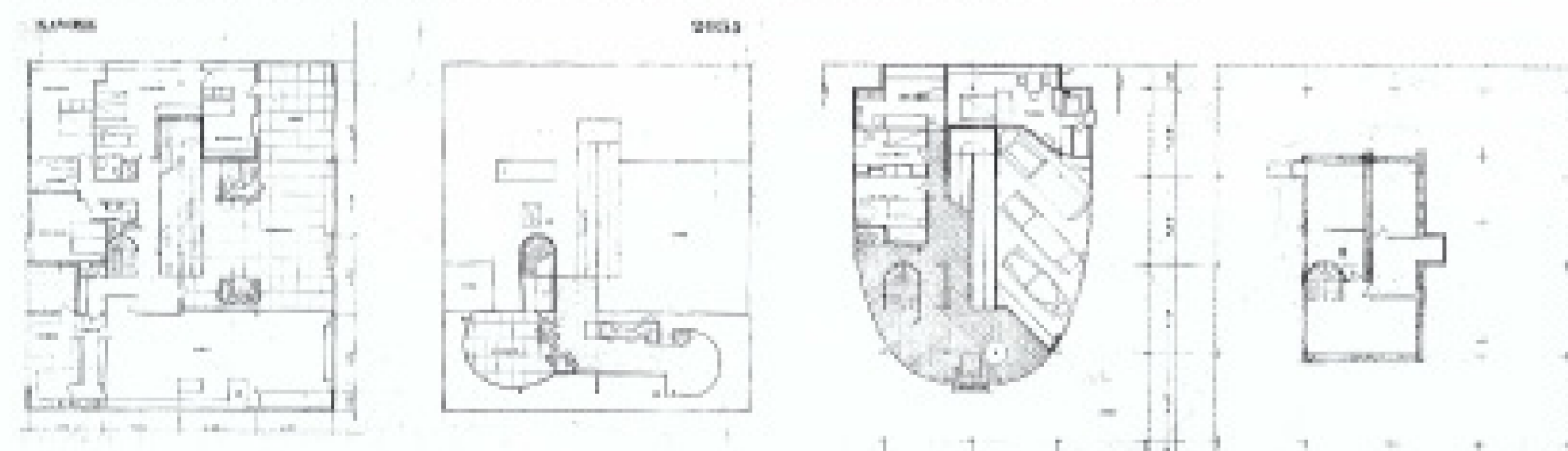
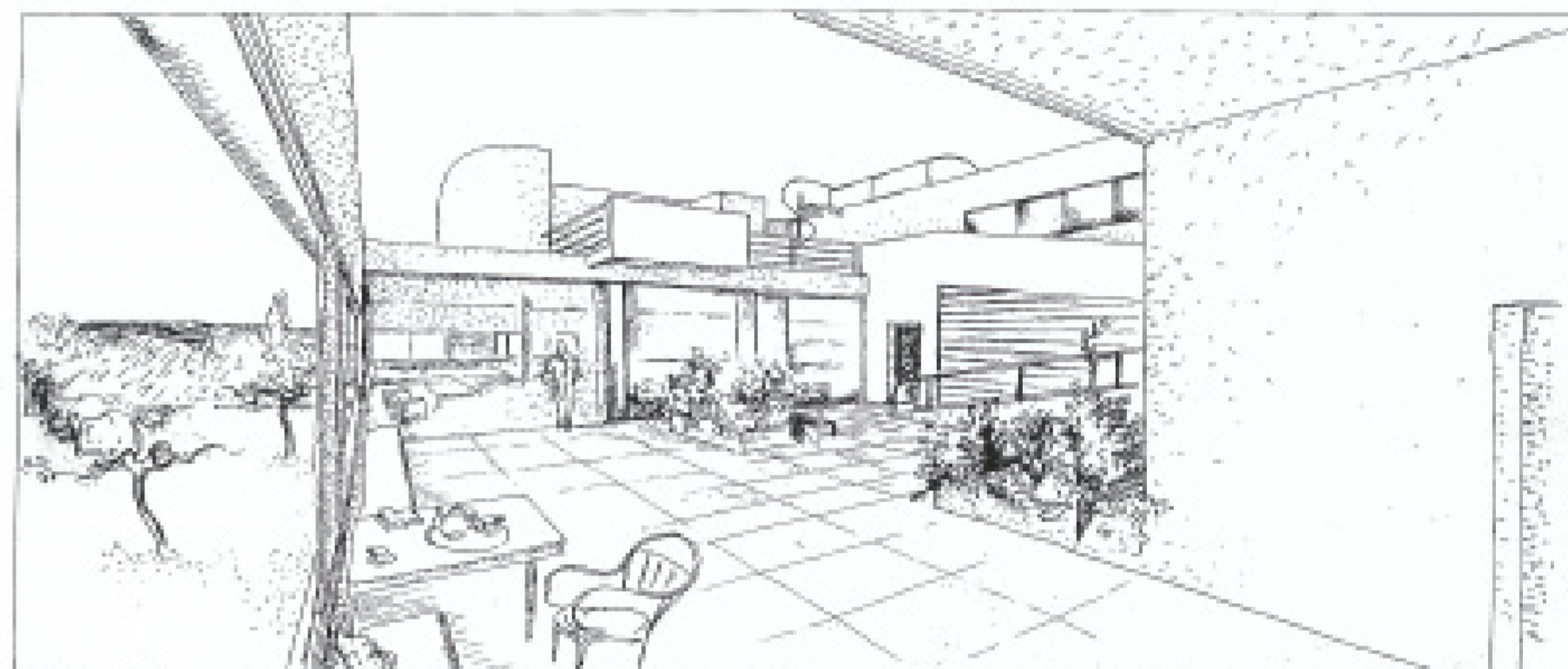


FIGURE 1-10



# Villa Savoye



**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

**Commanditaires :** M. Pierre Savoye, coauteur, et son épouse.

**Dates de réalisation :** 1928-1931.

**Corpus :** maison de week-end.

**Lieu :** Poissy, dans les Yvelines, à 25 kilomètres de Paris.

**État actuel :** classée monument historique depuis 1964, restaurée dans sa polychromie intérieure et son jardin en 1994-1997, sous la conduite de Bruno Chauffert-Yvert, architecte des Bâtiments de France.

## On ne s'habitue pas à la villa Savoye.

Aujourd'hui encore elle est une intrusion. On vient visiter la maison de weekend d'une famille aisée et cultivée, on la découvre au détour d'un chemin et sa présence est troublante. Sans se mêler à rien qui l'entoure, isolée, immaculée, elle est en suspension. On s'interroge. Que dit-elle de l'appétit de vivre d'un couple fortuné qui aime recevoir ? Du plaisir d'être riche, cultivé et en villégiature à la campagne ? Comment distingue-t-elle ses habitants ?

Ces questions, la villa Savoye les entend à peine. Son influence s'établit indépendamment de la présence humaine. Vide ou habitée, vue ou ignorée, elle conserve sa stature. Hautaine, elle refuse de recycler la moindre image familière qui évoque la maison, la demeure, avec son lot de nostalgies et d'ombres passées, ses critères émollients de confort et de domesticité.

Elle est vive, claquante, rageuse et pleine de choses définitives.

C'est d'abord son aplomb que l'on admire.

Ambitieuse au point de vouloir s'affranchir de la pesanteur des choses construites, elle évolue dans le domaine de la pensée pure. Une pensée de bonne heure qui la soulève et s'efforce à faire glisser sous elle la nature. Son souci étant moins d'épargner la verdure que de ne pas s'y mêler, de ne rien lui devoir. Pas de prolongement naturel à la villa, pas de matériaux tirés des ressources de la nature. La villa n'est pas dans la nature, elle est avec la nature, à son niveau : celui des manifestations incontestables. La nature est, la villa est. La première est façonnée par la poussée des forces biologiques, l'autre est produite exactement par l'engrenage des forces modernes. Dithelle. Et c'est beaucoup de prétention. Pour que lui soit accordée cette place préminente dans l'ordre des choses, elle doit faire preuve de persuasion.

La villa est condamnée à convaincre. Elle reprend à cette fin les arguments développés, avec un sens aigu de la formule, par Le Corbusier dans ses écrits. Il y est question de principes. Ils sont élevés et procèdent d'une lecture enthousiaste de la modernité : principes de vie appliqués à l'homme moderne, principes esthétiques et constructifs, principes généreux constitués de vérités. Ces intentions fermes s'appliquent directement à la villa qui constitue alors un dispositif propre à régler les détails de la vie.

L'expérience de la villa serait donc formatrice. C'est cela qui distingue ses habitants : ils animent un phare, en parfaite connaissance de cause. Cette adhésion pourrait se dissoudre dans le doute – il n'est pas toujours confortable de prêter sa chair à la cause moderne – et l'on pourrait perdre le fil des arguments de Le Corbusier : pour éviter cette situation, il organise un cérémonial. En manipulant les corps (les nôtres),

Villa  
dans  
son  
cadre  
naturel



Page de  
droite :  
Rez-de-  
chaussée  
et voir  
automobile







Coin du salon avec reflet

Salle de bains de la chambre des parents



son protocole cherche à réorienter nos esprits selon les polarités induites par les « sources vives de la matière moderne ». Les déplacements – « la promenade architecturale » – sont tels que l'expérience sensible interroge l'esprit. Il faut prendre Le Corbusier au mot quand il affirme avoir conçu une « machine à émouvoir ».

Du mouvement donc, et, pour mieux entraîner, la villa commence par déstabiliser. S'ensuit une chorégraphie.

Frappé par son mutisme et ébloui par sa blancheur, on imagine la villa d'une grande compacité, avant de s'aviser que l'espace s'y insinue et la traverse de part en part. On croit saisir ses effets, ils sont extrêmement simples. Mais le plan carré est moins fait pour faciliter la perception que pour constituer au sein de l'espace entier une borne, dont les quatre faces sont autant de vis-à-vis aux quatre horizons. Comme le ciel paraît tourner autour de ce pivot, on tourne pour atteindre l'entrée qui n'apparaît pas à première vue. Lâchement, on espère y trouver un signe traditionnel de civilité domestique, mais on sent que le problème de l'accueil est secondaire. L'important c'est qu'on tourne, à pied ou en voiture.

On traverse une cloison courbe dont le verre dépoli estampe les silhouettes. L'entrée n'est pas grande. Pour ne pas l'encombrer, on s'avance vers une rampe. La rampe est étonnante. Elle paraît essentielle à la cérémonie. On l'emprunte sans qu'il soit nécessaire de regarder ses pieds, à la différence d'un escalier. La montée se fait dignement, la tête dégagée, l'esprit aussi. En une double ascension le corps et l'esprit se dirigent vers la lumière venant de l'étage : la rampe est psychopompe. Comme elle est étroite, elle guide les visiteurs un par un, en cortège. On ne converse pas durant l'ascension, on se convertit.

À l'étage, la terrasse est si grande, les pièces sont si vitrées qu'intérieur et extérieur se confondent, la lumière est si généreuse qu'on voudrait y flotter. Pour se reposer, on s'allonge sur la chaise « grand large ». Le corps y est moulé suivant ses courbes renversantes, dans une pose qui convient mieux à la réflexion qu'à l'engourdissement. On peut aussi prendre place dans le siège « grand confort ». Le buste tenu, on y parle clair. On se lève, on mouline la manivelle qui actionne la grande baie vitrée donnant sur la terrasse. Elle coulisse, on sort pour se diriger vers un large et long percement qui cadre une vue donnant sur le paysage. On s'y arrête un moment, la nature est calmée. On se retourne pour suivre une autre rampe accédant au solarium. Là-haut, un voile de béton tout en courbes sensuelles et dont l'ossature est laissée nue incite à ce que l'on quitte ses vêtements. Au plus près du soleil, le corps se régénère. À travers un percement carré pratiqué dans le voile, on peut affronter la Ville. Au loin, en perspective, le travail, l'action. Plein d'une énergie nouvelle et rhabillé, on s'y précipite en dévalant en ville l'escalier qui ramène à l'entrée.

On ne s'arrête pas dans les chambres, espaces minimums ajustés pour le temps de la simple récupération. Il y a tant à faire.

Le Corbusier lui, sait s'arrêter et réfléchir.

Il n'est tenu par aucune convenance. Le plan libre, les espaces ouverts, la boîte sur pilotis, les quatre fenêtres en long pour tout percement de façade, les murs entiers remplacés par du verre, la terrasse suspendue, la toiture plate et accessible, l'émergence sculpturale sur le toit : voici l'architecture renversée avec une réjouissante désinvolture. Tout est recomposé au sein de cet édifice d'une simplicité presque butée.

Le Corbusier assume avec talent le fait que le monde moderne, industriel et mécaniste, nivelle les vieilles hiérarchies et rend superflues les anciennes distinctions. Son génie est d'avoir saisi que ce monde s'élèvera si l'on sait composer avec sa trivialité même, et qu'il en sera ainsi pour le siècle à venir.

Trivialité mise en jeu dans tous les détails de la villa Savoye. Celle du béton peint et de la structure exposée dans sa maigreur. Celle du verre pris dans des menuiseries métalliques, des carreaux de sol en grès cérame, de la peinture sur les murs simplement monochrome, des portes standard, du lavabo exhibé dans l'entrée, de la salle de bains dans la chambre de maître, de l'exiguïté des chambres... Trivialité dont Le Corbusier use de la même manière dans une villa de weekend et dans les logements sociaux. Promiscuité aussi entre domestiques et maîtres, au sein d'espaces ouverts et modestes.

Il n'y a plus de hiérarchie, de nouvelles distinctions doivent s'inventer. Le Corbusier réussit un tour de force : il fait vivre des bourgeois fortunés au sein d'espaces dépouillés quand leur condition les porterait à accumuler. Le vide à ce point devient chic, l'accumulation démasque le nouveau riche, tout le reste est kitsch.

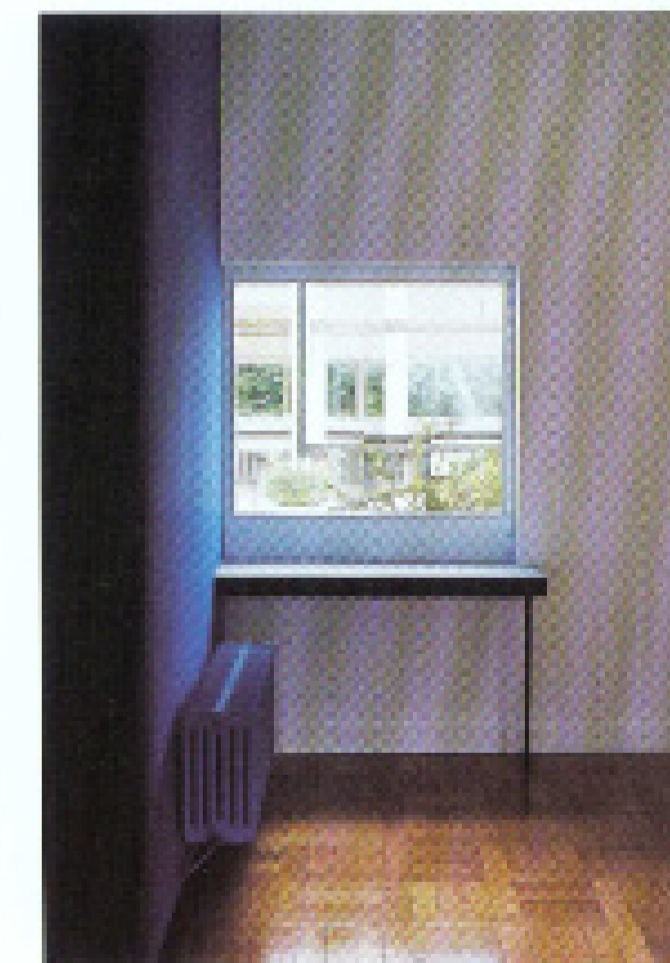
Le Corbusier accordait que la villa Savoye pouvait surprendre. Est-elle belle ? Est-elle pratique ? En discuter est de peu d'intérêt. Sa liberté radicale la place en suspension dans l'ordre du vocabulaire. Seul son auteur peut la résumer en un mot : « C'est un objet », déclarait-il. Sous-entendu, elle est un résultat logique qui procède d'une argumentation. C'est un processus. Objet, elle est extrêmement ambitieuse quant à ses performances et pragmatique quant à sa mise en œuvre.

En la parcourant, on croise parfois des visiteurs s'épuisant, mètre en main, à la mesurer sous tous ses angles : ils travaillent, c'est certain, à mettre en évidence des relations secrètes, des dimensions magiques, des martingales au jeu savant de l'architecture. Peine perdue ! La villa, rude et franche, est une machine de son temps. D'ailleurs, elle fuit. Faiblesse émouvante, à l'instar des inévitables fuites d'huile des mécaniques de l'époque essayées par des pilotes amoureux et stoïques.



Ombre sur rampe

Fenêtre sur terrasse-jardin et salon





Selon vu  
de la  
terrace

Par de-  
chaussée,  
escalier  
et rampe

Page de  
droite :  
Salon et  
terrace-  
solarium







Page de  
gauche :  
Coulis  
desservant  
les  
chambres

Pages  
suivantes :  
Salon,  
terrace et  
rampes  
d'accès au  
solarium



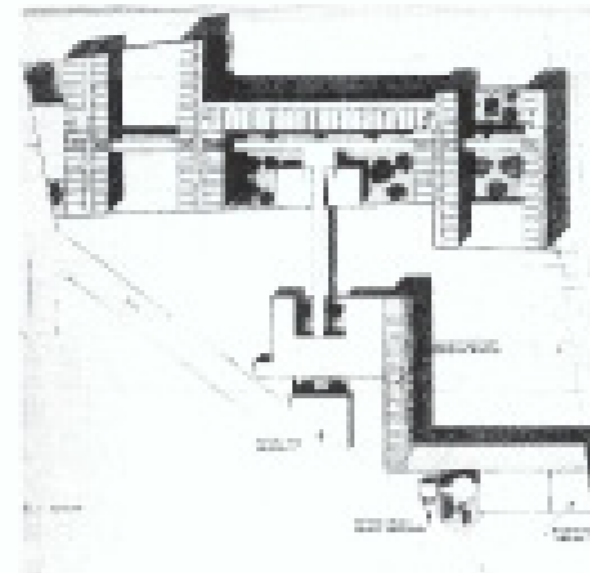
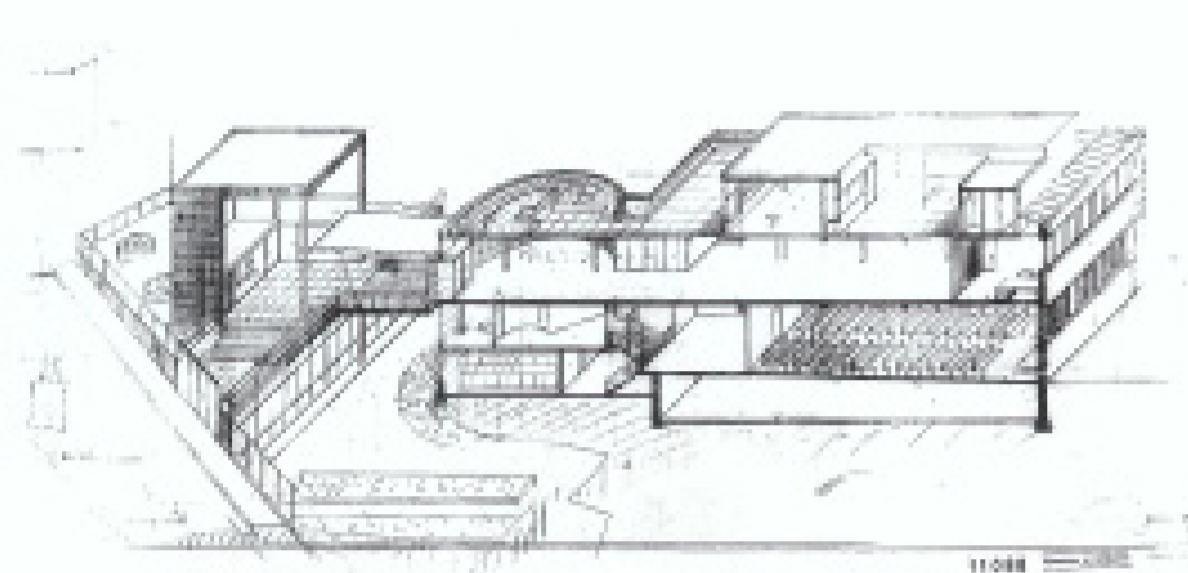
Salon vu de la terrasse-jardin

Salon vu vers l'ouest









Le Corbusier a rencontré Winaretta de Polignac-Singer dans le cercle de son frère musicien, Albert Jeanneret. Figure active dans le milieu musical des années 20, la princesse mécène, d'origine américaine, se laisse séduire par le projet de maison que lui soumet l'architecte en juillet 1926. Contemporaine des premières esquisses de villas pour les Américains William Cook (Boulogne-Billancourt, 1926-1927) et le couple Michael et Sarah Stein (Nauvesson, 1926-1928), la villa Polignac ne sera pas réalisée, mais la princesse jouera les intermédiaires idéales auprès de l'Armée du Salut, dont elle est à l'époque un membre bien-aimé et généreux.

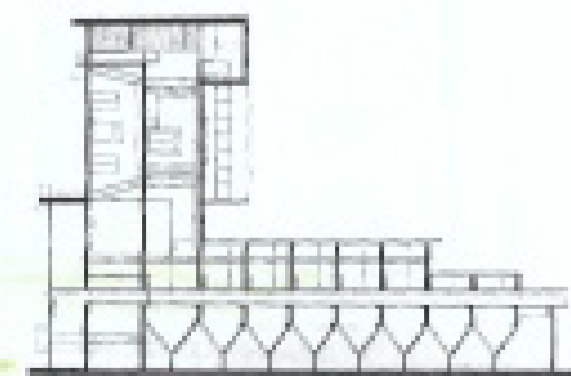
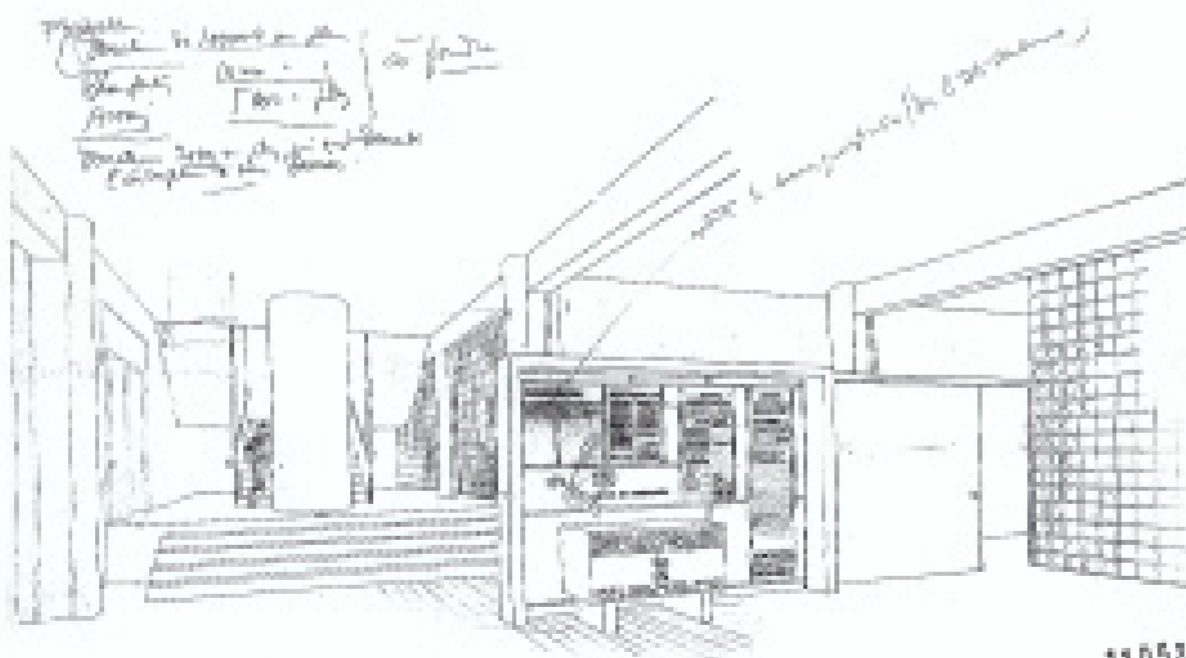


Sa médiation obtient à Le Corbusier trois commandes qui s'enchaînent crescendo de par leur taille : en 1926-1927, l'annexe du Palais du peuple, rue des Cordeliers (un pavillon sur pilotis, de trois étages, avec jardin) ; en 1929-1930, l'aménagement de la Louise-Catherine en esplanade, amarré sur la Seine, au pied du viaduc du métro-gare d'Austerlitz ; enfin, en 1929-1933, la Cité de refuge, rue Cantagrel, pour un devis de 6 millions de francs, dont la princesse de Polignac apporte la moitié, l'autre étant couverte par les collectes.

Dernière un rideau de verre et d'acier de 1 000 mètres carrés, sur cinq étages de dorsoirs orientés au sud, le Corbusier imagine un monde hermétiquement clos, en pleine lumière, mais sans ouverture ni lumière : la Cité vivra « à respiration ouverte » de l'air conditionné, hiver comme été. L'architecte doit batailler pour défendre ces principes. De mai 1929 à mars 1931, date de l'ouverture du chantier, cinq projets se succèdent. Certes, le programme est modifié en cours

de route – la parcelle pentue, acquise rue Cantagrel, est augmentée d'un terrain mitoyen rue Chevaleret. Malgré l'opposition de Paul-Henri Nénot, président du Conseil général des bâtiments civils, sur la question du gabarit, le permis de construire est finalement accordé en avril 1931, moyennant quelques concessions : un jeu de terrasses en retrait sur la façade rue Chevaleret, et l'inclinaison du mur de verre. Et aussi quelques menues richesses : le permis mentionne des ouvertures qui n'existent pas...

En dépit de son entêtement, et pour des raisons budgétaires, le Corbusier n'obtient pas la climatisation, mais une ventilation mécanique, le chauffage central fonctionne bien l'hiver. Mais, dès le premier été, une chaleur étouffante règne dans les chambres aux étages supérieurs. L'architecte résiste encore... Deux ans plus tard, en 1935, cette obstination lui vaut l'injonction, par les services de police, de percer une fenêtre dans chaque baie sous quarante jours.



# Cité de refuge



**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

**Commanditaire :** Armée du Salut, représentée par Albin Peyron, commissaire général de l'Armée du Salut pour la France et la Belgique (1920-1934).

**Dates de réalisation :** 1929-1933.

**Corpus :** centre d'accueil abritant trois types de services : asile de nuit (680 lits en dorsoirs et chambres), réfectoires et ateliers. Le complexe comprend également une crèche pour les mêmes catégories et un dispensaire.

**Lieu :** 12, rue Cantagrel (entrée principale) et rue Chevaleret, Paris, 13<sup>e</sup>.

**État actuel :** restauration et modification du bâtiment en 1948-1952 par Le Corbusier (remplacement du rideau de verre endommagé lors des bombardements d'août 1944 et ajout des brise-soleil, remplacement du système de chauffage central, renouvellement de la décoration du hall). La Cité a été entièrement repeinte en 1975.



## On a longtemps pensé, en Occident,

que les villes poussaient à la façon dont croissent les organismes : suivant un processus indubitable. La maturité, selon ce principe, les dotait d'une ossature commune, articulée autour de rues, de faubourgs, d'avenues, de places, de parcs, d'un système qui alignait les fronts des bâtiments, les repoussait par endroit, les diluait parfois. Un empereur, un roi, la pression foncière, l'afflux de population, le hasard, la désinvolture... pouvaient influencer sur le processus ou l'organiser suivant des intérêts particuliers : il ne s'agissait que de variations. Le système perdurait, les villes avaient trouvé leur configuration. Il y avait des organismes tortueux, des corps immenses, des membres trop vite poussés, des formes sarrasines, des appendices ratés, des mines grises, des désordres joyeux, des géants terribles, des nains pittoresques. Tout cela s'organisait autour d'un réseau circulatoire, la rue, et s'en tenait au plus près, afin de n'en pas perdre une miette. Car, dans la rue, tous passaient, tout se mêlait, pour créer une complexité telle qu'apparaissait, par fermentation, une seconde nature quasi inéluctable : la nature des villes.

Mais la ville, devenue industrielle, a débordé, et sa nature a engendré des catastrophes. On l'a moins aimée.

On l'a critiquée : une nature qui génère trop de tares doit être civilisée. Il devient urgent d'y exercer son intelligence. On croyait la ville incontestable dans son principe, voilà qu'on va la raisonner. Elle sera désormais entièrement livrée aux projections de l'esprit : l'urbanisme devient une discipline qui se cherche des bases scientifiques. De ce champ neuf on attend beaucoup : exploité avec entrain, il produira de nombreuses théories, marquées pour la plupart d'une forte dose de radicalité.

Projeter la ville moderne, voilà bien l'enjeu des théories urbaines, puisque chacun s'accorde à constater que l'époque attend irrémédiablement à la nature des villes traditionnelles, et qu'à la fois elle avance formidablement.

Le Corbusier, doté d'un esprit vif, fort de sa capacité d'enthousiasme et prodigue en idées générales, n'est pas le moins radical quand il s'agit de mettre les villes en phase avec leur temps.

Il n'est sans doute pas le seul architecte à composer des villes entières, faisant du passé table rase et prétendant tout recouvrir. Mais il est celui qui réussit le mieux à intégrer ces vastes problèmes. La moindre de ses réalisations veut conforter sa théorie urbaine, et chacune d'elles est une occasion pour faire germer la « ville radieuse ». La continuité de sa pensée est remarquable.

Ainsi, la Cité de refuge est autant une œuvre d'architecture moderne, modeste par la taille, qu'une parcelle test pour la ville moderne incommensurable.





Par nature, la modernité est intransigente. Elle ne veut pas se compromettre avec la ville historique. La Cité de refuge, en prenant ses marques, cherche à exercer un pouvoir dissolvant sur Paris, qui a mis son âme dans ses rues (Paris et le progrès, retors, vont diluer en retour une part de la radicalité corbuséenne).

La rue constitue un cadre trop contraignant, trop ambigu, trop marqué par l'histoire pour satisfaire l'architecture moderne. Celle-ci, pressée de s'en abstraire, revendique l'autonomie de la pensée rationnelle et la liberté artistique. De même qu'elle se réclame de l'urgence pour composer rapidement des théories sociales à partir de constatations sommaires sur l'état du progrès technique.

La Cité de refuge, en toute liberté, se défait du système des rues. Elle le taille en écharpe et prend à contrepied ses voisins bâtis, refusant de joindre sagement leurs façades. Elle refuse d'entrer dans la danse. Oblique, elle n'offre qu'une façade mince comme un fil rue Contagrel – concession minimum à l'obligation d'alignement –, et condescend à construire une bande étroite rue Chevaleret.

Il ne s'agit pas pour autant de disparaître. Quand on méprise le décorum de la rue, on se doit de monter un spectacle de substitution. Que voit-on alors ?

Pour mieux voir, il faut accompagner le Corbusier en avion. La ville d'en haut lui apparaît comme un fouillis de formes dont l'organisation reste obscure à l'aviateur qui file. Revenu au sol, Le Corbusier écrit : « L'avion accuse la ville. » Sous-entendu, ce que la rue fait accaïre, l'avion le révèle : les villes brouillonnes échappent à l'intelligence moderne, éprise de rigueur.

En revanche, l'aviateur distingue immédiatement la Cité de refuge : un parallélépipède, un cylindre et un cube, un ensemble formant un repère aux lignes nettes. Au sol, c'est un paysage rationnel, composé par l'arrangement de volumes dont la géométrie élémentaire est soigneusement soulignée : le parallélépipède est posé sur pilotis, on voit sa face inférieure, le cube est placé sur un vaste plateau, fier de pouvoir montrer ses douze arêtes égales, le cylindre descend dans une cour ; en contrebas, il s'allonge, et une attache sommaire, une passerelle légère, le touche à peine, de peur d'altérer sa fraîcheur géométrique.

Quelque chose de radical se joue ici : l'enjeu est de remplacer la représentation par l'abstraction, l'image par l'épure, la rue par la raison.

À plusieurs titres, la rue est le lieu où la représentation se joue. Plus qu'un lieu d'exposition, c'est un théâtre où chacun passe, se rencontre, échange. On y compte sur le hasard, sur la découverte, sur la chance. On y est jeté, on y maudit la fatalité, la violence ou la promiscuité. La rue est la manifestation de la condition urbaine où s'exprime la condi-

tion humaine sur tous les registres. C'est un théâtre si bavard, si rompu aux modes, aux révolutions, aux prétentions et à la déchéance, que les idées claires et définitives des modernes semblent un soubresaut supplémentaire, une inflation récurrente de la volonté de tout régler, de tout expliquer. La rue relativise, digère, s'accommode et s'amuse. Mais les modernes veulent de nouvelles conditions d'attention, ils réclament de l'auditoire une adhésion entière. Rien, disent-ils, ne peut être joué sur une scène ancienne : les passions ont changé.

Pour dresser le cadre de la ville moderne, il faut donc se défaire du décor ancien auxquelles participent les façades qui bordent les rues. Ce sont des plans sur lesquels sont plaquées des images, des métaphores, au gré des tendances décoratives, des styles architecturaux, des conventions et de la mode. Des représentations contradictoires se côtoient sans trop de souci. Parfois, il n'y a rien et le décor évoque la pauvreté. Parfois l'ostentation règne, par boulevards entiers, et l'abondance du décor suggère une richesse fière de pouvoir s'exhiber, hors de la tyrannie du goût.

Ces artifices s'expliment moins par le volume que par le placage, moins par l'espace que par l'atmosphère. L'atmosphère de la rue. Un terme ambigu : l'atmosphère est insaisissable.

Le volume, en revanche, est clairement défini par la géométrie. Dans la rigueur de ses règles mathématiques, il convient à la volonté des modernes d'organiser le monde en un système logique où les illusions n'ont plus cours.

Le Corbusier n'est pas seulement un géomètre talentueux, il cherche aussi à toucher l'âme, siège des émotions. Autour des volumes de la Cité de refuge, il met de l'espace. L'homme le parcourt au gré d'une promenade métaphysique. Les rapports qu'y entretiennent les formes platoniciennes témoignent de la présence immanente d'un esprit rationnel guidé par la géométrie et qui ambitionne de tout mesurer. L'esprit est dans le vide. L'espace entre les volumes prend autant d'importance que les volumes eux-mêmes.

Le volume, l'espace sont des inventions modernes qui ignorent la rue, ses histoires, ses décors. L'homme est désenchanté, peut-être, mais il est tout neuf.

La Cité de refuge est une alternative à la linéarité de l'espace urbain traditionnel. Ses volumes, en prenant leurs distances, indiquent qu'ils se gouvernent eux-mêmes et produisent leurs propres effets. Ils font circuler l'air autour d'eux pour s'ouvrir à l'expérience du piéton, et leur caractère abstrait modèle la sensibilité du promeneur pour en faire malgré lui un acteur de la modernité.

Cette abstraction, qui remplace le monde des images, prend ici un tour

Façade  
rue et  
pavillon  
d'accueil



Réception





Vue de l'accès par passerelle couverte



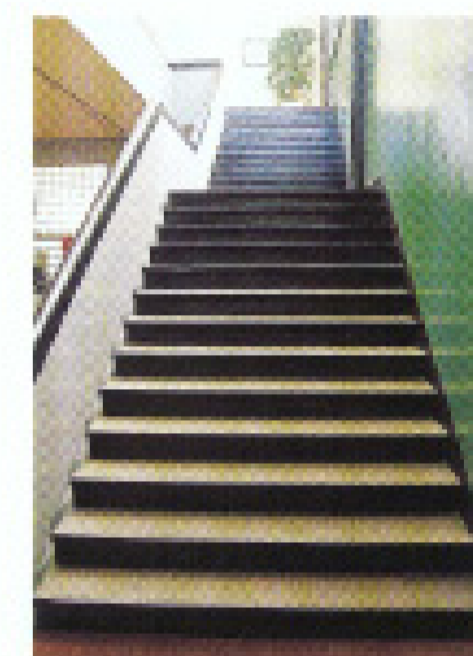
résolument graphique et coloré. Les façades de la Cité de refuge sont réglées par des trames, des lignes et des grilles sur lesquelles viennent se placer de la typographie et des plages de couleurs pures. Ce système esthétique produit un paysage spectaculaire, capable d'assumer l'échelle d'un ensemble urbain. Parfaitement maîtrisé, le spectacle évoque la forte présence d'un créateur, d'un organisateur.

Le Corbusier, libéré des conventions urbaines, se détache aussi de ses travaux précédents : villas « puristes », blanches et prismatiques. À la Cité de refuge, le travail graphique dessine des volumes ambigus, allège ce qui fait masse, casse la continuité des solides, libère leurs plans, privilégie la page, l'écrit, en installant la discontinuité. Les faces de l'édifice sont en verre clair ou dépoli, en pavés de verre, au manquant carrément. Ce traitement brouille les limites usuelles entre dedans et dehors, entre les choses et l'espace entre les choses, entre la lumière qui pénètre et la lumière qui ceme. Là où l'on pensait trouver une architecture univoque, clairement définie par le jeu des volumes, on est confronté à une œuvre complexe, pleine d'imprévus et difficile à saisir. L'émotion trouve son compte dans ces ruptures, qui constituent par contre une terrible épreuve pour les continuateurs de l'œuvre corbuséenne.

Ces considérations esthétiques ne sont qu'une part des préoccupations de Le Corbusier. Son énergie est concentrée sur l'organisation de la ville moderne : le sort des hommes en ville le concerne au premier chef, et il sait parfaitement orienter les caractères de la vie urbaine pour peupler ses projets, pour habiter ses théories.

La Cité de refuge est commandée par l'Armée du Salut. Son rôle est d'abriter ceux que la vie a abîmés et jetés à la rue. Le Corbusier va au-delà de cet objectif : sortir les sans-abri de la rue ne lui suffit pas, il va les en abstraire au sens propre, en les plaçant dans un environnement parfaitement autonome et contrôlé jusqu'à la parfaite étanchéité.

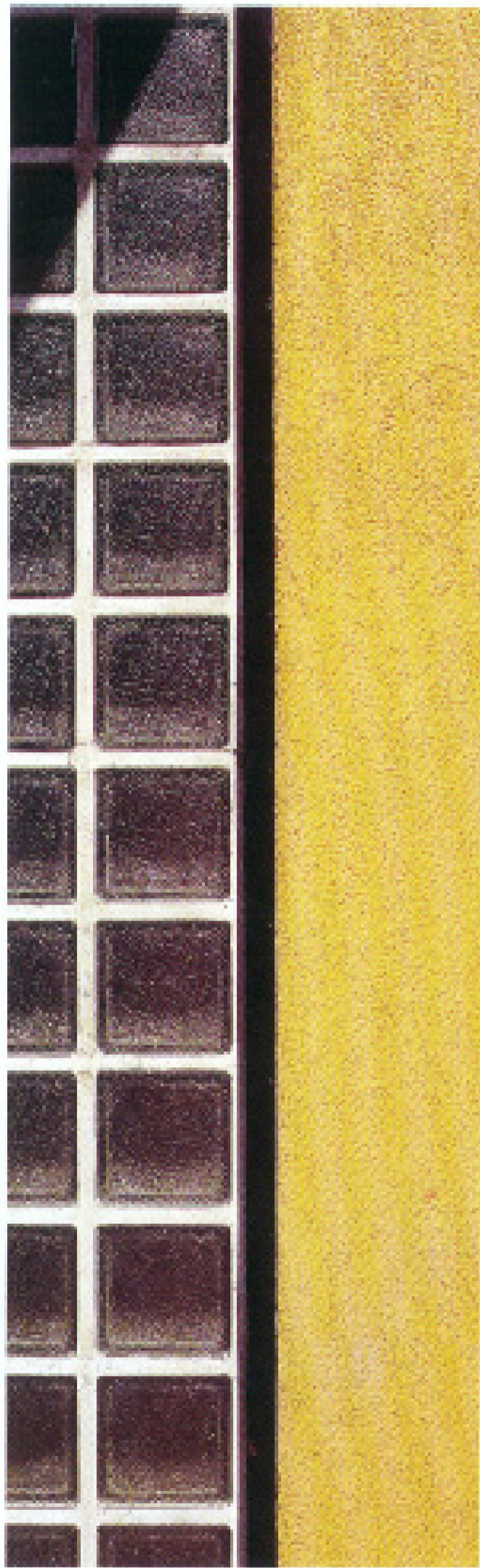
Les chambres, situées dans le parallélépipède, n'ont aucun contact avec l'extérieur, leurs façades vitrées sont hermétiquement closes. Pour en assurer le confort, le Corbusier invente un vocabulaire, à défaut d'une technique : à charge du « mur respirant », de la « respiration exacte », de contrôler les apports solaires et de renouveler l'air. Cela ne fonctionnera pas. La technique existe pourtant : la climatisation commence à être maîtrisée aux États-Unis. Mais le Corbusier traite le problème purement technique du contrôle d'atmosphère avec désinvolture. En artiste, il ne fait confiance qu'à ses intuitions, fussent-elles techniques ; en idéologue, il ne s'inquiète pas des avertissements des ingénieurs quand ils viennent à douter de ses hypothèses. Pourtant, ses théories – dont une part est sociale – se prévalent toujours d'arguments « scientifiques » pour acquérir leur dimension universelle.



Escalier d'accès à l'étage

Réception avec cloison de poutre de verre





En recourant à l'abstraction, la Cité de refuge cherche à établir les caractères d'un édifice standard, invariant, transposable sous toutes les latitudes, ignorant les particularités des climats et les aléas de la météorologie. L'édifice est aussi un laboratoire où l'expérience sociale est conduite dans des conditions parfaites. L'édifice moderne est peuplé idéalement par un échantillon humain qui a rompu tous ses liens. Des clochards, des êtres perdus doivent se reconstruire dans cet îlot de vie organisée, parfait « condensateur social ». Ils renaitront en évoluant au sein d'une atmosphère purifiée qui leur épargne les miasmes de la rue et les prémunit contre l'imprévisibilité de la ville historique. La Cité de refuge abrite une expérience en vase clos.

Dans cette mesure, l'abstraction, l'action sociale et l'exercice de la volonté inquiètent.

La technique se vengera. On cuira dans la Cité de refuge, et Le Corbusier devra se résoudre à placer sur sa façade des « brise-soleil » qui altèrent la délicatesse de la composition originale.

Paris ne sera pas en reste, qui imposera des retraites en toiture et des ouvertures en façade. Le Corbusier en concevra de l'amertume.

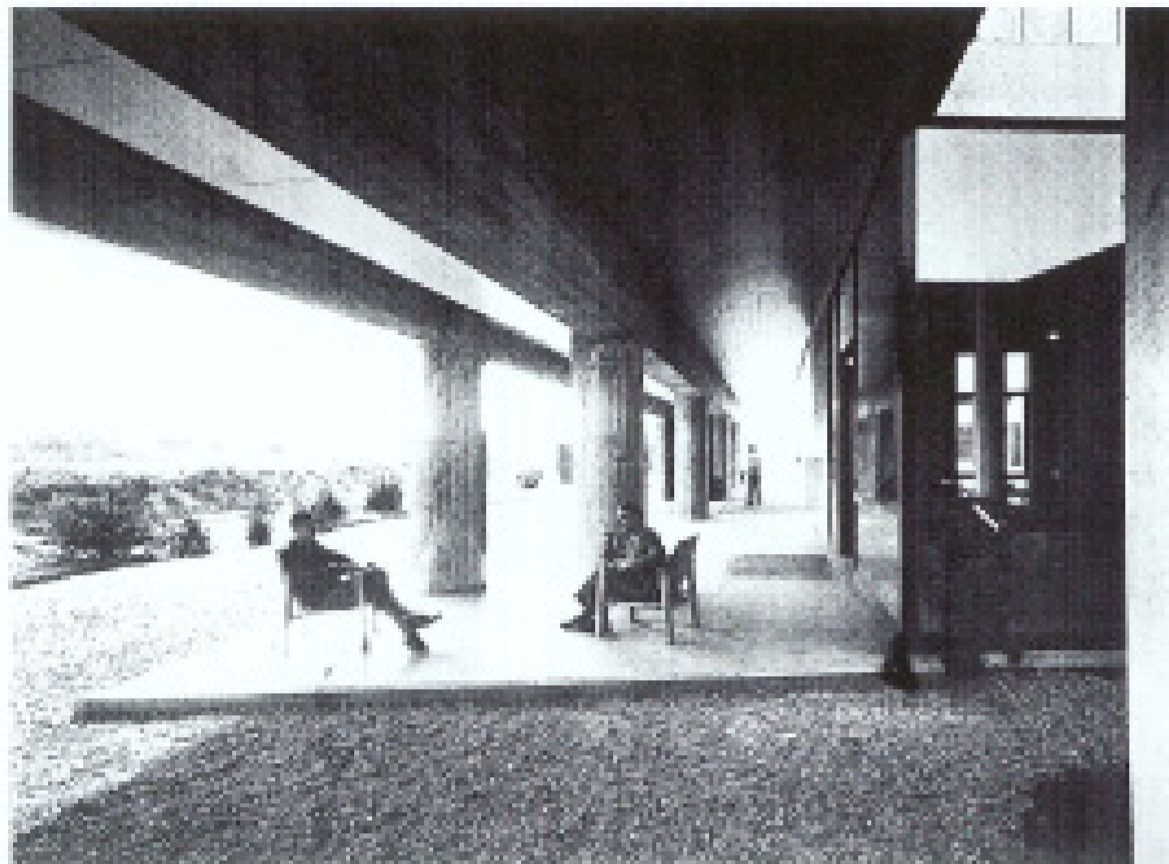
Qu'importe ! Ces aléas lui paraissent un brouillard passager, une inévitable andée. Le soleil éclatant des lendemains qui chantent n'en brillera que mieux.

Détail  
d'enduit  
et joints  
de verre

Page de droite : Façade sur rue Chevroleret





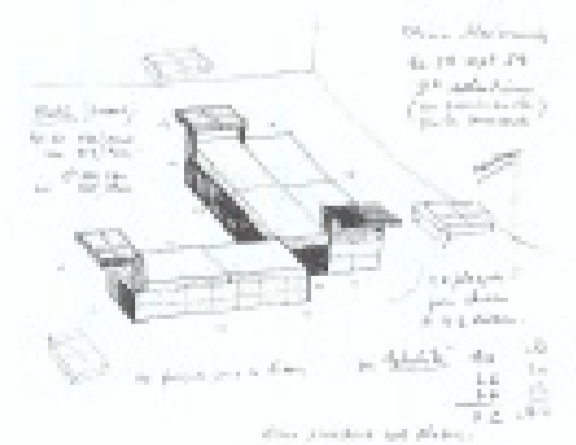
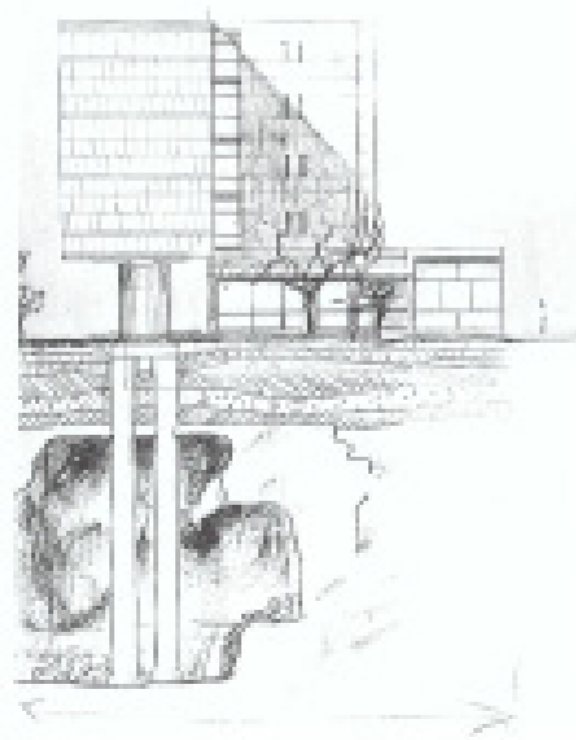
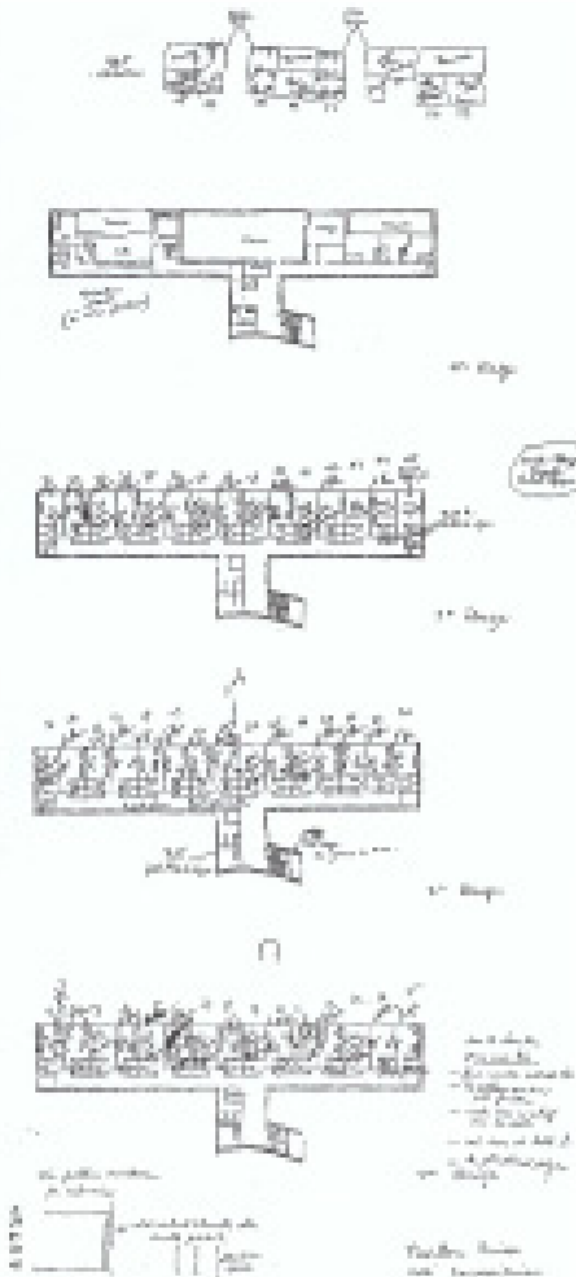


Où il faut aux étudiants un logement salubre et bon marché, leur donner le goût de l'hygiène et de la vie sociale, apprendre aux jeunes venus de pays, de culture et de niveaux de vie différents à vivre ensemble. Tels sont les objectifs affichés en 1923 par le fondateur de la Cité universitaire internationale, Emile Deutsch de la Meurthe. En écho, Le Corbusier écrit en 1925, en marge d'une étude théorique pour une cité étudiante : « Tous les étudiants ont droit à la même cellule ; il serait cruel que la cellule du pauvre fût différente de celle du riche [...] ; chaque cellule a son armoire, sa cuisine, son W.C., sa salle, sa soupenne pour dormir et son jardin sur le toit. »

Quatre ans plus tard, au sein de la Cité universitaire de Paris, l'architecte matérialise ces réflexions anticipées sur le logement collectif étudiant : le Pavillon suisse propose une cinquantaine de chambres de 6 mètres de profondeur sur 2,8 mètres de façade, avec lavabo, douche et placards. Dotées d'une bonne isolation phonique, chaque cellule est indépendante de la structure, ou « maisonnette » de trois étages, montée sur piliers. Les cellules minimales du Pavillon suisse préfigurent celles des frères pécheurs au couvent de la Tourette (1953-1961), et leur rangement, type « casier à bouteilles », celui, souvent évoqué, de la Cité radieuse de Marseille (1945-1952).

Après le désaveu du palais de la Société des Nations de Genève (1927), et alors que Le Corbusier vient d'obtenir la nationalité française (1930), la commande suisse passe (presque) en douceur : le président Rudolph Fueter est enthousiasmé (Le Corbusier lui dessinera un projet de villa en 1930), et soutenu par de formidables défenseurs de l'architecture, Raoul La Roche, Karl Moser et Siegfried Giedion. Cependant, sur l'insistance de membres du curatorium et du docteur Ritter de la Technische Hochschule de Zurich, le projet connaît certaines modifications, notamment de structure porteuse : les quatre frêles poteaux d'acier du premier projet deviennent ainsi six solides piliers de béton massif. Sept chambres d'étudiants français s'ajoutent également à la quarantaine prévue, occupant une partie du toit, qui y perd son solarium...

Vingt ans après, au sein de cette même Cité universitaire, Le Corbusier édifie le pavillon du Brésil (1953-1959), d'après l'avant-projet de l'architecte brésilien Lucio Costa.



# Pavillon suisse



**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

**Commanditaire :** Comité des universités suisses, représenté par le curatorium de la maison suisse de la Cité universitaire à Paris, sous la présidence du professeur Rudolph Fueter.

**Dates de réalisation :** 1929-1933.

**Corpus :** immeuble de logements étudiants, avec réfectoire commun pour les petits déjeuners, salles de bains à l'étage, salles de réunions, appartement de la direction et logs de concierges.

**Lieu :** Cité universitaire internationale à Paris, 14<sup>e</sup>. Entrée par le 7, boulevard Jourdan.

**État actuel :** le pavillon s'est enrichi d'une fresque murale de Le Corbusier (1948). Dans les années 50, la façade a été renouvelée (travaux d'isolation, pose de stores vénitiens), le salon remeublé (meubles d'après des dessins de Le Corbusier), et les chambres ont été peintes de couleurs vives.

## Le temps fait son œuvre différemment

d'un pays à l'autre, du Danemark au Cambodge, du Maroc à l'Argentine, du Mexique aux Pays-Bas, et pourtant...

S'ils se distinguent par leurs styles régionaux ou historiques, les pavillons nationaux de la Cité internationale de Paris partagent des caractères essentiels, avec lesquels l'histoire et la géographie s'accordent : leur tranquillité est rassurante, leur stabilité éprouvée. Ils doivent ces qualités à l'usage de matériaux traditionnels, à l'épaisseur de leurs murs, à la régularité de leurs percements et à un pittoresque de bon aloi, qui renseigne aimablement le promeneur sur les différences de chacun, sans le heurter par trop de bizarrerie.

Leurs façades sont des habits qui dissimulent les âpeuprés et les impudeurs de la vie privée. Elles donnent de la dignité à l'ordre quotidien, revêtent les passions et assourdissent les crises. Elles ménagent assez d'ombre pour que les désordres du présent retournent vite à l'ordre des souvenirs. Pour preuve, aucune des fameuses et terribles angoisses hyperboréennes ne trouble la sérénité de façade des pavillons suédois et danois, voisins du pavillon suisse.

La Suisse, pays paisible, attaché à la neutralité en cas de conflits internationaux, choisit ici, en toute logique, d'éviter la confrontation entre nations et s'habille international. C'est être moderne. La Suisse se place ainsi dans une situation paradoxale. Représenter la modernité n'étant pas une position tranquille, le pavillon suisse se distingue par son intranquillité. Le pavillon est tendu. Devant ses voisins, pavillons bien assis, il détache son corps du sol, le soulève jusqu'à le poser sur un étroit piétement en béton. Il tient là un équilibre impressionnant. Ce spectacle produit une émotion comparable à l'étonnement ressenti devant une figure de gymnaste, inquiétante d'exactitude et de maîtrise précaire. Un peu plus à gauche, un peu plus à droite, et le pur parallélépipède, qui fait le principal du pavillon, plaque du nez. La précision helvète assure l'équilibre, mais les effets produits par la sensibilité moderne n'en sont pas moins déstabilisants.

Le pavillon s'affiche avec impudeur. Alors que ses voisins, en couvrant leurs habitants respectifs, dissimulent les contours flous de leurs vies pour mieux communiquer l'idée de permanence et de totalité, lui choisit d'être extraverti, décomposé et fragmenté. Il expose ses parties.

Tout lui est prétexte à disjonction : chacune de ses unités fonctionnelles, singularisée par un matériau distinctif, rencontre sa voisine par placage. Le Corbusier ne pratique pas l'art du fardé ou de l'allusion, qui font la rondeur et l'agrément des demeures bourgeoises. Il fait des déclarations : le monde est une machine complexe, inspectons son moteur. C'est fait sans détour et c'est facile à saisir : il met les chambres d'un côté du parallélépipède, y plaque une façade vitrée. De l'autre côté se trouvent les cou-



Façade  
sud  
sur  
pont

76



Page de  
droite :  
Entrée et  
escalier  
d'accès  
à l'étage

Selon des étudiants



77



loirs, dont la façade est marquée par le percement régulier de fenêtres carrées, placées à fleur. La cage d'escalier constitue un volume à part et une de ses faces dessine une verticale en pavés de verre, une autre traçant une courbe. Le salon, posé horizontalement sur l'herbe derrière un mur cintré en meulière, ouvre largement sur un pan de verre légèrement saillant. Les piliers de béton sont six éléments puissants, entre lesquels le fragile prisme de verre du hall se glisse précautionneusement.

Pas de cacophonie dans cet assemblage complexe. Tout est calculé pour composer un théâtre plastique dont Le Corbusier, metteur en scène scrupuleux, assure le bon ordre. Ce spectacle n'est accessible qu'à celui qui, par son déplacement, anime le rapport changeant entre les masses. On ne tire pas de carte postale du pavillon suisse, il faut le filmer.

Le spectacle est joué par de véritables acteurs. Il met en scène les vides autant que les pleins, et dans les vides dessinés à l'intérieur des volumes, dans l'espace intime donc, les habitants se tiennent devant le spectateur. Leur intimité n'est nulle part, car leur vie est visible de partout : projetée qu'elle est à travers les façades vitrées des chambres, du salon ou du hall, diffusée par les pavés de verre. Tout est dit, rien n'est dissimulé, sans qu'on sache si les habitants doivent bien se tenir en gardant une façade, un quant-à-soi qui remplace le masque traditionnel des choses construites ou, si l'occasion leur est laissée, en l'absence d'ombre, de se libérer des conventions et de surjouer leur intimité libérée. (Schindler dansait nu sur le toit de sa villa à Los Angeles, ville moderne. Mais Schindler était viennois.)

Le pavillon suisse est une œuvre libérée. Elle achève la période des « villas blanches » qui forment une série cérébrale, avide d'absolu et soumise à des règles précises. Adopter sa vie durant une posture radicale est en soi une attitude remarquable. Mais se tenir à des règles immuables risque de générer l'ennui et le dogmatisme. Pour ne pas vieillir prématurément, il est bon de s'amuser de ses propres préceptes et d'explorer d'autres champs. Un registre s'impose à l'inventeur : celui de l'ironie, du jeu, de la distance. Le Corbusier est un esprit fin. En architecte pressé, il saisit naturellement qu'une fois des règles posées, leur domaine est vite épuisé.

Alors, il s'amuse à placer des courbes là où personne ne l'attend, moins pour jouer avec la lumière – on prête trop facilement à Le Corbusier des intentions sublimes – que pour dépasser ses propres règles et marquer un nouveau territoire. Il joue avec un mur en meulière, avec les formes organiques des piliers, use des formidables effets libérateurs de la fracture, colle avec vigueur les matériaux et crée des transparences choquantes. Au-delà des limites qu'il s'est fixées, il pousse brièvement vers la déconstruction et durablement vers la sensualité.

Au pavillon suisse Le Corbusier s'est amusé. Qui, se réclamant de lui aujourd'hui, s'amuse ?



Pavillon d'entrée

Page de  
gauche :  
Hall  
d'entrée

Pages  
suivantes :  
Façade sur  
parc

Pavillon d'entrée, façade ouest





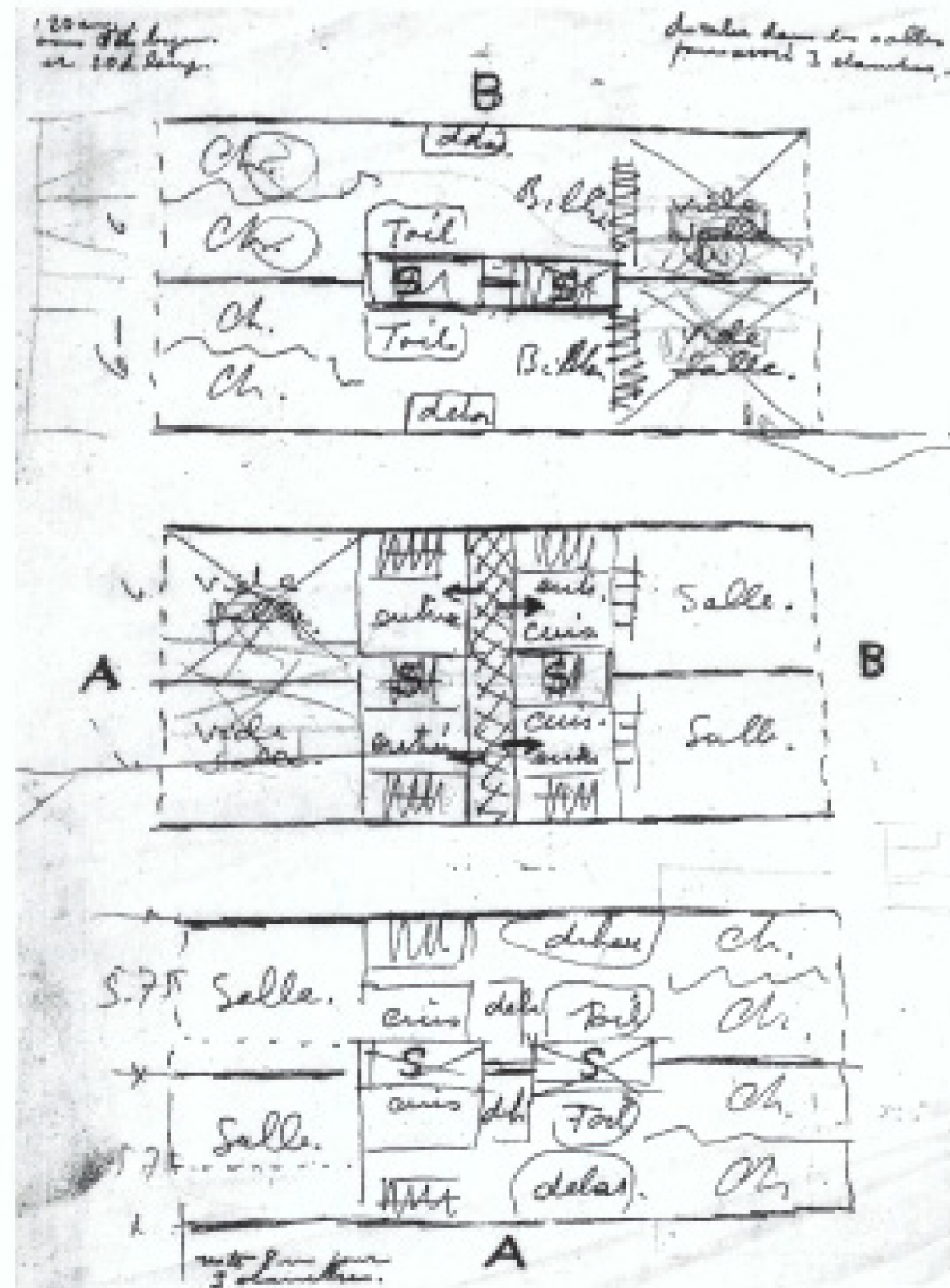




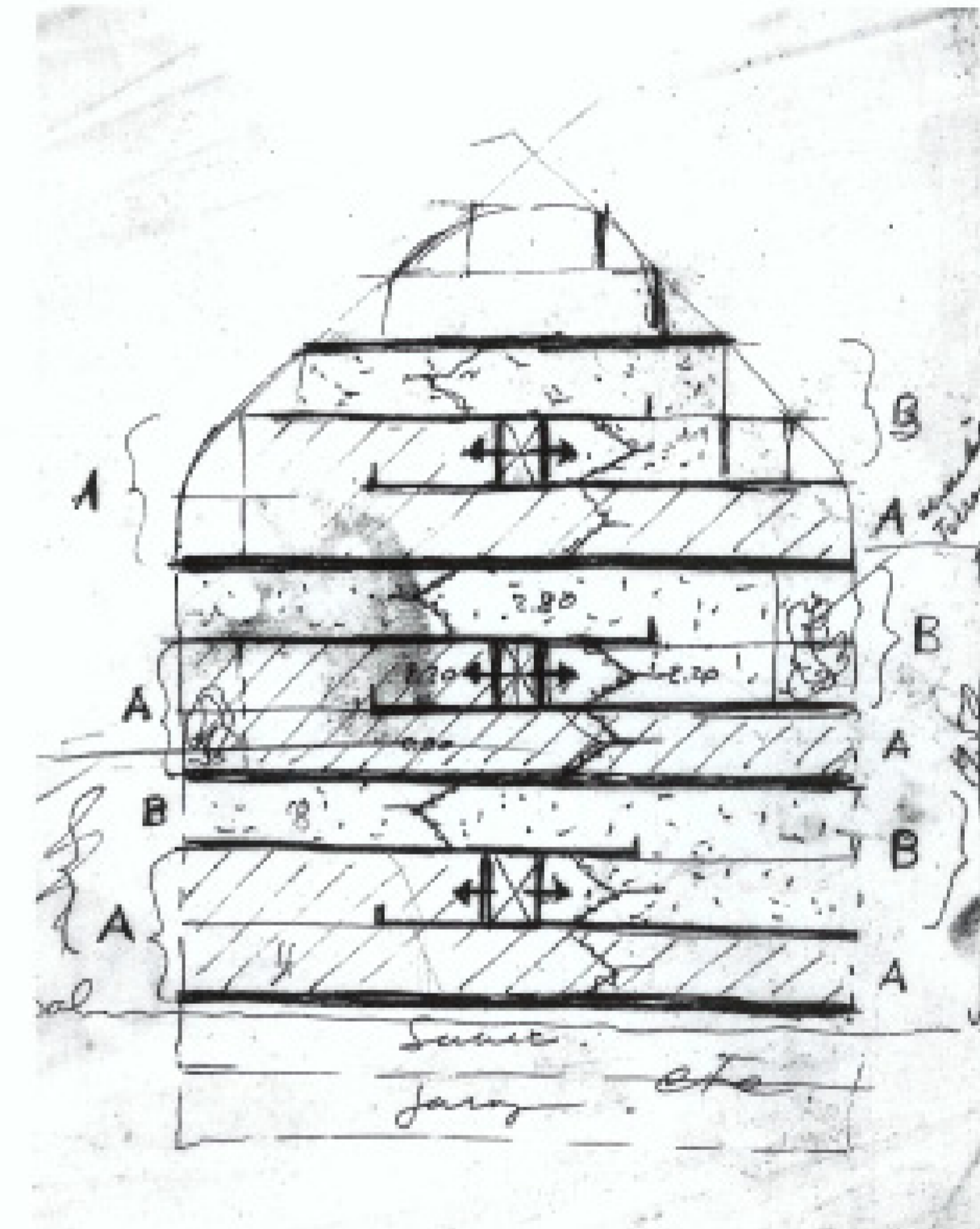
1932 ; confection des portes pivotantes de l'immeuble au 24, rue Nungesser-et-Coli, 1933), soit pour des opérations immobilières et financières plus incertaines (projet d'ilot de la porte Molitor en 1931, immeuble Invalides en 1932-1935).  
Après les villas des années de formation au lode et à la Chaux-de-Fonds, après la petite maison de Corvèze sur le lac Léman, Clarté marque l'ultime réalisation de l'architecte en Suisse. Des projets élaborés au début des années 30 seront sans lendemain : à Genève, musée mondial du Muséeum (1929) et plan

d'urbanisation de la rive droite (1933), à Zurich, immeuble locatif au Zürichhorn (1932) et immeuble de la Remonstrant (1933). Seule Heidi Weber fait édifier à Zurich, à titre posthume en 1967, une « maison de l'Homme » d'après un projet de 1964, l'édifice, baptisé Carina la Corbusier-Heidi Weber, emprunte au « pavillon pour une synthèse des arts » maintes fois rêvé. Il laisse également entrevoir ce qu'aurait pu être le « musée des Arts plastiques » de Paris qui, en 1949-1951, fait voir le jour sur les anciens terrains de Lutetia Park, porte Maillot.

Dans sa préface à la troisième édition de *Vers une architecture*, datée du 1<sup>er</sup> janvier 1928, Le Corbusier, éliminé du concours pour le palais de la Société des Nations à Genève, manifeste son courroux à l'égard de l'académisme et du conservatisme de la bonne société et des candidats ou « maussades représentatif » : « La société moderne est en pleine révolte, écarté, la Société des Nations, elle, retourne derrière le rideau. » Genève ne semble pas vouloir de son enfant prodige. Pourtant, un beau projet d'initiative privée voit le jour, deux ans après cette fin de non-recevoir : sis dans un quartier au sud-est de la ville, Clarté est un immeuble d'habitation à caractère expérimental, inscrit dans la lignée des « immeubles-villas » corbusiens, réalisé sur la commande d'un industriel spécialisé dans la métallurgie du bâtiment, Edmond Warner. Fondée en 1853, l'entreprise familiale, Warner & Cie, ferronnerie d'art, est en pleine mutation à la fin des années 20 : à la fois dépositaire d'un savoir-faire traditionnel en matière de serrurerie de bâtiment, et avide de conquérir et de breveter de nouveaux procédés. En 1927, Edmond Warner visite l'exposition du Weissenhof. Cette visite est rapidement suivie d'un échange épistolaire avec Le Corbusier, puis de projets à forte émulation technique. Pour Clarté, dont il est le commanditaire mais aussi l'un des entrepreneurs, Warner conçoit et fait réaliser dans ses ateliers l'ossature en acier soudé ; l'entreprise livre également sur le chantier les éléments de la façade de verre et d'acier, dont les fenêtres coulissantes, baptisées « modèle Warner ». Au-delà de cette réalisation genevoise, amputée cependant d'une extension prévue au projet et non réalisée pour des raisons budgétaires, Le Corbusier continuera de faire appel à l'industriel, soit pour des marchés précis (confection des fenêtres coulissantes pour le pavillon suisse de la Cité universitaire de Paris, en



# Immeuble Clarté



**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret avec la participation active du commanditaire.  
**Commanditaire :** Edmond Warner (1898-1965), industriel genevois.  
**Dates de réalisation :** 1930-1932.  
**Corpus :** immeuble d'habitation comportant quarante-cinq appartements en duplex.  
**Lieu :** 2, rue Saint-Laurent, 1207 Genève.



## À un moment, en un lieu donné,

la concentration humaine atteint un niveau tel qu'une ville se forme. Les agglomérations urbaines sont de deux genres principaux. Les villes horizontales accueillent des habitants résidant paisiblement les uns auprès des autres dans des maisons individuelles dotées de jardinets. Les villes verticales, pleines d'agitation, débordent d'habitants logés les uns au-dessus des autres dans des immeubles en hauteur.

Très tôt, Le Corbusier accorde son architecture à de vastes réflexions qui reformulent les règles de la concentration urbaine et de la vie en société. Bien que sensible aux bienfaits de la verdure, il dénonce la ville horizontale consommatrice d'espace et contraire à l'esprit de la civilisation urbaine moderne. Il n'en veut pas moins réformer la ville verticale, congestionnée, anonyme, trop directement déterminée par le souci de rentabilité foncière, et n'offrant pas les « joies essentielles » : soleil, espace, nature.

À cette ambition contradictoire, l'immeuble « clarté » offre une solution : toute de pouvoir construire les villes à la campagne, sur le sol naturel, on créera, en ville, des sols artificiels dans les hauteurs pour s'y établir au sein d'ersatz de campagne.

Clarté empile une série d'appartements en duplex et les prolonge de balcons assez profonds pour que s'y nichent tout le confort, la verdure et l'imaginaire placés généralement dans les jardinets de banlieue. Les dimensions de l'édifice s'en trouvent doublées, et l'échelle des immeubles alentour diminue d'autant. La ville y trouve un souffle neuf. Elle y gagne aussi en aménité. Perchées sur ces vastes balcons, dissimulées derrière les grandes toiles orange des stores, les traces de la vie quotidienne prennent une tournure plus généreuse, plus noble qu'à l'accoutumée. L'immeuble a les dimensions d'un palais : on s'y sent grand. Il a les dimensions d'un paquebot : on y est entraîné par un mouvement puissant. Avec presque rien, un luxe quotidien est rendu accessible et la jouissance des choses ordinaires constitue un spectacle.

Pourtant, le bâtiment navigue en solitaire au sein d'une ville qui vit elle-même de la production du luxe. Sans doute Genève préfère-t-elle ne pas afficher ce qui dépasse la stricte économie, et l'immeuble Clarté, profitant plus qu'il n'épargne, reste une curiosité quand il pourrait servir de modèle.

Mais ailleurs ? Il n'a pas non plus servi d'exemple pour les immeubles raisonnablement luxueux. Pourquoi ? Les réticences ne portant ni sur les questions de coût ni sur la rentabilité financière, elles ne peuvent être que culturelles. En 1930, l'immeuble Clarté établit de nouveaux standards de confort et propose une alternative fraîche, séduisante et généreuse aux architectes. Pourtant ceux-ci ne se laissent pas convaincre. À leurs yeux, Clarté, ce n'est pas de l'architecture.

L'immeuble  
dans  
la ville



Page de droite : Façade sud-ouest, balcons et stores







Ils ont raison. La logique de conception de l'immeuble Clarté est celle du design. Elle ne se laisse pas influencer par des a priori culturels, et l'édifice ne rend pas de comptes à l'histoire ni à la géographie des styles. Elle ne confond pas identité et culture, style genevois et devoir d'intelligence.

L'immeuble est travaillé de l'intérieur par une pensée logique qui appartient plus à la méthode de conception des objets qu'à la pratique architecturale. C'est une mécanique, un artefact pensé pour être produit en série plutôt qu'une œuvre conçue pour conforter l'identité « naturelle » d'un lieu.

Clarté fonde sa raison sur une analyse des besoins humains et des capacités techniques de l'industrie de la construction et montre le souci de les améliorer. L'édifice se fixe des performances à atteindre : modularité, plans libérés des murs porteurs grâce à une structure poteau/poutre/façade légère, appartements traversants, double hauteur, larges boîtes vitrées manœuvrables, dégagements extérieurs profonds, terrasse plantée, garage intégré...

Son aspect est celui d'un procédé impeccablement mis en œuvre. Les moindres détails sont faits pour servir. De l'accroche de la façade aux attaches des stores, tous cherchent la légèreté. Ils témoignent de la même attention, du même souci d'exactitude et, le bâtiment étant bien utilisé, bien habité, l'ensemble acquiert de la sensualité.

Son esthétique n'est pas platement tirée de la fonction, mais de son dépassement. Il y a de l'automobile dans Clarté. L'immeuble ouvre à l'architecture les voies revigorantes du design et offre aux habitants un « espace » élargi.

Clarté est un objet libérateur.

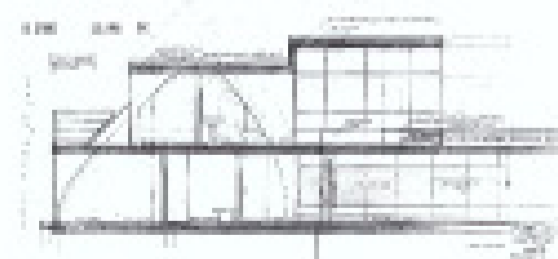


Façade  
sud-ouest

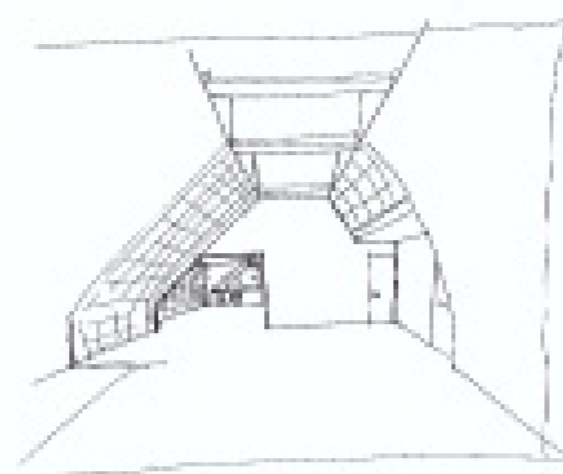


Le Corbusier dans son atelier de la rue Nungesser-Coli (1930)

Appartements à souscrire... Situation unique... Tennis, piscine, courses, hockey... C'est en vantant la proximité des activités sportives et de plein air [bois de Boulogne, stades Jean-Bouin et Roland-Garros, vélodrome du parc des Princes, piscine Molitor] qu'au début de l'année 1932 la société immobilière SIPP révèle dans un dépliant publicitaire la façade à pan de verre, surplombée de noir, de Le Corbusier et Jeanne et l'immeuble, en construction dès février 1932, s'enclasse dans un lot à cheval sur la rue Nungesser-Coli et la rue de la Tourelle, lot que Le Corbusier avait un temps pu voir construire en totalité. Il commence par sou-

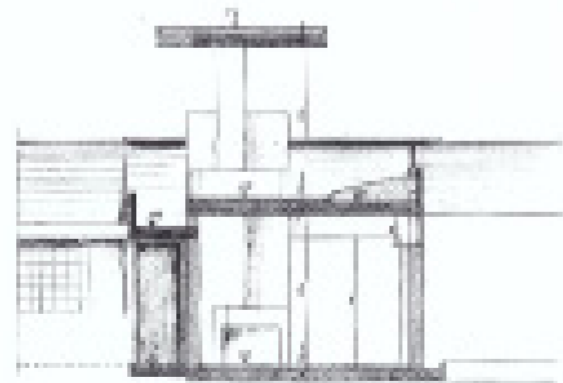
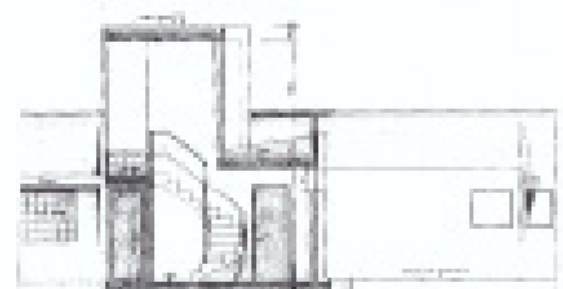


mettre le projet d'un immeuble à l'industriel genevois Edmond Wanner. Deux immeubles bâtis en 1931, l'un en pierre blanche et l'autre en pierre et brique dans le style Art Déco, caractérisent donc l'immeuble corbusien, l'assurément à des couvertes communes. La commande de la SIPP date de juin 1931. Contrainte : la parcelle mesure seulement 13 mètres en façade sur 26 mètres de profondeur. Les appartements ne pourront être traversants, mais dos à dos, chacun ouvrant sur une façade. L'orientation étroite et la situation à l'une des plus belles portes de Paris, sans vis-à-vis, sont exceptionnelles. D'emblée, les architectes optent pour deux façades jumelles, à paroi de verre, embrassant la lumière. Jusqu'à présent, l'emploi du verre, réservé aux bâtiments à usage collectif (bureaux, pavillons d'exposition, etc.), avait été peu exploré dans le logement. Aussi, avec la maison de verre quasi contemporaine du docteur Daloz, réalisée par Pierre Chareau en 1931, l'immeuble du 24 fait-il figure de pionnier. Autre originalité de la commande, la « liberté » offerte aux acquéreurs : taille de l'appartement, nombre de pièces, aménagement sont proposés « selon le désir du preneur ». Cette flexibilité, matérialisée par le « plan libre » de Le Corbusier, rompt totalement avec la topologie des appartements bourgeois. Fonctionnalité, transparence, ingéniosité. Abrité sous une double couverture voûtée (côté maison et côté atelier), aménagé avec le concours de Charlotte Perriand (meubles-

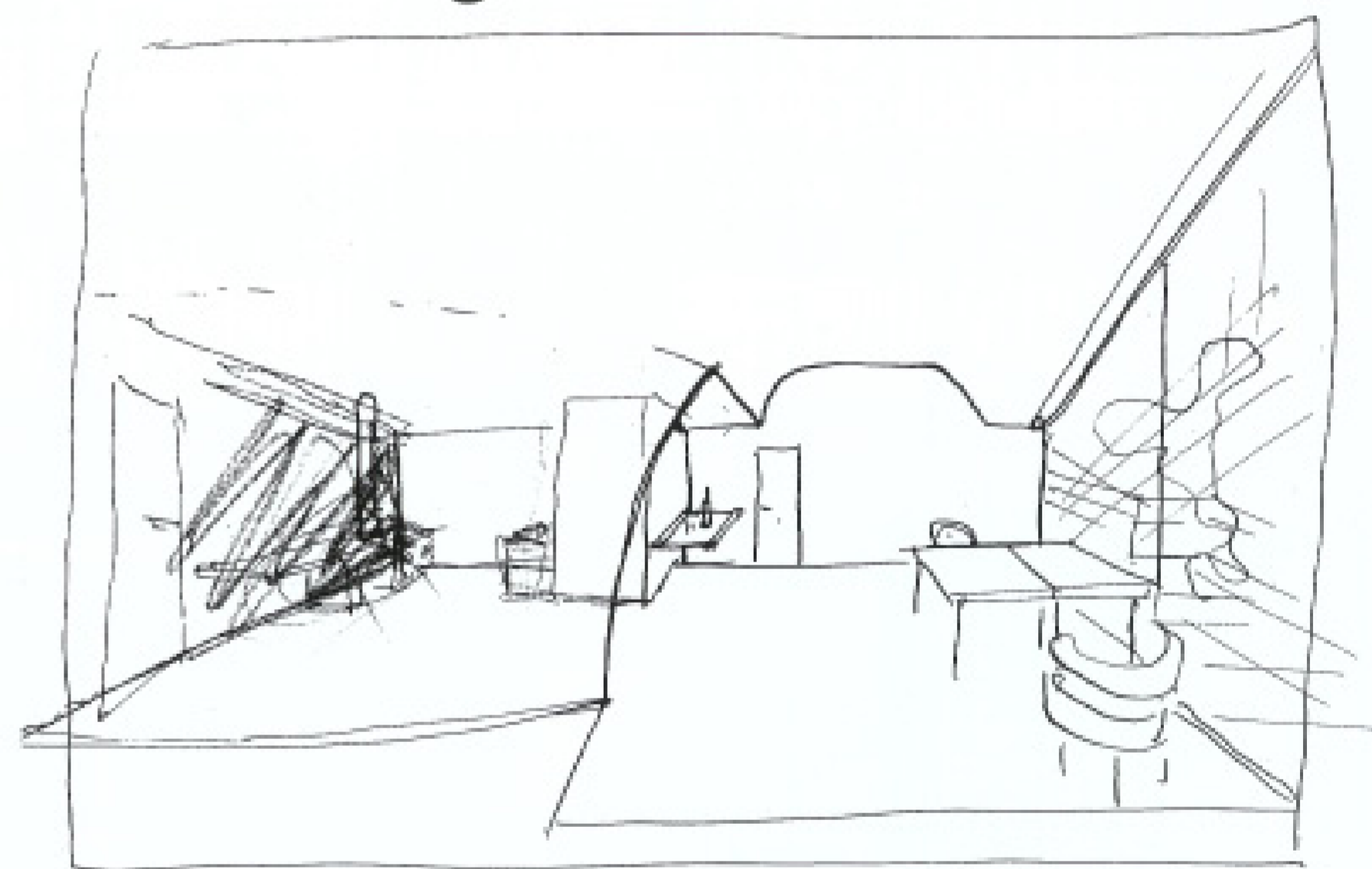


doisiers pour la cuisine, coiffeuse/corridor côté chambre, etc.), le duplex du 24 fait également des Le Corbusier les premiers « citoyens radicaux » de Paris.

Pour ce projet, l'architecte se sera lancé dans les offres des affaires immobilières. À commencer par accepter, selon les termes du contrat avec les promoteurs de la SIPP qui ont dès le départ une influence de trésorerie, de chercher des souscripteurs. Fernand Léger, André Maurois, Jean Wiener, Arthur Honegger, le docteur Winter, François de Pierrefeu, entre autres, seront contactés. En 1934, Le Corbusier tentera encore sa chance auprès de l'écrivain Jeanne Joyce... L'année suivante, la SIPP fait faillite, scellant les premières aventures d'un imbroglio judicaire financier qui ne sera résolu qu'après la guerre, en 1949. Pour la justice, Le Corbusier a « squatté » son appartement plus de quinze ans... Moyennant la vente d'un Picasso et d'un Braque, il est enfin confirmé dans ses droits de copropriétaire.



# Immeuble Nungesser-et-Coli



**Architectes du projet :** Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Avec la collaboration de Charlotte Perriand pour l'aménagement de l'appartement de Le Corbusier.

**Commanditaires :** Société immobilière de Paris-Parc des Princes (SIPP), représentée par MM. Koussatoff et Noble, M. et Mme Le Corbusier.

**Dates de réalisation :** 1931-1934.

**Corpus :** Immeuble de rapport, sur sept et huit niveaux (huit sur la façade est, rue Nungesser-Coli ; sept sur la façade ouest, rue de la Tourelle), avec balcons et bow-window central, comportant deux à trois appartements par étage, de 110 à 120 mètres carrés, pour les six premiers niveaux. Les niveaux 7 et 8, en retrait, correspondent à la « maison sur la maison » de Le Corbusier : son duplex et atelier, avec jardin.

**Lieu :** 24, rue Nungesser-Coli à Paris, 16<sup>e</sup>, et rue de la Tourelle à Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine.

**État actuel :** l'armature du pan de verre côté Nungesser-Coli a été modifiée en 1948 (remplacement, dû à l'ami et menuisier Charles Barberis, des profilés métalliques par des cadres en bois), puis en 1962 (cadres en aluminium anodisé). L'appartement/atelier appartient à la Fondation Le Corbusier.



## C'est, dans un quartier cossu, un immeuble

de rapport tout de noir et d'acier, semé entre des immeubles en pierre blonde tous construits à la même époque. Il y a entre eux un air de famille, une famille alignée solennellement pour la photo, lors d'une grande occasion. Ils se sont habillés plutôt moderne pour la circonstance. L'oncle artiste, l'intellectuel, l'original, est repérable au 24. Il a une main dans la poche de son costume coupé sport et sourit franchement à la caméra.

Qu'il émette des opinions révolutionnaires, la famille s'en accommode dans la mesure où il respecte les règles de l'urbanité. L'immeuble est-il l'avant-garde de la « ville contemporaine » (plan libre, façade libre, toiture-terrasse, fenêtre en long, matériaux « industriels », proximité d'un parc et d'équipements sportifs) ? Soit ! Reste que le vent de la révolution ne décaiffe pas le bourgeois de la rue Nungesser-et-Coli. Celui-ci en accepte sereinement l'augure et s'en remet au temps pour décider si elle doit advenir. Ce faisant, il cultive une âme bien trempée : pas question d'altérer les relations de bon voisinage entre gens de bien pour cause de sensibilités différentes.

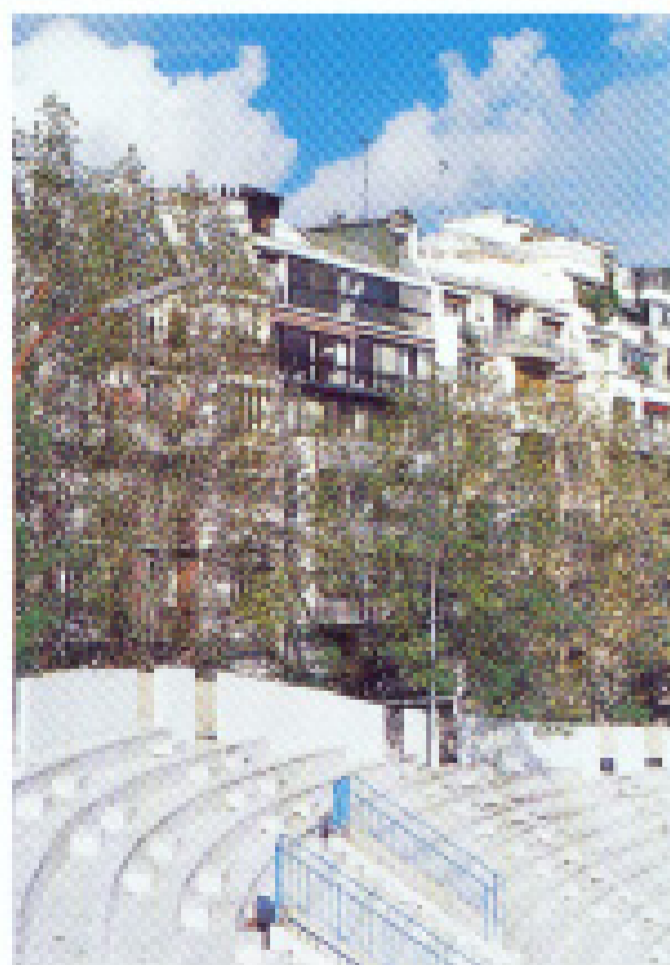
À ce sujet notre époque est pusillanime : Paris, par exemple, tousse à l'odeur de soufre que dégagerait le mélange d'immeubles en pierre et d'immeubles en verre. Preuve que si l'histoire a un sens, il est giratoire. Le Carbusier pense, rue Nungesser-et-Coli, avancer un plan qui fasse le jeu de la ville moderne et, suivant la théorie des dominos, recouvre la ville ancienne. En fait, il amorce un mouvement qui, aujourd'hui, tourne en rond.

Donc, ça n'a pas pris dans le quartier. Cet éclat n'a pas changé les manières de la famille. Les bâtiments, rue Nungesser-et-Coli, gardent leurs habitudes et adoptent vis-à-vis de cet immeuble moderne une attitude troublante, faite de vraie politesse, d'intérêt sincère et cultivé, mais aussi d'amusement, de distance, voire de condescendance.

Sans doute faut-il les comprendre. La modernité ne prend pas un tour très avenant pour les non-initiés, dès l'instant où elle revendique la rupture. De cet immeuble, on peut dire qu'il en impose parce qu'il est noir, en verre et en fer. Mais ensuite ? Il n'est pas simple pour l'homme de la rue de repérer où porte l'effort de l'architecte, où s'expriment son talent, son habileté de dessinateur, son goût pour la décoration.

Considéré depuis les immeubles voisins, le numéro 24, élégant dans sa retenue, plein d'une fraîcheur moderne, peut passer pour un faux naïf et un maladroit. Ses fenêtres ne sont même pas exprimées, et son registre affiche une simplicité militante qui peut être prise pour de la trop grande assurance ou même de l'orgueil. Le spectacle est raide en vérité. En façade, le fer, le verre (et un peu de béton peint en noir pour

Rue Nungesser-et-Coli vue du stade Jean-Bouin







simuler le métal), le noir et le blanc comme couleurs, le plan et le parallépipède comme éléments de composition, une superposition de bandes verticales comme règle, et c'est tout. C'est aussi juste ce qu'il faut pour être radicalement moderne. Rapparté à l'ordre des représentations bourgeoises, il est étonnant. Est-ce l'œuvre d'un visionnaire ou celle d'un sympathique original ? La famille, qui s'interroge, préfère ne pas trancher et retourne à son confort. Pourtant, la modernité du 24, rue Nungesser-et-Coli compose avec le contexte. Elle doit s'accommoder de règles urbaines qu'elle réproche parce qu'elles ne permettent pas l'autonomie à laquelle la modernité stricte aspire. Elle est accompagnée. À l'intérieur, contraints par deux courettes, les appartements peinent à profiter pleinement des avantages du plan libre. Néanmoins, débarrassés de murs porteurs, ils peuvent être aménagés au gré des propriétaires. Le plus célèbre d'entre eux est le Carbusier, qui occupe aux septième et huitième étages un appartement, partagé avec sa femme, et un atelier d'artiste.

Dans ces hauteurs, la modernité que s'applique le Carbusier prend un tour particulier. Bien sûr, le plan est libre, l'espace fluide, la fenêtre en longueur, la terrasse plantée, la lumière partout, le sol en grès cérame, les portes sont pivotantes, les murs polychromes (mais si peu ; sans doute le Carbusier n'a-t-il pas besoin de diffuser sa sensibilité artistique partout alors qu'il peut concentrer ses recherches picturales dans son atelier). Indubitablement la facture est moderne. Mais la tension mise dans les œuvres précédentes n'est pas prescrite dans son appartement, et il n'y a pas lieu d'y réserver ses émotions pour la « qualité de l'espace » ou pour le « travail de la lumière ». Ce n'est pas une reculade, c'est une variation subtile, parce que accommodante, de la modernité.

On est frappé en réalisant que le moderne s'applique ici à arranger les restes, à disposer du trivial et du contingent pour en faire, par petites touches, une œuvre qui frise le bricolage, le précaire, le do-it-yourself. Le projet moderne, le vocabulaire puriste, que l'on pensait pesés avec soin, mûrement réfléchis et calculés dans leurs moindres rapports suivant une intransigeante sensibilité d'artiste, sont ici en villégiature. Le Carbusier, chez lui, ne cherche pas à faire croire qu'il obtient les recettes propres à transformer le monde en assignant sa place exacte à chaque chose. Au contraire, il les laisse advenir, les prend telles qu'elles sont et s'en amuse jusqu'à rendre étrange leur présence même.

Ces choses, que l'architecte accepte sans les contourner quand elles s'imposent à lui, sont d'abord déduites des règlements urbains : hauteur limitée à 2,5 mètres en façade, au septième étage et s'y rattachant, gabarit imposé dessinant deux voûtes. Ce sont aussi des retraits obligés qui définissent le plan du huitième étage, les deux courettes qui





contraignent l'entrée dans l'appartement et divisent son plan, les édifices des deux ascenseurs qui traversent le salon, le poteau biais de contreventement qui barre la grande baie de l'atelier. Ce dont l'architecte s'accommode et qui appartient à l'ordre du trivial, ce sont : le mur pignon appareillé sommairement, mi-pierre mi-brique, laissé nu dans l'atelier, les tuyauteries en tout genre rendues visibles, la profusion sans pudeur des appareils sanitaires et de cuisine, le mobilier de la chambre évacuant les équipements de chambres collectives, débarrassé de tout affect, de toute trace d'intimité et réduit à une épure fonctionnelle.

Deux attitudes sont ici confondues. D'une part, un goût affiché pour une vie détachée, libre des contraintes et des convenances bourgeoises, fuyant l'individualisme et tentée par l'idée de communauté rustique. D'autre part, une forme de jouissance, réclamant une conception quasi orientale du spirituel, qui trouve son compte dans le fait de ne pas diriger le cours des choses, de ne rien changer de leurs arrangements, afin de se perdre dans le spectacle de leur présence même. Le lavabo, les radiateurs et tous leurs tuyaux, plantés devant des fenêtres ou au milieu de murs en pavés de verre, semblent flotter dans l'air. À contre-jour, leur évidence est telle qu'ils peuvent prétendre à la disparition. Les camoufler serait un geste pesant, et finalement inefficace. Mieux vaut laisser faire ces éléments, ne s'y heurter en rien, feindre de ne rien distinguer en eux qui puisse choquer, et ainsi profiter de l'énergie du monde moderne, se débarrasser des faussemblants du monde ancien, et se mettre en de bonnes dispositions pour rencontrer des émotions nouvelles.

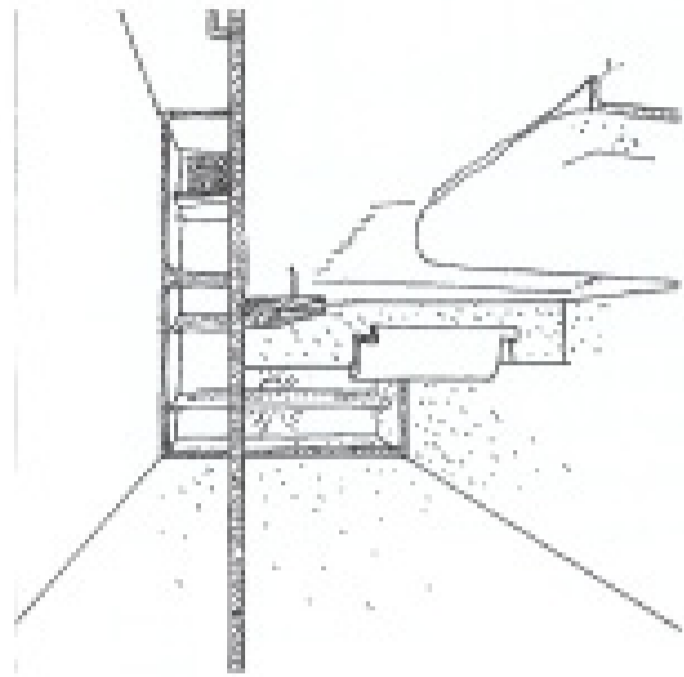
Avec le même détachement, Le Corbusier, philosophe, laisse agir les forces de la nature qui composent, au gré des vents, un jardin sur la terrasse du huitième étage. De même, il laisse s'exprimer librement ses forces intimes, sa part artiste, qui transforment son atelier en capharnaüm. Pourtant, le Corbusier nous trompe : il ne laisse rien au hasard. Plutôt qu'un sage contemplatif, c'est un héros actif qui récupère dans l'ordre du discours une part de ce qui semble lui échapper. Dans l'atelier, le mur pignon laissé brut prend rang de leçon de morale et rappelle l'homme moderne, détaché de l'ordre de la nature, à la matérialité fatale des choses, et à la sensualité, à la saine vigueur des ouvriers maçons. Aux voûtes tracées par le gabarit urbain, il confère l'évidence d'un paradigme architectural. L'édicule de l'ascenseur, creusé de niches, devient sculpture abstraite. Le lavabo et le bidet, jouant des peintures modernes, établissent une correspondance édifiante entre l'art et l'industrie. L'oragnée regagne le centre de la toile.



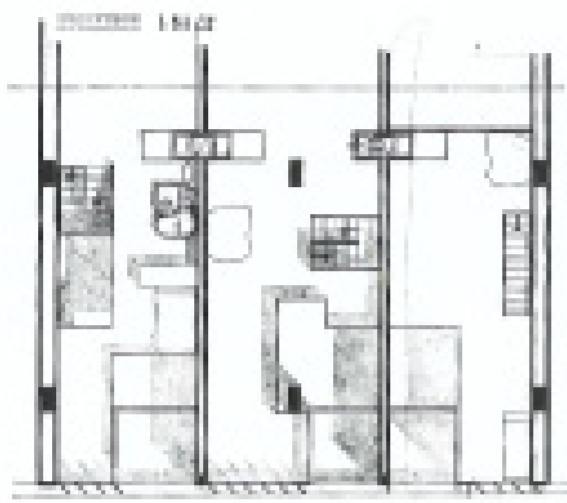
Salon et  
escalier  
d'accès  
à la ter-  
rasse

Chambre  
d'ami

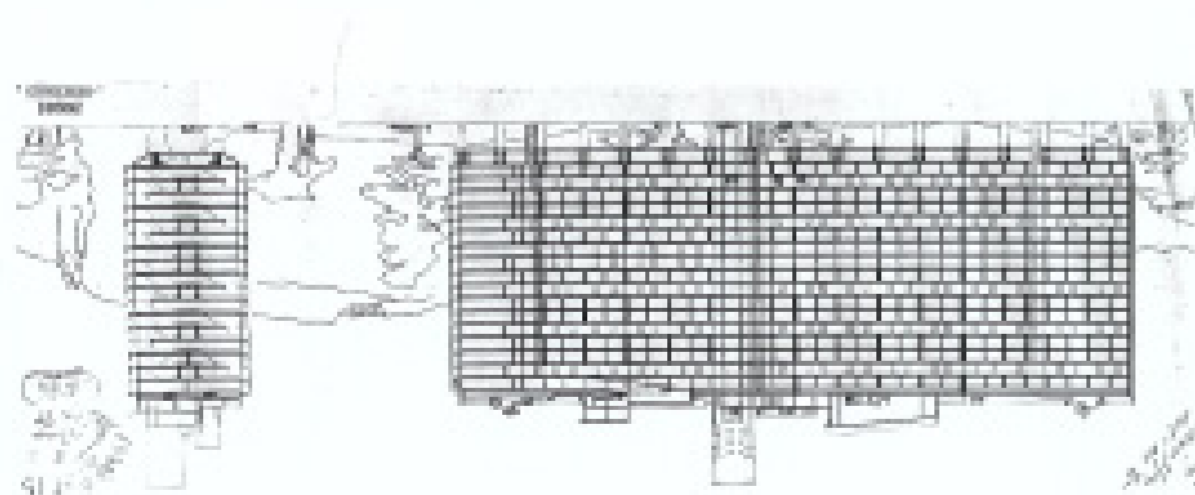
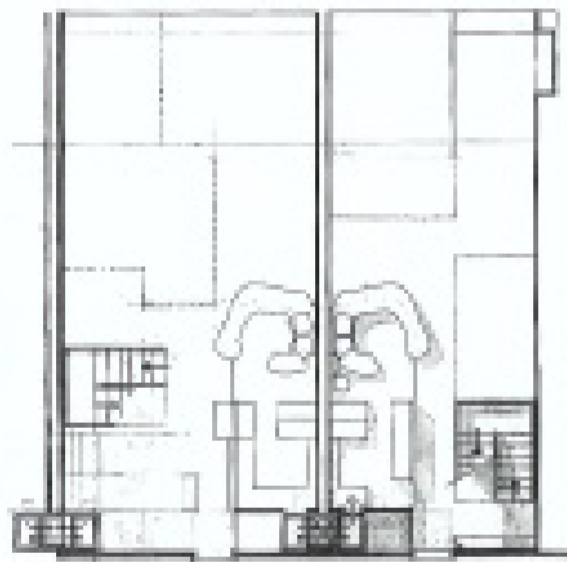




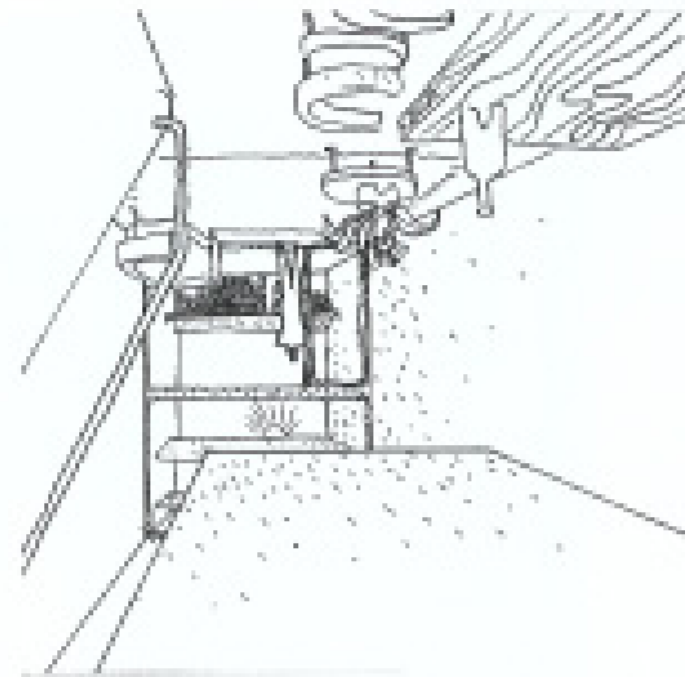
Unité qui une égale, restes franches.  
 maison de la culture et un mode (1955-1958).  
 HIM d'une capacité de 2 000 habitants, une  
 Frimyl-Ven comprend une unité d'habitation  
 de ville radieuse + à Frimyl, dans la zone  
 ou porte de mer en 1953, not un logement  
 de la section de Claude Lefort  
 et, et à la tour de l'élection de Claude Lefort  
 l'architecte, Eugène Claudius-Petit. De cette ont  
 ministre du MRU, ont et l'agent administrateur de  
 le chantier a reçu l'appui ferme d'un autre  
 de l'union en l'air, adhésif d'un plus tard.  
 ouvert en 1947, dans que le projet est une  
 dédiés ménages.



L'Unité fait partie du programme (SAI),  
 + immeubles sans direction individuelle + et à

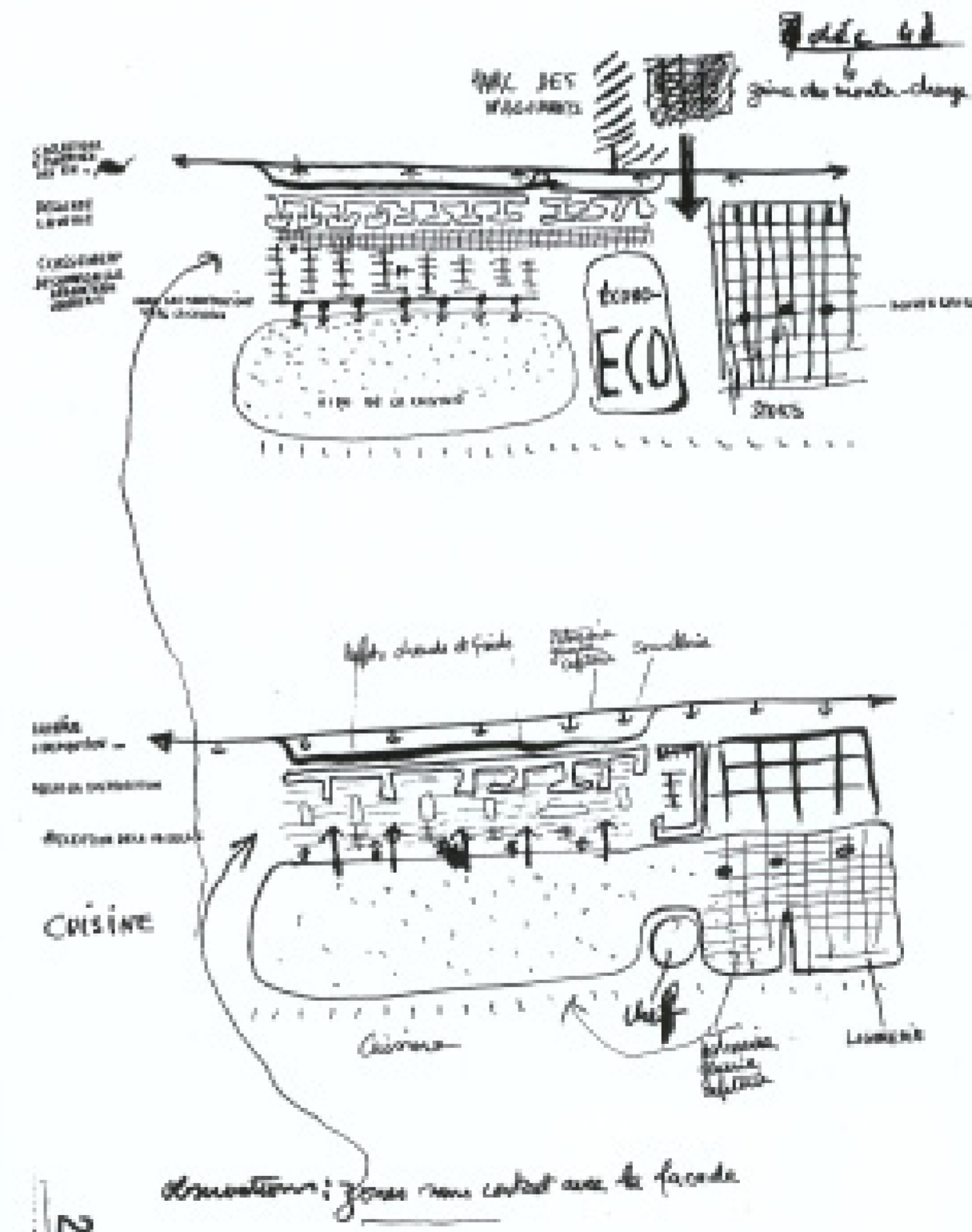


Unité d'habitation de Marseille not de la  
 dynamique de reconstruction urbaine de  
 l'habitat opérationnel, toujours avec l'air  
 cité par quelques grands comités de l'Etat, en  
 de l'habitat des gouvernements et de  
 leurs équipes, propre à la République.  
 En 1944, Raoul Dautry est nommé à la tête du  
 ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme  
 (MRU), Polychronis, ancien directeur des  
 Chantiers de la Jeunesse, ancien ministre de l'Armement  
 (1939-1940), le ministre est également ancien  
 d'activités et l'ont porté du niveau de l'école  
 que le Corbusier soit entièrement : installé en  
 son par l'architecte une pensée forte en 1930  
 pour l'aménagement du quartier (L'Atelier  
 fondes spontanées), Dautry lui passe com-  
 monde, en janvier 1940, de la construction  
 d'habitation dans la Craus, dénommée + l'Unité  
 site + fondations partiellement réalisées, ainsi  
 Casaux, et le chargé du projet de reconstruc-  
 tion de la Rochelle-Rollet. Aucun de ces  
 projets + d'abord, pas même le programme pour  
 Sont-ils, pourtant approuvé par l'industriel Jean-  
 Jacques Dautry, le Corbusier reprend contact :  
 Dautry confirme dans le plan d'urbanisme de  
 Saint-Gaudens en Haute-Garonne, contre sous  
 Marseille.



Unité d'habitation de Marseille not de la  
 dynamique de reconstruction urbaine de  
 l'habitat opérationnel, toujours avec l'air  
 cité par quelques grands comités de l'Etat, en  
 de l'habitat des gouvernements et de  
 leurs équipes, propre à la République.  
 En 1944, Raoul Dautry est nommé à la tête du  
 ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme  
 (MRU), Polychronis, ancien directeur des  
 Chantiers de la Jeunesse, ancien ministre de l'Armement  
 (1939-1940), le ministre est également ancien  
 d'activités et l'ont porté du niveau de l'école  
 que le Corbusier soit entièrement : installé en  
 son par l'architecte une pensée forte en 1930  
 pour l'aménagement du quartier (L'Atelier  
 fondes spontanées), Dautry lui passe com-  
 monde, en janvier 1940, de la construction  
 d'habitation dans la Craus, dénommée + l'Unité  
 site + fondations partiellement réalisées, ainsi  
 Casaux, et le chargé du projet de reconstruc-  
 tion de la Rochelle-Rollet. Aucun de ces  
 projets + d'abord, pas même le programme pour  
 Sont-ils, pourtant approuvé par l'industriel Jean-  
 Jacques Dautry, le Corbusier reprend contact :  
 Dautry confirme dans le plan d'urbanisme de  
 Saint-Gaudens en Haute-Garonne, contre sous  
 Marseille.

# Unité d'habitation, Marseille



**Architectes du projet :** Le Corbusier et son équipe de l'Atelier des bâtisseurs (ATBAT), dirigée par André Wogenscky (section architecture) et l'ingénieur Vladimir Bodiansky (section études techniques). Avec la collaboration de Charlotte Perriand aux aménagements intérieurs.

**Commanditaire :** ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU), sur l'initiative de son ministre, Raoul Dautry (1944-1946), auquel succèdent François Billoux, Claude Tillon, Jean Lecorbeau, René Coty, et enfin, plus durablement, Eugène Claudius-Petit (1948-1952).

**Dates de réalisation :** 1945-1952, inauguration le 14 octobre 1952, en présence d'Eugène Claudius-Petit.

**Corpus :** Immeuble type HIM sur dix-huit niveaux (trois cent trente logements en duplex de vingt-trois types différents), avec rues intérieures et équipements collectifs (rue commerciale et hôtel aux 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> étages, gymnase, piste de course à pied, théâtre et école maternelle sur le toit).

**Lieu :** 280, boulevard Michelet, Marseille, Bouches-du-Rhône.

**État actuel :** l'Unité sera vendue logement par logement au lendemain de son inauguration, pour devenir une copropriété ordinaire en 1954. L'hôtel et le gymnase ont aujourd'hui une gestion privée.





## Une unité d'habitation, une cité radieuse.

Quels slogans formidables ! Quelles formules roboratives ! Mais l'enthousiasme architectural est difficile à communiquer : au-delà des mots et en dehors du cercle restreint des architectes modernes, l'impressionnante Unité d'habitation de Marseille n'enchanté pas les autochtones : dans le paysage de l'époque, mi-pavillonnaire, mi-agricole, qui annonce un nouvel horizon composé de logements collectifs, elle est une apparition. L'imaginaire périurbain a du mal à l'intégrer.

Pour l'apprivoiser et se garder contre ses prétentions, pour répondre aussi à ses formules qui claquent comme des mots d'ordre, les Marseillais l'affublent rapidement du nom de « maison du Fada ».

La formule n'est pas fine, elle n'est pas méchante pour autant. Il y a de la maison dans l'Unité d'habitation, de l'agrégation verticale et linéaire de maisons, et ce n'est pas la moindre de ses qualités qui de donner une échelle domestique à cet ensemble de 348 logements. La folie tient aussi la Cité radieuse. Une folie visionnaire, tant l'édifice paraît aujourd'hui encore socialement et architecturalement novateur au milieu des constructions voisines qui l'ont rejoint et ont choisi de rester plates. Dressée sur ses ergots de béton, l'Unité d'habitation expose sans fards ses avantages : pilotis soulevant la masse du bâtiment pour dégager l'aménagement paysager, compacité de l'ensemble, toiture-terrasse animée, double hauteur des logements, loggias colorées, intégration de locaux sociaux et de commerces, hall spacieux et vitré... Elle est pleine de séductions, et Le Corbusier, véhément mais pas fada, s'employait à convaincre les autorités qu'il a mis au point, pour le logement collectif, des formules capables de rendre les gens heureux et faites pour être reproduites.

S'en inspirer se révèle pourtant problématique : à Nantes, Briey, Berlin et Firminy, Le Corbusier rencontre des difficultés financières et des réticences culturelles pour reproduire son modèle dans toutes ses subtilités. Pourquoi l'idée n'a-t-elle pas pris ? Pourquoi les débats passionnés suscités par la Cité radieuse ont-ils si peu influé quand il s'est agi de reconstruire le cadre de vie de milliers de personnes en France ? Le pays ne pouvait-il pas investir dans cette promesse heureuse ? N'était-il pas assez riche, éduqué et soucieux du bien commun ? Manquait-il d'enthousiasme pour y croire ?

En tout état de cause, les conditions suffisantes n'ont pas été réunies pour promouvoir ce modèle, et l'Unité d'habitation de Marseille reste une folie dans l'univers consciencieusement terre du logement social français. Dans tout ce qu'elle énonce, elle contrevient profondément à l'esprit et à la règle de ce domaine.

Les contraventions sont les suivantes :





1. La Cité radieuse démontre clairement que le logement social constitue une chance plutôt qu'une fatalité réservée aux déclassés, déplacés de l'après-guerre et soutiers de la modernisation, qui doivent se résigner au spectacle des mornes cités poussées à travers champs et se contenter de la maigre considération dont la société les gratifie en ces lieux. Regrettable mais inévitable, dit-on.

Eh ! que pourrait-on faire d'autre ? Ces cités répondaient à l'urgence de la crise du logement et à la pénurie de l'après-guerre. Elles étaient un progrès par rapport aux taudis, « les gens » y trouvaient leur avantage.

Le Corbusier défend la position opposée : on ne saurait s'accommoder de la crise, ni invoquer ses rigueurs pour organiser la relégation sociale et y faire correspondre la vacuité culturelle. Il affirme que l'architecture est toujours possible. Il déclare que le logement social est de l'architecture à part entière et constitue une culture neuve. L'habitat de l'homme va changer radicalement, prévient-il, au point qu'il devient indispensable qu'un projet global, un projet de société ambitieux, soit pensé, au-delà de la stricte économie, sous le double aspect de la richesse d'usage et d'un contenu social diversifié. Les nouvelles conditions de l'habitat exigeant que soient conçues des formes neuves, capables d'illustrer noblement l'ampleur de la tâche, le Corbusier travaille son bâtiment par une plastique puissante, en même temps qu'il dessine avec soin les moindres détails de la vie domestique. L'harmonie est à ce prix, et l'architecture, dit-il, ne saurait mériter le qualificatif de social si l'ensemble de ces questions n'était pas traité.

À ce titre, la Cité radieuse est, littéralement, une construction sociale élaborée, même si elle n'entre pas dans le cadre administratif des logements sociaux. Vivre en collectif, dit-elle, sur ce terrain aux confins de Marseille, selon une nouvelle organisation et dans un cadre adapté, c'est une chance à saisir.

2. La Cité radieuse apporte la preuve que l'habitat collectif, placé aux franges de la ville historique, n'est pas un pis-aller pour une classe moyenne dont il est commode de penser – quand on se refuse à imaginer autre chose – qu'elle rêve comme un seul homme de pavillons tranquilles ou d'appartements dans un centre urbain ancien, pètri de culture et riche de sociabilité. L'Unité d'habitation est beaucoup plus qu'une zone de transit à l'arrière-cour de la « vraie ville ». Elle n'est pas un établissement pour populations en souffrance de l'ascenseur social. Elle est une ville par elle-même, indifférente aux formes urbaines existantes.

La Cité radieuse est une douche, une hygiène de la modernité. Elle introduit une culture urbaine alternative et y fait correspondre un vocabulaire et un imaginaire neufs : ville verte, ensoleillement constant, espace dégagé, logements prolongés par des loggias, façade légère s'ouvrant



Chambre

Page de gauche : Séjour double hauteur et mezzanine

Balcon  
loggias







largement, circulation automobile facile, communauté autogérée, crèche commune, sport au pied des maisons, plage d'hélio et d'hydrothérapie en terrasse, culture physique en étage, jardin suspendu, ravitaillement intégré...

Aujourd'hui, ce vocabulaire semble trop ambitieux : les architectes font preuve de beaucoup de prudence à l'égard des questions sociales. Ils préfèrent ne pas dépasser les règles et normes qui définissent l'économie, l'organisation, l'équipement du logement et dont l'élaboration leur échappe. Les formules employées par Le Corbusier n'en ont que plus de mérite à exprimer de l'exaltation pour un sujet somme toute exaltant : le logement social.

Que dire actuellement de notre incapacité à qualifier les phénomènes urbains, hors les termes d'un vocabulaire abstrait (tour, barre, îlot, trame, maillage, zone artisanale, espace culturel, centre commercial, centre sportif, etc.), administratif (ZUP, ZAC, ZEP, PLA, PU, etc.), politiquement correct (mail, boulevard urbain, coulée verte, centralité, cour urbaine, maison de ville) ou patrimonial (citation, inscription, continuité urbaine, identité). Où est le projet ? Comment le nommet-on ? Que veut-on dire ?

N'aurait-on plus rien à dire d'heureux à propos de la vie dans le logement social ? Le sujet n'offre-t-il plus de perspective ? Le terme « Cité radieuse » indique pourtant que les questions du logement et de la ville sont favorablement mêlées.

3. La Cité radieuse est réglée par des nombres sans pour autant constituer une abstraction, manifester un esprit comptable, ni exprimer platement la répétition.

Ces nombres sont : le Modulor, bien sûr, les « dimensions exactes » de la cellule d'habitation, la « grandeur conforme » aussi, et 1 200 personnes logées dans 348 appartements sur 18 étages, 56 mètres de haut, 137 mètres de long et 24,4 mètres de large. Ces chiffres constituent la masse critique de la modernité. Ils permettent d'établir les conditions suffisantes pour qu'une vie sociale riche écluse et transforme le bâtiment en petite ville, en cité. La vie, effectivement entretenue par ces calculs, fait oublier la sécheresse des nombres.

À rebours, la comptabilité technocratique dépourvue d'âme s'empare à la même époque du logement social et gère les chiffres qui en déterminent le contenu, la forme et les prestations. Les calculs sont faits par des techniciens qui s'évertuent à quantifier au plus juste les besoins et le confort, à cerner les pratiques communes, à préciser les contours essentiels de l'habitant standard – tout comme autrefois certains cherchaient avec beaucoup de méthode à peser l'âme – et parviennent ainsi à cerner un résultat qu'ils figent aussitôt dans un univers de normes. Bien sûr,



Détail de  
riche  
dans  
chambre





les chiffres qui nourrissent cette belle machine sont entrecoupés de sondages, corrigés par les bilans des gestionnaires, réorientés par les politiques, pondérés par les intérêts de l'industrie du bâtiment. Leur complexité en fait vite perdre la raison même : loger heureusement les gens. Une magnifique abstraction règne tristement, hélas ! alors qu'il s'agit d'abriter la chair. Construit à partir de chiffres et de formules souvent obscurs, le logement collectif devient un domaine trop sérieux pour être confié à des architectes dont les comptes sont autrement plus pragmatiques.

Le Corbusier aime à compter, dimensionner, proportionner. Mais gérer la pénurie à la manière dont on organise la charité n'est pas son projet. Il n'envisage pas le nombre comme une punition, une contrainte, ni comme le moyen d'extraire, par sondage, cette substance magique : « ce que les gens veulent ». Sa comptabilité est particulière : elle permet d'organiser le surplus. Et l'Unité d'habitation est généreuse, tout y paraît un gain, alors que tout est ajusté et compact.

4. La Cité radieuse offre, dans des espaces mesurés, des prestations et des services luxueux. Et que demanderont les gens quand ils auront pris le goût du luxe ? s'offusque le bon gestionnaire. Il ne reviendrait pas en arrière, réplique Le Corbusier. Souvent entendu : le logement social collectif, s'il veut rentrer dans les mœurs et devenir ordinaire, doit exercer une forte séduction par le biais de performances nouvelles.

De la séduction ? Des performances ?

Appartements traversants, en duplex, équipés de balcons et de loggias profondes, adaptés à différentes tailles de famille. Ils paraissent si grands ! Logis insanorisés. Porte palière munie d'une boîte aux lettres particulière. Cuisine équipée : boîte à provisions, glacière (les réfrigérateurs sont rares en 1952), hotte aspirante, ventilation mécanique. Chauffage à air pulsé et appoint électrique. Placards à profusion, table à langer, niches, tablettes, menuiseries, poignées, tout cela soigneusement dessiné...

Ce sont là des avantages matériels bien réels, mais c'est plutôt dans le domaine de l'esprit que Le Corbusier réalise son tour de force : il escamote l'image de fatalité qui colle au logement social. La Cité radieuse n'est pas un lieu d'exil qu'un destin pesant assigne, c'est un bâtiment qui évoque la mobilité, le voyage, l'horizon, le luxe des avions, des bateaux, des grands hôtels. Voilà ! En deux mouvements : - prima, l'Unité d'habitation est dotée d'un caractère aérien. Elle est décollée du sol, et ses multiples loggias lui font autant de poches d'air colorées le long de ses façades. Elle semble prête à s'éloigner, et l'on peut imaginer les habitants penchés hors de leurs loggias, agitant des mouchoirs, en place du linge qui sèche et des stores en toile dérou-

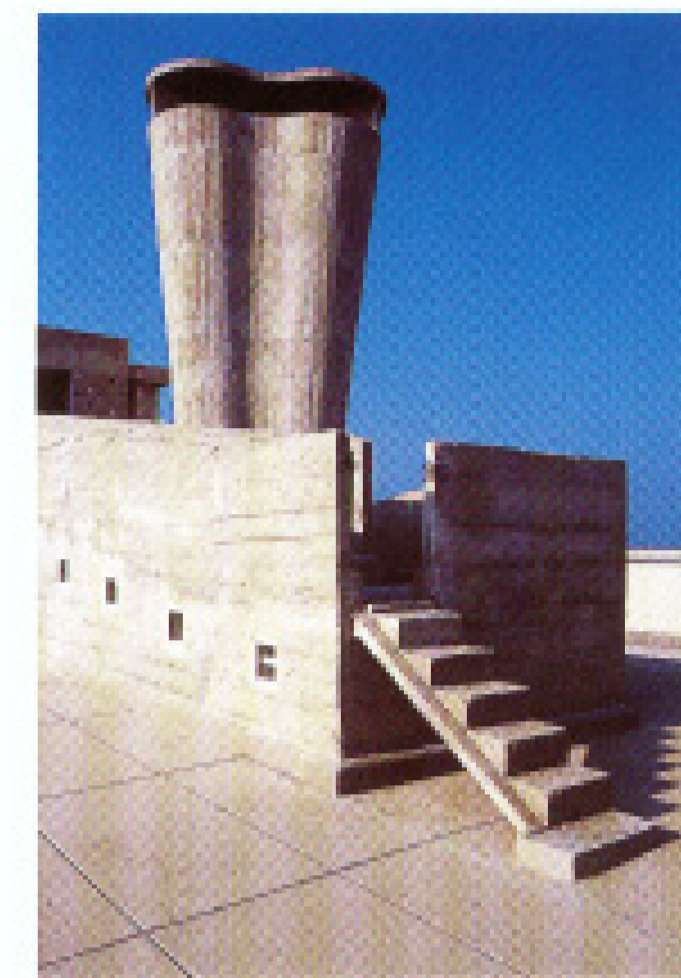
lés. L'Unité tient du paquebot en partance, de la ville en marche (bien-tôt des Anglais dessineront des cités sur pattes) ;

- secundo, l'Unité d'habitation offre des services collectifs rappelant en bien des points ceux que propose un grand hôtel ou un transatlantique : un bâtiment d'habitation, c'est de l'architecture plus des services. Précédé d'un fier auvent, un vaste hall meublé dessert l'ensemble des logements. Un gardien surveille sa constante animation. Tous y passent. On y trouve épinglés des messages personnels, des annonces d'activités communes. Une batterie d'ascenseurs conduit aux étages - Le Corbusier avait prévu que des litiers les manoeuvrent. Aux étages, des couloirs si grands qu'ils impressionnent : ce sont les « rues intérieures ». Elles mènent à une galerie commerçante, une crèche, un centre sportif, une vaste terrasse où des fêtes sont organisées. Il y a aussi un roomservice : par le biais d'un réseau intérieur de téléphone, on commande des provisions aux commerces intégrés, la glace au glacier, on est livré dans les boîtes à provisions ou dans les glacières. On organise la vie sociale de l'immeuble, on papote d'autant mieux que c'est gratuit (les PTT y mettront bon ordre en intégrant ce réseau intérieur privé, monopole et égalité devant le service public obligeant au plus petit dénominateur commun).

Toutes ces dispositions sont luxueuses, et le luxe gêne, les uns le suspectent d'être corrupteur, les autres le tiennent pour démobilisateur. Tous s'accordent pour le trouver déplacé dans le logement social (c'est justement son intérêt). Le bon sens des premiers sait que la société n'a pas mission d'affirmer le luxe aux démunis. Les calculs des seconds commandent qu'il ne faut rien attendre de cette société. La Cité radieuse est une véritable folie, elle coûte trop cher se plaignent-ils.

Trop cher par rapport à quoi ? Où sont les comptes ? Qui a calculé le prix maximum de la construction sociale sans se préoccuper de la moindre pensée urbaine ni intégrer les déficits sociaux prévisibles dont nous payons le solde depuis des années ? Le Corbusier se trompe-t-il dans les chiffres quand il affirme obtenir le juste prix correspondant à la solution au problème posé : construire heureusement, hors la ville traditionnelle, du logement collectif vivant ? Aujourd'hui, l'Unité d'habitation de Marseille bourdonne d'animation et n'a pas été construite à perte. Elle reste un capital : elle est devenue une propriété privée, un immeuble de rapport aux mains de ses résidents.

Le Corbusier ne respecte pas les normes du logement social : on l'imagine capricieux, cherchant à imposer son fort talent. Tout en l'admirant, on l'exclut de ce domaine qui, dit-on, est un exercice d'humilité. C'est aller trop vite. Il ne se plie pas à ces règles car il juge que les conditions qu'elles établissent sont insuffisantes. Il estime que l'architecte a pour premier devoir de les forcer et de dépasser les circonstances

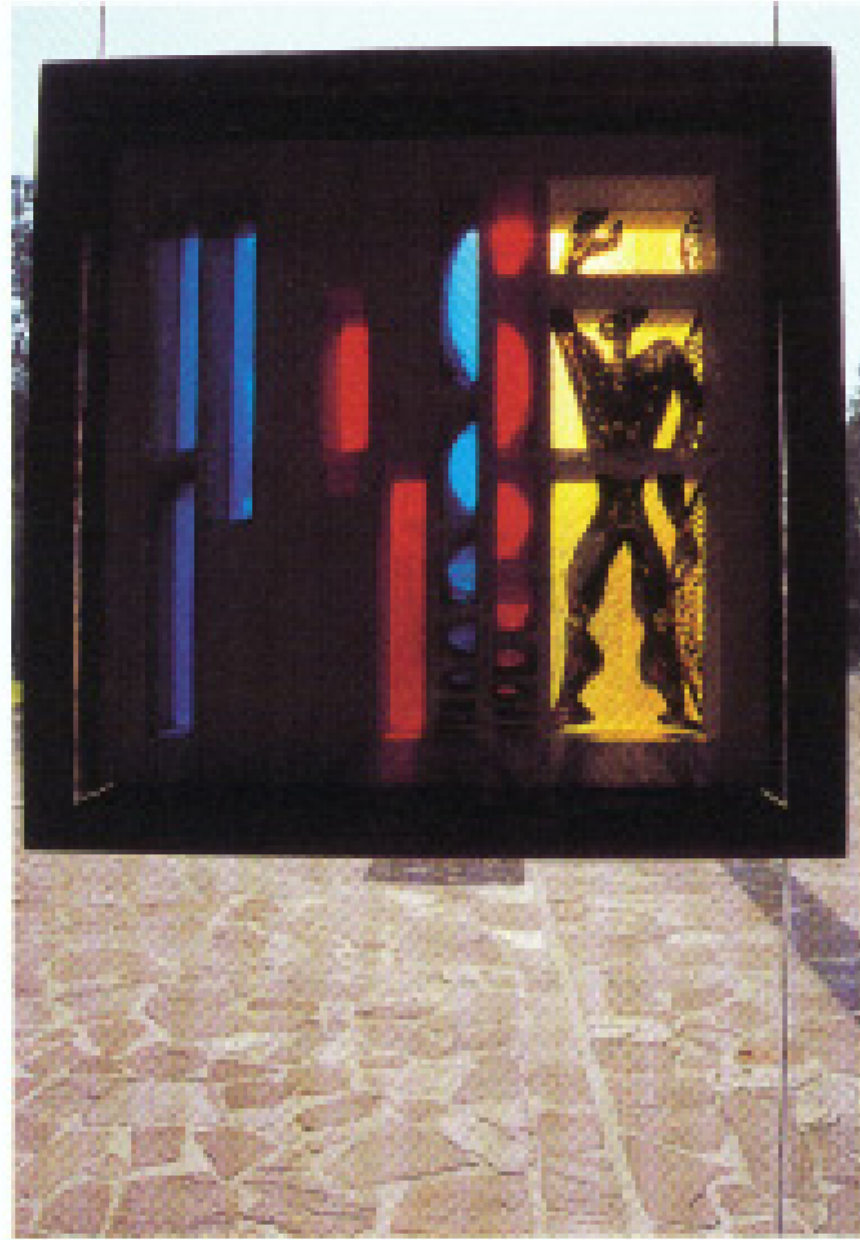


Salon-terrace

Page de gauche / Auvent d'entrée

Pavillon d'entrée

Circulation entre pilotis



Terrasse

Détail du vitrail de Moduler

Page de droite : Pavillon d'entrée. Vitrail de Moduler

Pages suivantes / Façade sur le boulevard Michelet

quand elles sont déraisonnables. Très peu l'ont suivi dans cette voie. Méritent d'être cités : l'Atelier de Montrouge, Jean Nouvel...

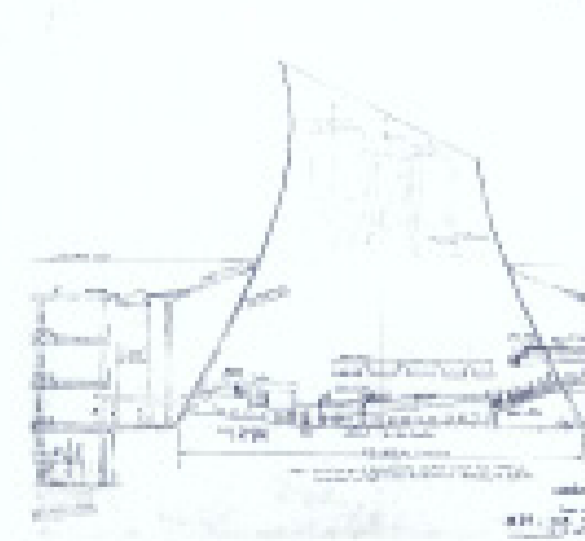
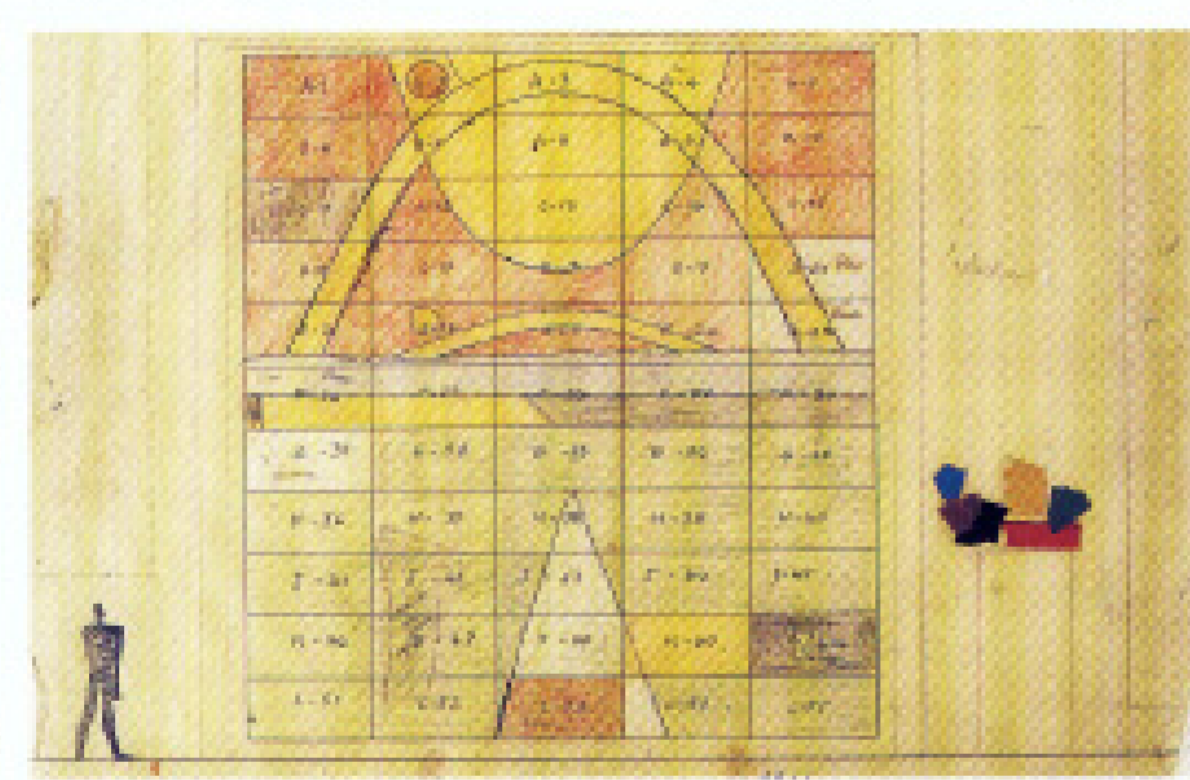
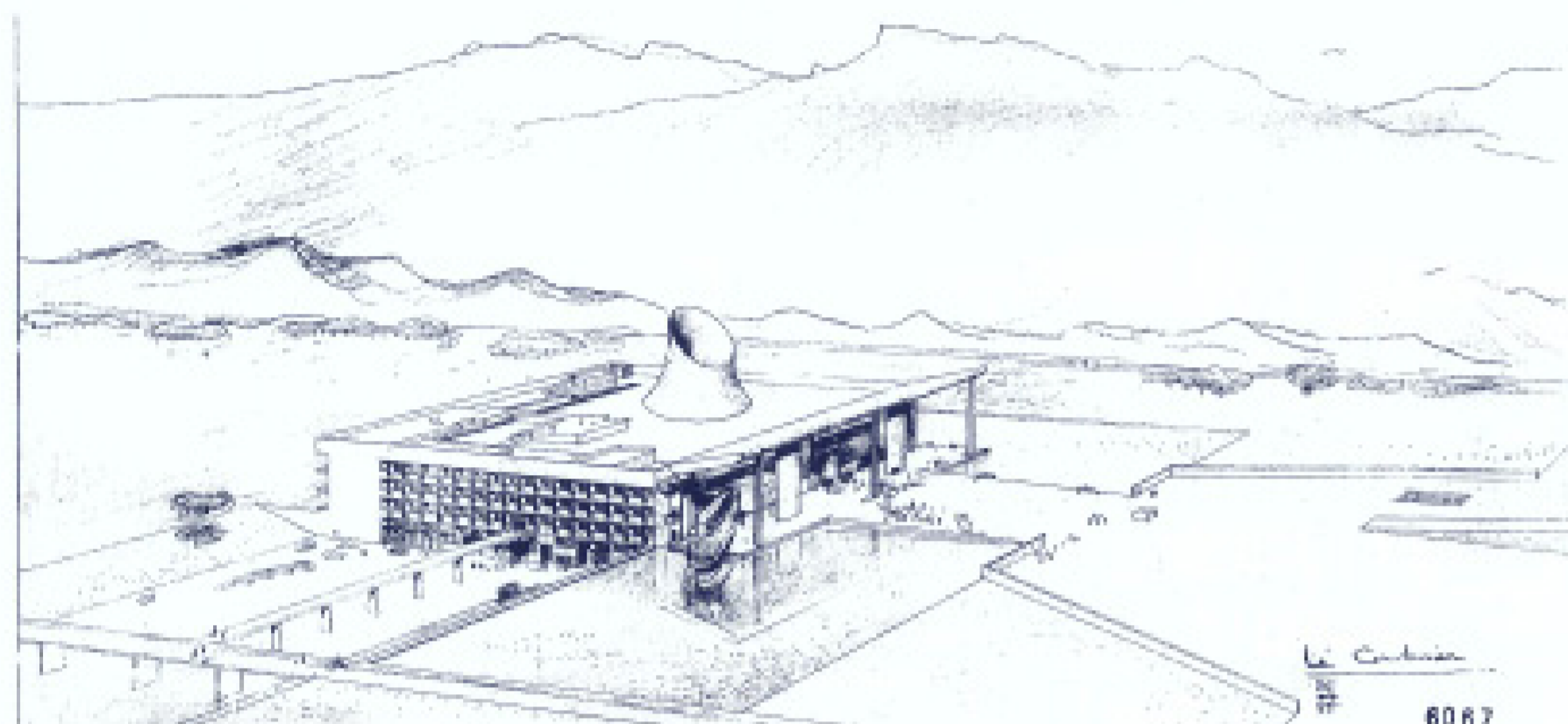
Après la guerre, les impératifs de la reconstruction et de la modernisation du pays exigent de construire massivement, pour le nombre. La plupart des architectes et des urbanistes ne sont pas prêts, intellectuellement ou techniquement, à affronter de pareils enjeux. Par contre, depuis les années 30, ces problèmes sont au cœur des préoccupations de Le Corbusier et de quelques autres « modernes ». Au moment où l'histoire les réclame, il ne leur sera donné que peu d'occasions d'exercer leurs compétences et d'appliquer leurs réflexions. Pourtant, quand on cherche un responsable à la catastrophe urbaine advenue, c'est le nom de Le Corbusier qui vient en premier.

C'est à la fois injuste et paradoxal : on ne saurait reprocher à Le Corbusier d'avoir mal inspiré ce qu'il n'a pas réalisé, alors que ce qu'il a réalisé à Marseille est une réussite dont on a choisi de ne pas s'inspirer.

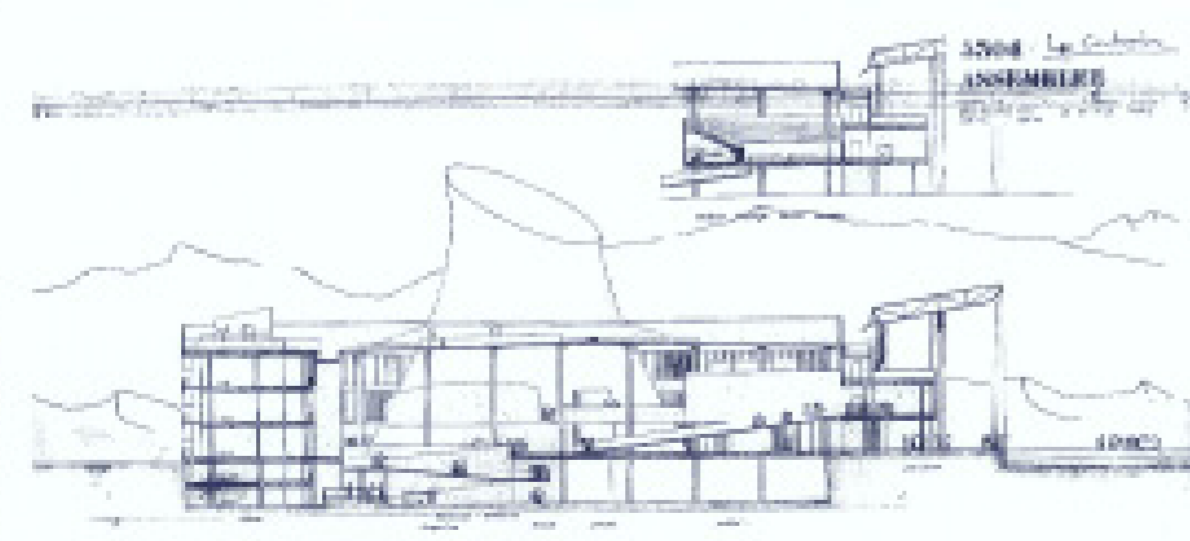




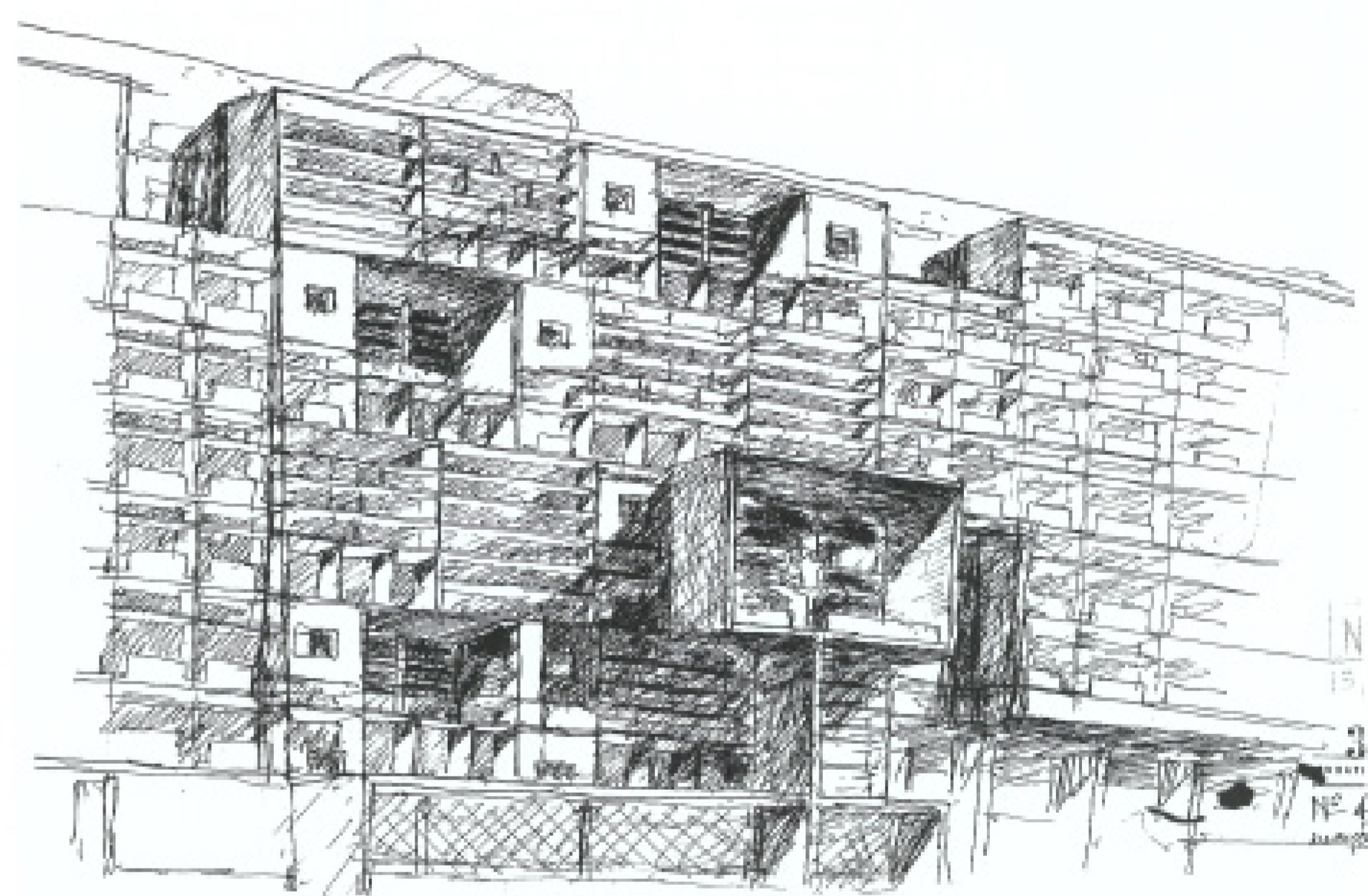




Plans et dessins pour l'Assemblée



# Capitole de Chandigarh



Coupe du Secrétariat

**Architectes du projet :** Le Corbusier, avec la collaboration de Pierre Jeanneret, Jane Drew et Maxwell Fry. Le Corbusier est également l'auteur des tapisseries monumentales et de la porte ornée monumentale en tôle émaillée du Parlement, don de la France à l'État du Punjab, en 1964.

**Commanditaire :** État du Punjab, Inde.

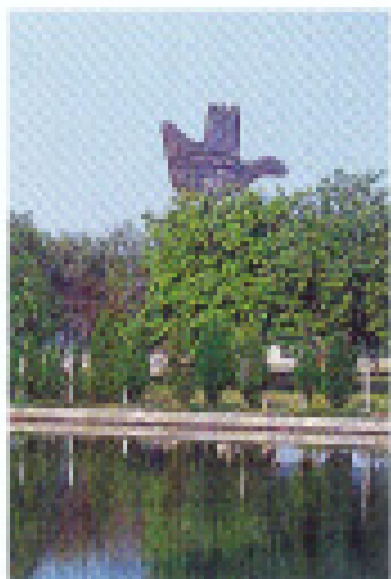
**Dates de réalisation :** 1951-1962.

**Corpus :** parc d'édifices publics abritant l'appareil exécutif (Secrétariat, 1958), législatif (palais de l'Assemblée, 1962, inauguré en 1964) et judiciaire (Haute Cour, 1955) de l'État du Punjab.

**Lieu :** Chandigarh, territoire de l'Union indienne, capitale politique et administrative des États du Punjab et (depuis 1967) d'Haryana, située au nord-ouest de l'Inde, au pied de l'Himalaya. Le Capitole forme la pointe nord de la ville.







Le Malin ouvert

Assemblée et perron



Page de droite : Assemblée angle sud-ouest

## En 1947 l'Inde gagne son indépendance

et bientôt le Pakistan est créé sur une partie de son territoire. La partition se fait dans le sang. Le Pakistan devient un État islamique, l'Inde nouvelle se dote d'institutions démocratiques, choisit le non-alignement et s'attire la sympathie du monde. Nehru, inaugurant le poste de Premier ministre, décide d'édifier une capitale neuve pour l'État du Pendjab, traumatisé par la perte de ses principales villes. Ce sera Chandigarh. Voulu par une démocratie qui cherche ses marques au sein d'un pays empêché par un système de castes, cette ville offre l'occasion de figurer les liens politiques récents qui obligent le peuple et ses représentants. La démocratie, en travaillant à rendre toutes choses égales, tend à dédramatiser les rapports humains. En instituant des lois applicables à tous, les États démocratiques règlent les conflits, corrigent les excès, débrouillent le bon du mauvais. La morale individuelle n'a plus besoin de s'alimenter à des actes de vertu exemplaires : ce que la société autorise n'est pas jugé mauvais. Dans une démocratie bien établie, les héros sont des sportifs, des chanteurs ou des hommes doux, les héros de légende s'y ennulent.

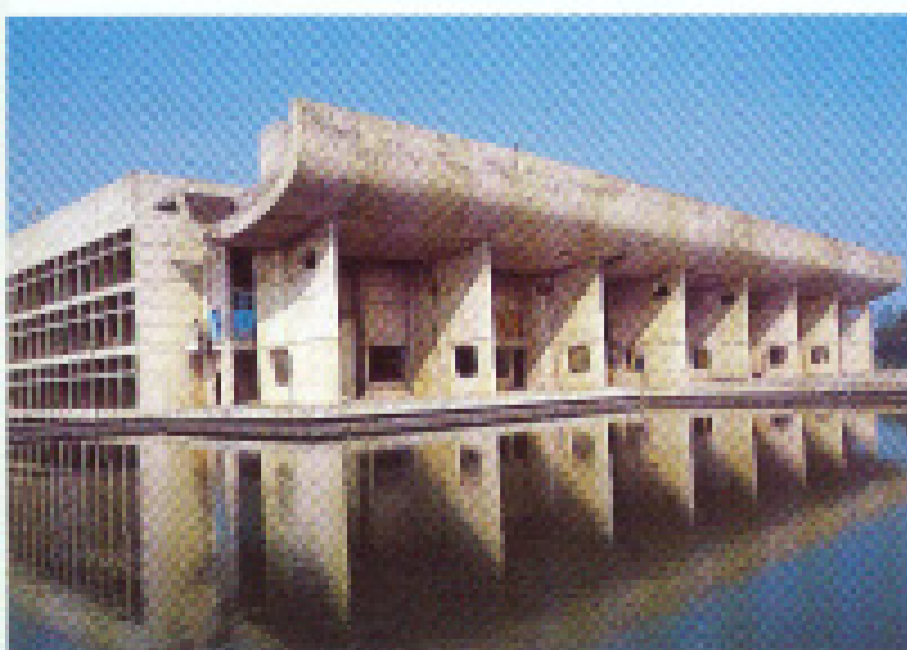
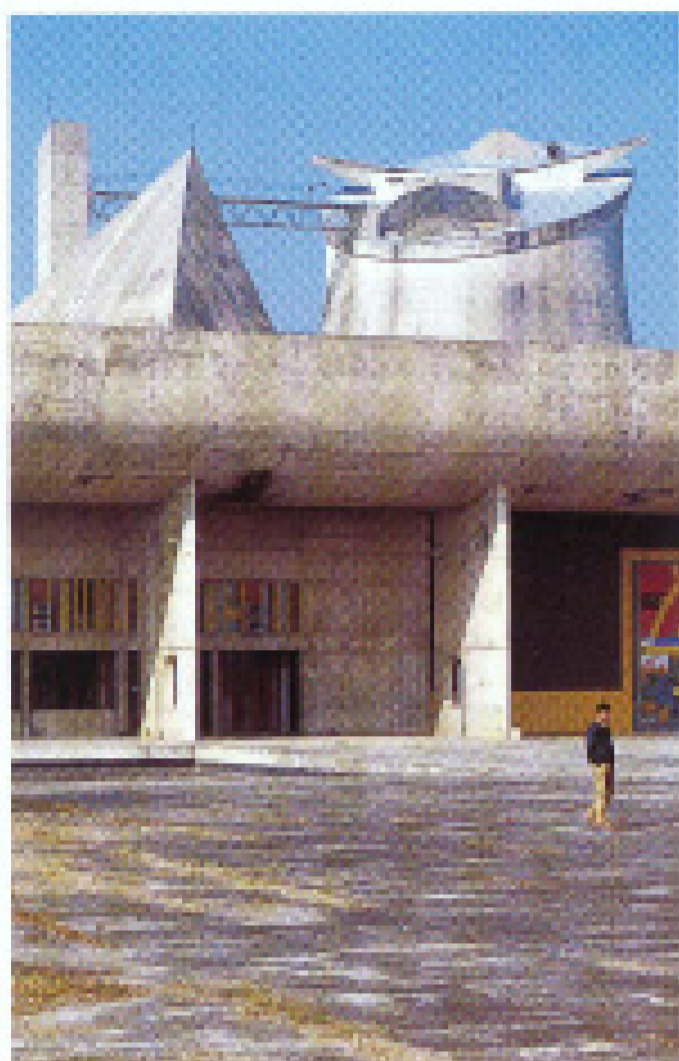
Sous un tel régime, les actions des hommes les plus entreprenants se portent en priorité sur le commerce ou sur la technique, et la vocation de leurs accomplissements les plus remarquables n'est pas de servir d'exemple de morale. L'ingénieur, l'industriel, cette élite à laquelle Le Corbusier rend souvent hommage, conçoivent et répandent des objets toujours neufs qui ne donnent aucune indication sur le bien ou sur le mal. Au contraire, ces objets, quand ils exercent une forte attraction, peuvent détourner les passions hors du champ des considérations morales en les orientant vers les registres ambigus du goût pour les performances techniques. Le Corbusier a traversé cette frontière floue en 1935, dans un livre où il exposait sa fascination pour les avions en se félicitant que les guerres fassent progresser leur technique. Cette considération serait de peu d'importance si Le Corbusier ne tirait pas du monde des machines une bonne part des arguments esthétiques et moraux de son architecture.

Car Le Corbusier est un moraliste doublé d'un homme d'action particulièrement entreprenant. Si son monde se polarise autour d'objets exemplaires – avions, bateaux, produits industriels –, il est aussi fortement inspiré par des idées pures qui transcendent son attraction pour la force brute. Ces idées ont des connotations morales dans la mesure où elles réinventent, hors des dogmes de l'Académie, des règles de conduite pour l'architecte. Elles distinguent le juste, l'utile et le beau, du faux, de l'inutile et du vulgaire.

Premier grand principe corbuséen : le monde doit se renouveler en s'ap-







puyant sur des forces ordonnatrices s'il veut éviter la révolution sociale, la régression et la décadence. De ces forces organisatrices, la société moderne dispose alors comme jamais. Elles se trouvent dans les effets régulateurs de la pensée rationnelle des ingénieurs ou des industriels. Une intelligence technique dont Le Corbusier vante l'« exactitude » et qui alimente ses théories sur les standards architecturaux, sur la série. Les forces ordonnatrices sont aussi produites par les grands systèmes idéologiques et politiques qui embrigadent une bonne partie de l'Europe dans le premier tiers du siècle. Communisme, national-socialisme, fascisme, franquisme dont Le Corbusier, si prompt à l'indignation, paraît s'accommoder, puisqu'il ne réagit pas à la fermeture du Bauhaus, cite Mussolini et approche l'administration de Pétain à Vichy. La volonté de Le Corbusier est puissante. Elle tient à réformer le monde en profondeur selon un projet à la fois rationnel et spirituel. Elle a besoin du soutien des puissances de l'époque et ne se laisse pas rebuter, le cas échéant, par l'ordre qu'elles font régner ni par les idées qu'elles diffusent. Le Corbusier place son architecture au-delà de la politique, et considère le pouvoir comme un facteur d'ordre favorable à la « pensée rationnelle », et donc à ses projets.

Second grand principe corbuséen : la société nouvelle, correctement et heureusement organisée, trouve son équilibre spirituel si l'occasion lui est donnée de se référer à des représentations exemplaires figurant l'harmonie entre matière et esprit, entre présent et héritage historique. L'architecture, parce qu'elle est puissamment capable de cette synthèse, offre de nouveaux motifs d'exaltation à l'homme que la fureur du monde moderne a arraché à ses hiérarchies traditionnelles, à ses représentations coutumières, à son univers de légendes.

Le Corbusier travaille donc à composer des œuvres qui donnent le sentiment d'une « unité spirituelle ». À charge pour elles de combler le vide laissé par le reflux des croyances et des enchantements. Cette lacune, l'argent roi (l'américanisme, dit-il) et la machine reine n'arrivent pas à la remplir, malgré toute la fureur qu'ils y mettent et tous les objets qu'ils y jettent. Alors, en travaillant sans faillir sur cette matière livrée par la fascinante et terrible trivialité du monde, Le Corbusier entend révéler qu'un sens élevé peut être donné à l'effort collectif de production.

L'énergie brute qui traverse la poussée laborieuse collective – d'autant plus efficace qu'elle est ordonnée –, si elle trouve à se consumer dans une œuvre d'art, se transforme heureusement en un principe spirituel. Le créateur, ici l'architecte, libre de toute contrainte, dégagé de tout embrigadement, solitaire, est l'acteur de cette transformation. C'est l'acte de création individuelle qui donne sa profondeur et son mystère à la civilisation machiniste et mercantile.

Pour rester en phase avec une époque troublée où les tensions deviennent vite des ruptures, où les performances des machines sont bouleversantes, Le Corbusier cherche à grandement impressionner, à émouvoir par le lyrisme, par la représentation du « drame de l'architecture ». L'édifice guide les passions et les absorbe dans un spectacle dont l'argument moral vient de ce qu'y sont exposées à la fois les voies de l'authenticité et celles de la transcendance.

Le spectacle architectural est vrai s'il sait transformer la réalité « exacte » – technique, économique, sociologique – en une œuvre spirituelle convaincante, capable par son exposition de déclencher l'émotion. Le Corbusier a une formule : « Les techniques sont l'assiette même du lyrisme », et une certitude : la technique ne ment pas. L'architecture élève l'esprit de l'époque si, par le pathos, elle transforme la réalité moderne. On suit facilement Le Corbusier quand il explique comment les nouvelles conditions du monde moderne, ses nouveaux matériaux – le béton, l'acier, le pan de verre – induisent une nouvelle esthétique, inspirent les visions d'un avenir heureux et permettent de nouveaux et inépuisables usages. On saisit la « modernité », c'est-à-dire à la fois la justesse et le lyrisme de ses villas blanches, de ses immeubles rationnels et de ses propositions urbaines radicalement claires.

La forme spectaculaire de son architecture, dont le lyrisme surprend encore, n'est pas dissociable de ses raisonnements les plus abrupts. Ils sont les deux faces de la modernité que Le Corbusier cherche obstinément à imposer, quitte à pousser jusqu'à une forme d'humour sur-réel le souci de coller au réel : « L'architecture est dans l'appareil téléphonique et dans le Parthénon », ase celui qui fut bouleversé par l'Acropole. L'architecture est sur Internet et dans Ronchamp !

Grâce à ce spectacle qui cherche à inspirer la transcendance, Le Corbusier entretient soigneusement la part d'absolu que l'architecture a su aborder au cours de son histoire, et continue d'explorer les voies d'accès à des ordres supérieurs : expression du sacré, rapport aux forces naturelles, manifestation du pouvoir temporel, dégagé de toute idéologie. Mais, pour ce qui est de la transcendance architecturale, le monde s'avère récalcitrant. On le voit matérialiste, désenchanté, et les pouvoirs nouveaux, après s'être partagé le monde, ne trouvent pas leurs marques dans l'architecture moderne : Le Corbusier en fait l'amère expérience auprès des Soviétiques, de la SDN et de l'ONU.

Alors notre architecte, en héros, va forcer le monde, en véritable artiste il créera les conditions de son intervention, en moraliste il bâtira son propre théâtre édifant. On l'admire, et l'on comprend qu'en cherchant les accords d'harmonies intangibles il abuse des leçons données sur les tracés régulateurs, sur la géométrie élémentaire, sur un Modular géné-



Porte  
cérémoniale  
de l'Assemblée,  
Enaux de  
Le Corbusier

Page de droite :  
Secrétariat,  
façade  
sud-est



Secrétariat,  
façade  
sud-est

Passage  
sous le  
Secrétariat



rateur d'ordre. On comprend qu'il enrôle le Soleil dans sa révolution, la nature par pans entiers et la géographie de sites immenses pour régler les plans des villes ou celui du moindre des établissements humains. On comprend aussi pourquoi il courtise les pouvoirs les plus divers. Mais, comme on pressent qu'une telle entreprise solitaire est désespérée, on ne s'étonne pas que notre héros bute à Chandigarh sur la question du sacré : il s'y précipite et s'y perd par excès d'enthousiasme. D'une part, il confond divinité et créativité de l'artiste. D'autre part, voyant Dieu partout et nulle part, il s'empare d'un grand sujet temporel – une capitale pour la démocratie indienne – et le transforme en une liturgie hiératique, pleine d'un mystère écrasant.

Quand Le Corbusier arrive en Inde, il est convaincu de son génie. Il parle de lui à la troisième personne. L'architecture est son véhicule. Il trouve à Chandigarh des conditions d'intervention idéales qui avivent l'atmosphère d'exaltation dans laquelle il a tendance à évoluer. Nehru, leader porté par l'histoire, est son interlocuteur. L'Inde non alignée paraît dans son esprit l'Inde non aveuglée par les idéologies mercantiles ou collectivistes. Elle saura, mieux qu'aucune autre nation, penser et, ouvrir les yeux sur le caractère profondément juste de son architecture moderne, sur ce que « les yeux qui ne voient pas » refusent de considérer en Occident. L'Inde peuplée de dieux, il l'imagine immédiatement sensible à la part spirituelle de son œuvre. L'Inde, « civilisation millénaire » non polluée par la pensée mercantile, lui semble offrir une opportunité unique pour relier le passé immémorial au présent le plus pur. L'Inde habitée par des foules innombrables et endurentes saura courir sans rechigner les interminables promenades qu'il projette.

On ne s'interroge pas longtemps sur la raison de ces distances sans fin qui traversent Chandigarh. Elles sont là pour séparer franchement le Capitole – les fonctions représentatives, législatives, administratives – de la ville même et ses habitants. Le pouvoir est distingué du tout venant, la tête séparée du corps. Ceux qui débattent, décident, jugent et administrent, agissent à l'abri d'avenues sans fin constituant des murailles moins hautes que celles du Kremlin ou de la Cité interdite, mais tout aussi efficaces quand il s'agit d'exprimer le pouvoir absolu, son impunité, la crainte qu'il veut inspirer. Les dimensions de Chandigarh sont effrayantes, et cet effroi est entretenu par les bâtiments du Capitole. Leur puissance plastique, admirable en soi, et leur pathos font un arrangement déconcertant qui, placé dans un espace distendu jusqu'à l'absurde, établit le mystère de leur présence en rendant la nôtre incongrue.

Tout est calculé pour qu'une puissance supérieure, impossible à cerner et difficile à énoncer, impressionne l'homme au plus haut point. Le Capitole lui paraît un lieu tabou. Dans cette enceinte pleine de choses







étranges qu'il imagine sacrées, sans pour autant repérer l'asile d'un Dieu qui y veillerait, il ne trouve pas d'autre intercesseur auprès de toutes ces forces immenses que le Corbusier lui-même. Sa prééminence est confirmée par le fait qu'il traça, en quatre jours, la ville prévue pour 1.50 000 habitants, à l'instar de Celui qui en mit six pour créer le monde. Au cinquième jour, et pour quelques années, il se consacra à la recherche de l'absolu. Il se mit à dessiner le Capitole, habitat des demi-dieux locaux, Olympe au pied de l'Himalaya. Mais les dieux grecs sont plus terribles, drôles et profonds que les fonctionnaires indiens. L'ensemble rend triste, la représentation de la démocratie est annulée, rien n'est énoncé qui la concerne. Les lieux du pouvoir électif sont escamotés hors de la cité, qui est pourtant le seul théâtre possible pour la démocratie. Théâtre dont les citoyens sont autant spectateurs qu'acteurs. Ils patient pour voir, entendre et appliquer leur jugement. Le Capitole de Chandigarh, plein d'un drame dont les arguments sont insaisissables, dont la grandeur agit jusqu'à déstabiliser, est conçu comme une représentation sacrée. Le Corbusier est le seul héros de cette scène déserte et muette qui renvoie à ses seuls exploits. Ceux qui cherchent aujourd'hui à poursuivre la représentation oublient qu'elle a été montée à la seule mesure du maître et que les spectateurs ne sont pas dans la salle.

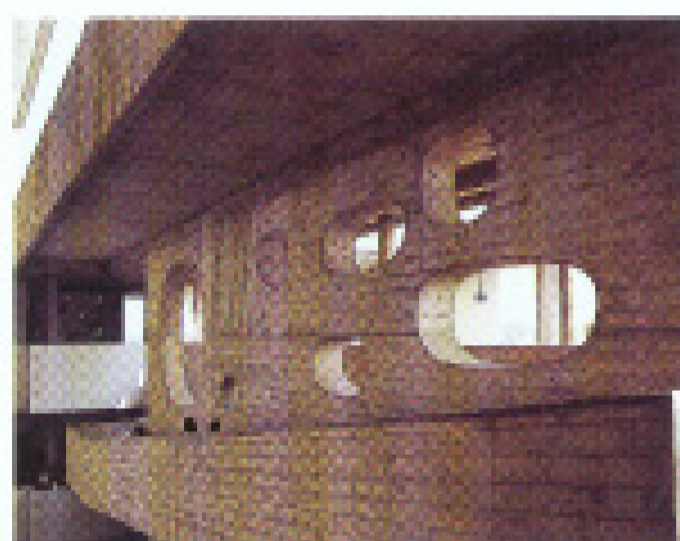
Haute Case, façade nord-ouest

Page de  
gauche :  
Quartier  
des  
craoch,  
façade  
sud-est

Pages  
suivantes :  
Brisa-solil





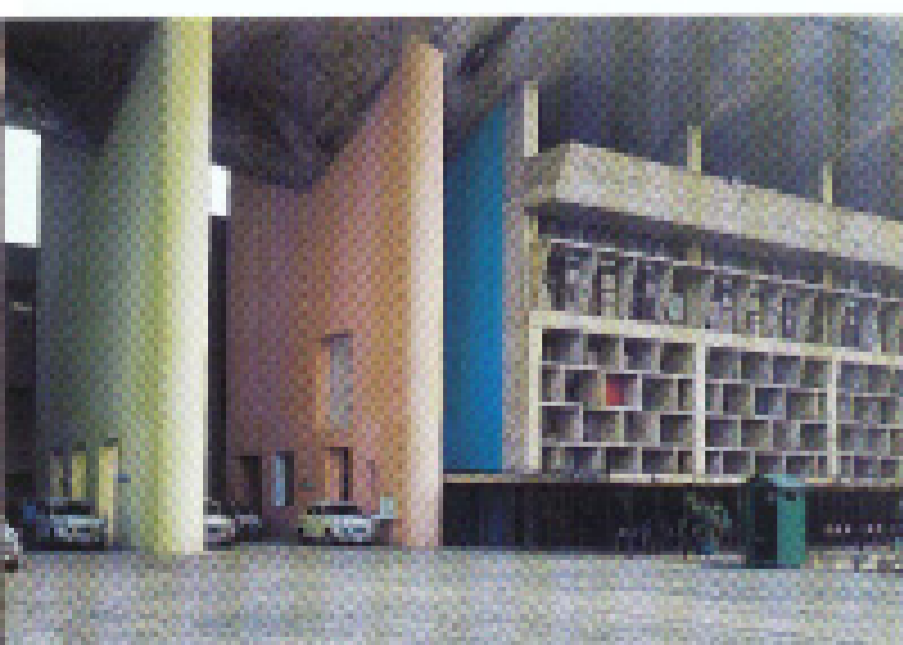


Rampes d'accès aux étages et escaliers ovales

124

Pages  
suivantes :  
Hôtel Cour

CI-dessous et page de droite : Façade nord-ouest



Pourtant, l'architecture du Capitole est magnifique. La Cour de justice, l'Assemblée, le Secrétariat sont des œuvres géniales. Leur noblesse, sans conteste, leur vient de leur naissance et de leurs dimensions. Elles naissent, hic et nunc, très grandes, par l'opération de la plus libre et de la plus ardente inventivité plastique. Avant, rien de tel, maintenant leur dignité laisse parfois. L'architecture trouve ici une ampleur qu'aucune ville ne pouvait offrir. Au Capitole, la machine corbusienne tourne à plein régime. Mais, à Chandigarh, le ressort premier de l'argumentaire corbusien – la justesse, la beauté exacte sont ancrées dans le réel – est cassé. C'est donc que ce ressort ne constituait qu'un mécanisme secondaire.

L'essentiel, c'est la transformation, la transmutation. C'est l'opération de l'artiste, son office. La réalité n'est qu'un matériau : le fer, le béton, les avions, voitures ou paquebots, toute cette mécanique moderne ne sert qu'à alimenter la chimie de la création. Ce sont les éléments, parmi d'autres, du grand œuvre. C'est la seule puissance de l'esprit de Le Corbusier, sa seule énergie cérébrale qui sert d'exemple aux masses indiennes. Débranchée de toute énergie produite par les machines ou conçue par les ingénieurs, dégagée de toute obligation par rapport à son sujet, sa pensée s'est mise en route libre. Rien à Chandigarh qui soit un recadrage sur la réalité, rien de radicalement moderne donc.

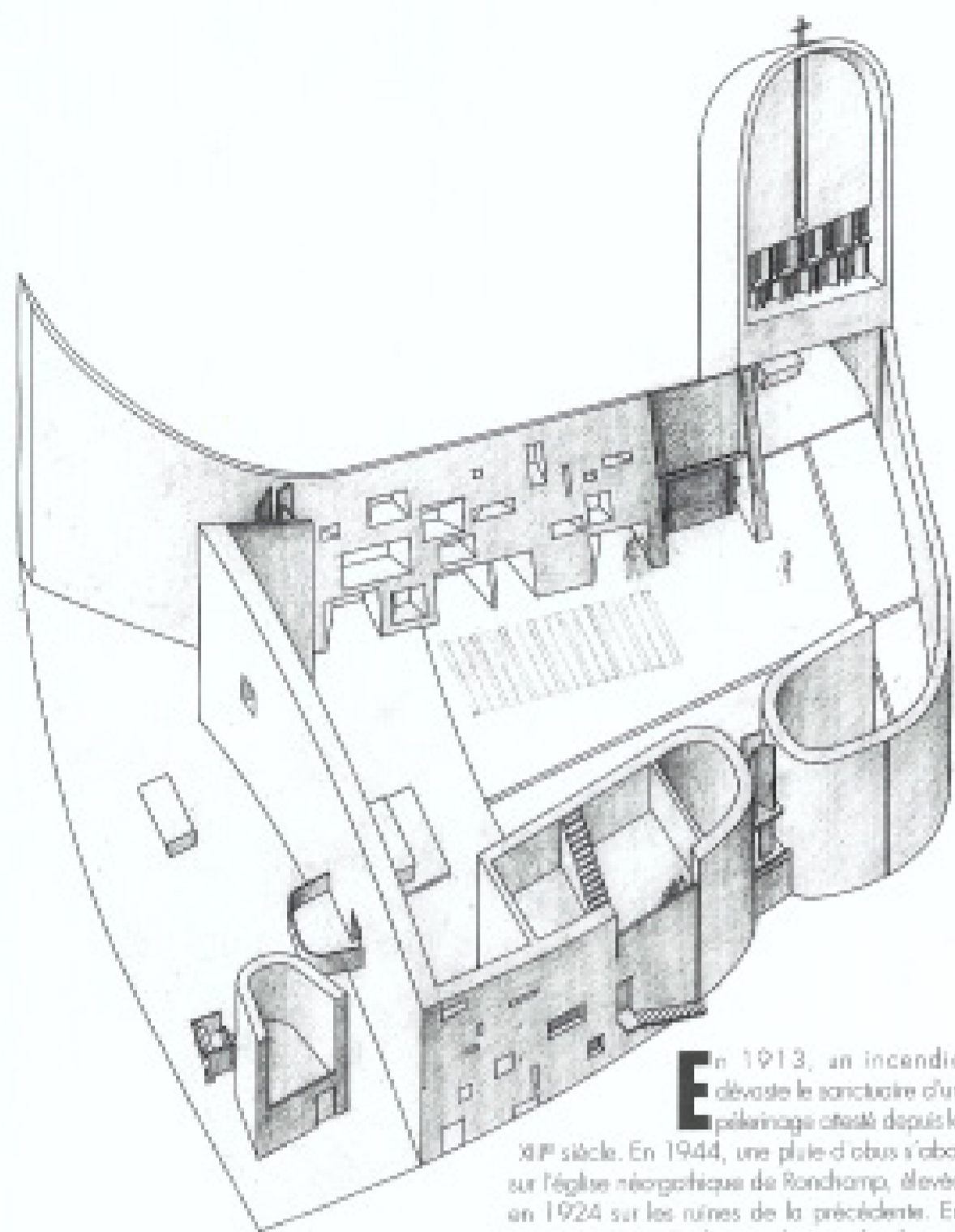
Et tant pis si la démocratie est embarrassée par les héros belliqueux. Le temps de l'architecture corbusienne est l'éternité. La modernité est un moyen, non un dogme : si Le Corbusier n'utilise pas la pierre taillée, le marbre, les arches, c'est parce que cela a déjà été fait, la transformation s'est opérée il y a longtemps chez les Grecs. Le drame a été joué par des héros antiques, les meilleurs, et Le Corbusier les tutoie.

Il est un architecte dramaturge. Son architecture est un théâtre. La puissance plastique de son œuvre est moins faite pour flatter l'amateur d'art que pour impressionner par l'exemple de sa grandeur et par son étrangeté. Elle veut impressionner pour réformer ce qu'elle repère comme tendances de la société au doute, au relâchement, au désordre, à l'irrationnel. Ce théâtre exprime le drame par l'espace, par la manipulation de surplus d'espace, c'est-à-dire, considéré platement, par l'arrangement du surplus de vide. Le vide corbusien est essentiel à l'expression de son pouvoir, de sa magie, du pouvoir de la magie. Ce vide est immense à Chandigarh. Il est d'autant plus grand que la scène de Le Corbusier est totalement indifférente à la dimension tragique d'une première moitié de siècle, au cours de laquelle le monde civilisé joue plusieurs fois l'intégralité de sa mise avec des résultats qui incitent au pessimisme le plus noir et que seule peut expier la représentation active d'une démocratie ouverte.





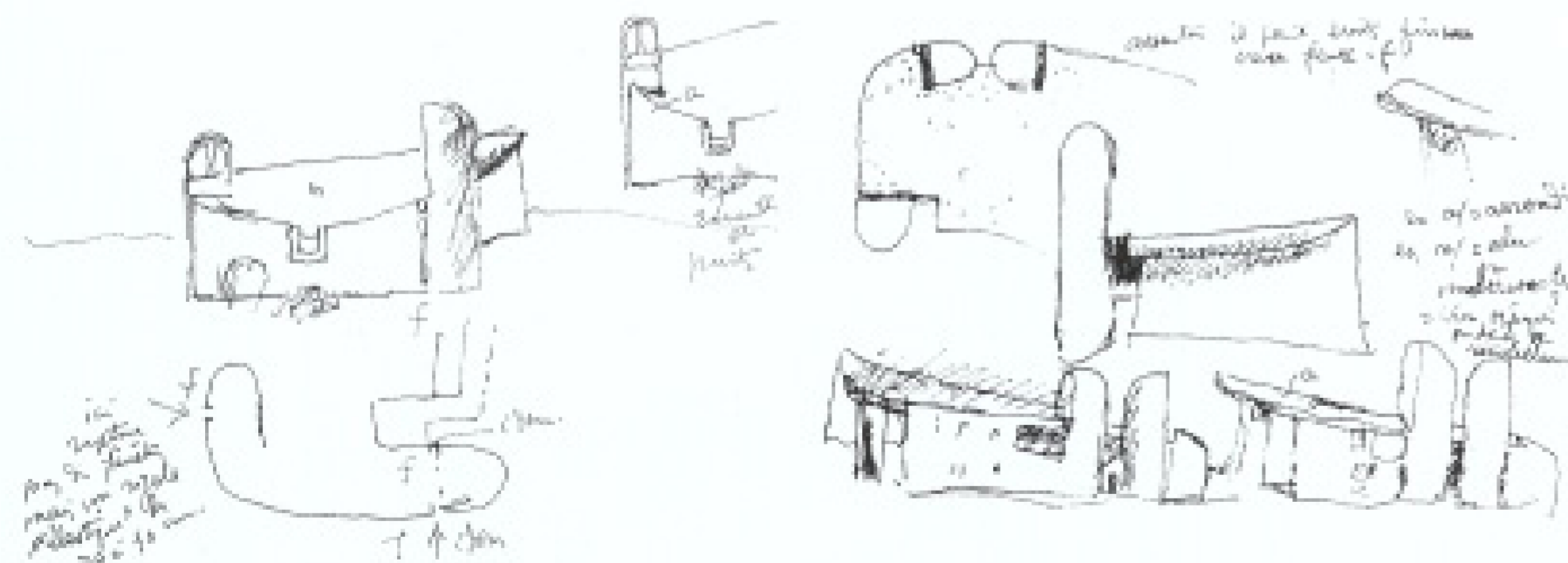




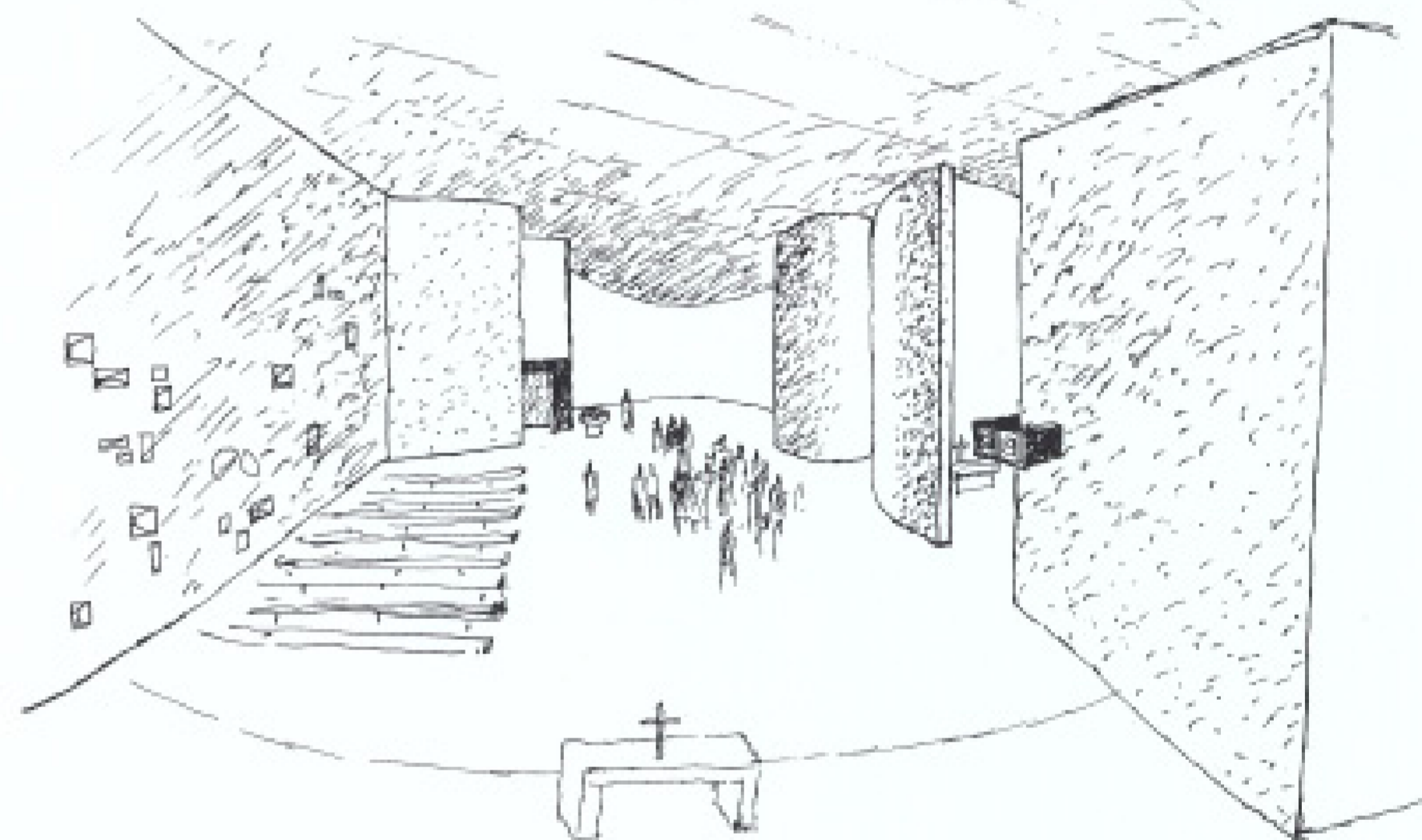
**E**n 1913, un incendie dévaste le sanctuaire d'un pèlerinage attesté depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. En 1944, une pluie d'obus s'abat sur l'église néogotique de Ronchamp, élevée en 1924 sur les ruines de la précédente. En juin 1950, Le Corbusier dessine les formes rondes, coiffées d'un toit en forme de coque de crabes, de Notre-Dame-du-Haut, pour laquelle

André Maissonier réalise une première maquette soumise au diocèse.

Le projet de la chapelle de Ronchamp s'inscrit en plein renouveau de l'architecture sacrée, au cœur du programme de reconstruction religieuse dans les années d'après-guerre, voulu par l'Église et prôné par quelques ecclésiastiques, dont les pères Couturier et Régamey. La chapelle s'inscrit également dans le débat sur l'intusion de la modernité dans les lieux de prière : Ronchamp ignore cette vaine querelle aux sculptures et vitraux de Ravoux, Lurçat, Léger, Matisse... pour accaparer avec superbe la réflexion sur l'espace et la lumière. L'initiative en revient, en ce printemps 1950, au chanoine Lucien Leclerc, secrétaire de la commission diocésaine d'art sacré de Besançon, et à François Mathey, membre de cette même commission, tous deux admirateurs de l'architecte. Le Corbusier, qui ne fut pas le premier à être sollicité pour la chapelle de Ronchamp (Jean-Charles Moreux est la charge d'un projet antérieur, abandonné), reçoit le témoignage de reconnaissance livrant du père Couturier, directeur de la revue *L'Art sacré*, et membre du comité de patronage de *L'Architecture d'aujourd'hui* : « Non seulement nous tenons Le Corbusier pour le plus grand architecte vivant, mais encore pour celui en qui le sens spontané du sacré est le plus authentique et le plus fort. » L'œuvre de Le Corbusier compte cinq projets d'édifices sacrés : l'église de Tremblay-en-France (1929, avec Pierre Jeanneret, non réalisé), la basilique et cité de contemplation de La Sainte-Baume (1945-1951, avec Édouard Trouin, non réalisé), la chapelle Notre-Dame-du-Haut (1950-1955), le couvent de la Tourette (1953-1960, avec un collège d'architectes et ingénieurs) et l'église Saint-Pierre de Firminy (1960, avec José Oubrière, inachevée).



# Chapelle Notre-Dame-du-Haut



**Architecte du projet** : Le Corbusier

**Artistes invités** : Joseph Savina (banco, Croix tracée), Émaux : Jean Martin, Verge à l'Enfant, bois polychrome du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Commanditaire** : Société immobilière de Notre-Dame-du-Haut, avec la commission diocésaine d'art sacré de Besançon.

**Dates de réalisation** : 1950-1955.

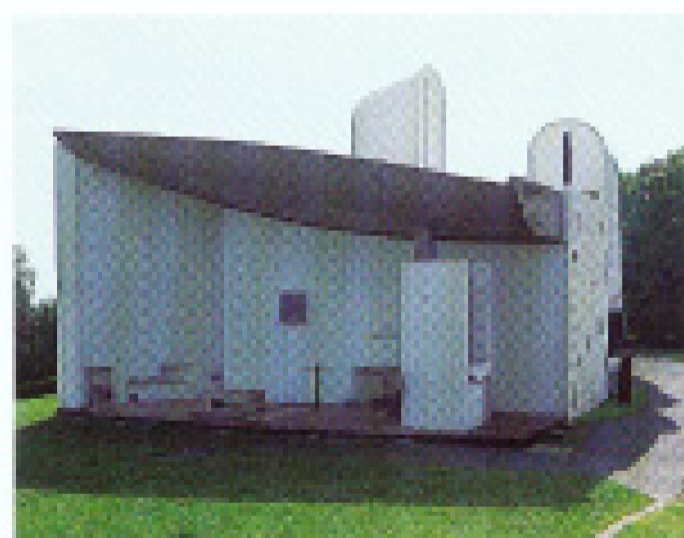
**Corpus** : reconstruction d'une chapelle de pèlerinage, dédiée au culte marial.

**Lieu** : Ronchamp (Haute-Saône), colline de Boulémont, route de Belfort à Lux.





Façade  
est



Page  
de droite :  
Façade  
sud

Pages précédentes : Vue aérienne de Notre-Dame-du-Haut

## Il y a là sur la colline une chose

immédiatement sensuelle qui ne ressemble à rien de connu et dont l'ampleur impressionne. Ce grand bouleversement de formes qui se débent est proprement renversant et les mots pour le qualifier viennent à manquer. Alors, pour reprendre pied dans le raidillon qui conduit à l'édifice, on se raccroche à un lieu commun : Le Corbusier, inspiré par un site magnifique et par un sujet élevé – une chapelle dédiée à la Vierge Marie – a façonné une œuvre d'un lyrisme exceptionnel, d'une plastique magistrale. Architecte et sculpteur génial, il livre ici la pleine mesure de son talent. Voilà. Bien installé dans le rôle de l'amateur d'art, on considère l'édifice à distance, et l'on s'accommode de ce que le mythe du créateur suppose d'irrationnel, de bizarre et finalement d'étranger. Convaincu d'être éclairé, ayant fait le plein de superlatifs, on s'en retourne vite, car il fait froid.

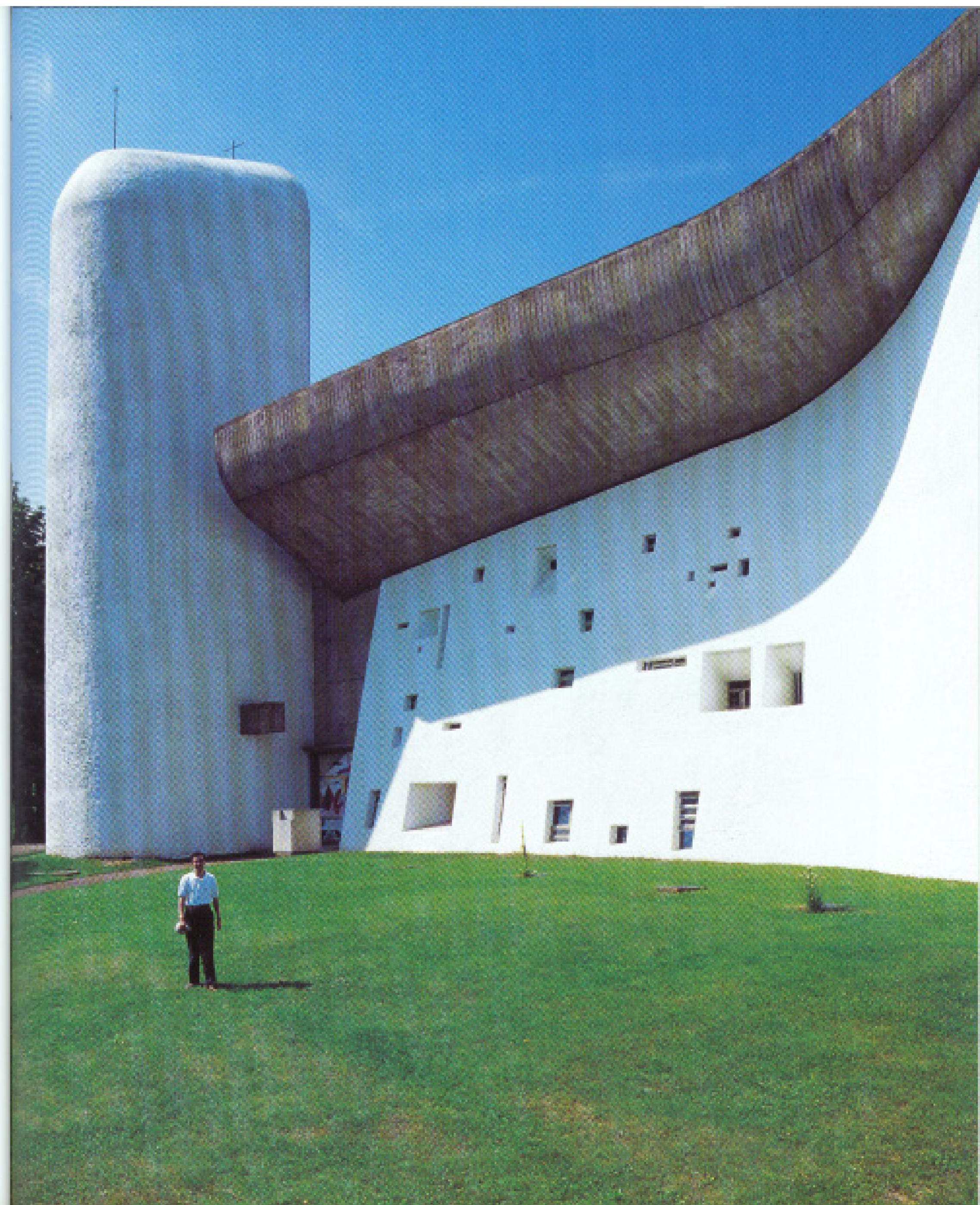
Or, Ronchamp n'est rien qui nous soit étranger ou extérieur. La chapelle est une invitation, on peut s'y frotter, la saisir comme une fibre souple, la rapporter à son corps. C'est un bâtiment accueillant et chaleureux. Chaleur des corps.

Mais cela ne va pas de soi. On ne s'accorde pas d'emblée avec une œuvre aussi singulière qui n'est pas uniquement sensuelle. D'autant que sa part mentale est difficile à cerner, à la différence d'autres bâtiments de Le Corbusier qui sont précédés d'un solide appareil théorique. Veut-on parler de la chapelle ? ou simplement la décrire ? On l'effleure, il ne faut pas compter la circonscrire par des mots. Il y a là une liberté infinie.

Il faut s'y résoudre : parler de Ronchamp, c'est parler de soi, de sa propre expérience de la chapelle. C'est le regardeur qui fait Ronchamp.

Des chapelles, on en a visité beaucoup qui sont dédiées à la Vierge. Les plus touchantes sont le fait d'une architecture simple et claire. Ce n'est pas le cas ici, et rien ne permet d'emblée de désigner un lieu de culte marial. Des formes lyriques à l'image des sentiments religieux ? Sans doute, mais rudés et façonnées dans une matière chargée de grumeaux. À première vue, elles expriment une spiritualité fruste, comme neuve, à la recherche de ses représentations, et qui semble puiser ses sources dans des cultes païens locaux tout juste convertis. Elles évoquent des statuettes de déités animistes remontant aux premiers âges de religions adoratrices d'idoles ventrues. On croit y repérer une figure de déesse-mère bien nourrie, aussi terrible que réconfortante. Pressé par la forêt sombre, calé sous un ciel immense habité de forces magiques, on se laisse fasciner en s'imaginant au cœur des ténébres.

On fait fausse route. L'air est pur, la chapelle est blanche, et ses formes en se creusant sont comme une invitation. C'est un lieu de pèlerinage







fervent, dédié à la Vierge Marie, et son origine remonte loin. Les cloches sonnent et les foules serènes s'agenouillent.

Mais où est la Vierge ? Elle est une figure essentielle. L'Église catholique ayant choisi, pour se répandre, de représenter ce qui la fonde – l'Incarnation du Christ, porteur de la Parole divine –, la Vierge y est pour quelque chose. Où est son image ? On trouve une petite sculpture polychrome nichée modestement dans l'épaisseur d'un mur et constituant un élément secondaire de la composition architecturale. Où est la Croix, autre facteur de l'Incarnation ? Bien sûr, on ne l'attend pas dans le plan de la chapelle. Mais on en repère une, maigrelette, disposée latéralement sur l'un des sommets de l'édifice, puis deux autres, posées au sol, qui valent autant par leur impact plastique que par leur portée symbolique. C'est parfait, mais l'effet est complexe à l'endroit même où la religion use traditionnellement de compositions claires et hiérarchisées. Où sont les saints, les martyrs, les images de l'histoire religieuse ? Ils sont absents, et c'est mieux ainsi.

La chapelle est soulagée du problème de la représentation dans lequel l'Église catholique s'empêtre depuis si longtemps quand elle se satisfait d'images médiocres, sanguinolentes au mieux, rendues plus écœurantes encore par l'odeur de l'encens, comme par souci de mortification. Le Corbusier ne propose pas de représentation littérale de son sujet. On lui en sait gré : sa composition picturale sur la porte de la chapelle n'est guère convaincante et quand, sur des vitraux, il trace d'une main faussement naïve : « Je vous salue Marie », le résultat requiert de l'indulgence.

Ce que Ronchamp figure, sans recourir à des images, est autrement plus fort. La chapelle n'est pas une œuvre abstraite : elle assume sa part de représentation au point de rendre tangible la religion catholique.

Le corps même des pèlerins s'y imprime. Le dessin en est subtil, comparé au tracé didactique des « promenades architecturales » – dont le Corbusier est l'inventeur – qui mêle mouvement linéaire des corps et composition architecturale. À Ronchamp, rien de rectiligne ni de défini. Une sorte de mouvement brownien sature l'espace entier et produit un champ sur lequel apparaît la trace des pèlerins. Ce champ lui-même est généré par une série d'objets autonomes mis en scène tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Chacun de ces objets recueille un geste de la liturgie. Leur répartition dans l'espace est faite sans ordre hiérarchique, « *à l'aveugle* », selon ce qui semble être un hasard heureux. S'ils sont détachés les uns des autres, ces objets correspondent pourtant au sein d'un réseau : un trait flou, une onde, joint chacun d'entre eux. Un dessin vaporeux se forme qui vient marquer les stations du fidèle et pétrir ses gestes rituels.



Angle  
nord-ouest

Façade nord

Page de gauche : Façade est avec autel et chaire



Il prie, agenouillé ou assis sur ces bancs sculptés, polis et posés sur un socle biais. À côté, il se prosterne le long de cette forme d'acier plissé. Plus loin, il se confesse, dissimulé dans un cube en béton. Ailleurs, il se signe avec l'eau bénite prise au creux de troncs qui sont comme des pivots.

La messe est célébrée derrière des autels faits de blocs en pierre placés à même un sol qui, par endroits, s'affaisse comme sous le poids des pèlerins. Le sermon est prêché depuis des émergences tendues vers le ciel. Des escaliers énigmatiques y mènent. Tous ces éléments ont rang d'objets et, chacun portant l'empreinte des pratiquants ou des officiants, tous s'accordent pour produire une résonance.

Cette vibration est contenue intimement par les murs de la chapelle, qui sont taillés exactement à la mesure de la ferveur d'une petite foule. Tout en courbes et en plis, l'espace intérieur fait comme un vêtement qui ménage juste ce qu'il faut de flottement pour permettre de se situer dans une chose ajustée et très vaste à la fois : un espace encore, mais céleste et dilaté par la foi. Une matrice aussi, qui est à la foule de Ronchamp ce que la coque de crabe dont Le Corbusier s'est inspiré est au crustacé : une enveloppe exacte pour la chair qui dit l'infini de la nature. Enveloppe plus chaleureuse que les voûtes immenses des cathédrales et plus lumineuse que les murs épais des chapelles romanes. Une matrice donc, un ventre alors, figuré par le gonflement des voiles de béton. Pas moins que le ventre de la Vierge. Ronchamp montre le point où la Nature et le Divin se confondent.

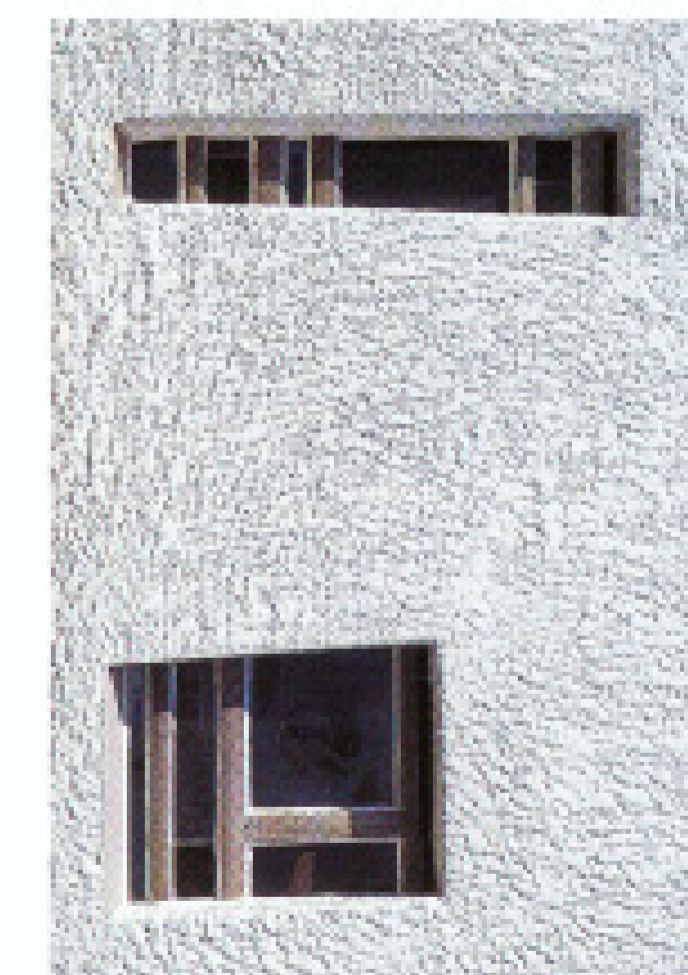
Une image vient à l'esprit. Peinte par Piero della Francesca, la Vierge désigne son ventre arrondi émergeant de plusieurs rangées d'étoffes faisant courbes, pointes et plis. Elle fixe le spectateur d'un regard qui n'est pas celui d'une jeune fille intimidée, mais d'une femme qui connaît la raison comme les effets et endure en pleine connaissance de cause. Un regard de créateur ? Sans doute. Mais alors, quand on se tient devant Ronchamp, n'est-ce pas le regard de Le Corbusier lui-même que l'on subit ? Au contraire, rien n'oblige. On reste seul, presque démuné face au mystère de cette œuvre : le créateur, l'architecte donc, s'il est partout, n'est aussi nulle part. Il a su s'effacer devant son sujet, disparaître derrière l'objet, et il ne pèse pas, même si sa trace est immense.

L'édifice est composé de tant de matériaux, et suit tant de lignes de reprise, qu'il paraît n'avoir pas été façonné d'une seule main. On imagine plutôt que les pèlerins, à travers le temps, l'ont repris et conforté par une série de dons, et que ses nombreuses parties sont comme des offrandes.

C'est ici le temps qui dispose et, par son ouvrage, la chapelle assure autant son étonnante présence qu'elle intègre sa ruine.

Page de  
gauche :  
Détail de  
la façade  
ouest

Détail d'ouvertures





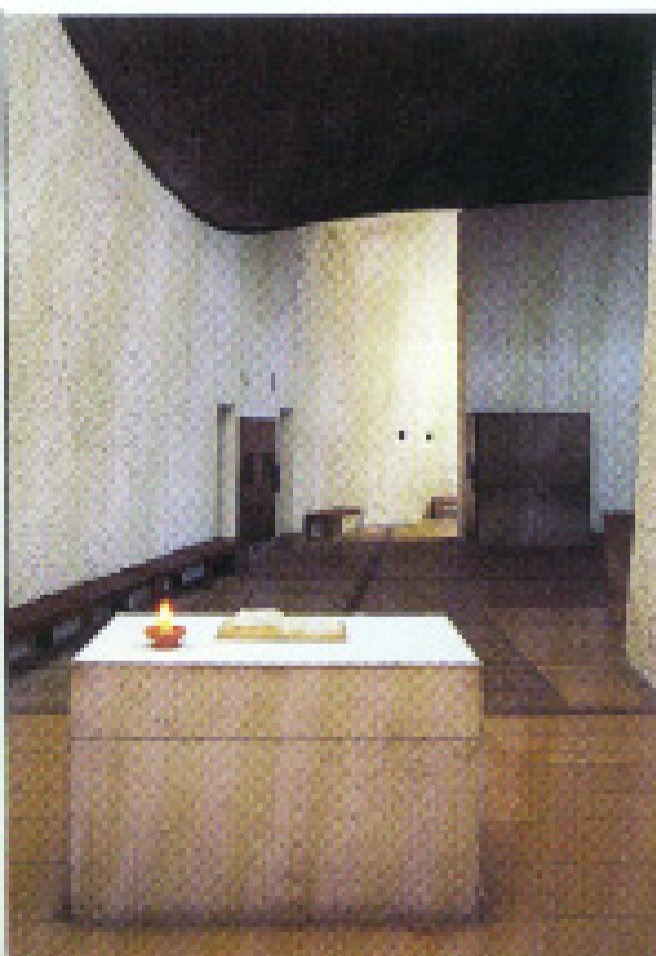
Page de  
droite :  
Puits de  
lumière

Pages  
suivantes :  
Façade  
sud-est  
de  
l'intérieur

Le mur en biais est le contrefort d'un édifice qui a versé. La coque en béton témoigne d'un lent affaissement. Les courbes des façades sont travaillées par une érosion acharnée, et les percements des parois font une suite dont la trame s'est perdue dans le temps mais qui porte encore, écrits ou peints, les témoignages naïfs des pèlerins. Les brise-soleil coincés dans des anfractuosités sont dressés comme des idoles primitives anthropomorphiques. Le sol intérieur a basculé, comme usé par les genoux des foules priant dans une lumière qui a trouvé son chemin en taraudant à travers la matière. Dans l'épaisseur d'un mur, deux niches sont creusées que des gisants ont quittés, et partout ces objets disposés magnifiquement, en attente de célébrations dont les rites remontent si loin. Ronchamp est une concrétion du temps, une traversée géniale du christianisme, mise en scène avec ce qu'il faut de drame, d'exaltation et de ferveur.

De Le Corbusier, on aperçoit un jeune homme gravissant, quarante ans plus tôt, une autre colline inspirée et découvrant les subtils effets des masses asymétriques de l'Acropole ruinée. Ronchamp est fondé dans son émerveillement.

Intérieur avec autels, chaire et fonts baptismaux







**E**n 1935, sur le transatlantique qui l'emène pour la première fois à New York à l'invitation du Museum of Modern Art, Le Corbusier se lie avec l'industriel et amateur d'art André Jaoul. De cette amitié qui durera jusqu'à la mort de Jaoul, en 1954, naissent deux projets, à une quinzaine d'années d'intervalle. Le premier, une petite maison de campagne, dont l'étage devait être le royaume des quatre fils Jaoul (avec salle de jeux et dortoir), se compose de panneaux de bois sur une ossature de troncs de sapins : un principe de construction rapide qui anticipe les travaux théâtraux des années de guerre, et notamment les prototypes de maison MAS, « maison montée à sec » (1939-1940), et de construction Marandin, au cellule, adaptée aux

situations d'urgence et à l'hébergement provisoire (1940-1942). La petite maison en bois des années 30 ne verra pas le jour. Mais, en juin 1951, André Jaoul et son fils Michel, devenu le même père de famille, confient à Le Corbusier la réalisation de leurs villas, sur un même terrain, à Neuilly.

Un premier projet, dû à l'architecte anglais Clive Entwistle et proposant une grosse bâtisse à trois étages, avait été abandonné. Le Corbusier conçoit deux villas séparées, perpendiculaires l'une à l'autre et jumelles dans leur distribution intérieure : entrée, cuisine, salon et bibliothèque au rez-de-chaussée, chambres au premier et second étages. Le principe de construction des deux villas, qui répondent aux lettres A et B, est identique : une structure de

trois murs porteurs en briques pleines, formant deux travées inégales. Au-dessus des baies, une poutre de béton. Avec, pour couverture, une voûte catalane. Les dimensions sont une application stricte du Modulor : une travée de 3,66 mètres, l'autre de 2,66 mètres, le tout sous 2,66 mètres de hauteur sous linteaux. Les matériaux sont laissés brut, béton, brique et bois. Le vent sème sur le toit un jardin de hasard. Les maisons Jaoul et les villas Shadhan et Sarabhai à Ahmedabad closent définitivement le chapitre des résidences privées dans l'œuvre corbusienne. Elles cèdent la place, jusqu'au décès de l'architecte en 1965, à la problématique du logement collectif et aux grands projets d'unités d'habitation à Nantes-Rezé, Berlin, Meaux, Briey-en-Fortet et Firminy.

# Maisons Jaoul

**Architecte du projet** : Le Corbusier.

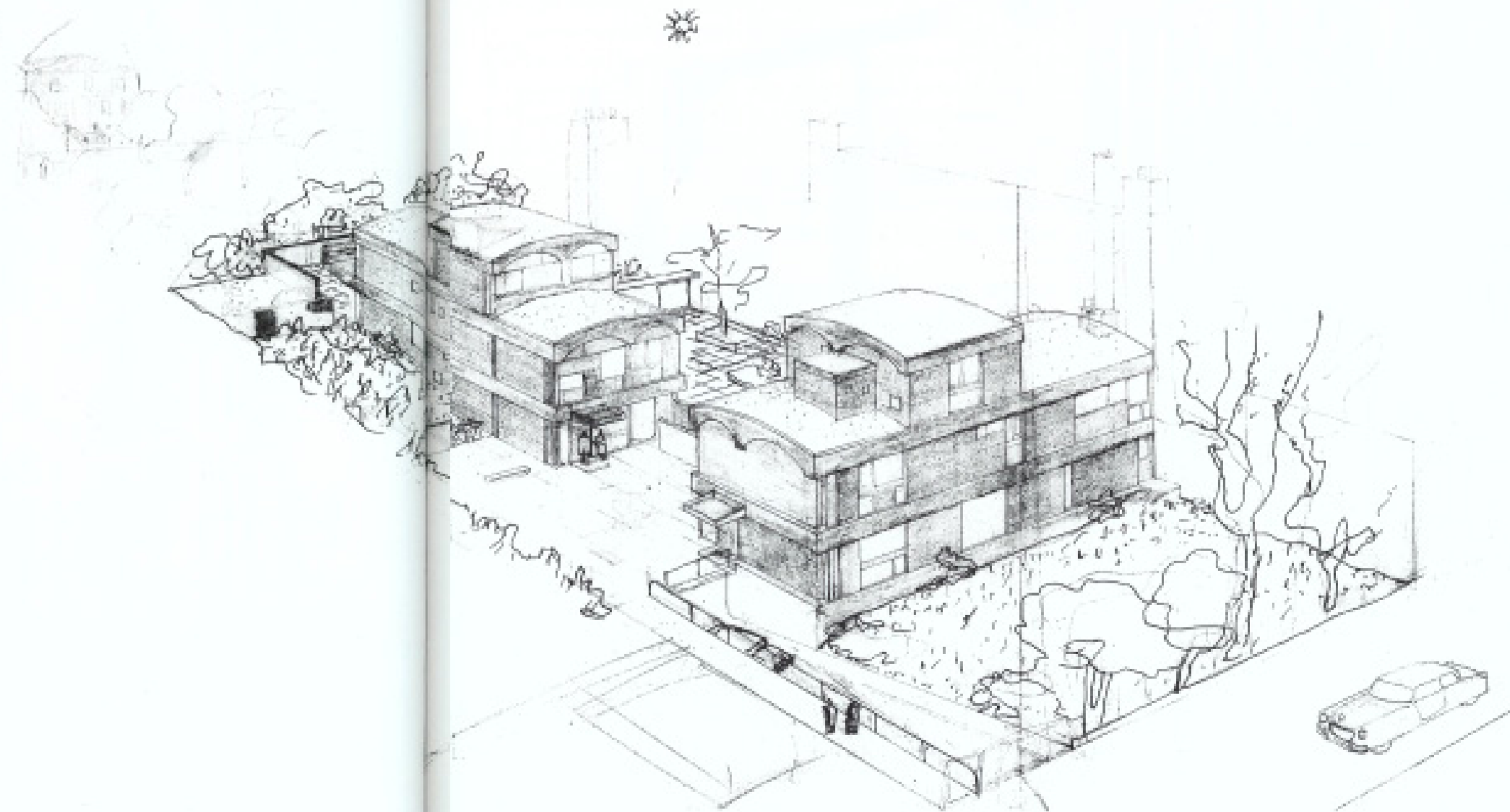
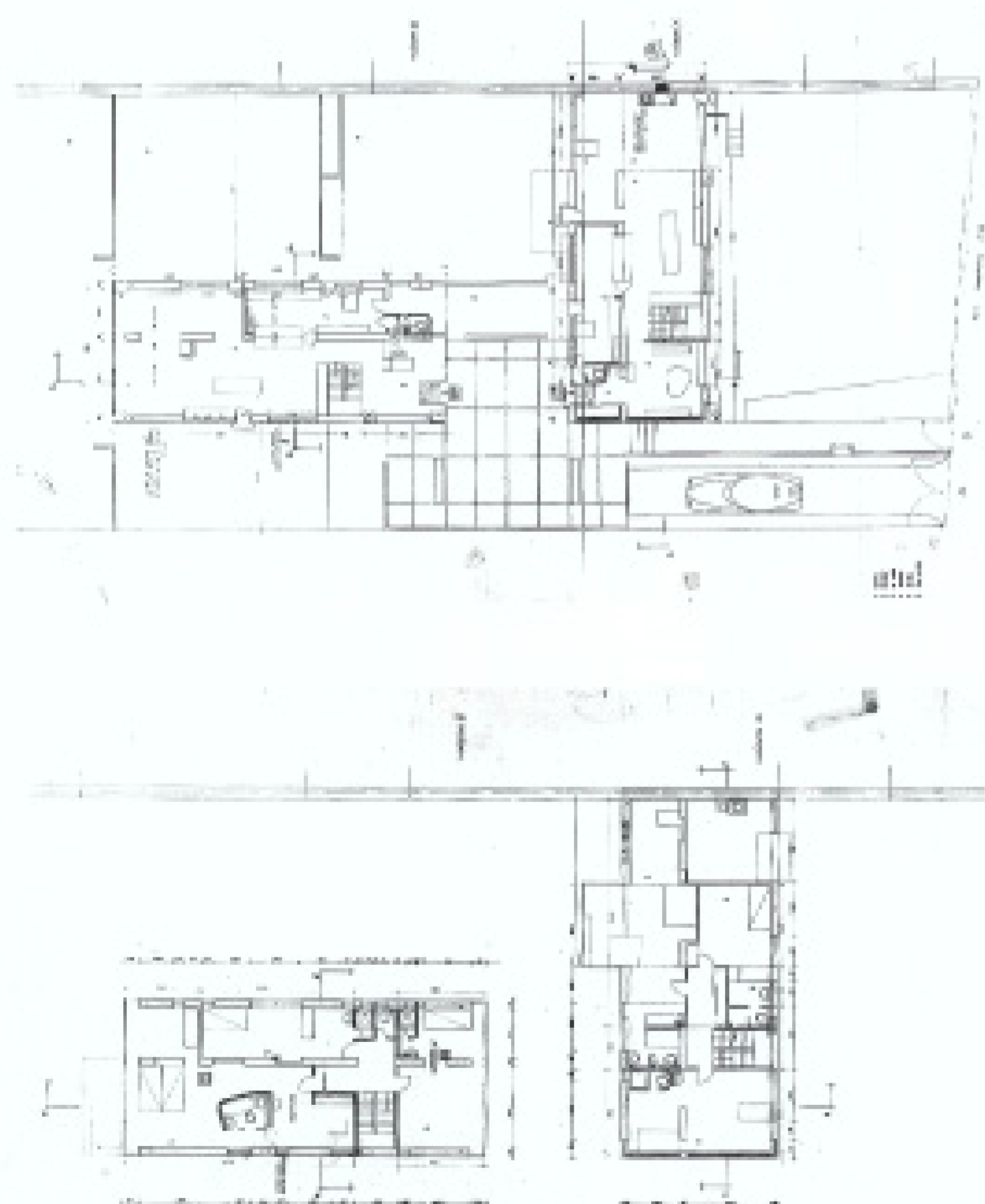
**Commanditaires** : André Jaoul, industriel, et son fils Michel.

**Dates de réalisation** : 1951-1955.

**Corpus** : double résidence principale devant accueillir les familles d'André Jaoul et de son fils.

**Lieu** : 81 bis, rue de Longchamp, Neuilly-sur-Seine.

**État actuel** : les maisons ont été restaurées par Jacques Michel en 1988-1990.



## Construites dans une banlieue chic

pour un industriel et sa famille, les maisons Jaoul sont au nombre de deux. Âpres et hospitalières à la fois, elles constituent un avertissement. Le monde des apparences engourdit l'esprit, disentelles. Sous-entendu : l'architecture y contribue grandement en faisant apparaître des artefacts volumineux qui sont pour la plupart des reposoirs pour la pensée.

Au cours des années 50, les apparences se renouvellent. L'environnement se transforme pour devenir moderne. Les esprits se mobilisent, les changements sont immenses dans la planification des villes, dans la production des bâtiments, dans la conception de l'architecture, la consommation des objets, le développement des réseaux...

En France, mieux que quiconque, Le Corbusier a conçu des formes architecturales et urbaines qui conviennent au monde moderne. Son œuvre est bien avancée et, en dépit de ruptures, elle semble enchaîner logiquement les étapes d'une remarquable maturation qui commence aux villas « puristes » pour aboutir à Chandigarh. Si on y ajoute ses amples théories urbaines et sa préoccupation pour le mobilier, on obtient une construction intellectuelle parfaitement articulée qui inspire le respect. Le CIAM – le « Congrès international d'architecture moderne » qui rassemble l'avant-garde – soutient et intègre cette œuvre. Tout architecte moderne s'y repose avant d'entreprendre un projet.

Les deux petites maisons Jaoul remettent en cause la validité de ce bel édifice.

Pour l'essentiel, elles sont clairement modernes : rationalité de leur disposition, de leurs plans, de leur construction, articulation nette des éléments du programme, interpénétration des espaces, toiture plantée (bien que par ironie ?

Mais, avec un incroyable aplomb, les deux maisons refusent obstinément de citer la moindre des métaphores obligées de la modernité : pas de référence à l'univers de la machine ou de l'industrie, désintérêt pour la légèreté ou pour le travail sur la lumière, traitement plastique ignorant l'abstraction, aucune attention aux « cinq points » du vocabulaire corbuséen. Rien, sinon des murs qui portent benoîtement, des briques dont les joints bovent soigneusement, des voûtes catalanes épaisses, de l'herbe folle sur les toits et un peu de contreplaqué. Ce n'est même pas de la construction traditionnelle, qui suppose du goût pour la belle ouvrage. La technicité des maisons Jaoul, édifiées en plein Neuilly, évoque des méthodes de construction sommaires.

Les maisons Jaoul sont dures à avaler, elles sont rèches et sauvages à l'extérieur. On savait Le Corbusier irascible : il aura piqué là une grosse colère. On cherche à l'apaiser en invoquant des excuses en forme d'explications. Le monde a connu une crise économique majeure, une deuxième guerre



Maisons  
A, B et  
jardin



Page de  
droite :  
Maison A,  
angle  
nord-est

Pages suivantes : Maison B, façade ouest





mondiale, une reconstruction massive qui ternit gravement l'idée de la « production industrielle du bâtiment ». Le Corbusier aurait donc perdu beaucoup de ses illusions quant à la « beauté exacte des machines » et à la clairvoyance des entrepreneurs de son temps. En revanche, il a fait l'expérience de l'immémorial, en Algérie et en Inde. Il se rapproche de la Méditerranée et de sa mythologie. Faut-il entendre ces arguments ? Le Corbusier ferait alors amende honorable et investirait dans les valeurs terriennes au détriment des œuvres précédentes, trop blanches, abstraites et raffinées. Une analyse factuelle et formelle de ses bâtiments interprète généralement les maisons Jaoul comme une volte-face. Cette vision qui se borne aux apparences est incomplète.

L'architecture corbuséenne est une gymnastique conçue pour faire travailler l'esprit : elle invente des exercices spirituels. Les formes qu'elle adopte – il faut bien se préoccuper de l'aspect – sollicitent l'intelligence de l'observateur. Pour y accéder, cette entreprise passe par le corps : le basculement des sens vivifie l'esprit.

Par exemple, la villa Savoye : sa blancheur hypnotique, ses rampes pentues, ses articulations déroutantes agitent le corps et communiquent des émotions. Un moment très rare se réalise, où l'esprit de l'architecture prend le relais des sens bouleversés par les dispositifs architecturaux, par la perte de repères physiques et par des sollicitations déconcertantes.

Peut-être le bouleversement est-il la constante de l'architecture corbuséenne. Il empêche l'esprit de se reposer sur des certitudes et de s'arrêter aux apparences. Il le pousse constamment.

En résulte une architecture qui ne cherche pas à séduire d'emblée. Elle cultive, au contraire, un trait qui met à distance et exige un temps d'adaptation, une hésitation dont on tirera profit en réfléchissant. L'architecture des maisons Jaoul gratte pour réveiller les sens. Il faut s'y laisser et s'interroger sur ce qu'elles sont, en fait. Le Corbusier cultive l'art du contrepiéd. Il a du goût pour la rupture d'équilibre. La chute l'attire. Sinon, pourquoi une telle insistance à se référer aux avions et aux voitures dans les années 20 ? Ils valent à peine, elles roulent sans garantie. Ces machines portent en elles l'image de leur accident, et l'émotion neuve qu'elles promettent ne va pas sans exiger du courage et de l'engagement physique. Pourquoi dessine-t-il ces maisons sur pilotis avec de la nature sur le toit ? Sinon pour renverser l'ordre des choses les plus simples et les mettre en déséquilibre : en soulevant la part massive des constructions et en plaçant sur le dessus ce qui se trouve naturellement en dessous. Pourquoi l'abstraction ? Sinon pour tester le sang-froid de ses riches clients habitués à l'accumulation des biens et forcés par elle à s'en dépouiller.



Chambre, placard et tuyaux colorés

Imaginez-le Le Corbusier s'enthousiasmant pour un Airbus ou une Renault Safrane ? Ils ne font peur à personne, et la voiture est un objet sur lequel se fixent aujourd'hui des tendances régressives. Sans doute considère-t-il, en 1950, que la modernité architecturale est devenue une apparence, un style, avec ses recettes, ses maîtres et ses traîtres. Une modernité qui a su convaincre, hors du domaine de l'architecture, en servant la production d'une profusion d'objets dont la consommation rassure en unifiant les comportements.

Les maisons Jaoul ne s'inquiètent pas de convaincre, elles établissent un degré de matérialité si brutal que leur présence physique devient incongrue dans un monde fasciné par l'habillement, le style, le copotage, et rassuré par ces formes très civilisées de puritanisme. Dans cette perspective, les deux maisons sont obscènes : elles ont choqué parce qu'elles modifiaient le rapport du corps humain à la matière de l'architecture. Et si on les a jugées primitives, c'est qu'on imagine les primitifs nus.

Les maisons Jaoul dissèquent le corpus de l'architecture moderne. Elles en sont l'écorché. Elles n'emmènent pas le corps de l'observateur pour une promenade architecturale propre à l'émouvoir. C'est sa chair même qui est concernée, c'est sur elle que porte l'action de l'architecture. C'est son organisme qui est visé.

Dès l'entrée, on bute sur des W.C., et la présence obsédante des salles de bains ouvertes sur les chambres rappelle crûment la nécessité d'entretenir l'intimité de son corps. Les tuyaux de plomberie ou de chauffage laissés apparents forment une métaphore réussie, parce que choquante, du réseau sanguin, le sol est chaud comme la peau, un réseau enfoui le parcourt et lui communique son énergie. La chair enfin : de la brique rouge et si nue autour d'un béton si brut que l'on dirait un morceau de viande luisante tenue autour d'un os, tel qu'on n'en voit plus dans les boucheries de nos villes, mais plutôt sur les étals en Inde ou en Algérie. Les cœurs délicats se soulèvent : s'il fallait évoquer une image correspondant à l'émotion ressentie, on la trouverait chez Soutine. Rien ici qui repose l'esprit.





## Palais de l'Association des filateurs (Millowners Association Building)

**Architecte du projet :** Le Corbusier.

**Commanditaire :** Association des filateurs d'Ahmedabad, représentée par son secrétaire, Suratam Hufhesing.

**Dates de réalisation :** 1951-1954.

**Corpus :** siège de l'Association, avec bureaux, salles de conférence et auditorium.

**Lieu :** Ranchhodlal Marg, Savarangpura, Ahmedabad, Gujarat. La façade arrière de l'édifice donne sur la rive ouest de la rivière Sabarmati.



D'une ville indienne à l'autre, Le Corbusier se fait écho, les projets pour Ahmedabad précédant et annonçant souvent ceux de la nouvelle capitale du Punjab. Les contextes sont toutefois à l'extrême opposé : à Chandigarh, le privilège de la virginité, à Ahmedabad, celui de s'inscrire au patrimoine architectural, très

riche, d'une cité née au 10<sup>e</sup> siècle, sous Ahmed Shah, prince éclairé. Or, c'est grâce à cette même tradition d'élégance et de culture, perpétuée et soutenue par la veine du textile, que les projets de l'architecte français ont vu le jour dans l'ancienne capitale du Gujarat.

À l'origine du détour ou « détournement », en 1951, de Le Corbusier par Ahmedabad, un nom de famille illustre : les Sarabhai. Gira et Gautam Sarabhai, respectivement artiste et architecte, ont convaincu le maître de la ville (et leur beau-frère), Chinubhai Chimanbhai, de faire appel à l'« être de Chandigarh » pour l'érection d'un centre-culturel et d'un musée sur les rives de la Sabarmati. Puis c'est au tour du cousin du maître, Suratam Hufhesing, secrétaire

vérandas séparées. Quant à la résidence d'Hufhesing, céditaire, elle devait être principalement conçue pour honorer les obligations sociales de son propriétaire.

À chacun l'architecte soumit un projet de palais à cinq étages, quasiment identique : un cube magistral, couvert d'une dalle-parcad, animé de brises-soleil ouverts et protecteurs qui favorisent la circulation de l'air frais, d'une rampe montant aux terrasses et de jardins suspendus dans le béton brut... Sans doute les deux hommes s'entendaient-ils à une simple villa de deux étages, et de moindre coût, leur collaboration avec Le Corbusier trouva court la construction de la villa des Chimanbhai, entreprise comme une gageure, jugée déraisonnable par la femme du maître, fut bientôt suspendue. Plus rapide en affaires, le jeune secrétaire de la Millowners cède le projet de sa villa à Shyamubhai Shodan.

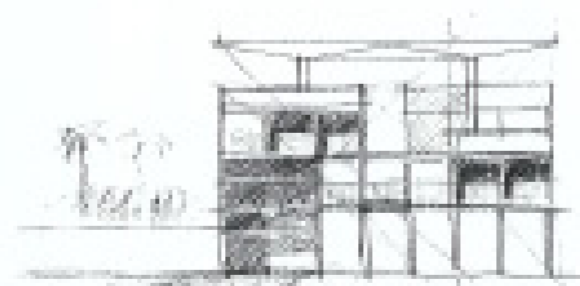
Dotée d'une dalle horizontale pure, façon Domino, et surtout d'une terrasse en triple volume avec plateformes entrelacées, la villa Shodan n'est pas étrangère à l'univers enchanté des



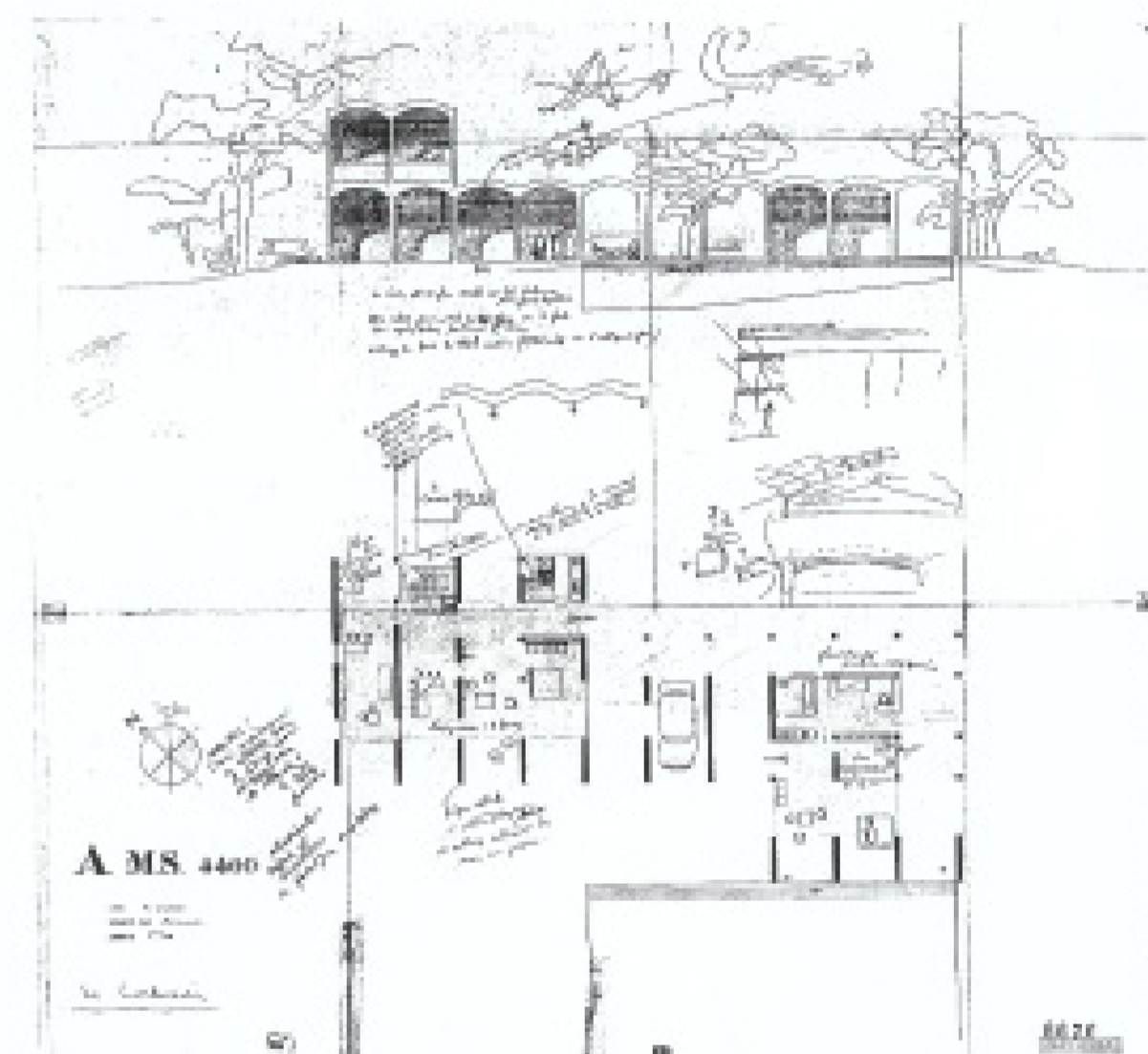
de la Millowners Association, de passer commande du siège de l'association, sur un terrain qui borde également la rivière – sur ses berges s'élève encore l'ashram Satyagraha du Mahatma, devenu aujourd'hui le Memorial Gandhi...

Pour la fine fleur de cette « Manchester de l'Inde », et l'aristocratie capitaliste du textile, philanthrope, cultivée, cosmopolite et indépendante dès les premières heures, cet Européen qui arpente le Gujarat, carnet en main, et s'en fait un régal, crée l'architecture indienne des temps modernes. La Millowners Association hérite donc d'un « petit palais » à l'enseigne du brise-soleil. Avec, côté cour, une « promenade architecturale » et, côté jardin, une vue sur l'activité qui règne au bord de la rivière : teinturiers, gardiens de troupeaux...

Mille et Une Nuits, l'escalier offrant sur le jardin ces « vignettes » gracieuses, propres aux miniatures indiennes. Inspiré par l'organisation traditionnelle des terrasses en « chambres séparées », ou *barsaatis*, Le Corbusier a cherché à offrir à Shyamubhai Shodan, comme il l'écrit dans ses Carnets, en novembre 1955, une maison de libertés : « Il sort de sa petite maison sur la première, deuxième terrasse, à l'ombre, à l'abri. Dans un air mouvant permanent. Il monte sur le toit, il y dort. Partout, lui ou ses hôtes sont à l'abri, captivés, enchantés... »



# Ville d'Ahmedabad



## Villa Sarabhai

**Architecte du projet :** Le Corbusier.

**Commanditaire :** Manorama Sarabhai.

**Dates de réalisation :** 1951-1956.

**Corpus :** maison familiale pour Mme Sarabhai et son fils Anand.

**Lieu :** Shahibag, Ahmedabad, Gujarat. La maison est située au cœur d'un site verdoyant, dit de la Retraite, dans la banlieue d'Ahmedabad.

Manorama Sarabhai, sœur du maître d'Ahmedabad, souhaitait une maison discrète, noyée dans un paradis tropi-

cal dont le nom – la Retraite – appelle à une égale attitude de retenue. D'autant qu'à l'instar de nombreux filateurs, Manorama Sarabhai appartient à la très influente communauté jain, dont les commandements – non-violence, inviolabilité de la nature – sont proches de l'ahimsa du Mahatma Gandhi.

Intérieur/extérieur fondu dans les villes d'un jardin, maison à larges baies absorbées par la végétation, bordée d'un toit-pelouse... À Shahibag, Le Corbusier offre à sa cliente et à son petit garçon Anand son interprétation personnelle des enseignements jains. Atypique dans son œuvre construite en Inde, la villa Sarabhai se présente comme une élégante architecture de la modestie, puisant négligemment aux sources de l'architecture paysanne comme à celles des pavillons royaux de l'Égypte

maghol et leurs jardins. Non sans une pointe de malice enfantine : le toboggan déboulant du toit-jardin dans la piscine est une idée qu'Anand Sarabhai a soufflée à son complice...

Structurée par la figure répétitive de la voûte, la villa Sarabhai est la dernière des « maisons à voûtes catalanes » de l'architecte. Empruntée sans doute aux docks d'Auguste Perret à Casablanca (1915), la couverture voûtée est utilisée par Le Corbusier dès 1919 pour la maison Mand. À la faveur d'un voyage en 1928, il la redécouvre dans la casa Gaudí, l'explore pour son appartement/atelier de la porte Molitor (1931-1934), ainsi que pour la maison Henlé, réalisée à La Celle-Saint-Cloud en 1935, et la réactualise dans les années 50, avec les maisons Jaoul de Neuilly-sur-Seine, contemporaines de la villa indienne.

## Villa Shodan

**Architecte du projet :** Le Corbusier.

**Commanditaires :** Suratam Hufhesing, secrétaire de la Millowners Association, puis Shyamubhai Shodan et sa famille.

**Dates de réalisation :** 1951-1956.

**Corpus :** maison de cinq étages.

**Lieu :** Ellis Bridge, Ahmedabad, Gujarat.

Dès le printemps 1951, dans la foulée de leurs commandes officielles, le maire d'Ahmedabad, Chinubhai Chimanbhai, et Suratam Hufhesing, notables énergiques, confèrent à Le Corbusier la réalisation de leurs résidences privées. Pêru d'architecture moderne, Chimanbhai s'en réjouissait d'avance : il habitait un hôtel particulier avec sa famille, et souhaitait édifier une maison compacte, moderne et spacieuse, dotée de trois chambres avec

Rampe  
d'accès au  
palais de  
l'Association  
des  
filateurs



Page de droite : Façade est avec brise-soleil

## À son approche, le bâtiment ne donne

aucun signe de vie. Il est retranché derrière un assemblage régulier de plans en béton qui absorbe les vues. Rien d'époque pourtant, mais dans la lumière crue le regard s'enfonce dans une ombre à peine dissipée par un vaste porche suspendu au centre géométrique de la façade. Une longue rampe y conduit. Elle place le visiteur à distance, au point précis où se découvrent les effets dont joue l'édifice. Sa dignité s'impose d'emblée, et le palais apparaît, comme à la parade, caparaçonné d'une texture rude et noble qui habille les à-peu-près de ses organes : des bureaux, des salles de réunion.

Rien en lui n'évoque la familiarité. Cette imposante masse grise décide de la manière dont on l'abordera. On n'emprunte pas la rampe qui mène vers l'entrée, elle consent à vous soulever pour vous déposer, flatté, sous le porche.

En Inde, l'éléphant déroule sa trompe pour qu'un corac efflanqué y cale ses pieds et s'accroche à ses deux oreilles. Puis, relevant dignement la tête, il enlève sa charge humaine pour l'installer derrière son occiput, dans un pli de sa peau qui lui fait une magnifique enveloppe grise et rugueuse.

L'architecture de Le Corbusier, si elle est raisonnée, est aussi affaire de chair. Elle sollicite le corps entier. La tête et les jambes, la vision et le déplacement sont nécessaires à qui veut prendre conscience de l'espace intérieur du palais des Filateurs.

Perché au milieu du bâtiment, sans réussir à distinguer l'extérieur de l'intérieur, on se trouve derrière des façades qui font office d'appareils de vision. À travers leur prisme, l'agitation désordonnée et insaisissable de la ville indienne est décomposée, réglée et redressée au point que la confusion urbaine paraît compréhensible. Ramenée à un plan d'où elle est opérable, on peut envisager d'y influencer, d'y projeter des idées. Ce filtre, calculé et construit pour un groupe d'industriels, met à disposition de l'entrepreneur, homme moderne, un outil pour estimer son environnement. Celui-ci, placé en surplomb, conserve son quant-à-soi et profite du recul nécessaire à qui décide d'entreprendre. Son œil voit précisément et son esprit s'éclaire.

Le palais est un lieu d'observation, débarrassé de tout ce qui brouille les sens. La disposition et la diversité de ses masses intérieures composent un monde sensible et équilibré qui se substitue au monde extérieur, éprouvant et approximatif, pour n'en proposer qu'une forme achevée. Le palais est une cité idéale : pur, détaché, aérien aussi. Ses masses encloses – salles de réunion, bureaux, locaux de service –, que la géométrie parfaite des façades laisse entrevoir au tout-venant, sont des objets flottant librement dans un milieu immatériel. De l'air y circule,



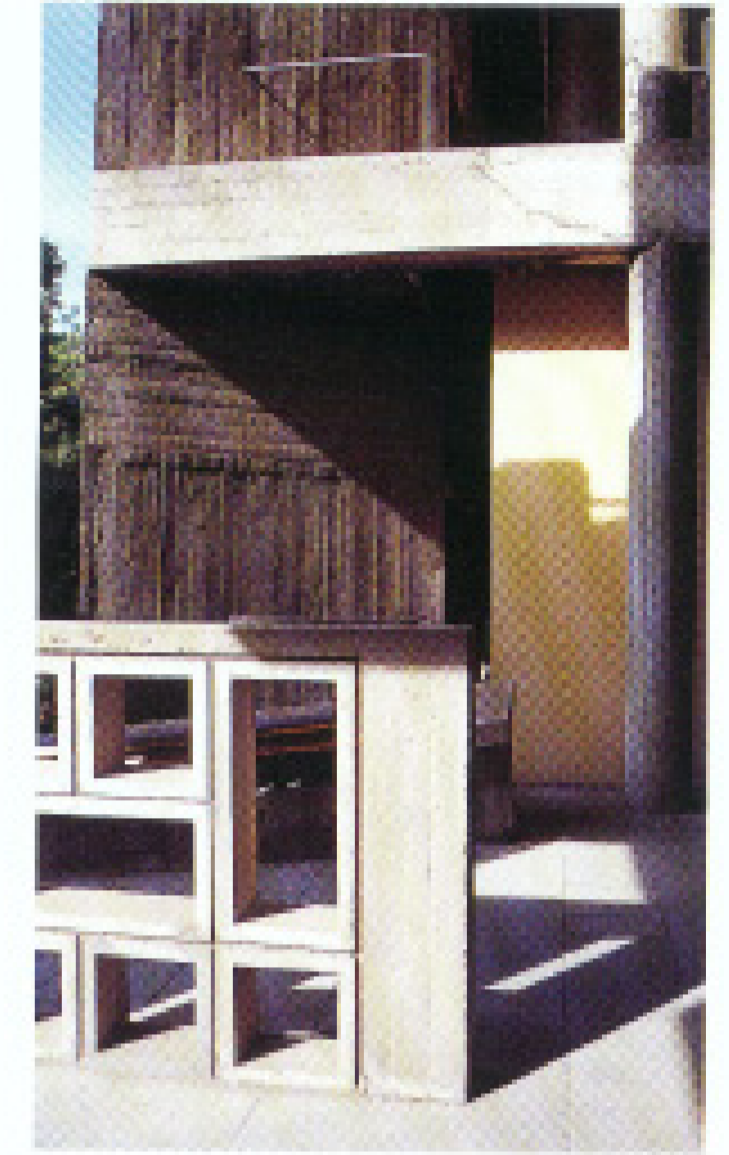




sans être interrompu ni par les façades ni par les planchers, et s'échappe à travers les grands percements ménagés dans ce bâtiment étonnamment peu encombré par ses fonctions. Au sein des vides enchaînés à travers plusieurs niveaux, les volumes construits se présentent sous différents angles et établissent des correspondances. On est entraîné à les découvrir. D'une taille suffisante et d'une présence assez forte, ces vides constituent une architecture en creux qui donne à l'ensemble sa part d'impalpable, de céleste. Part que le Corbusier nomme « l'espace ». L'air circule donc dans l'espace (sans réussir à le rafraîchir). Il accompagne continuellement les déplacements des corps et les mouvements de la vision. D'autant mieux que le bâtiment ne présente aucune aspérité qui en contraindrait le flux : pas d'articulation entre architecture et décoration, entre structure et ornement, ni d'ajouts qui divertiraient l'œil en le retenant sur des objets accessoires. L'ensemble est circulaire. L'architecture est la seule force en jeu, elle lisse la perception, fait couler le regard et glisser les corps.

Une palette ressemblée de matières et de couleurs agit sur cette dynamique : béton, pierre, enduit blanc, aplats de couleurs vives. Par effets de rugosité, de poli, de neutralité ou d'éclat, ce registre règle la vitesse des écoulements, la bride ou l'accélération. On se laisse porter dans des lieux énigmatiques, sur des tribunes désolées, et jusqu'à la terrasse nue : on n'y rencontre personne. Les filatures ont fermé depuis longtemps et l'air ne pousse plus que des ombres qui tourment sans fin. De celles que l'on croiserait dans un paysage métaphysique peint par Giorgio de Chirico.

Pourtant, la promenade dans le palais n'est pas vraiment solitaire, la tension des arrangements intérieurs témoigne encore de la présence de Le Corbusier. Silencieux, il nous précède lors de la visite et, comme s'il conduisait une musique ample et digne, il désigne d'un geste lent : ici une paroi courbe, là un mur rouge, plus loin une tribune, une colonne isolée, une table figée dans le ciment... C'est magnifique, c'est émouvant. Mais quelle énigme !



Angle ou deuxième niveau

Page de gauche : Bric-a-brac



150

Hall  
d'entrée

Circulation  
autour de  
la salle de  
conférences



Page de droite : Premier étage et accueil







## Quels rapports entretenaient les familles

Shodan et Sarabhai, voisines au milieu d'un jardin qui ferait une bonne adresse pour le Paradis ? Alors que leurs deux maisons expriment des manières si différentes de paraître, de recevoir et de profiter de la vie, que pensaient-elles l'une de l'autre quand elles venaient de se visiter ? La famille Shodan se fait construire une villa : c'est une habitation patricienne. Elle manifeste des idées claires, parle haut, et impose sa forte stature cubique. On veut l'approcher. Elle n'est guère engageante, tant sa façade d'entrée est close et austère ; orgueilleuse aussi, coiffée qu'elle est d'un vaste plan de béton plein de parache.

Pourtant, si on a l'heur de lui plaire, elle invite à entrer et laisse voir sur ses autres façades un visage autrement amène. Ce qui paraissait dès l'abord une forteresse en béton devient, face au jardin, un étage plein de séduction, fait de pièces largement ouvertes, de terrasses, de niches et d'escaliers. Que de situations à vivre dans ce décor pittoresque, dont les plans diversement découpés s'inscrivent dans un carré parfait ! Que de postures à adopter ! Que d'histoires à raconter !

Ces niveaux accumulés jusque dans les hauteurs, cette composition généreuse où l'espace abonde, dépassent certainement le cadre d'une vie domestique. Pour en jouir pleinement, il faut y mener une vie de réceptions et de fêtes. On imagine la foule des invités colonisant ce magnifique perchoir. Elle circule élégamment d'un niveau à l'autre, un couple s'est isolé dans un coin reculé, un groupe accapare un escalier, là-haut sur la terrasse des ombres s'agitent en riant et, sur une plateforme, devant un orchestre accroupi, une danseuse tourne. Ses mouvements évoquent celles qui, comme elle, frappaient de leurs pieds nus les simples plans étagés de Fatehpur Sikri, suivant les mêmes rythmes, devant cet empereur mystérieux qui les admirait infiniment et régnait en divertissant sa cour.

L'influence de la famille Shodan est grande, la villa en est une manifestation. Vaste, ludique et enchanteresse, elle leur permet d'obliger la foule de ceux qu'ils reçoivent et divertissent. Pourquoi grimper un petit escalier jusqu'à la terrasse du quatrième étage pour se retrouver écrasé par le soleil et, ce faisant, dédaigner les attraits et les ombres du jardin en contrebas ? Sinon qu'en pratiquant avec application ce contrepoint audacieux à la nature luxuriante, on signale au maître de maison qu'on se laisse impressionner par son établissement.

Vide de la foule qu'on s'est plu à imaginer, ce lieu si grand est plein de langueur. Il évoque le retranchement au sein d'une construction qui recompose le monde à partir d'impressions rares et d'expériences choisies. Il semble un jouet magnifique au sein duquel on peut se projeter pour fantasmer des liens parfaits avec l'environnement. On voudrait





Vues de  
la villa  
Shoolen,  
Pakouze et  
piscine











y être soulagé de l'extérieur, qui reste encombré par une végétation oppressante à force d'être éternellement riche et peuplée de singes obscènes, d'oiseaux moqueurs, de paons insolents dont les cris ne couvrent pas l'immense et constante agitation de la ville, au loin. Aujourd'hui, devant une telle masse construite à partir de tant d'effets, on se représente un prince ruiné que la foule des courtisans a quitté. On pense à une énorme coquille qu'une vague aurait creusée et à laquelle aucun organisme marin ne saurait plus prêter son corps. La famille Sarabhai se fait construire un abri au sein de la nature. On y entre naturellement, comme au cours d'une promenade dans le jardin, sans buter sur un seuil, sans traverser de façade, et l'ombre produite par les plantes tropicales s'écoule jusque sous les voûtes de la construction.

Cet abri n'exprime rien qu'il soit nécessaire d'expliquer. Il n'éprouve pas le besoin d'en imposer : il est évidemment heureux de sa situation. Débarassé de toute vanité, il apparaît, installé comme ces sages en statue, immobile et souriant. Il est une retraite, et les vifs plaisirs qu'on y cultive sont à peine apparents.

Sans être sage, par ingénuité plutôt, Adam au Paradis aurait pu la construire. Il n'aurait pas cherché loin ses matériaux, et il les aurait assemblés en répétant un geste simple – un arc au bout de ses bras qui fait une voûte – avec la grâce d'avant la Chute. Il l'aurait fait sans rien dissimuler, sans honte de la nudité. Mais, n'étant plus seul et commençant à argumenter et réfléchir, il y aurait ajouté une rampetoboggan dirigée vers le ciel, comme un savoureux pied-dèze aux interdits. Que se disaient les familles Shodan et Sarabhai quand elles se visitaient ? Assurément, elles en venaient à évoquer Le Corbusier. La première se posait en défenseur farouche et jaloux de l'oeuvre du Maître. La deuxième écoutait en hochant de la tête, son sourire comme seul argument. Le même sourire accueille aujourd'hui les hordes d'architectes qui traversent sa maison sans en altérer l'harmonie. Un miracle.



Villa  
Sarabhai.  
Entrée

Page de  
gauche :  
Villa  
Sarabhai.  
Terrasse-  
jardin

Pages précédentes : Villa Sarabhai.  
Façade sur jardin, toboggan et piscine





Villa  
Sarabhai,  
Pavillon  
dans le  
jardin

166

Villa  
Sarabhai,  
Salon  
d'accueil





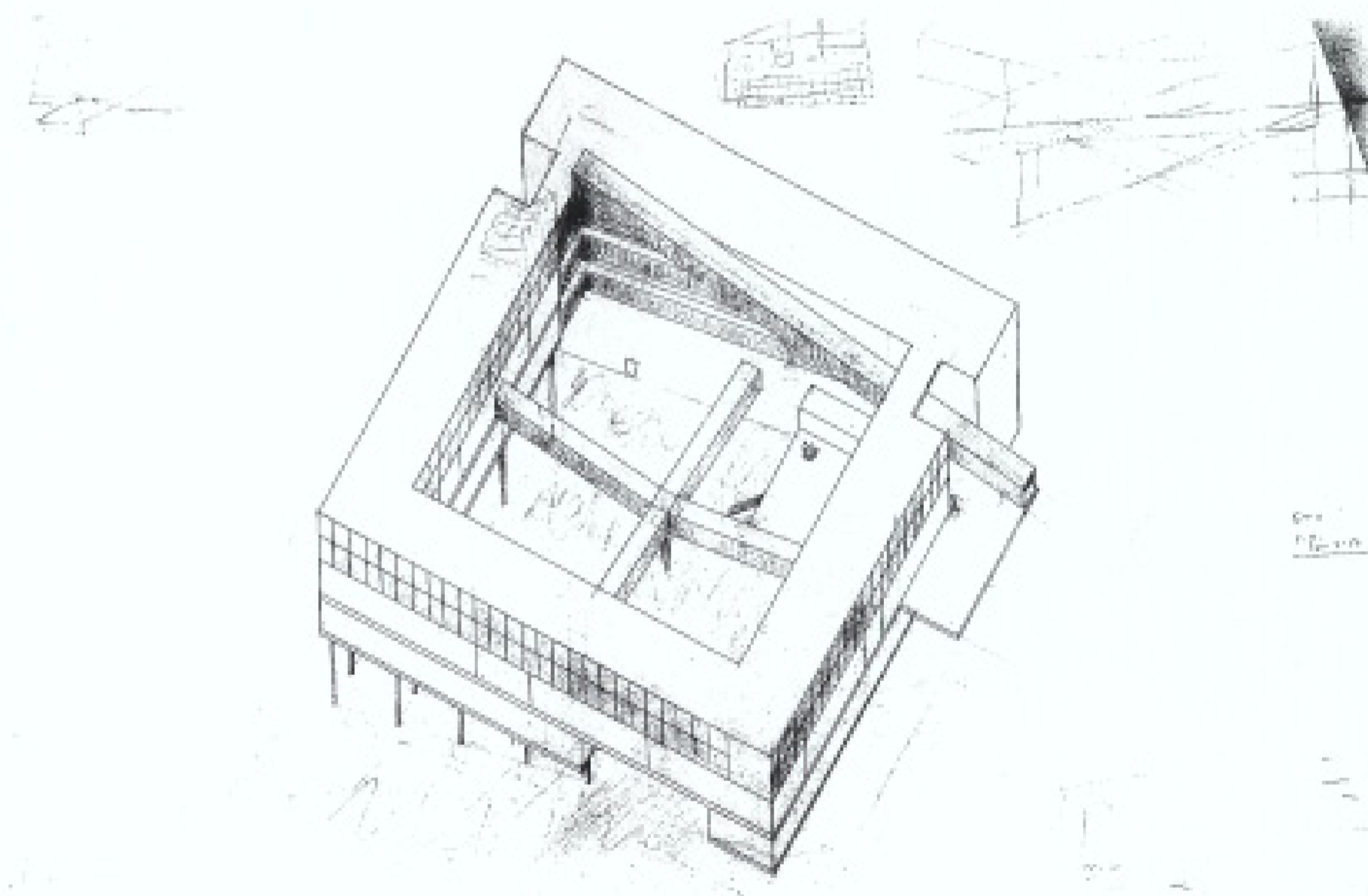
Le Corbusier sur le chantier de la Tourette (1959)

Après s'être adressée à Maurice Navarre en 1950, la congrégation dominicaine se tourne vers Le Corbusier, sur le conseil du père (et ami de l'architecte) Albin Couturier. Objet de la commande : édifier un lieu de retraite et de séminaires pouvant accueillir une centaine de frères, sur la propriété d'une vieille ferme que l'ordre vient d'acquérir, face au petit bourg d'Éveux-sur-Arbresle. En mai 1953, la découverte du site – un long

de vallon humide oain de forêts dans la campagne lyonnaise – fait naître de premières esquisses et un parti architectural qui ne sera jamais démenti : un plan carré, composant avec la déclivité du terrain et empruntant au modèle cistercien du Thoronet (le monastère fait l'objet d'un voyage et d'une correspondance étroite et technique avec le père Couturier) ; un bâtiment accessible par son niveau moyen (accueil, étude et séminaires), les deux étages supérieurs étant réservés aux cellules des frères, les étages inférieurs à la vie collective (réfectoire, chapite, atrium). Pour cet « organisme en descente », Le Corbusier avait initialement imaginé souligner la déclivité par une rampe processionnelle, qui devait amener les moines jusqu'au cloître sur le toit, à ciel ouvert. L'idée sera abandonnée au profit d'un assemblage : le couvent forme un U que ferme l'église, une « boîte » constituée en elle indépendante. Quant aux cellules, formant briques-soleil, couvertes sur l'extérieur par des loggias en porte à faux, elles évoquent la chartrouse de Colonna, dite chartrouse d'Empi, près de Florence, qui fut l'une des émotions architecturales les plus marquantes des séjours italiens de l'architecte dans la campagne florentine en 1907 et 1911.

Les ingénieurs ont participé de très près à la genèse du couvent, et sur un chantier qui avait pris un caractère expérimental, exigeant notamment la contribution d'une jeune entreprise, la société Burdin-Panzone, spécialisée en ouvrages d'art et dans l'utilisation du béton précontraint. Et c'est également un jeune ingénieur qui y joua un rôle de tout premier plan : Iannis Xenakis, assistant technique au 35, rue de Sévres depuis le chantier de Marseille, qui partageait avec Le Corbusier un fort penchant pour les mathématiques (et le Modulor). Pour le couvent de la Tourette, le compositeur de *Metastasis*, auquel Le Corbusier avait confié la responsabilité des plans, offrit à l'architecte des « murs musicaux », ou pans de verre ondulatoires, ainsi que des « miniailettes » de lumière ».

# Couvent Sainte-Marie-de-la-Tourette



**Architectes du projet :** Le Corbusier, avec le concours de Iannis Xenakis.

**Commanditaire :** chapitre provincial des dominicains de Lyon, sur l'impulsion du père Couturier et du frère Belaud O. P.

**Dates de réalisation :** 1953-1961. Ouverture du chantier en août 1956. Inauguration le 19 octobre 1960, en présence du cardinal Gerlier et du père Browne, maître général de l'ordre.

**Corpus :** monastère destiné à abriter les années de formation des frères prêcheurs.

**Lieu :** Éveux-sur-Arbresle, à 27 kilomètres de Lyon.

**État actuel :** le couvent s'est ouvert à l'hôtellerie, proposant une soixantaine de cellules en pension complète sur réservation.



Vue  
d'ensemble

façade est

façade  
nord



## Il faut commencer par le commencement.

La religion est affaire de foi et, dans les couvents, cette foi s'exerce avec une rigueur exceptionnelle qui intimide le visiteur au moment où il en passe la porte. Cette impression est souvent confuse. À partir de connaissances superficielles, on se figure le couvent comme un lieu de retraite oubliée.

Les dominicains de la Tourette ne sont pas des retraités. Ils ont choisi de s'exposer plutôt que de vivre retranchés. En participant activement aux débats intellectuels menés dans le monde profane, ils travaillent à y garder enfoncé le coin de la foi et de son mystère.

Au temps présent, qui se cristallise si vite qu'on en reste à la fois ébloui et choqué, ils offrent de se confronter à l'absolu religieux, dont les Actes et les Paroles sont sans âge. En se référant à la transcendance divine, ils cherchent à ouvrir l'époque, organisée autour de la pensée rationnelle, au doute fondamental. Eux-mêmes sont exposés au doute permanent. Se coller avec le monde, en sentir l'attraction intellectuelle, y livrer complètement ce que l'on a appris du Verbe divin, au risque de voir sa foi ébranlée par la liberté de penser, c'est un combat, disant-ils. Un couvent dominicain est un lieu terrible. Ciel et terre y sont remués. C'est aussi un lieu possible où une communauté de moines, qui ont fait vœu de pauvreté, maîtrise l'organisation de sa vie par des moyens très civils et dans un esprit égalitaire.

Le Corbusier n'est pas un croyant, sa foi n'est pas religieuse au sens strict. Il ne pratique pas la religion, il s'en fait une idée si ample qu'elle lui fait assimiler les efforts des dominicains à son propre engagement : ils entretiennent dans le monde la part de l'absolu religieux, son architecture transmet au monde une part d'indicible.

Le courage et la clairvoyance des dominicains est d'avoir compris que, pour se renouveler, l'architecture sacrée doit recourir à une pensée libre et radicalement engagée dans le siècle.

Avec une grande agilité intellectuelle, Le Corbusier tire d'un programme sans âge des émotions sans âge, grâce à une architecture qui n'a pas de précédent.

Le couvent de la Tourette est une œuvre de l'esprit. Sa forme importe peu, et d'autant moins que le bâtiment est pauvre délibérément. Comme les moines sont pauvres par vœu.

Chez les pauvres, il n'y a rien à voir, une fois passé le spectacle choquant de leur dénuement. Ici, rien que du béton rudimentaire, incapable de tenir un plan ou de tracer une ligne. Pas de quoi s'épancher. La pauvreté n'est pas une esthétique : en imposer le style serait une affectation malvenue chez ceux qui ont intériorisé le renoncement. Elle n'est pas une morale : les moines n'ont pas de leçon à recevoir et n'en



Page de  
droite :  
Façade de  
l'église et de  
la sacristie  
avec  
« mitraillette  
de l'arcade »

Façade intérieure nord  
Vue de l'espace enclavé  
Vue générale sud-est



172

donnent pas. Elle est encore moins la conséquence malheureuse d'un budget très serré : l'architecture du couvent de la Tourette s'est dégagée des contraintes matérielles. Sa pauvreté est un choix, un moyen qui éclaircit l'esprit, le débarrasse du superflu et l'oblige à l'essentiel. Le dénuement est une économie complexe qui permet d'établir un flux sans écueil entre les mouvements de l'esprit et les mouvements du corps, de la pensée à la réalité, du verbe à la matière, en toute liberté.

Le Corbusier a 65 ans quand il aborde le programme de la Tourette. Sa grande notoriété le dispense de tout effort de justification ou d'explication. Chacune de ses œuvres est attendue et sera admirée. Son âge et sa situation l'autorisent à une liberté si grande qu'elle est une épreuve. La Tourette est un exercice de détachement. L'édifice ne repose sur rien. Il ne recourt à aucun lieu commun, aucune convention, sinon son plan carré qui est une disposition traditionnelle des couvents. Ce bâtiment neuf, détaché des choses vives, imprévu, paraît conçu à partir de notes prises au cours d'un rêve.

Divers, marcelé, tranché, mal raccordé au point d'être chaotique, il évoque la fugacité d'une pensée s'écartant de son fil pour trouver des correspondances nouvelles. Il est insaisissable. En tout point, son aspect d'ébauche acquiert la qualité des songes quand ils survolent les choses, les assemblent curieusement et simplifient leurs apparences. Ainsi, il est moulé dans une matière unique et fluide – le béton – jusqu'à l'obsession : les façades vitrées « ondulatoires » auraient dans le monde raisonnable été construites, pour le même prix, en bois ou en acier et non en maçonnerie. Il est relâché aussi, comme dans les songes encore qui visitent les lieux sans se soucier de leurs limites ni de leurs raccords : le bâtiment s'attache au sol comme cela vient. Il s'en détache sans souci, on en voit les dessous, et ses pilotis, mitraillettes et arcades, n'évoquent pas la volonté de traiter avec la gravité.

Au-delà du rêve, sa désinvolture rappelle la fraîcheur du croquis, la dynamique du travail sur maquette, les techniques qui matérialisent l'intuition dans l'instant. Le couvent de la Tourette ressemble à un travail en train de se faire – « un *work in progress* » – et conserve la grâce fragile de certaines maquettes : la minceur et le grain de ses parois évoquent le carton fruste, découpé à vif, à coups de cutter, et raccordé approximativement, sans souci des joints trop chargés de colle vite appliquée, laissant voir les repentances et les rajouts.

Matisse, à la fin de sa vie, s'invente une technique, les papiers découpés, et gagne une liberté extrême, aérienne, diaphane. Ces simples motifs de couleur, détournés dans de grandes feuilles gouachées, il les préfère épinglés sur les murs de son atelier, fragiles, rebriqués, disponibles, plutôt qu'à plat sur le tableau ou semés sur la page d'un livre.



173

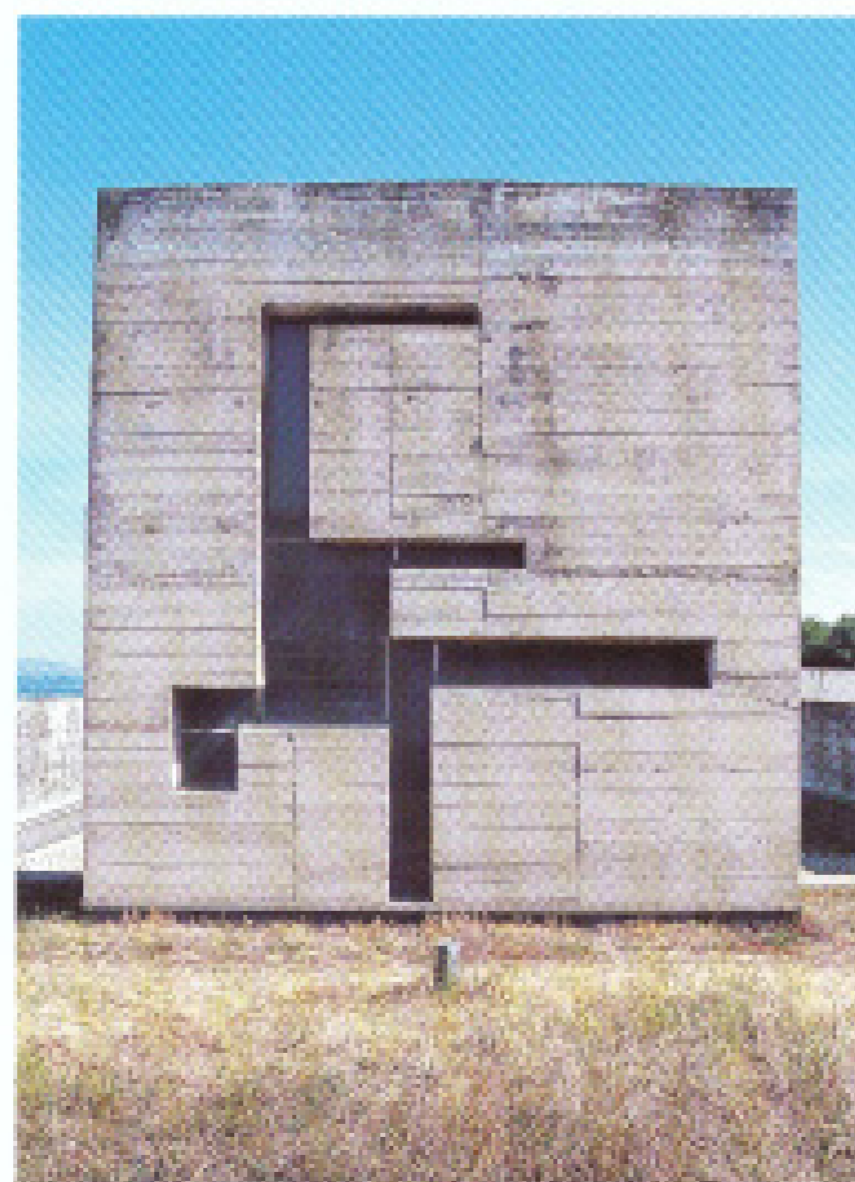




Toit-jardin

Clocher de l'église

Édicule de cage d'escalier



Le couvent de la Tourette est un papier découpé qui rebrique. Il n'est pas ainsi par manque de moyens. Matisse ne découpe pas ses papiers parce qu'il n'arrive plus à tenir son pinceau. Tiffen, dans ses dernières œuvres, ne peint pas avec des brosses larges ou avec ses doigts parce que sa vue baisse. À chacun d'eux, vieillir offre la liberté et le détachement, qui ne sont pas ceux auxquels la jeunesse aspire, mais plus radicaux, plus pressés encore, plus profonds enfin.

La liberté rêvée de Le Corbusier, celle de ses mouvements, ouvre la voie à une série de renversements qui se manifestent dès l'origine de sa conception : les éléments constituant le programme du couvent sont décomposés, isolés et manipulés jusqu'à produire une architecture paradoxale. Le bas est en haut, le dehors est en dedans, le ciel et la terre font remue-ménage.

Traditionnellement, les moines déambulent suivant le quadrilatère du cloître, autour d'un jardin qui figure un monde parfait, retranché de la fureur et de la corruption des temps. Leurs cellules et les différentes pièces du monastère dorment sur ce coin apaisé. Le couvent est introverti. À la Tourette, la déambulation est organisée sur les toits, livrée à l'effervescence d'un ciel immense et passionné. Au centre du quadrilatère formé par les bâtiments, un tumulte de formes entrecroisées rencontre la nature. Les herbes folles couvrent les toitures et filent librement sous l'édifice. La terre elle-même semble tourner sous le monastère suspendu sur ses maigres attaches, sans réussir à l'entraîner, comme la houle laisse le navire à son endroit.

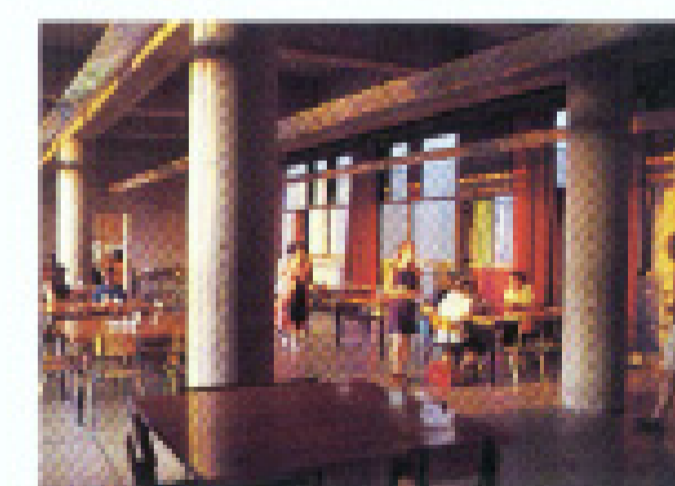
Pour le reste, le couvent est extraverti, il laisse les vues se perdre dans les fortes déclivités d'un environnement vallonné. Au centre de ce dispositif, les moines se croisent à l'embranchement de rampes à sens contrariés.

Rien qui rassure ou console l'âme, il faut s'y tenir d'un pied ferme.

Chaque partie du couvent est isolée, puis juxtaposée avec ses voisines, en une série de séquences autonomes. Le sentiment d'unité n'est pas recherché, l'idée de totalité n'est pas transmise.

Afin d'établir des oppositions, Le Corbusier fragmente les masses, travaille à partir d'adjonctions et use d'assemblages contrariés de formes et de textures. L'ensemble est rude et incangiu comme une machine célibataire.

Les avantgardes historiques, suprématistes, néoplasticistes et puristes ont aussi utilisé la fragmentation, mais sans se défaire du souci d'une composition générale. Si complexe soit-elle, cette volonté tendait à rapprocher l'architecture de l'équilibre atteint par la peinture ou la sculpture. Ici, la volonté de composer ou d'organiser est absente. L'aléatoire semble gouverner. Les buts sont les mêmes que ceux visés



Circulation sur façade intérieure

Réfectoire



par les avant-gardes – approcher le réel, coller au temps, s'exposer à ses énergies toujours renouvelées –, mais les moyens diffèrent.

Aux visions messianiques, aux grands desseins qui veulent forcer les événements, succède l'expression de la fluidité et de l'ambiguïté du réel. Le sentiment prévaut de l'inanité des efforts humains qui tenteraient de réaliser le temps une fois pour toutes, de le faire aboutir. Désormais, il est préférable d'épouser le cours changeant du réel, et seul un relâchement de l'architecture, une extrême souplesse de ses articulations, permet d'y adhérer. Comme un vêtement tombe pour accompagner les mouvements du corps, plutôt que de le maintenir.

La littérature s'est déjà détachée du récit linéaire en mettant en jeu des points de vue divergents qu'elle arrange en séquences sans trop se soucier de leurs raccords. Elle ne se raconte plus. La musique ne se fredonne plus (et bientôt celle de Xenakis, inspireur des façades ondulatoires, moins qu'une autre). La danse ne suit plus la musique et refuse de jouer des histoires de prince et de cygne. Les peintres cherchent les automatismes du corps, les manifestations de l'inconscient, l'abandon du geste conditionné et excluent toute forme de composition.

La Tourette cultive une forme de désappointement quant à l'impossibilité de réaliser la forme parfaite du carcé monastique au sein d'une époque qui ne saurait ressentir cette image de perfection si simple. Ce désappointement est rendu manifeste par l'inachèvement du quadrilatère du cloître et par les adjonctions inquiètes qui en saturent l'espace. La nudité originelle ne lui est plus permise. Mais cette déception d'après la Chute n'empêche pas Le Corbusier de faire preuve d'ironie : il dessine les pavillons d'entrée en forme de hutte de pâtre grec, plante en biais des pilais qui sont des moitiés d'arcade, et surtout il affecte de ne rien finir, de laisser filer les choses. Il feint de disparaître et laisse ébauchés ces objets jetés au milieu du quadrilatère fragmenté, puis gagne le petit balcon à l'étage de l'aile sud et contemple l'ensemble depuis ce perchoir énigmatique.

C'est la mer, en se retirant, qui aura laissé là ces toitures brisées, mangées par la végétation, fichées de tubes penchés, ces portions de rampes soulevées, ces parois grumeleuses percées par endroits ou laminées et fendues, cette immense coque d'église aussi, cabossée, et dont l'arase est biaisée.

C'est si relâché que dans l'église rien n'est donné à voir. Pas d'image, a prévenu Le Corbusier. Pas de mystère subtil : l'espace intérieur est exactement déduit du volume extérieur du bâtiment qui ferme le quadrilatère au nord. Quelques centimètres de béton séparent le dedans du dehors, la prière du ciel. Du béton gris aux murs et sur le plafond biais, du ciment gris au sol, on est proche d'un état de déprivation

Crypte



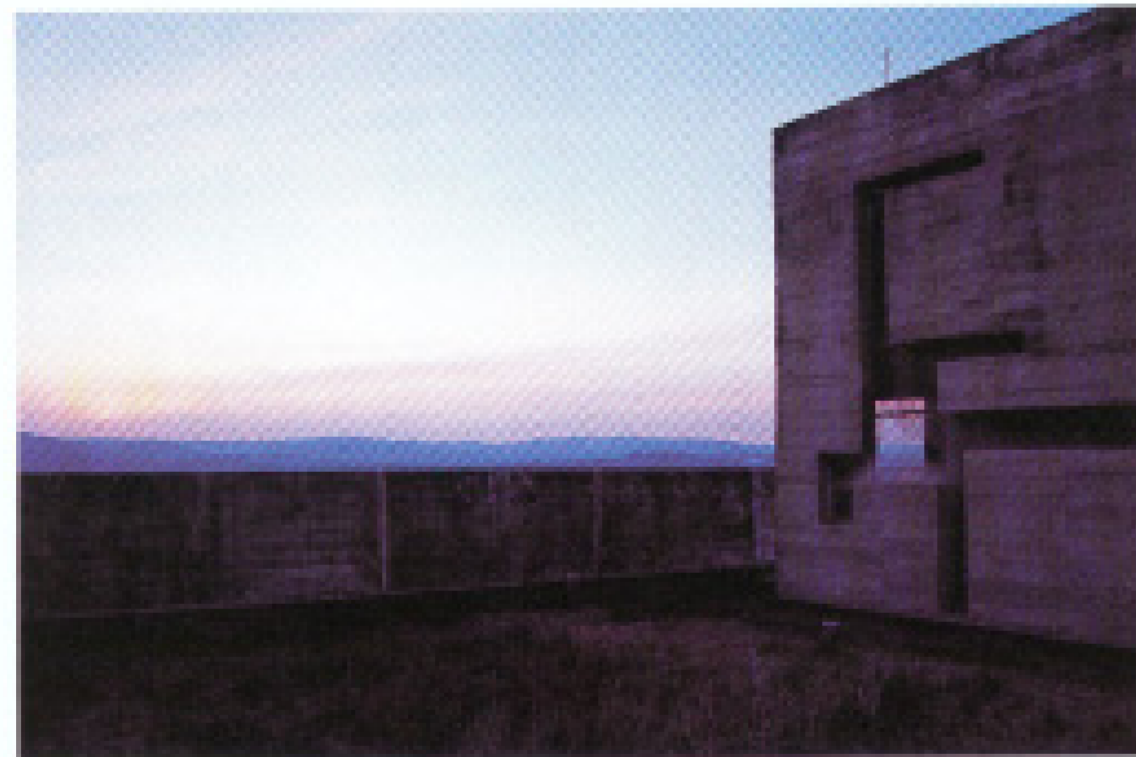
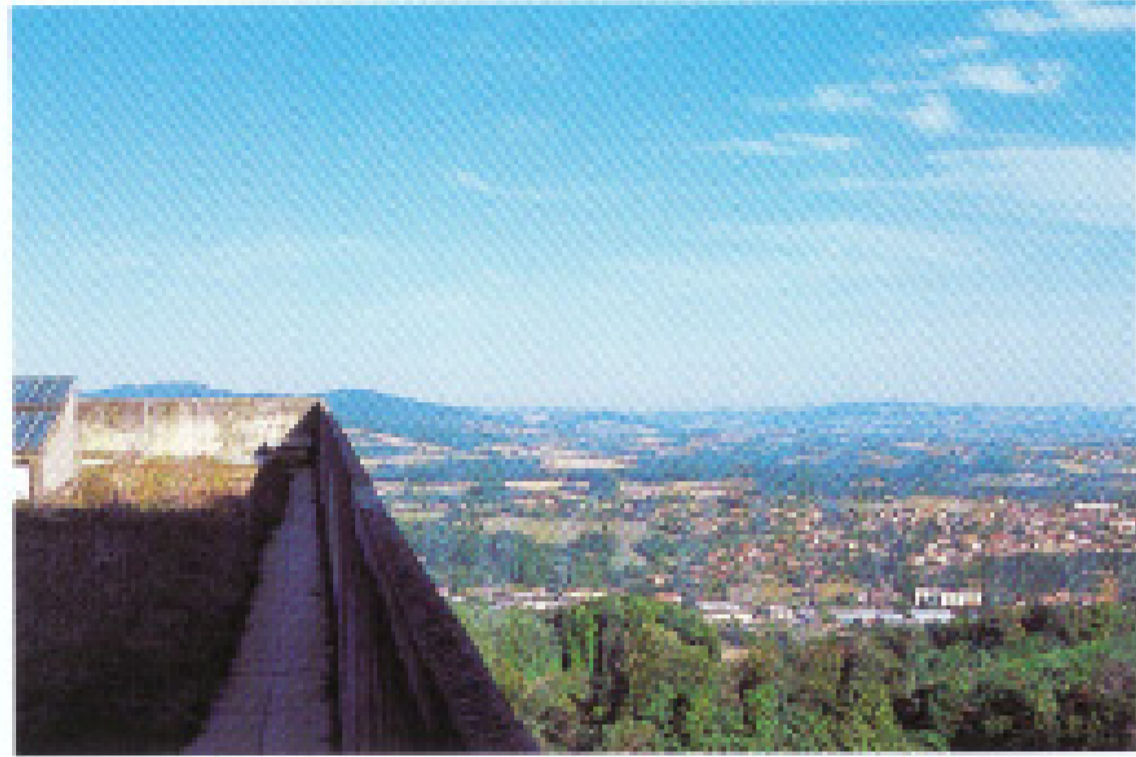




sensorielle. Rien à voir donc, sans s'être appliqué au préalable une hygiène de la vision. Alors et seulement, une fois débarrassé de tout ce qui encombre la perception, éprouvet-on les effets de ce que Le Corbusier appelait « l'architecture indicible ». On comprend qu'il faille contenir les sentiments qu'elle procure, et il reste à faire preuve de discrétion sur un sujet qui touche de si près les moines. Comme si, en dehors des pratiques quotidiennes et acharnées de ce lieu, que l'on découvre liquide à mesure du défillement, les émotions ressenties s'évaporent le temps qu'on les expose.

Rapidement et presque par effraction, passé une petite porte, un escalier sombre descendu, on traverse l'église par en dessous, en empruntant un boyau sombre, pour aboutir aux chapelles. C'est un cul-de-sac. Et là tout danse, sur un sol en pente plein d'accidents, au sein d'une sorte de hutte précaire dont l'enveloppe est faite d'un béton plissé comme du gros feutre et badigeonné de couleurs. Les corps sont renversés, on trébuche, on doute de pouvoir s'y tenir. Tout se consomme. Les officiants, moines en habit, capuche et scapulaire blancs, à pas lents et précautionneux, y font les gestes de la liturgie. Leurs mouvements dans ce lieu incertain ont une résonance magique pour le profane. Que l'Église lui pardonne ! la célébration lui semble avoir pour objet de convoquer les esprits et, comme dans les légendes, de les faire descendre de trois grands puits colorés, de trois nuages lumineux. L'ombilic, mais rien n'est sûr, il faut s'en prendre à soi.





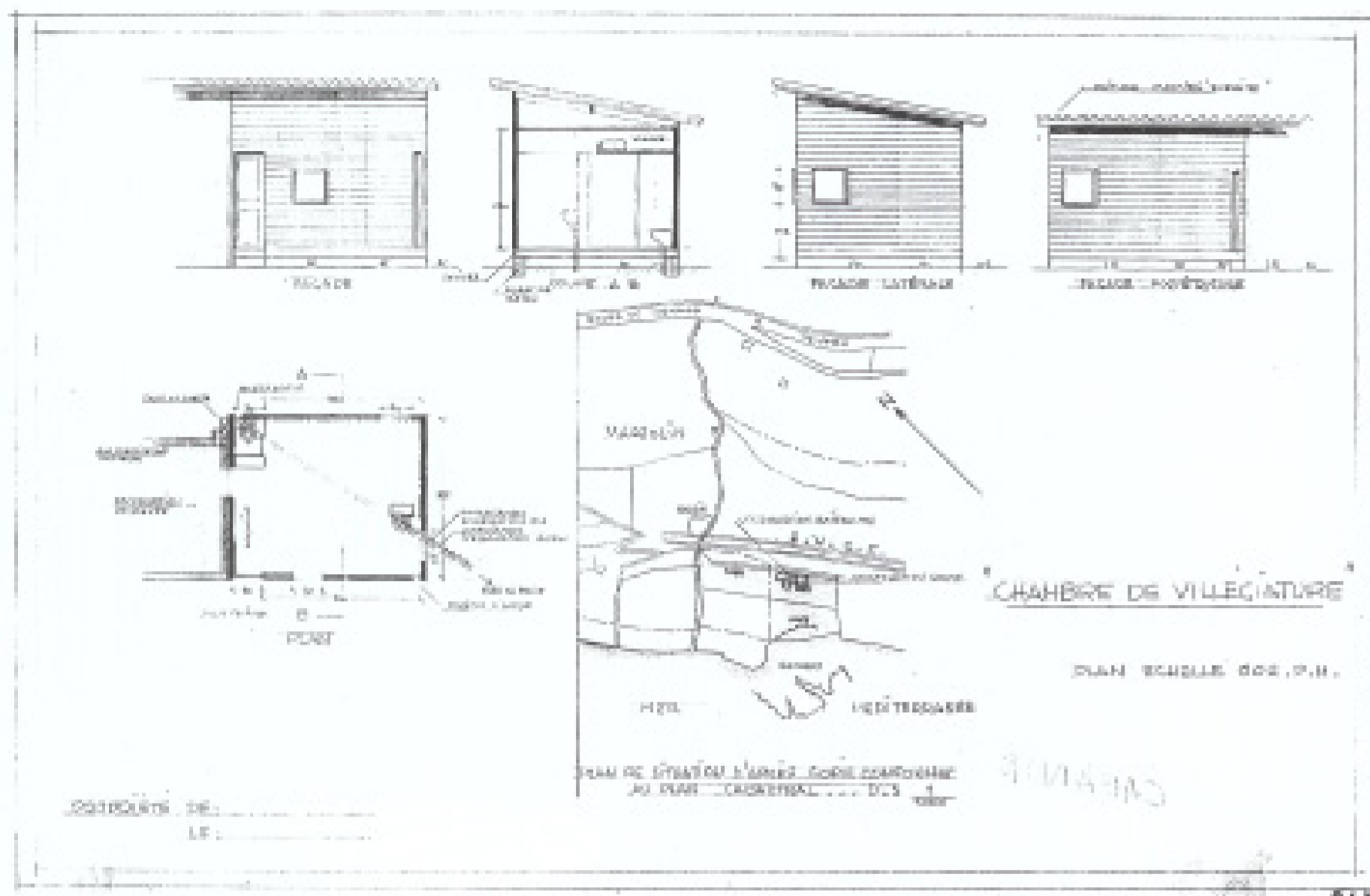
180

View da toit

Page de  
droite :  
Rampe  
d'accès à  
l'église







Né sur le coin d'une table d'un restaurant de la Côte d'Azur, le 30 décembre 1951, le cabanon était un présent destiné à Yvonne, une cabane pour s'isoler, perchée sur les hauteurs d'une crique, avec vue sur la mer et Monaco. Une cellule carrée, aux



dimensions du Modulor, éclairée par deux fenêtres de 70 centimètres de côté. Le tout entièrement en bois et à la charge de l'ami menuisier Charles Barberis. Le Corbusier peint le sol de sa « cabine de bateau » en jaune, ainsi qu'un panneau en vert ; en 1956, il habille l'entrée d'une peinture murale, unique décorum. La Méditerranée, le soleil, le plein air et l'amitié font le reste.

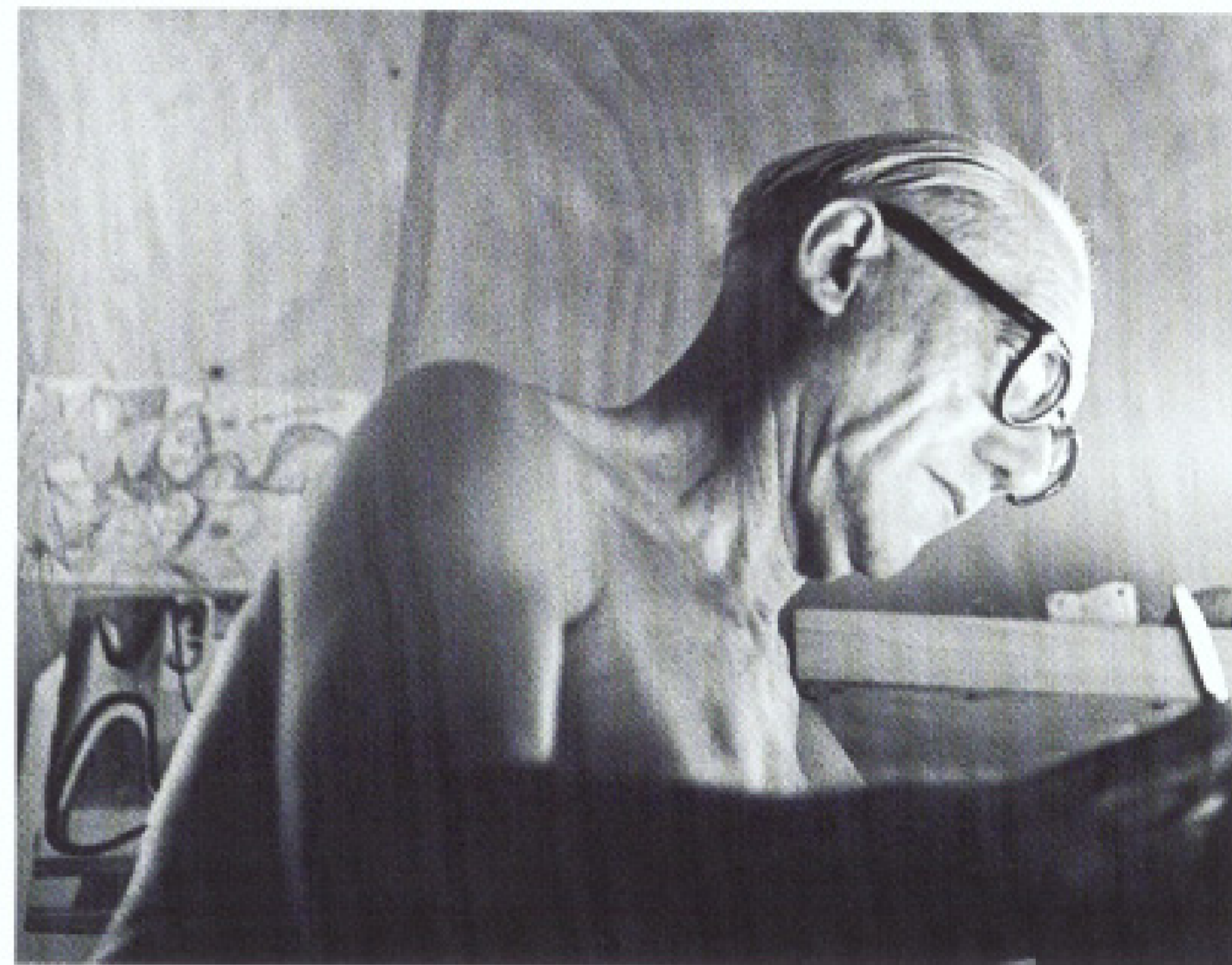
Ainsi, à deux pas de la célèbre maison E 1027 d'Eileen Gray et Jean Badovici à Roquebrune, chez lesquels ils aimaient à descendre avant de se construire leur « cabanon », les Le Corbusier se réservèrent un logement des plus humbles, sur le terrain et à la même enseigne, modeste, que la guinguette des frères Rebutato, devenus leurs hôtes et amis.

C'est là que Le Corbusier conçoit le projet ROQ (1948-1950), une étude de lotissement standardisé et alvéolaire, à Roquebrune, suivi du projet ROB (1952-1953) pour cinq unités de vacances destinées au terrain de Roberto Rebutato à CapMartin. Faute de financement,



elles deviendront cinq unités « de camping » en panneaux de bois, acheminées en kit depuis l'atelier de Barberis à Ajaccio et montées sur place (1957).

# Le cabanon



Le Corbusier au cabanon (1952)

**Architecte et commanditaire du projet :** Le Corbusier.

**Dates de réalisation :** 1951-1952.

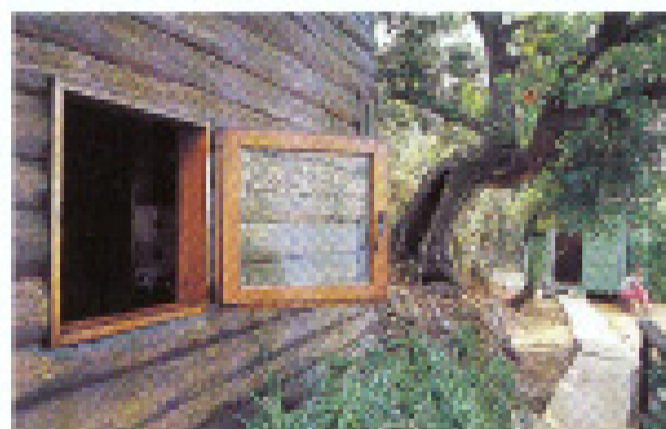
**Corpus :** logement minimal avec vue sur la mer, disposant de coins aménagés pour le repos, la toilette, etc. En 1954, adjonction d'un minisalleur d'IM de 2 x 4 mètres en bordure de terrasse.

**Lieu :** restaurant l'Étoile de mer, sentier de bord de mer en direction de Menton, CapMartin, Alpes-Maritimes.

Page de  
droite :  
Vue sur  
Monte-Carlo



184



Façade,  
terre-plein  
et fenêtres

Pages suivantes : Cabanon et arbres

### 366 x 366 x 266 centimètres :

le cabanon n'est pas une grande chose. Le Corbusier le construit à son propre usage, et cette série de chiffres est plus importante que l'objet qu'elle définit.

Ce grand esprit, qui accorde une même attention aux projets modestes ou prestigieux, réalise ici la plus petite application du Modulor, dont la règle s'applique sans faillir jusqu'aux plans de Chandigarh.

La tentation est grande de faire du cabanon un résumé de la pensée du maître ou d'en extraire la racine du Modulor. Il faut y résister. On établit trop souvent des généralités à partir de l'observation de faits secondaires, et ainsi on bâtit hâtivement des systèmes complexes basés sur des micro-événements. Comme on se laisse aller à croire que la chute d'une pomme a révélé les secrets de la mécanique céleste.

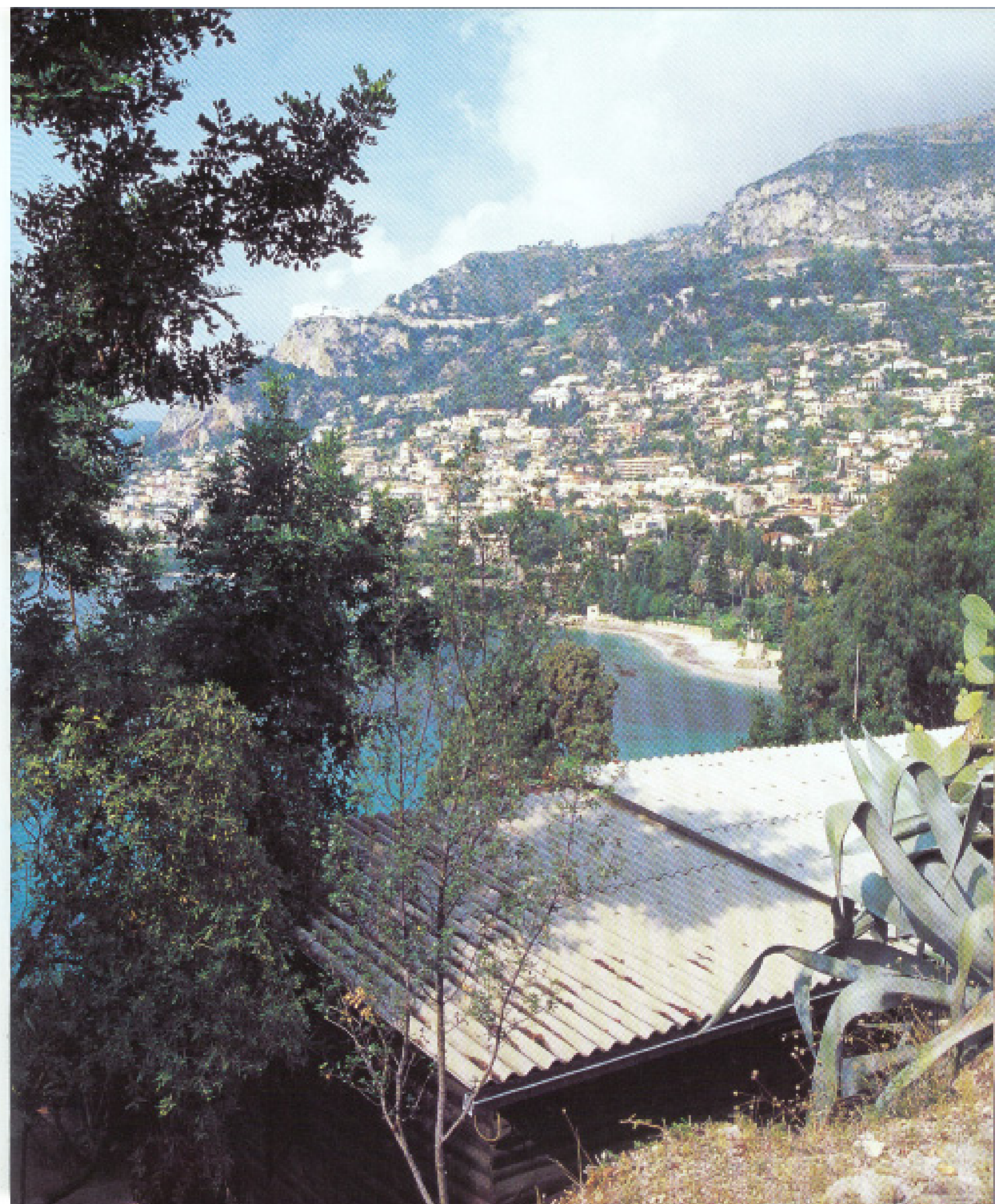
Si le cabanon est bien conçu par Le Corbusier, il ne prend pas pour autant de signification particulière dans une œuvre dont chacun des bâtiments constitue un argument radical venant à l'appui de positions théoriques. Le cabanon, lui, ne dit rien. Le Corbusier y habitait, voilà tout.

Ses dimensions minuscules, qui sentent au plus près le corps de son illustre occupant, donnent des indications émouvantes sur la vie qu'il y menait. La taille du cabanon est proche de celle d'une malle où un choix d'effets personnels indispensables est rangé avec ingéniosité. Qu'on l'ouvre, et la vie de son propriétaire est livrée sans pudeur.

Dans le cabanon : deux lits, un lavabo, un W.-C., une table. Le Corbusier y a vécu nu. Mais l'inconfort de l'endroit, à l'instar des désagrément occasionnés par les manipulations de la malle, est tempéré par la soif de mouvement, et le goût de l'action.

Pas de place dans cet espace restreint pour que l'ennui s'y glisse ou que la paresse y prenne ses aises. Le cabanon renvoie à l'extérieur, au grand air, au soleil, aux bains de mer. Il est moins une retraite qu'une station entre deux périple, d'Inde aux États-Unis, du Japon en Amérique du Sud. Ne pas constituer de patrimoine qu'il faille entretenir, conseiller-il, ne s'encombrer de rien qui force à revenir où le souci matériel occuperait l'esprit. Pour le travail de l'intellect, une sorte de cahute suffit, construite à quelques mètres de là. Elle indique modestement qu'aucune forme ne saurait fixer ou représenter les développements de la maturation corbusienne. Quelques planches assemblées pouvaient à la fonction d'abri, et la pensée n'y est pas contrainte avant que le Corbusier décide de la faire aboutir dans les formes des bâtiments qu'il construit ailleurs à travers le monde.

La cahute est une sorte de bouilloire. Suffisamment hermétique pour que la pensée y soit maintenue à l'état de fluidité, avec suffisamment de









Ceint toilette

Entrée avec fresque de Le Corbusier



jour entre ses planches pour qu'elle s'échappe, une fois sublimée, et se condense ailleurs, à Chandigarh, à Boston, à Tokyo.

À Cap-Martin, pleinement pris par ses réflexions, occupé à ses amitiés et cultivant son corps au soleil et dans la mer, Le Corbusier ne perdra pas de temps quand il s'agira de mourir. Le 27 août 1965, il est victime d'une crise cardiaque au cours d'une baignade.

Il provoque alors un ultime et saisissant jeu d'échelle.

De la Méditerranée à sa tombe, dessinée comme une architecture minuscule où repose déjà sa femme, le cercueil, guère plus grand que son corps, observe deux stations.

La première est à la mesure d'un esprit tenté par l'universalité : sa dépouille est veillée au couvent de la Tourette par les dominicains qui prient pour que les cieux s'entrouvent.

La seconde, pleine de drame et de pompe, est une mise en scène qu'il aurait sans doute appréciée. Son cercueil est exposé dans la Cour carrée du Louvre entre deux rangées de Gardes républicains. André Malraux prononce, lors d'une cérémonie nocturne, un discours d'autre-tombe où sont convoqués génies architecturaux, poètes, œuvres impérissables, capitales du monde, fleuves et montagnes. Des paroles telles qu'on en grave au Panthéon.

Une conclusion qui fait la synthèse du jeu corbuséen entre le sacré et le profane, entre le détachement de l'homme et les formes spectaculaires de sa gloire.

Page de  
droite :  
Ceint  
repose





Naissance de Charles-Édouard Jeanneret le 6 octobre 1887 à La Chaux-de-Fonds, canton de Neuchâtel, Suisse.

#### Projets réalisés à La Chaux-de-Fonds

Avec René Chapoaz  
1905. Villa Fallot.  
1908. Villa Steiner.  
1908. Villa Jacquemet.

#### Projets individuels

1912. Maison Jeanneret, dite « Maison blanche ».  
1912. Villa Favre-Jacquot, Le Locle.  
1916. Cinéma La Scala.  
1916. Villa Schwob, dite « Villa turque ».

#### Premiers projets réalisés en France

1917. Château d'eau, Podensac, Gironde.  
1917. Usine hydroélectrique, L'Isle-Jourdain, Yonne.  
1917. Maison ouvrière, Saint-Nicolas-d'Alémont, Seine-Maritime.

#### Sous la signature de Le Corbusier

1921. Aménagement de la villa Barque, Paris.

#### Projets réalisés avec Pierre Jeanneret

1922. Villa Besnus, Vauresson, Haute-Seine.  
1922. Studio-atelier d'Amédée Ozierant, Paris.  
1923-1925. Villas La Roche et Jeanneret-Rozot, Paris.  
1923. « La petite maison », Corsaux, près de Vevey, Suisse.  
1923. Résidence-atelier Lipchitz, Boulogne-sur-Seine, Haute-Seine.  
1923. Résidence-atelier Miestchaninoff, Boulogne-sur-Seine, Haute-Seine.  
1923-1927. Résidence-atelier Tarnisien, Boulogne-sur-Seine, Haute-Seine (détruite en 1935).  
1923-1925. Cité de Mège, Gironde.  
1924. Maison du Tonkin, Bordeaux (détruite en 1975).  
1924-1927. Quartier Frugès, Pessac, Gironde.  
1924-1926. Pavillon de l'Esprit nouveau, exposition des Arts décoratifs, Paris (détruit en 1926).  
1924-1928. Résidence-atelier Planeix, Paris.  
1926. Résidence-atelier Guéret, Anvers.  
1926-1927. Annexe du palais du Peuple de l'Armée du Salut, Paris.  
1926-1927. Villa Cook, Boulogne-sur-Seine, Haute-Seine.  
1926-1928. Villa Stein et de Muzia, Vauresson, Haute-Seine.  
1927-1928. Pavillon Nertlé, Foires de Paris, Bordeaux, Marseille (démoli).

1927-1930. Villas Cluch, Villed'Anoy, Haute-Seine (détruites en 1965).  
1927. Deux maisons de la Cité du Weissenhof, Stuttgart, Allemagne.  
1928-1931. Villa Savoye, Poissy, Yvelines.  
1928-1931. Villa Bozseau, Carthage, Tunisie.  
1929-1930. Asile flottant de l'Armée du Salut, Paris.  
1929-1931. Villa de Mandrot, Le Prollet, Val.  
1929-1932. Aménagement de l'appartement du comte Charles de Beugnot (détruit).  
1929-1933. Cité de refuge de l'Armée du Salut, Paris.  
1929-1933. Pavillon suisse de la Cité universitaire, Paris.  
1929-1935. Cosmosoyuz, Moscou, Russie.  
1930-1932. Immeuble Clarté, Genève.  
1931-1934. Immeuble 24, rue Nungesser et Coli, Paris/Boulogne.  
1934-1935. Maison de week-end Herlet, La Colle-Saint-Cloud, Yvelines.  
1935. Villa Le Sextant, La Palmyre-Les Mathes, Charente-Maritime.  
1936. Ministère de l'Éducation nationale (avec O. Niemeyer et L. Costa), Rio de Janeiro.  
1936-1937. Pavillon des Temps nouveaux, exposition de 1937, Paris (détruit).  
1938-1939. Aménagement du Centre scientifique de la main-d'œuvre (CSMO), Paris (bâtiment détruit).  
1939-1940. Centre de réadaptation et de gymnastique pour les jeunes chômeurs, Paris (détruit).  
1939-1940. Écoles volantes et constructions démontables (avec Jean Prouvé).

#### Charalgarh (1951-1965)

1951-1963. Plan d'urbanisme (avec Maxwell Fry et Jane Drew).  
1951-1964. Le Capitole : Haute-Cour (1955), Secrétariat (1958), Palais de l'Assemblée (1964).  
1964-1968. Musée et galerie d'art.  
1964-1969. École d'art et d'architecture.  
1951-1965. Monument La Main ouverte.

#### Projets réalisés par Le Corbusier et son agence

1945-1952. Unité d'habitation, Marseille.  
1946-1950. Usine Claude et Duval, Saint-Désir, Vosges.  
1948-1955. Unité d'habitation, Rezé-les-Nantes, Loire-Atlantique.  
1949. Maison Cunichet, La Plata, Argentine.  
1950-1955. Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Haute-Saône.  
1951-1952. Cabanon, Cap-Martin, Alpes-Maritimes.

Ahmedabad, Gujarat, Inde  
1931-1934. Palais des Filateurs.  
1951-1956. Villas Sarabhai et Shodan.

1951-1955. Maisons Jacot, Neuilly-sur-Seine, Haute-Seine.  
1952-1957. Aéro-club de Doncourt, Meurthe-et-Moselle.  
1953-1959. Pavillon du Brésil (avec Lucio Costa), Cité universitaire, Paris.  
1953-1961. Couvent Sainte-Marie-de-la-Touraille, Évau-sur-Arbez, Rhône.  
1955-1968. Maison de la culture et stade, Firminy, Loire.  
1956-1963. Unité d'habitation, Briey-en-Fosil, Meurthe-et-Moselle.  
1956-1958. Unité d'habitation, Charlottenburg, Berlin.  
1957-1967. Unité d'habitation, Firminy, Loire.  
1959. Musée de l'Art occidental (avec les architectes japonais Masekawa et Sakakura), Tokyo.  
1960-1962. Église de Kembs-Niffer, Haut-Rhin.  
1960-1963. Carpenter Center for Visual Arts (avec José Luis Serf), Harvard University.  
1963-1967. Centre Le Corbusier-Helgi Weibet, Zurich.

Décès de Le Corbusier le 27 août 1965 à Cap-Martin, Alpes-Maritimes.

La tombe ou crématorium de Roquebrune



## Éléments de bibliographie

#### Documents d'archives

Camet-La Roche, 1922, Gallimard/Electa, Paris, Milan, 1996.  
L'Esprit nouveau, 8 volumes, Da Capo Piero, New York, 1968/1969.  
Le Corbusier. Œuvres complètes, 8 volumes, rééd. Birkhäuser V/A, Bâle, Boston, Berlin, 1996.  
Le Corbusier. Carnets, 4 volumes, The Architectural History Foundation, New York, 1981-1982, et Herscher/Dessain & Tola, Paris, 1981-1984.  
The Le Corbusier Archive, 32 volumes, sous la direction de Allen Brooks, Garland Publishing Co/Fondation Le Corbusier, New York, Paris, 1982-1984.  
Voyage d'Orient. Carnets, Fondation Le Corbusier/Electa Le Moniteur, Milan, 1987.

#### Principaux écrits de Le Corbusier

Aircraft, The Studio, Londres, 1935, Trefoil/Adam Biro, Paris, 1987.  
Almanach d'architecture moderne, Éditions Crès, Paris, 1925, rééd. Connivences, Paris, 1987.  
L'Art décoratif d'aujourd'hui, Éditions Crès, Paris, 1925, rééd. Arthaud, Paris, 1980 et Flammarion, coll. Champs, 1996.  
La Charte d'Athènes, Plon, Paris, 1943, rééd. Minuit, Paris, 1957 et 1971.  
Une maison, un palais, Éditions Crès, Paris, 1928, rééd. Connivences, Paris, 1989 et Alkamira, Paris, 1994.  
Manière de penser l'urbanisme, L'Architecture d'aujourd'hui, Paris, 1946, rééd. Denoël/Gonthier, Paris, 1977.  
Le Modulor, L'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1950, et Le Modulor 2, L'Architecture d'aujourd'hui, Paris, 1955, rééd. 1991.  
Une petite maison, Girsberger, Zurich, 1954, rééd. Édition d'architecture, Zurich, 1987, et Birkhäuser, Bâle, 1993.  
Le Poème de l'angle droit, Tériade, Paris, 1955, rééd. Fondation Le Corbusier/Connivences, Paris, 1989.  
Poésie sur Alger, Falaise, Paris, 1950, rééd. Connivences, Paris, 1989.  
Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, Éditions Crès, Paris, 1930, rééd. Alkamira, Paris, 1994.

Quand les cathédrales étaient blanches, Plon, Paris, 1937, rééd. Denoël/Gonthier, Paris, 1977.  
Les Trois Établissements humains, Denoël, Paris, 1945, rééd. Minuit, Paris, 1968.  
Urbanisme, Éditions Crès, Paris, 1925, rééd. Arthaud, Paris, 1980, et Flammarion, coll. Champs, 1994.  
Vers une architecture, Éditions Crès, 1923, rééd. Arthaud, Paris, 1977, et Flammarion, coll. Champs, Paris, 1995.  
La Ville Radieuse, L'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1935, rééd. Vincent Fréal, Paris, 1964.

#### Ouvrages collectifs

Architecture in India, Electa/Le Moniteur, Milan, 1985.  
Le Corbusier. Une encyclopédie, sous la dir. de Jacques Lucan, éditions du Centre Georges Pompidou/CCL, Paris, 1987.  
Le Corbusier. Architect of the Century, Arts Council of Great Britain, Londres, 1987.

#### Quelques ouvrages sur Le Corbusier

BENTON (Tim), Les Villas de Le Corbusier 1920-1930, Philippe Sers, Paris, 1984.  
BESSET (Maurice), Le Corbusier, Skira, Genève, 1987.  
CURTIS (William J. R.), Le Corbusier ideas and forms, Phaidon, Londres, 1986.  
FRAWKIN (Kenneth), Le Corbusier, Hazan, Paris, 1997.  
JENGER (Jean), Le Corbusier, l'architecture pour émouvoir, Gallimard, coll. Découvertes, Paris, 1993.  
PETIT (Jean), Un couvent de Le Corbusier, Minuit, Paris, 1961, rééd. 1990.  
RACOT (Gilles) et DION (Mathilde), Le Corbusier en France. Réalisations et projets, Electa/Le Moniteur, Paris, 1987, rééd. 1992, 2<sup>ème</sup> édition 1997.  
SERRAO (Jacques), L'Unité d'habitation de Marseille, éditions Parenthèses, Marseille, 1992 ; Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier, Fondation Le Corbusier/Birkhäuser, Bâle, Boston, Berlin, 1996 ; Villa La Roche, villa Jeanneret, Fondation Le Corbusier/Birkhäuser, Bâle, Boston, Berlin, 1996.

## Remerciements

Cet ouvrage n'aurait pu voir le jour sans l'aide et la complicité des institutions et personnes suivantes à qui les auteurs témoignent ici leur gratitude :

Mme Évelyne Tréhin, directrice, Fondation Le Corbusier, Paris ; société Ebel et Mme Permet-Sgualdo, La Chaux-de-Fonds, Suisse ; municipalité de Carseaux, Suisse ; M. Jacques Handelatte, architecte à Bordeaux, M. Guarrigue, architecte à Pessac ; M. Veysièrre-Pammot, conservateur de la villa Savoye, Saint-Germain-en-Laye ; M. Maurice Besset, critique d'art, Genève, Suisse ; Mme Derache, directrice, pavillon suisse, Cité universitaire, Paris ; l'Armée du Salut à Paris ; MM. Keller, Moreau et Vialot à l'Unité d'habitation de Marseille ; M. Sarabhai à Ahmedabad, Inde ; Œuvre Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp ; lord Palumbo à Londres, MM. Laurent Dupont à Nîmes et Mokli à Neuilly-sur-Seine ; le prieur Brice Olivier, le père Antoine Lion et Pierre-Emmanuel Ansart au couvent de la Tourette ; municipalité de Roquebrune-Cap-Martin ; Patricia Dinev, Paris.

## Crédit photographique

Fondation Le Corbusier : photos p. 6, 16, 27, 65, 74, 4<sup>e</sup> de couverture ; plans, dessins et croquis pp. 10-11, 16-17, 26-27, 34-35, 43, 52, 53, 64, 74-75, 82-83, 88-89, 96-97, 110-112, 128-129, 142-143, 150-151, 169, 182.  
Photos Lucien Hervé, Paris : pp. 113, 182-183.  
Photos René Burri/Magnum Photos : pp. 88, 168.  
Photo archives Bodo Rasch : p. 42.  
Photo IGN – Paris 1998 : pp. 130-131.  
Photos Anriët Denis – Adabe Design : 1<sup>er</sup> de couverture, pp. 2, 9, 12-15, 19-25, 28-33, 36-41, 44-51, 54-63, 66-73, 76-81, 84-87, 90-95, 98-109, 114-127, 132-141, 144-149, 152-167, 170-181, 184-189, 191.  
Photo D. R. : 1<sup>er</sup> de couverture (Le Corbusier de profil)



Texte : Dominique Lyon

Né à Paris en 1954.

Architecte DPLG en 1979, Dominique Lyon a travaillé avec Jean Nouvel et Frank O. Gehry avant d'établir l'agence Du Bessot & Lyon.

Enseignant à la Hochschule für Kunst de Vienne, Autriche, en 1995, à l'École spéciale d'architecture de Paris en 1997-1998, à l'université de Columbia, New York, en 1999.

Œuvres construites :

Rotonde des Victimes à La Villette, Paris, 1988 ; immeuble du journal *Le Monde*, rue Falguière, Paris, 1990 ; Médasthétique, Orléans, 1994 ; logements à Gagny, Seine-Saint-Denis, 1998.

Ouvrages publiés :

Point de vue, usage du monde, Casa Segre, Paris, 1994 ; Accents portiens, questions de vocabulaire, Pavillon de l'Arsenal, 1996 ; Avant de l'architecture ordinaire, Sans & Tonica, Paris, 1997.

Photographie : Anrieta Denis

Née à Sofia, Bulgarie, en 1971.

Diplômée du CAD à Bruxelles en 1997, architecte d'intérieur et designer, Anrieta Denis travaille chez Jean Nouvel depuis 1995. Photographe d'architecture, coauteur de l'ouvrage *Malsons du 20<sup>e</sup> siècle*, Europe, Terrail, Paris, 1998.

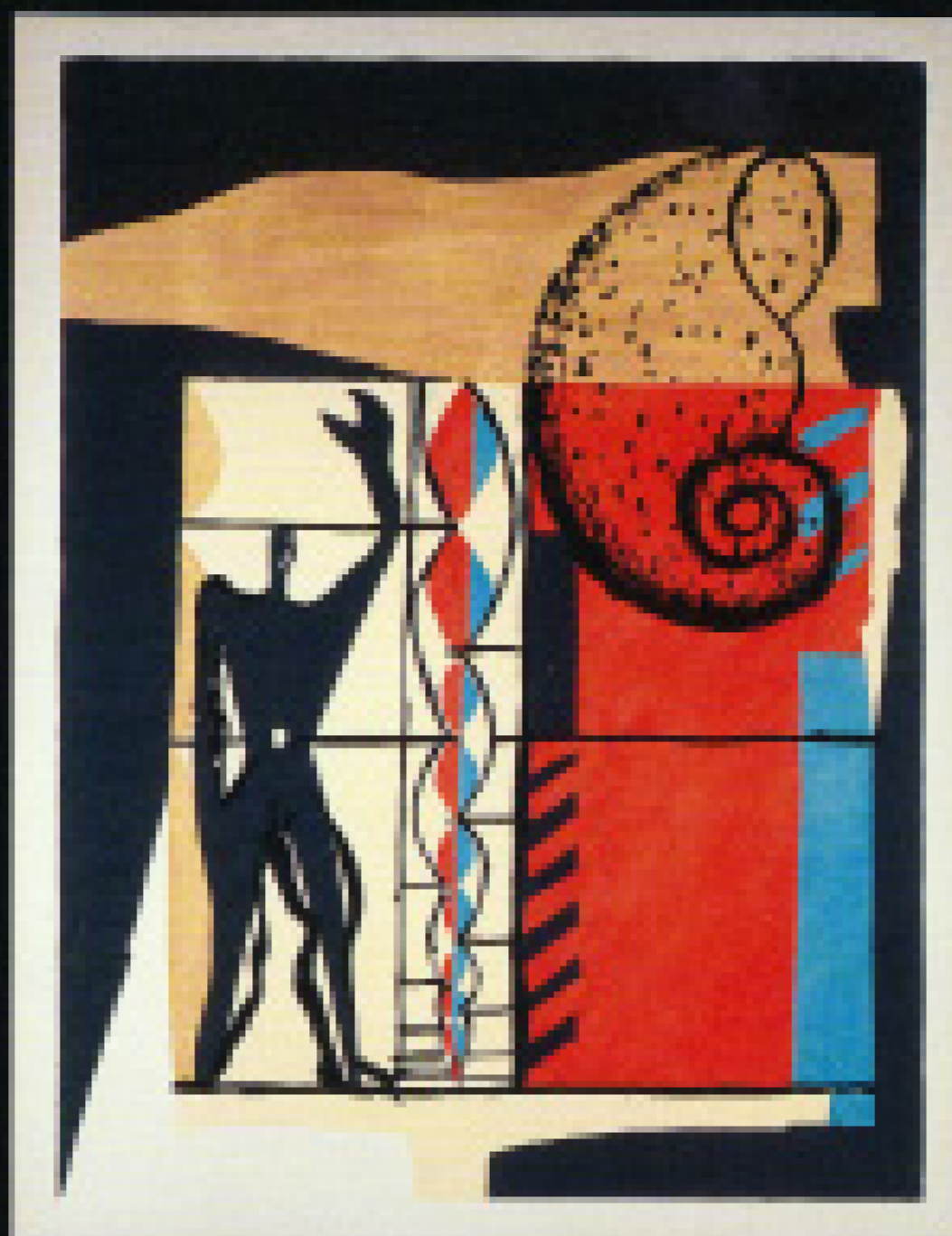
Coordination : Olivier Boisodère

Né à Lion-sur-Mer, Calvados, en 1938.

Écrivain et amateur d'architecture.

Ouvrages publiés : Jean Nouvel, Terrail, Paris 1996 ; coauteur de *Malsons du 20<sup>e</sup> siècle*, Europe, Terrail, Paris, 1998.

Dirige les collections « L'Art d'habiter » et « Monographies » chez Telleri.



« ...Un homme créateur est moine. Pas moins, j'entends qu'il vit de son propre fond, exploitant ses richesses intérieures et réalisant un système de vie décent, parce que libéré et riche de tout ce qui foisonne en lui et qu'il peut dresser en un édifice de sagesse... »

(Lettre de Le Corbusier à Henri Frugès,  
le 10 février 1931.)

LE CORBUSIER  
VIVANT

Telleri

