



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG



ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

[EA 2326]

THÈSE présentée par :
[MICKAËL LABBÉ]

soutenue le : **13 JUIN 2015**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **PHILOSOPHIE**

**LE CORBUSIER ET LE PROBLÈME DE
LA NORME**

THÈSE dirigée par :

[MONSIEUR DE BUZON FRÉDÉRIC] PROFESSEUR, UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

RAPPORTEURS :

[MADAME COHN DANIELE] PROFESSEUR, UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE

[MONSIEUR CHARRAK ANDRÉ] MCF HDR, UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE

AUTRES MEMBRES DU JURY :

[MADAME BONICCO-DONATO CÉLINE] MAITRE-ASSISTANTE, ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE

[MONSIEUR PAYOT DANIEL] PROFESSEUR, UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

[MONSIEUR CURTIS WILLIAM JR] CHERCHEUR INDÉPENDANT

LE CORBUSIER ET LE PROBLÈME DE LA NORME
MICKAËL LABBÉ

À Irène et Laurence.

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à exprimer toute ma gratitude et toute ma reconnaissance à Monsieur Frédéric de Buzon, qui a dirigé cette thèse. C'est sous son impulsion et grâce à ses encouragements que j'ai pu assumer d'aller au bout de mon désir de travailler en philosophe sur l'œuvre de Le Corbusier. Ses conseils ont été autant de jalons essentiels ponctuant et accompagnant mes recherches.

Je tiens également à remercier chaleureusement l'ensemble de mes professeurs et collègues à la Faculté de Philosophie de Strasbourg. Depuis mes années d'études, si je me sens en quelque sorte pleinement « chez moi » dans cette université, c'est sans conteste en raison de la bienveillance que je n'ai cessé d'y trouver. J'adresse en particulier toute ma reconnaissance à Madame Anne Merker, Madame Stéphanie Dupouy, Monsieur Edouard Mehl, Monsieur Michel Le Du et Monsieur Franck Fischbach pour leur soutien constant et la confiance qu'ils m'ont témoignés. Je tiens également à remercier Madame Céline Bonicco et Monsieur Pierre Litzler pour leurs conseils et encouragements.

Toute ma gratitude va ensuite à la Fondation Le Corbusier et tout particulièrement à Monsieur Arnaud Dercelles, dont la sympathie et l'efficacité ont été d'une aide plus que précieuse pour la réalisation de ce travail. Je remercie également Thomas Walter pour son aide concernant les images.

Enfin, je remercie vivement ma famille et mes amis, et en particulier MM. Vincent Geny et Frédéric Spinhirny pour leur soutien tout au long de ses années.

TABLE DES MATIÈRES

Dédicace

Remerciements

Liste des principales abréviations

Liste des illustrations

INTRODUCTION

Le Corbusier philosophe ?

Présences de la norme dans la pensée de Le Corbusier

Les carrefours de pensée

Le concept de norme

Le problème de la norme

PREMIÈRE PARTIE / LE REJET DES NORMES ANCIENNES

Présentation

I / Recours contre retour : du bon rapport à l'histoire

Le problème de l'histoire

L'expérience de l'histoire : le Voyage d'Orient

La critique de l'académisme et la question des normes empiriques

L'architecture historiciste et l'imitation des formes du passé

Le bon rapport à l'histoire

Imitation, images, modèles

II / La Modernité Architecturale. Esprit Nouveau et Machinisme

Machinisme et « Esprit Nouveau »

Histoire, Style, Modernité

Une architecture « moderne »

Un nouveau programme pour l'architecture

L'idée de modernité architecturale

III / Le Corbusier et la politique

Architecture et opportunisme

Une conception formelle du pouvoir

Une conception individualiste du politique

Utopies et réalités

DEUXIÈME PARTIE / LES NORMES DE LE CORBUSIER

Présentation

I / La question de l'échelle humaine comme « norme des normes »

L'échelle humaine

Voie du folklore / Voie du Parthénon : la double dimension de l'échelle humaine

La « leçon » du folklore

La « leçon » du Parthénon

La géométrie comme lieu de médiation entre besoins du corps et besoins de l'esprit

II / Le système des normes et le fonctionnement de la pensée normative : unité et pluralité

La normativité de la pensée

Normes architecturales (1) : vers les « cinq points » et au-delà

Normes architecturales (2) : Après le purisme ?

*Normes urbanistiques : le régime de la justification théorique des normes dans
Urbanisme*

TROISIÈME PARTIE / LA NORME ET LE HORS-NORME

Présentation

I / La production normative du hors-norme(1) : Genèse de la conception corbuséenne de l'architecture – Trois maîtres

L'enseignement de La Chaux-de-Fonds : régionalisme et pensée « Art Nouveau »

*Paris (première) : l'influence des conceptions d'Auguste Perret et la découverte de la
tradition rationaliste en théorie de l'architecture*

Paris (deuxième) : la rencontre avec Ozenfant et le développement du purisme

II / La production normative du hors-norme dans la doctrine « constituée » de l'architecte

*La distinction entre architecte et ingénieur et la question des rapports entre utilité et
beauté*

*La tension entre la norme et le hors-norme dans la définition corbuséenne de
l'architecture et la question de la nature de la beauté*

*L'architecture comme art des rapports et art du temps : une pensée des normes
esthétiques de la création architecturale*

III / Figures du hors-norme

*Le Parthénon comme expérience : retour sur le sens du voyage comme matrice
fondamentale*

Le concept d'« espace indicible »

CONCLUSION

Bilan et résultats

Limites et perspectives

Bibliographie

Index des noms

Index des notions

ANNEXES

LISTE DES PRINCIPALES ABRÉVIATIONS et INDICATION DES ÉDITIONS UTILISÉES POUR LES PRINCIPALES ŒUVRES DE LC

- VuA* *Vers une architecture*, Paris : Flammarion, 1995.
- ADA* *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : Éditions Arthaud, 1980.
- Almanach* *Almanach d'architecture moderne*, Paris : Éditions G. Crès, 1925.
- Précisions* *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris :
Éditions Altamira / FLC, 1994.
- Entretien* *Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, in : *La Charte
d'Athènes*, Paris : Seuil, 1971.
- VO* *Le Voyage d'Orient*, Paris : Éditions de La Villette, 2011.
- OC* *Œuvres complètes*, Zürich : Girsberger / Artemis / Birkhäuser, 1929-
1975.
- Carnets* *Voyage d'Orient. Carnets*, Milan : Electa Architecture, 2002.
- Une Maison – Un Palais*, Paris : G. Crès & Cie, 1928.
- Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris : Bartillat, 2012.
- Urbanisme*, Paris : Flammarion, 1994.
- Le Modulor* et *Le Modulor 2*, Bâle : Birkhäuser, 2000.
- « *Tendances* » « Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la
collaboration de la peinture et de la sculpture » (voir annexes)
- « *Défense* » « Défense de l'architecture » (voir annexes)

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Page 1 : Table de travail de Le Corbusier / Photographie de René Burri.
- Page 28 : « Carrefour 1 1922 » [B3-7-566-009]
- Page 29 : « Carrefour 2 1925 » [B3-7-566-017]
- Page 30 : « Carrefour 3 1939 » [B3-7-566-126]
- Page 31 : « Carrefour 4 1940-1950 » [B3-7-566-151]
- Page 32 : « Carrefour 5 1953 » [B3-7-566-166]
- Page 62 : Illustration Carte « Le Voyage utile » / *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, p. 216.
- Page 191 : Illustration Dessin de LC / *Précisions*, p. 183.
- Page 194 : Illustration Dessin de LC / *Précisions*, p. 96.
- Page 295 : Illustration « système Dom-Ino » [19209A]
- Page 306 : Illustration « Les Quatre Compositions » / *Œuvre complète 1910-1929*.
- Page 310 : Villa Savoye, Poissy / Photographie de William Curtis, *in* : *Ideas and Forms*, p. 176.
- Page 326 : Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp / Photographie de William Curtis, *Ideas and Forms*, p. 280.
- Page 332 : Villa de Mandrot / Photographie de Lucien Hervé
- Page 336 : Le Modulor / *PAD*, p. 55.
- Page 340 : Maquette du Plan Voisin / *La Ville Radieuse*.
- Page 380 : Villa Jacquemet, La Chaux-de-Fonds / Photographie de William Curtis, *Ideas and Forms*, p. 40.
- Page 436 : Dessin « L'architecte et l'ingénieur » / *La Maison des hommes*, p. 117.
- Page 512 : Pages de *Vers une architecture*, 1923.

INTRODUCTION

« Il ressort des considérations sur la confusion esthétique qu'il est très facile de spéculer sur l'essence de l'art et très difficile, devant les œuvres elles-mêmes, d'avoir une compréhension pénétrante (...) Comprendre une grande manifestation et lui faire justice exige beaucoup »¹

Konrad Fiedler

Lorsqu'au début des années 20, le jeune Charles-Édouard Jeanneret s'est lancé dans la carrière architecturale en adoptant le pseudonyme de Le Corbusier, il s'est d'abord imposé sur la scène internationale en tant que théoricien polémiste au service de l'architecture moderne. La production architecturale majoritaire (tant en Europe qu'aux États-Unis) était alors encore largement dominée par un éclectisme historicisant à la mode Beaux-arts, une architecture du « *revival* » engoncée dans la répétition d'un catalogue de formes héritées du passé. Le personnage de Le Corbusier, lui qui a été sa vie durant si soucieux de construire une image publique correspondant à son désir de changer le monde par l'architecture, est né comme une entreprise de propagande en faveur de la cause moderne. Sa détermination n'avait d'égale que la virulence de ses propos et la violence de ses attaques. Le mode d'expression théorique propre à l'architecte suisse est ainsi dès l'origine le manifeste, de la même manière que chacune de ses réalisations peut être comprise comme un plaidoyer en faveur d'une certaine manière de construire.

À cet égard, il est peu de dire que Le Corbusier se sera rapidement imposé comme le « visage » même de l'architecte moderne (les lunettes rondes, le nœud papillon, les cheveux coiffés en arrière sont tout autant des « signes » du moderne que les cubes blancs, le béton, les pilotis ou les fenêtres en bandeau), comme l'architecte incontestablement le plus important du XXe siècle. Tout autant célébré que décrié, l'héritage de Le Corbusier a été sévèrement mis à mal depuis la perte d'hégémonie du mouvement moderne dans les années soixante et soixante-dix. De

¹ Konrad FIEDLER, *Aphorismes*, Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2013, p. 74-78.

son vivant déjà, l'architecte de la « machine à habiter » était assimilé par beaucoup au dogmatisme le plus aveugle ou à un autoritarisme parfaitement sourd aux besoins nuancés appelés par les singularités de la vie humaine. Qui n'a entendu, aujourd'hui encore, parler d'une laideur toute « corbuséenne » ou qualifier la Cité radieuse de « cage à lapins » ? De la même manière, il n'est pas rare d'entendre que l'urbanisme inspiré par les théories de Le Corbusier serait pêle-mêle responsable du malheur dans les villes, de la perte d'un certain sens de l'urbanité et du lieu, de la violence dans nos banlieues, etc. S'il ne s'agira pas ici de porter un jugement sur de telles affirmations qui, bien que trop massives, sont peut-être fondées à certains égards, le rappel de tels faits vise simplement à remarquer que la figure de Le Corbusier semble incarner à peu près l'opposé de ce que l'on pourrait attendre, du moins en ce qui concerne les représentations les plus communément partagées, de la figure d'un architecte-philosophe...

Pour autant, le succès de l'œuvre et de la pensée de Le Corbusier est incontestablement dû à d'autres richesses que celles de l'art de la communication, ainsi qu'à une profondeur insoupçonnée pour qui se contente d'arpenter les lieux communs de la culture. Qu'on l'admire ou qu'on le déteste, la force de sa pensée se mesure à ce qu'elle oblige à prendre position à son égard. Cela est précisément reconnu même par ses plus grands critiques. Ayant construit sa carrière sur plus de cinq décennies, ayant œuvré sur les cinq continents, s'étant prononcé avec force sur tous les plans de la conception de l'espace (du mobilier à la ville en passant par la maison), ayant touché à toutes les disciplines artistiques (il était non seulement architecte, mais également peintre, sculpteur, concepteur de cartons de tapisseries, écrivain), Le Corbusier, premier architecte « global » tout autant qu'artiste total, laisse une œuvre à la richesse plastique extraordinaire, marquée par une fécondité et une puissance de renouvellement proprement inédite, comparable en cela à son presque exact contemporain qu'était Picasso. Pour ne prendre qu'un exemple de ce que nous avançons ici : lui qui avait totalement renouvelé le vocabulaire architectural avec ses constructions des années 20 et 30 en conceptualisant un langage de formes géométriques simples à la blancheur éclatante et faisant la part belle à la transparence de pans de mur entièrement vitrés, il surprendra tout le monde en construisant, à soixante ans passés, l'architecture brutaliste et poétique de la

chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp, véritable éloge à la sensualité de la courbe en même temps qu'à la spiritualité de la matière nue. Sa vie durant, Le Corbusier aura ainsi puisé à une source de création intarissable.

Le Corbusier philosophe ?

De prime abord, il pourrait sembler paradoxal (ou pour le moins délicat) de consacrer une thèse de *philosophie* à un architecte et, qui plus est, à un architecte qui déclarait ouvertement ne pas être philosophe². Opposant la contemplation théorique à l'engagement actif dans la résolution des questions urgentes de son temps, qu'il désignait lui-même comme étant la tâche qui lui revenait en propre (l'architecture étant pour lui la mise en forme des temps présents, c'est-à-dire une activité effective), Le Corbusier, apôtre de la résolution efficace des problèmes bien posés, incarne aux yeux de beaucoup la figure même du constructeur et son nom est aujourd'hui encore très souvent associé à l'idée d'une certaine brutalité, tant dans le discours que dans les actes.

Dans ce travail, c'est pourtant bien à la richesse de la *pensée* corbuséenne que nous nous intéresserons en priorité, principalement à travers l'étude de ses écrits théoriques. Il s'agit d'une pensée qui, si elle n'est pas *directement* philosophique (et il ne saurait être question pour nous de faire dire à la pensée de Le Corbusier ce qu'elle ne dit pas ou de la forcer à être ce qu'elle n'est pas, à savoir de la philosophie à proprement parler), donne indéniablement matière à penser à la philosophie, à la fois en ce qu'elle rejoint de nombreuses questions qui intéressent directement la philosophie, et en ce qu'elle incarne de manière remarquable la manière dont se joue la modalité singulière de la pensée en art.

On pourrait ici immédiatement faire remarquer que, bien que l'architecture constitue certainement en elle-même une forme de pensée et que l'impulsion décisive donnée à une interrogation sur la nature et les fondements de l'art architectural ait été initiée par les architectes théoriciens eux-mêmes (Le Corbusier figurant ici en bonne place), il y a tout de même une différence notable entre une théorie architecturale et un discours proprement philosophique portant sur

² *Almanach*, p. 27 : « Pour moi, qui ne suis pas philosophe, qui suis essentiellement un être actif ».

l'architecture. En effet, tout discours de fond sur l'architecture ne peut de ce simple fait être qualifié de philosophique, cela de la même manière que tout discours philosophique faisant référence à l'architecture n'est pas encore de ce fait de la philosophie *de l'architecture*. Pour cela, encore faut-il que le philosophe ne prenne pas l'architecture comme prétexte pour développer un discours sans lien avec la dimension la plus réelle et concrète de l'architecture, mais au contraire que celle-ci soit réellement l'*objet* d'un tel discours, ce qui implique que le philosophe cherche à développer une véritable intimité avec la dimension la plus technique de ce dont il prétend parler.

Nous ne pouvons ici que souscrire aux propos de Danièle Cohn et de Giuseppe Di Liberti lorsque ceux-ci décrivent ce qui constitue à leurs yeux une juste approche philosophique de l'art :

« Loin que la prise en compte des aspects techniques et matériels de l'œuvre d'art restreigne l'analyse de sa construction à la sphère de ce qui ne serait « qu'un problème artistique », c'est la compréhension du caractère technique, matériel de l'œuvre d'art qui engage la réflexion sur ce qu'il y a de philosophique dans un « problème artistique » »³

Le philosophe Roger Scruton insiste cependant à juste titre sur la nécessité d'opérer une différenciation entre théorie architecturale et esthétique philosophique de l'architecture⁴. En effet, renvoyant à une définition minimale de la pratique philosophique comme activité cherchant à atteindre la signification *la plus générale* des concepts et des phénomènes que celle-ci prend pour objets, il caractérise toute tentative de constitution d'une esthétique architecturale proprement philosophique par une telle intention visant à saisir la nature générale de l'objet architectural dans toute sa spécificité. À l'inverse d'une telle prétention à la généralité conceptuelle, de nombreuses théories architecturales (principalement formulées par des architectes et théoriciens de l'architecture) viseraient principalement à « formuler les maximes, règles et préceptes qui gouvernent, ou qui devraient gouverner, la pratique du constructeur »⁵. Pour autant, Scruton procède immédiatement à la suite de ce propos

³ Danièle COHN, Giuseppe DI LIBERTI, *Textes-clés d'Esthétique. Connaissance, art, expérience*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2012, p. 143.

⁴ Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton : Princeton University Press, 1979. Nous traduisons l'ensemble des citations extraites de cet ouvrage.

⁵ Roger SCRUTON, *op. cit.*, p. 4.

à une précision d'importance : si certaines théories de l'architecture ne sont bien qu'un ensemble de formules « techniques » visant à régler de manière normative un ensemble de pratiques architecturales empiriques, d'autres théories de l'architecture (émanant avant tout des architectes modernes) retrouvent en quelque sorte par leurs moyens propres une certaine prétention à la généralité caractérisant pour lui l'approche philosophique des phénomènes. Revenant sur cette différenciation entre deux types de théories architecturales, il affirme la chose suivante :

« De tels préceptes semblent implicitement présupposer que nous soyons déjà en possession de ce savoir que nous cherchons précisément à atteindre : la *nature* de la réussite architecturale n'est pas ici en débat ; la question est plutôt de savoir comment la réaliser au mieux. Une théorie de l'architecture ne rejoint le domaine de l'esthétique que si elle prétend à une forme de validité *universelle*, car dans cette mesure elle cherche à saisir l'essence de la beauté architecturale et non ses manifestations accidentelles. Mais une telle théorie est implicitement philosophique »⁶

Une telle affirmation concernant le caractère « implicitement philosophique » de certaines théories architecturales est ici absolument fondamentale. En effet, cela nous permettrait de regrouper sous le terme générique de « philosophie de l'architecture » (ou d'« esthétique philosophique architecturale ») deux types de discours qui pourraient sembler en apparence inconciliables du fait de leurs origines divergentes : au sens le plus strict, la philosophie de l'architecture est constituée par des textes émanant de philosophes prenant l'architecture pour objet explicite d'un discours développé et fondé sur une réelle connaissance de leur objet (Hegel ou Goodman par exemple) ; en un sens plus indirect, certains textes d'architectes ou de théoriciens de l'architecture non-philosophes peuvent être considérés comme *implicitement* philosophiques au sens où ils rejoignent des préoccupations de la philosophie esthétique et qu'ils prétendent pour leurs discours à un certain type de validité ou de fondation rationnelle de leurs propositions. Dans la mesure où certains architectes ne prétendent pas uniquement formuler des règles « techniques » (concernant la bonne mise en œuvre de certaines normes structurelles, ce qu'il convient de faire face à tel type de programme architectural, comment disposer les pièces dans tel type de plan, comment utiliser des modèles mathématiques pour

⁶ Roger SCRUTON, *op. cit.*, p. 4.

ajuster les proportions d'un édifice, quel statut réserver à l'ornementation ou à l'aménagement des édifices, etc.) dont la validité ne saurait être que simplement générale (dans la plupart des cas, il convient de faire ceci ou cela) ou « hypothétique » (si vous construisez une église, alors il convient de faire ceci ou cela), mais entendent bien *fonder* de telles règles normatives à l'égard de la pratique sur des principes universels concernant la nature ou l'essence de l'architecture, nous pouvons légitimement considérer leurs discours comme « implicitement » philosophiques.

Or, à nos yeux, cette dimension d'une recherche de généralité conceptuelle normative est omniprésente dans la théorie architecturale de Le Corbusier, peut-être bien plus encore que chez tout autre architecte moderne. C'est d'ailleurs pourquoi la pensée architecturale corbuséenne peut faire l'objet d'une rencontre privilégiée avec les recherches de nature philosophique. En effet, si comme nous l'avons déjà indiqué, Le Corbusier s'est d'abord fait connaître en tant que théoricien, c'est certes en grande partie pour des raisons contextuelles (les architectes modernes alors minoritaires n'avaient, au début des années 20, presque rien à construire), mais c'est également pour des raisons plus « essentielles » (si tant est qu'il y ait lieu de distinguer les deux ici). Ainsi, si Le Corbusier laisse presque une cinquantaine d'ouvrages et que, dès ses années de jeunesse il s'est senti comme « obligé » de noter ses impressions dans de petits carnets qui l'accompagneront toute sa vie, c'est également parce qu'il est essentiellement un « architecte d'idées »⁷. Nous développerons rapidement cette affirmation selon deux points de vue différents.

Premièrement, même si Le Corbusier n'a jamais suivi de formation scolaire poussée (il fait partie de la longue liste des grands architectes sans diplôme d'architecture !) et qu'il aime à se présenter comme « autodidacte en tout » (ce qui est vrai seulement pour une part), c'est-à-dire comme quelqu'un dont les idées seraient nées en quelque sorte comme jaillissant de leur propre fonds (selon « une

⁷ Nous devons cette expression au critique Paul V. TURNER dans son ouvrage *La formation de Le Corbusier*, Paris : Macula, 1987, p. 5 : « La force des projets et réalisations de Le Corbusier semble due en grande partie à leur nature singulièrement intellectuelle. Plus qu'aucune autre architecture moderne, ils expriment et incarnent des principes théoriques novateurs (...) Le Corbusier est avant tout un architecte d'idées. Sa philosophie, qu'elle concerne la plastique ou la vie moderne, a joué un rôle essentiel dans le développement de son œuvre et a contribué à l'influence qu'il a exercé à travers ses écrits ».

tendance propre (...) qui lui faisait dénier toute influence intellectuelle », comme le dit Turner⁸), il ne faut jamais oublier que l'architecte était un lecteur passionné⁹ et quelqu'un de particulièrement curieux en ce qui concerne l'histoire des idées. Ce sont ses lectures de jeunesse, notamment lorsqu'il était à Paris, qui exerceront sur lui une influence tout à fait décisive. Non seulement il passait des heures à consulter les œuvres majeures de la pensée architecturale (à la Chaux-de-Fonds son maître lui avait fait lire Ruskin, Eugène Grasset, Owen Jones ; à Paris, il découvrira sous l'influence de Perret les « classiques » de la tradition rationaliste : Viollet-le-Duc, l'abbé Laugier, Durand, et bien d'autres encore), mais il lisait également beaucoup d'autres choses, qu'il s'agisse du *Zarathoustra* de Nietzsche, de *L'Art de demain* de Provensal, de *La Vie de Jésus* de Renan ou des *Grands Initiés* de Schuré. L'ensemble de ces lectures, ainsi que la manière tout à fait singulière dont Le Corbusier avait de les lire (ne retenant jamais que ce qui l'intéressait), font que très tôt il « se façonna un système de pensée extrêmement personnel »¹⁰ et qu'« après 1920 environ les grandes lignes de sa pensée sont déjà constituées »¹¹. L'architecture, à laquelle Le Corbusier attribuait sincèrement la mission extrêmement ambitieuse de réformer la culture en son intégralité (tant du point de vue spirituel que matériel d'ailleurs), ne sera jamais pensée par lui comme une discipline refermée sur elle-même ou comme une pratique concernée avant tout par des préoccupations internes, d'ordre principalement esthétique ou constructif¹². Et exactement de la même manière que les architectures du passé dont il a fait tant de croquis ou d'esquisses et que les procédés techniques qu'il a étudiés, les références intellectuelles et philosophiques de Le Corbusier ont constitué une matière dont il s'est nourri pour projeter ses bâtiments. Dans une formule trop peu remarquée, il définira d'ailleurs l'architecture comme « culture générale »¹³. Car, si l'architecture entend bien être cette expression matérielle de la vie spirituelle d'une société en son intégralité et dans toute la force de nouveauté de son présent, celle-ci devra reposer sur une certaine idée de ce qu'est l'homme, de sa constitution et de la nature de ses

⁸ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 6.

⁹ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 6 : « les livres et la lecture furent en fait l'une des composantes majeures de l'autoformation de Jeanneret ».

¹⁰ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 6. L'auteur parle également à cet égard d'une « synthèse insolite dans laquelle le rationalisme était transformé ou exploité à des fins essentiellement idéalistes » (p. 7).

¹² Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 6 : « Pour lui, l'architecture devait en premier lieu exprimer des idées et des principes spirituels ».

¹³ Cette formule apparaît au tout début du chapitre « Architecture » de *L'Entretien*.

besoins, ainsi que de sa place au sein de l'univers (tout ce qui relève de ce thème central chez lui de « l'échelle humaine »). L'architecture est d'emblée chez Le Corbusier interrogation métaphysique et cosmologique en ce qu'elle interroge la condition humaine dans la totalité des déterminations qui la relie au monde, cela tout autant que réalité historique et sociale. Voilà, à un premier niveau d'analyse, en quoi la pensée théorique corbuséenne peut intéresser la philosophie.

Mais, deuxièmement, il nous faut répéter que Le Corbusier *n'était pas* philosophe et qu'il ne prétendait certainement pas l'être. Ainsi, même si nous pouvons attribuer à certaines de ses préoccupations théoriques ou à certaines de ses réflexions spirituelles une part d'autonomie par rapport à la pratique dont elles sont le fondement spéculatif, le rapport théorie / pratique doit être considéré de manière différenciée dans le cas du système architectural de Le Corbusier. En effet, Le Corbusier n'a jamais eu l'intention ni la prétention de bâtir un quelconque système philosophique. Son objectif ne saurait aucunement consister dans l'établissement d'une théorie spéculative *pour elle-même*, visant à être mesurée à la réalité pour être « vérifiée » de manière indépendante et autonome. Si Le Corbusier théorise, pense la place de l'homme dans le monde, s'interroge sur les besoins de ce dernier et sur sa constitution anthropologique, c'est dans le but de construire des édifices, de bâtir des œuvres d'architecture (même s'il est tout à fait visible que Le Corbusier prend un plaisir fou au jeu de la pensée et de l'écriture). La pensée est immédiatement potentialité du projet chez l'architecte (au même titre que les croquis ou les notes de voyage), la théorie est indissolublement orientée dans et par la pratique architecturale. C'est pourquoi nous préférons caractériser la démarche intellectuelle de Le Corbusier telle que nous chercherons à la restituer et à l'analyser dans ce travail comme une manière de « penser *en* architecture » plutôt que de « penser l'architecture »¹⁴. Car il s'agit moins d'appliquer une réflexion autonome et extérieure à une matière qui en serait séparée que de lire comment une pensée se constitue à *même* une pratique qui est sa destination propre. Nous voudrions encore dire quelques mots de ce point important. Car il s'agit bien de ne pas nous laisser induire en erreur quant à la nature des liens entre pensée et architecture tels que nous les concevons ici. Ces remarques sont d'importance quant à l'interprétation de la pensée

¹⁴ Nous pourrions également penser ici à ce que certaines réflexions contemporaines en philosophie analytique qualifient de pensée « adverbialiste » : il s'agit moins de penser l'architecture que de penser *architecturalement*.

de Le Corbusier, mais également de manière plus générale en ce qui concerne la question de la manière dont nous pouvons concevoir une approche philosophique de l'art (ou de toute matière qui n'est pas en elle-même proprement philosophique et dont l'étude relève du genre de philosophie esthétique « mixte » ou « impure » que nous pratiquerons ici¹⁵).

S'il s'agit bien pour un architecte comme Le Corbusier de penser l'architecture, c'est-à-dire d'opérer un retour réflexif et distancié sur ce qui dans son activité d'architecte relève bel et bien d'un certain travail de la pensée, en même temps que de chercher à fonder sa pratique sur des bases théoriques rationnelles solides, il ne s'agit aucunement pour lui de se livrer à un exercice spéculatif ou abstrait pour lui-même. Là encore, et contrairement à de nombreux architectes (notamment contemporains) qui, pour des raisons de légitimité et de posture médiatique, croient nécessaire de se référer à des théories philosophiques abstraites dont leurs bâtiments seraient les illustres incarnations, pour nous, penser l'architecture ne signifie absolument pas imposer du dehors au réel architectural un univers de sens qui lui reste hétérogène. Au contraire, penser l'architecture signifie toujours *penser en architecture*, c'est-à-dire en faisant vraiment usage du langage propre de la discipline architecturale.

Que signifie cette expression « penser *en* architecture » ?

À l'inverse de nombreux philosophes, de théoriciens de l'architecture ou de certains architectes eux-mêmes, nous pensons que l'architecture n'est nullement destinée à incarner dans le sensible de la pierre ou du béton des pensées abstraites ou des concepts, mais qu'elle possède une manière de penser bien spécifique et irréductible à toute autre forme. L'architecture *pense*, si tant est que l'on ne réduise pas la pensée à sa seule forme philosophique.

Dans sa conférence sur l'acte de création, Gilles Deleuze affirme de manière décisive la chose suivante :

« On n'a pas une idée en général. Une idée – tout comme celui qui a l'idée – elle est déjà vouée à tel ou tel domaine. C'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. Et ce n'est évidemment pas le même qui

¹⁵ Les mots de Georges Canguilhem sont à cet égard tout à fait propres à exprimer un tel point de vue : « La philosophie est une réflexion pour qui toute matière étrangère est bonne, et nous dirions volontiers pour qui toute bonne matière est étrangère ».

peut avoir tout ça. Les idées, il faut les traiter comme des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire que j'ai une idée en général »¹⁶

Bien évidemment, une telle assertion repose sur une redéfinition du concept d'« idée » lui-même, que Deleuze évoque ainsi dans un autre texte :

« Ce que j'appelle Idées, ce sont des images qui donnent à penser. D'un art à l'autre, la nature des images varie et est inséparable des techniques : couleurs et lignes pour le peintre, sons pour la musique, descriptions verbales pour le roman, images-mouvement, etc. Et dans chaque cas, les pensées ne sont pas séparables des images, elles sont complètement immanentes aux images. Il n'y a pas de pensées abstraites qui se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que par ces images-là et leurs moyens. Dégager les idées cinématographiques, c'est donc extraire des pensées sans les abstraire, les saisir dans leurs rapports intérieurs avec les images-mouvements »¹⁷

Prenant ceci à la lettre, il nous faut donc dire que l'architecte *pense en volumes, surfaces, matériaux, lumières, couleurs, proportions, etc.* Il ne s'agit pas pour lui de penser l'architecture, au sens de réfléchir abstraitement sur sa discipline, de couler dans le béton des idées générales qui existeraient déjà par ailleurs et qui se satisferaient tout aussi bien d'une incarnation en peinture ou en cinéma, mais bien de *penser en architecture*, en usant du langage propre de cette discipline. Si tant est que les idées, ces « images qui donnent à penser », sont au sens deleuzien du terme « des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression », l'architecture est un mode singulier et irréductible de la pensée, dont il s'agit de saisir les articulations propres.

Le philosophe John Dewey a à cet égard des mots extrêmement forts :

« Toute conception qui ne tient pas compte du rôle nécessaire de l'intelligence dans la production des œuvres d'art est fondée sur l'assimilation de la pensée à un type unique de matériau, à savoir les signes verbaux et les mots. Penser de façon efficace en termes de mise

¹⁶ Gilles DELEUZE, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Deux Régimes de fous*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2003, p. 291.

¹⁷ Gilles DELEUZE, « Cinéma-1, Première », *op. cit.*, p. 194.

en relation de qualités est aussi astreignant pour l'esprit que de penser en termes de symboles, qu'ils soient verbaux ou mathématiques »¹⁸

En ce qui concerne Le Corbusier, c'est sous de nombreuses modalités que se joue sa propre manière de penser en architecture : par les volumes, les surfaces et les lignes architecturales, mais également par les mots et les concepts ou encore par le dessin. Cela dans une unité ou une cohérence pour le moins assez exemplaire, qui plus est chez quelqu'un dont l'esprit est fortement marqué par une volonté explicite de synthèse. Ainsi, si d'une part, notre travail vise en priorité à saisir la manière dont cette pensée s'écrit dans sa dimension proprement théorique, et si, d'autre part, il est nécessaire d'envisager une certaine autonomie entre le niveau théorique et le domaine du pratique, l'architecture et les réalisations concrètes de Le Corbusier sont si fortement liées à la manière dont il pense et théorise l'architecture, qu'il semble nécessaire de dire que le fait de s'intéresser aux écrits théoriques de Le Corbusier revient nécessairement pour une grande part à s'intéresser à ses bâtiments et vice-versa. *Le lien entre théorie et pratique peut être conçu dans son cas comme un lien essentiel de co-constitution dans une autonomie relative.* À la différence d'artistes et d'architectes qui ne cherchent aucunement à théoriser leur propre pratique ou de créateurs chez qui il faut remarquer l'existence d'une discordance entre le discours conceptuel et les réalisations concrètes (pensons par exemple à Viollet-le-Duc dans le champ de l'architecture), théorie et pratique ont un lien essentiel et direct dans le cas de l'architecte de la Villa Savoye (ce qui ne revient pas à dire qu'il n'y aurait pas de différences, d'écarts ou de contrariétés entre ces deux niveaux dans son œuvre). Cette particularité corbuséenne constitue en ce sens pour le philosophe une incitation supplémentaire à la modestie et une invite à l'abandon de toute position de surplomb. Si l'étude de n'importe quel bâtiment corbuséen engage une prise en compte de la dimension théorique qui y est nécessairement inscrite, la connaissance des travaux des historiens de l'architecture et des architectes sur les projets et la pensée architecturale concrète de Le Corbusier est tout aussi indispensable pour qui entend porter un regard philosophique sur son œuvre. Sans connaissance de l'histoire de l'architecture et du détail des réalisations de l'architecte (qui ne sont pourtant pas son objet « direct »), la parole philosophique ne serait qu'une parole

¹⁸ John DEWEY, *L'Art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2012, p. 97.

vide. Les apports des historiens et les réflexions des architectes sont ici irremplaçables et forment la condition de possibilité même de l'exercice d'un regard philosophique sur l'œuvre d'un créateur tel que Le Corbusier.

Présences de la norme dans la pensée de Le Corbusier

Dans ce travail, qui fait *le pari de la cohérence et de la force de la pensée théorique corbuséenne*¹⁹ et cherchera à en faire l'analyse patiente et minutieuse, l'angle d'attaque retenu pour l'aborder dans sa plus grande extension sera celui du caractère normatif de la « manière » théorique corbuséenne. Ce qui caractérise en propre la pensée architecturale de Le Corbusier, ce qui en constitue l'une des nuances les plus propres, c'est ce que nous pourrions désigner comme son caractère « normatif » : *Le Corbusier est un architecte qui non seulement construit, mais qui n'a de cesse de dire comment on doit construire*. Cette double préoccupation, liée dans le caractère hautement intellectualisé de l'architecture pour Le Corbusier, fait de son œuvre une construction complexe qui unit sans cesse pensée de l'architecture et architecture de la pensée. Et en effet, la recherche de normes est présente de manière explicite à tous les étages de l'édifice corbuséen, aussi bien dans ses réflexions architecturales et urbanistiques que dans ses réalisations concrètes, qui font de chaque bâtiment une sorte de manifeste en faveur d'un certain style de construction.

Le Corbusier, qui à certains égards incarne au plus haut point la figure de l'élève²⁰ (en un sens très peu scolaire au final, plutôt au sens d'une sorte d'« auto-formation guidée »²¹, dirions-nous plus justement), n'en représente pas moins pour beaucoup l'autodidacte par excellence et il n'est par exemple nécessaire que de feuilleter *Vers une architecture* pour se rendre compte que ce dernier caractère semble lui avoir permis de se croire en position de mieux voir que les autres et, de ce fait, de leur « faire la leçon ». En effet, qui mieux que l'autodidacte peut se croire habilité à donner des leçons aux autres ! Aussi paradoxale que cette formule puisse

¹⁹ Selon une application de ce que l'on appelle en philosophie le « principe de charité ».

²⁰ Pensons à cette remarque intéressante de l'architecte concernant ses années de formation dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, p. 201 : « Je suis un gosse qui cherche... un maître ! » ».

²¹ S'il n'a pas de diplômes, Le Corbusier aura eu des maîtres : L'Eplattenier, Perret, Ritter, Ozenfant.

sembler, l'autodidacte est toujours le meilleur donneur de leçons ! Dans *Vers une architecture*, cet ouvrage proprement génial, cela est on ne peut plus manifeste : des « Trois rappels à Messieurs les architectes », qui entendent enseigner aux professionnels de la chose bâtie comment ils doivent penser leur propre discipline au chapitre « Des yeux qui ne voient pas », qui a pour objectif de nous faire voir correctement ce que nous avons constamment sous les yeux (tout autant qu'il entend faire comprendre au client comment il doit bien dépenser son argent), Le Corbusier aura également tiré les « leçons » du paquebot, de l'automobile, de l'avion, tout autant que de Rome et des grandes œuvres du passé (on pourrait également penser au thème récurrent dans son œuvre des leçons du folklore). Et que dire encore des préceptes et règles pratiques proliférant dans le *Manuel de l'habitation*, entendant diriger, jusque dans les plus menus détails, la manière dont l'habitant est supposé faire usage de son logement ! Nous pourrions multiplier les exemples de tels faits. De la même manière, *Urbanisme*, qui se place sur le terrain idéal de la recherche des principes purs faisant fi des « cas d'espèces », est un ouvrage où la systématisme de la recherche normative est poussée à son apogée.

Si toute architecture paraît bien en un certain point normative, ce qui caractérise la pensée de Le Corbusier pourrait bien être formulé ainsi : ce qui la singularise serait une recherche constante et explicite de normativité, concernant tous les plans de l'architecture (redéfinie en extension comme l'ensemble de la conception des formes spatiales) et qui serait recherche d'une normativité nouvelle, non plus fondée sur l'imitation de principes anciens comme cela était le cas dans l'architecture historiciste et éclectique encore largement dominante au moment où Le Corbusier s'est lancé dans la construction, mais sur des principes relevant de « l'élémentaire » (« lier l'élémentaire de la géométrie et l'élémentaire de la biologie », selon la belle formule de Adolf Max Vogt²²) et répondant aux nécessités nouvelles de l'époque machiniste.

Ce qui est recherché par Le Corbusier c'est, selon son terme même, une « doctrine » :

²² Adolf Max VOGT, *Le Corbusier, le bon sauvage. Vers une archéologie de la modernité*, Gollion : Infolio, 2003, p. 285.

« Le terme de doctrine ne m'effraie point. Souvent j'ai été taxé de doctrinaire. Doctrine veut dire un faisceau de concepts découlant intimement les uns des autres selon les lois de la raison »²³

Une telle « doctrine » devra ainsi être fondée sur un « faisceau de concepts » normatifs systématiquement ordonnés de telle sorte à « découler » les uns des autres selon des règles rationnelles d'engendrement de principes à conséquences et sans contradiction interne (ni entre les règles d'un même domaine de réflexion, par exemple l'urbanisme, ni entre celles de différents niveaux de réflexion, entre l'urbanisme et l'aménagement intérieur par exemple). Car pour Le Corbusier, qui se veut fondateur d'une conception architecturale radicalement neuve reposant sur des bases constructives renouvelées (et rendues possibles par l'usage du béton et du fer) et exprimant de manière adéquate l'esprit d'une époque machiniste elle aussi irréductible aux précédentes, l'architecture ne peut être au fond que « systématique » :

« Ce sont des systèmes purs qui sont les diverses architectures de l'histoire. Ces systèmes étendent leurs effets de la maison au temple (...) Chaque fois qu'une époque n'a pas aboutie à l'élaboration d'un système, le moment architectural ne s'est pas produit. Ce style comporte la solution rigoureuse d'un problème de statique : à chaque architecture est attaché un mode de structure. Ce système comporte la création d'un jeu harmonieux de formes réalisant un phénomène plastique entier »²⁴

L'architecture comme art total (à la fois et de manière indissoluble système constructif et plastique) se veut l'expression la plus adéquate de l'esprit du temps (l'architecture est « le miroir des temps » selon la formule de Le Corbusier²⁵), sera ainsi nécessairement systématique (« de la maison au temple », dit l'architecte dans notre extrait en termes programmatiques, mais bien plus : de la poignée de porte à la ville entière, si nous voulons parler en termes d'extension) et devra reposer sur un système de normes entièrement neuf. À une époque neuve doivent correspondre

²³ *Précisions*, p. 25.

²⁴ *Almanach*, p. 7.

²⁵ *VUA*, p. I. Mais l'architecture a également un rôle plus actif pour Le Corbusier. Citons à cet effet le passage suivant dans *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 64 : « L'architecture rejoint sa destinée qui est : mise en ordre du temps présent » et p. 267 : « Le mot « architecture » s'entend, aujourd'hui, plutôt comme une notion que comme un fait matériel ; « architecture » : mettre en ordre, mettre dans l'ordre...supérieur – matériellement et spirituellement ».

des normes nouvelles, normes qui doivent « faire système » (en allant des plus abstraites et des plus théoriques aux plus concrètes et pratiques).

Remarquons ici que ce pari de la cohérence de la pensée théorique corbuséenne et cette prise au sérieux de la volonté de systématité affichée par l'architecte lui-même (que nous entendons prendre en compte ici) ne devront pas nous inciter à exagérer la portée de la notion de « système » dans le cas de la pensée architecturale du créateur de Ronchamp. C'est pourquoi, par le terme de « système », nous n'entendons pas désigner un ensemble de propositions théoriques cohérent et non-contradictoire *totalemment et définitivement clos sur lui-même*. S'il y a un « système » de la pensée de Le Corbusier, cela n'est pas au sens où cette pensée se totaliserait en une parfaite unité, de manière définitive ou absolue. Cela n'est pas non plus à entendre au sens où sa pensée ne subirait aucune évolution, ne changerait pas ou ne subirait aucune inflexion au rythme de la vie créative de cet esprit toujours en mouvement qu'était Le Corbusier, ni même au sens où il n'y aurait aucune différence, difficulté ou contradiction dans l'articulation entre les différents niveaux ou les différents moments de son œuvre. Une telle vision de ce qu'est un « système de pensée » relève beaucoup plus de la projection du désir que de la réalité de la vie de l'esprit et, en tous les cas, ne serait pas comme telle applicable à la pensée corbuséenne. Une telle notion du système semble imposer à la philosophie des contraintes injustifiées et concoure à transformer la pensée « en un artefact irréel et atemporel »²⁶. Comme le souligne Michel Fichant, le terme de système n'entend pas nécessairement désigner « un ensemble de vérités connexes, qui auraient trouvé un jour, et une fois pour toutes, leurs formulations canoniques »²⁷. En revanche, le fait de parler d'une pensée systématique semble approprié dès lors qu'il est rétrospectivement possible de présenter d'une manière ordonnée, cohérente et non-contradictoire les résultats de la recherche ou les produits d'un parcours de pensée²⁸. Dans ce travail, *le terme de « système » désigne donc d'abord et avant tout une manière foncièrement ordonnée de présenter des*

²⁶ Frédéric DE BUZON, « Leibniz, « mon système » », in : *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, numéro 18 – deuxième semestre 2004, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2004, p. 7.

²⁷ Cité dans : Frédéric DE BUZON, « Leibniz, « mon système » », *op.cit.*, p. 12-13.

²⁸ Comme le souligne encore F. de Buzon à propos de l'usage épistémologique du terme « système », celui-ci désigne avant tout « un ensemble de termes ou de propositions ayant un certain degré de cohérence et une classification non arbitraire ».

résultats et non l'idée fantasmée d'une unité effective totale et définitive ou la négation de l'évolution de la pensée dans son effectuation temporelle. Dans le cas de Le Corbusier, il s'agira de montrer qu'une telle reconstruction de sa pensée est possible ; il fût d'ailleurs le premier à présenter sa pensée en un ordre systématique dans ses propres ouvrages. Une présentation systématique n'est pas nécessairement en ce sens une démarche strictement démonstrative ou déductive, mais une certaine manière abrégée d'ordonner entre elles des vérités selon un principe leur conférant cohérence et unité. De ce fait, tout système apparaît comme relatif et non absolu, provisoire et non définitif, en évolution et non donné une fois pour toutes.

Les carrefours de pensée

En ce qui concerne à la fois l'importance de l'aspect théorique dans la recherche architecturale et la nécessité de la constitution de la pensée en un ensemble doctrinal cohérent, l'une des manifestations les plus éclatantes de tels faits peut être vue dans la manière dont Le Corbusier revient sur son propre parcours intellectuel dans la maquette du projet d'ouvrage avorté *Trente années de silence*²⁹. Ce projet d'ouvrage datant de 1953 avait pour objectif initial de venir combler la lacune de l'absence d'un volume spécifiquement consacré à l'activité picturale et plastique de l'architecte, mais il s'est vite transformé en une forme de bilan rétrospectif portant sur l'œuvre dans la totalité de ses aspects. S'il ne s'agit pas ici de revenir sur la genèse, les étapes ou les métamorphoses d'un tel projet éditorial, il peut être intéressant de mettre en avant le fait que Le Corbusier choisit d'articuler la présentation chronologique de son propre parcours autour de cinq représentations de ce qu'il appelle des « carrefours ». Le choix d'une telle image et d'un tel mode de métaphorisation pour illustrer et symboliser les étapes et les changements de son itinéraire théorique et artistique est en effet, comme nous allons le voir, non seulement extrêmement frappant du point de vue visuel, mais également du point de vue conceptuel.

²⁹ Le document est conservé à la Fondation Le Corbusier sous la côte [B3-7-566].

Ces carrefours représentent indéniablement des « carrefours de pensée », montrant à la fois la structuration propre de chaque moment intellectuel distingué par l'architecte dans sa propre histoire et visant à mettre en exergue les différences quant à ce sur quoi la réflexion débouche à chaque fois. D'un point de vue statique, un carrefour représente bien un « plan » de la pensée (la situation topologique des différentes rues par exemple) ; d'un point de vue plus dynamique, le carrefour est potentialité d'un trajet ou présentation d'un itinéraire matériel ou mental (on part de tel point pour déboucher sur tel autre). Chacune des représentations de ces différents carrefours met ainsi en jeu l'évolution des rapports entre les différentes disciplines pratiquées par Le Corbusier tout au long de sa carrière (architecture, peinture, urbanisme, art décoratif, etc.) et à différents moments de celle-ci, ainsi que l'importance qui leur est respectivement accordée.

Le premier carrefour, correspondant au moment 1922³⁰, présente un agencement de la pensée qui, de la « doctrine », débouche sur trois chemins possibles selon que l'on emprunte les rues « architecture », « peinture » ou « urbanisme ». Ces trois voies, bien que parallèles, ne sont pas entièrement équivalentes, car la peinture tient ici le centre de ce qui représente sans doute le moment proprement « puriste » de Le Corbusier.

Le second carrefour³¹, correspondant au moment 1925, fait de la rue « peinture » une rue adjacente et ajoute en son centre une rue « art décoratif ». On voit bien ici dépeinte l'époque des trois grands manifestes de *L'Esprit Nouveau*.

Le troisième carrefour³², correspondant au moment 1939, atteste de la centralité des préoccupations urbanistiques dans la pensée corbuséenne à cette époque.

Le quatrième carrefour³³, correspondant au moment « 1940-50 », est marqué par un rééquilibrage de l'importance respective des disciplines, la peinture redevenant plus « centrale » et l'urbanisme et l'équipement ne formant plus qu'une seule voie.

³⁰ [B3-7-566-009].

³¹ [B3-7-566-017].

³² [B3-7-566-126].

³³ [B3-7-566-151].

Enfin, le cinquième carrefour³⁴, daté de l'époque d'écriture de la maquette, à savoir 1953, correspond sans conteste à l'idée d'une « synthèse des arts majeurs », le carrefour débouchant sur un ensemble de voies strictement parallèles.

Ce qui est ici le plus frappant et le plus intéressant pour qui cherche à interroger l'évolution de la pensée corbuséenne, ce sont les différences entre les schémas de carrefours. Pourtant, il est un fait tout à fait notable qui pourrait être aisément négligé. Tout autant que les différences entre les disciplines sur lesquelles débouchent les différents carrefours, c'est la constance du lieu de provenance de l'itinéraire, l'identité de la dénomination de la rue qui engage sur le carrefour. Cette rue est ici invariablement nommée « doctrine »³⁵ et le choix de ce terme n'est certainement pas anodin. Comme nous l'avons vu, une doctrine n'est pas une simple réflexion indépendante et autonome, mais un ensemble ordonné et cohérent de propositions théoriques destiné à aborder et à penser la pratique. Cet élément de constance nous semble donc tout aussi signifiant que l'indication cruciale des différences et des évolutions dans l'économie des rapports entre les disciplines pratiquées par l'architecte. Car, si la constance de la présence de la doctrine comme lieu d'où provient la pensée ne signifie aucunement que le contenu de cette doctrine resterait identique et inchangé tout au long du chemin des différents carrefours³⁶ (ce n'est pas là l'objet de ces croquis), la constance de la préoccupation doctrinale (quel que soit son contenu) est marquée d'une manière tout à fait déterminée et volontaire. De plus, l'importance de l'élément théorique et doctrinaire est ici symbolisée par le fait qu'il s'agit toujours du lieu duquel on part, de la voie à partir de laquelle on s'engage dans le carrefour et on aborde les différents possibles. La doctrine est un élément premier et principal, point de départ et lieu d'origine. Elle n'est pas située à l'extérieur du carrefour ou sur un autre plan et ne constitue donc pas un chemin de traverse par rapport à ce qui importerait vraiment dans l'œuvre de l'architecte. Cet élément ne saurait être négligé et l'analyse rapide de ces schémas des carrefours de

³⁴ [B3-7-566-166].

³⁵ Avec comme seule exception, une absence qui est sans doute une omission en ce qui concerne le troisième carrefour.

³⁶ Le dernier schéma indique le contenu spécifique de la doctrine au moment de la rédaction du projet, cela avec des éléments théoriques qui n'étaient pas formulés en 1925. La mention de la doctrine des « 7 voies » (« 7V ») n'est ici qu'un exemple parmi d'autres également possibles.

pensée atteste de l'importance de la doctrine dans l'économie de la pensée et du projet de Le Corbusier.

Le concept de norme

Une fois esquissée cette « présence » décisive de la question de la norme chez Le Corbusier, il nous faut à présent insister sur deux autres points.

Premièrement, le concept de norme étant au centre des présentes réflexions, nous voudrions d'emblée le caractériser plus précisément, afin de mieux montrer le sens opératoire que joue ce concept au sein du dispositif corbuséen. D'un point de vue historique³⁷, cela même s'il est clair que la réflexion sur les normes n'est pas une innovation radicale du début du XXe siècle, il n'est pas dénué de sens de rappeler que les années 1900-1920 constituent un point de cristallisation ou un point d'émergence particulièrement important en ce qui concerne l'articulation d'une pensée de la norme et de la normativité. Cela semble tout à fait manifeste dans les domaines relatifs à une interrogation concernant les sciences du vivant (notamment la biologie ou la médecine), mais également dans le champ de la réflexion sur le social. Il ne nous semble par conséquent ni arbitraire ni anodin de chercher à interroger la pensée de Le Corbusier (et notamment la formation de celle-ci) dans la perspective d'une réflexion portant sur les normes. Il s'agit d'ailleurs d'un terme qui revient de manière régulière sous sa plume (pas uniquement dans le sens technique d'une normalisation fonctionnelle du domaine architectural), même s'il ne thématise pas cette notion au même point que certaines autres. En tous les cas, le début du XXe siècle semble être l'un des lieux majeurs de l'émergence d'une *centralité* de cette notion.

De plus, s'il s'agira d'abord et avant tout pour nous de montrer qu'une approche de la pensée corbuséenne sous l'angle d'une réflexion sur les normes permet l'apport d'un éclairage différent en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre du créateur de l'Unité d'Habitation, nous voudrions également montrer que le « détour » par la

³⁷ Nous ne chercherons pas ici à creuser de telles conditions historiques d'émergence du concept de norme. Les analyses de Foucault sur ce point pourraient à notre sens constituer un certain nombre de potentialités interprétatives tout à fait riches et fécondes.

pensée de Le Corbusier permet un enrichissement potentiel de notre compréhension du concept de norme lui-même. Il s'agira ainsi d'opérer une sorte de dialectique entre la réflexion sur les normes et la pensée corbuséenne, cela dans un mouvement intellectuel permettant à notre sens un éclairage réciproque. C'est notamment dans le caractère de multiplicité ou de pluralité des normes corbuséennes, mais également dans le caractère *dynamique* de leur constitution en un système que le concept de norme pourra être interrogé en retour. Car, en effet, le système normatif corbuséen se constitue et se formule en une procédure d'évolution continue, en un dialogue constant avec un hors-norme qui tout à la fois le conteste et lui permet de se définir, en permettant une mise en jeu permanente et une réécriture sans cesse rejouée de l'ensemble normatif. De ce dernier point de vue, le fait de parler du « problème de la norme » chez Le Corbusier, revient non seulement à chercher à voir en quoi la question de la normativité *pose problème au sein de son œuvre*, mais également à chercher à montrer que l'examen de la pensée corbuséenne permet de *reposer le problème* spécifiquement suscité par l'interrogation sur les normes.

Pour caractériser la notion de norme, nous nous appuyerons sur cinq déterminations principales du concept (en ses liens avec les notions connexes de « normal » et de « normatif ») :

1 / Une norme a une valeur principielle. Normer, c'est ordonner, au double sens du terme (mettre de l'ordre et prescrire). Une norme indique quelque chose de directeur et de fondamental, en même temps qu'elle permet de mettre en ordre une diversité empirique en l'unifiant du fait qu'elle place cette diversité sous une règle commune³⁸. C'est là un point bien mis en avant dans l'article « Norme » du *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande, soulignant du même geste l'extension potentielle de la notion :

« Type concret ou modèle abstrait de ce qui doit être, en tout ce qui admet un jugement de valeur : idéal, règle, but, modèle suivant les cas »³⁹

³⁸ André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1962, p. 689 : « Est normal ce qui est conforme à une règle ».

³⁹ André LALANDE, *op. cit.*, p. 691.

Georges Canguilhem a également souligné ce point dans ses propres réflexions sur ce concept :

« On sait que *norma* est le mot latin que traduit équerre et que *normalis* signifie perpendiculaire, on sait à peu près tout ce qu'il faut savoir sur le domaine d'origine du sens des termes norme et normal, importés dans une grande variété d'autres domaines. Une norme, une règle, c'est ce qui sert à faire droit, à dresser, à redresser. Normer, normaliser, c'est imposer une exigence à une existence, à un donné, dont la variété, le disparate s'offrent, au regard de l'exigence, comme un indéterminé hostile plus encore qu'étranger »⁴⁰

2 / Toute norme implique un jugement de valeur : elle dit ce qui doit être et comment cela doit être⁴¹. En ce sens, une norme diffère d'un simple constat de fait concernant ce qui se retrouve dans la majorité des cas (sens faible de « normal », c'est-à-dire habituel⁴²). En son sens le plus fort, elle est une manière de « référer le réel à des valeurs », selon l'expression de Canguilhem. C'est là un point particulièrement important, car il est vrai que la question de l'articulation entre un sens descriptif / énonciatif et un sens normatif / prescriptif du concept de norme ne laisse pas de poser des difficultés théoriques importantes, et ce depuis Hume⁴³ au moins. Le passage du descriptif au normatif, de l'être au devoir-être ou du fait au droit⁴⁴ constitue un « interdit » épistémologique et moral communément admis par la réflexion philosophique. D'autant plus qu'il semble aisé de glisser du sens faible de « normal » à une connotation de « naturalité » susceptible de donner un ancrage

⁴⁰ Georges CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1966, p. 177.

⁴¹ André LALANDE, *op. cit.*, p. 689 : « Qui est tel qu'il doit être ».

⁴² André LALANDE, *op. cit.*, p. 689 : « Est *normal*, au sens le plus usuel du mot, ce qui se rencontre dans la majorité des cas d'une espèce déterminée, ou ce qui en constitue soit la moyenne, soit le module d'un caractère mesurable ».

⁴³ Il peut être utile de rappeler ici ce passage célèbre du *Traité de la nature humaine*, III, I, I : « Je ne puis m'empêcher d'ajouter à ces raisonnements une observation qu'on trouvera peut-être de quelque importance. Dans tous les systèmes de moralité que j'ai rencontré jusqu'ici, j'ai toujours remarqué que l'auteur procède quelque temps de la manière ordinaire de raisonner, et établit l'existence d'un Dieu, ou fait des observations, concernant les affaires humaines ; quand soudain je suis étonné de trouver qu'au lieu de rencontrer les copules habituelles *est* et *n'est pas*, je ne trouve aucune proposition qui ne soit connectée avec des *doit* ou *ne doit pas*. Ce changement est imperceptible, mais a néanmoins de grandes conséquences. Car comme ce *doit* ou *ne doit pas* exprime quelque nouvelle relation ou affirmation, il est nécessaire que celle-ci soit observée et expliquée, et qu'en même temps une raison soit donnée pour ce qui semble tout à fait inconcevable, que cette relation puisse être une déduction d'autres qui en sont entièrement différentes. Mais comme les auteurs n'utilisent pas fréquemment cette précaution, je me permets de la recommander au lecteur, et je suis persuadé que cette petite attention fera succomber tous les systèmes vulgaires de moralité et nous fera voir que la distinction entre le vice et la vertu n'est pas fondée simplement sur la relation entre objets ni n'est perçue par la raison ».

⁴⁴ Selon la formule de Raymond Boudon : « Aucun raisonnement à l'indicatif ne peut engendrer une conclusion à l'impératif ».

réellement normatif (faisant jouer la nature comme valeur et non comme « fait ») à un énoncé supposé décrire une simple distribution statistique majoritaire de caractéristiques chez les membres d'un ensemble ou d'une classe d'être donnés. De ce point de vue, même s'il s'agit de distinguer entre différents champs d'opposition notionnelle, la distinction entre le normatif et le descriptif implique bien souvent celle entre le normal et le pathologique. C'est dire que, par-delà l'indication d'une différence logique entre l'indicatif et l'impératif, beaucoup de raisonnements mêlent dans les faits ces deux aspects qu'il s'agirait à strictement parler de distinguer. C'est d'ailleurs également le cas chez Le Corbusier lorsqu'il cherche à fonder des prescriptions sur des énoncés qu'il donne pour de simples descriptions. Il s'agira de montrer que dans les discours de l'architecte, tout énoncé normatif (même s'il prend la forme d'un discours à l'indicatif) repose en dernière instance sur un système de valeurs explicite ou implicite et que ce discours est ainsi normatif au sens le plus fort du terme. Enfin, d'une manière encore plus profonde, Jean-Louis Gardiès dans son ouvrage *L'erreur de Hume*, met en question l'interdiction du passage problématique de l'indicatif descriptif à l'indicatif normatif en montrant qu'il est en certains cas difficile d'opérer un partage net et exclusif entre, d'une part, des propositions énonçant de simples faits et, d'autre part, des propositions énonçant de simples normes⁴⁵. À partir de l'existence de ce qu'il appelle des « propositions mixtes » (selon l'expression de G. H. von Wright), Gardiès tente de montrer qu'il existe en réalité « une interaction dynamique » entre l'être et le devoir-être. C'est là un aspect qui nous semble tout à fait stimulant et qui semble pouvoir être repris pour élucider certaines des propositions corbuséennes.

Dans son ambiguïté potentielle, le concept de norme apparaît comme étant foncièrement « polémique », la norme ayant une valeur d'institution et de décision, organisant ainsi le réel selon un partage axiologique entre ce qui relève de la norme et ce qui s'écarte du champ du normal :

⁴⁵ Jean-Louis GARDIES, *L'erreur de Hume*, Paris : Presses Universitaires de France, 1987, p. 19-20 : « Ainsi un *système normatif* ne pourrait-il fonctionner comme ensemble indépendant de toute proposition énonciative que s'il se présentait comme un simple *système de normes*. Or, la plupart des systèmes normatifs connus s'offrent à nous au contraire comme des ensembles de propositions, dont les unes peuvent sans doute être considérées comme de pures normes (...) mais d'autres sont en revanche de pures énonciations, une tierce catégorie, celle des propositions mixtes, assurant la transition entre les unes et les autres ».

« L'anormal, en tant qu'a-normal, est postérieur à la définition du normal, il en est la négation logique (...) Le normal c'est l'effet obtenu par l'exécution du projet normatif, c'est la norme exhibée dans le fait (...) la norme est ce qui fixe le normal à partir d'une décision normative »⁴⁶

C'est d'ailleurs ainsi qu'il s'agira de comprendre de nombreux aspects de la pensée normative de Le Corbusier.

3 / Une norme si elle est prescriptive (elle indique le bon chemin à suivre) n'en est pas pour autant impérative, n'oblige pas absolument à la manière d'une loi ou d'un commandement. Elle peut être un simple idéal.

Les mots de Canguilhem sont là encore particulièrement éclairants :

« Une norme se propose comme un mode possible d'unification d'un divers, de résorption d'une différence, de règlement d'un différend. Mais se proposer n'est pas s'imposer. À la différence d'une loi de la nature, une norme ne nécessite pas son effet (...) Mais une norme n'est pas un impératif d'exécution sous peine de sanctions juridiques »⁴⁷

4 / Elle semble plus générale et moins arbitraire que la simple règle. Les normes sont des principes généraux à partir desquels sont dérivés des principes plus particuliers ou règles. Il y a là une volonté de systématisme et d'universalité plus grande que celle partant de l'empirie et du majoritaire pour simplement le modifier ou l'améliorer. En un mot, les normes sont des principes qui sont des propositions premières et fécondes, des éléments à partir desquels on construit le reste.

Canguilhem insiste là encore sur le caractère systématique de toute recherche normative. Citons ici simplement quelques formules :

« (...) Comme on va le voir une telle décision, relative à telle ou telle norme, ne s'entend que dans le contexte d'autres normes (...) En fait la norme des normes reste la convergence (...) Les normes sont relatives les unes aux autres dans un système, au moins en puissance. Leur co-relativité dans un système (...) tend à faire de ce système une organisation, c'est-à-dire une unité en soi, sinon par soi, et pour soi »⁴⁸

⁴⁶ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 180-182.

⁴⁷ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 177 et p. 182.

⁴⁸ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 182-185.

Pour ne mentionner ici qu'un seul exemple d'un tel type d'organisation systématique de la pensée normative, il suffit de penser à l'existence de raisonnements de dérivation du particulier à partir du plus général, notamment dans le cadre des réflexions urbanistiques de Le Corbusier : si, en accord avec les objectifs de satisfaction des besoins corporels et spirituels des hommes (le retour à l'échelle humaine comme visée principale de l'architecture en vue de la réalisation du bonheur humain), on part du principe qu'il faudrait plus de densité urbaine pour que les individus aient moins de distance à parcourir quotidiennement et que, par ailleurs, les hommes ont besoin de plus de verdure au sein même des villes, Le Corbusier estime que l'on doit déduire de ces principes la règle qu'il faudra dès lors construire en hauteur.

5 / La norme comme normalisation. Importance de la notion de type ou de standard, qui s'inscrit dans une conception modulaire des techniques, propre au monde industriel. La norme est un impératif qui, à la fois, est un moyen de modifier des choses sans devoir tout modifier et en même temps elle sert à ce que les gens qui ne pensent pas les normes les appliquent pourtant. La normalisation est « un remède à la confusion des efforts, à la particularité des propositions, à la difficulté et à la lenteur des échanges, à la dépense inutile »⁴⁹.

Ainsi, qu'il s'agisse de la formulation des cinq points d'une architecture nouvelle, des propositions d'urbanisme théorique des années 20 et 30, de la question de la polychromie, du thème de la promenade architecturale, mais également de la mise au point de typologies architecturales et urbaines particulières ou bien encore du Modulor et du brise-soleil, Le Corbusier n'aura eu de cesse, tout au long des six décennies couvertes par son activité créatrice, de formuler des propositions normatives multiples et extrêmement variées, tant en ce qui concerne les formes prises par ces propositions (impératifs théoriques, typologies architecturales et solutions d'urbanisme, développement de systèmes techniques ou encore de formules esthétiques) qu'en regard des domaines dans lesquels elles ont été formulées (architecture, urbanisme, aménagement intérieur). Ce que nous dénommons ici du concept générique de « norme » possède ainsi une extension extrêmement vaste et comprend en première approche l'ensemble des principes

⁴⁹ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 182.

théoriques, des propositions architecturales, des modèles typologiques et des solutions plus proprement techniques développées par l'architecte, dès lors que ces formulations visent toujours en même temps non seulement à produire de l'architecture, *mais également à indiquer comment on doit produire* une architecture spécifiquement moderne. Pour être normatives, des propositions théoriques et pratiques doivent ainsi non seulement indiquer une bonne voie à suivre (se donner sur la modalité d'un impératif ou d'une prescription), mais également être d'une nature suffisamment générale pour permettre une mise en ordre du réel architectural pris dans toute son extension, autrement dit de le « normaliser ». Toute norme est ainsi un principe directeur permettant une mise en ordre sur le mode d'une prescription d'un devoir-être fondée sur l'adoption préférentielle d'un certain système de valeurs. Généralité, caractère prescriptif, productivité et capacité potentielle de mise en ordre du réel sont ici les caractères spécifiques du concept de norme pris en un sens générique.

Dans toute sa généralité, le discours corbuséen semble rejoindre selon ses modalités à chaque fois particulières, au moins l'une des trois déterminations proposées par Lalande pour définir le normatif :

- « A. Qui constitue ou qui énonce une norme.
- B. Qui concerne des normes.
- C. (Plus rare) Qui crée ou qui impose des normes »⁵⁰

C'est en cela que le discours corbuséen est également hautement normatif.

Le problème de la norme

Deuxièmement, à partir de ces éléments de détermination du concept de norme, il est possible de repérer trois niveaux de ce que nous aimerions appeler « le problème de la norme » chez Le Corbusier et qui mettent en jeu, de manière à chaque fois singulière, les cinq déterminations de la norme indiquées précédemment.

⁵⁰ André LALANDE, *op. cit.*, p. 690-691.

1 / Le problème de l'articulation des différents régimes de normativité à l'intérieur du « système » théorique de Le Corbusier (comment cela s'agence, est-ce que nous pouvons vraiment parler de « système », etc.), ainsi que la question de la justification ou de la fondation de ce nouveau système de normativité, qui n'est plus fondé sur l'imitation des modèles anciens (il n'y a jamais chez Le Corbusier de retour au passé sur le mode de la répétition servile et formelle du même, mais un recours au passé pour une fondation neuve ; il y a là un rapport différent au passé que celui des architectes historicistes) mais sur des principes différents. Ces principes renvoient toujours chez Le Corbusier à deux ordres de raisons, celles relevant de l'historique et celles relevant de l'immémorial et de l'élémentaire⁵¹.

Pourquoi Le Corbusier rejette-t-il les normes architecturales de son temps et quel est le nouveau type normatif qu'il entend proposer pour remplacer l'ancien par le neuf ? Sur quoi ce rejet et cette proposition d'une architecture authentiquement moderne sont-ils fondés ? En quoi le régime normatif corbuséen diffère-t-il de ce qui le précède ? Quelles sont les normes nouvelles qu'il entend mettre en œuvre ? Quelle est leur extension et comment s'articulent-elles ?

2 / Le problème de la confusion possible, et peut-être à certains égards justifiée (notamment en urbanisme), de la recherche de normativité avec le dogmatisme le plus aveugle. Nous touchons là au cœur de nombreux reproches encore couramment adressés à Le Corbusier. Celui-ci aurait fait une architecture dogmatique, faite de « recettes » toutes faites, applicables partout et toujours, indifférente en cela à la singularité des contextes et des usages. Ce qui rejoindrait tant d'autres griefs invoqués pour discréditer son œuvre : autoritarisme (aussi dans la dimension politique du terme), aveuglement pathologique à certaines réalités, utopisme.

La recherche de normes est-elle assimilable à l'application de dogmes ? Comment concilier recherche de généralité et prise en compte du singulier ? La recherche de prototypes est-elle condamnée à n'être qu'une répétition de stéréotypes ?

⁵¹ *VuA*, p. 80 : « Un architecte sérieux (...) préférera, au respect paresseux des traditions, le respect *des forces de la nature* ; à la petitesse des solutions médiocres, la majesté des solutions découlant d'un problème bien posé et *requis par ce siècle* de grand effort » ; *Urbanisme*, p. 157-158 : « J'ai usé de *deux ordres d'arguments* : d'abord de *ceux essentiellement humains*, standards de l'esprit, standards du cœur, physiologie des sensations, puis de ceux *de l'histoire* et de la statistique » (Nous soulignons dans chacune des citations précédentes).

3 / Enfin, la prise en compte, du point de vue de la question de la normativité, d'une véritable tension structurant l'ensemble de la pensée de Le Corbusier. En un mot, toute sa pensée architecturale consiste en l'élaboration d'un système de normes ayant pour objectif dernier, de l'aveu même de l'architecte, la production du « non normalisable » par excellence, à savoir la beauté. Si ce qui singularise l'architecture comme fait d'art par rapport à l'ingénierie comme fait de construction (« la construction, c'est fait pour faire tenir ; l'architecture, c'est fait pour émouvoir », dit souvent l'architecte), en même temps que ce qui lui assigne son but, est la production de l'émotion plastique liée au sentiment du beau, et si ce processus de production est bien constitué d'un ensemble de conditions nécessaires, la raison d'être de ce jeu n'est pas elle-même une réalité normalisable. Le système de normes corbuséen serait constitué d'un ensemble de conditions nécessaires mais non suffisantes à la réalisation de leur propre objectif. Il y a là l'idée hautement paradoxale que l'architecture serait quelque chose comme une production normative du hors-norme.

Enfin, il faut encore dire que la prise en compte de ces trois aspects du « problème de la norme » dans l'œuvre théorique de Le Corbusier déterminera le choix du plan qui sera suivi dans ce travail. Ce plan est articulé selon *trois points de vue successifs* : ce que Le Corbusier rejette, ce qu'il entend mettre à la place et ce qui excède le champ de la norme.

Une première grande partie intitulée « **Le rejet des normes anciennes** » sera consacrée aux raisons pour lesquelles Le Corbusier a rejeté les systèmes normatifs anciens fondés sur l'imitation formelle du passé. Elle concerne donc la description de ce que Le Corbusier rejette, ainsi que des raisons pour lesquelles il le rejette. On construit toujours sa pensée non seulement pour des raisons positives, mais toujours également *contre* des positions existantes que l'on rejette. Nous voulons montrer dans le détail et en nous appuyant sur une lecture patiente des textes de l'architecte que, premièrement, Le Corbusier rejette l'architecture historiciste et éclectique (tout autant que les formes de régionalisme qu'il a lui-même pratiquées au début de sa carrière) précisément au nom d'une certaine conception du rapport au passé et à l'histoire. Ainsi, contrairement à des nombreux reproches que l'on peut lui faire

(notamment du fait des déclarations polémiques de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* ou de certains projets d'urbanisme comme le Plan Voisin), Le Corbusier ne rejette pas tant le passé en général, qu'un certain mode de rapport au passé. Le Corbusier ne fait jamais *retour* au passé sur le mode de l'imitation des formes, mais il fait *recours* au passé afin d'en extraire les « leçons » pouvant être reprises pour une construction du présent sur des bases nouvelles. Au contraire, c'est au nom de ce passé qu'il connaît si bien et qu'il admire tant, qu'il entend le réactualiser sur un mode plus « vivant » que celui de la simple imitation, en montrant précisément qu'il n'est pas « dépassé » (pour jouer sur les mots). C'est également, deuxièmement, pour des raisons contextuelles et historiques que Le Corbusier rejette les manières de construire basées sur le modèle normatif de l'imitation du passé. Nous abordons ici toute la thématique de l'« esprit nouveau » et de la révolution opérée par le machinisme, qui condamne ce régime normatif à l'obsolescence. Si donc Le Corbusier cherche à fonder une architecture nouvelle, en adéquation avec les exigences de son temps (nouvelle organisation de l'équilibre mondial, nouveaux besoins sociaux, nouveaux programmes architecturaux, nouvelles techniques de construction), c'est également pour une autre raison liée à l'histoire, mais à l'histoire de son temps cette fois-ci. Une telle affirmation repose sur une conception très particulière du temps historique, ainsi que sur une pensée forte du progrès des techniques. C'est donc l'ensemble de ces présupposés liés à la thématique de l'« esprit nouveau » que nous souhaitons mettre ici à jour, à la fois à partir des textes de l'architecte lui-même (replacés dans le contexte historique du questionnement autour de la recherche du « nouveau style » hérité du XIXe) et de références philosophiques permettant d'éclairer ce propos.

Dans une deuxième partie intitulée « **Les normes de Le Corbusier** », nous essaierons de comprendre ce par quoi l'architecte entend remplacer le système normatif qu'il rejette, ainsi que les raisons permettant de justifier et de fonder l'adoption de nouvelles normes. Nous aborderons dans cette partie de nombreuses questions que nous ne ferons ici qu'esquisser. Nous distinguerons tout d'abord entre des « normes » des différents niveaux : des normes fondamentales ou « principes », représentées par des valeurs orientant l'ensemble de la recherche corbuséenne et déterminant l'adoption de normes plus particulières. Nous pensons ici plus

particulièrement à la thématique centrale du « retour à l'échelle humaine », qui constitue une sorte de « norme des normes » faisant l'objet d'un premier chapitre. Nous ferons ici l'hypothèse suivante : l'expérience du voyage aura marquée de manière indélébile l'orientation future de Le Corbusier en lui indiquant une « double voie » pour la constitution de son système architectural : d'une part, la « voie du folklore », par laquelle Le Corbusier en vient à déterminer la satisfaction des besoins humains fondamentaux au niveau corporel et qui ouvrira toute la réflexion historique de Le Corbusier quant à l'« esprit nouveau », à la nécessité de la standardisation, de l'utilisation des nouvelles techniques, etc. Retourner à l'échelle humaine, c'est ainsi prendre en considération la satisfaction des besoins corporels fondamentaux, les déterminer selon une certaine conception de l'homme, etc. ; d'autre part, la « voie du Parthénon », par laquelle Le Corbusier va faire l'expérience et déterminer les besoins spirituels fondamentaux de l'humain et qui vont l'amener à l'adoption de formes géométriques primaires, au fait de privilégier la perception concrète des volumes dans l'espace (contrairement à l'« illusion des plans »), à la réflexion sur la « physiologie des sensations », à la thématization de l'architecture comme fait d'émotion plastique, etc. Retourner à l'échelle humaine, ce sera ici essayer d'établir des « standards de l'émotion » en développant à la fois une certaine conception de la psychologie humaine au contact de la perception des formes, mais également des considérations très fortes sur la place de l'homme au sein du monde. Ce qui fait le lien entre ces deux « voies », entre besoins du corps et besoins de l'esprit, c'est la place prépondérante que Le Corbusier accorde à la *géométrie*. Là aussi, il s'agira de développer une lecture très précise des textes, en prenant appui sur des considérations historiques concernant la manière dont s'est construite par étapes la pensée de l'architecte.

Après cette étude sur les principes fondamentaux, c'est-à-dire de ce qui permet d'unifier la pensée normative de l'architecte, c'est à la diversité des normes corbuséennes que nous consacrerons une seconde partie, dans deux domaines principalement : normes architecturales et normes urbanistiques. Nous essaierons ainsi dans chaque cas de voir comment les principes fondamentaux ont pu influencer la constitution de ces normes plus « concrètes » et plus particulières. Mais ce qui nous intéresse particulièrement, outre le fait de repérer quelles sont ces normes, c'est la question de voir si elles forment « système », si elles se coordonnent en une

totalité cohérente ou si au contraire elles se contredisent, comment les règles s'engendrent à partir de principes plus généraux, s'il y a des exceptions à la règle (lesquelles et pour quelles raisons), cela non pas dans une perspective « figée » dans l'absolu, mais en considérant l'évolution de Le Corbusier, ainsi que la genèse de ces différentes normes. *L'examen de quelques-unes des formulations normatives les plus fortes de l'architecte nous permettra ainsi d'interroger la manière dont se constitue et se manifeste le caractère normatif de sa pensée.*

Enfin, dans une troisième grande partie intitulée « **La norme et le hors-norme** », nous nous intéresserons à tout ce qui, dans la pensée de Le Corbusier, fait droit à des éléments excédant la simple prise en compte des éléments normatifs rationnels (principes, normes, règles) et relevant donc du « hors-norme ». Le cas le plus manifeste concerne certainement la question de la beauté, car Le Corbusier reconnaît à la fois que son objectif final en architecture est de produire une beauté capable de satisfaire les aspirations spirituelles de l'homme (et pas seulement de résoudre des problèmes fonctionnels ou constructifs) et que la beauté n'obéit à aucune règle. Notre hypothèse sera donc de montrer la tension extrêmement riche qui est à l'œuvre chez l'architecte entre la recherche explicite de normes et l'objectif de production de quelque chose qui excède la norme. *Nous développerons ici une réflexion visant à interroger les conditions de constitution d'une pensée de l'architecture en tant que production normative du hors-norme.* Loin de voir uniquement une contradiction dans une telle formule, nous voyons dans ce fait la très grande richesse de la pensée corbuséenne sur ce point. Là aussi, nous étudierons les figures prise par ce « hors-norme » chez Le Corbusier : outre la question du beau, nous traiterons également de la pensée du génie architectural ou encore des rapports de l'architecte avec la pensée religieuse (notamment à travers le très important concept tardif d'« espace indicible ») en nous focalisant sur la période de maturité de Le Corbusier. Nous entendons ainsi montrer que loin d'être un rationaliste ou un fonctionnaliste fermé aux considérations spirituelles, Le Corbusier s'est réellement nourri de tels éléments et a mené une réflexion de fond sur ces questions, en même temps qu'il a construit certains de lieux de spiritualité les plus extraordinaires qui soient.

PREMIÈRE PARTIE /

LE REJET DES NORMES ANCIENNES

PREMIÈRE PARTIE / LE REJET DES NORMES ANCIENNES

Présentation

Du point de vue général, l'objectif de Le Corbusier réside dans la constitution d'un système de normes permettant une refondation ou un recommencement de la discipline architecturale sur des bases renouvelées. Or, si le besoin d'une telle refondation est bien autre chose qu'une simple décision individuelle et arbitraire, autrement dit si celui-ci répond aux yeux de l'architecte à une véritable nécessité et s'impose à lui dans le caractère impératif d'une tâche à accomplir, c'est d'abord parce que les bases normatives sur lesquelles repose l'architecture de son temps lui semblent inadéquates, fausses, mal fondées. Avant d'être un acte de formulation positive, toute refondation porte la marque négative d'un rejet total ou partiel de l'existant ou de l'état de fait dominant. Comme pour tout acte de création ou de pensée, l'écriture architecturale de Le Corbusier est certes proposition de solutions propres, mais elle est également écriture *contre*. C'est ainsi en se formulant à la fois en opposition et dans la connaissance intime de l'architecture de son temps que le système nouveau proposé par l'architecte va gagner à se formuler en propre. C'est au sein même de cette opposition et au contact de ce qu'elle rejette de toutes ses forces que la réflexion corbuséenne concernant la possibilité de bases normatives nouvelles pour une architecture réellement moderne va se constituer. Contrairement à l'illusion du recommencement comme table rase intégrale, Le Corbusier est très conscient qu'on ne commence jamais de zéro. Il s'agit toujours en quelque sorte de *faire table rase* du déjà existant, ce qui veut dire que l'espace théorique à refonder est toujours déjà sursaturé de discours et de pratiques qu'il s'agira de combattre. Si Le Corbusier s'est si fortement imposé sur la scène architecturale des années 20, c'est d'abord en tant que polémiste et défenseur de la cause moderne, synonyme pour lui à la fois d'extrême adéquation aux temps nouveaux et de redécouverte des fondements éternels de l'art architectural. La modalité propre de l'écriture théorique et spatiale de Le Corbusier est le manifeste. Il s'agit pour lui de refonder la discipline architecturale pour défendre et réactualiser une juste idée de l'essence ou de la

nature véritable de l'architecture. Défendre l'architecture en son acception la plus pure, c'est également *défendre* certaines personnes d'en approcher de trop près, dès lors que l'on considère qu'elles en dénaturent l'essence⁵². Et si recommencer ou refonder, c'est bien un *acte* consistant à faire table rase de l'existant que l'on juge, cet acte se formule d'abord sur la modalité négative du rejet. Comme Bergson l'avait justement remarqué⁵³ toute intuition véritable serait d'abord le plus souvent intuition que quelque chose n'est pas acceptable, que quelque chose ne va pas, qu'il y a une forme de décalage insoutenable entre le pressentiment de certaines exigences impérativement éprouvées et l'état de fait existant. Toute intuition se manifesterait donc dans son premier moment sur cette modalité d'un mouvement de rejet, en l'absence d'une formulation positive déjà explicitée des motifs de ce rejet lui-même⁵⁴. Développer cette intuition, ce serait ainsi tout d'abord chercher à donner un contenu à ce sentiment de négativité. Il est tout à fait manifeste que Le Corbusier, lors de ses voyages de jeunesse, a eu un tel pressentiment que les choses de l'architecture ne tournaient en quelque sorte plus rond et qu'il lui fallait refonder la discipline architecturale (en commençant par changer sa *propre* conception de l'architecture). Il est tout à fait intéressant de remarquer ici que c'est au contact du passé que l'architecte a eu le sentiment de l'inanité du présent architectural. Les bases architecturales sur lesquelles était fondée l'architecture dominante de son temps étaient jugées fausses non seulement par inadéquation au présent, mais également en regard des grandes œuvres du passé et, au fond, *en elles-mêmes* par rapport au « fait architectural éternel » que Le Corbusier cherche à exhumer, par-delà sa dénaturation actuelle, par le contact avec ces grandes œuvres et afin de la réactualiser dans l'architecture moderne. Ainsi, contrairement au poncif qui voudrait que la modernité (notamment architecturale) consiste dans une table rase intégrale à l'égard du passé, comme si l'on pouvait recommencer de zéro *en faisant simplement fi* de ce qui nous précède, la pensée corbuséenne se constitue dans un rapport essentiel au passé et à l'histoire. Ce rapport n'est certainement pas simplement de

⁵² C'est là aussi le sens de l'un des articles de Le Corbusier donné en annexe et intitulé « Défense de l'architecture ».

⁵³ Henri BERGSON, « L'intuition philosophique », in : *La Pensée et le Mouvant*, Paris : Presses Universitaires de France, 1938, p. 120-121.

⁵⁴ Le Corbusier le dit d'ailleurs parfaitement bien dans *Le Modulor*, p. 74 : « j'ai senti d'abord que je n'étais pas d'accord et longtemps je n'ai pu m'en expliquer la raison ».

rejet ou de détournement du regard, mais au contraire d'ancrage dans la tradition et de profond respect, selon des modalités qui seront à préciser dans ce qui suit.

Dans cette première partie de notre travail, il s'agira ainsi d'interroger les raisons ayant conduit Le Corbusier à « rejeter ce qu'il rejette », puisque refonder revient toujours d'abord à fonder la nécessité du recommencement sur un diagnostic concernant le caractère « pathologique » de l'état existant⁵⁵. Or toute refondation est un acte fondamentalement normatif. Pour Le Corbusier, refonder c'est ici créer un nouvel ensemble de normes, ce qui veut également dire remettre les choses de l'architecture dans la norme, non pas en un sens de mise en conformité avec la moyenne de l'existant (où le « pathologique » serait pensé comme une simple déviation ou un simple écart empirique), mais de mise au jour d'un état normal de l'architecture au sens le plus prescriptif du terme (où le pathologique est à penser comme dénaturation de l'essence). Refonder, ce sera ici « retrouver » l'essence véritable du phénomène architectural et cette essence servira de norme permettant de mesurer et de juger les productions empiriques concrètes. La norme n'est pas obtenue par un simple processus inductif à partir de l'observation des cas empiriques, mais elle est à retrouver et à ré-instituer par-delà toute considération factuelle. La norme ne découle pas ici de l'empirique, mais lui donne son sens et lui assigne sa juste place, puisqu'elle la précède *en droit*.

C'est là l'une des premières raisons pour lesquelles cette première partie sera majoritairement consacrée au rapport entretenu par l'architecte à l'égard de l'histoire. Car, si ce qui marque l'entreprise corbuséenne est bien une telle volonté de refondation, celle-ci ne peut prétendre partir de zéro mais doit, au contraire, pleinement assumer ce qui la précède. En outre, tout acte de refondation est lui-même historiquement situé et ne peut prendre son sens qu'en référence à l'histoire de son propre temps. Tout acte de position est lui-même situé dans une certaine histoire. De plus, l'architecture dominante à l'époque de Le Corbusier était encore une architecture académique foncièrement *historicisante* et éclectique, fondée sur l'imitation formelle des grands styles du passé (antique, classique ou gothique). Puisque c'est bien avec une telle architecture et son mode de fondation normatif que

⁵⁵ Tout discours normatif engage une réflexion sur des catégories comme celles du « normal » et du « pathologique ». Cela est tout à fait clair chez Le Corbusier dont le discours est truffé de telles métaphores médicales et hygiénistes.

Le Corbusier entend opérer une rupture radicale, le fait de reposer la question du rapport de l'architecture à l'histoire et au passé semble une pré-condition absolument nécessaire à la formulation de solutions neuves. Voilà pourquoi, considéré sous l'angle de ses prétentions normatives, l'examen de la pensée corbuséenne doit commencer par une étude détaillée de son rapport à l'histoire, car ce rapport est non seulement constitutif de ses vellétés de rupture avec le modèle d'une architecture historicisante, mais ce commerce avec le passé architectural est également à concevoir comme *la source* à partir de laquelle Le Corbusier a pu commencer de formuler une architecture personnelle nourrie par des conceptions propres. Ces deux éléments sont ici liés de manière indissoluble, même s'il faudra les séparer par endroits pour les besoins de l'analyse.

L'examen de ce rapport à l'histoire considéré en tant qu'il constitue l'une des principales hypothèses permettant de rendre raison de son rejet de l'architecture de son temps sera rythmé par trois temps principaux.

Premièrement, c'est le rapport de Le Corbusier à l'histoire et à l'historicité *en général* qui sera examiné. En effet, si Le Corbusier rejette l'architecture académique dominante, c'est d'abord parce qu'elle fonde ses prétentions normatives sur un rapport à l'histoire que Le Corbusier juge inadéquat. Au lieu de penser la création architecturale en référence à une histoire de l'architecture conçue comme un catalogue de formes auquel il faudrait *faire retour* sur le mode mimétique (dans une sorte de fidélité fétichisée), l'architecte de la Villa Savoye entend penser le juste rapport à l'histoire sur le mode d'un *recours* aux « leçons » que nous saurons extraire du passé.

Dans un deuxième temps, de manière corrélative à ce premier point (mais séparable du point de vue thématique), il s'agira de montrer que si Le Corbusier rejette le modèle d'une normativité mimétique et historicisante, c'est également parce qu'il juge l'architecture académique comme étant foncièrement décalée par rapport aux exigences des temps nouveaux de la société machiniste. Il ne s'agira plus ici d'étudier le rapport de l'architecte à l'histoire en général, mais son rapport à l'histoire *de son temps*. Car Le Corbusier, comme un certain nombre de ses contemporains, était animé par la certitude inébranlable que la société machiniste représentait l'avènement d'une nouveauté historique radicale, d'une rupture qualitative dans

l'histoire humaine. Face à la nouveauté des temps, l'architecture se devait de se renouveler entièrement elle aussi pour se tenir à la hauteur de l'« esprit nouveau » du machinisme. Remarquons bien que, si ces deux aspects seront ici traités de manière séparée (rapport à l'histoire en général ; rapport à l'histoire des temps présents), les deux ordres d'arguments qui seront avancés ne sont absolument pas contradictoires pour Le Corbusier, mais au contraire parfaitement complémentaires. Entretenir un juste rapport à l'histoire et au passé en général, c'est se donner la chance de se rapporter de manière adéquate à sa propre histoire. À l'inverse, penser la spécificité irréductible des temps présents et rejeter le rapport mimétique au passé, cela ne revient absolument pas pour l'architecte à profaner ce passé ou à lui retirer de son importance, mais bien plutôt à saisir la substance même des leçons qu'il nous transmet pour le présent. De plus, il s'agira d'y revenir dans notre deuxième grande partie, Le Corbusier utilise toujours deux genres d'arguments pour justifier l'adoption de son propre modèle normatif : des arguments « historiques » aux deux sens distingués ici ; des arguments que l'on pourrait qualifier d'« éternitaristes » concernant l'essence ou la nature de l'architecture en elle-même. Ces deux ordres de raisons apparaissent pleinement complémentaires aux yeux de l'architecte. Le privilège accordé dans cette première partie à cette première série d'arguments ne reviendra pas à nier l'importance des arguments « essentialistes » de l'architecte, mais relève de préoccupations avant tout didactiques et d'organisation thématique du propos.

Enfin, il s'agira d'examiner les rapports complexes de Le Corbusier au champ du politique. Bien qu'il puisse sembler qu'il y aurait là une rupture importante par rapport aux deux chapitres précédents, la question du politique est ici cruciale dans le cadre d'une réflexion sur l'histoire. En effet, il est clair que si l'objectif de Le Corbusier est bien la formulation d'un nouveau régime normatif pour refonder l'architecture, cet objectif n'est pas à penser comme principalement ou avant tout théorique. Si Le Corbusier a commencé sa carrière comme théoricien polémiste, il n'en reste pas moins d'abord et avant tout un architecte, c'est-à-dire quelqu'un qui cherche à réaliser et à incarner matériellement ses idées dans des édifices et des bâtiments. En ce sens, Le Corbusier représente la figure même du constructeur et c'est en grande partie par manque de commandes que la lutte pour la promotion de l'architecture moderne a d'abord été principalement une bataille pour et dans les

idées. Or, pour que ses idées architecturales passent du statut de pures idéalités à celui de réalités bâties, il faut nécessairement en passer par la question du politique⁵⁶. Il faut trouver des commandes d'ampleur, convaincre les décideurs et les gens de pouvoir de la nécessité de donner existence à l'architecture nouvelle défendue par Le Corbusier. La politique sera ainsi toujours le levier absolument indispensable à la réalisation concrète des idées normatives nouvelles de l'architecte. Il en va ici de *l'incarnation dans l'histoire* des conceptions architecturales de Le Corbusier. De plus, Le Corbusier assigne à l'architecture une mission de réforme de la culture extrêmement ambitieuse, ce qui impose de réaliser concrètement les conceptions architecturales modernes dans l'histoire effective de son temps pour que celles-ci puissent être en mesure de *faire histoire*, de produire des effets et de modifier le cours des choses. Là aussi, le passage par le politique est incontournable. Enfin, cette lutte dans les idées et pour la conquête de commandes d'ampleur pour le camp moderne n'est pas une bataille abstraite, elle se produit *dans une histoire déterminée*, et c'est pourquoi l'analyse fera la part belle à de nombreux éléments historiques, biographiques et contextuels pour peut-être essayer de dégager de ceux-ci quelques conclusions plus générales concernant le rapport de Le Corbusier à la politique.

⁵⁶ Il s'agira ici de distinguer entre ce qui, chez Le Corbusier, relève d'une part d'une politique rêvée, idéalisée et comprenant une part d'utopie et, d'autre part, une politique réelle débouchant sur de véritables projets de construction.

RECOURS CONTRE RETOUR : DU BON RAPPORT À L'HISTOIRE

Pourquoi Le Corbusier rejette-t-il les normes anciennes ? (1)

Dans la perspective d'une interrogation systématique de la problématique de la norme dans l'œuvre de Le Corbusier, le rapport qu'entretient l'architecte à l'histoire fait figure de point nodal, à la fois décisif et difficile. En effet, si toute l'œuvre de Le Corbusier apparaît comme une tentative de refondation radicale de la discipline architecturale sur des bases normatives nouvelles, toute aspiration révolutionnaire va à l'encontre d'un état de fait préexistant dans lequel elle s'inscrit sur le mode du rejet. Refonder, c'est certes proposer quelque chose de neuf, mais c'est également, d'abord et avant tout, refuser du déjà existant, sans quoi cet acte de refondation n'aurait aucune nécessité réelle. L'exigence d'une refondation fait ainsi fond sur une réaction première de rejet, de refus des bases sur lesquelles l'ancien système était établi. Et, au fond, en dépit de toutes ses déclarations tonitruantes, le grand révolutionnaire ne part jamais de zéro. Faire table rase du passé pour ouvrir un avenir meilleur, cela consiste toujours à se rapporter à ce passé d'une manière déterminée.

Si tout acte de refondation renvoie nécessairement à la dimension historique pour des raisons structurelles (en ceci que cet acte s'inscrit dans une histoire), dans le cas de l'architecture de Le Corbusier, l'interrogation sur l'histoire s'imposera à lui de manière redoublée pour des raisons liées à l'état de l'architecture de son temps. En effet, depuis la Renaissance au moins, la production architecturale se mesurait à l'aune d'un certain mode de rapport à l'histoire, à savoir le modèle de l'imitation du vocabulaire architectural d'œuvres du passé, principalement issues du monde antique (ou du Moyen Âge en ce qui concerne le gothique). Cela s'effectuait certes selon des modalités extrêmement variées et subtiles selon l'époque considérée, mais la référence à ces architectures du passé constituait bien jusqu'au début du XXe siècle une sorte d'invariant indiquant la mesure de ce qui non seulement se faisait, mais *devait* se faire en architecture. Cette dimension du devoir indique bien la présence d'un élément normatif extrêmement marqué. L'architecture du début du XXe siècle, l'architecture dont Le Corbusier allait devenir l'éminent pourfendeur, était fondée pour sa grande majorité sur l'imitation de formes historiques passées. Et pour

l'architecte de la Chaux-de-Fonds, refonder l'architecture sur des bases normatives nouvelles, cela voulait dire prioritairement rompre avec ce modèle de l'imitation du passé, qui constituait la norme alors dominante et écrasante (si ce n'est exclusive) de la production architecturale de son temps. Il s'agit bien de jouer une norme nouvelle *contre* une norme ancienne et toujours dominante, en se plaçant au niveau des principes même de l'art de bâtir. Selon ce qui vient d'être indiqué, tout pourrait porter à croire que l'acte de refondation corbuséen serait avant tout caractérisé par un rejet massif et intégral de l'architecture du passé. Car, si toute la production architecturale antérieure était réellement fondée en référence à l'imitation de modèles passés et que Le Corbusier souhaite renouveler radicalement l'architecture de son temps, il semblerait qu'il lui faille prendre le problème à la racine, c'est-à-dire rompre avec les bases mêmes sur lesquelles reposait l'ancien système architectural.

Le problème de l'histoire

Après ces premières remarques introductives visant à placer l'interrogation sur l'histoire en regard de la problématique générale concernant la question de la norme, il s'agira tout d'abord de rendre sensible l'aspect réellement problématique et pourtant central du rapport à l'histoire dans l'œuvre de Le Corbusier.

Ce qu'il faut noter d'emblée, c'est que le caractère à la fois central et problématique du rapport de Le Corbusier à l'historicité, a très tôt été mis en avant par les détracteurs contemporains de l'architecte. De nombreux arguments visant à discréditer l'architecture de Le Corbusier ont pris appui sur ses propos sur l'histoire et sur la manière dont il s'y rapporte dans ses différents projets. De tels arguments sont d'ailleurs toujours utilisés aujourd'hui. Ils ont été très fortement réactualisés au moment de la perte d'hégémonie du modernisme à partir des années soixante et soixante-dix et font toujours partie des lieux communs au sujet de l'architecte de la Villa Savoye. Mais ce qui est décisif ici, c'est qu'ils étaient déjà nettement formulés (quoique d'une manière sensiblement différente) du vivant de l'architecte. C'est bien là en un sens l'indice d'une difficulté réelle, autant que persistante.

Que reproche-t-on donc à Le Corbusier dans son rapport à l'histoire ? Avant tout son iconoclasme, une certaine forme de rejet, voire de mépris souverain et ostensiblement affiché à l'égard du passé, attitude qui semble clairement manifestée dans nombre de ses déclarations et dans certains de ses projets.

Voici quelques-unes de ces déclarations, très souvent rapportées :

« Le passé n'est pas une entité infaillible...Il a ses choses belles et laides. Le mauvais goût n'est pas né d'hier. Le passé profite d'un avantage sur le présent : il s'enfonce dans l'oubli »⁵⁷

« Tout ce qui est passé n'a pas, par définition, droit à la pérennité »⁵⁸

« Or je m'aperçois qu'une foule d'objets qui portaient autrefois l'esprit de vérité sont vidés et ne sont plus que des carcasses : je jette. Je jetterai tout du passé, sauf ce qui sert encore »⁵⁹

Ou encore, répondant à l'un de ses objecteurs potentiels au sujet de ses propositions d'urbanisme pour Paris et de son admiration pour le « décisionnisme » du Roi Soleil ou de quelqu'un comme Haussmann :

« Vous prétendez donc toucher à Paris, démolir, reconstruire, anéantir les trésors du passé (...) quel mépris de ce qui est (...) quel sacrilège insolent (...) indifférence aux traditions nationales, violation du site, coup d'État »⁶⁰

Ou déjà dans le *Voyage d'Orient*, pourtant consacré à l'étude attentive des chefs-d'œuvre du passé :

« J'avais donc malmené des châtelaines autrefois fières, ridiculisé de fats « vieux beaux » et brutalisé trop de parvenus XIXe siècle. Des noms – de très beaux noms –, je les avais flétris. Pauvres noms, pauvre magie des mots que j'étirole ! – Décevante hécatombe ! »⁶¹

On pourrait multiplier ainsi à l'envi de telles déclarations qui attestent, si ce n'est d'un iconoclasme radical (« démolir, reconstruire, anéantir les trésors du passé »), du

⁵⁷ ADA, p. 10.

⁵⁸ *La Charte d'Athènes*, p. 66.

⁵⁹ ADA, p. 168.

⁶⁰ *Précisions*, p. 172.

⁶¹ VO, p. 33.

moins d'une attitude extrêmement « libre » à l'égard des œuvres du passé, une attitude qui ne se sentirait pas particulièrement portée à un respect de l'historique en tant que tel, en sa qualité de témoin d'époques révolues de la culture humaine, et dont nous devrions prendre soin de ce fait même. Au contraire, Le Corbusier semble très souvent mettre l'accent sur la nécessité d'une bonne dose d'irrespect, d'attitude sacrilège, d'une sorte de profanation délibérée du passé, éloignée de tout sentimentalisme ou de toute notion de culpabilité face à la destruction des vestiges anciens. Sans tomber dans l'attitude « antiquaire », qui consisterait à accumuler et à conserver exagérément toute trace du passé sans aucun souci de discrimination et sans aucune hiérarchisation (ce qui n'était pas même le cas des architectes contemporains de Le Corbusier qui, tout en se référant au passé, y voyaient des choses *plus belles* que d'autres), il est néanmoins évident que les remarques de Le Corbusier sont susceptibles de heurter une sensibilité marquée par le souci de préserver le passé en tant que trace humaine et en tant que témoignage transmissible. Or, pour qui lirait pour la première fois les œuvres de Le Corbusier ou pour ceux qui assistaient à l'époque à ses conférences, à première vue, il peut bien sembler que l'architecte soit très éloigné de tels sentiments. Il ne s'agit pas encore à ce stade de la réflexion de procéder à une analyse critique et précise de tels propos, mais uniquement de mettre en avant les éléments problématiques permettant d'avancer les termes du débat. Rappelons encore à ce propos que les critiques les plus intenses au sujet du supposé mépris de l'histoire de Le Corbusier se sont dirigées à l'encontre de son urbanisme (ce qui est certainement pour une part plus que justifié). Et le projet qui, encore aujourd'hui, focalise l'attention sur ce point est bien évidemment le projet urbain de Le Corbusier pour la ville de Paris, le « Plan Voisin ».

« Tout cela n'a pas empêché mes détracteurs de m'accuser de vouloir détruire systématiquement le passé ! »⁶², rapporte Le Corbusier dans *l'Entretien*. En regard des éléments précédemment indiqués, une telle remarque pourrait paraître singulièrement paradoxale. C'est donc que l'attitude de Le Corbusier à l'égard de l'histoire était beaucoup plus complexe que la version simplifiée généralement retenue par ses détracteurs, très souvent à des fins rhétoriques et stratégiques. À

⁶² *Entretien*, p. 166.

l'époque de l'écriture des manifestes corbuséens, l'architecture se situait très exactement dans un contexte de lutte intense entre différentes tendances (modernistes et conservatrices) visant à imposer le visage de l'architecture dominante. Il est vrai que Le Corbusier lui-même était véritablement engagé dans ce qu'il appelait une « croisade » contre l'académisme dominant, ce qui le rendait tout aussi responsable des simplifications et des artifices du débat. Et il ne se privait d'ailleurs pas d'utiliser tous les moyens en sa possession pour remporter la victoire (violence verbale, attaques personnelles, absence de nuance, etc.), cela avec une certaine jubilation et un génie indéniable. Mais il est vrai également qu'il ne semble pas y avoir eu d'attaque qui ait paru plus blessante à Le Corbusier que celle qui consistait à faire de lui un « barbare », un insensible, incapable de prendre en compte les enseignements de l'histoire et ne respectant rien. Cela, il le ressentait comme une cruelle injustice, tant il lui semblait au contraire avoir bâti son système architectural sur la seule étude véritable du passé. C'est pourquoi on peut trouver chez Le Corbusier un autre type de déclarations, aussi présent dans ses textes que ses propos iconoclastes, mais peut-être affirmé de manière moins ostentatoire ou incantatoire, de manière plus fine et plus personnelle, quoique tout aussi constante.

Évoquant aussi bien les chefs d'œuvre architecturaux que les productions vernaculaires, l'une des formulations les plus représentatives se trouve dans *Précisions* et est une reprise d'une déclaration déjà présente dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* :

« Je vais vous confesser que je n'ai jamais eu qu'un seul maître : le passé ; qu'une formation : l'étude du passé (...) je suis allé partout où il y avait des œuvres pures – celles du paysan ou celles du génie (...) J'ai pris dans le passé la leçon de l'histoire, la raison d'être des choses »⁶³

Ou encore, toujours dans le même ouvrage :

« Si vous saviez combien je suis heureux quand je puis dire : « Mes idées révolutionnaires sont dans l'histoire à toute époque et en tous pays » »⁶⁴

⁶³ *Précisions*, p. 34.

⁶⁴ *Précisions*, p. 97.

Dans l'*Entretien* :

« Tout homme pondéré, lancé dans l'inconnu de l'invention architecturale, ne peut vraiment appuyer son élan que sur les leçons données par les siècles ; les témoins que les temps ont respectés ont une valeur humaine permanente »⁶⁵

Ces propos, donnés ici à simple titre d'exemples, ont une tonalité singulièrement différente de la série des citations précédentes, visant à mettre l'accent sur l'irrespect de l'architecte à l'égard du passé. Nous sommes là, comme bien souvent chez Le Corbusier, au comble d'un paradoxe apparent : comment celui qui aurait voulu « détruire systématiquement le passé » peut-il en même temps soutenir sans contradiction qu'il n'a « jamais eu qu'un seul maître : le passé » ? Ces deux positions ne sont-elles pas irrémédiablement inconciliables ? Si l'on en reste à un niveau simplement apparent, bien entendu qu'elles le sont. Mais avant de chercher à dépasser cette apparence, il faut rappeler que nous avons quand même ici affaire à un point extrêmement difficile, particulièrement marqué en ce qui concerne en particulier l'urbanisme de Le Corbusier. De telle sorte qu'il ne s'agirait pas simplement d'opposer le point de vue naïf des détracteurs de l'architecte, victimes de leur inattention et de leurs mauvaises intentions, à celui, angélique, de Le Corbusier. Voici par exemple ce que dit le grand historien de l'architecture Stanislas von Moos, que l'on ne saurait accuser d'un manque de complaisance à l'égard de Le Corbusier :

« Le fait que l'intérêt de Le Corbusier pour les villes et pour la construction des villes se soit soldé par l'abstraction bureaucratique du « Plan Voisin », est peut-être l'aspect le plus irritant de son œuvre entière. Comment se fait-il que le système d'urbanisme fonctionnaliste développé dans les années 1920 semble à ce point déconnecté de ces années d'expérience empirique du terrain ? Pourquoi est-ce en architecture plutôt qu'en urbanisme que la nature de la compréhension de l'histoire chez Le Corbusier est devenue la plus productive ? »⁶⁶

Et von Moos de conclure :

⁶⁵ *Entretien*, p. 165.

⁶⁶ Stanislas VON MOOS, *Le Corbusier. Éléments d'une synthèse*, Marseille : Éditions Parenthèses, 2013, p. 263.

« Il y aura toujours un abîme considérable entre les observations glanées par l'écrivain, le dessinateur et le photographe, d'une part, et les recettes stéréotypées mises en œuvre par l'urbaniste, d'autre part »⁶⁷

Les jugements de l'historien sont ici particulièrement instructifs, en ce qu'ils complexifient les problèmes en les plaçant à des niveaux différents : pour Stanislas von Moos, il y aurait chez Le Corbusier une « compréhension de l'histoire », véritable et « productive », qui serait uniquement opérante à un certain niveau de son œuvre (l'architecture). Mais il y aurait *dans le même temps* une partie de son œuvre (l'urbanisme) dans laquelle cette compréhension deviendrait en quelque sorte inopérante, pour des raisons encore à expliciter. De plus, l'historien de l'architecture semble indiquer qu'il y aurait une autre coupure à effectuer, non plus synchronique mais diachronique, une évolution sous une certaine forme de déperdition, entre les « années d'expérience (...) du terrain », c'est-à-dire les années de voyage du jeune Charles-Édouard Jeanneret, et l'ouvrage plus tardif de Le Corbusier. Il sera nécessaire d'aborder tous ces points dans la suite du propos : quelle est cette « compréhension de l'histoire » dont nous parle von Moos ? Comment s'est-elle constituée ? Pourquoi l'urbanisme semble-t-il faire exception ? Y a-t-il eu évolution de Le Corbusier sur ce sujet ?

⁶⁷ Stanislas VON MOOS, *op. cit.*, p. 263.

L'expérience de l'histoire : le Voyage d'Orient

Le caractère à la fois formateur et fondateur des années de voyage du jeune Charles-Édouard Jeanneret n'est plus à démontrer. Plus qu'au voyage d'Italie de 1907 ou à celui effectué en Allemagne, c'est au célèbre « Voyage d'Orient » qu'il faut conférer ce caractère décisif. Dans ses ouvrages, Le Corbusier lui-même reviendra à de multiples reprises sur ce qu'il nomme dans le chapitre autobiographique qui conclut *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, paru en 1925, un « grand voyage qui allait être décisif, à travers les campagnes et les villes des pays réputés intacts », un voyage consacré aux « monuments éternels, gloire de l'esprit humain »⁶⁸. Ce voyage débute le 20 mai 1911, au départ de Berlin, et s'achève le 1^{er} novembre de la même année à la Chaux-de-Fonds, où Jeanneret rentre pour enseigner à l'École d'art dans la nouvelle section fondée par son maître L'Eplattenier. Entre-temps, il aura traversé l'Europe centrale jusqu'à Istanbul, puis d'Istanbul rejoint l'Italie en passant par le mont Athos et l'Acropole.

Comme le souligne Marc Bédarida :

« Le voyage s'annonce donc marqué du sceau des émois provoqués par les traditions vernaculaires et l'inventivité populaire d'un côté, et de l'autre par la confrontation attendue avec la grande culture classique, bien éloignée du régionalisme jurassien de son professeur L'Eplattenier et de la culture ruskinienne qui a marqué sa jeunesse (...) Ensuite, il définit le rôle que joue l'histoire au regard de la création »⁶⁹

Que ce voyage ait laissé en lui des traces indélébiles, des émois dont il n'arrivera jamais à se défaire en même temps qu'ils auront fortement informé sa sensibilité d'architecte, c'est là une thèse qu'il faudra expliciter ailleurs, lorsque la question de la beauté sera abordée. Il reste cependant indéniable que le voyage constitue pour le jeune architecte une expérience fondatrice au sens le plus fort du terme : ce voyage a conduit Le Corbusier à « inscrire dans son souvenir une commotion dont la trace ne s'effacerait plus », il y a ressenti « des émotions qui (...) construisent [son] être affectif » et il recherchera toute sa vie durant « une explication à l'émoi qu'il avait

⁶⁸ ADA, p. 210.

⁶⁹ VO, p. 9-10.

ressenti ». Il le dit lui-même en ouverture des notes du *Voyage d'Orient* : « Ayant éduqué mes yeux au spectacle des choses, je cherche à vous dire avec des mots sincères le beau que j'ai rencontré »⁷⁰. Néanmoins, ce sur quoi il faut insister dans le cadre de la présente discussion, c'est bien le fait de l'extraordinaire confrontation à l'histoire dont ce voyage a été l'occasion. Car l'objet du voyage de Le Corbusier était très clairement défini : il s'agissait, selon une extraordinaire formule, de partir « à la recherche de l'architecture »⁷¹ par la double étude des traditions populaires et des grandes œuvres de l'esprit humain, c'est-à-dire par l'étude de l'histoire vernaculaire et classique. C'est dire du même geste qu'il ne s'agissait nullement pour Charles-Édouard Jeanneret et son compagnon Auguste Klipstein d'un séjour touristique voué à la découverte de réalités exotiques ; le voyage devait être « utile », c'est-à-dire que Jeanneret souhaitait dès le départ pouvoir extraire de l'étude de l'histoire des éléments qui nourriraient sa propre production architecturale. « Je suis un gosse qui cherche...un maître ! »⁷² : le jeune Jeanneret cherchait dans le passé un maître dont il pourrait tirer des leçons visant à nourrir ses propres projets, dans cette logique d'auto-formation guidée qu'il a toujours suivie au contact des figures tutélaires que furent pour lui L'Eplattenier, Perret, Ritter ou plus tard Ozenfant. Il était très clairement à la recherche d'une *norme* pour l'architecture nouvelle (au sens d'une règle et d'un modèle) et il pensait qu'il la trouverait dans l'étude du passé. Mais, avant le départ et au-delà de toutes les projections amenées par une telle aventure, il ne savait pas encore ce qu'il allait découvrir en route. Il est donc très clair qu'il ne s'agissait nullement d'un voyage à visée de simple érudition, d'une étude du passé pour lui-même tel que pourrait l'envisager l'historien, mais d'une confrontation aux œuvres du passé en tant que celles-ci pourraient lui ouvrir un avenir. Ce voyage devait clore sa vie d'étude et marquer le départ de sa vie professionnelle, le pousser à réaliser cette vocation révolutionnaire à laquelle il se sentait déjà appelé. Il exprime cela dans une lettre à Ritter précédant le départ :

« Pour clore ma vie d'étude je prépare un voyage très grand. La terre slovaque, la plaine de Hongrie, les pays bulgares, roumains que je ne sais qualifier. Vous me les avez tant rendus chers que j'y veux aller. Je veux parcourir à pied un coin de cette Bohême restée intacte, revoir Vienne – et l'aimer cette fois -, descendre le Danube en bateau et aboutir à la Corne

⁷⁰ *VO*, p. 44.

⁷¹ *Précisions*, p. 81.

⁷² *ADA*, p. 201.

d'Or, au pied des minarets de Ste Sophie. Et ensuite ? Ensuite ce pourra être la parfaite extase, si je ne suis point un imbécile, et si mon âme est de celles qui peuvent devant les marbres immortels tressaillir ineffablement »⁷³

Et il peu de dire que ce voyage a comblé toutes ses attentes, même s'il aura besoin de quelques années encore pour digérer et assimiler ses découvertes :

« L'architecture me fut révélée. L'architecture est le jeu magnifique des formes sous la lumière (...) L'architecture n'a rien à voir avec le décor (...) [Elle] est dans les grandes œuvres, mais elle est aussi dans la moindre mesure, dans un mur de clôture, dans toute chose sublime ou modeste qui contient une géométrie suffisante pour qu'un rapport mathématique s'y installe »⁷⁴

Cette restitution du sens du voyage, bien que rétrospective, en marque le caractère décisif. Le « Voyage d'Orient » lui aura permis de se libérer définitivement d'une conception purement décorative de l'architecture, héritée de Ruskin par le truchement de l'enseignement de L'Eplattenier, au profit d'une conception stéréométrique et mathématique des rapports constituant le fait architectural. Le jeune Jeanneret n'aurait pas encore exactement été capable de formuler l'apport du voyage en ces termes dès son retour. Mais que quelque chose de décisif lui fut révélé au contact des œuvres du passé, cela est indéniable à la lecture des carnets et des notes prises par le jeune architecte lors de son voyage. Et cela nous dit également quelque chose de son rapport à l'histoire.

Comme le dit Giuliano Gresleri dans son introduction à l'édition des *Carnets* du « Voyage d'Orient », les carnets « sont conçus comme l'instrument pour interroger l'histoire, la contraindre à dévoiler les secrets de la pratique du métier et des formes »⁷⁵. De la même manière que l'étude des carnets du « Voyage d'Italie » montre comment Jeanneret quitte peu à peu dans ses dessins une sorte de romantisme de l'impression, visant à rendre le pittoresque des paysages, au profit d'une vision plus architectonique des bâtiments au moyen des relevés précis (découvrant ainsi un intérêt grandissant pour l'architecture), l'étude des carnets du

⁷³ Lettre à William Ritter du 1er mars 1911.

⁷⁴ *ADA*, p. 211.

⁷⁵ *Carnets*, p. 13.

« Voyage d'Orient » atteste du développement d'une « capacité à saisir l'essentiel » des réalités observées, d'une véritable « méthode de perception »⁷⁶ selon les mots de Gresleri. Écrits au départ dans le style du reportage journalistique (les textes étaient destinés à être publiés dans la *Feuille d'Avis* de la Chaux-de-Fonds), comportant une « abondance d'annotations sur le milieu, les coutumes et les particularités architecturales et anthropologiques qui frappent l'auteur », Jeanneret oriente de plus en plus le style de ses descriptions en fonction de ses « intentions interprétatives (...) ses intérêts typologiques, les « restitutions » des architectures perdues en fonction d'une réutilisation possible dans un projet ».

Comme le dit là encore Giuliano Gresleri :

« Jeanneret démontre son aptitude à saisir partout, dans n'importe quel sujet, ce caractère unique et particulier qu'il pourra par la suite (...) réutiliser comme matériel et pièce de ses projets. Isolées de leur contexte et ramenées à l'essentiel (la partie pour le tout), les notes recueillies peuvent subir des réductions conceptuelles ultérieures et, condensées en elles-mêmes, s'élever à des significations différentes ou, superposées à d'autres, engendrer de nouvelles considérations linguistiques. Placées hors de leur contexte, de leur époque et de leur espace propre, les objets de l'analyse seront dans le futur réutilisés comme de nouvelles « règles », composants formels d'une discipline qui les ennoblit en leur donnant une nouvelle finalité et leur confère une nouvelle dignité architecturale »⁷⁷

Chez le futur Le Corbusier, l'étude de l'histoire se fait donc immédiatement projet. Non pas sur le mode de la constitution d'un répertoire de formes à imiter et à reproduire comme telles dans des ouvrages nouveaux, mais comme un ensemble d'éléments conceptuels, de « leçons » à extraire du passé, indéfiniment réutilisables et combinables dans un langage architectural entièrement renouvelé. Il s'agira toujours de retranscrire et de réinterpréter et non pas de copier ou de répéter. De telle sorte que les influences ne se donnent pratiquement jamais à voir comme des citations directes de tel ou tel monument, de tel ou tel style, mais de manière plus profonde comme des assimilations, des juxtapositions, des combinaisons issues de différentes leçons extraites de l'étude du passé et de l'histoire. L'une des méthodes de conception favorites de Le Corbusier dans ses projets futurs, consistera d'ailleurs dans le réemploi continu et la régénération de formes observées par le passé.

⁷⁶ *Carnets*, p. 17.

⁷⁷ *Carnets*, p. 17.

C'est avec une grande constance que Le Corbusier utilisera dans ses ouvrages les dessins, croquis et annotations issus de ses carnets de voyage. C'est également ainsi que l'étude de la maison paysanne des Balkans trouvera un réemploi dans les futurs projets de villas ou dans l'Unité d'Habitation, que la Chartreuse du Val d'Enfer nourrira tant de projets ou que l'utilisation plus tardive du béton brut rappellera par exemple l'image d'éternité de la ruine. C'est dans cette capacité de « digestion », d'assimilation de l'étranger pour en faire la matière propre d'une œuvre personnelle, rendant ainsi le modèle méconnaissable mais lui donnant tout son sens en lui prêtant vie sous une forme nouvelle, que réside le génie indépassable de Le Corbusier. Dans une belle mélancolie, le jeune Charles-Édouard Jeanneret dit dans l'un des textes concluant ses notes de voyage : « La joie du ressouvenir me prend tout, et le sentiment est fortifiant d'emporter la vue de ces choses comme une partie nouvelle de mon être, désormais inséparable »⁷⁸.

En tous les cas, c'est dans le caractère inséparable de l'étude du passé et du projet que se donne à voir pour Jeanneret le « sens profond de l'influence qu'a eue sur lui l'impact avec les « sédiments » du déjà construit et de l'histoire » :

« Dans sa recherche se poursuivent et se mêlent toutes les grandes architectures étudiées, les formes, les images et les matériaux dans un travail incessant d'observation et de retranscription de tout ce que nous a légué la tradition »⁷⁹

L'important, dans ses notes de jeunesse issues du « Voyage d'Orient », est de déceler que l'étude du passé recèle pour le jeune Le Corbusier des puissances d'avenir incomparables. C'est cette claire conscience, cette « capacité d'imaginer le passé » en tant qu'accumulation d'expériences déterminant le présent », qui singularise l'approche de Jeanneret en face des monuments du passé. Car il voit bien que la seule manière de refonder la discipline architecturale (ce qui est déjà son objectif assumé), c'est d'en passer par un certain mode de rapport au passé et à l'histoire. Il ne saurait être question d'en faire l'économie. Et il n'a pas de mots trop durs pour ses contemporains, ces « yeux qui ne voient pas », et leur indifférence aux leçons de l'ancien. Car bien entendu, il ne s'agit nullement de simplement répéter le

⁷⁸ *VO*, p. 100.

⁷⁹ *Carnets*, p. 17.

même et d'imiter des formes qui, comme telles, n'ont plus rien à voir avec le monde nouveau (en termes de besoins, de matériaux, d'échelle, d'expression spirituelle, etc.). Il était déjà persuadé que tout retour en arrière était impossible. Mais une modernité qui ne se nourrirait pas de l'étude du passé serait aveugle et incapable de s'ordonner autour d'un centre stable.

Loin des clichés accolés au futur Le Corbusier, Jeanneret rapporte dans une note une anecdote plutôt cocasse, considérée rétrospectivement :

«Car le public ne comprend plus rien, il a perdu la mesure (...) Pas renseignés du tout, nous demandons à un Bulgare, ce qu'il faut voir, de Philippopolis ou d'Andrinople. « Philippopolis, messieurs, c'est moderne, il y a des grandes rues droites, c'est propre ! Andrinople est une salle ville turque ! » Nous allâmes à Andrinople, mais nous pensâmes qu'il y avait tout de même quelque chose à retenir de ce jugement-là, pour l'art de demain »⁸⁰

Aussi surprenant que cela puisse paraître pour qui penserait connaître Le Corbusier, ce ne sont pas uniquement les grands monuments et les lieux consacrés qui ont pu être source d'inspiration pour lui (bien qu'ils l'aient été aussi, et avec quel brio !), mais également les choses les plus simples, les traditions les plus anodines, pots du potier serbe, maisons turques populaires, habitudes vestimentaires des paysannes balkaniques. De même que pour le Parthénon, il y a là, à des niveaux certes différents que nous prendrons soin de préciser, « quelque chose à retenir », à méditer et à réutiliser dans l'étude des traditions vernaculaires les plus humbles. C'est là la voie du folklore, qui le conduira très loin. Et Le Corbusier n'est pas ce qu'on pourrait appeler un novateur « à tout prix », il ne cherche pas la nouveauté pour elle-même : « Aussi ne sais-je rien de plus lamentable que cette manie d'aujourd'hui de renier les traditions à seule fin de créer le « nouveau » convoité »⁸¹. Le « Voyage d'Orient » est réellement un voyage vers le passé, dans toute sa richesse et sa diversité, marqué par une attention extrême à l'empirie la plus ordinaire.

Mais ce voyage est cependant orienté vers une finalité bien déterminée : prendre appui sur l'histoire pour refonder intégralement l'architecture, la recommencer sur des bases saines, ignorées des architectes contemporains, engoncés dans une

⁸⁰ VO, p. 82.

⁸¹ VO, p. 37.

misérable imitation décorative de formes dépassées. Le Corbusier cherche à combler la distance historique du passé avec le présent afin de prendre appui sur des éléments à partir desquels il serait possible de tout recommencer. Comme le souligne une nouvelle fois très justement Giuliano Gresleri :

« Ce qui distingue le voyage de Jeanneret de celui de ses contemporains de l'École et de la tradition du Grand Tour est précisément la conscience claire de « pouvoir re-commencer » qui affleure continuellement dans ces pages : les notes, les croquis esquissés, les dimensions relevées ne sont pas des fins en elles-mêmes, ne font pas partie de la culture du voyage mais cessent d'être « journal de bord » pour devenir projet (...) Savoir comment et pourquoi on a projeté est déjà projeter ; avant d'être la chronique d'une vocation les carnets sont un grand projet solitaire que Charles-Édouard Jeanneret s'applique à perfectionner et qu'il mènera à terme dix ans plus tard dans *Vers une architecture* »⁸²

Ce qui est ici très bien indiqué par l'éditeur des *Carnets*, c'est la distance qui sépare encore le jeune Jeanneret du futur Le Corbusier, qui publiera ses grands manifestes dix années après être rentré de son voyage initiatique. Ce qui marque cette distance, c'est la différence entre une volonté déjà présente et la maîtrise des moyens plastiques, constructifs et théoriques qui lui permettront de la réaliser. Contrairement à ce que voudrait nous faire croire un Le Corbusier devenu maître de son art et jetant un regard rétrospectif sur ses jeunes années, le jeune homme tout juste de retour de son année de périple, n'avait pas encore réellement digéré les enseignements de son voyage et il mettra beaucoup de temps à développer tout ce qui alors commençait à germer en lui. Pour s'en assurer clairement, il suffit de mettre en regard les citations suivantes, les premières issues du *Voyage*, la dernière de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* :

« Pour moi, poussé vers l'action par la voie impérative du constructeur qui rêve d'amalgamer en fortes cadences le fer et le béton, j'aime savoir que sur ce mont, autrefois, un Zeus de bronze était dressé »

« Je ressentais très fort cette seule et noble tâche de l'architecte, qui est d'ouvrir à l'âme des champs de poésie en mettant en œuvre avec probité des matériaux en vue de les rendre utiles »⁸³

⁸² *Carnets*, p. 19.

⁸³ *VO*, p. 89.

« Pourquoi notre progrès est-il laid ? (...) Est-ce qu'on ne fera jamais plus l'Harmonie ? (...) Il nous reste des sanctuaires pour douter à jamais. Là, on ne sait rien d'aujourd'hui, on est dans l'autrefois (...) J'ai vingt ans et je ne puis répondre »⁸⁴

« Après un tel voyage, le prestige du décor est tombé définitivement (...) il y a l'architecture qui est forme pure, intégrale, - structure, plastique, - et il y a les œuvres d'art : Phidias ou le pot du potier du Balkan serbe. Le provocateur d'émotions est un complexe de formes assemblées en un rapport précis : horizontale, verticale (...) Rentrée. Digestion. Une conviction : il faut recommencer à zéro. Il faut poser le problème »⁸⁵

Le contraste est ici frappant entre un jeune homme, à la fois animé d'un désir ardent de bâtir le monde nouveau sur des principes neufs et pourtant plein de doutes en sa capacité de réaliser un programme aussi ambitieux, et le futur Le Corbusier des années 20, déjà en pleine possession de son langage et au comble de sa renommée. Entre-temps, se sera écoulée la période la plus mystérieuse de l'existence de l'architecte, celle du retour à la Chaux-de-Fonds. Celui qui affirme que « le prestige du décor est définitivement tombé », rentrera pourtant auprès de son ancien maître pour successivement enseigner dans la nouvelle section de l'École d'art puis, après la fermeture de celle-ci, prendre part aux Ateliers d'arts réunis. Loin du modernisme des années 20, il pratiquera encore pendant de longues années la « discipline jurassique » chère à L'Eplattenier, en des œuvres au régionalisme encore marqué. Ce sera le temps de la maturation, de la digestion des expériences vécues.

Après ce détour par l'étude de cette expérience fondatrice du voyage, il s'agit d'examiner plus directement la doctrine constituée du rapport entretenu par Le Corbusier à l'histoire. Ceci pourra permettre de saisir de manière plus fine la manière dont, par l'étude du passé, l'architecte en viendra au nom d'une certaine conception de l'histoire et de l'historicité, à rejeter les normes anciennes sur lesquelles était fondé l'art de bâtir de son temps. Ou comment jouer l'histoire contre l'imitation des formes historiques.

La critique de l'académisme et la question des normes empiriques

⁸⁴ VO, p. 101.

⁸⁵ ADA, p. 211.

Les analyses du *Voyage d'Orient* et des *Carnets* n'ont fait que confirmer le fait que le projet corbuséen consiste en une volonté de refondation radicale de l'architecture sur des bases normatives nouvelles, ce qui implique nécessairement de montrer l'ineptie du système normatif ayant eu cours jusqu'ici. De plus, contrairement à l'idée selon laquelle Le Corbusier ferait fi de l'histoire et prétendrait commencer de zéro sans prendre en considération l'étude du passé, il est manifeste que ses voyages de jeunesse lui avaient apporté une connaissance directe très détaillée des monuments du passé, ainsi que de très nombreuses et diverses traditions et coutumes nationales, et qu'il estimait impossible une tentative de recommencement de l'architecture qui ne prendrait pas appui sur les leçons de l'histoire. Son expérience personnelle, ainsi que sa culture livresque extrêmement étendue, attestent de sa connaissance de l'histoire en général et de l'histoire des arts et de l'architecture en particulier. Pour autant, en tant qu'il rejette comme obsolète la majorité de la production architecturale de son temps, qui est pourtant fondée sur des références explicites à l'histoire de l'architecture (et pas du tout sur un rejet de celle-ci), les raisons de ce rejet peuvent apparaître de prime abord assez obscures. Pourquoi rejeter l'architecture historiciste héritée du XIXe siècle, encore majoritaire au début du siècle suivant, en prétendant que celle-ci n'a pas tiré les leçons de l'histoire, alors même que tout en elle est rapport au passé ? Précisément du fait que vont s'opposer ici *deux conceptions diamétralement opposées de l'usage de l'histoire* en art et en architecture, celle que Le Corbusier dénoncera de manière incessante sous le terme d'« académisme » et la sienne propre, telle qu'elle est thématifiée dans ses ouvrages. Et il s'agira d'un côté d'une conception de l'architecture qui fonde directement ses pratiques, ses formes, ses normes sur un *retour* explicite et littéral à l'histoire, et de l'autre côté, sur une pensée qui opère un *recours* à l'histoire pour fonder l'architecture sur des bases qui ne relèvent pas directement de la référence aux formes historiques, mais sur des principes que l'on aura extraits de son étude et qui s'y trouvent en quelque sorte « contenus » et qu'il faut savoir réactualiser. *Retour direct contre recours indirect donc*. Ce que l'on peut donc affirmer d'emblée, et qui nous permettra de lever temporairement l'ambiguïté relevée précédemment sous le vocable de « problème de l'histoire » chez Le Corbusier, est la chose suivante : il ne s'agira jamais pour Le Corbusier de rejeter ou de refuser l'histoire, le passé, les

coutumes ou les traditions en tant que tels (contrairement à ce que pourraient laisser entendre certaines de ses déclarations). Il n'y a donc pas de rejet de l'histoire en elle-même en tant que dépourvue d'intérêt pour l'architecture, mais il y a un refus net et affirmé d'un certain mode de rapport à l'histoire et d'une certaine manière d'en faire usage dans la création architecturale. Non pas un rejet massif de l'histoire, mais une discrimination entre une bonne et une mauvaise manière de s'y référer.

Commençons par examiner les différentes descriptions données par Le Corbusier de cette mauvaise manière de se rapporter à l'histoire qu'il désigne par le terme d'« académisme ». À un premier niveau, le terme d'« académisme » est une sorte de concept opératoire chez Le Corbusier qui lui sert à dénoncer l'état d'esprit d'inertie, de lourdeur des systèmes institutionnels (et de leurs représentants), en tant qu'ils opposent une résistance systématique et intéressée à toute modification de l'ordre existant. Voici la célèbre définition de l'académisme dans l'*Entretien* :

« Manière de ne pas penser qui convient à ceux qui craignent les heures d'angoisse de l'invention, pourtant compensées par les heures de joie de la découverte »⁸⁶

Ce qui est dénoncé ici, c'est la paresse, l'absence de courage (et au fond aussi de talent), la lâcheté de ceux qui, bien installés dans leurs privilèges, préfèrent maintenir l'ordre établi (même si celui-ci leur paraît insuffisant), plutôt que de se lancer dans l'aventure périlleuse et risquée de l'acte créatif, dont l'issue est toujours incertaine. Il pense ici prioritairement aux représentants institutionnels, membres de l'Académie des Beaux-arts, jurys de concours internationaux, etc. qui opposent toutes leurs forces au développement d'une architecture nouvelle et moderne, basée sur l'usage des nouveaux matériaux, d'éléments standardisés, de principes formels inédits, etc. Cette manière « de ne pas penser » est représentée ici par le fait de répéter servilement des formes produites par d'autres que soi, principalement en référence aux grands styles hérités du passé. Le Corbusier oppose à cette attitude l'état d'esprit du créateur véritable, homme courageux et insensible aux usages, qui part de soi-même pour inventer des solutions neuves (en l'occurrence il pense à lui-même ici). Cette définition brillante et pleine d'ironie ne donne tout de même pas suffisamment de renseignements intéressants pour comprendre de manière

⁸⁶ *Entretien*, p. 167.

adéquate le lien entre l'esprit académique et l'histoire. On peut trouver dans *Précisions* une autre définition de l'académisme qui, bien que moins souvent citée, nous paraît plus importante :

« Définition de l'académique : qui ne juge pas par soi-même, qui admet l'effet sans en contrôler la cause, qui croit à des vérités absolues, qui ne fait pas intervenir son « moi » à chaque question. Pour ce qui nous concerne ici – architecture et urbanisme – académisme, c'est ce qui admet des formes, des méthodes, des concepts, parce qu'ils existent, et qui ne demande pas pourquoi »⁸⁷

Premier élément à retenir, l'académisme en architecture n'est qu'un cas particulier d'un académisme qui est un état d'esprit applicable à n'importe quelle matière (politique, scientifique, morale, etc.). La première définition donnée plus haut correspond à cette caractérisation générale de l'état d'esprit académique, de même que la première partie de cette deuxième définition. Celle-ci apporte quand même plus de détails et il faut les regarder avec attention. L'académique est : premièrement, celui « qui ne juge pas par soi-même », c'est-à-dire qui admet le jugement d'un autre (individu, institution ou tradition) comme la mesure de son jugement propre ; deuxièmement, celui « qui admet l'effet sans en contrôler la cause », ce qui peut nous renvoyer à l'élément précédent en nous apportant un élément de compréhension supplémentaire : puisque je ne suis pas à moi-même la propre norme de mon jugement, j'accepte les résultats, les produits (« l'effet ») du jugement d'un autre sans en interroger la validité rationnelle, les modalités de production (« la cause »), puisque précisément je ne pense pas par moi-même et que j'ai conféré l'autorité à un autre que moi ; troisièmement, celui « qui croit à des vérités absolues », c'est le caractère de l'acceptation dogmatique et non critique des produits du jugement de l'autre, individu / tradition / institution, à qui je m'en remets inconditionnellement pour penser à ma place (là aussi ce critère peut être ramené au premier) ; enfin, dernièrement, celui « qui ne fait pas intervenir son « moi » à chaque question », caractère qui pourrait également paraître surprenant étant donné la propension de Le Corbusier à critiquer les solutions individuelles dans nombre de ses textes (il ne s'agit pas ici de jouer la carte de l'individualisme romantique contre l'académisme), mais qu'il faut ici prendre simplement comme une autre formulation du principe premier, à savoir le fait de ne pas penser par soi-même (ce qui revient à

⁸⁷ *Précisions*, p. 33.

ne pas faire intervenir son « moi »), en insistant sur le caractère systématique (« à chaque question ») de la soumission à l'autorité.

Venons-en maintenant au point le plus intéressant pour nous, à savoir la forme spécifique que prend l'académisme en matière d'architecture et d'urbanisme. Le Corbusier dit la chose suivante dans la citation ci-dessus : « académisme, c'est ce qui admet des formes, des méthodes, des concepts, parce qu'ils existent, et qui ne demande pas pourquoi ». L'académique en architecture, comme d'ailleurs en général, c'est celui qui se plie et se soumet à la nécessité de fait : « on fait comme cela, on pense comme cela, parce que c'est comme ça, parce que ça a toujours été comme ça ! », pourrait-il dire. L'académique en architecture, c'est celui « qui ne demande pas pourquoi », quelle est la nécessité, la raison, la cause, la légitimité qui nous pousse à projeter telle et telle forme, à concevoir un bâtiment selon tels principes structurels, à penser l'architecture selon tel univers conceptuel, etc. L'académique, c'est celui qui accepte passivement le donné et reproduit comme tel ce que lui fournit l'observation empirique du déjà existant pour la seule raison que cela existe. C'est celui qui pense que la norme se trouve dans l'expérience, qu'il existe de fait dans l'empirie une normativité valable. Voilà quelle est cette « manière de ne pas penser » en architecture. Or qui fournit à l'architecte académique la norme de son jugement puisqu'il est si singulièrement incapable d'en faire un usage personnel et critique ? Pour Le Corbusier la réponse est claire : c'est la production majoritaire, moyenne, routinière, les recettes éculées, les manières de faire habituelles, héritées du passé, ce qu'il appelait déjà dans le *Voyage d'Orient* « une poésie toute faite du culte des choses révolues »⁸⁸. C'est là le premier point fondamental pour comprendre pourquoi Le Corbusier rejette l'architecture de son temps : précisément parce qu'elle est fondée sur une normativité qui n'en est pas une, mais qui constitue tout au plus un ensemble disparate de règles que l'on applique en ignorant de quelle nécessité elles pourraient se réclamer. L'application de recettes n'est pas une recherche de normes, mais tout au plus un ensemble de formules générales (et non universelles), sans nécessité car accepté passivement, *de facto* du simple fait de son existence. De plus, il est clair que Le Corbusier, qui pense l'architecture en référence à des problèmes humains universels (nous verrons

⁸⁸ VO, p. 83.

comment ultérieurement), cherche des solutions applicables partout et toujours (car les problèmes sont partout les mêmes), bien que modulables indéfiniment. Or, qui ne voit pas la relativité intrinsèque de règles architecturales fondées sur l'acceptation du donné empirique : en tel endroit nous construisons comme ceci car nous avons toujours construit ainsi, en tel autre de telle manière, etc. Mais la question du régionalisme, si marquante dans la jeunesse de l'architecte, n'est pas ici ce qu'il a en vue de manière prioritaire, car il pense que les usages vernaculaires, les folklores seront nécessairement amenés à disparaître sous l'effet de l'avancée du machinisme. Il pense plutôt ici au fait de reproduire, dans l'architecture des grandes villes, des formes issues du passé alors qu'elles ne sont plus adaptées, pour la seule raison qu'il est d'usage de le faire. Car une chose est claire pour Le Corbusier, même s'il ne la formule jamais en ces termes trop philosophiques : on ne saurait trouver une norme au sens strict au moyen de l'observation empirique, une norme empirique lui semblerait pour une part une contradiction dans les termes. Ainsi, les normes corbuséennes, si elles proviennent bien de l'expérience (au sens où elle peut permettre de les découvrir), ne doivent jamais être acceptées pour cette simple raison de fait. Leur régime de validité ou de légitimité (ce pourquoi elles sont dites « bonnes ») relève de raisons qui ne sont pas purement empiriques. La question du « pourquoi » doit toujours excéder les réalisations de fait, les instruire et les orienter (au besoin par une réflexion purement théorique et dégagée des « cas d'espèces », c'est-à-dire de tout exemple empirique, comme cela est par exemple le cas dans *Urbanisme*). Les normes corbuséennes, si elles proviennent de l'expérience, sont en quelque sorte découvertes comme des *préconditions* de toute expérience possible (ou des conditions de possibilité), du fait de leur universalité anthropologique.

Le meilleur exemple que nous pouvons développer ici pour illustrer à quel type de normativité empirique s'oppose Le Corbusier, c'est la question des ordres antiques et de leur utilisation en architecture. Le point de référence sera ici constitué par les analyses de Sir John Summerson dans son ouvrage *Le langage classique de l'architecture*. Car en effet, d'une manière tout à fait intéressante, il commence par définir le « classicisme » architectural non pas en termes chronologiques, mais en extension et en intension :

« Est classique tout édifice dont les éléments décoratifs proviennent directement ou indirectement du vocabulaire architectural du monde antique (...) Éléments facilement reconnaissables : ainsi les cinq types de colonnes et leur utilisation réglée, les manières également définies de traiter portes, fenêtres et pignons, ainsi que les types de moulures qui s'y rattachent (...) il faut (...) admettre que l'architecture classique proprement dite se reconnaît à ses citations, fussent-elles ténues, des ordres antiques »⁸⁹

Sera donc dite « classique » aussi bien une œuvre de la Renaissance qu'une œuvre de l'éclectisme du XIXe, mais également une réalisation d'Auguste Perret en certains de ses éléments. Le classicisme est ainsi constitué comme système plastique par la citation plus ou moins explicite d'éléments « reconnaissables » issus du monde antique, c'est-à-dire par la répétition et l'imitation de formes découvertes par l'observation empirique. La « normativité » relève ici avant tout de la répétition coutumière, habituelle. Les ordres antiques sont une « norme » de l'architecture *du fait* qu'ils ont constamment été utilisés dans les grandes architectures du passé, ce qui semble impliquer que nous *devions* encore les utiliser de ce simple fait. Sorte de passage du fait au droit, de l'être au devoir-être. Et Summerson de citer G. Gwilt, architecte néo-classique anglais, qui écrit encore en 1891 : « les fondements de l'architecture comme art résident dans la compréhension et l'application correcte des ordres ». Comment les ordres antiques en sont-ils venus à constituer la mesure même de l'architecture « comme art » ?

La première description écrite des ordres se trouve dans le *De Architectura* de Vitruve, seul traité de cette sorte qui ait subsisté de l'Antiquité. Il n'indique que quatre ordres, mais ne les présente pas dans l'ordre de succession que nous jugeons aujourd'hui correct (toscan, dorique, ionique, corinthien). Ce n'est qu'au milieu du XVe siècle qu'Alberti ajoutera le cinquième ordre, le composite, qui combine les traits du corinthien et ceux de l'ionique. Mais c'est avant tout Serlio qui va « consacrer pour longtemps l'autorité canonique, symbolique et presque légendaire des ordres »⁹⁰. Il va ainsi compiler en une série de livres la première grammaire architecturale complète et illustrée (ce fait est décisif) de la Renaissance.

Comme le dit Summerson :

⁸⁹ John SUMMERSON, *Le langage classique de l'architecture*, Paris : Thames & Hudson, 1991, p. 8.

⁹⁰ John SUMMERSON, *op.cit.*, p. 10.

« (...) les ordres apparaissent comme des catégories aussi fondamentales pour l'architecture que le sont, par exemple, les quatre conjugaisons de la grammaire latine »⁹¹

« Serlio les expose avec un grand air d'autorité, donnant les dimensions de chaque partie comme pour en fixer définitivement les profils et les proportions. Si d'évidence les ordres de Serlio sont assez fidèles à Vitruve, ils sont aussi fondés sur son observation personnelle des monuments antiques et résultent donc, pour une large part et en vertu d'un processus de sélection, de sa propre invention »⁹²

La nécessité reconnue aux ordres antiques relève donc à la fois de raisons d'autorité (ils sont issus de Vitruve et son traité est le plus primitif que nous connaissions ; or, le plus primitif est le plus proche de la vérité) et d'une certaine part d'arbitraire empirique (la description que Serlio tire de son observation personnelle des vestiges antiques). Très vite, les ordres vont faire l'objet de diverses élaborations typiques par les grands théoriciens renaissants : Serlio en 1537, Vignole en 1562, Palladio en 1570 et Scamozzi en 1615. Et Summerson de commenter : « Leurs conceptions ont eu un effet normalisateur dans le monde entier »⁹³.

Le régime de justification de l'autorité inconditionnelle des ordres relève à la fois de raisons empiriques et de ce que nous pourrions appeler une « croyance » fondamentale. En effet, Vitruve pensait que l'ordre dorique venait très certainement d'un type primitif de construction en bois. L'ordre dorique serait ainsi la fixation ultérieure dans la pierre (plus résistante au feu) d'une copie de cette version primitive. L'ordre devient ainsi norme sous l'effet de sa normalisation par imitations successives (non selon une représentation purement littérale d'un ordre dorique en bois bien sûr, mais selon un équivalent sculpté dans la pierre). Voilà pour l'élément empirique et la fixation de la norme par répétition coutumière. Ce que l'on peut désigner par ce terme de « croyance » fondamentale, autre régime d'explication de l'« effet normalisateur » des ordres, est commenté en ces termes par Summerson :

« L'utilisation du langage classique de l'architecture a toujours été soutenue par une philosophie chaque fois qu'il s'est élevé à une grande éloquence. On ne peut pas utiliser les ordres avec amour sans les aimer ; et on ne peut pas les aimer sans se convaincre qu'ils

⁹¹ John SUMMERSON, *op. cit.*, p. 11.

⁹² John SUMMERSON, *op.cit.*, p. 12.

⁹³ John SUMMERSON, *op. cit.*, p. 12.

incarnent quelque principe absolu de vérité ou de beauté. La croyance en l'autorité fondamentale des ordres a pris des formes variées, dont la plus simple s'énonce en ces termes : Rome était la plus grande, Rome en savait davantage »⁹⁴

L'imitation des formes antiques, outre le principe que le premier est le meilleur (le plus ancien est le plus proche du vrai) qui est le crédo de tout « primitivisme », s'appuie sur la croyance dans la hiérarchie des cultures. S'il faut imiter l'architecture gréco-romaine, c'est parce que ces civilisations ont atteint des sommets inégalés, ont produit des formes plus belles et plus vraies.

À un autre niveau et pour être juste, il faut dire avec notre auteur, que si l'imitation des ordres implique une grande rigidité, elle appelle également des qualités d'invention et d'originalité *au sein* de cet horizon normatif :

« Je n'ai parlé que de grammaire et de règles, au point que le langage classique pourrait paraître terriblement impersonnel et rigide, quelque chose qui défie l'architecte à tout propos, paralysant ses intentions et ne lui laissant que la plus mince marge de liberté (...) Mais il faut ajouter que l'architecte s'identifie avec les éléments qui le défient, en sorte qu'il travaille aussi bien avec les ordres que sur eux et contre eux »⁹⁵

« Ce serait donc une erreur de considérer les cinq ordres comme un jeu de cubes dont les architectes auraient usé pour s'épargner tout souci d'invention. Il vaut mieux les voir comme des expressions grammaticales qui imposent une rude discipline, mais une discipline où la sensibilité personnelle conserve son rôle, et qu'un élan de génie poétique peut à l'occasion faire voler en éclats »⁹⁶

Le Corbusier, dans ses visées de propagande, a souvent tendance à condamner de manière indifférenciée l'utilisation des ordres. Mais reconnaissons plus précisément que ce qu'il condamne, c'est leur utilisation par les architectes académiques de son époque (de même que leur enseignement dans les Écoles des Beaux-arts). Ce n'est donc pas Michel-Ange qu'il vise lorsqu'il critique les ordres, qui au fond a réussi à utiliser brillamment les contraintes indépassables de son époque, mais la répétition servile et paresseuse du même chez ses propres contemporains (définition de l'académisme), qui pourtant disposent d'autres moyens potentiels pour répondre aux

⁹⁴ John SUMMERSON, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁵ John SUMMERSON, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁶ John SUMMERSON, *op. cit.*, p. 12-13.

besoins neufs de l'époque moderne. Car pour Le Corbusier, l'utilisation contemporaine des ordres n'est plus qu'une sorte d'application de recettes toutes prêtes, à des fins purement décoratives (déjà dans la plupart des édifices romains, les ordres n'ont aucune utilité structurelle, mais servent des buts expressifs), qui manquent le propre de l'architecture.

S'adressant aux étudiants, il dit : « Je voudrais essayer de mettre devant vos yeux, à vous à qui est imposé l'étude du Vignole et des « trois ordres de l'architecture », le vrai visage de l'architecture »⁹⁷. Affirmation provocante et délibérément méprisante, visant à montrer la frivolité de ces choses qu'il faut traiter avec désinvolture, Le Corbusier rejette les ordres comme symbole d'une architecture dépassée, engluée dans l'imitation purement décorative du même, alors que les problèmes de l'époque sont à la construction et à l'utilisation des nouveaux matériaux. Il est parfois d'usage de remarquer que le souvenir du caractère symbolique des ordres resurgira chez Le Corbusier avec la formulation des « cinq points pour une architecture nouvelle ». Car s'il tente avant tout de justifier le nombre de cinq par des raisons rationnelles et structurelles (découlant de la juste analyse du problème de l'architecture nouvelle), la dimension symbolique n'est pas absente et Le Corbusier en était comme toujours très conscient. Ce point cristallise tout l'objet de sa mission d'architecte : renverser la table des valeurs, remplacer le système ancien par un système normatif nouveau (fondé non plus sur de simples justifications empiriques, mais sur de véritables principes rationnels). Les cinq points et leurs représentations sont symboliquement chargés de représenter (ou d'incarner du point de vue formel) le changement de paradigme. Même s'il ne s'agit sans doute pas à notre sens d'un élément décisif⁹⁸, il n'est pas absurde de penser que les multiples représentations synthétiques des cinq points mettent en jeu quelque chose des planches si célèbres qui présentent la juxtaposition des cinq ordres antiques. C'est le symbole d'une substitution, d'un combat et, pour Le Corbusier, d'une victoire annoncée.

Revenons maintenant à la question de l'histoire. En quoi cette discussion sur les normes et l'académisme concerne-t-elle le thème de l'histoire, objet de ce

⁹⁷ *Entretien*, p. 149.

⁹⁸ Notamment en raison du fait que là où les cinq ordres sont exclusifs l'un de l'autre au sein d'une seule œuvre, les cinq points forment un système et coexistent simultanément pour constituer *une* œuvre. C'est là un point de différenciation majeur entre ces deux réalités architecturales.

chapitre ? Si la normativité nouvelle développée par Le Corbusier est bien instaurée au moyen d'une réflexion sur l'histoire, elle ne sera pas constituée d'un ensemble de normes que l'on pourrait qualifier d'« historiques ». Cela à l'opposé de la pensée dominante de son temps, pour laquelle l'architecture doit se fonder sur l'imitation d'un ensemble de règles non pas indirectement extraites de l'histoire de l'architecture mais les dépassant d'une certaine manière, mais directement héritées de l'histoire. La nécessité de fait à laquelle se plie la production alors majoritaire (mais pas toute la production architecturale), celle qu'elle accepte comme la mesure du jugement architectural, est constituée par un ensemble d'éléments formels fournis par les styles d'époques antérieures (l'antique, le baroque, etc.). C'est le style « Beaux-arts », l'éclectisme, les néo-historicismes issus du XIXe siècle. Avant d'en revenir à la confrontation entre bonne et mauvaise manière de concevoir l'histoire, il est nécessaire de revenir sur ces éléments d'histoire de l'architecture des XIXe et XXe siècles.

L'architecture historiciste et l'imitation des formes du passé

La majorité des problématiques dans lesquelles s'inscrit l'œuvre de Le Corbusier sont héritées de débats ayant vu le jour au XIXe siècle. En effet, ce siècle sera celui de l'émergence de la plupart des questions qui trouveront leurs réponses au XXe siècle : la question du style architectural propre à la société moderne (industrielle et machiniste), style qui doit refléter spécifiquement l'époque contemporaine et non s'habiller des oripeaux d'époques à jamais disparues ; la question de l'urbanisme en conséquence des transformations qui affectent la ville et la société industrielles (la question du changement d'échelle, des nouveaux programmes architecturaux, etc.) ; la question de la modernité en architecture, liée à la production standardisée de nouveaux matériaux (le fer, l'acier, le béton), qui donnera lieu à la querelle entre architectes et ingénieurs. Bien que la pensée de Le Corbusier s'insère directement dans ces débats qui ne sont pas encore résolus au moment où il débute sa carrière d'architecte majeur (et il contribuera à « régler » et à reformuler nombre d'entre eux) et que sa réflexion découle fortement des solutions esquissées par ses prédécesseurs, notre propos ne pourra être à ce stade de notre

réflexion que schématique et général. Pour que les discussions suivantes soient plus claires, un rapide rappel des différentes tendances architecturales aux XIXe et au début du XXe siècle semble opportun, cela afin de montrer la prépondérance des modèles historiques dans les débats concernant le style architectural.

Une chose est certaine, le XIXe siècle est en architecture comme ailleurs le « siècle de l'histoire ». Il s'agit d'un siècle marqué par de nombreux *revivals* de styles historiques antérieurs, tout autant que par le développement prodigieux des techniques de construction et de l'urbanisme. Au final, deux camps antagonistes se trouveront confrontés (et Le Corbusier choisira son camp, qui sera loin d'être majoritaire au moment où il débute sa carrière). En tous les cas, l'histoire sera pensée par les architectes du XIXe siècle comme un catalogue de formes dans lequel ils vont puiser leur inspiration pour produire une architecture contemporaine. Précisons également que le choix de cette présentation, sous la forme de mouvements successifs, n'implique nullement que les différents mouvements n'aient pas coexistés dans le même temps. Certains mouvements majeurs, plus tardifs, comme *Arts and Crafts*, l'Art nouveau ou le *Werkbund* ne seront pas évoqués dans ce qui suit, car ils feront l'objet d'une étude plus spécifique dans une autre partie de notre travail.

Le mouvement qui ouvre le XIXe siècle est le « néo-classicisme ». Comme son nom l'indique, il s'agit bien d'un *nouveau* classicisme qui, s'il propose un retour aux modèles de l'Antiquité et de la Renaissance (ce par quoi il peut être appelé «classique »), n'en est pas pour autant une copie uniquement servile, mais un mouvement qui s'inspire de ces modèles pour proposer une nouvelle architecture. Cela a par exemple pu pousser les tenants du néo-classicisme à reprendre l'esthétique des temples antiques pour l'adapter à de nouveaux programmes architecturaux. Ici, la même esthétique classique pouvait servir à habiller des programmes tout à fait différents, voire antagonistes.

Un autre mouvement d'importance, apparu un peu après le précédent mais parcourant rapidement toute l'Europe, est ce que l'on appelle le « néo-gothique ». Par la redécouverte du Moyen Âge, ces architectes nous proposent une vision idéalisée de cette période historique comme une sorte d'âge d'or ou de paradis

perdu. Animés par des visées nationalistes (contradictoires puisque chaque pays verra dans le gothique la plus pure expression de l'âme nationale) et chrétiennes, ses plus grands représentants sont Pugin en Angleterre et Viollet-le-Duc en France. Il est à noter que ce dernier, dans son attention aux principes structurels présidant à la construction des édifices gothiques, affirmait que l'architecture pouvait s'intéresser au Moyen Âge et en faire une source d'inspiration primordiale sans pour autant *ressembler* au gothique (bien que cela apparaisse en complète contradiction avec ce qu'il a effectivement réalisé). C'est là une première critique décisive à la simple imitation formelle des œuvres du passé.

Alors que dans le cas des deux mouvements précédents, l'imitation des modèles historiques était fondée notamment sur des significations autres que de pure esthétique (philosophiques, religieuses, politiques), la deuxième moitié du XIXe verra se développer les œuvres d'un ensemble d'architectes recherchant les formes du passé, mais sans leur attribuer aucune signification historique, philosophique, etc. C'est là le mouvement que l'on appelle traditionnellement l'« éclectisme », grand vainqueur du siècle. En effet, ces architectes mélangent indifféremment toutes les sources d'inspiration et leur art réside dans la capacité à puiser dans différentes époques de l'histoire et d'en faire une synthèse totalement inédite. L'École des Beaux-arts de Félix Duban est ici une œuvre tout à fait représentative de cette tendance, ce qui peut permettre une première compréhension de certaines des charges de Le Corbusier contre cette institution. On peut également penser à celui qui est certainement le plus génial des architectes éclectiques, attestant que ce mouvement a pu également produire de grandes œuvres, à savoir Charles Garnier, auteur du célèbre Opéra (et qualifié par les critiques de l'époque de « gâteau à la crème », preuve de son caractère inédit et surprenant). L'éclectisme est donc un mouvement de synthèse de différentes sources d'inspiration qui, comme tel, ne vise pas à copier des édifices issus d'époques anciennes, mais bien plutôt à mélanger ces sources pour créer des œuvres nouvelles.

Enfin, il est nécessaire d'indiquer l'existence d'une autre tendance importante, née de la critique des précédentes (cela en dépit de toutes leurs différences), à savoir celle de l'architecture métallique, de l'architecture d'ingénieurs. Leur principale affirmation, qui sera reprise par Le Corbusier en l'exacerbant, consiste à dire que puisque nous ne vivons plus comme au Moyen Âge ou à la Renaissance, il nous faut

créer une architecture qui prenne en compte les progrès du XIXe siècle et qui en soit le reflet. La question concerne ici principalement l'utilisation des nouveaux matériaux comme le fer. À quelques exceptions notables, la plupart des architectes du XIXe soit ne l'utilisent pas, soit le cachent en dissimulant la structure réelle. Or certains programmes ont pourtant favorisé le recours à ces nouveaux matériaux auxquels ils étaient plus adéquats : les halles, les pavillons d'exposition, les gares, les bibliothèques publiques, etc. De tels bâtiments nécessitaient l'intervention d'ingénieurs, alors que les architectes n'étaient le plus souvent cantonnés qu'à la réalisation de l'enveloppe. D'où le développement d'un inévitable antagonisme entre deux attitudes : celle des architectes (sortes de garants du goût) qui estimaient, qu'au mieux, les nouvelles techniques devaient être cachées ; et celle d'ingénieurs comme Eiffel ou Baltard qui veulent utiliser les matériaux modernes et les afficher car ils estiment que la construction possède une beauté propre, rationnelle et issue du calcul. La solution de cette crispation viendra en partie de ces architectes occupant une position intermédiaire entre les deux positions opposées et que l'on nomme « rationalistes » (à qui Le Corbusier doit énormément depuis qu'il a été initié à leur pensée par Auguste Perret) comme Semper, Viollet-le-Duc ou encore Labrouste. Leur idée-force consiste à affirmer que l'esthétique ne saurait prévaloir ni sur le programme, ni sur les techniques constructives. Il s'agit donc pour eux de faire table rase du passé et des styles historiques, car ce à quoi les éléments architecturaux doivent avant tout répondre, c'est à des besoins et à des fonctions précises. Le projet doit se baser sur la raison et non sur la convenance à un style historique, sur une adaptation logique au programme et non à des dogmes esthétiques.

Des conflits très forts opposeront les rationalistes aux tenants des Beaux-arts jusqu'à Le Corbusier et pour longtemps encore, c'est-à-dire jusqu'au triomphe mondial du modernisme devenu dominant (de ce que Johnson et Hitchcock ont nommé « le Style international ») après la Deuxième Guerre Mondiale. Ce qui revient à dire qu'au moment où Le Corbusier embrasse sa carrière d'architecte à Paris (à partir de 1917) et pendant la première période de sa carrière, ce sont toujours les tenants de la tendance des Beaux-arts, historiciste et décorative, qui construisent la majorité des commandes symboliquement les plus importantes, remportent tous les concours d'envergure (notamment celui de la Société des Nations, dont l'issue défavorable aura tant d'influence sur notre architecte) et forment encore l'horizon

indépassable de l'architecture contemporaine. Il faudra toute la ténacité et l'engagement de gens comme Le Corbusier pour parvenir à imposer progressivement l'architecture moderne, pour la faire exister autrement que comme idée (elle était au fond déjà thématifiée au moins depuis Viollet-le-Duc). Ceci revient également à dire que la majorité de la production architecturale consistait encore pendant longtemps à répéter en un mélange éclectique des formes historiques, grecques, romaines, baroques ou gothiques au début du XXe siècle, ainsi qu'à masquer systématiquement derrière des faux-fuyants l'utilisation des matériaux modernes.

Ces quelques remarques permettent de mieux saisir *ce à quoi et à qui Le Corbusier s'oppose*, à quelle type de normativité alors hégémonique il a choisi de se confronter. Car il s'agissait bien d'une lutte extrêmement violente, entre des individus et des institutions bien réels et non pas simplement une bataille de mots ou d'abstractions. Le Corbusier a démarré sa carrière publique d'architecte avant tout comme théoricien, mais comme théoricien de combat, comme propagandiste de la cause moderne, et la plupart de ses textes et de ses bâtiments étaient au sens le plus fort des manifestes en faveur d'un style de construction et d'une manière de penser.

Le bon rapport à l'histoire

Au début du XXe siècle la production architecturale était ainsi encore presque tout entière fondée sur une référence mimétique directe à l'histoire et aux formes du passé. Même l'architecture métallique des ingénieurs et la pensée rationaliste naissante n'étaient en fin de compte que de très importantes *réactions* à cette référence dominante, c'était *contre* elle que ces architectes préconisaient d'opérer un recentrage sur des problèmes de nature programmatique et structurelle, en une sorte de recherche rationnelle et transhistorique. Cet oubli (ou ce déni) de l'histoire sera d'ailleurs répété, sous d'autres modalités, par le futur modernisme hégémonique (dans les années cinquante), ce qui lui vaudra à son tour de nombreuses critiques de la part des jeunes architectes. C'est dire l'importance essentielle de l'histoire en ce qui concerne la question de la normativité en architecture, qui est un thème permanent de son propre développement.

Quoiqu'il en soit, il est important de noter que, s'agissant aussi bien de la production architecturale moyenne et médiocre que des grandes œuvres du XIXe et du début du XXe (Le Corbusier, comme tout homme dans un contexte de lutte, a souvent tendance à ne pas effectuer de telles distinctions et à tout mettre dans le même panier), la norme reste un certain mode de référence au passé : *celui de l'imitation directe* (sublimée ou pas, originale ou pas) *de formes issues d'époques révolues*. Or, pour qui ambitionne de refonder intégralement l'architecture sur des bases entièrement neuves, c'est à cette modalité de fondation de la discipline architecturale sur la répétition routinière du même découvert dans l'empirie qu'il faut s'attaquer. Et ici comme ailleurs (pensons au débat sur le fonctionnalisme), le grand génie de Le Corbusier consiste en un dépassement des positions antagoniques, par une sorte d'approfondissement, de déplacement des problèmes aboutissant à une synthèse personnelle et originale (ce qui ne veut pas dire sans racines ou sans ancrage dans l'histoire comme horizon de problèmes hérités). Car en effet, il pourrait sembler facile, voire évident, pour l'architecte se voulant résolument moderne de tomber dans le rejet pur et simple de l'histoire : puisque l'architecture jusqu'ici s'est toujours pensée en fonction de la référence aux modèles historiques du passé, laissons tomber l'histoire et toute référence au passé. Pour Le Corbusier, une telle attitude ne saurait être viable. Ce qu'il faut rejeter, ce n'est ni l'étude du passé, ni la référence à l'histoire, c'est une certaine attitude esthétique d'imitation servile et formelle des œuvres du passé. Car l'étude du passé est indispensable pour qui veut faire œuvre moderne et recommencer l'architecture. C'est dans l'histoire, ou plus précisément par l'étude du passé que les bases sur lesquelles reconstruire la discipline architecturale sur des principes différents peuvent être décelées. C'est bien là l'inverse du piège tendu par la logique de la table rase : par où commencer dès lors que l'on rejette en bloc l'étude du passé ?

Rappelons tout d'abord le caractère nécessaire de l'étude du passé pour Le Corbusier :

« Tout homme pondéré, lancé dans l'inconnu de l'invention architecturale, ne peut vraiment appuyer son élan que sur les leçons données par les siècles ; les témoins que les temps ont respectés ont une valeur humaine permanente »

Ce qui est en cause, ce n'est pas le fait de se référer au passé, mais la *manière* de s'y référer. Il est une mauvaise manière de se rapporter à l'histoire, c'est là ce que Le Corbusier dénonce sous le terme d'« académisme », qui est soumission au donné et simple répétition formelle du même. Mais à l'inverse, il y a chez Le Corbusier une théorie du juste rapport à l'histoire, qu'il est indispensable de saisir dès lors qu'il est à la fois question de comprendre pourquoi il rejette ce qu'il rejette et pourquoi il lui semble nécessaire de proposer un système normatif nouveau. Si l'académisme est toujours conçu par Le Corbusier comme une figure du retour, de l'inertie, de la soumission, le juste rapport à l'histoire sera à l'inverse une pensée se rapportant à la tradition pour en tirer les leçons au lieu d'en imiter les formes. Car, comme le dit Le Corbusier, les choses de l'architecture sont des « choses qui ne sont pas d'aspect, mais d'essence »⁹⁹. À ses détracteurs qui l'accusaient de « vouloir détruire systématiquement le passé », il va opposer une autre pensée du respect véritable du passé, éloigné de tout rapport mimétique et de toute « iconolâtrie » (selon le terme utilisé par l'architecte dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*) :

« L'histoire, qui s'appuie sur des jalons, n'a conservé que ces témoins loyaux : les imitations, les plagiat, les compromis, sont rangés derrière, délaissés, voire détruits. Le respect du passé est une attitude filiale, naturelle à tout créateur : un fils a, pour son père, amour et respect »¹⁰⁰

« Vous ne confondez pas ce respect, cet amour, cette admiration, avec l'insolence et l'indolence d'un fils à papa bien décidé à s'épargner tout effort personnel, préférant vendre à ses clients le travail de ses aïeux »¹⁰¹

Face aux « fils à papa » de l'art académique, « ceux qui craignent les heures d'angoisse de l'invention, pourtant compensées par les heures de joie de la découverte », Le Corbusier oppose l'attitude du bon fils et son amour véritable à l'égard de celui qu'il reconnaît comme son « père ». Le Corbusier voyait d'ailleurs dans le passé « son seul maître ». Or, qu'est-ce que le respect de l'enseignement du père ou du maître ? Il ne s'agit certainement pas simplement de se dispenser d'une

⁹⁹ *Entretien*, p. 164.

¹⁰⁰ *Entretien*, p. 165.

¹⁰¹ *Entretien*, p. 166.

pensée personnelle en répétant servilement les mots d'ordres et les formules du maître, ce que recherchent tous les paresseux et les indolents, à savoir du prêt-à-penser, une vision du monde toute faite qu'il suffirait d'apprendre par cœur pour hériter d'une dignité simplement empruntée. De manière extrêmement conséquente, il est possible de reconnaître dans ces propos tous les traits des définitions de l'académisme (en tant que délégation paresseuse du jugement et soumission à la norme d'un autre) étudiées précédemment. C'est là le caractère du disciple et non de l'élève au sens le plus noble du terme. Le vrai rapport du maître à l'élève et non de répétition mimétique, mais d'*élévation*. Et s'il s'agit de répéter quelque chose de l'enseignement du maître, ce n'est certainement pas tant le contenu de cet enseignement, que ce qu'il faudrait appeler sa « modalité d'invention ». C'est cela « l'attitude filiale » dont parle Le Corbusier, celle qui dépasse les choses « d'aspect » pour s'élever aux choses « d'essence ». C'est ici que nous pouvons faire intervenir le concept déterminé de « tradition » chez l'architecte :

« La tradition est la chaîne ininterrompue de toutes les novations, le témoin le plus sûr de la projection vers l'avenir »¹⁰²

« Toutes les grandes œuvres de la tradition, celles qui, sans exception, constituent, maillon après maillon, la chaîne classique, furent révolutionnaires à leur apparition »¹⁰³

Le respect véritable de la tradition, c'est-à-dire celui qui en tire les enseignements afin de s'engager dans « la projection vers l'avenir », n'a rien à voir avec « les imitations, les plagiats, les compromis » de l'état d'esprit académique. Et dans une sorte de retournement, Le Corbusier affirme qu'être révolutionnaire, au sens où il entend ce terme, ce n'est pas du tout faire table rase du passé, mais c'est bien au contraire se replonger dans « la chaîne classique » afin de se nourrir des puissances créatrices des œuvres qui la constituent. Le « classicisme » n'est pas défini en termes de formes (n'est pas défini comme un système plastique), mais comme un état d'esprit strictement inverse à l'esprit académique. Alors que l'architecture académique se pense comme la digne héritière de la grande tradition classique de l'architecture (notamment l'Antiquité gréco-romaine) en ce qu'elle en répète les

¹⁰² *Entretien*, p. 144-145.

¹⁰³ *Précisions*, p. 158.

formes, Le Corbusier montre qu'elle n'en est réalité que le fossoyeur, en ce qu'elle n'en a pas tiré l'enseignement principal, à savoir l'injonction à la novation. Car l'académisme définit le classique uniquement comme « ce qui est ancien », « ce qui est avant ». À l'inverse, cherchant à dépasser l'opposition entre classique-ancien et moderne-nouveau, Le Corbusier utilise un concept de classicisme définissant celui-ci suivant des caractères décrivant moins une antériorité temporelle qu'une certaine forme d'intemporalité : est classique ce qui est permanent, ce qui vaut toujours aujourd'hui et pour toujours. Le classicisme véritable se réfère à la permanence des œuvres et non à leur « antiquité ». De la même manière, la vraie tradition est ici celle du nouveau. Là aussi, et nous le savons au moins depuis Pascal et la *Préface au Traité du vide*, il est possible d'entendre des choses différentes sous les termes de « tradition » et de « respect de la tradition », et cela selon les disciplines ou les domaines concernés par l'emploi de tels vocables. Le concept de tradition est double. Il peut ainsi aussi bien désigner la dimension de la *transmission d'un héritage* que la *tradition du perfectionnement, du progrès ou de l'amélioration*. La tradition scientifique désigne ainsi avant tout la continuation du processus rationnel et cumulatif du progrès dans la direction d'un dernier état de la science plus proche du vrai que le précédent. De la même manière, il n'est pas dénué de sens de parler de progrès en art ou d'y voir à l'œuvre avant tout ce second concept de tradition : une fois que l'on a peint comme Giotto, on ne « peut plus » peindre comme lui. En art comme en sciences, certaines œuvres qui changent quelque chose empêchent toute pensée d'une temporalité linéaire dans ces domaines. À l'inverse, s'il s'agit avant tout de perpétuer ou de préserver un héritage à transmettre (considéré comme parfait en soi), toute innovation sera envisagée comme mauvaise ou perverse. Ce que l'on appelle « conservatisme » repose en quelque sorte sur la confusion de ces deux concepts de tradition, ainsi que sur la non-reconnaissance de la pluralité du sens de la notion en fonction des domaines abordés. En un sens, l'académisme dénoncé est bien un tel conservatisme.

Aux yeux de notre architecte, le classicisme véritable est ainsi une reprise de l'universel de la novation caractérisant le respect de la tradition artistique et non la conservation d'un ensemble déterminé de formes répétables. C'est en ce sens qu'il nous faut également comprendre les célèbres pages de *Vers une architecture* dans

lesquelles Le Corbusier se réapproprie des œuvres telles que le Parthénon ou la Basilique Saint-Pierre de Rome, pour s'en faire l'héritier véritable *contre* les tenants de l'architecture académique. Et là encore, par un déplacement remarquable, Le Corbusier appelle classique toute œuvre qui touche « aux valeurs éternelles » (les bases humaines, biologiques et géométriques notamment). Or, seules les valeurs éternelles peuvent encore être d'« actualité ». Le véritable recours à la tradition est un geste qui réitère son caractère révolutionnaire, c'est-à-dire qui reprend singulièrement, en fonction des conditions présentes, l'universel de la novation. Toute œuvre révolutionnaire est une œuvre qui mêle intimement deux types d'éléments et les instancie dans une création originale et singulière : des éléments historiques, relatifs (état de la technique, développement social) et des éléments universels, éternels (les besoins et les bases humaines).

Citons à ce sujet les propos suivants de Le Corbusier :

« Le propre de la création est une mise en équation de rapports foncièrement nouveaux, puisque l'un des termes est fixe – la sensibilité humaine – et que l'autre est toujours en mouvement, - les contingences, c'est-à-dire le milieu formé de la qualité technique, en tous domaines, d'une société en perpétuelle évolution »¹⁰⁴

L'étude respectueuse du passé, celle qui en tire vraiment les enseignements, est celle qui arrive à saisir *l'éternel dans le transitoire* pour en extraire une puissance d'avenir présente, enfouie dans toute grande œuvre de l'histoire (les « témoins » dans le vocabulaire de l'architecte). Le passé recèle ainsi des puissances d'avenir insoupçonnées, ce que Le Corbusier appelle des « leçons ». L'étude d'œuvres particulières, que celles-ci appartiennent au domaine des chefs-d'œuvre reconnus du génie humain (le Parthénon) ou au domaine plus modeste de l'art populaire et du folklore (le pot du céramiste des Balkans), quand celles-ci sont pourvues d'une véritable grandeur, ouvre l'humain à la dimension du l'universel, de l'éternel au sein du transitoire. Et, au fond, pour Le Corbusier, toute grande œuvre d'art pourrait être définie comme une réalisation particulière mobilisant de manière originale la rencontre de l'universel et du singulier. C'est là ce qu'il était déjà possible d'entrevoir dans et par l'étude du « Voyage d'Orient ». On en trouvera une nouvelle confirmation dans ce qui sera étudié plus tard sous le vocable de « la double voie du folklore et du

¹⁰⁴ *Précisions*, p. 159.

Parthénon ». La considération attentive de ces deux *types* d'ouvrages humains (productions géniales, œuvres du folklore), de ces deux types particuliers, a conduit l'architecte à retrouver l'universel sur lequel refonder l'architecture nouvelle, à retrouver les bases humaines ayant présidé au destin de l'art architectural. Le grand créateur est celui qui sait mobiliser l'universel en l'instanciant dans le transitoire technique et social afin de faire concorder l'éternel et le plus contemporain. Cette idée que certaines œuvres ont été capables de capter de telles forces universelles, de toucher aux « valeurs éternelles », amène Le Corbusier à développer un concept intéressant de l'actualité ou de la contemporanéité de l'œuvre d'art (quoiqu'une telle conception ne soit pas foncièrement originale dans le champ de la réflexion sur la modernité en art). Il dit à propos de ces objets « qui peuvent être objets poétiques » :

« Nous aurons goût à en rassembler des séries que nous déclarerons tous contemporains devant notre sensibilité, bien qu'ils ne le soient nullement dans le temps. L'anachronisme, ici, ne se mesure pas à l'échelle du temps ; il ne surgit que dans l'hiatus de choses dotées d'âmes disparates. Le contemporain sur ce plan de la sensibilité, c'est la rencontre d'âmes sœurs. Et des objets venus de tous les temps et lieux peuvent prétendre à cette fraternité »¹⁰⁵

En dissociant ainsi les dimensions de la contemporanéité et de la chronologie, Le Corbusier redéfinit le concept du contemporain. Un objet est contemporain « sur ce plan de la sensibilité », non pas du fait de son appartenance chronologique à l'époque présente (de par sa date de production par exemple), mais en raison de la puissance d'avenir qu'il recèle en ce qu'il a rejoint les valeurs universelles de l'art. Ainsi, toute œuvre contemporaine au sens chronologique du terme *n'est pas* nécessairement contemporaine sur le plan de la sensibilité. Tout l'art du présent n'est pas contemporain ; l'art d'aujourd'hui peut être anachronique. Car, selon Le Corbusier, l'« anachronisme (...) ne se mesure pas à l'échelle du temps ». C'est bien évidemment cette conception du contemporain en art qui lui permettra de discréditer comme anachroniques les œuvres de l'art décoratif ou encore la majorité des bâtiments construits selon la manière académique, en dépit de leur actualité chronologique. Leur anachronisme est en réalité double : du point de vue de « l'esprit nouveau », de l'esprit du temps, ils sont dépassés ; mais ils le sont aussi du point de vue de l'universel qu'ils nient et ne savent pas reconnaître.

¹⁰⁵ *Entretien*, p. 175.

Dans un ouvrage dédié à la question de la contemporanéité, le philosophe Giorgio Agamben a développé un ensemble de réflexions très proches de certains des éléments développés ici en ce qui concerne Le Corbusier. Cherchant à saisir tout le sens de la formule de Roland Barthes (méditant Nietzsche) suivant laquelle « le contemporain est l'inactuel », Agamben développe quelques-uns des traits majeurs de l'attitude de contemporanéité, irréductible à la dimension d'une situation uniquement pensée en termes chronologiques¹⁰⁶. Ainsi, si la contemporanéité désigne bien pour une part le fait d'« être de son temps » au sens plein du terme (d'être dans le « tempo », dans le rythme propre à son époque, à l'unisson ou au diapason de celle-ci), elle implique également selon Agamben une forme de « non-coïncidence » ou de « dyschronie », de telle sorte que la contemporanéité véritable ne saurait être caractérisée comme un mode de rapport à son propre temps sur le modèle d'une pleine et entière adéquation ou d'une coïncidence sans distance. C'est-à-dire ici une certaine forme d'« inactualité »¹⁰⁷ :

« La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir »¹⁰⁸

Seuls l'existence et le maintien de cette distance avec son propre temps peuvent permettre à l'individu authentiquement contemporain de penser son époque. Le fait d'être de son temps, au sens d'une insertion active dans celui-ci, implique ici en quelque sorte de ne pas l'être entièrement, si nous entendons par là le fait d'être purement et simplement déterminé par lui, d'en être le produit purement passif. C'est bien pourquoi, toujours selon Agamben, le véritable contemporain sait voir dans son époque ses « obscurités » :

¹⁰⁶ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 2008, p. 25 : « (...) le rendez-vous dont il s'agit dans la contemporanéité ne se situe pas seulement dans le temps chronologique ».

¹⁰⁷ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 10 : « Cette non-coïncidence, cette dyschronie, ne signifient naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps ».

¹⁰⁸ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 11.

« (...) le contemporain est celui qui fixe son regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité (...) percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité : cela suppose une activité et une capacité particulières. Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité »¹⁰⁹

Et Agamben de poursuivre :

« (...) le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller (...) Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau des ténèbres qui provient de son temps »¹¹⁰

S'il est clair que la contemporanéité de Le Corbusier relève pour une grande part de ce qu'il a pu déceler dans son propre présent de lueurs obscures, d'anachronismes et de survivances mortifères, étant autant d'obstacles au développement des potentialités de novation propres à l'époque, une telle expérience de la négativité qui anime l'époque est toujours reprise chez l'architecte dans le sens de la positivité d'une visée de transformation d'une époque en laquelle il croit (et dans laquelle il entend bien jouer un premier rôle, car c'est bien là « une affaire qui le regarde »). Enfin, dernier trait intéressant : si la contemporanéité au sens développé ici désigne bien un certain mode de rapport de l'individu à son propre temps, elle engage du même geste une prise en considération d'autres temps et d'abord et avant tout du passé. La contemporanéité est ici modalité de rapport à l'histoire.

Voici ce que dit Agamben à ce sujet :

« Cette relation particulière au passé a également un autre aspect. La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain »¹¹¹

« Ceux qui ont cherché à penser la contemporanéité ont pu le faire seulement à condition de la scinder en plusieurs temps, introduisant dans le temps une essentielle hétérogénéité (...) Cela signifie que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation

¹⁰⁹ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁰ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 22.

¹¹¹ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 33.

du temps, est en mesure de le transformer et de la mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire de manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre »¹¹²

Ces derniers mots semblent parfaitement décrire la contemporanéité de Le Corbusier dans son rapport à l'histoire. Il n'est en effet que de penser à la manière dont sa référence au Parthénon dans *Vers une architecture* constitue l'un des aspects les plus contemporains de sa réflexion¹¹³ !

C'est peut-être également cette compréhension du contemporain qui peut à certains égards permettre de rendre raison de l'iconoclasme de Le Corbusier, cette attitude de prétendu mépris à l'égard du passé que ses adversaires mettent tant de hâte à défendre. Pour comprendre ces positions en dépassant leur caractère éminemment provocateur, il faut comprendre que le juste rapport à l'histoire défini par Le Corbusier (ainsi que sa conception de la contemporanéité d'une œuvre), implique d'être *sélectif* à l'égard du passé. Et, là encore, ce n'est pas par mépris du passé que Le Corbusier agit ainsi, mais précisément au nom d'une forme de respect plus authentique. C'est *au nom du passé* qu'il faut reconnaître que le passé « n'est pas une entité infaillible ». Comme il le dit lui-même : « Nous protestons au nom de tout (...) au nom de nos aïeux dont le travail nous est une cause de respect »¹¹⁴. Car, encore une fois, il y a également une bonne et une mauvaise manière de se comporter en ce qui concerne la question de la conservation du passé. C'est cette forme particulière d'académisme (de « manière de ne pas penser ») qui est représentée parce que l'on pourrait appeler « le fétichisme » qui est ici visée par Le Corbusier. Le fétichiste, dans son sentimentalisme de façade, qui n'est en réalité que le masque de sa paresse de jugement, affirme qu'il faut tout conserver du passé, sans réserve et sans discrimination, du seul fait que cela est passé. C'est là une forme d'académisme selon Le Corbusier, puisque le fétichiste se soumet au donné (une chose a de la valeur du seul fait qu'elle existe), prend pour norme de son jugement l'existant (ce qui nous est parvenu du passé) et refuse d'exercer sa

¹¹² Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 37-40.

¹¹³ Pensons ici non seulement à l'assimilation de l'édifice de Phidias à une « machine », mais également, du fait de la juxtaposition avec une automobile Delage, à l'effet de « collage » surréaliste, aspect esthétique d'une grande modernité.

¹¹⁴ ADA, p. 9.

capacité personnelle de discrimination. Cette forme de soumission au passé, de sentimentalisme paresseux, il l'appelle du nom d'« iconolâtrie ». Et l'iconolâtre typique va bien évidemment accuser Le Corbusier, qui prône de se débarrasser d'une partie des œuvres du passé, de « vouloir tuer le sentiment », le traitant de « barbare et d'homme sans cœur, d'iconoclaste et d'antéchrist »¹¹⁵. À l'inverse d'une telle attitude, Le Corbusier prône un certain mélange de courage intellectuel et de force morale qui fait le tri dans les œuvres du passé, cela afin d'en sauver le meilleur en tant que celui-ci pourra inspirer le présent.

Pour cela, il commence par dénoncer notre indulgence à l'égard du passé en tant que passé, à l'exemple du phénomène du musée :

« Les objets qui sont mis sous les vitrines de nos musées sont consacrés de ce fait (...) Ils sont décrétés beaux ; ils servent de modèle, et voici l'enchaînement fatal des idées et des conséquences »¹¹⁶

« Devant le lointain passé, nous nous sentons indulgents (...) Évidemment dans le tas, se trouvent de fort belles choses. Mais le fait qui est vraiment caractéristique, c'est notre sentiment d'admiration automatique et notre dénuement de sens critique lorsqu'il s'agit de choses que les siècles ont légués »¹¹⁷

Ce qui est ici dénoncé par Le Corbusier, c'est la tendance à la paresse dans la logique du jugement esthétique (dit grossièrement : « puisque c'est au musée, c'est forcément bien ») et la dissymétrie dans le traitement des œuvres du présent et des œuvres du passé. Alors qu'aux yeux de Le Corbusier les œuvres d'avant-garde, *quelle que soit leur qualité*, sont systématiquement dénigrées par le grand public et par les tenants de la culture académique (ou en tout cas envisagées avec force suspicion), les œuvres du passé semblent inconditionnellement admirables du seul fait de leur origine chronologique. Peut-être serait-il possible d'affirmer, toutes choses égales par ailleurs, que ce que dit Le Corbusier ici (lui qui a vécu l'apogée des avant-gardes artistiques) est encore vrai aujourd'hui : en dépit de la logique de consécration automatique propre au fonctionnement de l'institution muséale, le grand

¹¹⁵ *Précisions*, p. 188.

¹¹⁶ *ADA*, p. 18-19.

¹¹⁷ *ADA*, p. 19.

public sera évidemment plus enclin à se laisser aller aux critiques grossières face à des œuvres d'art contemporain qu'il ne comprend pas la plupart du temps, que face à des œuvres consacrées par la tradition. Et au contraire de cette logique paresseuse du jugement, Le Corbusier maintient avec force l'exigence d'un exercice vivant, personnel et critique du jugement esthétique. Ce qui compte en art, ce n'est pas l'origine chronologique d'une œuvre, c'est sa qualité, quelle que soit l'autorité de son auteur, le prestige de sa culture d'appartenance, etc. Le passé ne possède ainsi aucune qualité intrinsèque, une œuvre n'est pas bonne du seul fait de son appartenance au passé. Or, il est évidemment plus facile de se laisser aller au jugement paresseux, déléguant son jugement à une autorité extérieure (en apparence, on est sûr de ne pas se tromper !), que de prendre le risque d'un jugement personnel et critique. Mais bien plus fortement encore, c'est pour Le Corbusier faire preuve d'irrespect à l'égard du passé que de ne pas le traiter en considération de sa qualité propre. Mieux : c'est faire offense aux grandes œuvres de l'histoire que de les noyer dans l'admiration indistincte de la totalité du passé. Là encore, la norme du jugement ne saurait reposer sur une simple acceptation de l'empirique, mais sur des raisons nécessairement plus élevées. Ainsi, contrairement à l'attitude fétichiste et iconolâtre, le bon rapport au passé implique d'être sélectif et exige une bonne dose d'iconoclasme. Celui qui respecte dans le passé sa grandeur est nécessairement iconoclaste.

Par conséquent, selon Le Corbusier, la grande œuvre d'art du passé est également celle qui est la plus contemporaine au « plan de la sensibilité », c'est-à-dire que par l'union qu'elle réalise de l'universel et de particulier, elle recèle en elle des puissances d'avenir utilisables par l'artiste pour créer l'art de demain. Autrement dit : la grande œuvre du passé peut encore servir le présent. Le critère de la conservation des œuvres du passé réside pour une part dans leur utilité pour le présent. Le Corbusier est très clair sur ce point :

« Nous désirons alors faire autre chose qu'imiter les faiblesses de certaines gens faibles des siècles antérieurs ; nous désirons que notre culture serve à quelque chose et nous pousse vers le mieux. Les musées sont un moyen de s'instruire pour les plus intelligents, tout comme la ville de Rome est un enseignement fécond pour ceux qui ont une connaissance profonde de leur métier »¹¹⁸

¹¹⁸ ADA, p. 23.

C'est là un tout autre critère de conservation que celui mis en avant par l'architecte, à savoir celui de la fécondité du passé qui ne se révèle qu'à l'œil averti. Dans le musée, nous dit Le Corbusier, « rien de ce qui est passé ne sert directement. Car notre vie sur terre est un chemin qui ne repasse jamais sur lui-même »¹¹⁹. Or, si la culture doit être pour nous autre chose qu'un simple jeu d'érudition, quelque chose comme un moyen de nourrir la vie présente, nous ne saurions tolérer aucune des formes morbides du fétichisme. Ni nous dédier à la contemplation du passé uniquement pour lui-même, ni nous complaire dans la stérile imitation de ses formes, mais recréer le présent en prenant appui sur ce qui, du passé, peut nous servir encore à construire le monde de demain. Et si tel est bien l'objectif qu'il faut avoir sous les yeux (et il est clair que pour Le Corbusier il ne s'agissait de rien de moins que de réformer la culture en son intégralité au moyen de l'architecture), il n'est pas de sentimentalisme qui tienne : il faut avoir la force et le courage de jeter ce qui ne sert plus, de se débarrasser du superflu qui nous encombre et entrave notre route en direction de l'essentiel :

« Or je m'aperçois qu'une foule d'objets qui portaient autrefois l'esprit de vérité sont vidés et ne sont plus que des carcasses : je jette. Je jetterai tout du passé, sauf ce qui sert encore. Des choses servent toujours : l'art »¹²⁰

« Désigner le superflu et le jeter loin. Le superflu est ce qui ne sert à rien. Tout ce qui émeut sert. Tout ce qui obstrue est de trop. Qu'est-ce qui n'est pas superflu ? L'essentiel »¹²¹

« Qu'on ne m'accuse pas de vouloir tuer le sentiment. Je pense donc que tout ne sert pas, que tout n'est pas émouvant »¹²²

« Je jetterai tout du passé, sauf ce qui sert encore ». Cette phrase lapidaire, dans son intense brutalité même, est l'affirmation d'une foi pour Le Corbusier. La foi dans la possibilité de l'époque de posséder son art propre, un art en adéquation avec l'existence moderne. Mais, comme le montrent bien les citations précédentes, on ne saurait voir ici dans l'affirmation de l'utile une conception strictement utilitaire de « ce

¹¹⁹ ADA, p. 16.

¹²⁰ ADA, p. 168.

¹²¹ ADA, p. 168.

¹²² ADA, p. 169.

qui sert encore » ou une conception uniquement fonctionnelle de l'« essentiel ». Ce qui sert, c'est toujours pour Le Corbusier ce qui répond aux besoins universels et constants de l'homme, c'est ce qui répond aux exigences de l'universel anthropologique. Des besoins à la fois corporels et spirituels. Besoins du corps et besoins de l'âme appellent, au même titre, leur satisfaction pleine et entière. Autant dire que le domaine de « ce qui sert encore » excède largement l'extension de ce que nous entendons habituellement et immédiatement sous le terme d'« utilité ». Des choses non utilitaires servent en ce sens pour l'architecte. C'est ainsi qu'en architecture, Le Corbusier n'est certainement pas un strict fonctionnaliste : nombre des éléments architecturaux qu'il met en œuvre, s'ils ne répondent pas à des exigences strictement fonctionnelles (de réponse au programme, aux questions structurelles, etc.), trouvent pourtant leur nécessité dans leur fonction de satisfaction spirituelle. La destination de l'architecture est bien-au-delà des choses utilitaires. De plus, le projet corbuséen étant en son fond non pas avant tout esthétique (créer de nouvelles formes), mais moral et social (réformer la culture pour apporter le bonheur à l'homme), l'attitude non fétichiste qui consiste à avoir le courage de se débarrasser de l'inessentiel est pour Le Corbusier l'équivalent d'une saine maxime morale :

« Dans le ripolin, ce qui a servi est un déchet, vous le jetterez. Acte important dans la vie ; morale productrice (...) Nous mentons alors, car nous cherchons à dissimuler cette lâcheté de n'oser se séparer, et cette laideur d'accumuler ; nous instaurons le culte du souvenir »¹²³

Le juste rapport à l'histoire impose d'aller de l'avant, car notre « vie sur terre est un chemin qui ne repasse jamais sur lui-même ». C'est une laideur morale, un manquement au devoir que de se complaire dans « le culte du souvenir », car nous devons nous mettre au service de l'époque et de ses impératifs propres. Ce qui compte avant tout dans notre rapport aux choses du passé, c'est son caractère « productif », générateur de présent en quelque sorte.

Les remarques corbuséennes concernant les rapports entre l'histoire et la vie ne sont évidemment pas sans rappeler les réflexions de Nietzsche dans sa *Seconde Considération inactuelle*, intitulée « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie ». C'est d'ailleurs à juste titre que le rapprochement entre l'architecte et le

¹²³ ADA, p. 191.

philosophe est souvent opéré par les interprètes de l'œuvre du premier. Même s'il semble clair que Le Corbusier n'a selon toute probabilité lu de Nietzsche que son *Zarathoustra* (ouvrage dont il possédait une édition de 1908, qu'il a lu en 1908-1909 lors de son séjour parisien et qu'il dit avoir relu en 1961 à Roquebrune), l'un des thèmes l'ayant le plus marqué réside incontestablement dans l'attitude du héros nietzschéen à l'égard du passé¹²⁴. Et, en effet, même si leurs problématiques respectives sont à de nombreux égards très différentes (on pourrait avoir tendance à l'oublier en regard de la similitude apparente de certaines des thèses défendues), de nombreux points de convergence peuvent être mis en évidence, tant ces deux pensées semblent apparentées sur bien des aspects. Du point de vue des « divergences » entre les deux auteurs, il est clair que le propos de Le Corbusier n'est pas celui de Nietzsche, dès lors que ce dernier vise conjointement à fonder la nécessité de la restriction de l'horizon historique par l'oubli actif, à mener une critique acerbe d'un sens historique hypertrophié et atrophiant les forces vitales d'un peuple, mais également en ce que le texte de Nietzsche prend dans certaines de ses parties la science historique pour objet. Ces thématiques ne sont pas ici celles de l'architecte de la Villa Savoye. Par contre, il est possible de faire se rejoindre les deux auteurs au moins sur deux points principaux : la question de la nécessité de penser l'utilité de l'histoire ; la question de la catégorisation de différentes modalités de rapport à l'historicité et au passé.

Premièrement, il est clair que du point de vue « artiste » défendu par Le Corbusier (il s'agit de *mettre en forme* l'existence par le biais de l'architecture), mais également par Nietzsche¹²⁵, le recours à l'histoire doit toujours se référer aux intérêts de l'intensification du présent et de l'ouverture d'un avenir. Il ne saurait uniquement s'agir dans cette perspective de chercher à interpréter le passé pour lui-même selon des visées objectives de connaissance désintéressée (idée d'ailleurs mise à mal par Nietzsche). La connaissance historique est fondamentalement intéressée, cela en ce

¹²⁴ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 68 : « Jeanneret semble avoir été particulièrement séduit par l'enthousiasme lyrique et enflammé de Nietzsche pour ce Héros du Futur, sa haine passionnée pour l'Homme du passé, et par l'attitude corrélatrice à l'égard du passé et du futur. Plus tard, Le Corbusier cocha plusieurs passages où Nietzsche indique la nécessité d'ouvrir la voie au futur par la destruction de l'ancien, et où il souligne en conséquence le lien qui unit destruction et création ».

¹²⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Considérations inactuelles II*, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie », in : *Œuvres I*, Paris : Robert Laffont, 1993, p. 255 : « Il faut opposer aux effets de l'histoire les effets de l'art, et c'est seulement quand l'histoire supporte d'être transformée en œuvre d'art, de devenir un pur produit de l'art, qu'elle peut conserver et peut-être même éveiller des instincts ».

qu'elle intéresse celui qui cherche à mettre en forme le présent et en ce qu'elle doit être utilisée et présenter un intérêt dans cet horizon. L'histoire doit pouvoir être utile et la norme de cette utilité réside dans le critère d'une intensification des possibilités vitales de création de l'époque en sa grandeur et en sa nouveauté.

Les propos de Nietzsche sont ici très clairs :

« Cela signifie que nous avons besoin de l'histoire pour vivre et pour agir, et non point pour nous détourner confortablement de la vie et de l'action, ou encore pour enjoliver la vie égoïste et l'action lâche et mauvaise. Nous voulons servir l'histoire seulement en tant qu'elle sert la vie »¹²⁶

« Ce n'est que par la plus grande force du présent que doit être interprété le passé »¹²⁷, dit également Nietzsche dans la suite de son essai. Comme pour Le Corbusier, la référence à l'histoire et au passé ne doit pas servir de prétexte à la délégation paresseuse du jugement poussant à l'inaction (c'est-à-dire à l'absence de création propre), elle ne doit pas « nous détourner confortablement de la vie et de l'action ». De plus, sa fonction ne doit pas être simplement décorative ou ornementale (« enjoliver la vie égoïste ») comme cela est le cas selon Nietzsche du philistin cultivé. Au contraire, le recours à l'histoire dans ce qu'elle a de plus vivant pour nous doit nous inciter à créer notre propre forme collective (dans les termes de Le Corbusier le « style » de l'époque, incarnation de « l'esprit nouveau »).

Comme le souligne encore Nietzsche :

« Pourvu que nous apprenions toujours mieux à faire de l'histoire *en vue de la vie* ! (...) La culture historique (...) n'est bienfaisante et pleine de promesses pour l'avenir que lorsqu'elle s'accompagne d'un puissant et nouveau courant de la vie, une civilisation en train de se former, par exemple, donc uniquement lorsqu'elle est dominée et conduite par une puissance supérieure et qu'elle ne domine et ne conduit pas elle-même »¹²⁸

C'est bien pourquoi, deuxièmement, l'adoption du principe de l'utilité de l'histoire pour la vie engage Nietzsche à décrire trois modalités de rapport au passé : monumental, antiquaire et critique. Il sera ici tout à fait judicieux d'interpréter les propos corbuséens à l'aune des catégories nietzschéennes.

¹²⁶ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, 1993, p. 217.

¹²⁷ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 253.

¹²⁸ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 225-226.

Voici comment Nietzsche présente en première approche ces différents points de vue du vivant sur l'histoire (comprise en tant que fait et que discours) :

« La vie a besoin des services de l'histoire, il est aussi nécessaire de s'en convaincre que cette autre proposition qu'il faudra démontrer plus tard, à savoir que l'excès des études historiques est nuisible aux vivants. L'histoire appartient au vivant sous trois rapports : elle lui appartient parce qu'il est actif et qu'il aspire ; parce qu'il conserve et qu'il vénère ; parce qu'il souffre et qu'il a besoin de délivrance. À cette trinité de rapports correspondent trois espèces d'histoire, s'il est permis de distinguer, dans l'étude de l'histoire, un point de vue *monumental*, un point de vue *antiquaire*, et un point de vue *critique* »¹²⁹

Soulignons d'abord que si ces trois modes de rapport du vivant à l'histoire (déterminant des types de récits distincts) sont bien différents, cela n'implique aucune supériorité hiérarchique évidente de l'un des types de récits sur l'autre, ni aucune exclusivité de principe entre ces types de discours. Comme toujours chez Nietzsche, c'est l'ambivalence qui règne et le philosophe doit diagnostiquer chaque manifestation culturelle particulière à l'aide de son marteau. C'est pourquoi à chaque type d'histoire correspondent aussi bien, selon l'usage qui en sera fait, des bienfaits ou des dérives potentielles. Il faut maintenant caractériser brièvement ces trois attitudes historiques.

L'histoire monumentale est avant tout une histoire qui se réfère aux monuments de l'histoire, c'est-à-dire à ces « moments » insignes que sont les grands événements et les grands personnages historiques. L'histoire monumentale est ainsi une histoire à la gloire de l'humanité¹³⁰ dans ce qu'elle a de sublime et en ce qu'elle est passible de grandeur. L'utilité du recours à l'histoire monumentale pour l'individu voulant aller dans le sens d'une intensification de forces vitales lui permettant de créer à son tour quelque chose de « grand » dans l'histoire (de monumental) est décrite par Nietzsche de la manière suivante (difficile de ne pas penser à Le Corbusier et de ne pas projeter sur lui certaines des descriptions nietzschéennes) :

¹²⁹ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 226.

¹³⁰ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 228 : « Sous cette forme la plus transfigurée, la gloire est autre chose que l'exquise pâture de notre amour-propre, comme l'a appelée Schopenhauer, elle est la foi en l'homogénéité et la continuité de ce qui est grand dans tous les temps, elle est la protestation contre le changement des générations et l'instabilité ».

« L'histoire appartient avant tout à l'actif et au puissant, à celui qui participe à une grande lutte et qui, ayant besoin de maîtres, d'exemples, de consolateurs, ne saurait les trouver parmi ses compagnons et dans le présent (...) Mais son but, c'est un bonheur quelconque, ce n'est peut-être pas le sien ; souvent, c'est celui d'un peuple ou de l'humanité tout entière. Il recule devant la résignation et l'histoire lui est un remède devant la résignation. Le plus souvent aucune récompense ne l'attend, si ce n'est la gloire, c'est-à-dire la perspective d'une place d'honneur au temple de l'histoire, où il pourra être lui-même, pour ceux qui viendront plus tard, maître, consolateur et avertisseur. Car son commandement énonce que ce qui fut jadis capable d'élargir la conception de l'« homme » et de réaliser cette conception avec plus de beauté, devra exister éternellement pour être éternellement capable de la même chose. Que les grands moments dans la lutte des individus forment une chaîne, que les sommets de l'humanité s'unissent à travers eux à travers des milliers d'années, que pour moi ce qu'il y a de plus élevé dans un de ces moments passés depuis longtemps soit encore vivant, clair et grand – c'est là l'idée fondamentale contenue dans la foi en l'humanité, l'idée qui s'exprime par l'exigence d'une histoire *monumentale* »¹³¹

Et de conclure :

« Par quoi donc la contemplation monumentale du passé, l'intérêt pour ce qui est classique et rare dans les temps écoulés, peut-il être utile à l'homme d'aujourd'hui ? L'homme conclut que la grandeur qui a été une fois a en tous cas été *possible* autrefois et sera par conséquent encore possible une autrefois. Il suit plus courageusement son chemin, car maintenant il a écarté le doute qui l'assailait aux heures de faiblesse et lui faisait se demander s'il ne voulait pas l'impossible »¹³²

À lire ces lignes de Nietzsche, il ne fait aucun doute que Le Corbusier fait lui aussi, *en tant que créateur*, un usage monumental de l'histoire. Il n'est ici que de penser à la manière dont il conçoit le concept de classicisme (comme ce qui a valeur permanente) ou la tradition (comme « chaîne des novations »), ou encore à la façon dont il fait référence à un édifice comme le Parthénon, véritable monument de l'esprit humain. Aux yeux de Le Corbusier, le Parthénon a ce que Nietzsche appelle une « *vérité iconique* »¹³³. C'est *au nom* du Parthénon qu'il a contesté l'académisme, c'est à cause de lui qu'il a pu ressentir un doute quant à ses capacités propres¹³⁴ et

¹³¹ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 226-227.

¹³² Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 228.

¹³³ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 229.

¹³⁴ *VO*, p. 98-99 : « Heures laborieuses sous la lumière divulgatrice de l'Acropole. Heures périlleuses, provocatrices, d'un doute navrant en la force de notre force, en l'art de notre art (...) Ceux qui, pratiquant l'*art* de l'architecture, se trouvent à une heure de leur carrière le cerveau vide, le cœur brisé de doute, devant cette

qu'il s'est finalement senti le courage de créer une architecture neuve fondée sur des vérités essentielles, cela parce que ce monument constitue à ses yeux la preuve que « la grandeur qui a été une fois a en tous cas été *possible* autrefois et sera par conséquent encore possible une autrefois ».

Citons simplement pour exemple le début de la conférence « Air, Son, Lumière », prononcée par Le Corbusier en 1933 sur l'Acropole :

« Il y a 23 ans que je suis venu à Athènes ; je suis resté 21 jours sur l'Acropole à travailler sans arrêt et à me nourrir de l'admirable spectacle. Qu'ai-je pu faire pendant ces 21 jours ? Je me le demande. Ce que je sais, c'est que j'ai acquis la notion de l'irréductible vérité. Je suis parti écrasé par l'aspect surhumain des choses de l'Acropole. Écrasé par une vérité qui n'est ni souriante, ni légère, mais qui est forte, qui est une, qui est implacable. Je n'étais pas encore un homme et il me restait, devant la vie qui s'ouvrait, à devenir un caractère. J'ai essayé d'agir et de créer une œuvre harmonieuse et humaine.

Je l'ai fait avec cette Acropole au fond de moi, dans le ventre. Mon travail fut honnête, loyal, obstiné, sincère.

C'est la vérité ressentie qui fit de moi un opposant, quelqu'un qui propose quelque chose, qui se mettrait à la place d'autre chose, à la place des situations acquises.

On m'accuse alors d'être révolutionnaire. Quand je suis rentré en Occident et que j'ai voulu suivre les enseignements des écoles, j'ai vu qu'on mentait au nom de l'Acropole. Je mesurais que l'Académie mentait en flattant les paresseuses, j'avais appris à réfléchir, à regarder et à aller au fond de la question.

C'est l'Acropole qui a fait de moi un révolté. Cette certitude m'est demeurée : « Souviens-toi du Parthénon, net, propre, intense, économe, violent, - de cette clameur lancée dans un paysage fait de grâce et de terreur. Force et pureté » »¹³⁵

Aux yeux de Nietzsche, l'écueil dans lequel risque de tomber celui qui fait un usage monumental de l'histoire réside dans une volonté d'imitation¹³⁶ des moments insignes du passé sans se rendre compte que nous ne nous baignons jamais deux fois dans le même fleuve. Parce que « jamais plus quelque chose d'absolument identique ne peut sortir du coup de dé de l'avenir et du hasard »¹³⁷ (c'est là une conviction qui est également celle de Le Corbusier), l'insistance de l'histoire

tâche de donner une forme vivante à une matière morte concevront la mélancolie des soliloques au milieu des débris – de mes entretiens glacés avec les pierres muettes. Les épaules chargées d'un lourd pressentiment, bien souvent j'ai quitté l'Acropole n'osant envisager qu'il faudrait œuvrer un jour ».

¹³⁵ « Air, Son, Lumière ». Voir annexe page 38.

¹³⁶ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 229 : "L'histoire monumentale trompe par les analogies".

¹³⁷ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 229.

monumentale sur la similitude et la parenté des grands moments de la vie de l'esprit humain pourrait laisser penser que leur reproductibilité serait possible à l'identique et qu'il s'agirait d'imiter la *forme extérieure* ou le *contenu formel* de ces grands événements de l'histoire, ce qui dispenserait en quelque sorte l'individu de la nécessité de créer une attitude neuve dans des circonstances neuves. Ce sont là des termes tout à fait similaires à ceux dont usera l'architecte pour dénoncer l'académisme comme retour au passé sur le mode de la répétition mimétique de ses formes. Voici ce que dit Nietzsche sur ce point :

« Jusque-là l'histoire monumentale ne pourra user de cette pleine vérité, toujours elle rapprochera ce qui est inégal, elle généralisera pour rendre équivalent, toujours elle affaiblira la différence des mobiles et des motifs, pour représenter les *effectus* au dépens des *causae* sous leur aspect monumental, c'est-à-dire comme des monuments exemplaires dignes d'être imités. Comme elle fait toujours le plus possible abstraction des causes, on pourrait donc considérer l'histoire monumentale, sans trop exagérer, comme une collection d'« effets en soi », c'est-à-dire d'événements qui, en tous temps, pourront faire de l'effet »¹³⁸

Il semble à l'inverse tout à fait manifeste que, dans la pensée corbuséenne de l'histoire, cet écueil potentiel de la monumentalisation des effets historiques est parfaitement pris en compte. Les mêmes effets ne peuvent pas faire le même effet, parce qu'il n'y a jamais les mêmes causes.

Le second mode de rapport du vivant à l'histoire est qualifié par Nietzsche d'« antique », parce qu'il « conserve et vénère ». Là aussi, il y a un selon Nietzsche un usage de ce type d'histoire propice à l'expansion du vivant, de même que des dérives pathologiques à éviter. La manière dont le philosophe allemand décrit la beauté de l'histoire antique est ici à rappeler :

« L'histoire appartient donc en second lieu à celui qui conserve et vénère, à celui qui, avec fidélité et amour, tourne les regards vers l'endroit d'où il vient, où il s'est formé. Par piété, il s'acquitte en quelque sorte d'une dette de reconnaissance qu'il a contractée envers sa propre vie. En cultivant d'une main délicate ce qui a existé de tout temps, il veut conserver les

¹³⁸ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 229.

conditions sous lesquelles il est né, pour ceux qui viendront après lui, et c'est ainsi qu'il sert la vie »¹³⁹

Dans toute sa noblesse et son utilité vitale, l'historien antiquaire s'attache à la conservation du passé en tant que celui-ci est transmission d'un héritage fragile et précaire à préserver (autre sens du terme « classique »). Loin d'être une attitude nécessairement « réactive », l'antiquaire « sert la vie » et la célèbre tel « le plaisir que l'arbre prend à ses racines, le bonheur que l'on éprouve à ne pas se sentir né de l'arbitraire et du hasard, mais sorti d'un passé – héritier, floraison, fruit »¹⁴⁰. Cependant, le goût pour l'antique peut vite tourner au dégoût du présent et lui faire perdre toute sa saveur. C'est là ce que dénonce Nietzsche, en des termes qui seront également ceux de Le Corbusier à l'égard de la muséification fétichiste du passé au détriment du présent¹⁴¹. C'est là ce qui se passe lorsque « le sens historique ne conserve plus la vie, mais qu'il la momifie », lorsque « l'air vivifiant du présent ne l'anime et ne l'inspire plus »¹⁴² :

« Il y a toujours un danger qui est tout près. Tout ce qui est ancien, tout ce qui appartient au passé et que l'horizon peut embrasser, finit par être considéré comme également vénérable ; en revanche, tout ce qui ne reconnaît pas le caractère vénérable de toutes ces choses d'autrefois, donc tout ce qui est nouveau, tout ce qui est en devenir, est rejeté et combattu »¹⁴³

Et le philosophe de poursuivre :

¹³⁹ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 231.

¹⁴⁰ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 232-233.

¹⁴¹ Les mots de Nietzsche pourraient tout à fait permettre une juste description de l'attitude académique dénoncée par Le Corbusier. On peut penser au passage suivant, p. 230 : « Prenons l'exemple le plus simple et le plus fréquent. Qu'on imagine les natures anti-artistiques ou douées d'un faible tempérament artistique, armées et équipées d'idées empruntées à l'histoire monumentale de l'art. Contre qui ces natures dirigeront-elles leurs armes ? Contre leurs ennemis héréditaires : les esprits artistiques forts, par conséquent contre ceux qui sont seuls capables d'apprendre quelque chose dans cette sorte d'histoire, capables d'en tirer parti pour la vie et de transformer ce qu'ils ont appris en une pratique supérieure. C'est à ceux-là que l'on barre le chemin, à ceux-là que l'on obscurcit l'atmosphère, lorsque l'on se met à danser avec un zèle idolâtre autour d'un glorieux monument du passé, quel qu'il soit et sans l'avoir compris, comme si l'on voulait dire : « Voyez, ceci est l'art vrai et véritable. Que vous importent les individus du devenir et de la volonté ! » Cette foule qui danse possède même, en apparence, le privilège du « bon goût », car toujours le créateur s'est trouvé en désavantage vis-à-vis de celui qui ne faisait que regarder sans mettre lui-même la main à la pâte, de même que de tout temps, l'orateur de café paraissait plus sage, plus juste et plus réfléchi que l'homme d'État qui gouverne. Si l'on s'avise même de transporter dans le domaine de l'art l'usage du suffrage populaire et de la majorité du nombre, pour forcer en quelque sorte l'artiste à se défendre devant un forum de fainéants esthètes, on peut jurer d'avance qu'il sera condamné. Non point, comme on pourrait le croire, contre le canon de l'art monumental, mais *parce que* ses juges ont proclamé solennellement ce canon ».

¹⁴² Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 233.

¹⁴³ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 233.

« (...) on est toujours exposé à voir prédominer l'histoire antiquaire et étouffer les autres façons de considérer le passé. Cependant l'histoire antiquaire ne s'entend qu'à *conserver* la vie et non point à en engendrer de nouvelle (...) Ainsi l'histoire antiquaire empêche de décider puissamment en faveur de ce qui est nouveau, ainsi elle paralyse l'homme d'action qui, étant homme d'action, blessera toujours et blessera forcément une piété quelconque. Le fait que quelque chose est devenu vieux entraîne maintenant le désir de le savoir immortel ; car si l'on veut considérer ce qui, durant une vie humaine, a pris la caractère d'antiquité : une vieille coutume des pères, une croyance religieuse, un privilège politique héréditaire – si l'on considère quelle somme de piété de la part de l'individu et des générations a pris cette patine, il peut paraître téméraire et même scélérat de vouloir remplacer une telle antiquité par une nouveauté et d'opposer à l'accumulation des choses vénérables les unités du devenir et du présent »¹⁴⁴

L'hypertrophie du respect antiquaire-fétichiste du passé peut ainsi paralyser l'action présente. Or, « vivre et être injuste sont tout un »¹⁴⁵, dit Nietzsche. Comme l'avait bien compris Le Corbusier, cette vérité implique à la fois la nécessité d'être *sélectif* à l'égard du passé, mais également d'avoir la force ou le courage d'une certaine brutalité à son égard, cela sous la forme d'une nécessaire dose d'irrespect. C'est là la tâche assignée par Nietzsche à l'histoire qu'il appelle « critique » :

« Ici, apparaît distinctement combien il est nécessaire à l'homme d'ajouter aux deux manières de considérer le passé, la *monumentale* et l'*antiquaire*, une troisième manière, la *critique* et de mettre celle-ci, elle aussi, au service de la vie. Pour pouvoir vivre, l'homme doit pouvoir posséder la force de briser un passé et de l'anéantir et il faut qu'il emploie cette force de temps en temps. Il y parvient en traînant le passé devant la justice, en instruisant sévèrement contre lui et en le condamnant finalement »¹⁴⁶

Il est indéniable que cette manière critique de considérer le passé, si elle est certainement le lot de tout créateur véritable, fut sans conteste une pratique courante chez Le Corbusier¹⁴⁷. Cela est clair dès le « Voyage d'Orient » (« J'avais donc malmené des châtelaines autrefois fières, ridiculisé de fats « vieux beaux » et brutalisé trop de parvenus XIXe siècle. Des noms – de très beaux noms -, je les

¹⁴⁴ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴⁵ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 235.

¹⁴⁶ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴⁷ *Almanach*, p. 120 : « Il n'y a rien à hériter de Charles Garnier ; on accorde à l'effort de cet homme, une admiration qu'on a peine toutefois à séparer d'une instinctive haine des magiciens ».

avais flétris. Pauvres noms, pauvre magie des mots que j'étiolo ! – Décevante hécatombe ! ») et se poursuit tout au long de sa carrière intellectuelle. C'est à ce point qu'il est possible de retrouver un autre aspect de l'influence de Nietzsche sur Le Corbusier (notamment par la lecture de *Zarathoustra*), à savoir la pensée de l'individualité-artiste comme mesure de son temps, comme créatrice des normes mêmes de ce temps. Dans le cas de l'histoire, il ne fait aucun doute que c'est à l'individu exceptionnel qu'il revient de dire la vérité du passé et de l'interpréter dans le sens de la création du présent. Un tel geste est également constant chez Le Corbusier, si tant est qu'il n'a eu de cesse de réécrire l'histoire de l'art et de l'architecture en même temps que sa propre histoire.

Voici une dernière citation de Nietzsche :

« Ce n'est que par la plus grande force du présent que doit être interprété le passé (...) Donc, c'est l'homme supérieur et expérimenté qui écrit l'histoire (...) La parole du passé est toujours parole d'oracle. Vous ne l'entendrez que si vous êtes les constructeurs de l'avenir et les interprètes du présent »¹⁴⁸

Constructeur de l'avenir et interprète du présent, tel se voulait sans aucun doute Le Corbusier. La confrontation avec la pensée nietzschéenne de l'histoire aura permis de mieux saisir certains aspects de la riche conception corbuséenne de l'histoire. C'est uniquement selon les modalités décrites ici que le recours au passé peut s'avérer fécond, non comme un « retour vers des formules mortes ». Ce retour étant la plupart du temps opéré par les tenants de l'académisme sur le mode de l'imitation, c'est sur cette dernière question qu'il faut maintenant revenir.

Imitation, images, modèles

Le mauvais mode de rapport à l'histoire consiste selon Le Corbusier en un retour direct aux formes du passé sur le mode de l'imitation. La majorité des architectes du XIXe siècle, ainsi que les tenants d'une architecture académique se préoccuperaient ainsi selon lui de questions qui sont non d'« essence », mais uniquement d'« aspect ». Au contraire, un mode de rapport fécond à l'histoire

¹⁴⁸ Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 253.

traiterait les formes historiques non comme des images ou des modèles à reproduire d'un point de vue purement esthétique ou décoratif, mais sur le mode d'un recours aux leçons universelles qu'elles contiennent. Des principes et non des images ; une compréhension profonde et non une pure et simple imitation. Cette thèse (ou cet ensemble de thèses) peut réellement être étayée à partir des textes de Le Corbusier. Mais il faut maintenant affronter une objection à l'égard de cette vision des choses. La confrontation avec cette objection permettra de faire ressortir davantage certains aspects importants du rapport de Le Corbusier à l'histoire, ainsi que de son rejet d'une normativité basée sur l'imitation de formes empiriquement données. Quelle est cette objection ?

Sa formulation la plus forte et la plus convaincante se trouve dans les ouvrages théoriques du grand architecte américain Robert Venturi. En particulier, nous nous intéresserons ici à son très célèbre ouvrage *Learning from Las Vegas*, paru pour la première fois en 1972. C'est d'ailleurs à juste titre que l'on désigne très souvent cet ouvrage comme étant le plus grand livre de théorie architecturale depuis *Vers une architecture*. Même si, dans cet ouvrage, Venturi critique davantage les modernistes américains contemporains (tout comme Le Corbusier attaquait les architectes académiques de son temps) ou le modernisme comme mouvement dominant de son époque (et devenu stéréotypé parfois à l'extrême) et que Le Corbusier est souvent désigné comme faisant très largement exception aux critiques les plus massives de Venturi (il s'agira de voir dans quelle mesure), il est possible de penser qu'il est particulièrement fécond pour notre propos de mettre les deux architectes en regard l'un de l'autre. S'il ne s'agira pas ici de rendre compte de manière exhaustive du remarquable ouvrage de Venturi, il sera bon d'en rappeler l'objet principal.

Face aux productions jugées médiocres, stéréotypées et rébarbatives du modernisme alors dominant aux États-Unis, Venturi affirme de manière provocante que l'étude du paysage ordinaire d'une architecture telle que celle de la ville de Las Vegas (avec ses panneaux publicitaires, ses enseignes surdimensionnées et ses innombrables « hangars décorés ») serait d'une grande utilité pour régénérer le vocabulaire architectural ainsi que son ancrage dans la société. Autant dire qu'il faisait appel à ce que tous les architectes auraient alors (et aujourd'hui encore) considéré comme l'espace le plus anti-architectural qui puisse être, le plus honni et le

plus abhorré, prétendant que nous pouvons en tirer des « leçons » (geste analogue à celui de Le Corbusier quand il faisait appel aux machines des ingénieurs !). Au-delà de la provocation, autre thème commun à tous les manifestes authentiquement révolutionnaires (pensons au *Delirious New York* de Rem Koolhaas), la philosophie de Venturi le poussait à orienter la manière majoritaire de voir le monde qui nous entoure selon une direction inverse à celle du modernisme, en allant dans le sens de ce qu'il considère comme une plus grande « tolérance » :

« Étudier le paysage existant est pour un architecte une manière d'être révolutionnaire. Pas à la manière trop évidente qui consisterait à détruire Paris et à le recommencer comme le suggérait Le Corbusier vers 1920, mais d'une manière plus tolérante : celle qui questionne notre façon de regarder ce qui nous entoure (...) Les architectes ont perdu l'habitude de regarder l'environnement sans jugement préconçu parce que l'architecture moderne se veut progressiste, sinon révolutionnaire, utopique et puriste ; elle n'est pas satisfaite des conditions existantes. L'architecture moderne a été tout, sauf tolérante : les architectes ont préféré transformer l'environnement existant plutôt que de mettre en valeur ce qui existait déjà »¹⁴⁹

Pour l'essentiel « le souci de l'architecte devrait se porter non pas vers ce qui devrait être mais vers ce qui est – et chercher comment parvenir à l'améliorer maintenant », dit Venturi. Face aux modernistes de son époque, dont la philosophie exclusive était une sorte de fonctionnalisme rigide stipulant que seules comptent en architecture les questions de structure et de programme (et que l'esthétique, la forme suivraient de toute manière, selon la reformulation ironique qu'il propose de la formule classique « Solidité + Commodité = Agrément »), Venturi défend à l'exemple de ce qu'il a vu à Las Vegas, une architecture de la signification et du symbolique, basée sur l'utilisation d'images familières déplacées hors de leur contexte usuel (s'inspirant ici du Pop' art), de citations littérales d'éléments faisant partie de notre expérience. C'est précisément l'utilisation d'un tel symbolisme, d'un tel langage dénotatif, qui était récusé par les fonctionnalistes : le seul mode de signification admis par eux était l'expression connotative de propriétés structurelles ou fonctionnelles liées à la mise en forme de l'espace (ce que Nelson Goodman appelle l'« exemplification » dans son grand article sur « La signification en architecture »¹⁵⁰). Or, la grande force du propos de Venturi, c'est de mettre l'accent sur une sorte d'« impensé » de la

¹⁴⁹ Robert VENTURI – Denise SCOTT BROWN – Steven IZENOUR, *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles : Mardaga, 2008, p. 17.

¹⁵⁰ Nelson GOODMAN, « La signification en architecture », in : *Reconceptions en philosophie*, Paris : PUF, 1994.

philosophie fonctionnaliste, déjà en germe chez les premiers maîtres modernes, mais très largement exacerbé chez ses contemporains modernistes. En effet, ceux même qui précisément refusent tout droit de cité au symbolisme en architecture usent sans le savoir, en quelque sorte inconsciemment dit Venturi, d'une forme de symbolisme absolument constitutive de leur propre pratique architecturale. Comme d'autres théoriciens de l'architecture, il sait très bien que la satisfaction rationnelle des problèmes de structure et de programme *ne crée jamais en elle-même* de formes architecturales ; mais la force de l'argumentation de Venturi est de montrer précisément et par le détail que les modèles dont se réclament les architectes modernes (la machine, les formes géométriques simples du silo à grains ou du paquebot, le cubisme, etc.) ne sont pas seulement utilisés en vertu de leurs propriétés de structure, de fonctionnalité, de principes rationnels, mais bien aussi comme symboles et comme images. Il montre par exemple d'une manière lumineuse comment l'architecture de Mies van der Rohe fait usage d'éléments d'aspect fonctionnel qui n'ont en réalité aucune fonctionnalité véritable. S'il ne s'agit pas de ramener ces architectes à la problématique de la simple mimésis formelle, dont la critique est comme l'acte de naissance de la pensée moderniste, Venturi montre que la valeur symbolique des images est un critère de choix du modèle au même titre que les autres (la machine comme représentation symbolique du nouveau monde de la science et de la technologie, la symbolique morale de formes simples et géométriques, les exemples ne manquent pas).

Voici un exemple de ce que dit Venturi à ce propos :

« Les premiers architectes modernes s'approprient sans beaucoup l'adapter un vocabulaire industriel conventionnel existant. Le Corbusier aimait les silos à grains et les paquebots ; le Bauhaus ressemblait à une usine (...) Les architectes modernes travaillent en se servant d'analogies, de symboles et d'images – bien qu'ils se soient efforcés de désavouer presque tous les déterminants de leurs formes sauf la nécessité structurale et le programme – et c'est d'images, pour nous inattendues, qu'ils puisent l'inspiration de ces analogies et leur stimulation »¹⁵¹

Ou encore :

¹⁵¹ VENTURI – SCOTT BROWN – IZENOUR, *op. cit.*, p. 145.

« Les architectes modernes ont substitué un ensemble de symboles (le processus industriel-cubiste) à un autre (l'éclectisme historique-romantique), mais sans en prendre conscience (...) l'exagération de structure et de programme (...) s'est substituée à l'ornement (...) Ironiquement, nous glorifions l'originalité par la copie des formes des maîtres modernes »¹⁵²

Et Venturi de conclure en un retournement de l'histoire extraordinaire, jouant Ruskin et Pugin contre les modernistes de son temps :

« Le contenu de l'architecture moderne (...) n'a pas découlé de la nécessité d'arriver à la solution des problèmes fonctionnels, mais (...) il a surgi de préférences iconographiques inavouées (...) l'affirmation de Ruskin qui disait que l'architecture est la décoration d'une construction, à laquelle nous devrions joindre l'avertissement de Pugin : il est bon de décorer la construction mais ne construisez jamais de la décoration »¹⁵³

Venturi démontre de manière magistrale qu'une grande partie de l'architecture moderne des années cinquante et soixante (celle des descendants des grands maîtres) n'est rien moins qu'une nouvelle sorte de décorum machiniste, géométrique, high-tech (les « tuyauteries » comme il le dit). L'ornement est redevenu criminel dès lors que les prototypes modernes ont tournés au stéréotype. Et, contrairement à l'affirmation corbuséenne selon laquelle « l'art décoratif moderne n'a pas de décor », Venturi renvoie ses contemporains à la simple imitation d'un répertoire de formes, certes modernes, mais tout aussi vidées de leur sens que les formes produites lors des pires excès des architectures éclectiques du XIXe. Et il a vu tout à fait juste, car aujourd'hui encore, on peut sans conteste voir dans la production architecturale moyenne des utilisations pitoyables du symbolisme moderne à des fins qu'on ne peut qualifier que de purement décoratives. C'est peut-être là le destin de toute forme qu'une fois devenue hégémonique, elle tourne à la caricature d'elle-même.

La force de l'argumentation de Venturi, en même temps qu'elle contient des enseignements sur l'architecture moderne en général (et peut-être sur toute architecture), est de séparer clairement ses jugements sur les premiers maîtres modernes et ceux sur leurs suiveurs (ceux contre qui il écrit dans le contexte dans

¹⁵² VENTURI – SCOTT BROWN – IZENOUR, *op. cit.*, p. 145.

¹⁵³ VENTURI – SCOTT BROWN – IZENOUR, *op. cit.*, p. 168.

lequel il écrit). Cette juste mesure rend son argumentation d'autant plus convaincante. Voici ce que Venturi dit de Le Corbusier :

« Le Corbusier fut le seul parmi les maîtres modernes, à décrire minutieusement les prototypes industriels de son architecture dans *Vers une architecture*. Toutefois, lui aussi a revendiqué le paquebot ou le silo à grain pour leurs formes et leur géométrie simple plutôt que pour les associations contenues, ou leur image industrielle »¹⁵⁴

Si un tel jugement est pour une part bien-fondé, Venturi est en revanche certainement injuste en ne reconnaissant pas l'importance décisive que revêt la dimension symbolique de l'architecture chez Le Corbusier, dont la pensée n'est certainement pas assimilable à celle d'un fonctionnaliste rigide. L'examen de ce point permettra de préciser certaines choses quant à son rapport à l'imitation formelle et à l'histoire. Pour ce qui concerne la question du symbolisme, un passage du *Voyage d'Orient* montre la précocité des réflexions de l'architecte à ce sujet. Il y insiste sur l'importance du symbole, des significations multiples et des associations suscitées par l'architecture :

« L'obsession du symbole est au fond de moi d'une expression-type du langage, circonscrite à la valeur de quelques mots (...) La considération du Parthénon, bloc, colonnes et architraves, suffira à mes désirs comme la mer en soi et rien que pour ce mot ; comme l'Alpe en soi, symbole de hauteur, de gouffres et de chaos, ou la cathédrale seront d'assez suffisants spectacles pour accaparer mes forces (...) Tout l'Orient m'a paru forgé à coups de symboles. J'en rapporte la vision jaune d'un ciel, quand bien même il lui arriva si souvent d'être bleu »¹⁵⁵

Tout un aspect important de son architecture future est déjà comme contenu dans ces quelques mots. Car Le Corbusier n'a jamais sous-estimé l'importance de la dimension symbolique de l'architecture dans ses projets. Il en a au contraire consciemment et constamment fait usage, jouant des résonances mentales suscitées par ses édifices. Il a rappelé l'image du Parthénon et d'innombrables bâtiments qui l'ont émus, de la machine (auto, paquebot, silos, usines), des formes naturelles (l'arbre notamment) et humaines (la main) dans ses œuvres. Pensons aux dessins qui font partie intégrante de ses œuvres de la période brutaliste comme à Ronchamp ou à Chandigarh, dessins qui sont des dénotations directes (la main

¹⁵⁴ VENTURI – SCOTT BROWN – IZENOUR, *op. cit.*, p. 143-144.

¹⁵⁵ *VO*, p. 84.

ouverte représente bien une main ; le mot « Marie » renvoie à la mère de Dieu, etc.) autant que des appels ouverts à la rêverie et à l'association des images et des idées. Rien qu'un angle droit dans un bâtiment devait entraîner avec lui toute une poésie symbolique et des associations mentales multiples. De même pour la couleur ou l'idée de la Méditerranée. Seulement, toutes ces références et ces modèles (ces « préférences iconographiques » dont parle Venturi), sont d'une part toujours explicitement assumés par Le Corbusier, et d'autre part, ne sont jamais traités sur le mode d'une simple imitation de leurs formes. Il y a bien des rappels plus explicites que d'autres, des citations plus ou moins littérales (la coquille du crustacé et le toit de la chapelle de Ronchamp par exemple), mais jamais d'imitation pure et simple, de référence qui ne soit sublimée, portée au-delà d'elle-même en direction d'un horizon ouvert de significations, d'une « sémantique multiple » (pour reprendre une expression de Kenneth Frampton). Il s'agit là d'une constante chez Le Corbusier : l'exploitation du modèle n'est jamais simple imitation formelle de celui-ci, mais toujours également réappropriation par un acte synthétique personnel et créateur. Le Corbusier rappelle à plusieurs reprises dans ses textes quelle est selon lui la juste pensée de l'imitation, cela dès l'évocation de son apprentissage auprès de L'Eplattenier :

« Mon maître avait dit : « Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect. Scrutez-en la cause, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements »¹⁵⁶

Grâce à son premier maître, Le Corbusier avait déjà appris à mépriser l'imitation servile de l'aspect des choses. De manière très précoce, et alors qu'il n'était encore qu'un artiste régionaliste dévoué au développement du « style sapin », il avait appris que la nature ne devait être simplement imitée, mais idéalisée et géométrisée. Il en sera de même toute sa vie pour les nombreux modèles qui lui serviront à développer sa pensée. C'est là un sentiment très profond, en même temps qu'un thème constant, chez Le Corbusier :

¹⁵⁶ ADA, p. 198.

« Nous, nous avons encore les pieds posés sur hier. Des erreurs alors se commettent : exagérations, débordements, désharmonies. L'art n'a que faire de ressembler à une machine (erreur du Constructivisme). Mais nos yeux sont ravis des formes pures »¹⁵⁷

Ou encore dans cette citation dans laquelle il joue clairement le symbolique contre le mimétique :

« Folklore, fleur des traditions. Fleur...Par fleur, on veut exprimer l'épanouissement, le rayonnement de l'idée motrice...Et non pas inviter à copier des fleurs, en peinture ou en sculpture, en broderie ou en céramique. Le folklore, un objet d'étude et non pas d'exploitation. L'étude du folklore est un enseignement »¹⁵⁸

Cette dernière citation constitue ici un très beau résumé de l'attitude de Le Corbusier à l'égard des modèles dont il fait usage, de manière strictement parallèle à son rapport à l'histoire : jamais de retour sous la forme d'une imitation directe d'aspects purement formels, mais toujours un recours indirect qui tente d'extraire des enseignements pour nourrir le présent.

Voilà donc pour une première série d'arguments qui nous permettent de comprendre pourquoi Le Corbusier rejette le système normatif sur lequel était basée l'architecture de son temps, à savoir l'imitation formelle de modèles historiques, attitude qui témoigne d'un rapport dévoyé à l'histoire et au passé en général. Mais il y a une autre série d'arguments, plus spécifiquement liés à l'inscription de l'architecture corbuséenne dans l'histoire de son temps qu'il faut maintenant prendre en compte.

¹⁵⁷ ADA, p. 115.

¹⁵⁸ Entretien, p. 168-169.

LA MODERNITÉ ARCHITECTURALE. ESPRIT NOUVEAU ET MACHINISME

Pourquoi Le Corbusier rejette-t-il les normes anciennes (2)

L'opposition de Le Corbusier à la production architecturale de son temps, caractérisée par un académisme reposant sur un type de normativité imposant l'imitation formelle des styles hérités du passé, reposait pour une part sur sa conception d'un juste rapport à l'histoire *en général*. Mais, d'autre part et de manière tout aussi décisive, son rejet des normes anciennes était également très largement fondé sur des raisons relevant cette fois du constat de l'inadéquation foncière de la production académique aux exigences du temps présent, aux exigences de la modernité machiniste. Ce rejet était donc également fondé sur une interprétation spécifique du devenir historique (et donc de la singularité de chaque période de l'histoire) et sur l'analyse des nécessités propres à *l'histoire de son temps*. Le Corbusier était en effet persuadé que le XXe siècle avait donné le jour à une époque entièrement neuve, sans commune mesure avec tout ce qui le précédait, bouleversement dont l'architecture avait à prendre la mesure (ce qui, de fait, n'était pas le cas dans l'architecture académique) en œuvrant à l'avènement d'un « esprit nouveau » correspondant à la nouveauté radicale des temps modernes.

Ces deux ordres de raisons, relevant de régimes argumentatifs distincts, sont pourtant profondément corrélés. En effet, le juste rapport à l'histoire étant caractérisé par la modalité du recours aux « leçons » du passé et non par le retour à l'histoire pensée comme simple répertoire de formes à imiter, l'architecte moderne doit à la fois pouvoir s'inspirer du passé en même temps qu'il doit nécessairement s'en détacher. Le juste rapport à l'histoire impose une approche à la fois intempestive et historique de la temporalité humaine, une approche capable non seulement de discerner ce qui, dans le passé, est encore une source vivante pour le présent, mais de manière tout aussi décisive, ce qui *distingue* une époque d'une autre, sa nouveauté, son idiosyncrasie, rendant en quelque sorte « caduque » l'architecture du passé en regard de la singularité d'un temps historique neuf. Il s'agit, au fond, de reconnaître que l'histoire n'est pas que répétition du même, mais véritablement histoire, c'est-à-dire production du nouveau, de l'inédit, de l'incommensurable. C'est pourquoi le recours aux leçons du passé comme forme du bon rapport à l'histoire en

général est toujours une injonction à l'invention du nouveau et à la création du présent dans sa dimension propre. L'académisme, en tant que délégation paresseuse du jugement retournant sans cesse à des formes *dépassées* du passé, est en ce sens précisément incapable de se hisser à la hauteur d'une véritable pensée du présent en sa nouveauté et fait obstacle à l'avènement d'un esprit adéquat à la singularité des temps présents.

De nombreuses questions se posent ici. En quoi Le Corbusier voit-il dans le XXe siècle un siècle « entièrement neuf » et sur quoi fait-il reposer cette affirmation d'une nouveauté radicale imposant de manière tout à fait impérative l'advenue d'un « esprit nouveau » en architecture ? Comment en vient-il à déterminer un concept entièrement renouvelé de la modernité architecturale et comment caractérise-t-il celui-ci ? En quoi l'architecture vraiment moderne est-elle si différente de l'architecture académique alors encore dominante ? Pourquoi l'architecture tient-elle selon lui un rôle si important, si central dans le devenir de l'histoire humaine ?

Ce deuxième chapitre sera consacré à ces questions relatives au rapport de la modernité architecturale et du temps historique du machinisme, cela dans le but d'éclairer l'affirmation corbuséenne fondamentale de la nécessité d'un changement de paradigme normatif pour répondre aux nécessités du présent.

Machinisme et « Esprit nouveau »

« Une grande époque vient de commencer. Il existe un esprit nouveau »

« À dix-neuf ans, je suis parti en Italie pour respirer l'air (...) après ce long voyage qui dura près d'un an, où pèlerin libre, sac au dos, livré aux initiatives impromptues, je traversais les pays à pied, à cheval, en bateau, en auto, confrontant dans la diversité des races, l'unité des bases foncièrement humaines, j'acquis cette certitude qu'un siècle neuf était là, le XXe, et que tout ce qui s'était fait était déjà révolu, qu'un mouvement continu, vers l'avant, sans retour, empoigne, époque après époque, et conduit, à son heure les peuples vers un point qui est en avant, devant »

Depuis ses années de formation à la Chaux-de-Fonds auprès de son maître L'Eplattenier qui l'auront conduit à traverser l'Europe, jusqu'en ses derniers jours, Le

Corbusier aura toujours été animé d'une certitude inébranlable, qui constitue comme l'intuition motrice (la matrice) de toute son œuvre, le leitmotiv qu'il n'aura eu de cesse de répéter, dénonçant du même geste l'aveuglement de ses contemporains : « un siècle neuf » est là, animé d'un « esprit nouveau »¹⁵⁹, dont nous n'avons pas pris la mesure. Que cette intuition lui fut révélée dès son « Voyage d'Orient », de nombreux passages de ses carnets l'attestent avec certitude, ainsi que les récits de reconstruction de cette expérience dans des textes plus tardifs (« Rentrée. Digestion. Une conviction : il faut recommencer à zéro »¹⁶⁰). La certitude de la nouveauté radicale des temps modernes sera à la base de sa croyance en la nécessité d'une refondation de l'architecture sur des bases entièrement renouvelées, d'un recommencement de l'architecture nécessitant un abandon complet de ses bases normatives traditionnelles. Si l'entreprise théorique et constructive de Le Corbusier est avant tout un projet de refondation de la discipline architecturale sur des bases normatives entièrement neuves, c'est d'abord parce que cette entreprise fait fond sur la conviction de la nouveauté radicale de l'époque moderne, caractérisée avant tout par le machinisme. Or, face à cette évidence si aveuglante pour le jeune Charles-Édouard Jeanneret, l'attitude de ses contemporains lui semble être caractérisée par une forme très poussée de cécité, d'aveuglement. Sa « mission »¹⁶¹ sera de redonner la vue à ces « yeux qui ne voient pas » (pour reprendre ici une expression de *Vers une architecture*) en luttant activement pour l'avènement d'une architecture moderne fondée sur la reconnaissance de ce qu'il appelle « l'événement moderne », à savoir le machinisme.

« On ne mesure pas assez la rupture survenue entre notre époque et les époques antérieures »¹⁶², dit Le Corbusier. Cette rupture doit selon lui être mesurée « avec l'histoire des civilisations en général »¹⁶³, car notre époque « se place, seule avec ces cinquante dernières années, face à dix siècles écoulés »¹⁶⁴. Et alors que toute l'histoire antérieure était comme le fruit d'une « lente évolution », la rupture

¹⁵⁹ C'est là le titre que donnera Charles-Édouard Jeanneret (qui n'est pas encore Le Corbusier) à la revue qu'il fonda avec le peintre Amédée Ozenfant et le poète Paul Dermée.

¹⁶⁰ *ADA*, p. 217.

¹⁶¹ *Précisions*, p. 2.

¹⁶² *VuA*, p. 229.

¹⁶³ *VuA*, p. 229.

¹⁶⁴ *VuA*, p. 229.

machiniste s'est produite « tout d'un coup ». Le machinisme constitue ainsi un bouleversement radical, absolument inattendu, une rupture qui est un point de non retour, ayant mis à mal toutes les structures sociales traditionnelles, l'équilibre instable des communautés humaines, laissant « la bête humaine essoufflée et pantelante »¹⁶⁵. Sous ce terme générique de « machinisme », ce qu'il faut comprendre est on ne peut plus clair : le terme ne désigne pas simplement l'ensemble des moyens de production modernes (« la machine »), mais aussi et avant tout les moyens de transport (trains, avions, automobiles, paquebots) et de communication mécanisés issus de la révolution industrielle (radio, diffusion massive des images dans les journaux, télévision), en tant qu'ils modifient l'expérience même que nous pouvons faire du monde, de l'espace et du temps. Le machinisme modifie en profondeur le « concept de vie » de l'homme « d'aujourd'hui », l'homme de l'époque machiniste. Dans les termes de l'architecte :

« C'est véritablement tragique : la société moderne est en pleine refonte ; tout est bouleversé par la machine ; l'évolution a suivi en cent ans un rythme foudroyant ; un rideau est tombé, refermé à jamais sur ce qui fut de nos usages, de nos moyens, de nos travaux ; devant nous s'ouvre l'étendue et le monde entier s'y est précipité »¹⁶⁶

Ou encore, dans les *Précisions*, l'architecte insiste davantage sur le caractère global du bouleversement produit par le machinisme, notamment au niveau social :

« L'époque machiniste a tout bouleversé :
Communications,
Interpénétration,
Anéantissement des cultures régionales,
Mobilité subite,
Rupture brutale des usages séculaires,
Des manières de penser »¹⁶⁷

Le machinisme, en tant que phénomène « international » résultant non seulement du développement des transports et des communications entre des cultures auparavant plus autonomes, mais également de la nature foncièrement cumulative du développement technique, constitue une rupture brutale avec tous les caractères du local, du régional, du traditionnel, du vernaculaire, en diffusant massivement les

¹⁶⁵ *VuA*, p. 229.

¹⁶⁶ *VuA*, p. VII-XIII.

¹⁶⁷ *Précisions*, p. 25.

usages d'une forme de vie occidentale uniformisée. Cette route du « progrès » constitue pour Le Corbusier une sorte de processus mécanique irrésistible, de vague emportant tout sur son passage, un phénomène dont la nécessité semble inéluctable. « Une page est tournée »¹⁶⁸ dans l'histoire du monde, nous dit l'architecte sur un mode pleinement assertorique, une civilisation entièrement neuve a *déjà* pris la place des cultures traditionnelles :

« Quand on sent, sous la pression du progrès, chanceler la notion des frontières, des pays ; quand on mesure que les usages tendent à être tous les mêmes (...) Un événement neuf est intervenu : le machinisme (...) Une page est tournée (...) ce que l'on croyait être le plus sacré : la tradition, le patrimoine des ancêtres, la pensée du clocher, l'expression loyale de cette première cellule administrative est tombé, tout n'est que destruction, anéantissement »¹⁶⁹

La question de la technique est ici absolument décisive. En effet, la rupture introduite dans l'histoire humaine par le développement du machinisme (qui pour Le Corbusier coupe en quelque sorte l'histoire humaine en deux), repose sur un changement effectif et impersonnel des conditions matérielles de la vie humaine. La technique apparaît comme le « provocateur automatique des besoins des sociétés »¹⁷⁰ selon les termes de l'architecte. En cent années, une civilisation est née, bouleversant tout sur son passage : « La cause : technique et machinisme »¹⁷¹. La conscience semble d'ailleurs toujours en retard sur le réel, sur les bouleversements effectifs ; elle semble même toujours accuser un certain retard en s'accrochant aux formes de pensée anciennes et déjà dépassées par le réel lui-même. S'il ne s'agit bien évidemment pas de faire ici de Le Corbusier une sorte de visionnaire ou de prophète, qui aurait vu ce que les autres ne voulaient (ou ne pouvaient) pas voir, nous pouvons néanmoins insister sur le caractère en quelque sorte « fondateur » de cette intuition de la coïncidence entre le développement technique de la société machiniste et l'expérience de la fin d'un monde d'ores et déjà révolu. Cette expérience a pu marquer certains intellectuels comme Valéry, Benjamin ou encore Bergson que nous citerons ici :

¹⁶⁸ *Précisions*, p. 26.

¹⁶⁹ *Précisions*, p. 25-26.

¹⁷⁰ *VuA*, p. 229.

¹⁷¹ « Espoir de la civilisation machiniste. Le logis », in : *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre*, op. cit., p. 73.

« Nous avons de la peine à nous en apercevoir, parce que les modifications de l'humanité retardent d'ordinaire sur les transformations de son outillage. Nos habitudes individuelles et même sociales survivent assez longtemps aux circonstances pour lesquelles elles étaient faites, de sorte que les effets profonds d'une invention se font remarquer lorsque nous en avons déjà perdu la nouveauté. Un siècle a passé depuis l'invention de la machine à vapeur, et nous commençons seulement à sentir la secousse profonde qu'elle nous a donnée. La révolution qu'elle a opérée dans l'industrie n'en a pas moins bouleversé les rapports entre les hommes. Des idées nouvelles se lèvent. Des sentiments nouveaux sont en voie d'éclorre. Dans des milliers d'années, quand le recul du passé n'en laissera plus apercevoir que les grandes lignes, nos guerres et nos révolutions compteront pour peu de chose, à supposer qu'on s'en souvienne encore ; mais de la machine à vapeur, avec les inventions de tout genre qui lui font cortège, on parlera peut-être comme nous parlons du bronze ou de la pierre taillée ; elle servira à définir un âge »¹⁷²

Ce que Bergson pointe ici dans ces quelques lignes, et que Le Corbusier partagerait tout à fait, c'est la description de la *fin d'un monde*, c'est-à-dire d'une structure de référence stable permettant une orientation définie. Les révolutions techniques (dans le texte de Bergson « la machine à vapeur », pour Le Corbusier le « machinisme ») précipitent la chute de tels systèmes de référence pour définir un nouvel « âge » (Le Corbusier parle dans ses textes de l'« âge de fer » ou de l'« âge de l'automobile »), un nouveau monde dont la conscience est encore à venir et à inventer.

L'âge machiniste semble tout à fait constituer aux yeux de Le Corbusier ce que Bertrand Gille appelle un « système technique » dans son ouvrage *Les ingénieurs de la Renaissance*. Sous ce terme, il faut comprendre quelque chose comme un *point de cristallisation* des techniques d'une époque (qui peuvent avoir des origines et des histoires très diverses, il ne s'agit pas ici de penser un système technique comme le fruit d'un effort de pensée réflexif et conscient de lui-même tout au long de son processus de développement) en un ensemble cohérent de grande perfection. En effet, pour Gille, l'essor technique ne saurait être le fruit d'une quelconque « génération spontanée », mais bien le résultat d'une « lente accumulation des connaissances »¹⁷³, car s'il est bien un domaine où la continuité

¹⁷² Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Paris : Presses Universitaires de France, 1941, p. 139-140.

¹⁷³ Bertrand GILLE, *Les Ingénieurs de la Renaissance*, Paris : Seuil, 1978, p. 13.

dans l'effort semble la règle, c'est celui de la technique¹⁷⁴. Comme il le précise lui-même :

« Toute « révolution » suppose des modifications matérielles souvent importantes. S'il n'est pas question d'attribuer ici au progrès technique un rôle absolument primordial, si l'on ne doit pas chercher dans les inventions techniques (...) l'origine de tous les bouleversements, il est cependant indispensable d'établir les liaisons nécessaires entre une pensée nouvelle et les possibilités ou les nécessités matérielles qu'elle implique »¹⁷⁵

Tout n'est pas possible tout le temps et sous n'importe quelles conditions. Ainsi, s'il ne s'agit pas de chercher des relations *directes* de cause à effet entre de nouvelles formes de pensée (esthétiques, politiques, sociales, etc.) et de nouvelles techniques, il s'agit tout de même de noter d'importantes « concomitances » entre de tels domaines et il importe de penser la technique « prise à la fois comme résultante et comme cause déterminante »¹⁷⁶. Parlant de ce qu'il appelle le « réveil de la pensée technique » à la fin du XVe siècle, B. Gille remarque la chose suivante :

« (...) un grand mouvement (...) emporte toutes les techniques de l'époque. Chaque élément possédait ses traditions, ses originalités. Mais toutes les tendances étaient semblables (...) Alors on pouvait établir des règles, exposer des principes, en un mot substituer à un monde de recettes une saine doctrine (...) c'est qu'en effet la fin du XVe et le début du XVIe siècle avaient installé en quelque sorte un nouveau système technique, assez sensiblement différent de celui du Moyen Âge tel qu'il avait été constitué aux XIIe et XIIIe siècles. L'usage du système bielle-manivelle qui ouvrait toute une partie du machinisme, la découverte du procédé indirect en sidérurgie furent suivis de toute une série de transformations techniques qui représentent bien une mutation en plein sens du terme »¹⁷⁷

Le Corbusier semble quant à lui bien avoir conçu l'unité du système technique de l'ère machiniste en des termes parfaitement analogues à ceux employés ici par l'auteur des *Ingénieurs de la Renaissance*. Et il est tout à fait clair que pour l'architecte de la Villa Savoye, l'objectif était également de « substituer à un monde

¹⁷⁴ Pensons ici à ces mots de Le Corbusier dans *Urbanisme*, p. 143 : « Le miracle s'explique : l'univers collabore aujourd'hui. Lorsqu'une chose, fût-elle petite comme une vis, comme un crochet, est une trouvaille ingénieuse, elle supplante tout, elle envahit, elle triomphe. Partout ! Pas d'océans, pas de frontières, pas de langues, pas d'usages locaux : elle existe. Multipliez le phénomène, vous conclurez : tout ce qui est du progrès, c'est-à-dire de l'outillage humain, s'additionne comme une valeur positive, s'inscrit au total ».

¹⁷⁵ Bertrand GILLE, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁶ Bertrand GILLE, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁷ Bertrand GILLE, *op. cit.*, p. 206.

de recettes une saine doctrine ». Ce qu'il s'agit ici de remarquer, c'est l'importance accordée par Le Corbusier à l'idée selon laquelle une époque est principalement définie par une unité reposant premièrement sur un tel « système technique » (et, dans le cas de l'architecture, sur un véritable système constructif). Dans son ouvrage *Quand les cathédrales étaient blanches*, l'architecte compare de manière répétée le moment machiniste à « un nouveau Moyen Âge », dans lequel les hommes ont « le monde à mettre en ordre, à mettre en ordre sur des décombres, comme une fois déjà, quand les cathédrales étaient blanches, sur les décombres de l'Antiquité »¹⁷⁸. Or, Le Corbusier, qui « ne veut rien montrer d'autre que la grande similitude de ce temps passé et de l'époque présente »¹⁷⁹, à savoir une époque de bâtisseurs d'avenir, insiste sur l'analogie entre ces deux époques sur la base de la possession d'un système technique et constructif entièrement neuf et propre à ces époques :

« Quand les cathédrales étaient blanches, l'Europe avait organisé les métiers à la requête impérative d'une technique toute neuve, prodigieuse, follement téméraire et dont l'emploi conduisait à un système de formes inattendues (...) Une langue internationale régnait partout où était la race blanche (...) Un style international s'était répandu d'Occident en Orient et du Nord au Sud »¹⁸⁰

Hitchcock et Johnson n'auraient donc rien inventé en parlant du modernisme des années 1920-30 comme de l'avènement d'un « style international » (selon le titre de l'exposition et de l'ouvrage publié par ces deux auteurs) ! Dans ces quelques lignes, nous pouvons retrouver d'une manière particulièrement éclairante l'union entre un rapport juste à l'histoire en général et un bon mode de relation à l'histoire relative aux temps présents. S'il ne s'agit certainement pas pour Le Corbusier de construire du néo-gothique aux temps du machinisme, au sens d'une répétition formelle des œuvres gothiques du passé, c'est non seulement parce que le retour aux formes mortes du passé est le reflet d'une attitude paresseuse et non respectueuse à l'égard de celui-ci (retour aux solutions formelles et non reprise de la modalité d'invention) ; mais c'est également parce que notre époque et l'époque du gothique reposent sur des conditions matérielles et techniques incomparables, c'est-à-dire sur des

¹⁷⁸ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 11.

¹⁷⁹ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 18.

¹⁸⁰ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 80.

systèmes techniques incommensurables. La technique impose à l'homme une « requête impérative », dont l'emploi conduit nécessairement à des formes propres à la technique utilisée. Faire du gothique à l'âge du béton, de l'acier et du verre, cela revient donc à plaquer sur (ou, au mieux, à traduire dans) un matériau des formes qui lui sont initialement étrangères, qui n'en découlent pas « naturellement » en quelque sorte. Ce qui ne revient nullement à affirmer que des formes seraient « automatiquement » générées par un type de matériau ou en découleraient d'une manière nécessaire. Aucun matériau n'appelle en tant que tel une forme architecturale plutôt qu'une autre, même si du fait de ses propriétés spécifiques il possède des potentialités singulières. Pas plus que de la pure fonction, la forme ne découle pas de l'usage d'un matériau en particulier. Mais certains matériaux sont fortement associés à des formes architecturales du passé, tandis que d'autres sont plus spécifiquement représentatifs des temps nouveaux. De plus, l'adoption de formes architecturales déterminées ne résulte pas principalement pour Le Corbusier de critères esthétiques librement définis, mais les formes architecturales « caractéristiques » d'une époque découlent toujours pour une grande part de l'« esprit » de l'époque qu'elles reflètent et cristallisent. C'est là pour une part l'héritage « rationaliste » (au sens architectural du terme) de Le Corbusier : l'esthétique ne prime pas sur la dimension fonctionnelle et programmatique de l'œuvre, en tant que ces deux dernières ressortissent de l'expression des besoins d'une société marquée par un certain état de la technique¹⁸¹.

Le meilleur exemple de cette rupture que constitue l'époque moderne du machinisme réside très certainement dans les problèmes liés au développement des villes au XIXe siècle et dans la création de cette nouvelle discipline qu'est l'urbanisme. Le Corbusier est lui aussi l'héritier de ces problèmes, redevable en cela tant de leur formulation que des solutions esquissées par ses illustres devanciers. Pour rendre compte de ces problématiques, on peut utilement se référer aux remarques de Françoise Choay dans son ouvrage *Urbanisme. Utopies et réalités*. Remarquant le caractère extrêmement récent de l'usage du néologisme « urbanisme » (on fait remonter sa création à 1910), F. Choay remarque qu'il

¹⁸¹ *Almanach*, p. 36 : « J'ai dit que la chose technique précède et est la condition de tout, qu'elle porte des conséquences plastiques impératives et qu'elle entraîne parfois à des transformations esthétiques radicales : il s'agit ensuite de résoudre le problème de l'unité, qui est la clef de l'harmonie et de la proportion ».

« correspond à l'émergence d'une réalité nouvelle : vers la fin du XIXe siècle, l'expansion de la société industrielle donne naissance à une discipline qui se distingue des arts urbains antérieurs par son caractère réflexif et critique, et par sa prétention scientifique »¹⁸². Mais, en réalité, le problème que l'urbanisme veut résoudre, à savoir « l'aménagement de la cité machiniste », « s'est posé bien avant sa création, dès les premières décades du XIXe siècle »¹⁸³. En effet, tout cela est extrêmement bien connu, la révolution industrielle est presque immédiatement suivie d'une poussée démographique impressionnante dans les villes, par un exode rural conduisant à un développement urbain sans précédent (la population de Paris est ainsi passée de 547 000 habitants en 1801 à près d'un million en 1846). Du point de vue non plus quantitatif mais structurel, la transformation des moyens de production et de transport, ainsi que l'émergence de nouvelles fonctions urbaines, font éclater les cadres traditionnels des cités européennes. Citons quelques-unes de ces modifications, faisant du XIXe siècle le lieu d'un changement d'échelle sans précédent, changement d'échelle qui était pour Le Corbusier un véritable saut qualitatif (il parle d'une rupture avec « l'échelle de toujours ») : la rationalisation des voies de communication (percée de grandes artères, création de gares) ; la spécialisation croissante des secteurs urbains (quartiers d'affaires des nouveaux centres, quartiers d'habitation périphériques pour les plus privilégiés) ; la création de nouveaux organes urbains qui, par leur gigantisme, changent l'aspect de la ville (halles, grands magasins, grands hôtels, immeubles de rapports, etc.) ; l'importance croissante de la suburbanisation (l'industrie s'implante dans les faubourgs, les classes moyennes et ouvrières se déversant dans les banlieues, la ville cessant d'être une entité bien délimitée). Ce qu'il est important de noter en face de tels phénomènes modifiant profondément à la fois l'aspect de la ville et les manières d'y habiter, c'est que dans son développement au XIXe siècle, la ville « apparaît soudain comme un phénomène extérieur aux individus qu'elle concerne. Sorte de fait de nature, non familier, extraordinaire, étranger »¹⁸⁴. Face au désordre de ce développement incontrôlé de villes tentaculaires, s'élèveront des voix visant à la promotion d'une pensée hygiéniste (Le Corbusier et les CIAM hériteront très largement de ce courant de pensée), s'inquiétant des incidences de la vie urbaine

¹⁸² Françoise CHOAY, *Urbanisme. Utopies et réalités*, Paris : Seuil, 1965, p. 8.

¹⁸³ Françoise CHOAY, *op. cit.*, p.9.

¹⁸⁴ Françoise CHOAY, *op. cit.*, p. 12.

sur le développement physique, le niveau mental et la moralité des habitants. En effet, l'insalubrité de l'habitat ouvrier, les distances épuisantes à parcourir quotidiennement entre le lieu de travail et les habitations, ou encore l'absence de jardins publics (« les vies écrasées par l'horreur du cadre », dit notre architecte), sont quelques-uns des signes inquiétants résultant du développement anarchique des grandes villes. Et c'est à de tels phénomènes que Le Corbusier fait notamment référence lorsqu'il utilise le terme générique de « machinisme » en tant qu'il est définitoire des temps modernes.

Entre la ville pré-machiniste et la grande métropole industrielle, un seuil a été franchi ; l'humanité machiniste n'a plus les mêmes besoins que l'humanité antérieure, il faut donc prendre acte de ce saut dans un autre monde et chercher des solutions neuves, et non chercher à loger les hommes dans des habits obsolètes. L'avènement du machinisme est ainsi pour Le Corbusier de l'ordre d'une vérité de fait¹⁸⁵, d'un principe définitivement acquis sur lequel appuyer la réflexion (« un postulat fondamental », dit-il).

Ainsi que cela est souligné par Le Corbusier :

« On ne mesure pas assez la rupture survenue entre notre époque et les périodes antérieures (...) On s'apercevrait vite que l'outillage humain, provocateur automatique des besoins des sociétés, qui n'avait subi jusqu'ici que les modifications d'une lente évolution, vient de se transformer tout d'un coup avec une rapidité fabuleuse. L'outillage humain était toujours dans la main de l'homme : aujourd'hui, totalement renouvelé et formidable, il échappe momentanément à notre étreinte. La bête humaine reste essoufflée et pantelante devant cet outil qu'elle ne sait pas saisir ; le progrès lui paraît aussi haïssable que louable ; tout est confusion dans son esprit ; elle se sent plutôt esclave d'un ordre de choses forcené et elle n'a pas le sentiment d'une libération, d'un soulagement, d'une amélioration »¹⁸⁶

Un nouvel âge de la machine est donc survenu, advenu avec le caractère imprévisible de tout événement véritable et, pour l'instant, nous sommes comme désorientés, sous le choc, souffrant du décalage entre la conscience de l'époque et

¹⁸⁵ « Une civilisation machiniste s'est installée sournoisement, clandestinement, à notre barbe, sans que nous y voyions clair (...) Mais aujourd'hui le problème se pose à nos esprits : la terre est mal occupée par les hommes (...) Des monstres y sont apparus, ce sont les villes tentaculaires, cancer de nos rassemblements ».

¹⁸⁶ *VuA*, p. 229.

la nouveauté de l'époque elle-même¹⁸⁷. Cette situation est douloureuse et dangereuse selon Le Corbusier puisque, comme toute époque de grand bouleversement, la crise vécue par l'humanité du fait du machinisme, la fait osciller dans une « zone d'indétermination », entre le renouveau et la catastrophe : moment de la plus grande chance comme du plus grand péril (« le rouage social, profondément perturbé, oscille entre une amélioration d'importance historique ou une catastrophe »¹⁸⁸). Selon la grille de lecture historique des événements développée par Le Corbusier, nous vivons une époque de transition, encore à cheval entre le premier et le second machinisme (avec ici un système de datation tout « personnel » et parfois différent selon les périodes de rédaction des textes, privilégiant certainement plus la symbolique du cycle de cent ans que la stricte exactitude historique) :

« (...) un postulat fondamental : La civilisation machiniste est née, voici cent ans. Pendant une première ère (1830-1930), la machine a bouleversé de fond en comble la société. Petit à petit, elle a détruit les traditions artisanales (...) L'outillage est créé (...) L'équilibre humain sombrait. Une page de l'histoire humaine avait été tournée (...) L'équilibre est rompu. Tout s'écroule. Il faut donc réajuster, il faut rétablir une harmonie, l'harmonie (...) J'ajoute alors sa conclusion au postulat fondamental qui doit dessiner notre route : la seconde ère de la civilisation machiniste a commencé, l'ère de l'harmonie, la machine au service de l'homme »¹⁸⁹

Si la première « ère » du machinisme était avant tout marquée par le hiatus entre les événements et la conscience des événements (sous la modalité de la passivité, du choc que l'on subit), la seconde ère que Le Corbusier appelle de ses vœux (il s'agit plus ici d'une expression du désir et de l'indication d'une « route » que d'une datation marquée par des faits objectivement marquants, la notion d'« ère » indiquant bien le vague de telles datations), doit résider dans la mise en adéquation du niveau de conscience avec les événements. Autrement dit, la seconde ère du machinisme doit être l'ère de l'avènement d'un « esprit nouveau », capable de se hisser à la hauteur d'une compréhension véritable de l'« événement moderne » qu'est le machinisme.

¹⁸⁷ *Urbanisme*, p. 79 : « Le siècle de la machine ayant déclenché ses conséquences, le mouvement s'est saisi d'un outillage neuf pour intensifier son rythme ; il l'a intensifié avec un tel accroissement de vitesse, que les événements ont dépassé notre capacité réceptive et que l'esprit généralement plus prompt que le fait est au contraire cette fois-ci, débordé par le fait dont la vitesse roule et s'accroît encore ».

¹⁸⁸ *VuA*, p. 227.

¹⁸⁹ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 227-228.

Seule cette compréhension de la nature et de la mesure du bouleversement introduit par le machinisme, fruit d'un « esprit nouveau » à la hauteur de la nouveauté de l'événement, permettrait une maîtrise du cours des événements, à savoir une libération de l'homme et non une aliénation. Car, pour Le Corbusier, si la conscience n'arrivait pas à se mettre en phase avec les événements, cela pourrait être désastreux (« Pour passer la crise, il faut créer l'état d'esprit de comprendre ce qui se passe, il faut apprendre à la bête humaine à employer ses outils »¹⁹⁰). Le machinisme, précisément parce qu'il bouleverse tous les équilibres sociaux et les savoirs traditionnels peut, sous l'effet d'un choc, donner à l'homme le sentiment fort d'une frustration, d'une aliénation, d'une dépossession de soi par la machine (pensons à ce qui se passe dans les usines), qui l'empêchent de prendre la mesure des possibilités libératrices de celle-ci. Ce sera avant tout le rôle de l'architecte que de maîtriser l'emploi de la machine au service d'une amélioration des conditions d'existence. Le Corbusier rejoint ici de nombreuses traditions de réflexion concernant la « question sociale » : nos forces productives n'ont jamais été aussi développées, nous avons atteint une domination des forces de la nature sans précédent, une possibilité d'organisation rationnelle des moyens de subsistance, et pourtant nous nous trouvons dans une forme prononcée de ressentiment et d'aliénation. Cela constitue un véritable scandale pour la pensée. Car, pour Le Corbusier, la solution à nos maux est là, sous nos yeux qui ne savent pas voir. Les causes du mal constituent en quelque sorte le remède lui-même. Alors que les « pleurnicheurs invectivent la machine perturbatrice », nous devons « forger une nouvelle grandeur de l'époque machiniste, nouveau visage de l'âme neuve des temps modernes »¹⁹¹. Il ne s'agit pas pour lui de remettre en cause cet état de fait du machinisme, c'est-à-dire de lutter contre le machinisme et ses effets dévastateurs sur l'humain (dont il est pourtant très conscient) en rêvant d'un retour à une forme idéalisée d'un passé pré-machiniste et artisanal (ce qui était le cas de nombreux architectes et urbanistes du XIXe siècle), mais de prendre acte de l'avènement de la modernité machiniste en tentant de la rendre plus « humaine ». Comme le dit l'architecte :

¹⁹⁰ *VuA*, p. 227.

¹⁹¹ *Précisions*, p. 27.

« Les grandes villes sont dans une situation inextricable. Le machinisme les y a précipitées. L'heure aigue de crise est partout (...) Pourtant le miracle pourrait survenir. Le perturbateur lui-même fournit la continuation du phénomène et la solution (...) Miracle ? Pas même ! Le perturbateur, le machinisme, nous dote des éléments constructeurs ou reconstruteurs »¹⁹²

Ou dans un autre texte :

« Cependant j'affirme que la machine, qui nous a conduits au désastre, doit nous aider à rétablir des fonctions harmonisées capables de nous replacer dans les « conditions de nature », et, par conséquent, de remettre « sur leurs pieds » (...) les hommes de la civilisation machiniste »¹⁹³

Au terme d'un parcours de pensée entretenant un rapport ambigu à la machine, Le Corbusier attribue en fin de compte au machinisme un rôle positif et libérateur. Il y a chez Le Corbusier une forme de dialectique entre machinisme et liberté : l'homme peut, en s'appuyant sur l'ordre mécanique, mais en le dépassant, atteindre à un ordre de liberté supérieur. En semblant exercer une contrainte, la machine procure une possibilité de libération. Mais pour cela, il faut créer « l'état d'esprit de comprendre ce qui se passe » et « apprendre à la bête humaine à employer ses outils ». Si donc, pour Le Corbusier, la machine a bien une fonction libératrice, celle-ci ne donne en elle-même aucune idée de la finalité d'une telle liberté. Le Corbusier ironise lui-même sur l'accusation d'exaltation de la machine que de nombreux objecteurs ont pu lui opposer dès l'époque *d'Après le cubisme* et surtout à la suite de la comparaison entre la maison et une « machine à habiter » :

« On m'accuse souvent d'être un machiniste enragé. C'est une erreur ! J'admets la machine, mais comme servante et non pas la machine diabolique, maîtresse de m'engager dans des aventures désagréables et exténuantes »¹⁹⁴

Si la machine est certes un idéal pour Le Corbusier, ce n'est certainement pas au même titre que pour les futuristes par exemple, qui exaltent la force, la vitesse et la puissance des machines déchaînées. Pour Le Corbusier, la machine est toujours

¹⁹² *Précisions*, p. 141-142.

¹⁹³ « L'habitation moderne », in : *Population*, 3^{ème} année, n°3, p. 420.

¹⁹⁴ « L'habitation moderne », *op. cit.*, p. 420.

avant tout un modèle de perfection rationnelle, de fonctionnement économique, précis et transparent¹⁹⁵.

Histoire, Style, Modernité

Partant de ce constat de l'avènement d'une époque machiniste radicalement neuve, cela dans le cadre d'une pensée de l'histoire à la fois « intempestive » et foncièrement située, la place que Le Corbusier entend assigner à la discipline architecturale sera en même temps extrêmement complexe à déterminer et particulièrement ambitieuse. Une chose est certaine cependant : le terme « architecture » désigne chez Le Corbusier bien plus que le simple art de bâtir et il ne saurait être restreint à la conception de bâtiments et d'édifices particuliers. Ce que Le Corbusier entend ici par le terme « architecture » n'est pas à prendre dans un *sens restreint* (qu'il emploie aussi pour distinguer cette discipline dans sa particularité d'autres domaines proches comme l'urbanisme ou le design, mais également pour marquer une différence nette entre la dimension utilitaire de la construction et la dimension artistique de l'architecture), mais en un *sens élargi* à l'ensemble de la conception de l'espace et des objets dans le champ spatial (et qui comprend donc aussi bien la conception du mobilier que l'organisation urbaine des villes). Si le sens que Le Corbusier donne au terme « architecture » est redéfini en « extension » (ce sur quoi il porte, la classe des objets tombant sous son concept), il l'est également en « intension ». Et c'est ce dernier point qui semble prioritairement constituer l'originalité ou la singularité de la notion corbuséenne d'« architecture ». En effet, il est un lieu commun depuis le mouvement *Arts & Crafts*, l'Art Nouveau, le *Werkbund* ou encore le *Bauhaus* de penser l'architecture comme discipline « totale » et de désigner l'architecte comme celui qui doit à la fois concevoir et assurer l'unité stylistique de l'ensemble des productions utilitaires et des objets du quotidien. De la même manière, la prétention de cette architecture redéfinie en extension (de la poignée de porte à la ville en quelque sorte) à exercer une influence sociale en termes de bonheur ou de malheur sur ses usagers (changer la vie par l'art) pourrait là aussi constituer une position partagée par de nombreux représentants du

¹⁹⁵ *Almanach*, p. 25 : « (...) nous voulions arriver à prendre la leçon de la machine, afin de la laisser ensuite à son simple rôle qui est de servir. Nous voulions non plus l'admirer, mais l'estimer ».

mouvement moderne et nombre de leurs précurseurs du XIXe, comme une réaction typique face à l'avènement de la société industrielle. Pourtant, c'est à la fois en héritant de telles problématiques et en se situant singulièrement au sein des débats de son temps *en les radicalisant*, que Le Corbusier acquière sa véritable et pleine originalité. Celle-ci réside à la fois dans la formulation particulière qu'il donne au constat d'un changement d'époque historique, mais également dans les solutions qu'il entend apporter par le biais d'une architecture définie dans des termes qui lui sont propres. C'est l'examen de ce double point de vue qui pourra permettre de comprendre la manière dont Le Corbusier entend faire jouer à l'architecture moderne un rôle prééminent dans la résolution des problèmes de son temps. Comment l'architecture se situe-t-elle au sein de ces bouleversements ? Comment est-elle à la fois ce qui est le produit d'une histoire et ce qui est appelé à produire de l'histoire ? Pour quelles raisons Le Corbusier entend-il lui faire jouer un véritable rôle de transformation sociale ? Pourquoi l'architecture académique est-elle selon lui un obstacle à une véritable réalisation du bonheur social ?

Ce qui est en jeu ici, c'est bien le rapport de l'architecture à l'histoire de son temps. L'appel corbuséen à la refondation de la discipline architecturale sur des bases normatives inédites, c'est-à-dire une « révolution dans le concept de l'architecture »¹⁹⁶, ne pouvant se comprendre qu'en regard des prétentions révolutionnaires de l'architecture elle-même. Car Le Corbusier entendait bien « révolutionner » la société et l'existence humaine *par* l'architecture. C'est là sa profession de foi en faveur de l'époque. Comment cela est-il possible et comment entendre une telle prétention, c'est cela qu'il faut tenter de comprendre par l'examen du concept de « modernité architecturale » tel qu'il est pensé par l'architecte de la Villa Savoye, concept qui sera à penser en lien avec celui de « style ».

L'époque historique déterminée par Le Corbusier en tant qu'« ère de la machine » constitue à ses yeux un point de rupture dans l'aventure humaine. Le développement de moyens techniques de production et de communication radicalement inédits constitue un saut qualitatif dans l'histoire, un cadre de pensée irréductible à celui des époques antérieures. Créant de nouveaux besoins matériels et sociaux, modifiant de fond en comble notre rapport à la nature, rompant les

¹⁹⁶ *VuA*, p. 241.

équilibres de manières de vivre traditionnelles par la diffusion quasi-universelle d'un mode de vie uniformisé, le machinisme est au sens strict un « âge » historique spécifique. Or, que « nous sommes encore vieux dans un monde nouveau ! Que nous sommes crasseux ! »¹⁹⁷, dit l'architecte. « Un grand désaccord règne entre un état d'esprit moderne qui est une injonction, et un stock étouffant de détritiques séculaires »¹⁹⁸. Le désaccord entre l'état objectif des choses (l'avènement d'un monde nouveau) et le niveau de conscience de l'événement s'exprime et se manifeste en effet pour Le Corbusier principalement dans la persistance de formes de pensée anciennes, héritages surannés d'un passé mort à jamais. Les formes architecturales, les meubles qui nous entourent ou encore la manière dont nous construisons nos villes, sont de telles formes périmées¹⁹⁹ selon l'architecte, comme autant d'expressions matérielles du fait que nous ne pensons pas encore à la hauteur de l'événement moderne (puisque tout objet est objectivation d'une pensée qui se constitue comme signe dans celui-ci). Le fait que l'architecture académique soit encore dominante, que nous meublions encore nos intérieurs de la façon non moderne dont nous le faisons ou que nous refusions d'adopter des solutions « chirurgicales » pour remodeler nos villes en les rendant conformes aux nécessités du présent sont ainsi autant de *symptômes* de l'inadaptation de notre conscience à la marche objective des choses²⁰⁰. Pourtant, Le Corbusier n'a également cessé d'affirmer que l'injonction à l'adoption pleinement consciente de la modernité n'est pas qu'une assomption subjective de sa part, mais que la présence d'un « esprit nouveau », du fait d'un changement objectif dans le cours des choses, *fait signe* à partir des objets techniques qui nous entourent quotidiennement et dont nous faisons déjà usage : non seulement l'automobile, le train, l'avion ou la radio, mais également les costumes que nous portons²⁰¹, les malles que nous emportons en voyage, le rasoir que nous utilisons quotidiennement, ainsi que d'innombrables autres choses²⁰². Ces objets profondément modernes, ce ne sont pas les architectes qui les produisent, mais les ingénieurs, qui sont au plus proche de l'état de développement technique réel dans lequel se trouve une société. Ces objets, non seulement sont

¹⁹⁷ *Précisions*, p. 19.

¹⁹⁸ *VuA*, p. 243.

¹⁹⁹ *Urbanisme*, p. 70 : « Le XXe siècle est encore dans l'habit d'une humanité prémachiniste ».

²⁰⁰ *VuA*, p. 243 : « C'est un problème d'adaptation où les choses objectives de notre vie sont en cause ».

²⁰¹ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 159 : « Le costume est l'expression d'une civilisation ».

²⁰² *VuA*, p. 233 : « Tous ces objets de la vie moderne finissent par créer un état d'esprit moderne ».

réellement des objets de leur temps en ce qu'ils sont produits selon les méthodes de conception les plus avancées (standardisation des éléments, production en série) et qu'ils sont constitués des matériaux nouveaux (béton, acier, plastique, etc.), mais également en ce qu'ils nous *disent* quelque chose de ce temps historique lui-même, quelque chose de son « esprit ». Cet esprit est ici un esprit de clarté, de géométrie, de rationalité, de perfection, etc., qui se manifeste tant au niveau de la conception de ces objets que dans l'esthétique qu'ils véhiculent.

D'autre part, il est clair que si la modernité trouve aux yeux de Le Corbusier une parfaite incarnation dans les objets industriels produits par les ingénieurs, elle est également parfaitement représentée par certaines tendances contemporaines de l'art de ce début du XXe siècle, et notamment le cubisme²⁰³. Seule l'architecture ne s'est pas encore mise au diapason de l'esprit de la modernité²⁰⁴, engoncée qu'elle est dans la répétition formelle et académique du passé. Seules quelques rares percées par des architectes courageux semblent attester de la possibilité d'une architecture moderne qui serait à cette discipline ce que sont les tableaux cubistes à la peinture ou les autos Delage au monde industriel. Il faut également rappeler que le constat de Le Corbusier est fondé sur des faits bien réels, l'architecture académique étant encore la forme largement dominante de la production générale au moment de l'écriture des grands manifestes de l'architecte, et ce jusqu'après 1945. Si l'académisme incarne donc bien pour Le Corbusier un certain état d'esprit, il est également très concrètement représenté par des individus et des institutions défendant des conceptions et des intérêts particuliers, si bien que son combat en faveur de la promotion de l'architecture moderne n'est pas qu'un combat dans les idées ou une lutte contre des abstractions. S'il faut donc se débarrasser de l'académisme à la fois en ce qui concerne son hégémonie intellectuelle et sa mainmise sur les commandes officielles, cela pour faire advenir une nouvelle architecture fondée sur un régime normatif en pleine adéquation avec l'esprit du temps, c'est très précisément parce que la normativité académique est un frein ou un obstacle concret au plein épanouissement de l'esprit moderne (qui doit passer par

²⁰³ *VuA*, p. 9 : « (...) la peinture a précédé les autres arts [cubisme]. La première, elle a atteint une unité de diapason avec l'époque ».

²⁰⁴ *Précisions*, p. 85 : « Or l'architecture seule s'est tenue à l'écart des méthodes du machinisme. Explication : l'enseignement dans les écoles est dicté par les Académies. Celles-ci cultivent le passé. Une notion désespérément désuète de l'architecture est imposée officiellement par les gouvernements et leurs diplômés à une opinion occupée (...) à d'autres soins ».

des constructions effectives), et donc une cause de malheur pour « l'homme d'aujourd'hui ». Ce qu'il faut chercher à comprendre à présent, ce sont les raisons pour lesquelles Le Corbusier estime que ce combat pour un mode de normativité moderne n'est pas une affaire strictement interne à l'art architectural, mais qu'il concerne l'ensemble de la société. Car, en effet, le rôle qu'il assigne à l'architecture dans le développement matériel et spirituel de la société est absolument central.

Pour pouvoir caractériser au plus juste ce que Le Corbusier entend par le terme de « modernité architecturale », il faut tout d'abord déterminer la place qu'occupe à ses yeux l'architecture dans le déroulement de l'histoire, comprendre ce qu'elle représente en tant que phénomène historique. C'est ici qu'intervient le concept corbuséen de « style ». La polysémie du concept peut être une source de confusion. Dans un article synthétique consacré à la notion, l'historien d'art Meyer Schapiro souligne la pluralité des sens potentiels du terme ainsi que la diversité des objets pouvant tomber sous son extension :

« Par « style », on entend la forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants – dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus. Le terme s'applique aussi à l'activité globale d'un individu ou d'une société, comme quand on parle d'un « style de vie » ou du « style d'une civilisation » »²⁰⁵

Après cette définition inaugurale, Schapiro envisage la manière dont différents spécialistes (l'archéologue, l'historien d'art, le critique, le philosophe) privilégient l'un des aspects présents dans la notion selon la perspective définie par des intérêts à chaque fois spécifiques. Suivant ces caractérisations, il est assez manifeste que l'usage corbuséen de la notion se rapproche des descriptions que Schapiro réserve au « philosophe de l'histoire » :

« Pour celui qui fait une histoire synthétique de la culture, ou pour le philosophe de l'histoire, le style est une manifestation de la culture comme totalité ; c'est le signe visible de son unité. Le style reflète ou projette la « forme intérieure » de la pensée et du sentiment collectifs. Ce qui est important ici n'est pas le style d'un individu ou d'un art isolé ; ce sont les formes et les

²⁰⁵ Meyer SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard, 1982, p. 35.

qualités partagées par tous les arts d'une même culture pendant un laps de temps significatif »²⁰⁶

Sous la plume de Le Corbusier, le « style » ne désigne en effet ni une qualité individuelle exprimant la manière singulière de l'artiste créateur (comme nous parlerions du style de Manet ou de Picasso ; il parlerait ici plutôt de « génie ») ni un ensemble de propriétés avant tout esthétiques ou formelles communes à un ensemble de réalisations artistiques (le « style impressionniste » ou le « style Louis XIV » par exemple ; c'est là ce qu'il appelle « les styles »). « Ne parlons plus de styles, ni modernes, ni anciens ; le style est l'événement même »²⁰⁷. Formule plus que saisissante ici, cela dans toute son ambiguïté ! D'une manière parfois conceptuellement un peu vague en termes de contenu (mais dont l'usage est constant et rigoureux), ce que Le Corbusier nomme « le style », c'est une propriété commune aux différents phénomènes d'une période historique donnée, ce qui leur donne en quelque sorte un « visage » commun en dépit de leur diversité d'origine et de domaines d'appartenance extrêmement hétérogènes. Le style, c'est ce qui singularise et individualise matériellement et spirituellement une société historiquement déterminée, ce qui lui confère ou exprime l'unité de ses différentes manifestations. Le style est union de la matière et de l'esprit, à la fois en ce que toute matière est matérialisation et manifestation de la réalité spirituelle et en ce qu'un certain état d'esprit est toujours pour une part déterminé et rendu possible par l'état matériel du développement social.

« Une passion collective anime les gestes, les conceptions, les décisions, les actes. Les œuvres matérielles en sont le produit et c'est cette passion s'exprimant par le langage plastique – système exact, machine à émouvoir – qui marque le style de l'époque »²⁰⁸

Or, le style d'une époque ne se révèle véritablement que quand l'ensemble de ses moyens (notamment techniques) arrive à un point de maturation tel que ceux-ci peuvent s'agréger en une unité systématique. La question de la technique est encore une fois absolument centrale, en ce que c'est la technique qui rend possible

²⁰⁶ Meyer SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 36.

²⁰⁷ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 64.

²⁰⁸ *Urbanisme*, p. 231-233.

l'expression propre d'un style d'époque, que Le Corbusier appelle également une « culture »²⁰⁹ :

« Ayant à préciser pour les rassembler en un faisceau fort, les moyens que l'époque met entre nos mains, - l'outillage avec lequel nous allons tenter d'échafauder une œuvre, - nous connaissons donc le sentiment qui, débordant nos travaux précis, minutieux et quotidiens, les conduit vers une forme idéale, vers un style (un style, c'est un état de penser), vers une culture, - innombrables efforts d'une société qui se sent prête à fixer une attitude nouvelle »²¹⁰

Affichant un ensemble de réflexions concernant des relations causales de détermination qu'il s'agira bien entendu d'interroger, Le Corbusier pense que l'art est le lieu par excellence de cette manifestation du « style » d'une époque :

« L'art est l'expression inconsciente, incontrôlable, infrelatable de l'esprit d'une époque et de l'esprit des peuples au moment où ceux-ci sont suffisamment façonnés par le réseau tissé par les usages, les lois, l'administration, quand une unité est atteinte. L'art révèle »²¹¹

Et, au sein du domaine artistique, l'architecture est en quelque sorte le point d'arrivée d'une telle advenue à soi d'une époque dans son style, elle est ce qui l'exprime de la manière la plus synthétique qui soit :

« L'architecture est une résultante. C'est quand une époque (un jeu harmonisé de la technique, du confort, des aspirations de l'esprit) s'est assise, tassée, reconnue, prononcée, qu'une architecture peut se formuler et devenir le verbe expressif d'un milieu »²¹²

Ou encore :

« (...) un état spirituel nouveau en appelle à l'architecture (...) L'architecture est le résultat de l'esprit d'une époque »²¹³

²⁰⁹ Dans *Urbanisme*, Le Corbusier lie très exactement les questions du développement technique et de la constitution d'une culture, aboutissant même à une typologie des cultures ainsi distinguées : « Le fruit d'une civilisation mûrit au terme d'aboutissement de tous les moyens techniques (...) C'est alors ce sentiment des choses, raciné dans de profondes bases acquises et qu'on a désigné sous le nom de culture. À certaines heures, l'acuité de ce sentiment est telle, sa décantation est si aboutie, son cristal si pur, qu'un mot suffit pour projeter des lumières : culture grecque, culture latine, culture occidentale, etc. ». Voir à ce sujet également le texte donné en annexe « Esprit grec – esprit latin – esprit gréco-latin ».

²¹⁰ *Urbanisme*, p. 33.

²¹¹ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 179.

²¹² *Almanach*, p. 74.

Avant d'en venir à la question des sources intellectuelles et des origines historiques de l'usage corbuséen du concept de style, cherchons à en approfondir la teneur proprement conceptuelle. C'est ce que nous allons chercher à faire en faisant tout d'abord appel à certains aspects de la « stylistique généralisée » développée par Gilles-Gaston Granger dans son *Essai d'une philosophie du style*. Bien que cet ouvrage soit principalement consacré à la conceptualisation de la notion de style dans le domaine scientifique, l'appel comparatif à certains des traits généralement mis en avant par Granger pourrait permettre une meilleure compréhension de certaines déterminations de la notion chez Le Corbusier.

Dans le champ d'une interrogation sur la constitution de la culture humaine et des manifestations de celle-ci, la notion de style est toujours une manière de penser à la fois les caractéristiques communes et l'individualité spécifique d'une totalité unifiée entre des formes et un contenu (*une* époque ; *une* culture déterminée). Le style désigne ainsi l'existence de traits communs à différentes réalités en tant qu'ils forment une totalité diversifiée et cependant individualisée (et, de ce fait, reconnaissable ou identifiable). L'une des spécificités de l'approche de Granger réside dans le fait d'interroger la constitution d'un style dans et par une *praxis* mettant en œuvre une « dialectique effective de la forme et du contenu »²¹⁴. Puisqu'il s'agit de comprendre le style comme modalité globale de la mise en forme d'un contenu dans et par une pratique²¹⁵ (« l'activité pratique s'objectivant dans des œuvres »), Granger insiste sur la dimension sociale d'un tel processus :

« Le rapport de forme à contenu n'a guère encore été systématiquement considéré par la pensée moderne comme processus, comme genèse, c'est-à-dire en somme comme *travail* (...) La pratique, c'est l'activité considérée avec son contexte complexe, et en particulier les conditions sociales qui lui donnent signification dans un monde effectivement vécu »²¹⁶

Le style apparaît de ce point de vue non seulement comme activité pratique de constitution d'une totalité individualisée entre forme et contenu²¹⁷, mais également comme union indissoluble entre les dimensions du fait et du sens. Les manifestations

²¹³ *Précisions*, p. 218.

²¹⁴ Gilles-Gaston GRANGER, *Essai d'une philosophie du style*, Paris : Odile Jacob, 1988, p. 6.

²¹⁵ Gilles-Gaston GRANGER, *op. cit.*, p. 12 : « Rechercher les conditions les plus générales de l'insertion des structures dans une pratique individuée, telle serait la tâche d'une stylistique ».

²¹⁶ Gilles-Gaston GRANGER, *op. cit.*, p. 5-6.

²¹⁷ Gilles-Gaston GRANGER, *op. cit.*, p. 8 : « Nous nous proposons en effet d'essayer une sorte de philosophie du style, défini comme *modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret qui est travail* ».

d'un style, c'est un ensemble de faits qui font sens, de faits signifiants (que Granger nomme des « faits de style »). Un tel concept généralisé de style va bien au-delà d'une compréhension expressive-esthétique de la notion, la notion de style ne désignant pas aux yeux de Granger une « catégorie de la pure pensée formelle » :

« Ce que nous appelons un style n'est donc pas une simple modalité d'expression, un type déterminé de symbolisme. Il s'agirait alors d'une catégorie de la pure pensée formelle, et c'est ce que laissent croire nombre de travaux d'esthétique. Nous entendons définir un concept du style comme usage du symbolisme ; il concerne donc non seulement la texture même de ce dernier, mais aussi son rapport à une expérience qui l'enveloppe »²¹⁸

Et Granger de poursuivre :

« Toute pratique, en effet, comporte un style, et le style est inséparable d'une pratique (...) le style, tel qu'on l'envisage, ne se réduit précisément pas aux faits. Il appartient aussi, et essentiellement, à ce que nous appelons faute de mieux : significations. Posons pour le moment qu'une signification est ce qui résulte de la mise en perspective d'un fait à l'intérieur d'une totalité, illusoire ou authentique, provisoire ou définitive, mais en tous cas vécue comme telle par une conscience »²¹⁹

Plusieurs points sont ici à retenir en ce qui concerne l'éclairage que la référence à Granger est susceptible d'apporter aux conceptions corbuséennes. Premièrement, en replaçant la question du style au sein de l'horizon social général (« les conditions sociales qui lui donnent signification dans un monde effectivement vécu » ; « son rapport à une expérience qui l'enveloppe ») et en interrogeant la constitution d'un style sous l'angle du processus pratique, Granger semble tenter de rendre pensable l'hypothèse d'un « style de la pratique » ne résultant pas nécessairement d'une pratique stylistique individuelle (ou d'un ensemble coordonné de telles pratiques), volontaire, réfléchi et arrimé à des buts esthétiques clairement représentés ou conçus. Si tout style relève en dernière instance d'une pratique, la pratique elle-même semble pouvoir posséder et véhiculer son style propre (« Toute pratique, en effet, comporte un style, et le style est inséparable d'une pratique »). C'est en ce sens qu'il pourrait y avoir, à un premier niveau, un style de « l'événement même » (pour reprendre la formule corbuséenne dont nous étions partis), une sorte d'auto-

²¹⁸ Gilles-Gaston GRANGER, *op. cit.*, p. 10.

²¹⁹ Gilles-Gaston GRANGER, *op. cit.*, p. 11.

constitution d'un style qui ne serait pas le produit d'une volonté explicite de constitution d'un style. Comme s'il se dégagerait *de la pratique elle-même* quelque chose comme un style commun.

Mais, deuxièmement, il semble que les formules de Granger laissent également entendre que, puisque le style ne se résume jamais purement aux faits, mais qu'il naît de leur union avec des significations, il ne pourrait y avoir de style véritable qu'aux yeux d'une conscience qui en recueille le sens (« qui lui donnent signification dans un monde effectivement vécu » ; « mais en tous cas vécue comme telle par une conscience »), une conscience qui vivrait le multiple comme unifié sous des traits communs, qui verrait le disparate comme constituant une totalité individualisée. Si donc l'existence d'un style d'époque semble bien pour une part devoir posséder une base *objective* (pôle objectif ou factuel de la notion), les similitudes formelles et spirituelles doivent être, d'autre part, *subjectivement* mises en lumière dans le cadre d'un vécu de conscience ressaisi dans son horizon d'expérience élargi (pôle subjectif ou interprétatif). Il n'y a de style qu'en tant que les « faits de style » font sens pour une conscience, même si l'existence d'une homologie stylistique entre différentes réalités d'un horizon culturel déterminé ne saurait être le fruit simplement subjectif d'une projection individuelle de sens ou d'une invention interprétative singulière. C'est en ce sens qu'il pourrait s'agir de comprendre la nécessité sans cesse affirmée par Le Corbusier d'une mise en lumière subjective de l'existence objective d'un « esprit nouveau » (et d'une mise en forme de cette affirmation dans et par un discours individuel qui est également une *pratique*), cela afin de faire voir à ses contemporains (aux « yeux qui ne voient pas ») qu'il y a un sens commun dans des faits contemporains en apparence disjoints. C'est là d'ailleurs l'une des tâches que notre architecte s'est fixée pour lui-même.

Dans un deuxième temps, en contre-point avec les théories de Granger qui, pour intéressantes qu'elles soient du point de vue spéculatif n'en restent pas moins trop extérieures à notre présent propos, il pourrait également être pertinent de mettre en parallèle les considérations de Le Corbusier sur la question du style et les analyses d'Erwin Panofsky dans *Architecture gothique et pensée scolastique*. En effet, la problématique à laquelle Panofsky tente de répondre, à savoir celle de l'explication des raisons d'une troublante homologie entre les productions de

l'architecture gothique et de certains des motifs structurant la pensée scolastique aux XIIe et XIIIe siècles, est très précisément à penser comme une confrontation avec la question de la constitution d'un style commun à des réalités pourtant distinctes.

Voici comment Panofsky décrit les données de départ de son problème :

« Pendant la phase « concentrée » de ce développement extraordinairement synchrone, c'est-à-dire dans la période qui va de 1130-1140 environ à 1270 environ, on peut observer, me semble-t-il, une connexion entre l'art gothique et la scolastique qui est plus concrète qu'un simple « parallélisme » et plus générale cependant que ces « influences » individuelles (et aussi très importantes) que les conseillers érudits exercent sur les peintres, les sculpteurs ou les architectes. Par opposition à un simple parallélisme, cette connexion est une authentique relation de cause à effet ; par opposition à une influence individuelle, cette relation de cause à effet s'instaure par diffusion plutôt que par contact direct. Elle s'instaure en effet par la diffusion de ce que l'on peut nommer, faute d'un meilleur mot, une habitude mentale – en ramenant ce cliché usé à son sens scolastique le plus précis de « principe qui règle l'acte »²²⁰

Ou dans les termes de Bourdieu commentant l'objet de l'essai de Panofsky :

« L'idée que, entre les différents aspects d'une totalité historique, il existe, pour parler comme Max Weber, une parenté de choix (*Wahlverwandtschaft*) ou, comme disent les linguistes, une affinité structurale, n'est pas nouvelle. Mais la recherche du lieu géométrique de toutes les formes d'expression symbolique propres à une société et à une époque est partie plus souvent d'une inspiration métaphysique ou mystique que d'une intention proprement scientifique »²²¹

Approfondissant de manière saisissante et détaillée la description de l'analogie maintes fois remarquée entre l'architecture gothique et la pensée philosophique des XIIe et XIIIe siècles, cela par le recours au principe scolastique de la *manifestatio* (la passion de la clarification pour la clarification, véritable « substance de la pensée contemporaine »²²²) et ses diverses ramifications (« principe de transparence » ; « organisation selon un système de parties et de parties de parties homologues » ; « principe de distinction et de nécessité déductive »), Panofsky affronte un problème exactement symétrique à celui que Le Corbusier cherche à exprimer par son concept de « style » : comment expliquer que les diverses productions (en architecture, dans

²²⁰ Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1967, p. 83.

²²¹ Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 135.

²²² Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 89.

les arts, en philosophie, etc.) d'une même culture possèdent une sorte de visage commun, semblent manifester le même « esprit » ou être les expressions d'un sentiment partagé, alors même qu'aucun lien de causalité directe simple (puisque l'explication d'une telle similitude, sous la forme du « contact direct » et de l'influence causale, et par le recours au niveau de l'individualité consciente, volontaire et réfléchie est non pertinent²²³) ne semble pouvoir être clairement indiqué ? Comment prétendre donner une explication scientifique de tels faits, alors même que la plupart du temps le régime des interprétations ne semble pas pouvoir dépasser le niveau de l'intuition en quelque sorte « métaphysique » (c'est-à-dire l'indication de « raisons » globalisantes qui n'en sont pas, car elles ne fournissent aucun principe d'*explication* véritable : « esprit du temps » ou « vision unitaire du monde ») ou de la pure et simple pétition de principe²²⁴ (les diverses productions d'une époque manifestent un esprit commun parce qu'elles sont les produits d'un esprit commun) ? Comment rendre compte de ce fait troublant que les produits d'une même époque possèdent des caractéristiques qui les rendent incomparables aux produits d'une autre époque, des traits qui leur sont communs et qui leur confèrent une sorte d'individualité partagée ? Est-il possible de fixer scientifiquement le « lieu géométrique » de telles convergences ? En un mot, comment rendre raison de la naissance et de l'existence d'un « esprit nouveau » ?

En regard des formules dont nous sommes partis, il est manifeste que Le Corbusier n'en vient jamais à proposer quelque chose qui puisse valoir comme une véritable explication des raisons de l'existence d'un style d'époque. Au contraire, pour Panofsky, qui cherche rendre raison de tels phénomènes, le principe de l'homologie stylistique entre architecture gothique et pensée scolastique doit être situé en

²²³ Bourdieu formule ce point avec une grande clarté. Voir Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 142 : « Opposer l'individualité et la collectivité pour mieux sauvegarder les droits de l'individualité créatrice et les mystères de la création singulière, c'est se priver de découvrir la collectivité au cœur même de l'individualité sous la forme de la culture (...) ou pour parler le langage qu'emploie M. Erwin Panofsky, de *l'habitus* par lequel le créateur participe de sa collectivité et de son époque et qui oriente et dirige, à son insu, ses actes de création les plus uniques en apparence (...) parce qu'il échappe, par essence, à la conscience du créateur comme de tous ceux qui participent de la même culture, parce qu'il n'a pas besoin d'être intentionnellement exprimé par quelqu'un pour *s'exprimer* et qu'il peut s'exprimer sans exprimer une volonté d'expression individuelle et consciente ».

²²⁴ Toujours dans les termes de Bourdieu, p. 147 : « M. Erwin Panofsky s'efforce de découvrir la « connexion (...) concrète » qui rende raison complètement et concrètement de la logique et de l'existence de ces homologies ; et, à cette fin, il ne se contente pas d'invoquer une « vision unitaire du monde » ou un « esprit du temps » et de donner ainsi pour explication cela même qu'il faut expliquer, ni même l'individu concret – dans le cas particulier, tel ou tel architecte –, comme lieu de coïncidence ou de coexistence des structures qui jouent souvent, dans pareil cas, le rôle d'asile de l'ignorance ».

dernière instance dans une certaine dimension de la praxis culturelle et sociale, à savoir dans la transmission et dans la constitution d'un *habitus* véhiculé par une éducation commune²²⁵ :

« S'il est souvent difficile, sinon impossible, d'isoler une force formatrice d'habitudes entre plusieurs autres et d'imaginer les canaux de transmission, la période qui va de 1130-1140 environ jusqu'à 1270 et la zone de « cent cinquante kilomètres autour de Paris » constituent une exception. Dans cette aire restreinte la scolastique possédait un monopole de l'éducation : en gros, la formation intellectuelle était passée des écoles monastiques à des institutions urbaines plutôt que rurales, cosmopolites plutôt que régionales et, pour ainsi dire, à demi ecclésiastiques seulement (...) Il est très peu probable que les bâtisseurs des édifices gothiques aient lu Gilbert de la Porrée ou Thomas d'Aquin dans le texte original. Mais ils étaient exposés à la doctrine scolastique de mille autres façons, indépendamment du fait que leur activité les mettait automatiquement en contact avec ceux qui concevaient les programmes liturgiques et iconographiques. Ils étaient allés à l'école »²²⁶

L'étude de la période 1130-1270 représente aux yeux de Panofsky lui-même une sorte de « cas d'école ». Il serait certainement bien plus complexe, « sinon impossible », de chercher à dresser une liste exhaustive des « habitudes mentales » les plus fondamentales de la société machiniste (ou à les ramener à un principe commun), si tant est que l'impression qu'elle recèle un style nouveau soit justifiée (ce qui semble difficilement contestable). C'est pourtant ce que tente de faire Le Corbusier, de manière plus « impressionniste » que réellement scientifique, lorsqu'il met en relation les évolutions techniques, scientifiques et sociales avec un état d'esprit marqué selon lui par une recherche de clarté, de perfection, de rationalité, d'ordre et de géométrie, de pureté ou d'économie. Il n'en reste pas moins que l'étude de Panofsky, par son appel au concept d'*habitus*, cette « grammaire génératrice de conduites », permet un enrichissement de la réflexion sur la notion du style. Car il est tout à fait frappant que tout style, en tant que style d'une époque et manifestation d'une très grande généralité, semble en quelque sorte s'« auto-constituer » et ne pas avoir besoin « d'être intentionnellement exprimé par quelqu'un pour *s'exprimer* ». Loin de son usage individuel ou purement formel, le concept de style appliqué à la

²²⁵ Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 97 : « Toutefois, la passion pour la « clarification » s'imposait – tout à fait naturellement, étant donné le monopole éducatif de la scolastique – à tout esprit engagé dans la vie intellectuelle, devenant une véritable « habitude mentale » ».

²²⁶ Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 84.

qualité commune aux productions d'une époque semble se constituer selon une logique impersonnelle, comme s'il résultait et était l'expression infra-consciente du mouvement même des choses. C'est bien pourquoi le recours à la notion d'« habitus », sorte de pensée incorporée et de présence sourde du collectif au sein même de l'individuel, a quelque chose de si suggestif et semble toucher juste à de nombreux égards, dès lors qu'il s'agit de rendre raison du caractère supra-individuel et de l'« émanation » quasi-naturelle du style global d'une époque.

Citons encore quelques mots du commentaire de Bourdieu pour finir sur ce point :

« Mais, en outre, en employant pour désigner la culture inculquée par l'école le concept scolastique d'*habitus*, M. Erwin Panofsky fait voir que la culture n'est pas seulement un code commun, ni même un répertoire commun de réponses à des problèmes communs, ou un lot de schémas de pensée particuliers et particularisés, mais plutôt un ensemble de schémas fondamentaux, préalablement assimilés, à partir desquels s'engendrent, selon un art de l'invention analogue à celui de l'écriture musicale, une infinité de schémas particuliers (...) Il est donc naturel que l'on puisse observer en des domaines que tout sépare au niveau phénoménal l'expression de cette disposition générale, génératrice de schémas particuliers, susceptibles d'être appliqués en des domaines différents de la pensée et de l'action »²²⁷

Et Bourdieu de conclure en tirant les conséquences de l'analyse de Panofsky en ce qui concerne l'idée de style :

« La vérité dernière d'un style n'est pas inscrite en germe dans une inspiration originelle, mais se définit et se redéfinit continûment au titre de signification en devenir qui se construit elle-même en accord avec elle-même et en réaction contre elle-même (...) cette auto-constitution d'un système d'œuvres unies par un ensemble de relations signifiantes s'accomplit dans et par l'association de la contingence et du sens qui se fait, se défait et se refait sans cesse selon des principes d'autant plus constants qu'ils échappent plus complètement à la conscience, dans et par la transmutation permanente qui introduit les accidents de l'histoire des techniques dans l'histoire du style en les portant à l'ordre du sens, dans et par l'invention d'obstacles et de difficultés qui sont comme suscités au nom des principes mêmes de leur solution et dont la contre-finalité à court terme peut receler une finalité plus haute »²²⁸

²²⁷ Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 152.

²²⁸ Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 167-168.

Après cette mise en parallèle des conceptions de Le Corbusier avec des pensées permettant une interrogation critique de ses formulations, il est maintenant nécessaire de revenir à la question des origines et des sources de son concept de style. Comme cela est souvent le cas en ce qui concerne les réflexions des architectes modernes au début du XXe siècle, l'origine des problèmes qui sont les leurs est à rechercher dans les débats ayant animé la théorie architecturale au XIXe siècle. C'est également le cas en ce qui concerne cette notion de « style ». En effet, du fait des bouleversements programmatiques (transformations de la ville, nouveaux programmes à une échelle inédite, etc.), fonctionnels et structurels (utilisation de nouveaux matériaux, adoption de nouvelles possibilités structurelles) ayant modifié le champ architectural au cours du XIXe siècle, la question du « style » et des formes que devait prendre une architecture réellement contemporaine de ces changements était posée dès le milieu du siècle. Quel style pour un siècle neuf ? Quel style pour refléter la société contemporaine dans sa singularité ? Que serait un style contemporain qui serait à la société machiniste ce que la cathédrale gothique était à la société médiévale (c'est-à-dire un style exprimant véritablement le sentiment chrétien unifiant la société médiévale) ? De telles questions marquent en quelque sorte la naissance d'une *idée* de l'architecture véritablement « moderne », cela dès avant la possession des moyens techniques appropriés à sa réalisation. Nous avons remarqué dans le chapitre précédent que la majorité des tentatives pour répondre à cette interrogation aboutissait à une reprise d'un vocabulaire formel issu d'une époque historique antérieure (néo-classicisme, néo-gothique, éclectisme, etc.), accentuant d'autant plus le divorce entre architectes et ingénieurs, art et technique (sauf en ce qui concerne de rares architectes « rationalistes » ou certains ingénieurs-architectes). Un tel état de fait ne pouvait bien évidemment pas satisfaire ceux des architectes qui exigeaient d'un style moderne qu'il soit un style qui soit propre à l'époque²²⁹, c'est-à-dire original, irréductible et singulier. C'est là ce qu'il serait possible d'appeler avec l'historien William J.R. Curtis un principe radicalement « historiciste »²³⁰ : à chaque époque son architecture ; à une époque matériellement et spirituellement originale, des formes et des modes de construction propres,

²²⁹ Pensons à cette plainte de Viollet-le-Duc dans les *Entretiens sur l'architecture*, qui est tout à fait représentative de cette attitude : « Le XIXe siècle est-il condamné à finir sans avoir une architecture à lui ? »

²³⁰ William J. R. CURTIS, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris : Phaidon, 2004, p. 24.

expressions de la nouveauté et de la spécificité des temps²³¹. L'utilisation de ce terme est tout de même assez ambiguë, du fait de sa proximité avec le vocable utilisé pour décrire les mouvements d'architecture « historicisants » des XVIIIe et XIXe siècles, auxquels les tenants d'une architecture moderne s'opposaient précisément. De plus, ce terme pourrait laisser penser à une modalité de rapport toute négative à l'histoire, selon laquelle tout élément du passé serait dépassé du fait de sa seule appartenance à une époque révolue. Ce n'est ni ce que pensait de nombreux modernes, ni ce que semble penser William Curtis²³². C'est pourquoi il peut sembler relativement impropre de faire recours à ce terme pour désigner l'idée selon laquelle le retour à des *formes* issues d'époques historiques révolues n'a plus de sens dès lors qu'a disparu le *contenu* spirituel dont ces formes étaient tout à la fois la manifestation et le produit, que la réalité sociale de l'époque en question n'a plus d'existence historique. Quel *sens* y a-t-il à construire des temples ou à plaquer des colonnes doriques sur les façades d'une gare, dès lors que la religion grecque n'est plus « vivante » pour nous et que le fait de traiter de tels éléments comme des réalités purement formelles (ou décoratives) semble les vider de toute substance ? Tel est bien le genre de questions que se posaient les architectes à la recherche d'une expression véritable de la vie moderne. S'il serait illusoire de prétendre retracer l'ensemble de cette histoire, il peut être utile d'en reprendre quelques éléments plus proprement conceptuels, cela afin de comprendre à la fois la nature des problèmes dont hérite Le Corbusier et la manière dont il a pu formuler son propre concept de « style ». Curtis tente de reprendre la question de cette « quête du style » en en faisant la question en quelque sorte « fondatrice » d'une architecture résolument moderne :

« L'architecture moderne est née voici un siècle d'une volonté de faire coïncider une vision idéalisée de la société avec les forces de la révolution industrielle (...) « L'architecture moderne » qui nous occupe ici est née à la fin du XIXe et au début du XXe siècle en réaction

²³¹ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 11 : « On disait alors que l'« architecture moderne » devait s'appuyer d'emblée sur des moyens de construction nouveaux et se plier à des exigences fonctionnelles, que ses formes devaient être débarrassées de leur attirail de réminiscences historiques et ses significations accordées aux mythes et aux modes de vie modernes, qu'elle devait s'attacher à améliorer la condition humaine et que ses éléments devaient pouvoir être mis en œuvre dans des situations inédites, nées de l'impact de la machine sur la vie et la culture humaines ».

²³² William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 13. Ce que les architectes modernes « rejetaient, c'était moins l'Histoire en elle-même que le recyclage simpliste et superficiel qui en était fait. Il ne s'agissait donc pas de condamner le passé, mais d'en accepter l'héritage et de l'interpréter d'un œil neuf ».

à l'anarchie et à l'éclectisme attribués à la reprise des formes historiques du XIXe siècle. Elle partait du principe que chaque époque antérieure avait possédé un style propre et authentique, expression de son esprit véritable (...) Il s'agissait alors de redécouvrir la vraie vocation de l'architecture, de mettre au jour des formes correspondant aux besoins et aux aspirations des sociétés industrielles modernes et de créer des images propres à exprimer les idéaux d'un « âge moderne » qui se voulait différent »²³³

Et Curtis de continuer ainsi :

« Le processus historique qui a conduit à l'avènement du mouvement moderne en architecture n'a pas de date de naissance précise (...) Si la synthèse décisive s'est amorcée au tournant du XXe siècle, l'idée d'une architecture moderne par opposition à un style calqué sur une époque antérieure, existait depuis plus de cinquante ans (...) Cette notion d'architecture « moderne » était même en germe dès la fin du XVIIIe, notamment dans l'importance accordée à l'idée de progrès (...) Car l'Histoire était alors perçue comme une succession d'époques différentes possédant chacune une identité spirituelle immédiatement perceptible dans les faits culturels (...) Tout emprunt au passé serait donc le signe d'une incapacité à trouver une expression véritable. Dès lors, il était fatal qu'advienne un authentique style « du temps » »²³⁴

Et de conclure sur ce point :

« On peut penser que le concept d'architecture moderne a précédé de plusieurs décennies les conditions qui ont rendue sa venue probable, si ce n'est indispensable (...) La notion même d'architecture moderne allait à l'encontre des conceptions esthétiques traditionalistes qui, pour générer des formes, reposaient sur une utilisation affichée du passé »²³⁵

Ce n'est donc évidemment pas Le Corbusier lui-même qui invente de manière tout à fait singulière ce concept de « style », notion si centrale dans le mouvement de constitution historique d'une architecture moderne. Il hérite ici encore une fois d'un ensemble de problèmes dont il sera l'un des artisans de la résolution. Mais cette question du style occupait déjà les théoriciens de l'architecture dès le milieu du XIXe et, parmi les architectes modernes eux-mêmes, Le Corbusier n'est pas le seul à se préoccuper de celle-ci. Au contraire, l'appel à la constitution d'un style réellement

²³³ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 7-11.

²³⁴ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 21.

²³⁵ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 24.

d'époque est un refrain continu, un leitmotiv commun aux grands architectes de la modernité. On peut retrouver de telles préoccupations aussi bien chez Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Hendrik Petrus Berlage, Henry van de Velde ou encore chez Herrmann Muthesius, Peter Behrens²³⁶ ou Walter Gropius. C'est bien évidemment la question de la mise au jour de la spécificité corbuséenne dans la définition d'un concept et la recherche d'un style d'époque qui nous occupera dans ce qui suit.

En ce qui concerne les sources de ce concept, il est tout à fait probable que Le Corbusier ait pu en trouver les prémisses dans certaines de ses lectures de jeunesse nettement « idéalistes », dont Paul Venable Turner a su montrer l'influence décisive qu'elles exercèrent sur le jeune architecte et sur la formation future de sa pensée. Qu'il s'agisse de *L'Art de demain* d'Henri Provensal, de l'ouvrage *Les Grands Initiés* d'Édouard Schuré ou de sa lecture du *Zarathoustra* de Nietzsche, Le Corbusier a été fortement impressionné par l'idée d'un renouveau de la vie sociale et spirituelle sous la conduite d'une élite artistique et intellectuelle, appelée à jouer un rôle de refondation des temps modernes. Mais nous ne nous arrêterons pas ici en détail sur cette tradition de pensée qui, si elle a pu nettement contribuer au contenu donné par Le Corbusier à son concept de « style », n'en est pourtant pas une source absolument directe. Par ailleurs, si Turner a su attirer l'attention sur une dimension de la pensée de l'architecte de la Villa Fallet qui était clairement sous-estimée avant ses travaux, montrant d'ailleurs qu'il y avait une réelle ambition de pensée chez Le Corbusier, on peut estimer qu'il en vient tout de même à surestimer la portée des éléments idéalistes de sa pensée et à minorer ainsi l'apport décisif d'autres traditions, certes plus tardives dans la formation de la pensée de l'architecte, mais qui n'en constitue pas moins une inflexion plus que profonde. C'est pourquoi, en ce qui concerne la genèse du concept corbuséen de « style », nous nous tournerons prioritairement vers d'autres sources faisant une mention explicite de cette notion. Ainsi, en ce qui concerne les sources potentielles de ce concept dans la théorie architecturale, il nous faut nous diriger vers les références *rationalistes* de sa pensée, bien plus que vers des penseurs pourtant si importants pour lui, comme Ruskin par exemple. Car si Ruskin en appelle également par moments à la constitution d'un

²³⁶ Comme le dit Behrens, dans un mode qui pourrait sembler très « corbuséen » : « Faire de l'architecture, c'est donner corps à l'esprit du temps ».

style d'époque (dans une veine qui inspirera bien davantage des mouvements tels que l'Art Nouveau sur ce thème précis, mouvement rejeté par Le Corbusier dans les formulations de sa propre pensée des années 20), son rejet de l'utilisation du fer ou le fait que pour lui la beauté naît avant tout de l'imitation des formes naturelles, sont autant de motifs qui ne semblent pas pouvoir relier la pensée corbuséenne du style à des penseurs avant tout « romantiques » (rejet de la machine, éloge du travail artisanal, conception « graphique » de l'art architectural, etc.). Il faudrait bien plutôt regarder du côté de Viollet-le-Duc, d'Auguste Choisy, de Gottfried Semper ou encore d'Adolf Loos. En ce qui concerne ce premier auteur, il est clair qu'il y a une filiation manifeste entre ses idées sur le style et celles de Le Corbusier, cela jusque dans la formulation :

« Il y a le style ; il y a les styles. Les styles sont les caractères qui font distinguer entre elles les écoles, les époques »²³⁷

Cette phrase pourrait être de Le Corbusier, mais elle est bien du restaurateur du Château de Pierrefonds. Si les styles permettent de « classer des monuments produits de ces arts anciens »²³⁸, le style « appartient à l'art pris comme conception de l'esprit »²³⁹, c'est « dans une œuvre d'art, la manifestation d'un idéal établi sur un principe »²⁴⁰. Mais, ajoute Viollet-le-Duc, le style « appartient à l'homme et est indépendant de l'objet »²⁴¹. Comme pour Le Corbusier, le style ne désigne pas pour Viollet-le-Duc ce qui caractérise une école ou une période artistique selon un ensemble de traits communs à ses différents représentants. Ce sont là *les styles*. De même, l'architecte de Notre-Dame insiste sur la dimension « spirituelle » et « rationnelle » (soumission à un idéal principiel et non pure effusion du sentiment individuel) de cette notion, mais fait refluer cette dimension dans la sphère subjective. Le style serait ainsi la conséquence subjective d'un principe auquel l'artiste se soumet, l'expression ou la restitution communicable de l'impression ressentie par l'artiste sous la direction de cet idéal. Ainsi, à la différence de l'architecte suisse, Viollet-le-Duc comprend le terme de « style » au singulier (« le

²³⁷ Viollet-le-Duc, « L'architecture et le style », in : *L'architecture raisonnée*, Paris : Hermann, 1978, p. 185.

²³⁸ Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 185.

²³⁹ Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 185.

²⁴⁰ Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 186.

²⁴¹ Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 187.

style ») comme une qualité du créateur individuel, ce qui n'est jamais le cas de Le Corbusier. Car si ce dernier reconnaît bien que le rôle du créateur individuel (ici de l'architecte) est irremplaçable en ce qui concerne la formulation synthétique d'un système architectural constructif et plastique conforme à l'esprit du temps (seul le geste d'une pensée peut véritablement *unifier* un tel ensemble d'éléments), il n'emploie jamais le terme de « style » pour désigner ce qui fait la marque singulière d'un geste individuel de synthèse. « Le » style désigne toujours pour Le Corbusier une propriété commune et non individuelle, propriété commune non pas à une école ou à une époque artistique, mais à une époque historique. Le style n'est pas une propriété avant tout « stylistique » pour Le Corbusier, c'est-à-dire un phénomène formel ou esthétique. Ce qu'il appelle le style d'une époque déborde largement la sphère de ses expressions artistiques ou esthétiques pour intégrer l'ensemble de ses manifestations. Cet usage est toujours très strict chez Le Corbusier, ce qui ne rend pas sa signification moins problématique.

L'influence la plus directe concernant ce concept semble avoir été celle de Loos, dont Le Corbusier connaissait les théories et qu'il avait lues avec attention²⁴², en dépit de certains propos de l'architecte lui-même visant à minorer cette influence et du peu d'études de fond concernant les relations entre les deux architectes. S'il ne s'agira pas de proposer une comparaison générale entre ces deux pensées architecturales²⁴³, l'influence générale de Loos n'est pas à minorer et ce jusque dans l'expression même de Le Corbusier (et en dépit de divergences de fond entre les deux constructeurs). C'est là un fait particulièrement visible en ce qui concerne le concept de « style ». Encore une fois, il faut rappeler qu'il s'agit ici d'examiner un certain usage de cette notion, largement répandue parmi les architectes modernes, cela afin d'en saisir le sens spécifique chez Le Corbusier, la manière dont il infléchit le sens d'un concept qu'il n'a certainement pas forgé et qui était en quelque sorte

²⁴² Le Corbusier reproduira l'article « Ornement et Crime » en 1921 dans le deuxième numéro de *L'Esprit Nouveau*. Dans certains textes plus tardifs, il fera quelques retours sur l'importance de Loos, non pas tant, selon ses dires, sur sa propre pensée, mais en tant que précurseur du mouvement moderne en général. En un mouvement typique, Le Corbusier tient à se distancier de ceux à qui il semble devoir le plus...Car il semble hautement improbable que Le Corbusier n'ait pas entendu parler de Loos lors de son séjour à Vienne durant l'hiver 1907-1908. Les premières traces de références à Loos semblent dater de 1913. Rappelons que, dans une lettre à Auguste Perret, Le Corbusier affirmait la chose suivante : « Les articles de Loos sont si bien, me plaisent tant, que j'ai voulu les conserver ».

²⁴³ Pour cela, voir notamment Stanislas VON MOOS, « Le Corbusier and Loos », in : *Assemblage*, N°4 (Oct. 1987), MIT Press, p. 24-37.

« monnaie courante » dans les discours architecturaux de l'époque. Prenant bonne note de l'anachronisme de la formulation, peut-être serait-il possible de dire que c'est d'une manière typiquement « corbuséenne » que Loos invite à une réforme de la vie entière par l'art et fait appel au moderne, c'est-à-dire à un type de création qui soit à la mesure de la contemporanéité, à la hauteur de l'époque présente, en même temps qu'il affirme la nécessité d'un appel fécond à la tradition classique²⁴⁴. C'est appel au classique n'est pas à comprendre dans le sens d'un retour à une imitation des formes de l'architecture classique (il ne s'agit pas d'un historicisme néo-classique), bien au contraire. Loos se veut en même temps à la pointe de la modernité et dans la compréhension la plus profonde des « leçons » (terme également typiquement corbuséen) des grandes œuvres classiques. Une telle position n'a pu que combler le jeune Le Corbusier à la lecture des articles de Loos.

Citons ce passage, dans lequel Le Corbusier a certainement pu à la fois retrouver les éléments idéalistes et élitistes présents dans ses lectures de jeunesse et voir son propre portrait dessiné en creux (au titre de ce à quoi il aspire à l'époque) :

« (...) le métier de l'architecte est, de tous les métiers, celui qui présuppose avec la plus grande rigueur une formation classique. Mais pour répondre également aux besoins matériels de son temps, il faut aussi qu'il soit un homme moderne. Non seulement il doit connaître exactement les besoins culturels de son temps, mais il doit également se tenir à la pointe de cette culture. Car il est en son pouvoir d'imprimer un caractère différent à des formes et à des usages culturels déterminés, par la disposition d'un plan de base, par le façonnement des objets usuels »²⁴⁵

De plus, Loos défend radicalement l'utilisation des nouveaux matériaux, dénonçant dans une veine ruskinienne le mensonge de construction que constitue l'imitation d'un matériau dans un autre. À ces nouveaux matériaux doit correspondre un nouveau langage formel²⁴⁶, proprement moderne, constituant le « style de construction spécifique de notre temps »²⁴⁷. Cette question du style propre de la

²⁴⁴ Adolf LOOS, *Ornement et Crime*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003, p. 49 : « le grand architecte de l'avenir sera un classique ».

²⁴⁵ Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 50.

²⁴⁶ Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 40 : « C'eût été la tâche de l'artiste que d'inventer un langage formel pour le nouveau matériau. Tout le reste n'est qu'imitation ».

²⁴⁷ Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 42.

modernité est un refrain lancinant chez Loos²⁴⁸ (comme chez d'autres architectes de l'époque), mais le diagnostic et les termes qu'il emploie ont dû profondément impressionner Le Corbusier. En effet, parlant des « productions qui répondent à la culture de notre temps »²⁴⁹ (il cite les automobiles, les verres, les parapluies, les étuis à cigarettes, les malles !), Loos les assimile explicitement au « style de notre temps. Elles sont tellement bien dans le style de notre temps que nous ne les ressentons pas – c'est là le seul critère – comme possédant un style. Elles sont étroitement mêlées à notre façon de penser et de sentir »²⁵⁰. L'esthétique de l'ingénieur, chère à Le Corbusier, n'est pas très loin ici. Considérant qu'une « culture commune (...) crée des formes communes »²⁵¹, Loos affirme de manière décisive que le concept de style est totalement indépendant de l'ornementation, c'est-à-dire des considérations proprement « stylistiques » (ou simplement esthétiques et décoratives). C'est là un pas fondamental en direction du concept de style tel qu'il est utilisé par Le Corbusier. Le style pour Loos est défini comme caractère commun aux productions d'une époque, mais cette propriété commune n'est en rien un système ornemental, encore moins en ce qui concerne l'époque moderne :

« J'ai trouvé la vérité que voici pour l'offrir au monde : l'évolution de la culture est synonyme d'une disparition de l'ornement sur les objets d'usage (...) Chaque époque avait son style, la nôtre serait la seule à qui en serait refusé un ? Par style, on entendait l'ornement. Alors, j'ai dit : ne pleurez pas ! Voyez, que notre époque ne soit pas en état de produire un nouvel ornement, c'est cela même qui fait sa grandeur. L'ornement, nous l'avons surmonté, nous sommes parvenus au stade du dépouillement »²⁵²

À lire Loos, il est tout à fait clair que Le Corbusier a adopté jusqu'à sa phraséologie, notamment dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Cela est bien connu. Notons ici la séparation conceptuelle opérée par Loos entre les concepts de style et d'ornement, qui est une dimension importante pour comprendre l'utilisation corbuséenne de la notion. Le style d'une époque, ce n'est pas son système ornemental, dimension

²⁴⁸ Le relativisme culturel de Loos est à cet égard particulièrement marqué, peut-être bien plus que chez Le Corbusier. Voir Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 89-90 : « En effet, celui qui travaille dans le style de notre temps travaille bien. Et quiconque ne travaille pas dans le style de notre temps bâcle et travaille mal (...) Ces choses sont-elles belles ? (...) Elles sont dans l'esprit de notre temps et donc justes. Elles n'auraient jamais convenu à une autre époque et n'auraient pas davantage pu être utilisées par d'autres peuples ».

²⁴⁹ Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 68.

²⁵⁰ Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 68.

²⁵¹ Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 67.

²⁵² Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 73-74.

« esthétique » en quelque sorte surajoutée aux faits de la vie pratique. Il est cependant très clair que Le Corbusier sembler aller plus loin que Loos dans le sens d'une « dés-esthétisation » du concept de style, car il apparaît que pour Loos, le style, s'il n'est pas une formule ornementale, reste toujours d'abord et avant tout de nature formelle (ce qui permet par ailleurs d'éviter de nombreuses difficultés propres à l'utilisation faite de ce terme par Le Corbusier). En effet, une forme sans ornementation, par exemple celle d'un objet réduit à une pure forme géométrique exprimant directement le matériau dans lequel il est construit, n'en garde pas moins une apparence et des qualités esthétiques. L'ornementation relève toujours du « surajouté » pour l'architecte viennois. Le style pour Loos, c'est donc l'ensemble des formes communes aux produits d'une époque, en tant que celles-ci sont les résultats d'une culture commune. Pour Le Corbusier, le style, « c'est l'événement même », c'est-à-dire non seulement un ensemble de processus matériels, mais également une certaine communauté d'esprit animant ces processus, selon un schéma d'engendrement et des rapports de causalité extrêmement problématiques. Si pour Loos le style c'est une communauté de formes, pour Le Corbusier c'est avant tout une communauté d'esprit donnant naissance à des formes apparentées entre elles. Là où l'un semble insister sur le résultat du processus, l'autre pointe davantage en direction de son principe.

En tous les cas, et pour finir sur ce point, il faut remarquer que les deux architectes partagent encore une autre conviction concernant la naissance d'un style ainsi redéfini. Loos dit la chose suivante à propos du *Deutscher Werkbund*, mais cela vaudrait aussi pour les *Wiener Werkstätte* ou pour le *Bauhaus*, c'est-à-dire pour tout mouvement visant à introduire de nouvelles formes dans la société par le biais d'une intervention artistique directe (en quelque sorte venue du « haut ») :

« (...) des gens qui cherchent à substituer une autre culture à celle de notre temps (...) Nous avons notre culture, nos formes, dans lesquelles se déroulent notre existence, ainsi que les objets usuels qui nous la rendent possible. Ce n'est ni un être humain ni une association qui nous a créé nos armoires, nos bijoux, nos coffrets à cigarettes. C'est le temps qui les a créés. Ils changent d'année en année, de jour en jour, d'heure en heure. Car nous-mêmes changeons d'heure en heure, nous, nos vues, nos habitudes. De ce fait, notre culture évolue. Mais les gens du Werkbund confondent la cause et l'effet. Nous ne sommes pas assis de telle ou telle façon parce qu'un menuisier a construit un siège de telle et telle façon, mais, au

contraire, le menuisier fabrique le siège de telle façon, parce que nous voulons être assis de telle ou telle façon »²⁵³

Il ne s'agit pas pour Loos d'inventer ou de créer le style de notre temps. « C'est là un travail inutile. Le style de notre temps, nous l'avons déjà »²⁵⁴, remarque-t-il. En effet, le style d'époque n'est jamais pour nos architectes quelque chose qui pourrait faire l'objet d'une décision par « un être humain » ou « une association », comme le dit Loos dans notre extrait. Dans son article de 1923, « Pédagogie », Le Corbusier formule ce qui doit être entendu comme une critique *de principe* du projet même du *Bauhaus* et, au fond, comme une critique de l'idée même d'un « design artistique » (un objet utilitaire ne sera jamais un objet d'art). Le Corbusier y développe une sorte de loi de la « sélection industrielle » sur le modèle de la sélection naturelle darwinienne en ce qui concerne la production des objets utilitaires du quotidien (qui forment pour une bonne part les constituants et les meilleurs indices d'un style d'époque). En effet, le processus industriel aboutit selon lui à la mise au point de « types » ou de « standards », du fait de la compétition entre les initiatives privées et de la nature cumulative du progrès technique, cela sur un même modèle similaire à celui de la survivance de l'espèce la mieux adaptée. C'est donc pour ainsi dire « d'en bas », c'est-à-dire au sein même du processus industriel, que les formes du style vraiment contemporain se développent d'abord. Dans les termes de Loos : « Les révolutions partent toujours d'en bas. Et cet « en bas », c'est l'atelier »²⁵⁵. C'est pourquoi, selon Loos et Le Corbusier, un style ne se « décrète » pas, contrairement à ce que pouvaient penser certains représentants du mouvement moderne²⁵⁶ (pensons au *Bauhaus*, au *Werkbund*, mais également à *De Stijl*). Ainsi, le projet même de « Formkurse », tels qu'ils étaient pratiqués au *Bauhaus*, ou l'idée du développement d'une grammaire formelle applicable à tous les objets usuels, est-il profondément opposé aux vues de Le Corbusier ou de Loos. La forme n'est pas le résultat d'une décision esthétique a priori, mais le fruit a posteriori du processus industriel lui-même. La forme d'un objet utilitaire n'est pas quelque chose qui peut

²⁵³ Adolf LOOS, *op. cit.*, p. 89.

²⁵⁴ Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 90.

²⁵⁵ Cité dans Stanislas VON MOOS, « Le Corbusier and Loos », *op. cit.*, p. 26 (nous traduisons).

²⁵⁶ Ou, à tout le moins, selon la lecture donnée par Le Corbusier des intentions et des résultats de ces écoles artistiques. Il est semble clair que pour les représentants du Bauhaus ou du Werkbund, le style ne résulte pas d'un simple décret (avec tout ce que ce terme contient de connotations relevant de l'arbitraire), mais bien plutôt d'une construction qui est le fruit d'une analyse.

être « appliqué » de l'extérieur à ces mêmes objets (définis en termes de fonctions²⁵⁷), mais quelque chose qui doit se développer selon la nécessité d'une évolution, à partir de la position du problème à résoudre et au sein du processus de production lui-même. C'est d'ailleurs pourquoi, aussi bien Loos que Le Corbusier aménageaient leurs intérieurs avec des objets standardisés issus du monde industriel (les chaises Thonet, le mobilier Innovation ou Ronéo).

Comme le souligne Stanislas von Moos :

« Le Bauhaus était à Le Corbusier ce que les Wiener Werkstätte étaient à Loos : un effort bien intentionné mais profondément dans l'erreur visant à importer « l'art » dans l'industrie »²⁵⁸

C'est là encore l'une des raisons les plus profondes permettant d'expliquer la nature même de ce que Le Corbusier entend par le concept de style, à savoir tout l'inverse d'une solution avant tout esthétique ou formelle pouvant faire l'objet d'une décision individuelle. Pourtant, et ce fait ne sera ici qu'indiqué, Le Corbusier et Loos diffèrent assez fondamentalement sur deux points : la confiance placée par l'architecte suisse dans l'industrie, là où Loos faisait plus confiance au métier ; l'idée corbuséenne selon laquelle l'architecture possède une dimension artistique²⁵⁹ dont les objets utilitaires du quotidien seraient dépourvus, là où, pour Loos, l'architecture n'est pas et ne saurait être une discipline artistique du fait de sa nature essentiellement utilitaire²⁶⁰ (Loos n'est prêt à excepter de ce verdict que la tombe et le monument). Ce dernier point explique bien également pourquoi les deux théoriciens n'accorderont pas le même rôle à l'architecture au sein de la révolution culturelle et sociale qu'ils appellent de leurs vœux.

Enfin, une dernière remarque d'importance doit être formulée dans le cadre de cette comparaison avec Loos du point de vue d'une analyse du concept de style. Car

²⁵⁷ Ce qui ne signifie pas pour autant que la forme naisse automatiquement du traitement des questions fonctionnelles !

²⁵⁸ Stanislas VON MOOS, « Le Corbusier and Loos », *op. cit.*, p. 29 (nous traduisons).

²⁵⁹ La conception corbuséenne de la nature de l'architecture sera étudiée en détail dans notre troisième partie.

²⁶⁰ Adolf LOOS, *op.cit.*, p. 113 : « La maison doit plaire à tous. À la différence de l'œuvre d'art qui n'a besoin de plaire à personne (...) L'œuvre d'art est mise au monde sans que le besoin s'en fasse sentir. La maison, elle, répond à un besoin. L'œuvre d'art n'est responsable devant personne, la maison devant tous. L'œuvre d'art veut arracher les hommes à leur confort. La maison doit servir le confort (...) tout ce qui est au service d'une fin, est à écarter du domaine de l'art (...) L'artiste est seulement à son propre service, l'architecte à celui de la communauté ».

s'il est clair que l'architecte autrichien est avant tout célèbre pour ses thèses radicales concernant le rejet de tout ornement et que Le Corbusier reprendra cette critique à son compte dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, l'accord de fond que nous avons pu remarquer entre les vues de Le Corbusier et de Loos concernant le processus de production des objets usuels (partant « d'en bas ») peut également permettre de comprendre un autre aspect important de la question du style. En effet, comme cela a déjà été remarqué, Le Corbusier oppose d'une manière non originale son concept de style (au singulier) à ce qu'il appelle « les styles » (au pluriel). Si cette opposition se retrouve déjà chez quelqu'un comme Viollet-le-Duc, elle fonctionne très souvent dans le cadre de la pensée de Le Corbusier en lien avec la réflexion sur le « folklore ». Même si l'examen de cette thématique fera l'objet de développements ultérieurs, remarquons simplement que la réflexion sur le folklore sera d'une importance décisive dans la constitution de la pensée corbuséenne, cela au même titre que ses méditations concernant les grandes œuvres de l'art architectural. L'expression « les styles » renvoie à des réalités très diverses dans l'usage que Le Corbusier fait de ce terme, désignant par là aussi bien une forme d'art *régionaliste* (le « style jurassien » développé par Jeanneret et ses amis à la Chaux-de-Fonds, le style de construction breton ou normand), des styles *historiques* (le « style Louis XIV », le style « victorien »), mais également des styles *modernes* lorsque ceux-ci sont avant tout considérés comme un ensemble de solutions purement esthétiques et décoratives, comme des effets de mode (il y aurait ainsi un « style Bauhaus », « Art nouveau » ou « Art Déco »). Ce dernier point permet de comprendre que l'expression « les styles » ne désigne pas uniquement des réalités passées, mais également des éléments contemporains. Ce que l'architecte suisse entend par le concept de style dans sa forme plurielle désigne donc un certain nombre de réalités avant tout caractérisées par deux traits essentiels, distincts mais profondément corrélés : d'une part, une dimension foncièrement esthétique / formelle / décorative / ornementale que l'on se contente d'imiter et de répéter d'une manière tout extérieure ; d'autre part, les styles historiques sont très souvent pensés comme des réalités folkloriques autrefois vivantes mais aujourd'hui vidées de leur substance sociale et spirituelle (et donc de toute *nécessité* historique), du fait de la disparition des formes de vie leur ayant donné naissance. C'est bien pourquoi les styles ne sont plus que de purs *effets de style* et non plus « le style » d'une époque ou d'un peuple

dont ils seraient l'expression la plus vivante. Or, en ce qui concerne la conception des objets usuels (la maison du paysan, les vases en céramique et autres ustensiles domestiques, l'habillement des hommes et des femmes d'une certaine région du monde, etc.), ce qui était autrefois un *folklore* vivant, c'est-à-dire un ensemble d'objets et de formes organiquement lié à une manière de vivre locale et culturellement déterminée (les folklores serbes ou turcs rencontrés par l'architecte dès ses voyages de jeunesse), dégénère en un « style » ou en une réplique purement formelle et décorative dès lors que les modes de vie qui les soutenaient perdent leur vivacité propre. À l'inverse, certains styles contemporains sont pour ainsi dire « folkloriques » dès leur naissance (la fabrication d'objets d'art uniques aux temps du machinisme et de la standardisation), du fait de leur inadéquation avec le style de l'époque, expression de l'esprit le plus propre du temps. L'usage corbuséen du terme « folklore » est ainsi extrêmement varié et contrasté. En effet, d'une certaine manière, il n'y a plus de folklores à l'époque de l'universalisation du mode de vie machiniste. Car le folklore est toujours une production foncièrement régionale et localisée, exprimant l'essence singulière d'un peuple particulier. Le machinisme a en quelque sorte balayé les cultures locales et régionales les plus solidement ancrées ou ne tardera pas à la faire. Il n'y a donc plus de sens à parler de folklores multiples ou à chercher à formuler des styles particuliers. Il n'y a plus qu'un style, celui de la modernité. Cela, Le Corbusier le répète de manière inlassable. D'autre part, l'architecte insiste également sur le fait que nous avons pourtant notre « nouveau folklore » constitué par les objets industriels de notre quotidien. Au sens le plus strict, il ne s'agirait pas d'un folklore, puisqu'on ne verrait pas très bien à quoi pourrait correspondre le sens d'un tel folklore universel. Ce sur quoi l'architecte veut donc insister lorsqu'il parle des objets industriels comme d'un nouveau folklore moderne (et qui pourrait apparaître contradictoire avec les propos précédents), c'est sur une certaine « naturalité » ou spontanéité dans la production de ces objets et sur leur pleine adéquation à l'esprit de notre temps dans son essence singulière. Car pour Le Corbusier, un folklore désigne toujours quelque chose d'une rencontre entre la technique et la nature. Le folklore d'un peuple, ici considéré surtout du point de vue des objets qu'il produit, est pour l'architecte une sorte d'émanation naturelle, une « technique naturelle » ou la nature s'exprimant dans les techniques dont dispose un certain peuple. De plus, il y a une certaine co-naturalité (une harmonie, une

adéquation pleine et entière) entre ce peuple, ses besoins et ses aspirations, et les objets ordinaires qu'il produit. De la même manière, les objets industriels modernes émanent comme *naturellement* du processus technique le plus contemporain (repensons au modèle biologique dont se sert Le Corbusier) et semblent l'expression ou l'incarnation la plus naturelle de l'« esprit nouveau » de la modernité machiniste. Voilà pourquoi il peut lui arriver de parler d'un « nouveau folklore », mais uniquement dans le domaine de la production d'objets utilitaires. Le folklore a une dimension de croissance organique, de co-naturalité ou d'adéquation interne par rapport à ce dont il est le folklore que ne possèdent jamais « les styles » dénoncés par l'architecte, ceux-ci étant au contraire caractérisés par une forme d'extériorité, de superflu, de « placage », etc. Cette question du folklore est décisive à de nombreux égards et l'analyse de la « naturalité » du folklore sert d'élément décisif à la fois en ce qui concerne la condamnation *des* styles et la valorisation de *nos objets* pleinement modernes. Nous pourrions donc repérer au moins trois usages du terme de « folklore » chez Le Corbusier : un usage purement péjoratif (« folklorique ») visant à condamner le caractère suranné et superflu de certaines productions contemporaines purement décoratives ; un usage foncièrement positif concernant la valeur de « témoin » des folklores populaires du passé (la « leçon » du potier serbe, etc.) ; enfin, un usage en quelque sorte mixte et paradoxal, lorsque Le Corbusier parle de notre « nouveau folklore » comme produit du style de l'époque machiniste.

Si, comme cela a déjà été remarqué, l'usage du concept de « style » (au sens de la recherche d'un style d'époque comme expression formelle de l'essence spirituelle spécifique d'une société singulière) était tout à fait courant parmi les architectes du premier modernisme, héritant en cela des débats du XIXe, Le Corbusier est certainement celui qui a repris ce concept de la manière la plus forte en lui faisant jouer un rôle central dans sa conception de l'architecture. Si ce concept revient à de nombreuses reprises sous sa plume, il peut être éclairant ici de faire référence à la manière dont d'autres architectes se sont emparés de ce concept, infléchissant l'usage proprement corbuséen de la notion. Nous nous proposons ici de présenter, à titre de comparaison, la conception développée par l'un des pères du

constructivisme russe²⁶¹, Mosei Guinzbourg (1892-1946), dans son ouvrage *Le Style et l'époque*. C'est d'ailleurs à très juste titre que cet ouvrage, paru en 1924, est rapproché de *Vers une architecture* (paru en 1923). Les similitudes entre les deux ouvrages sont particulièrement frappantes et ils diffèrent avant tout par le ton (beaucoup plus polémique en ce qui concerne le texte de Le Corbusier) et par certaines thèses périphériques. Guinzbourg est d'ailleurs l'architecte du premier bâtiment construit en U.R.S.S. selon les « cinq points » et il sera un membre éminent des CIAM. On sait par ailleurs que Le Corbusier s'est intéressé de très près au mouvement constructiviste et que, bien qu'il distingue sa propre conception de celle des architectes russes, cette démarcation n'a jamais été pensée comme une opposition frontale²⁶². Guinzbourg s'empare donc brillamment des thèses corbuséennes sur le style et leur donne un développement conceptuel qu'elles n'ont pas chez Le Corbusier lui-même, ce qui leur donne un éclairage particulièrement intéressant. L'étude de cette pensée permettra donc de mieux comprendre les formules corbuséennes de départ.

Tout comme Le Corbusier, Guinzbourg estime que le machinisme constitue « le plus grand bouleversement que l'homme ait connu dans sa vie »²⁶³, mais que cet état de choses « semble totalement ignoré »²⁶⁴ par les architectes contemporains. Nous vivons donc une « période de transition »²⁶⁵ entre attachement mortifère aux formes du passé²⁶⁶ et pressentiment d'un monde nouveau cherchant encore son expression propre. Comme pour l'architecte de la Villa Savoye, l'enseignement académique en architecture est responsable de cette cécité à l'événement moderne, tout autant qu'il est responsable d'une forme de surdité à l'égard des leçons du passé. Non seulement cet enseignement académique déconnecte l'étudiant de la vibration spécifique de son temps mais, de plus, il demeure étranger au véritable esprit des

²⁶¹ Pour une étude de fond des rapports entre Le Corbusier et le constructivisme et l'architecture russe en général, voir Jean-Louis COHEN, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, Bruxelles : Mardaga, 1988.

Voir également LE CORBUSIER, « Architecture à Moscou ».

²⁶² Voir le texte de Le Corbusier donné en annexe intitulé « Défense de l'architecture ».

²⁶³ Mosei GUINZBOURG, *Le style et l'époque*, Gollion : Infolio éditions, 2013, p. 98.

²⁶⁴ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 98.

²⁶⁵ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 147.

²⁶⁶ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 17 : « Les pages de ce livre ne sont pas consacrées à ce qui *a été accompli*, mais à ce qui est *en train d'être accompli*. Cet ouvrage traite de cette période charnière entre un passé déjà mort et un présent qui amorce juste sa croissance ; il traite de la naissance douloureuse d'un *style nouveau* dicté par une vie nouvelle, un style dont les contours sont encore flous ». Et également p. 38 : « Seules les époques décadentes se caractérisent par le désir d'assujettir toute forme contemporaine aux styles des siècles passés ».

chefs-d'œuvre du passé en focalisant son attention sur des aspects purement graphiques ou formels. Ainsi, contrairement aux futuristes, la pensée constructiviste dans ses racines corbuséennes n'est nullement une pensée de la table-rase. Mais ce que le passé a à nous enseigner pour féconder le présent, c'est avant tout la nécessité d'une liaison en quelque sorte « organique » entre les formes et la vie d'une époque, c'est-à-dire une sorte de « leçon » du *style* : il faut « apprendre à voir dans les œuvres du passé le système de lois qui découle toujours et inévitablement de la vie d'une époque et qui ne prend sens que sur cette toile de fond »²⁶⁷. Affirmation d'une relation de signification et de dépendance essentielle²⁶⁸ entre la vie matérielle et spirituelle d'une époque et les formes dans lesquelles cette vie est exprimée²⁶⁹, c'est là proprement le style d'une époque, irréductible à tout autre. Dans un curieux mélange de matérialisme (affirmation d'un lien de *causalité* entre les phénomènes concrets et les formes de la conscience) et de « spiritualisme » ou d'idéalisme sonnante très « corbuséen » (le style d'une époque comme l'expression d'une sorte de « *Zeitgeist* »), Guinzbourg caractérise le « style » de manière non surprenante comme ce qui donne une certaine unité²⁷⁰ au divers des phénomènes, ce qui donne son « visage » à une époque déterminée :

« Si nous examinons les divers produits de l'activité humaine d'une époque, et en particulier ses œuvres d'art, il apparaît qu'elles ont toutes quelque chose en commun, malgré leur extrême variété issue de causes organiques et individuelles différentes. Elles portent toutes une marque qui évoque, dans son unanimité d'esprit, la notion de style »²⁷¹

Cette phrase est à la fois tout à fait étonnante et particulièrement typique de cet usage extrêmement ambigu du concept de « style », chez Guinzbourg comme chez Le Corbusier, dont le premier hérite très fortement ici. Le Corbusier souscrirait d'ailleurs presque à la totalité des mots de l'architecte constructiviste. Si le style

²⁶⁷ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁶⁸ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 23 : « tous ces phénomènes entretiennent un rapport de causalité et de dépendance avec les facteurs essentiels de leur époque ». Et p. 26 : « il y a toujours un rapport de cause à effet entre les facteurs concrets de la vie et la pensée artistique de l'homme, puis entre cette dernière et l'œuvre formelle de l'artiste ».

²⁶⁹ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 67 : « Ainsi, de même que le temple grec reflète pleinement la vie matérielle et spirituelle du monde antique, toute cathédrale gothique d'Europe représente le système féodal dans son ensemble avec sa théocratie, son mysticisme, son ascétisme. En somme, elle est le reflet d'une nouvelle âme humaine ».

²⁷⁰ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 23 : « Dans tous ces cas, nous avons à l'esprit une certaine unité ».

²⁷¹ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 28.

d'une époque est de l'ordre d'une « marque » commune aux différents *produits* d'une époque, en dépit de leurs origines extrêmement variées et de leur domaines d'appartenance en apparence incommensurables (un objet industriel, une œuvre d'art, une théorie scientifique ou philosophique, un code moral, etc.), défini avant tout comme un « unanimisme d'esprit », ce vocabulaire quelque peu nébuleux (mais qui dit bien quelque chose du phénomène) coexiste sans contradiction apparente avec une prétention à la corrélation causale et légale entre ces phénomènes :

« Le mot « style » renvoie donc à des phénomènes régis par des lois imposant à toutes les manifestations de l'activité humaine des caractéristiques bien définies, que leurs contemporains y aspirent explicitement ou qu'ils ne le remarquent même pas »²⁷²

Si, au fond, la définition du style comme « unanimisme d'esprit », c'est-à-dire comme communauté d'esprit guidant une conception et un caractère typique de certaines formes prises par les expressions d'un tel « esprit » dans des objets divers, imprimant un certain style à des réalités très différentes, semble bien correspondre à quelque chose dans le réel, l'explication d'une telle communauté formelle par le recours à des lois causales semblent bien plus relever de l'ordre de la supposition méthodologique ou de l'expression d'une injonction régulatrice que de quelque chose d'un tant soit peu constitutif. Car, en effet, lorsque Le Corbusier donne ses exemples célèbres d'objets exprimant selon lui le style propre de l'époque machiniste, la mise au jour d'une certaine communauté d'esprit ou de caractères communs semble tout à fait convaincante au niveau descriptif ou phénoménologique. Il est clair qu'entre les autos Delage, le stylo et les rasoirs Bic, les malles et autres accessoires de voyage, etc., il y a à la fois quelque chose d'un esprit commun au niveau de la conception de ces objets (tendance d'un certain « minimalisme » formel par l'usage de motifs géométriques primaires, utilisation de matériaux propres à l'époque dans le sens d'une optimisation rationnelle de la mise en œuvre des moyens) et une certaine homogénéité en ce qui concerne leur mode de production (standardisé, rationalisé). Ceci aura nécessairement une influence sur l'apparence des produits finis et pourra servir pour une part à rendre raison de cet « unanimisme d'esprit » caractérisant le style d'une époque. En revanche, qu'il s'agisse là de *lois* à proprement parler, cela semble plus contestable, d'autant plus qu'aucune vérification indépendante d'une

²⁷² Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 29.

corrélation entre des éléments résolument matériels et une inspiration commune ne semble pouvoir être clairement mise au jour par des procédures rationnelles. De plus, cet esprit d'époque semble à la fois caractérisé comme un *résultat* ou un *effet* de processus uniformisés au niveau proprement matériel (l'infrastructure déterminant la superstructure) *et* comme un *principe* guidant la production des objets d'époque. Dans le cas de l'architecture, cela est on ne peut plus manifeste et on ne peut plus ambigu, notamment dans l'usage que fait Le Corbusier du concept de style : l'architecture est tout à la fois « une résultante », « le résultat de l'esprit d'une époque », comme s'il s'agissait là de l'affirmation d'une détermination mécanique, et pourtant sa *formulation* en un système plastique et constructif ne peut selon l'architecte suisse qu'être l'œuvre d'un individu singulier (c'est-à-dire d'une *cause* productrice). Cet accent mis par Le Corbusier sur la dimension individuelle de la création est d'ailleurs pour une part ce qui distingue sa conception de l'architecture de celle du constructiviste Guinzbourg. S'ils privilégient tous les deux la recherche de solutions typiques et générales (ou détrimement de la pure création idiosyncrasique²⁷³), l'architecte reste artiste pour Le Corbusier, là où pour Guinzbourg il est avant tout un « organisateur » ayant une fonction spécifique dans la division du travail (ce qui ne veut pas dire que l'architecture ne puisse pas avoir une dimension artistique). Cet esprit d'époque ne peut émerger qu'à partir d'une cristallisation de l'ensemble des moyens techniques (au sens large du terme) en un système constructif cohérent dont il est là aussi le résultat en ce qu'il dépend de cet état de développement matériel comme la condition de possibilité de son émergence. Par ailleurs, Le Corbusier dit également assez souvent que l'explication du style d'époque peut être imputée à ce qu'il appelle une « passion collective » animant les différentes manifestations du temps, ce qui semble là aussi difficile à comprendre sans contradiction avec ce que nous venons d'indiquer. Le style comme expression matérielle de l'esprit d'une époque est donc à la fois résultat et force de production, effet et cause, réalité déterminée et déterminante. Il s'agit donc moins de dire que ce que disent Le

²⁷³ C'est d'ailleurs l'une des fonctions majeures du concept de style que de chercher à rendre caduque la recherche de solutions individualistes au niveau purement formel. L'artiste doit chercher à exprimer de manière singulière, par des moyens généraux, quelque chose qui relève d'une certaine objectivité dans les processus sociaux et techniques eux-mêmes, c'est-à-dire des phénomènes *généraux*.

Voir ici par exemple Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p. 30 : « Nous constatons donc qu'un style possède une certaine autonomie, qu'il est dirigé par un système de lois qui lui est propre et que ses manifestations formelles sont relativement isolées de celles des autres styles. Nous rejetons toute appréciation purement individualiste d'une œuvre d'art et envisageons l'idéal de la beauté, idéal éternellement changeant et transitoire, comme une réponse admirable aux besoins et aux idées d'un lieu et d'une époque donnés ».

Corbusier ou Guinzbourg, lorsqu'ils essaient de déterminer le *contenu* de ce concept est en soi contradictoire ou dépourvu de sens, mais il nous semble que l'appel à des lois de causalité ne faisant par ailleurs aucune délimitation univoque entre ce qui relève des causes et ce qui relève des effets, promet bien plus qu'il ne peut offrir au niveau explicatif. L'appel à la loi est bien souvent de nature rhétorique, en ce qu'il vise moins à rendre raison rationnellement d'un état de fait qu'à justifier une injonction. Car, au final, si le terme de « style » décrit bien au niveau phénoménologique une certaine réalité, ce style n'est jamais et ne sera jamais purement un résultat d'un état de choses matériel poursuivant un cours impersonnel et objectif. Autrement dit : *un style se formule*. C'est certainement là ce que Le Corbusier avait mieux compris que son lecteur Guinzbourg en attirant l'attention sur la dimension irréductiblement individuelle de la création architecturale. La mise en forme d'un style architectural d'époque n'est pas seulement un acte de synthèse ou une manière de recueillir en lui conférant une cohérence un ensemble de processus ou de tendances objectives dans les choses elles-mêmes. Il y a de l'invention dans la formulation d'un style qui est toujours mise en forme, c'est-à-dire appropriation. Si l'appel au concept de style comme relevant de « l'événement même » vise bien à donner une fondation objective au style architectural nouveau (pour que ce style soit un style architectural *d'époque*, il faut bien qu'il soit en quelque sorte appelé par l'époque elle-même), c'est bien plus au titre d'une légitimation de la prétention de cette nouvelle architecture à ne pas être une formulation arbitraire ou purement individuelle. Par ailleurs, la description d'une communauté d'esprit spécifique à la société machiniste correspond bien à une intuition extrêmement juste (le pressentiment d'un monde nouveau, mais un pressentiment appuyé sur un certain nombre de faits et de raisons), mais elle ne saurait déboucher sur une articulation proprement théorique ou démonstrative de corrélations causales clairement déterminées. Les formules de Guinzbourg sont ici, toutes choses égales par ailleurs, particulièrement éclairantes en ce qui concerne les implications non formulées par Le Corbusier de son propre concept de style. Mais il est clair qu'en dépit de l'appel rhétorique au modèle scientifique de la formulation de lois causales, visant à justifier la légitimation d'une prétention, Le Corbusier comme Guinzbourg sont architectes avant tout, c'est-à-dire que leur objectif est moins de formuler une théorie empiriquement vérifiable que de fonder « objectivement » la création de nouvelles

formes non arbitraires. Si, pour autant, toute forme nécessite une mise en forme, c'est-à-dire une création, et qu'aucune forme n'est une pure émanation déterminée par un état objectif qui serait sa cause efficiente, il apparaît clairement que le concept de « style » joue un *rôle opératoire* dans l'économie de la pensée architecturale de Le Corbusier. Il s'agit de légitimer la prétention de la nouvelle architecture à exprimer pleinement et adéquatement l'époque machiniste et, ainsi, à délégitimer l'architecture académique en montrant son inanité *de principe*. L'architecture académique, non seulement repose sur un rapport au passé en général qui est entièrement faussé mais, bien plus encore, elle est en décalage complet avec le « tempo » de son époque. Elle n'est plus qu'un obstacle au développement de toute la vitalité de l'époque dans sa nouveauté, survivance purement formelle d'histoires dont la substance vivante est à jamais envolée. C'est aussi pourquoi il faut définitivement adopter une architecture nouvelle, profondément moderne, reposant sur des bases normatives entièrement neuves.

Le concept de style est ainsi bien moins la description objective d'un état de choses (dans une visée uniquement théorique) qu'une manière de légitimer une injonction à la transformation de la pratique architecturale par l'adoption d'un nouveau système normatif. Guinzbourg formule cette injonction à la modernité dans des termes extrêmement puissants :

« Ni le souci de continuité, ni la destruction de l'art du passé, ne peuvent nous venir en aide. Ils ne sont que des marqueurs indiquant que nous sommes parvenus au seuil d'une nouvelle ère. Seule l'étincelle d'une création engendrée par notre mode de vie actuel et par des artistes capables de travailler, non pas dans n'importe quel style, mais dans le langage unique de la modernité, qui reflète avec les moyens dont il dispose l'essence même d'aujourd'hui, son rythme, son labeur quotidien, ses préoccupations et ses nobles idéaux, peut déclencher un nouvel épanouissement, une nouvelle phase de l'évolution des formes, faire jaillir un style neuf et véritablement contemporain »²⁷⁴

C'est là une autre manière d'exprimer cet « acte de foi en faveur de l'époque » dont parle Le Corbusier à de très nombreuses reprises²⁷⁵. C'est bien cette injonction à la

²⁷⁴ Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p.40.

²⁷⁵ Les termes de Guinzbourg sont là aussi très intéressants en ce qui concerne l'expression de cette foi en la modernité.

modernité et au dépassement de l'académisme que le concept de style a pour but de fonder et de légitimer au nom de la nécessité d'un juste rapport de l'architecture à l'histoire de son temps.

Une architecture « moderne »

Face à une telle conception de la temporalité historique et de la place respective des facteurs sociaux, techniques, architecturaux et artistiques (tels qu'ils sont exprimés dans le concept de « style »), Le Corbusier va chercher à déterminer précisément le rôle qu'il entend assigner à la discipline architecturale au sein de son programme de réforme de la culture en direction d'une mise en conformité avec la modernité des temps présents. Si nous avons en effet affaire à une époque historique se plaçant en rupture radicale par rapport à tout ce qui la précède et que chaque époque possède ou se doit de posséder son style propre, c'est à l'architecture et à l'architecte qu'il reviendra d'opérer la synthèse d'un style d'époque véritable. C'est pourquoi à une époque radicalement neuve doit correspondre une architecture nouvelle (ce qui ne veut pas dire qu'elle n'aura aucun rapport avec le passé bien entendu). C'est là le sens même de l'idée d'une architecture « moderne ». La modernité architecturale n'est pas ici avant tout à définir en des termes techniques et constructifs (la possession de nouveaux moyens, de nouveaux matériaux ou d'un nouveau type de plan) ou purement esthétiques²⁷⁶ (la création de nouvelles formes), mais avant tout en termes « éthiques »²⁷⁷ : il s'agit de modifier l'« ethos » social et individuel par le biais de l'action de l'architecture, cela en vue d'une réforme de la culture en son ensemble. C'est dire si Le Corbusier entend faire jouer à l'architecture un rôle absolument décisif dans son projet. Or, l'architecture académique historicisante et éclectique est non seulement incapable de remplir ce programme, mais elle est même un obstacle et un frein à l'avènement de l'« esprit

Mosei GUINZBOURG, *op. cit.*, p.137 : « Que nous aimions ou pas cet homme et cette époque, c'est une question de goût, et dans notre cas, une question inutile. Il est vain de regretter la poésie perdue du passé ou d'essayer de la réhabiliter. Ce qui est important, et même essentiel, c'est de comprendre la vie qui nous entoure et de nous mettre à créer un art en phase avec notre temps, qui deviendra, pour nous ou pour la génération suivante, la seule poésie véritable ».

²⁷⁶ C'est pourquoi il faudrait chercher à relativiser les thèses par ailleurs si passionnantes d'un Emil Kaufmann concernant la constitution de la modernisation architecturale comme procès d'autonomisation des formes.

²⁷⁷ Voir ici l'ouvrage d'Uwe BERNHARDT, *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité*, Paris : L'Harmattan, 2002.

nouveau » de la modernité, elle est en décalage total avec l'esprit des temps nouveaux. C'est pourquoi il faut opérer une rupture radicale dans l'architecture elle-même. Ainsi, l'architecture moderne pourrait être définie comme *la recherche de nouveaux moyens et de nouvelles formes en tant que réponse aux nouveaux besoins d'une société nouvelle*. Si la dimension constructive apparaîtra comme une condition de possibilité indispensable à la réalisation matérielle et effective de cette idée de l'architecture moderne²⁷⁸ et que, par ailleurs, cette modernité s'exprimera par des formes spécifiques, l'ensemble du processus de recherche semble pourtant dirigé par un souci « éthique » de renouvellement de la culture, rénovation rendue nécessaire par le devenir historique lui-même. C'est pourquoi cette question sera abordée ici en deux points : d'une part, l'indication de la tâche assignée par Le Corbusier à l'architecture moderne et la juste détermination de son rôle dans le cadre de ce projet réformateur ; d'autre part, l'examen de l'idée d'architecture moderne dans ses dimensions esthétiques et constructives.

Un nouveau programme pour l'architecture

Si l'architecture occupe une place si importante aux yeux de Le Corbusier²⁷⁹ au sein d'un projet de réforme éthique de la culture, c'est peut-être d'abord du fait de sa nature mixte entre ouvrage technique et réalité artistique. Plus que toute autre forme d'art, elle est l'expression la plus parfaite de l'adéquation entre les aboutissements techniques d'une époque et ses manifestations artistiques. Réalité à la fois fonctionnelle et artistique, utilitaire et désintéressée, l'architecture véritable est une union organique entre un système constructif, fruit de l'état technique d'une époque, et un système plastique d'avant-garde.

Mais c'est également parce que l'architecture, dans sa dimension à la fois artistique et vernaculaire, est l'art le plus omniprésent dans nos vies. En effet, Le Corbusier est premièrement absolument convaincu du rôle fondamental qu'exercent l'architecture et la conception des objets qui nous entourent sur l'état moral et spirituel de l'habitant. La mission qu'il s'était assignée dès ses années de jeunesse était très

²⁷⁸ *Almanach*, p. 28 : « l'architecture peut commencer à se formuler parce que des moyens existent ».

²⁷⁹ *Almanach*, p. 5 : « On peut hausser la définition de l'architecture à un niveau très haut : MIROIR DE LA PENSÉE. L'architecture est un système de penser ».

précisément celle de transformer la condition humaine par l'architecture, de métamorphoser la vie par l'art architectural (pour le dire vite), convaincu qu'un environnement visuel adéquat pourrait élever les âmes de ses occupants (« Besoins matériels, appétits spirituels, tout peut être comblé par cette architecture et cet urbanisme attentifs »²⁸⁰). L'architecture n'est plus pour Le Corbusier simplement art de bâtir, mais conception de l'espace, du rapport de l'homme à celui-ci, médiation par le biais de l'espace du rapport de l'homme au monde et à lui-même. Et si l'architecture en ce sens extensif d'une mise en forme globale de l'espace occupe une position privilégiée dans ce projet de réforme de la culture (par la médiation de la conscience individuelle de l'habitant), c'est également en raison de sa nature mixte entre réalité matérielle et réalité spirituelle. Parce que l'architecture est omniprésente dans nos vies, qu'elle est entrelacement de matière et d'esprit (c'est l'intention de pensée de l'architecte qui s'incarne dans la matière architecturale en la mettant en ordre selon des rapports précis), elle peut véhiculer une autre conception de l'existence et renvoyer comme en miroir à l'habitant un certain nombre de considérations spirituelles (la blancheur, le refus du décorum, l'affichage des matériaux dans leur nudité et non le « mensonge architectural », la proportion, etc.).

Comme le dit l'architecte lui-même :

« L'architecture a des destinées plus graves ; susceptible de sublimité, elle touche les instincts les plus brutaux par son objectivité ; elle sollicite les facultés les plus élevées par son abstraction même. L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise, parce que le fait brutal n'est pas autre chose que la matérialisation, le symbole de l'idée possible. Le fait brutal n'est passible d'idées que par l'ordre qu'on y projette »²⁸¹

Le « fait » architectural, massif et brutal, d'une présence objective indéniable (tel volume de béton, telle fenêtre en verre) ne s'épuise pas dans sa matérialité. Bien qu'il nous attache à lui de par sa présence sensible (et l'on sait que le sensible nous attache plus à lui que le pur intelligible), parce qu'il est le fruit d'un ordre, d'une pensée projetée par l'architecte, ce fait brut est en quelque sorte « spiritualisé ». Comme le dit Le Corbusier dans une belle formule : « Architecture signifie pour moi :

²⁸⁰ *Entretien*, p. 146-147.

²⁸¹ *VuA*, p. 15-16.

agir par construction spirituelle »²⁸². C'est en ce sens que l'architecture est « miroir des temps »²⁸³, non seulement en ce qu'elle est le reflet de son temps, mais aussi en ce qu'elle reflète ou réfléchit un certain état d'esprit, qu'elle peut être le vecteur potentiel d'un ordre nouveau qui n'existe encore qu'en puissance. Elle est donc non seulement déterminée par son temps, mais également déterminante à son égard, réfléchie et réfléchissante. Le domaine de la beauté des formes quotidiennes environnant les hommes est là aussi crucial pour l'architecte :

« Tout ce qui procède de l'homme, créations de sa main, créations de son esprit, s'exprime dans un système de formes qui est le décalque de l'esprit qui en a dicté la construction (...) La ville, par son offrande aux yeux, dispense joie ou désespoir (...) c'est une question de formes »²⁸⁴

De plus, si l'on veut que l'action réformatrice de l'architecture soit pleinement efficiente et totale, l'architecte doit d'abord se pencher sur l'espace qui nous est le proche, à savoir celui de la maison et du logis et de tout ce qui l'équipe. « L'homme trouvera son compte de joie et de sérénité dans cette vie domestique dignifiée et ordonnée »²⁸⁵ ; « Le logis est le temple de l'homme »²⁸⁶. Parlant de la « vocation fraternelle de l'architecture »²⁸⁷, Le Corbusier affirme que « vouée au bien du logis (...) l'architecture est un acte d'amour »²⁸⁸, car « s'adonner à l'architecture (...) c'est comme entrer en religion, c'est croire, c'est se consacrer, c'est se donner »²⁸⁹. Si, selon cette expression si présente sous sa plume, l'« architecture est un acte d'amour²⁹⁰ », c'est parce qu'elle doit être :

« (...) attention vouée à ce qui fait la vie de tous les êtres : le quotidien, ces moments et ces heures passées jour après jour, de l'enfance à la mort, dans des chambres, lieux carrés et

²⁸² *OCI*, p. 7.

²⁸³ *VuA*, p. I.

²⁸⁴ *Urbanisme*, p. 35.

²⁸⁵ « Ville verticale – Ville horizontale », in : *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 112.

²⁸⁶ « L'habitation moderne », *op.cit.*, p. 419.

²⁸⁷ *Entretien*, p. 147.

²⁸⁸ *Entretien*, p. 147.

²⁸⁹ *Entretien*, p. 147.

²⁹⁰ Il faudrait sans aucun doute comprendre cette référence à la notion d'amour en tant que celle-ci désigne ici quelque chose de très proche de la *charité*. L'architecture est « acte d'amour » en tant que charité, que mouvement en direction de l'autre par-delà les préoccupations utilitaires individuelles et égoïstes. Elle est acte d'amour en tant qu'elle vise la prise en compte du bien d'autrui.

simples qui peuvent être émouvants, constituant, en fait, le théâtre primordial où joue notre sensibilité, dès la minute où nous ouvrons les yeux à la vie »²⁹¹

Le Corbusier n'aura de cesse de revenir sur la dimension spirituelle de cette maison qui doit être le palais du quotidien, en insistant sur son sens anthropologique fondamental d'abri, de lieu de protection contre la nature antagoniste, fournissant ainsi à l'homme le cadre bienveillant de l'exercice de ses activités les plus quotidiennes aussi bien que des plus méditatives (« la maison est une enveloppe de fonctions matérielles et sentimentales »²⁹²). C'est cela aussi le fameux retour à l'« échelle humaine », à savoir retour au sens anthropologique fondamental de l'acte de faire architecture :

« Car la maison est notre gîte, elle est un objet qui intéresse en nous la tête et la bête, parce qu'étant dedans, nous subissons sa contrainte »²⁹³

C'est là également le lieu de revenir sur les nombreuses mésinterprétations de la définition de la maison comme « machine à habiter » :

« La maison a deux fins. C'est d'abord une machine à habiter, c'est-à-dire une machine destinée à nous fournir une aide efficace pour la rapidité et l'exactitude dans le travail, une machine diligente et prévenante pour satisfaire aux exigences du corps : confort. Mais c'est ensuite le lieu utile pour la méditation, et enfin le lieu où la beauté existe et apporte à l'esprit le calme qui lui est indispensable ; je ne prétends pas que l'art soit une pâtée pour tout le monde, je dis simplement que, pour certains esprits, la maison doit apporter le sentiment de la beauté. Tout ce qui concerne les fins pratiques de la maison, l'ingénieur l'apporte ; pour ce qui concerne la méditation, l'esprit de beauté, l'ordre qui règne (et sera le support de cette beauté), ce sera l'architecte. Travail de l'ingénieur d'une part ; architecture d'autre part »²⁹⁴

Si la maison a « deux fins », c'est parce que l'utilité a deux sens chez Le Corbusier : une utilité restreinte au sens technique de la résolution des questions fonctionnelles et des exigences du programme concernant les besoins du corps ; une « utilité » élargie aux besoins de l'esprit dont les nourritures propres sont la beauté, la

²⁹¹ *Entretien*, p. 139-140.

²⁹² « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », in : *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 101.

²⁹³ *Une Maison – Un Palais*, p.5.

²⁹⁴ *Almanach*, p. 28.

proportion, l'harmonie, etc. Ainsi, si pour Le Corbusier l'architecture est toujours un acte d'amour, c'est non seulement en ce qu'elle est un acte en direction de l'autre et de tout autre quel que soit son rang social, mais également en ce qu'elle est pensée par l'architecte comme un geste d'offrande à chacun de ce qu'il y a de plus précieux et donc de plus fragile, la possibilité de porter son attention sur ce qui est au-delà de la dimension restrictivement utilitaire de nos vies. Le Corbusier définit parfois le lieu de l'intervention de l'architecture comme « là où une autre intention que celle de simplement servir éclaire l'enfantement de l'œuvre »²⁹⁵. D'une part, par la création d'un cadre de vie adéquat, une possibilité de libération de l'esprit par la résolution efficace des questions d'arrangement matériel liées aux besoins corporels (l'architecture libère ainsi l'« espace » de la méditation, de la réflexion, de la contemplation) ; d'autre part, par l'ordonnancement du jeu architectural lui-même, la possibilité pour l'esprit de faire l'épreuve de la beauté par le jeu des rapports symphoniques entre les éléments architecturaux eux-mêmes, car la vraie beauté est forme pure et couleur pure, jeu harmonieux et vivant de rapports mathématiques mesurés par l'œil et saisis par l'esprit. En un mot, si l'architecture n'est pas un art complètement libre ou désintéressé en tant qu'il est soumis à de nombreuses contraintes utilitaires et fonctionnelles et que, comme le dit Le Corbusier, l'architecture doit « servir », il s'agit comme il le dit également dans une très belle formule de « servir bien, mais également le dieu qui est en nous »²⁹⁶.

Comme le répète inlassablement l'architecte, il faut « étendre l'architecture à l'organisation même des temps modernes (...) démontrer qu'une certaine qualité d'esprit, résultant d'une époque de civilisation suffisamment manifestée par d'innombrables œuvres, animait toutes les entreprises humaines, spéculatives ou matérielles ». L'architecture est une « discipline » au sens le plus strict du terme, à savoir ce qui met les choses dans l'ordre²⁹⁷, qui ordonne, qui redresse, qui norme. Si la première ère du machinisme a été celle d'un déséquilibre des constantes séculaires, d'une perte de sens et de repères, « la seconde ère de la civilisation machiniste a commencé, l'ère de l'harmonie, la machine au service de l'homme »

²⁹⁵ *Une Maison – Un Palais*, p. 2.

²⁹⁶ *Une Maison – Un Palais*, p. 2.

²⁹⁷ *Almanach*, p. 38 : « Architecturer, c'est mettre en ordre ; ainsi l'architecture transmet à travers les millénaires l'ordre de la pensée ».

doit advenir par l'architecture en tant que discipline de « mise en ordre »²⁹⁸. C'est là ce que l'architecte nomme son « postulat fondamental »²⁹⁹, c'est-à-dire tout à la fois l'expression d'un désir et ce qu'il se propose par son action. Car Le Corbusier pense que nous sommes arrivés à une période de maturation de nos moyens techniques³⁰⁰ qui, s'agrégeant en un véritable système, peuvent être en mesure de formuler la véritable essence du sentiment moderne, donner forme à un style d'époque dans et par l'architecture³⁰¹. Ce sera là le rôle qu'il s'est fixé à lui-même : formuler un système normatif cristallisant l'unité des moyens techniques modernes sous l'égide du sentiment qui anime l'époque. Cet acte de synthèse du labeur de l'époque, cherchant à se ressaisir en direction d'elle-même, ne peut qu'être l'œuvre d'un individu³⁰², à savoir Le Corbusier lui-même. Or, plus que jamais dans l'histoire, du fait de l'universalisation des problèmes de par la diffusion d'un mode de vie commun³⁰³ (du fait de l'universalisation des techniques notamment), l'architecture doit se formuler en un système permettant une méthode de résolution universelle de ces problèmes universels. Ce qui implique l'abandon de tout régionalisme architectural³⁰⁴ et de toute solution plastique purement individuelle³⁰⁵.

²⁹⁸ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 64 : « L'architecture rejoint sa destinée qui est : la mise en ordre des temps présents ».

²⁹⁹ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 269.

³⁰⁰ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 269 : « L'outillage est créé ».

³⁰¹ *Urbanisme*, p. 36 : « Le XVIIe siècle ayant posé les principes fondamentaux de la raison, le XIXe, dans un labeur magnifique, s'enfonça dans l'analyse et l'expérimentation et créa un outillage complètement neuf, formidable, révolutionnaire et révolutionnant la société. Héritiers de ce labeur, nous percevons le sentiment moderne et nous sentons qu'une époque de création commence. Heureux, disposant de moyens plus efficaces que jamais, nous sommes poussés impérativement par un sentiment moderne ».

³⁰² Cela à la différence de l'ouvrage cumulatif des innombrables recherches techniques menées par des ingénieurs anonymes.

Voir *Précisions*, p. 218 : « L'idée est ubiquiste ; une fois émise, plus d'obstacles, ni montagnes, ni mers ; ni cages de fer ou de verre, ni Instituts, ni Académies. Nous sommes en face d'un événement de la pensée contemporaine ; événement international (nous ne le mesurons pas il y a dix ans) ; les techniques, les problèmes posés, comme les moyens scientifiques de réalisation, sont universels (...) Mais l'œuvre elle-même, la création spirituelle que peut incarner si fortement l'architecture, ne sera jamais que le produit d'un homme comme l'écriture est le produit d'une main, d'un cœur ou d'un esprit (...) Aux heures de décision, aux tournants dangereux, l'individu surgit, plus fortement que jamais ».

³⁰³ *Almanach*, p. 21 : « Nous sommes en présence d'un événement neuf, d'un esprit nouveau, plus fort que tout, qui passe par-dessus les habitudes et les traditions, et qui se répand sur le monde entier ; les caractères précis et unitaires de cet esprit nouveau sont aussi universels, aussi humains que possible, et pourtant, jamais le gouffre ne fut si grand qui sépare l'ancienne société de la société machiniste dans laquelle nous vivons ».

³⁰⁴ *Almanach*, p. 83 : « Les architectures durables représentent l'esprit d'un cycle. Elles ont institué un système qui atteint au type. Ce type, pendant de longs temps s'offre à la perfection. Ce type est un standard. Il implique le plan, la coupe et les objets constitutifs de la maison. Ainsi s'élabore ce que l'on peut qualifier de régional. Le régionalisme existe pour cause de climat, pour cause d'approvisionnements et pour cause de système spirituel déterminé par l'enserrement d'une frontière (...) Ces frontières peuvent tomber un jour. Aujourd'hui par exemple. En effet, le jeu d'échanges introduit par le chemin de fer, perturbe des équilibres séculaires. Des procédés neufs de construire peuvent, d'un coup, bouleverser les moyens, et par jeu de conséquences, les attitudes d'un régionalisme ancestralement raciné dans les bases d'un véritable style. Une évolution sociale,

L'idée de modernité architecturale

Il y a « une révolution dans le concept de l'architecture »³⁰⁶, dit Le Corbusier. Cette révolution est à entendre à la fois dans le sens de nouvelles formes matériellement prises par l'architecture, mais également dans son « concept » au sens le plus proprement théorique :

« Le mot « architecture » s'entend, aujourd'hui, plutôt comme une notion que comme un fait matériel ; « architecture » : mettre en ordre, mettre dans l'ordre...supérieur – matériellement et spirituellement »³⁰⁷.

Cette révolution dans le concept rejoint très exactement les développements précédents concernant le nouveau rôle assigné à l'architecture par le créateur de Ronchamp. La révolution architecturale appelée de ses vœux par Le Corbusier se veut donc *totale* : de nouveaux moyens techniques, de nouvelles formes, mais également un nouveau concept de l'architecture qui lui assigne un rôle central et constitutif du système matériel et spirituel de la société en tant que telle. Mais cette « idée nouvelle de l'architecture »³⁰⁸ repose d'abord entièrement sur des bases constructives nouvelles³⁰⁹, rendues possibles par l'utilisation de nouveaux matériaux (béton armé, fer, acier) et de nouvelles méthodes de fabrication en série d'éléments préfabriqués, ensemble constructif réunissant ces éléments en un système. Cette articulation systématique d'un nouveau mode constructif est tout à fait manifeste dans la formulation des « cinq points de l'architecture » et la volonté de Le Corbusier d'aboutir à quelque chose comme un système constructif moderne est elle aussi claire dès ses recherches de 1914 sur le système « Dom-Ino ». Si ce n'est pas encore le lieu de décrire et d'étudier dans le détail ce nouveau système constructif, son articulation normative et ses implications esthétiques³¹⁰ (puisque cette première partie est consacrée au rapport à l'histoire), Le Corbusier est cependant convaincu

vague de fond, raz-de-marée, peut en quelques générations, faire abandonner tout ou partie des objets accoutumés de la maison et transformer un plan-type ».

³⁰⁵ *Almanach*, p. 74 : « Le régionalisme étant rentré sous terre, des aspirations vraiment universelles dominent et poussent à rechercher ce qui est véritablement humain. Voici, après les pires aberrations individualistes, le but auquel tend l'idée contemporaine ».

³⁰⁶ *VuA*, p. 241.

³⁰⁷ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 267.

³⁰⁸ *VuA*, p. I.

³⁰⁹ *Almanach*, p. 74 : « une telle idée est portée par des moyens entièrement neufs ».

³¹⁰ Nous le ferons en détail dans la deuxième partie.

que le premier aspect (au sens à la fois chronologique et logique) de cette *modernité* architecturale réside dans sa dimension technique :

« J'ai dit que la chose technique précède et est la condition de tout, qu'elle porte des conséquences plastiques impératives et qu'elle entraîne parfois à des transformations esthétiques radicales : il s'agit ensuite de résoudre le problème de l'unité, qui est la clef de l'harmonie et de la proportion »³¹¹

Si tout style architectural est irréductiblement une harmonie justement proportionnée entre des éléments constructifs et des éléments plastiques (fonctions et formes, utilité et beauté), la modernité architecturale, c'est d'abord l'utilisation de *nouveaux moyens* qui rendent possible l'invention de nouvelles formes au service des buts nouveaux de l'époque machiniste. « Les bases constructives anciennes sont mortes »³¹², dit Le Corbusier. Et elles sont à ses yeux définitivement mortes, c'est-à-dire parfaitement obsolètes, tant l'architecture « se trouve devant un code modifié »³¹³ en profondeur au niveau constructif. Le système des cinq points, et notamment la création d'un nouveau type de plan (le plan libre), marque une rupture qualitative avec le passé et constitue l'équivalent strictement architectural des innovations techniques et productives qui définissent la société machiniste³¹⁴. « Les techniques nouvelles nous ont apporté de nouveaux mots », « l'architecte dispose de nouveaux mots ». La révolution technique, portée par une évolution sociale de fond³¹⁵, peut bouleverser « d'un coup »³¹⁶ les bases d'un ancien style architectural, au niveau constructif d'abord, puis en termes plastiques et formels. C'est bien pourquoi l'architecte ne peut plus « écrire » son architecture dans un langage ayant perdu sa signification, avec des mots définitivement surannés. Le langage de l'architecture académique est une langue morte pour Le Corbusier. On ne peut donc

³¹¹ *Almanach*, p. 36.

³¹² *VuA*, p. 48.

³¹³ *VuA*, p. 240.

³¹⁴ *VuA*, p. 239-240 : « La construction a trouvé ses moyens, des moyens qui, à eux seuls, constituent une libération que les millénaires antérieurs avaient inutilement recherchée (...) Les innovations constructives sont telles que les anciens styles, dont nous sommes obsédés, ne peuvent plus les recouvrir ; les matériaux employés actuellement se dérobent aux agencements des décorateurs. Il y a une telle nouveauté dans les formes, dans les rythmes, fournie par les procédés constructifs, une telle nouveauté dans les ordonnances et les nouveaux programmes industriels, locatifs ou urbains, qu'éclatent enfin à notre entendement les lois véritables, profondes de l'architecture ».

³¹⁵ *Almanach*, p. 83 : « Une évolution sociale, vague de fond, raz-de-marée, peut en quelques générations, faire abandonner tout ou partie des objets accoutumés de la maison et transformer un plan-type ».

³¹⁶ *Almanach*, p. 83.

plus considérer l'architecture comme une discipline uniquement graphique de traitement de la façade et des éléments décoratifs³¹⁷ (cherchant notamment à masquer la dimension constructive³¹⁸) à l'époque de la façade libre et de la mise en avant de l'expressivité structurelle et des qualités propres des matériaux. La révolution apportée par le plan libre, rendue possible par l'utilisation standardisée des nouveaux matériaux, est bien de l'ordre d'un changement de paradigme, tant en ce qui concerne le domaine d'intervention de l'architecte qu'en regard des formes prises par de telles constructions. En ce sens, il est vain de dénoncer la nudité ou la pauvreté des matériaux et des façades des bâtiments de l'architecture moderne :

« En général, l'attention est fixée sur l'épiderme ou l'habit des choses (...) Et parlant avec inquiétude de l'apparence pauvre de l'architecture moderne, nous omettons de nous extasier devant les infinies et extraordinaires richesses d'un plan nouveau (...) si l'épiderme de l'architecture est autre, c'est que de fond en comble sa structure est autre ; le système est autre »³¹⁹

Non seulement les formes de l'architecture moderne « découlent »³²⁰ pour une part en quelque sorte directement du système constructif qui les soutient, d'une part parce que cette architecture est marquée par une volonté de mise en valeur des qualités structurelles et par une décision en faveur de l'expression honnête du matériau, et, d'autre part, parce qu'en dernière instance forme et structure ne s'opposent pas, mais révèlent et expriment également des qualités en quelque sorte « spirituelles » propres de l'esprit nouveau des temps. Il s'agit donc de montrer que l'apparence esthétique des édifices modernes est dans une large mesure l'expression d'une *nécessité* constructive et historique et non la conséquence d'une attitude purement formelle ou d'une décision individuelle (même s'il va de soi que le grand architecte est celui qui arrange les nouveaux mots dont il dispose dans un geste profondément créatif et original ; mais l'individualité créatrice reposera plus que jamais sur *la composition des rapports* entre des éléments le plus souvent parfaitement standardisés). Car, en effet, les formes typiques de l'architecture moderne, composées de volumes et surfaces géométriques simples (cubes, angles

³¹⁷ *Almanach*, p. 7 : Le décor est en dehors du système. L'architecture est totale avant le décor ».

³¹⁸ Ce qui pourrait renvoyer au sens obvie du terme de « façade ».

³¹⁹ *Almanach*, p. 16.

³²⁰ Dans *l'Almanach*, p. 96, Le Corbusier parle par exemple de la fenêtre en longueur comme « la conséquence inévitable du béton armé ».

droits, lignes droites d'un toit-terrasse ou des pilotis soutenant l'édifice), d'une primauté du blanc éclatant et de l'utilisation de couleurs primaires simples comme agents de la polychromie rythmique, etc., incarnent et expriment au plus haut point *l'esprit* de la modernité³²¹. C'est esprit est aux yeux de Le Corbusier avant tout un « esprit de géométrie », c'est-à-dire de clarté, d'économie³²² et d'ordre, de franchise, d'honnêteté et d'affirmation volontaire, de simplicité et de pauvreté au sens le plus noble du terme³²³.

Dans une belle formule, résumant très bien la valeur éthique de son entreprise de promotion de l'esprit nouveau, Le Corbusier remarque que « le fond de l'esprit nouveau » pourrait bien être désigné par l'expression suivante : « par la vérité atteindre la dignité »³²⁴. Le terme de « vérité » renvoie ici à de multiples dimensions et peut être compris dans une très grande extension selon qu'on l'envisage en fonction de l'un ou l'autre de ses antonymes (ou qu'on l'envisage dans l'un ou l'autre de ses domaines de compétence). En effet, dans le domaine moral, le vrai s'oppose au mensonger (sens 1) ; dans le domaine logique, il s'oppose au faux (sens 2) ; enfin, dans le champ ontologique, le vrai est ce qui est réel (sens 3). On pourrait tout à fait appliquer une telle grille d'analyse à la formule corbuséenne (« par la vérité atteindre la dignité »). Cette formule peut ainsi s'entendre en plusieurs sens : avant tout, le respect de cette vérité de l'échelle humaine qui doit redevenir le centre de l'art architectural (en s'appuyant sur une juste analyse en ce qui concerne la place de l'animal humain dans le monde ; sens 2) ; mais également vérité architecturale de l'expression honnête des matériaux (sens 1 : contre les « mensonges » architecturaux dénoncés depuis Ruskin, condamnation reprise selon une inspiration similaire chez quelqu'un comme Loos ; l'antonyme de vrai architectural étant ici le décoratif) ; vérité en tant qu'adéquation d'une architecture à l'esprit de son époque (sens 3). Et c'est uniquement « par la vérité » que nous sortirons du marasme contemporain, du malheur de l'habitant dans les villes contemporaines. Mais cette sortie ou ce renouveau devra se faire en vue de l'atteinte d'une certaine « dignité »

³²¹ *Almanach*, p. 24 : « Or, aujourd'hui, nous disposons des moyens de poursuivre magnifiquement cette ascension vers la géométrie, grâce à l'invention du ciment armé qui nous apporte le mécanisme orthogonal le plus pur ».

³²² *Almanach*, p. 39 : « Philosophiquement l'économie est une aspiration élevée (...) Le simple est le résultat de l'économie et je donne à ce dernier mot la plus haute valeur parce qu'il a la plus haute signification ».

³²³ *Almanach*, p. 4 : « L'ESPRIT NOUVEAU pauvre comme Job (...) Montrer que ce simple auquel nous avons peut-être partiellement atteint n'est pas indigence, mais concentration, sélection ».

³²⁴ *Une Maison – Un Palais*, p. 68.

proprement humaine, cela en tant que l'humain est capable d'ordre, de clarté, de pensée, en utilisant des moyens « dignes » de lui, à la fois simples, pauvres (c'est-à-dire peu dispendieux) et hautement spirituels, faisant ainsi droit à ce qu'il y a de plus spécifique dans notre humanité. Au fond, l'ensemble de ces choses converge dans l'esprit de l'architecte en direction du terme de « géométrie », qui est bien le dénominateur commun à l'ensemble de ces facteurs de vérité et de dignité. La géométrie est à la fois langage humain et écriture mathématique du monde en tant qu'elle est perçue par l'homme selon sa propre échelle corporelle et spirituelle³²⁵. Chose du corps et de l'esprit d'une part, chose du monde d'autre part. Une sorte de médiation qui est également une élévation de l'homme en direction de ce qui l'humanise en propre, à savoir la pensée et l'émotion esthétique véritable. Il faudra revenir en détail sur le rôle central qu'occupe le concept de « géométrie » dans l'économie de la pensée corbuséenne. Cet esprit de géométrie, symbole de culture, c'est aux yeux de Le Corbusier l'esprit de l'homme de toujours repris par l'homme d'aujourd'hui³²⁶, par-delà la dénaturation et la perte du sens de l'architecture depuis la Renaissance. Le machinisme³²⁷ et la crise³²⁸ qu'il implique dans son premier moment semble constituer aux yeux de l'architecte la possibilité de renouer avec cet esprit de géométrie qui constitue le langage même de l'homme dans ce qu'il a de plus universellement humain :

« Le machinisme est basé sur la géométrie (...) l'homme ne vit, en somme, que de géométrie (...) cette géométrie est, à proprement parler, son langage même, signifiant par là que l'ordre est une modalité de la géométrie et que l'homme ne se manifeste que par l'ordre »³²⁹

³²⁵ C'est notamment en ce sens qu'il faut comprendre le fait que ce qui intéresse Le Corbusier dans l'idée de mathématique, c'est moins le nombre que la figure, ce qui explique pour une part son attirance pour la géométrie. Rappelons par ailleurs que ce lien essentiel entre architecture et géométrie a des racines historiques profondes. Jusqu'au XVIII^e siècle, l'architecture était considérée comme une partie de la mathématique mixte et était donc une discipline en quelque sorte subordonnée à la géométrie.

Pour une juste évaluation des rapports entre Le Corbusier et les mathématiques, il est particulièrement recommandé de faire référence à l'article « L'architecture et l'esprit mathématique », in : *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 34, *op. cit.*, p. 195-215.

³²⁶ *Almanach*, p. 3 : « (...) la question d'une forme neuve répondant à notre sentiment neuf d'hommes de l'époque machiniste. Homme nouveau. Homme nouveau sur base de vieil homme de toujours ».

³²⁷ *Une Maison – Un Palais*, p. 66 : « Le ciment armé, c'est, plus qu'à travers tous les âges, le triomphe de la géométrie ».

³²⁸ *Une Maison – Un Palais*, p. 66 : « Bénie soit cette époque difficile, cette pauvreté d'après-guerre qui, enfin, nous ont arrachés à nos palais ».

³²⁹ *Almanach*, p. 25.

La grande conviction de Le Corbusier, c'est que ce qu'il appelle la « seconde ère du machinisme » sera un moment synthétique de création des formes exprimant le sentiment neuf de l'époque de manière unitaire et harmonieuse. Après un moment « analytique » et technique de constitution des moyens permettant la cristallisation d'un nouveau système constructif (œuvre cumulative des ingénieurs), « l'heure de l'architecture sonne »³³⁰. Nous disposons des moyens techniques susceptibles d'aboutir à la constitution d'un système architectural synthétisant le style propre de l'époque machiniste. Or, un style, c'est toujours une unité harmonieuse entre des procédés techniques et productifs, un certain état d'esprit, et des formes. Pour que l'« esprit nouveau » se matérialise effectivement, il faut qu'il s'incarne dans des formes clairement accessibles à tous. Car, si l'architecture doit agir sur l'individu moderne dans le sens d'une régénération de l'« ethos » social, il faut que cette architecture exprime l'esprit du temps en prenant forme, en se matérialisant de manière objective et cohérente dans des œuvres architecturales (au sens restreint et élargi du terme). Seul l'architecte, dont le rôle est toujours d'introduire de l'ordre dans un matériau disparate, est aux yeux de Le Corbusier à même d'opérer cette synthèse. Remarquons que l'acte de mise en ordre est également ce qui incombe prioritairement à l'architecte dans la conception d'un bâtiment singulier, qui n'est autre qu'un ensemble de rapports, c'est-à-dire l'inscription d'un ordre dans la matière architecturale par l'acte d'une pensée. L'architecture, « système de penser », est également définie par Le Corbusier comme « culture générale »³³¹, ce que nous pourrions également entendre comme *mise en forme* générale d'une culture. L'acte de synthèse opéré par l'architecte singulier (à la différence de l'œuvre collective des ingénieurs qui précède son geste et le rend possible) doit permettre de donner une forme cohérente aux différentes manifestations de l'époque nouvelle qui, bien qu'animée d'un esprit commun reposant sur des processus matériels généraux, n'est pas comme tel un ensemble de formes cohérent. Or, à l'échelle humaine de la perception, ce sont ces formes déterminées qui nous affectent et nous « influencent »³³². La tâche de l'architecte, c'est donc de donner une expression

³³⁰ ADA, p. 129.

³³¹ *Entretien*, p. 150. Cette formule intéressante n'est certes pas totalement originale : Vitruve déjà insistait avec force sur la nécessité pour l'architecte de posséder une connaissance extensive de l'ensemble du savoir humain.

³³² VuA, p. I : « Le produit des peuples heureux et ce qui produit des peuples heureux ».

plastique non arbitraire³³³ aux manifestations hétéroclites de l'esprit nouveau, cela surtout en harmonisant système constructif et système plastique, technique et art, fonction et forme. Il faut trouver un système plastique qui serait comme l'expression la plus adéquate et « organique » de nos nouveaux moyens constructifs, fruits de notre société nouvelle. C'est ce que l'architecte appelle « faire faire la sphère » :

« Or, lorsqu'un système constructif neuf sort des langes, il y a de grands moments angoissants. Si l'on arrive à *faire tenir*, on est souvent devant des impasses épouvantables lorsqu'il s'agit de *faire faire la sphère* à ce nouveau système constructif. Faire faire la sphère, c'est tout organiser simultanément avec perfection dans le système structure et le système plastique. Raison et émotion requièrent durement le système complet (...) On n'était pas encore au clair sur le système plastique qui spontanément doit jaillir d'un système constructif. Cette recherche d'un système plastique du ciment armé nous conduit à l'heure présente. Nous en sommes là »³³⁴

« Faire faire la sphère » : non pas chercher une formule plastique extérieure aux procédés constructifs qui la précèdent chronologiquement et logiquement, mais, à partir de la recherche d'un ensemble de formes (issues notamment des tendances de la production mécanisée et standardisée, des objets industriels exprimant l'esprit nouveau, mais également des leçons éternelles de l'art du passé), reprendre les éléments constructifs en en faisant à la fois des moyens d'expression plastique et en liant organiquement forme et structure. « Faire faire la sphère », c'est ici tout le contraire du « placage » d'un décor de l'extérieur, de l'adjonction d'un ensemble de formes dans un but simplement ornemental. Face aux dérives de l'art académique et de l'art décoratif, où l'architecte était cantonné à ce rôle en quelque sorte second et purement extérieur à la mécanique structurelle des objets, Le Corbusier réaffirme le caractère total de l'acte de conception architecturale. L'architecte véritable cherche à « tout organiser simultanément avec perfection », à faire des éléments constructifs des moyens d'expression et des éléments plastiques bien autre chose que des ajouts simplement extérieurs et en quelque sorte superflus. Dans un passage extrêmement synthétique d'une lettre à Perret, Le Corbusier revient sur l'inanité

³³³ *VuA*, p. 79 : « Cette harmonie a des raisons ; elle n'est point l'effet des caprices mais celui d'une construction logique et cohérente avec le monde ambiant ».

³³⁴ *ADA*, p. 137.

« éthique » et historique d'une architecture décorative, d'une architecture de façades :

« Le problème se posera dorénavant à l'après-guerre. Façade ? Ce mot projette devant lui toute la transformation du monde moderne. Il ne peut plus y avoir de manteau recouvrant tantôt des choses de conception traditionnelle, tantôt les organes prodigieusement neufs qui surgissent dans la poussée d'une nouvelle civilisation. Tout est brisé aujourd'hui (...) Il y a des hommes, et signe singulièrement avertisseur, il y a maintenant l'homme, celui que recherchaient Rousseau et Montaigne ; l'homme vrai, licite, sans fard et sans mode. Et l'architecture quittant la surface doit retourner dans le dedans de l'œuvre ; il s'agit de créer des êtres nouveaux : logis, quartiers, ville. Une question d'éthique domine. Tous les moyens techniques sont là, mais quelle direction leur assigner ? Où les conduire ? Vers quelle forme qui soit capable d'apporter le bonheur à tous ? Grandeur de l'heure actuelle, splendeur de l'architecture actuelle : mettre en ordre tout, mettre en ordre et tout ordonner. Ordonner ! Et ordonner d'une telle façon que règne l'harmonie »³³⁵

« Faire faire la sphère », telle est ici la mission que Le Corbusier se donne en propre, l'acte de synthèse relevant toujours pour lui du génie individuel. Et il est clair pour quiconque regarde une présentation des « cinq points » qu'il s'agit là d'un système complet, à la fois structurel et plastique, dans une union extrêmement intime où il est très difficile de distinguer entre ce qui relèverait purement du constructif et ce qui serait à mettre au compte d'une dimension purement plastique. Le Corbusier a bien été l'un des grands artisans de cette formulation d'un système architectural d'époque, respectant en cela tant les leçons du passé que l'exigence de modernité des temps présents. Mais après le moment de la formulation théorique vient nécessairement celui de la matérialisation du système ainsi découvert, ce qui passe nécessairement par la réalisation effective de bâtiments et d'édifices concrets, si possible à grande échelle en regard des prétentions révolutionnaires revêtues par l'architecture dans la pensée corbuséenne. Après le temps du projet théorique, il faut trouver des chantiers...Or, Le Corbusier essuiera de ce point de vue des échecs plus cuisants les uns que les autres, la commande officielle de grande ampleur étant toujours la chasse gardée des tenants d'une architecture académique. Et il ne faut jamais oublier que tous les écrits et toutes les réalisations de Le Corbusier sont des manifestes, c'est-à-dire des « textes » de combat et de propagande en faveur de

³³⁵ *Lettres à Auguste Perret*, p. 230-231.

l'esprit moderne en architecture. C'est sur ce chemin menant de la théorie à la recherche d'applications pratiques que Le Corbusier rencontre la question du politique, nécessaire à la mise en œuvre de son système normatif. Si comme le souligne l'architecte dans une lettre à Perret, « L'ARCHITECTURE, c'est de la construction animée par un rêve »³³⁶, Le Corbusier était plutôt du genre à penser que ses rêves devaient devenir réalité. C'est donc à ce rapport à la politique que sera consacré le prochain chapitre.

³³⁶ *Lettres à Auguste Perret*, p. 110.

LE CORBUSIER ET LA POLITIQUE

Comment imposer un système normatif nouveau ?

Interroger les rapports de Le Corbusier à la politique a quelque chose de foncièrement délicat. Dans ce domaine encore plus qu'ailleurs, les passions se déchaînent et les discours ne semblent plus savoir raison garder : sujet délicat et à minorer à l'excès pour qui admire l'architecte, motif suffisant de discrédit apporté à l'ensemble de sa pensée pour qui le déteste. En effet, dans son ambivalence profonde, le rapport entretenu par Le Corbusier au domaine politique est extrêmement difficile à cerner de manière objective et impartiale, tant il peut porter à des interprétations divergentes. Prenons pour simple illustration de ce fait les réactions suscitées par la participation de Le Corbusier aux concours du Centrosoyouz (1933) et du Palais des Soviets à Moscou (1931-1933). Alors qu'en France cette intervention allait déchaîner d'infâmes polémiques visant à discréditer Le Corbusier en le taxant de l'accusation alors fatale de « bolchévisme » (il n'est ici que de penser au titre du texte d'Alexandre de Senger *Le cheval de Troie du bolchévisme* ainsi qu'aux attaques menées par Séverin Faust dans une série d'articles parus dans *le Figaro*), du côté russe, d'autres allaient accuser Le Corbusier d'être un agent de la bourgeoisie et du capitalisme (discours qui sera également repris par des communistes français). Le Corbusier rend d'ailleurs lui-même très bien compte d'un tel état de fait apparemment contradictoire : « (...) et si, à Moscou, notre architecture était qualifiée de capitaliste et de petit-bourgeois, à Paris, c'est de bolchévisme que, souvent, elle fut traitée »³³⁷. De tels faits, évoqués ici à titre de simple illustration indiquent bien cependant, outre la bêtise de l'idéologie, qu'il y a une véritable difficulté de *lisibilité* de la position politique de Le Corbusier *en termes de contenu* d'adhésion à une doctrine déterminée.

Jean-Louis Cohen résume très bien ce point dans un article sur les rapports de Le Corbusier au politique :

³³⁷ *Entretien*, p. 157.

« Loin de pouvoir être déterminée de manière univoque sur un spectre gauche / droite ou sur un axe Est / Ouest, la position de Le Corbusier se construit par touches successives au fil de notations éclatantes ou furtives, parfois ambivalentes »³³⁸

C'est bien là le point central ici, à savoir tenter de comprendre les raisons de cette position singulière entre, d'une part, un rapport constant de Le Corbusier au pouvoir politique et, d'autre part, une indétermination elle aussi constante en ce qui concerne l'adhésion de l'architecte à un quelconque contenu idéologique. Abstention politique légitimée par l'architecte lui-même dans de nombreux propos, dont il faut cependant souligner l'insuffisance : « Je n'ai jamais jusqu'ici fait de politique ; je suis un artisan. Je fais des plans. L'attitude d'un inventeur n'est pas celle d'un homme politique »³³⁹. Citons à ce sujet une remarque de Rémi Baudouï³⁴⁰ :

« Le Corbusier ne peut être présenté comme apolitique, si tant est du reste que l'apolitisme puisse exister. Ce n'est pas parce qu'il ne prend pas position, ou parce qu'il prend toutes les positions du moment, qu'il ne peut être considéré comme n'ayant pas de convictions politiques (...) La manière de penser la politique le conduit à un déni du politique. Mais en cela aussi Le Corbusier fait de la politique »³⁴¹

La compréhension de la juste place du politique dans la pensée de Le Corbusier se révélera centrale en ceci que le pouvoir politique apparaîtra toujours à ses yeux comme le levier indispensable à la réalisation de son projet de réforme de la culture, si celui-ci ne veut pas rester une simple utopie ou un simple rêve de papier. En effet, le rapport au politique constitue pour l'architecte la réponse à une question lancinante : Comment imposer le système normatif nouveau qu'il s'est attaché à concevoir ? Il s'agira ici de montrer, qu'au-delà des arguments historiques indispensables à la bonne intelligence de ces questions, c'est également la « manière de penser la politique » propre à l'architecte qui doit être prise en compte.

³³⁸ Jean-Louis COHEN, « Politique. Droite-gauche : « invitation à l'action » », in : Jacques LUCAN (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris : Centre Pompidou / C.C.I., 1987, p. 310.

³³⁹ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 241.

³⁴⁰ Rémi BAUDOUI, « Le planisme et le régime italien », in : Marida TALAMONA, *L'Italie de Le Corbusier*, Paris : FLC / Éditions de La Villette, 2010, p. 160-173 ; Rémi BAUDOUI, « L'attitude de Le Corbusier pendant la guerre », in : J. LUCAN (dir.), *Le Corbusier, une Encyclopédie, op. cit.*, p. 455-459.

³⁴¹ Rémi BAUDOUI, « Le planisme et le régime italien », *op.cit.*, p. 172.

C'est pourquoi, pour ne pas laisser le terme de « politique » dans une imprécision trop grande, nous ferons jouer ici trois manières de comprendre cette notion. Par « politique » nous pourrions ainsi entendre ou désigner trois choses distinctes :

Sens 1 / l'adhésion à une thèse partisane (selon que l'on soit gaulliste, radical-socialiste, communiste, fasciste, etc.).

Sens 2 / le fait d'avoir une certaine conception du politique, ce qui est assez différent du point précédent. Ainsi, on peut défendre une certaine vision utopique de la politique qui ne saurait être identifiée à aucune position partisane existante, on peut avoir une vision désenchantée de la politique, etc.

Sens 3 / un sens « stratégique / pratique » du terme qui implique une volonté non pas de refaire le monde d'une manière utopique, mais de se mettre en accord avec les pouvoirs existants dans le but d'arriver à la promotion effective de fins déterminées.

Suivant cette distinction minimale entre ces trois compréhensions du terme « politique », nous souhaiterions défendre la thèse suivante : si Le Corbusier a bien une certaine vision du politique (sens 2), cela n'est pas au sens d'une adhésion à une doctrine partisane particulière (sens 1) ; bien plus, Le Corbusier semble faire jouer cette conception politique (sens 2) contre les doctrines particulières (sens 1), cela par le biais d'une action politique stratégiquement orientée (sens 3). Le contenu même de sa conception propre du politique (sens 2) semble à la fois rendre impossible une attitude partisane déterminée ou définitive (sens 1) et autoriser la multiplication opportuniste des rapprochements concrets (sens 3) avec des puissances qui ne sont pas considérées d'abord et avant tout selon leur contenu idéologique. C'est là ce qu'on pourrait appeler la dimension « cynique » de sa vision du politique, attitude qui repose sur une certaine conception du politique qui semble d'emblée déposséder le politique de toute pertinence réelle. Car, en effet, pour Le Corbusier, la bonne politique dépend essentiellement de la bonne architecture. Elle est un simple moyen et non une fin.

Pour défendre cette thèse, reprenons, de manière plus patiente, les raisons de cette perplexité première concernant la lisibilité des rapports de Le Corbusier à la politique (avant d'entrer dans le champ des hypothèses explicatives). Il faut remarquer, pour

commencer, que le rapport de Le Corbusier au pouvoir est d'une très grande ambiguïté, proche de la contradiction manifeste. Mieux : il est « ambivalent ». D'un côté, aussi soucieux qu'il l'était de construire sa figure publique, il n'aura eu de cesse et ce depuis ses premières années en tant qu'architecte, de se décrire sous la figure du martyr, de l'incompris, de l'homme solitaire et courageux devant affronter les puissants, enfoncés dans l'immobilisme de la défense de leurs intérêts et en cela indifférents aux bouleversements du monde nouveau. D'où la dénonciation constante chez Le Corbusier des académismes de toutes sortes (expliquant fièrement son refus d'enseigner dans les lieux consacrés de l'architecture), le rejet des honneurs (il n'accepta finalement la Légion d'honneur qu'au bout de la quatrième proposition et ceci pour faire pièce aux attaques de bolchevisme le qualifiant d'« anti-français »), etc. Le point de départ historique de cette attitude pourrait très nettement être situé à partir du concours perdu, dans des circonstances douteuses, pour le Palais de la Société des Nations (voire, de manière plus précoce, de la campagne ayant menée à la fermeture des Ateliers d'Arts Réunis). Il y a chez Le Corbusier, extrêmement prégnante, toute une mythologie du grand homme incompris et écrasé par les institutions dominantes de son temps, du martyr dont le destin est de sacrifier son bonheur personnel au bien-être du plus grand nombre. Et l'architecte s'est réellement pensé ainsi et identifié à de telles figures. En même temps, l'on ne peut se défaire de l'idée que cette image, aussi sincère soit-elle sous certains rapports, est également pour une bonne part une pose ou une posture.

En effet, et d'un autre côté, Le Corbusier n'aura eu de cesse de chercher à se rapprocher des puissants (hommes de pouvoir ou institutions), du pouvoir en place qui, seul, pouvait l'aider à mettre en œuvre son programme urbanistique visant à une réforme intégrale de la culture. Cette recherche a pu aller jusqu'à la compromission (pensons ici principalement aux tentatives de rapprochement du régime mussolinien et à l'épisode de Vichy) et, en tous les cas à une forme prononcée d'indifférence idéologique (il a tout aussi bien tenté de se rapprocher des soviétiques que des américains, de Mussolini et de Pétain que du général de Gaulle ou de Nehru...). Tout pouvoir acquis à sa cause semble ici bon à courtiser, sans qu'aucune forme de clivage au niveau du contenu idéologique desdits pouvoirs ne soit prise en compte (droite / gauche, conservatisme / progressisme, autoritarisme / démocratie, etc.). De la même manière, Le Corbusier le courtisan semble avoir excellé dans l'art d'adopter

les termes de son interlocuteur dans le but de le séduire, quelle que soit son orientation politique (on note des remarques antisémites dans certaines lettres de la période de Vichy par exemple, termes qui étaient absents de son vocabulaire auparavant).

Pour autant, les remarques précédentes seraient tout à fait insuffisantes sans quelques nuances plus qu'essentielles. En effet, s'il est vrai que les positions politiques de Le Corbusier semblent à première vue difficilement lisibles de manière univoque et n'expriment pas un positionnement idéologique clairement identifiable, il n'en reste pas moins qu'il y a dans son parcours (notamment jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale) de nombreuses constantes, qui le rapprochent assez nettement d'une conception politique caractérisée par de fortes composantes antiparlementaristes, étatistes ou encore technocratiques.

Écoutons là encore les propos de Rémi Baudouï :

« Le Corbusier partage avec les milieux de la droite radicale un socle d'idées au rang desquelles figurent en bonne place la crainte de la classe ouvrière, un mépris pour le conformisme de la bourgeoisie traditionnelle et un antiparlementarisme viscéral »³⁴²

« Partisan de l'ordre, il ne peut qu'être opposé au système parlementaire et républicain, qu'il perçoit comme le triomphe de la démagogie collective sur l'esprit éclairé de l'élite. Son antiparlementarisme le conduit à rejeter la classe politique, considérée comme globalement inapte »³⁴³

Mais, là est le point important (faisant à la fois la complexité de l'analyse et la richesse du propos), de telles constantes ne se cristallisent à proprement parler jamais jusqu'à former un véritable système de pensée politique (une idéologie), marqué par une adhésion explicite ou des actes allant jusqu'à marquer le caractère *irrévocable* d'une telle adhésion³⁴⁴. Ainsi, la permanence relative de tels éléments

³⁴² Rémi BAUDOUÏ, *op. cit.*, p. 165.

³⁴³ Rémi BAUDOUÏ, *op. cit.*, p. 168.

³⁴⁴ Il faudrait rappeler aux tenants d'une lecture « fasciste » de l'architecture de Le Corbusier que la complexité des faits est plus grande que ne le laisse entendre une telle assimilation de la pensée corbuséenne avec un courant idéologique déterminé. À cet égard, le texte « Défense de l'architecture » (donné en annexe) est riche de nombreux enseignements et n'est malheureusement pas assez souvent cité au dossier de l'examen des rapports de Le Corbusier à la politique. Pour ne prendre qu'un exemple ici, si l'on trouve dans certaines lettres des remarques enthousiastes déplorables concernant l'arrivée au pouvoir de Hitler, on trouve dans ce texte une condamnation de ce même pouvoir, non certes au nom de motifs idéologiques mais uniquement en fonction des

d'identification politique n'est en définitive pas incompatible avec la difficulté de lisibilité générale des rapports corbuséens à la politique. Comme le dit là encore Rémi Baudouï à propos de l'épisode mussolinien :

« Au-delà de l'antiparlementarisme évident dont il a fait preuve depuis le milieu des années 10, rien ne permet d'affirmer que son empathie pour le régime mussolinien dépasse un opportunisme de fait »³⁴⁵

Et Baudouï de conclure, proposant la métaphore des relations amoureuses pour comprendre les rapports de l'architecte au politique :

« C'est là où le jeu amoureux atteint ses propres limites puisqu'en aucune façon Le Corbusier n'est prêt à donner la preuve de son adhésion au régime qui le fascine, en prenant sa carte et / ou en situant son discours dans un contexte idéologique d'une profession de foi purement idéologique (...) De sorte qu'au-delà des empathies provisoires pour tel ou tel régime, il ne peut jamais être accusé d'être membre du régime autoritaire avec lequel il joue le jeu de la séduction »³⁴⁶

Et c'est bien parce que *le fait d'être plus particulièrement sensible* à un certain nombre d'éléments du discours politique (même de manière relativement constante) ne constitue pas encore l'adhésion à une idéologie que Le Corbusier peut jouer l'amoureux volage, à savoir un amoureux qui n'est pas prêt à aller jusqu'à donner des preuves tangibles de son amour. Or, c'est bien connu, pas d'amour véritable sans preuves d'amour...C'est pourquoi, filant la métaphore proposée par Rémi Baudouï, Le Corbusier est bien plus identifiable à la figure du séducteur ou du courtisan qu'à celle de l'amoureux transi. Car le séducteur est bien un amoureux prêt à renoncer à l'objet de son amour dès que les circonstances se montrent trop

critères de promotion de l'architecture moderne : « Voici 1933. Voici Hitler. En Allemagne désormais, toute architecture moderne est proscrite, considérée comme manifestation communiste ! Il y a des martyrs, des victimes pitoyables ». Sans que cela constitue en aucune manière une excuse à la « cécité » politique de l'architecte, ni une raison pour éprouver une sympathie quelconque à l'égard de son attitude, il s'agit à notre sens d'une confirmation de la thèse d'un opportunisme fondé sur une conception cynique du politique lui-même. Rappelons également que ce texte constitue une défense du projet de Mundaneum, fruit de la collaboration entre Le Corbusier et Paul Otlet, promoteur d'un pacifisme radical, que l'on peut difficilement assimiler à un fasciste...Les choses sont là aussi plus complexes, même si elles sont toujours aussi peu reluisantes pour Le Corbusier. Voir à ce sujet Walter TEGA, « Paul Otlet, Otto Neurath, Le Corbusier : un projet pour la paix perpétuelle », in : *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°4 / 2014, Paris : Presses Universitaires de France, p. 545-559.

³⁴⁵ Rémi BAUDOUÏ, *op. cit.*, p. 169.

³⁴⁶ Rémi BAUDOUÏ, *op. cit.*, p. 173.

défavorables ou lorsque tout intérêt pour l'objet en question semble perdu ou s'est envolé. C'est également pourquoi, n'en déplaise à certains, les rapprochements tentés par Le Corbusier en direction de l'Italie fasciste ou de Vichy ne sont à proprement parler que des « épisodes », sans conteste extrêmement fâcheux et inexcusables, dans l'aventure corbuséenne. Les amours du séducteur ne peuvent être que des parenthèses amoureuses. Bien évidemment, il y a encore une autre forme sous laquelle le courtisan prétendument « apolitique » se déguise pour évoluer en eaux technocratiques cette fois, à savoir celle de l'expert ou du conseiller du prince :

« Plutôt que de s'engager directement et explicitement dans une des formations de la vie publique française, c'est en fait en expert ou conseiller des décideurs politiques que Le Corbusier se pose dans le champ politique »³⁴⁷

Voilà pour un premier nombre d'arguments et de faits connus et brillamment décrits par ailleurs ; l'attitude de Le Corbusier est très bien résumée dans ces termes de Nicholas Fox Weber :

« En dernière analyse, Le Corbusier s'intéressait moins aux dirigeants et au régime politique d'un pays, qu'à l'accueil que ce dernier réservait à ses idées »³⁴⁸

« (...) quand il disait qu'il ne croyait à aucun système politique, il disait vrai ; il était prêt à soutenir n'importe qui ou n'importe quoi, car la seule chose qui comptait pour lui était qu'on l'aide à diffuser ses idées et à construire »³⁴⁹

Ce qui apparaît nettement à travers ces remarques attestées par de nombreux faits, c'est bien l'existence d'une véritable contradiction entre, d'une part, la posture corbuséenne du révolutionnaire solitaire indifférent aux charmes du pouvoir et ses tentatives de rapprochements concrets mais aussi, d'autre part et à un deuxième niveau, entre ses prétentions de sauveur du peuple et son attitude politique. En effet, il ne faudrait pas assimiler Le Corbusier purement et simplement à un opportuniste intégral : s'il n'était pas prêt à aller jusqu'au bout de ses tentatives de rapprochements politiques, ce n'est pas uniquement ni toujours par calcul intéressé,

³⁴⁷ Jean-Louis COHEN, « Politique. Droite-gauche : « invitation à l'action » », *op. cit.*, p. 309.

³⁴⁸ N. F. WEBER, *C'était Le Corbusier*, Paris : Fayard, 2009, p. 385.

³⁴⁹ N. F. WEBER, *op. cit.*, p. 426.

mais c'est aussi parce qu'il plaçait le véritable engagement sincère en un autre lieu que celui de la politique, à savoir dans l'architecture elle-même.

Venons-en donc à cette deuxième série des paradoxes. Là aussi nous avons affaire, dans l'attitude de Le Corbusier, à quelque chose qui relève à la fois de l'engagement sincère et en même temps de la posture (c'est-à-dire d'une certaine forme d'insincérité). En effet, il n'aura eu de cesse de déclarer que la destinée principale de l'architecture et de l'urbanisme était d'assurer le plus grand bonheur au plus grand nombre : « L'architecture actuelle s'occupe de la maison, de la maison ordinaire et courante pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais »³⁵⁰. Ses écrits attestent certes de la sincérité de tels propos, mais également ses actes. Le Corbusier, s'il est l'architecte de très nombreuses villas de luxe, est également dans une grande mesure « l'architecte des pauvres » (expression de l'historien suisse Adolf Max Vogt), figure qu'il incarne de manière constante au travers de très nombreux bâtiments tout au long de sa carrière : le système « Domino » inventé dès 1914 pour remédier aux destructions causées par la guerre, le quartier Frugès à Pessac, les bâtiments pour l'Armée du Salut, Chandigarh, les travaux pour différents ordres monastiques, mais également pour des pays en voie de développement d'Afrique du Nord ou d'Amérique du Sud. De même, au niveau théorique, Le Corbusier est certainement l'un des premiers architectes à avoir attribué au bâtiment le plus simple la plus haute dignité (en dissociant les questions de la richesse des matériaux et du rang architectural de l'objet bâti). Enfin, d'une manière sans doute encore plus profonde, il est à noter qu'en dépit de certaines différences accidentelles (qualité et emplacement du site, dimensions de certaines pièces, etc.). Le Corbusier *met en œuvre les mêmes principes architecturaux* qu'il construise pour un client fortuné ou un ensemble de logements pour des habitants plus démunis. Qu'il construise une villa de luxe ou le quartier Frugès, le fait que l'architecture soit destinée à des individus riches ou pauvres, ne modifie en rien les principes architecturaux fondamentaux et ne conduit pas à des différences majeures en termes formels ou en termes de choix de matériaux différenciées. La maison doit être un palais, peu importe *qui* viendra l'habiter. Pourtant, s'il y a bien chez Le Corbusier une telle préoccupation « sociale », ses choix politiques (ou plutôt son

³⁵⁰ *VuA*, p. I.

absence de discrimination entre des options politiques radicalement distinctes) tels qu'ils ont été décrits auparavant, n'attestent-ils pas *in fine* d'une indifférence au bonheur concret du plus grand nombre ? Comment rendre compte de cette nouvelle contradiction ?

Architecture et opportunisme

Nicholas Fox Weber la formule encore une fois en des termes extrêmement clairs :

« L'homme qui avait démontré que sa philosophie politique se résumait à l'opportunisme ne revint jamais sur le but auquel devait tendre tout gouvernement : le plus grand bien pour le plus grand nombre »³⁵¹

Le terme d'« opportunisme » est ici bien évidemment parfaitement bien choisi. En effet, si l'opportunisme consiste en la détermination par les circonstances ou les occasions du choix d'une position politique (« adhésion » à un contenu doctrinal, rapprochement de certaines personnalités) dans la mesure où celui-ci est guidé par le service d'un intérêt particulier, il est clair en regard des faits, que Le Corbusier a été un grand opportuniste. Tout le problème est bien de comprendre comment l'on peut être à la fois opportuniste politiquement et, au fond, réellement sincère dans ses objectifs (construire l'environnement urbain nouveau *dans le but de rendre les hommes heureux*). Quelle conception de la politique est ici sous-entendue ?

L'une des réponses possibles à cette question difficile (qui concerne Le Corbusier en particulier, mais en réalité, bien plus largement, tout architecte) serait de dire qu'en quelque sorte tout architecte est « opportuniste par essence ». En effet, si tout architecte est réellement et profondément architecte, c'est-à-dire si son désir directeur est celui de construire, cela non pas uniquement dans son intérêt particulier (argent, renommée, etc.) mais parce qu'au fond il est convaincu que c'est de l'architecture que viendra l'amélioration de la condition humaine (une conviction partagée par de nombreux représentants du mouvement moderne, voire la foi du modernisme lui-même), il ne pourrait faire autrement que de traiter la politique

³⁵¹ N. F. WEBER, *op. cit.*, p. 619.

comme un simple moyen et de porter un regard idéologiquement indifférent sur les différents types de régimes au pouvoir. Cette thèse, défendue par certains admirateurs de Le Corbusier pour tenter de l'amender de certains de ses égarements, consiste ainsi à dire que le comportement particulier de l'homme Le Corbusier n'est en réalité que l'expression de conditions beaucoup plus générales, dépassant cet individu singulier, et relevant de la position de l'architecte au sein du champ social. Si beaucoup d'architectes apparaissent comme opportunistes, ce serait au fond parce que l'architecte ne peut pas ne pas l'être (s'il veut construire, concrétiser ses idées, etc.).

Même si cette thèse dit sans doute quelque chose de la position de Le Corbusier (nous verrons pourquoi plus tard), dans sa généralité, elle est profondément fautive. En effet, pour être valide, cette proposition qui se veut universelle (« par essence ») devrait n'admettre aucun contre-exemple. Or, il semble difficile d'imaginer certains architectes politiquement engagés, qu'il s'agisse de Frank Lloyd Wright ou d'Oscar Niemeyer, accepter de travailler pour n'importe quel régime, sans faire de différence de nature entre un régime démocratique et un régime autoritaire par exemple (ceci vaut également à l'inverse pour certains architectes à la solde d'un régime totalitaire). Pourquoi cela ? Là encore, la question se place au niveau de l'adhésion à un *contenu* idéologique déterminé. Or, précisément, Le Corbusier n'adhérait à aucun contenu politique particulier, d'où son opportunisme systématique.

La thèse que nous voudrions défendre n'est ainsi ni celle, trop « optimiste », de l'opportunisme par essence de l'architecte, ni celle, trop massive et fautive en regard des faits, d'une corruption idéologique de la pensée de Le Corbusier (ce qui impliquerait précisément une adhésion doctrinale³⁵²). Au fond, on pourrait dire que Le Corbusier n'avait tout simplement *aucune intelligence politique* (ce qui ne veut absolument pas dire qu'il n'avait aucun sens politique, bien au contraire ; l'existence

³⁵² Nous ne croyons aucunement à la corruption idéologique de la pensée de Le Corbusier, dont les engagements n'étaient en rien liés au « fond raciste » des régimes en question. De la même manière, Jean-Louis Cohen rappelle ce fait fondamental que Le Corbusier n'a jamais été opportuniste jusqu'à adapter ses idées essentielles sur l'architecture aux exigences de ses interlocuteurs politiques ou à créer des formes architecturales en fonction de ses intérêts politiques : « En définitive, quel est l'effet des passions politiques de Le Corbusier sur son architecture ? En d'autres termes, est-il simplement porteur d'une architecture immuable au fil des changements de destinataires ou bien est-il au contraire vulnérable aux pressions politiques et poussé par celles-ci à modifier ses stratégies formelles ? Le Corbusier n'a en fait nullement la souplesse d'échine du courtisan ; s'il fréquente parfois les antichambres du pouvoir, son opportunisme a certaines limites » (Jean-Louis COHEN, « Politique. Droite-gauche : « invitation à l'action » », *op. cit.*, p. 312-313).

d'un fort sens pratique et d'une absence d'intelligence théorique de la chose politique pouvant très bien coexister dans un même individu), aucune intelligence du politique (il rapporte d'ailleurs des propos qui peuvent nous faire sourire, lorsqu'il affirme qu'à son arrivée à Moscou, on lui fit remarquer qu'il ne valait « même pas le fils d'un garde-barrière de Sibérie en matière politique »), et cela pour deux raisons au moins. D'une part, parce qu'il se fait une conception telle du pouvoir qu'il n'accède jamais à un niveau de réflexion proprement politique (qui en viendrait à la dimension du contenu) et d'autre part et de manière corrélative, parce qu'au fond, il ne croyait pas à la politique et ne pouvait pas y croire du fait d'une conception à la fois bien trop individualiste de la composition du corps social et bien trop idéalisée du rôle de l'architecture et de l'architecte. Ce sont ces deux points qu'il s'agit maintenant chercher à mettre en lumière.

L'accent a jusqu'ici été mis sur le caractère ambivalent de l'attitude de Le Corbusier à l'égard de la politique, cela par l'interprétation d'un certain nombre de faits attestés, mais également par la mise en avant des contradictions existantes chez lui entre différents types de discours ou entre le discours et la pratique concrète. Il s'agira maintenant de proposer des tentatives d'explication proprement conceptuelles, à commencer par l'examen de la conception corbuséenne du pouvoir. Il y a chez Le Corbusier un mélange extrêmement complexe entre sincérité et insincérité, entre engagement véritable et posture de séduction. Insistons maintenant sur le premier membre de cette alternative, qui nous intéresse le plus directement. Il faut le rappeler inlassablement, l'objectif véritable et sincère de Le Corbusier est bien de réformer la culture contemporaine dans le sens d'un plus grand bonheur pour tous (et certainement pas uniquement pour l'élite dirigeante ou les dominants). Mais Le Corbusier ne voit pas dans la politique le moyen privilégié de réaliser cet objectif. Le seul moyen véritable à ses yeux, c'est l'architecture, la mise en ordre de l'espace. « Je ne crois en fin de compte qu'à la beauté »³⁵³, dit-il, y compris en matière de réforme sociale. Une telle assertion est donc sous-tendue par une certaine appréciation du rôle de la politique dans nos vies, de son efficacité, de sa position dans le champ social. Et il apparaît très clairement que la politique n'est pour lui qu'un levier, qu'un moyen et non pas une fin, en ce que la politique ne saurait

³⁵³ *Précisions*, p. 70.

assigner les fins ou déterminer le contenu de cette réforme de la culture tant désirée par l'architecte. Ce qui assurera la transformation de la société tout entière par le biais de la conscience singulière de chaque habitant de la cité, c'est l'architecture et rien d'autre. Le contenu de la réforme de la culture est donné par l'architecte dans des ouvrages tels qu'*Urbanisme* ou *Précisions* ; le seul rôle du politique sera donc de mettre en œuvre un programme d'urbanisme que Le Corbusier lui remet « clés en mains ».

Le Corbusier est en effet animé de cette certitude inébranlable : le salut ou le bonheur des hommes (qui est selon lui en jeu dans cette période incertaine, dans cette période de crise marquée par l'écart entre la réalité indiscutable du machinisme et les bouleversements qu'il apporte et l'absence de prise de conscience des mesures à prendre pour nous adapter à ce changement irréversible) ne viendra pas d'un programme politique, d'un parti ou d'un gouvernement quelconques, mais de l'art ou de l'architecture. « Besoins matériels, appétits spirituels, tout peut être comblé par cette architecture et cet urbanisme attentifs »³⁵⁴, dit-il dans l'*Entretien*. En dépit d'une conception extrêmement « charismatique » du grand homme, Le Corbusier semble ne jamais placer d'espoir messianique dans des figures d'hommes d'État. Le prophète est toujours poète pour lui, c'est-à-dire artiste. Le rôle du grand homme politique est toujours beaucoup plus circonstancié et réside dans le fait d'avoir le courage de prendre la bonne décision au bon moment : « La vertu de l'homme de gouvernement est précisément de savoir lire l'heure »³⁵⁵. De la même manière, Le Corbusier insistant inlassablement pour dénoncer le malheur de l'homme contemporain, habitant des grandes villes industrielles tentaculaires, ne dira la plupart du temps pas que la cause du malheur des gens dans la société machiniste serait à rechercher du côté de l'organisation politique ou économique de la société (comme le ferait un marxiste par exemple face au même phénomène : exploitation de l'homme par l'homme dans le travail, inégale répartition des richesses, dirigeants défendant les intérêts particuliers de leur classe d'appartenance, etc.). De telles questions semblent le plus souvent ne pas l'effleurer. Nous pouvons trouver dans *Précisions* un passage tout à fait symptomatique de cet état de fait, concernant l'explication de l'avortement des jeunes filles :

³⁵⁴ *Entretien*, p.147.

³⁵⁵ *Précisions*, p. 191.

« Un spectacle angoissant n'est-il pas celui de la grande presse, décrivant tout au long le drame « scandaleux », - offense à la dignité humaine (!) d'une pauvre fille qui s'est fait avorter ? Voulez-vous savoir pourquoi s'est fait avorter, la jeune fille ? Cherchez : architecture et urbanisme. Car l'architecture exprime l'état de penser d'une époque et aujourd'hui nous étouffons dans la contrainte »³⁵⁶

Explication proprement hallucinante (qui s'explique notamment par la présence d'une dimension hygiéniste dans la pensée de l'architecte), mais qui témoigne bien de la croyance inébranlable de Le Corbusier qu'il s'agit bien d'« architecture en tout, urbanisme en tout » (pour reprendre l'un des titres de l'une des conférences composant le même ouvrage). La cause de l'avortement, c'est-à-dire d'un comportement désespéré reflétant une société injuste (l'extrait cité ici est pris dans le cadre d'une argumentation sur l'immoralité de notre société), n'est pas à rechercher dans l'organisation sociale en tant que telle (pauvreté, domination masculine, valeurs puritaines, etc.), mais dans l'organisation spatiale en tant que celle-ci reflète l'« état de penser d'une époque ». On peut reconnaître ici le concept corbuséen de « style », ainsi que la thèse selon laquelle l'architecture est le « miroir des temps »³⁵⁷.

Une conception formelle du pouvoir

En même temps, si la politique n'est et ne sera jamais à ses yeux une condition suffisante pour la réforme de la culture, elle n'en demeure pas moins une condition nécessaire, un levier indispensable. Pourquoi Le Corbusier aurait-il tant courtisé les puissants sinon ? Le point est ici le suivant : *il faut du pouvoir* pour libérer les véritables puissances réformatrices, qui sont celles de l'architecture. La question du politique se ramène ici purement et simplement à celle du pouvoir, au sens de la puissance d'agir ou de la cause efficiente de l'action, et s'incarne avant tout dans la figure de la décision souveraine, de la capacité à trancher courageusement. Au fond, on pourrait dire que les questions proprement politiques relatives à la meilleure forme de gouvernement, à l'origine de la souveraineté, etc. n'ont aucune espèce d'importance pour Le Corbusier. Le politique se ramène à la question de la

³⁵⁶ *Précisions*, p. 30.

³⁵⁷ *VuA*, p. I.

puissance efficiente, le pouvoir apparaît comme pur pouvoir, indéterminé tant dans son contenu que dans sa destination, comme pur pouvoir de décision, comme pure volonté. Ainsi, *in fine*, peu importe qui décide pourvu que quelqu'un décide, que cet X indéterminé ait l'efficace nécessaire pour appliquer et faire appliquer la décision. La conception corbuséenne du pouvoir est une conception purement formelle de celui-ci : le pouvoir politique se ramène en dernière instance à une pure volonté indéterminée en son contenu, vidée de toute substance, pure cause efficiente. Il s'agit là d'un concept désidéologisé ou dépolitisé du pouvoir (et qui, du coup, s'expose à toutes les manipulations idéologiques), vidée de tout contenu propre, puisque l'architecte donne le programme à appliquer clés en main. « Nous fixerons le lieu où doit intervenir l'autorité et nous verrons quelle autorité doit intervenir et comment elle le doit »³⁵⁸, dit Le Corbusier dans *Précisions*. Tout ce qui lui manque c'est un bras pour mettre en branle la machine !

Lisons ce qu'écrit l'architecte à ce sujet, toujours dans *Précisions* :

« Je vais vous montrer que l'époque machiniste qui a provoqué la naissance des « grandes villes » et la congestion au centre des grandes villes, a créé, du même coup, une mine de diamant, au centre des villes. Et qu'une méthode existe – une conception financière – efficace et infaillible, qui fabrique ce diamant par un simple décret d'Etat : un papier revêtu d'une signature ! »³⁵⁹

Ou encore dans un autre passage du même ouvrage :

« Ma petite expérience des hommes de gouvernement, c'est qu'ils ne sont pas renseignés. Ils n'ont pas le temps de s'informer et de méditer. Si l'un parmi eux, un seul, avait le goût de cette chose, le génie de cette chose (...) je prétends que cela suffirait. Un homme renseigné, affermi par la conviction, passionné, enfonce les obstacles »³⁶⁰

« C'est simple comme bonjour », vous dit-on ! Le bonheur humain n'est qu'à un mouvement de plume, c'est-à-dire à une manifestation de bonne volonté courageuse ! Il suffirait d'un homme, d'« un seul » ! Il est intéressant de remarquer dans le premier extrait ci-dessus que le modèle de l'acte politique volontaire semble

³⁵⁸ *Précisions*, p. 153.

³⁵⁹ *Précisions*, p. 176.

³⁶⁰ *Précisions*, p. 176.

être pour Le Corbusier le « décret » (plutôt que la loi), ce qui est ici tout à fait révélateur des dispositions d'esprit de l'architecte. Il suffirait d'un décret, d'« un papier revêtu d'une signature » (et d'argent !) pour changer la vie, encore faut-il avoir le courage de le vouloir ! On peut également voir, au travers de ces remarques, qu'il apparaît clairement que pour Le Corbusier, la vertu première de l'homme politique n'est ni l'intelligence, ni l'imagination créatrice, ni la prudence, mais encore une fois le courage de l'acte volontaire. Pouvoir, c'est vouloir, décider, trancher de manière efficace. Nul n'est besoin pour le politique de trop réfléchir puisque « je vais vous montrer », dit l'architecte (puisque les « hommes de gouvernement » ne sont pas renseignés et n'ont pas le temps de le faire). Le chemin est déjà tout tracé, les fins déjà assignées, il ne manque plus que les moyens efficaces, le levier. Le Corbusier-Archimède est à la recherche de son point fixe politique pour soulever la Terre, quel que soit ce point, pourvu qu'il soit fixe. « Je vais vous montrer » : notons au passage qu'il s'agit là encore d'une véritable naïveté de la part de Le Corbusier, d'un manque véritable d'expérience de la chose politique, d'une illusion de maîtrise qui aurait pu l'amener à se compromettre bien plus encore (quelle image aurait-on de son œuvre géniale aujourd'hui s'il avait réellement construit pour Pétain ?).

Ces premières remarques explicatives, bien que parfois cruelles envers l'architecte, ne cherchent pas à accabler Le Corbusier de manière excessive, mais elles ne visent pas non plus à l'excuser. L'alibi de la candeur ou de l'ignorance naïve ne s'applique pas à cet esprit très conscient de lui-même (pour preuve son « enthousiasme » fou pour de Gaulle dès son arrivée au pouvoir, l'éloignement volontaire de certains de ses amis vichystes, etc.). Le cas de l'architecte est réellement complexe au sens fort du terme, c'est-à-dire irréductible à une ligne de vue unique : l'engagement constructif de Le Corbusier et sa foi dans la capacité de l'art à changer la vie sont véritablement sincères, on ne peut soupçonner d'engagement de nature idéologique à l'égard des différents systèmes politiques qu'il a approchés tout au long de son existence ; en même temps, Le Corbusier n'était ni un naïf, ni un tendre, ni un imbécile. Il s'est donc bel et bien fourvoyé du fait de son opportunisme systématique, de son absence d'intelligence politique (quitte à se brouiller avec certaines personnes très proches comme Pierre Jeanneret ou Charlotte Perriand, qui ne s'y sont pas trompés), de son obsession de la construction

à n'importe quel prix au final. Mais ce premier point d'explication peut néanmoins permettre de rendre compte de ces phénomènes en analysant la conception corbuséenne du pouvoir. Car, au fond, dès lors que la politique se résume à la seule question du pouvoir d'une volonté indéterminée quant au contenu de *ce qu'elle* décide, on peut indifféremment frayer avec n'importe quel type de pouvoir.

Une conception individualiste du politique

Nous avons mis l'accent sur une première série d'arguments permettant de justifier la thèse du manque d'intelligence politique de Le Corbusier (contre les thèses de l'opportunisme par essence de l'architecte ou de l'engagement idéologique), thèse qui tente de rendre compte de l'ambivalence foncière de son rapport au pouvoir.

Une seconde série d'arguments réclame maintenant notre attention. Car si Le Corbusier envisage bien la question politique du pouvoir de manière purement formelle ou « abstraite », une telle conception est chez lui toujours nécessairement incarnée dans la qualité remarquable d'*un* grand homme singulier possédant toutes les vertus nécessaires, à savoir principalement la capacité et le courage de trancher, cela même en situation d'adversité, d'opposition du plus grand nombre. C'est dire du même geste que si la conception corbuséenne du pouvoir est premièrement foncièrement formaliste, elle est également et deuxièmement fondamentalement *individualiste*. L'homme de pouvoir est celui qui dit : « Je veux ». Et, bien évidemment, ce que le grand homme doit vouloir, c'est faire ce que Le Corbusier lui prescrit ! Ainsi, le modèle ou la situation typique décrivant le grand bouleversement, le moment décisif, la décision révolutionnaire, etc. se présente toujours chez Le Corbusier sous la forme de *la rencontre singulière entre deux individualités remarquables* qui s'unissent en ce que l'une (le politique) décide de mettre en œuvre la vision de l'autre (l'artiste). Il faut avoir le courage de signer le papier en quelque sorte. Or, ce courage est rare selon Le Corbusier, qui n'aura de cesse face à ses innombrables échecs à l'occasion des concours concernant de grands édifices symboliques du pouvoir (la Société des Nations ou l'ONU par exemple) ou des projets d'urbanisme ambitieux (le Plan Voisin, les projets pour l'Amérique du Sud ou l'Afrique du Nord), de dénoncer de manière rageuse la mollesse de la volonté,

l'absence de courage des dirigeants et des institutions, engoncés dans le confort de l'académisme, de la répétition routinière du même. Tout au contraire, le modèle corbuséen du grand homme se résume tout entier dans la figure du révolutionnaire, de celui qui, face à l'immobilisme des conventions, se dresse seul pour renverser le cours de l'histoire et recommence tout à zéro. Comme le dit là encore N. F. Weber : « Un départ entièrement nouveau requérant une solution révolutionnaire voilà l'idéal corbuséen »³⁶¹. De nombreuses sources ayant nourri le développement de ces idées chez le jeune Le Corbusier pourraient ici être indiquées, notamment les ouvrages *L'Art de demain* d'Henri Provensal, *Les grands initiés* de Schuré ou encore *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche qu'il lira à Paris. Selon le titre de l'ouvrage écrit par Le Corbusier à l'issue du concours douloureusement et injustement perdu pour le siège de la Société des Nations à Genève, le grand homme est ce martyr révolutionnaire qui part en croisade pour sonner le crépuscule des académies.

Pour autant, et en dépit des nombreux éléments que nous venons d'avancer, il faut bien noter que si Le Corbusier cherche bel et bien à mener une véritable révolution, celle-ci ne saurait en aucun cas être autre chose qu'une révolution par l'architecture, par la juste mise en ordre de l'espace (révolution spirituelle ou « morale » par le biais de la mise en ordre de l'organisation matérielle du social, bien plus que proprement politique). À aucun moment l'architecte ne cherche à mener une révolution proprement politique. Là encore, la politique semble, en elle-même et par elle-même, incapable de réformer la culture. La seconde explication possible pour rendre compte du manque d'intelligence du politique chez Le Corbusier repose donc sur cette conception par bien des aspects beaucoup trop individualiste, qui ne parvient à aucun moment à se hisser à une pensée du collectif au sens véritable du terme, à une pensée d'une communauté de décision qui serait autre chose qu'un agrégat, qu'une somme d'entités individuelles (à la différence de la volonté générale ou du peuple chez un penseur comme Rousseau par exemple). Ce n'est évidemment pas pour rien si Le Corbusier a toujours pris pour modèle de ses multiples tentatives de conception d'un habitat collectif ou communautaire le concept de la *cellule* et qu'il a toujours pensé un tel habitat sur le mode du groupement, de l'addition de telles unités individuées, homogènes entre elles et modulables dans leur

³⁶¹ N. F. WEBER, *op. cit.*, p. 616.

composition. En ce sens, Le Corbusier est réellement un architecte des unités différenciées, des agencements de modules autonomes, des combinaisons symphoniques entre entités homogènes et, au fond, *un architecte de la variation dans l'un*. Et c'est d'ailleurs ce génie rationnel et méthodique, allié à un sens plastique hors du commun, qui donne à ses édifices une telle force expressive et à son œuvre, dans toute sa variété, la capacité à être l'expression d'un style d'une beauté inimitable.

Il n'en reste pas moins cependant qu'en ce qui concerne les grandes décisions qui doivent orienter l'avenir de la communauté, Le Corbusier reste fidèle à la mystique du grand homme et au modèle de la nécessaire rencontre entre l'artiste visionnaire et le courageux décisionnaire, ainsi qu'à ses penchants pour la technocratie. Au niveau politique, c'est-à-dire pour Le Corbusier au niveau de la décision volontaire, le collectif est toujours marqué du sceau de la lourdeur, de l'immobilisme et, au final, du statu quo et de l'inaction (dans *Quand les cathédrales étaient blanches*, récit de son expérience aux États-Unis, il parle par exemple de la société de masse américaine comme d'un « bloc inerte »³⁶²). Aucune décision véritable ne saurait être prise collectivement pour l'architecte. Ainsi, l'individualisme corbuséen va toujours de pair avec un fort sentiment aristocratique (qui lui vient là aussi tout autant de nombre de ses lectures de jeunesse que de ses échecs à répétition face à l'institution). Car, en dépit là encore du sentiment sincère d'admiration et de connivence qui lie Le Corbusier au peuple, et notamment à la partie la plus modeste de celui-ci, ce n'est jamais à lui qu'il s'adresse directement, ce n'est jamais lui que ses textes cherchent à convaincre afin qu'il en adopte les vues. L'antiparlementarisme, voire l'anti-républicanisme et les tendances anti-démocratiques de la personnalité de l'architecte, resteront ici des traits dominants et décisifs en ce qui concerne de telles appréciations.

Voici quelques exemples de cette attitude constante de l'architecte :

« La grande transformation ne s'opérera que par le haut hiérarchique (...) il est dur de penser toujours au bien ou à l'amélioration de la foule quand celle-ci demeure indifférente. La responsabilité de l'action féconde ne repose plus que sur quelques épaules »³⁶³

³⁶² *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 189.

³⁶³ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 188-189.

« Eh bien, ne nous illusionnons pas ! Les ouvriers dont j'aime souvent l'esprit clairvoyant, auront horreur de nos maisons ; ils les appelleront des « boîtes » (...) « Construit » pour des personnes de l'aristocratie et pour des intellectuels »³⁶⁴

Bien qu'il voue sans aucun doute une admiration bien plus grande à un mode d'existence simple (marqué par un certain dénuement, la valeur du travail ; pensons ici aux communautés monastiques qui l'influencèrent tant ou à son émerveillement devant les traditions populaires lors de son voyage dans les Balkans par exemple) qu'aux charmes de la vie bourgeoise de l'élite (qu'il ne négligeait évidemment pas non plus !), il ne s'adresse jamais au peuple en tant qu'instance politique de décision (le peuple devenant toujours ici foule ou masse). Dans ses innombrables tournées de conférences, c'est toujours à l'élite qu'il s'adresse (industriels éclairés, intellectuels ou hommes de gouvernement), en même temps qu'il cherche à rencontrer les dirigeants les plus influents des pays visités. Et donc, en dépit de son respect sincère pour la dignité de l'homme ordinaire, qui est sans cesse encensé dans ses textes et dont il cherche à améliorer l'existence quotidienne à travers ses réalisations, Le Corbusier semble invariablement penser que les changements qui concernent le plus grand nombre doivent lui être imposés d'« en haut » selon le modèle d'une planification efficace décidée par l'architecte et rendue possible par le grand homme au pouvoir. Comme le dit Nicholas Fox Weber :

« L'architecte ne doutait pas une seconde qu'il revenait à l'élite de décider pour la masse, et à des individus hors norme, comme lui, de définir les plans directeurs. Il lui incombait d'apporter les conditions nécessaires aux joies de l'humanité entière »³⁶⁵

Il y a bien ici une sorte de modèle « dirigiste » de l'action politique et une sorte de fantasme de création « mécanique » du bonheur par l'arrangement de l'espace. Voilà donc deux types de raisons qui pourraient permettre de rendre compte de ce que nous avons appelé le manque d'intelligence politique de Le Corbusier. Or, ce manque d'intelligence politique est véritablement un manque d'intelligence *du politique*, de la chose politique en tant que telle. Sa conception du pouvoir, bien trop

³⁶⁴ *Précisions*, p. 97.

³⁶⁵ N. F. WEBER, *op. cit.*, p. 537.

formaliste et individualiste, ne lui permet pas selon de se hisser à la hauteur d'une juste compréhension des questions politiques.

Utopies et réalités

Pour autant, il reste encore un aspect central à envisager en ce qui concerne le rapport de l'architecte à la politique, aspect décisif en ce qui concerne une recherche sur la question des normes. En effet, si l'objectif original de Le Corbusier a bel et bien consisté en la formulation d'un système normatif nouveau et visant en dernière instance à réformer la culture en son entier, on comprend aisément que l'architecte ne pouvait faire l'économie du pouvoir politique. Si Le Corbusier ne voulait pas que ses projets restent à l'état de simples utopies, de simples dessins sur le papier, il devait en passer par la politique, par la question du pouvoir. Et, une chose est sûre, Le Corbusier ne voulait certainement pas être un simple architecte « visionnaire ». Ce terme servait d'ailleurs à désigner tout un courant d'architecture ayant assuré le passage du XVIIIe au XIXe siècle, un courant se caractérisant par la nature foncièrement utopique d'une architecture qui ne pouvait que rester à l'état de papier. Les architectes visionnaires proposaient en effet des bâtiments hors d'échelle, irréalisables étant donné les techniques dont ils disposaient, etc. Ils ne prenaient absolument pas en compte les nécessités du programme architectural, mais ce qui comptait c'était de faire un beau dessin. Pour un architecte comme Boullée par exemple, l'architecture était avant tout art du dessin et non art de bâtir : son projet de 1784 pour la Bibliothèque du Roi, au caractère théâtral et poétique extraordinaire, avait tout de même la particularité de comporter une toiture percée, peu indiquée pour la conservation des ouvrages ! En tous les cas, en ce qui concerne Le Corbusier, il est très clair qu'il était extrêmement conscient de ce genre de débats (il avait une connaissance très précise de l'histoire de l'architecture) et on retrouve dans bon nombre de ses attaques contre ce qu'il appelle l'« académisme » le reproche du caractère visionnaire de l'approche de l'architecture telle qu'elle était enseignée dans les écoles. Pensons ici notamment au fait que l'attribution des prix de Rome se faisait uniquement sur de beaux dessins, qu'une bonne partie des travaux attendant les lauréats lors de leur séjour en Italie consiste également en

beaux dessins, etc. Rien à voir donc avec l'approche stéréométrique envisagée par Le Corbusier qui, lui, pense fondamentalement en trois dimensions, c'est-à-dire en volumes.

Comme le martèle Le Corbusier dans *Précisions* : « nous ne sommes point en terre d'Utopie »³⁶⁶. Même en ce qui concerne ses projets urbanistiques les plus audacieux (le Plan Voisin pour Paris) ou les plus futuristes (Rio de Janeiro ou Alger), l'architecte a toujours été persuadé du caractère parfaitement réalisable de ses plans. Il n'a jamais cherché à projeter pour projeter, mais le projet quel qu'il soit était toujours déjà engagé dans une logique constructive (même s'il faut noter une certaine autonomie du projet en tant qu'exercice de la pensée théorique dans la formulation de concepts novateurs). Et, nous le savons, l'entreprise Le Corbusier était une véritable machine de guerre, de propagande incessante, une entreprise de conviction permanente. Les faits ne manquent pas : Le Corbusier n'a cessé de publier des textes-manifestes, il a multiplié les tournées de conférences aux quatre coins de planète, il a constamment joué les provocateurs de manière à forcer le débat à tourner autour de ses idées, il s'est engagé fortement dans des organisations (les CIAM notamment) de sorte à propager concrètement ses conceptions architecturales, etc. De la même manière, il s'est réellement inventé une figure publique qui, au fond, se comporte comme un véritable politicien, mais sans vraiment faire de politique. En ce sens, il avait tout compris aux méthodes de communication et de persuasion modernes. Il faut également noter de manière très nette l'obsession constante de Le Corbusier pour le fait de construire une ville entière. Il n'était nullement un architecte qui aurait pu se contenter de construire de beaux objets pour de riches clients et même ses villas sont des bâtiments-manifestes ou des laboratoires reposant sur des principes applicables à l'échelle urbaine. Bref, il n'y a aucun doute à avoir quant au caractère foncièrement non visionnaire ou non utopique du projet corbuséen : le système normatif nouveau qu'il s'est évertué à construire tout au long de sa vie était voué à être concrétisé et n'était certainement pas un simple objet de pensée.

Dans son ouvrage *Urbanisme* (qui pourrait sembler le plus visionnaire de tous), une note attire l'attention en ce qu'elle résonne d'une manière bien différente

³⁶⁶ *Précisions*, p. 177.

de la tonalité générale de l'ouvrage, assez martiale et dogmatique. Ce n'est donc certainement pas par hasard que ces quelques mots, par lesquels l'individu Charles-Edouard Jeanneret perce au travers de la carapace de la machine Le Corbusier, ont le statut de simple note :

« Note : Je m'ennuie infiniment à décrire, comme un prophète au petit pied, ce futur asile de Cocagne. Je me vois devenu futuriste, ce qui ne me ravit pas ; il me semble quitter les choses crûment vraies de l'existence et me livrer à des élucubrations automatiques.

Par contre, combien il est passionnant avant que d'écrire, d'organiser ce monde imminent sur la planche à dessin, là où les mots ne sonnent pas creux et où des faits seuls comptent.

Il s'agit alors d'inventions précises, de systèmes vrais, d'organismes viables. Toutes les questions se pressent à la fois : poser le problème, agencer, composer, faire tenir et songer au lyrisme indispensable qui seul, en fin de compte, soulèvera les cœurs et nous portera à l'action.

Ce n'est point dans cette poursuite difficile de cette solution sur la planche à dessin, l'élucubration automatique. C'est un acte de foi en faveur de l'époque. Au fond de moi, j'y crois. J'y crois pour l'avenir, au-delà du schématisme qui a fourni la règle ; j'y crois dans le déroulement ardu des cas d'espèces. Jamais, pour vaincre le cas d'espèces, je n'aurai en mains un concept trop clair, des automatismes trop exacts »³⁶⁷

Ces quelques mots, par lesquels Le Corbusier fait état de ses doutes (« prophète au petit pied », « futuriste », etc.) en même temps qu'il réaffirme immédiatement la sincérité de sa foi en sa mission prophétique (« C'est un acte de foi », « Au fond de moi, j'y crois »), attestent de manière particulièrement touchante pour qui connaît la rareté de telles confessions dans un texte public (le lieu de la confession par excellence étant pour Le Corbusier la correspondance) du caractère inébranlable de sa résolution à bâtir le monde nouveau. Et en même temps qu'il réaffirme ici la vérité de son système normatif, il se démarque bien de la tentation charmante qu'il y aurait pour lui de rester dans le monde douillet de la « planche à dessin ». Le Corbusier a toujours voulu faire l'épreuve du monde réel.

C'est bien pour toutes ces raisons, et par-delà l'ambivalence foncière du rapport corbuséen à la politique, que son projet consistant en l'élaboration d'une normativité architecturale nouvelle devait en passer par la politique pour quitter la

³⁶⁷ *Urbanisme*, p. 184.

sphère abstraite de l'utopie de papier, s'exposer au monde des hommes de pouvoir de son temps pour pouvoir s'imposer. Ce qui aura peut-être perdu Le Corbusier pour certains, c'est qu'au fond, pour lui, la fin (construire le monde nouveau) semblait justifier les moyens (frayer avec des individus et des régimes peu recommandables). Son manque d'intelligence politique a été une sorte de *pharmakon*, à la fois poison et remède, à savoir en même temps ce qui l'a en quelque sorte précipité dans les bras de tous les puissants (indépendamment de la nature de leurs engagements) et l'a également empêché de se compromettre idéologiquement. L'imposition de son système normatif nouveau semblait tout justifier à ses yeux. Weber résume très directement l'attitude paradoxale de Le Corbusier :

« Paradoxalement, l'homme qui se donnait pour but de permettre à la société humaine de vivre mieux et en harmonie avec l'environnement naturel restait entièrement coupé de certaines réalités : les raisons du mauvais état de santé de sa femme et la nature du gouvernement de collaboration. Ces contradictions sautaient peut-être aux yeux d'autrui : pas aux siens. En quête du meilleur pour l'humanité, il lui arrivait de choisir le plus néfaste »³⁶⁸

À côté de telles raisons psychologiques, sans conteste convaincantes pour qui connaît Le Corbusier (l'expression indiquant qu'il « restait entièrement coupé de certaines réalités » est absolument frappante) il en était également d'autres, de nature philosophique ou, du moins, dont nous pouvons essayer de rendre compte philosophiquement. Finissons ainsi par ces quelques mots de Jean-Louis Cohen, qui rappelle qu'indépendamment de l'appréciation que chacun peut porter sur les aventures politiques de Le Corbusier, son rapport à celle-ci, bien qu'indéniablement fantasmé et à bien des égards insuffisant, a tout de même été d'une indéniable productivité en termes de créativité architecturale :

« C'est sans doute au travers de cette construction d'une commande parfois imaginaire que le politique témoigne d'une authentique productivité pour Le Corbusier. Dans l'incapacité de changer l'échelle de son propos architectural pour en faire celui d'un parti ou d'un État, sa faculté à interpréter, interioriser et diffracter les thèmes politiques par le prisme du projet reste entière et, au fond, d'une incontrôlable liberté »³⁶⁹

³⁶⁸ N. F. WEBER, *op. cit.*, p. 533.

³⁶⁹ Jean-Louis COHEN, « Politique. Droite-gauche : « invitation à l'action » », *op. cit.*, p. 313.

**DEUXIÈME PARTIE /
LES NORMES DE LE CORBUSIER**

DEUXIÈME PARTIE / LES NORMES DE LE CORBUSIER

Présentation

Après avoir examiné dans notre première partie les raisons pour lesquelles Le Corbusier rejetait le système des normes anciennes, nous allons maintenant nous consacrer à la description et à l'analyse critique du « système » normatif par lequel l'architecte entend remplacer le régime normatif avec lequel il souhaitait rompre de manière radicale. Comme nous l'avons vu, l'architecture dominante aux temps des débuts de la carrière théorique et architecturale de Le Corbusier était une architecture « académique », fondée sur l'imitation et la répétition purement stylistique de formes architecturales héritées du passé. Qu'il s'agisse d'architectures néo-classiques, néo-gothiques ou de l'éclectisme architectural, toutes ces réalités bâties étaient justifiées par un certain nombre d'arguments relevant de la répétition empirique de formes historiques, du fait de l'acceptation de fait de la supériorité présumée des civilisations grecques, romaines ou encore de la société médiévale. C'est d'ailleurs parce que l'architecture académique hégémonique était fondée sur un tel rapport à l'histoire des formes architecturales qu'il a été possible de comprendre en quoi Le Corbusier *rejette ce qu'il rejette* (en centrant le propos sur le rapport corbuséen à l'histoire en général et à l'histoire particulière de son temps, à savoir l'époque du machinisme moderne). Loin de constituer un rejet de l'histoire en tant que telle, la pensée de Le Corbusier vise à établir un *autre mode de rapport au passé*, capable de féconder le présent et l'avenir au lieu de répéter servilement les formes qu'il nous a léguées, un rapport au passé constituant une sorte de tremplin en direction de la constitution d'un style architectural spécifiquement contemporain de l'ère industrielle et mondialisée du machinisme. Pour comprendre pourquoi Le Corbusier aspirait à refonder ou à recommencer l'architecture sur des bases normatives entièrement neuves, il était d'abord nécessaire de chercher à comprendre pourquoi le mode de fondation précédent était à ses yeux devenu totalement obsolète et inacceptable pour le présent. Toute refondation, avant que de

se constituer comme un moment positif de proposition de formules nouvelles, relève d'abord de la négativité d'un rejet et d'une insatisfaction à l'égard de l'existant.

Mais ce qu'il faut maintenant chercher à décrire et à analyser dans le détail, c'est non seulement ce par quoi Le Corbusier entend remplacer le système ancien de l'académisme historiciste, mais également ce sur quoi il entend « fonder » rationnellement cette refondation de la discipline architecturale. Car l'architecte de la Villa Savoye n'entend pas uniquement substituer un ensemble de formes architecturales neuves aux anciennes, mais d'abord et avant tout refonder l'architecture sur des bases normatives neuves. Or, comme cela est apparu à propos de l'étude de la notion corbuséenne de « style », l'adoption d'un ensemble de formes architecturales n'a rien d'arbitraire aux yeux de notre architecte. La dimension formelle et esthétique de l'architecture doit être *justifiée en raison* par des nécessités relevant de deux types de lignes argumentatives : les impératifs historiques d'adéquation au style même de l'époque présente (qui est notamment caractérisée de manière fondamentale par le système technique et productif dont elle est l'expression) ; des nécessités relevant de la vérité en quelque sorte « éternelle » du fait architectural. Le deuxième moment de la première partie de ce travail a ainsi été consacré à l'examen de cette première ligne d'argumentation, dénonçant l'obsolescence de l'architecture académique au nom des nécessités du présent machiniste.

Dans cette deuxième partie, c'est au second type d'arguments (qu'il serait possible d'appeler en première approximation des arguments « éternitaristes ») qu'il va falloir consacrer les développements à venir. Suivant notre catégorisation des arguments corbuséens en ces deux ordres de raisons visant à justifier sa disqualification de l'architecture académique, il apparaît que cette dernière manifeste son inadéquation (et par conséquent son obsolescence) d'un double point de vue : premièrement, selon la modalité d'un *décalage* par rapport à l'époque dans laquelle cette architecture est produite (si l'architecture académique est bien une production de son temps au sens de l'appartenance purement chronologique, elle n'est pas « de son temps » en regard de son inadéquation par rapport au style général de l'époque) ; deuxièmement, selon la modalité d'une *dénaturation* de l'essence éternelle de l'architecture et du sens vrai de l'acte architectural. Refonder

l'architecture pour Le Corbusier, ce sera ainsi non seulement mettre la production architecturale au niveau de l'événement contemporain (remettre l'architecture au diapason du tempo propre du temps présent), mais ce sera également chercher à retrouver ou à faire retour, en-deçà des formes architecturales prises par l'histoire contingente de la discipline et de ce qu'il estime être l'événement historiquement situé d'une perte de sens, au phénomène architectural dans toute la vérité de son essence « anhistorique ». L'architecture en tant qu'expression véritable de l'essence spécifique d'une époque est toujours en même temps une incarnation singularisée de l'universalité du phénomène architectural en ses déterminations essentielles et éternelles. L'architecture d'une époque est une manière d'incarner la figure de l'universel dans les nécessités du transitoire historique.

C'est donc à ce deuxième point de vue « éternitariste », ainsi que son articulation avec les arguments de type historique, que cette deuxième partie de notre travail sera tout d'abord consacrée. Il faudra cependant bien distinguer entre deux niveaux d'interrogation : celui concernant le régime de fondation des nouvelles normes corbuséennes ou la manière dont celui-ci entend justifier l'adoption de normes architecturales neuves, ce sur quoi il entend les faire reposer d'un point de vue rationnel ; celui de l'examen de ces normes elles-mêmes, tant en ce qui concerne la description des normes formulées et défendues par Le Corbusier, qu'en ce qui concerne l'articulation de ces normes au sein de l'ensemble constitué par celles-ci. Ces deux points de vue rythmeront l'organisation de cette deuxième partie selon deux grands moments.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons par conséquent à ce que l'on pourrait appeler *le régime corbuséen de fondation des normes nouvelles*. D'un tel point de vue, si Le Corbusier entend lutter contre l'architecture académique (non seulement contre les formes prises par cette architecture, mais également contre le régime de justification sur lequel repose l'adoption de ces formes) et proposer une architecture résolument moderne, c'est au nom d'un recommencement de l'architecture sur des bases normatives neuves, justifiées par des raisons elles aussi spécifiquement renouvelées. Considérant la ligne argumentative « éternitariste », la refondation de la discipline architecturale telle qu'elle est entreprise par le créateur de Ronchamp prend la forme d'un retour aux bases essentielles de l'art architectural.

Ce retour au sens véritable de la discipline est d'abord et avant tout un retour à son sens essentiellement humain. Car si l'architecture académique repose sur des bases entièrement faussées, c'est selon Le Corbusier parce qu'elle a perdu le sens de ce qui doit constituer la mesure de l'art architectural (dénaturant du même geste l'essence même du phénomène de l'architecture), à savoir ce que l'architecte appelle d'un terme générique « l'échelle humaine ». Comprendre les normes architecturales édictées par Le Corbusier, ce sera ainsi d'abord saisir que ce qui les fonde c'est un retour à l'universel anthropologique de « l'échelle humaine » qui doit être compris comme « *norme des normes* ». Ce retour à l'échelle humaine est un mot d'ordre constant dans la pensée corbuséenne et un concept ayant abouti à la formulation de multiples dispositifs architecturaux permettant sa matérialisation (qu'il s'agisse de l'adoption de certaines formes architecturales géométriques élémentaires, de la notion de promenade architecturale ou de l'élaboration plus tardive des édifices selon la norme du Modulor). De l'aveu même de l'architecte, le retour à « l'échelle humaine » condense et cristallise au plus haut point le sens de son engagement dans la bataille architecturale : « Contre l'académisme, nous avons aujourd'hui brandi une arme : l'échelle humaine »³⁷⁰. Il s'agira ainsi de montrer, d'une part, comment ce concept si central se constitue peu à peu dans la pensée de l'architecte et, d'autre part, comment cette notion complexe est organisée du point de vue de son contenu propre. Nous proposerons ici une interprétation de cette notion qui sera susceptible de la placer au cœur même de la pensée corbuséenne car, non seulement l'appel à l'échelle humaine est partout et constamment présent chez l'architecte, mais il doit plus encore bien être compris au sein du dispositif normatif de l'architecte comme ce qui constitue « la norme des normes » ou la norme fondamentale, ce à quoi tout le reste doit constamment être référé sous peine de perdre toute intelligibilité.

Et si le terme d'« échelle humaine » pourrait de prime abord apparaître comme une notion tout à fait simple ou comme un simple appel à la prise en compte d'une mesure humaine dans l'architecture (sans plus de contenu qu'une visée avant tout rhétorique), nous proposerons au contraire une interprétation de cette notion dans toute sa complexité et dans toute sa richesse. En effet, c'est durant son grand voyage en Orient que Le Corbusier a découvert la centralité de la question de

³⁷⁰ *Le Modulor*, p. 116.

l'échelle humaine, au moment précisément où il cherchait à savoir sur quelle base refonder l'architecture moderne. Et c'est selon une double voie que se constituera et se formulera cette notion dans sa pensée théorique, car l'échelle humaine correspond à la prise en compte de deux types de besoins humains standards spécifiquement distincts : besoins du corps, besoins de l'esprit. Suivant ce qui sera désigné comme « la voie du folklore », découverte lors de ses voyages dans les Balkans notamment, il s'agira de montrer comment l'échelle humaine des besoins du corps s'incarnera de manière fondamentale dans toutes les réflexions autour de l'architecture comme « machine à habiter ». Suivant une deuxième ligne d'interprétation qui sera désignée comme « voie du Parthénon », il sera question de savoir comment l'échelle humaine des besoins spirituels « standards » sera constitutive des réflexions corbuséennes concernant les éléments esthétiques à prendre en compte dans l'élaboration de l'architecture entendue comme un art ou comme « machine à émouvoir ». La question centrale du statut de la géométrie comme « langage de l'homme » (et par conséquent comme « langage de l'architecture ») permettra de comprendre la liaison entre les dimensions corporelle et spirituelle constituant l'universel anthropologique de l'échelle humaine.

La prise en compte de la question de l'échelle humaine dans cette double dimension représente à cet égard une modalité de fondation normative tout à fait distincte de celle sur laquelle reposait l'architecture académique.

Dans un second temps, après avoir étudié *ce sur quoi* Le Corbusier entendait fonder son propre projet de recommencement de l'architecture, il s'agira de faire porter notre attention sur *ce qui est concrètement proposé* par l'architecte, c'est-à-dire aux divers types de normes formulées par Le Corbusier dans les différents domaines de la conception architecturale. Là aussi, le propos sera rythmé par différents mouvements répondant aux différentes interrogations suscitées par cette dimension du problème. Du point de vue d'une interrogation sur les normes corbuséennes elles-mêmes, deux types de questions seront à prendre en compte : celle du repérage et de la description de ces normes et celle de l'articulation de ces normes entre elles. Plusieurs types d'interrogations nous animerons ici. Un premier sous-ensemble sera constitué d'interrogations relatives à la *cohérence* de

l'organisation des propositions normatives corbuséennes, ainsi qu'aux relations entre le niveau théorique et le niveau de l'effectivité pratique. Les normes corbuséennes forment-elles « système » ? Comment comprendre ce terme et correspond-il à une quelconque réalité ? Comment s'opère l'articulation entre le niveau proprement théorique de la formulation des principes et le niveau pratique de la conception du projet et de la réalisation effective du bâtiment ? Un deuxième sous-ensemble de questions correspondra à une interrogation concernant plus proprement la possibilité d'une *articulation hiérarchique* entre les normes formulées par l'architecte. Existe-t-il une « hiérarchie des normes » au sein du dispositif corbuséen ? Des normes jouant le rôle de principes premiers et d'autres faisant office de règles dérivées ? Peut-on modéliser des différences hiérarchiques entre des sous-ensembles normatifs ainsi pensés ? Comment les différentes normes s'articulent-elles au sein d'un champ et existe-t-il des articulations potentielles entre les différents champs constitutifs du domaine de l'architecture ? Enfin, un troisième sous-ensemble d'interrogations nous placera face à la question de l'articulation entre la généralité de la formulation de la norme et l'individualité de son application dans des situations de projet concrètes. Que permet un tel système de normes au niveau proprement architectural ? Comment s'exprime l'individualité de l'édifice au sein d'un tel système ? Que serait ici une application « correcte » de la norme et que serait une transgression ? Quelle « latitude » est permise par rapport à l'application de la norme ? Existe-t-il des exemples d'édifices de Le Corbusier apparaissant comme radicalement « hors-norme » de ce point de vue ? Les normes sont-elles des dogmes ? Leur application est-elle uniformément aussi rigide que certains le prétendent et fait-elle si peu de cas de la singularité des contextes architecturaux (sites, programmes, usages) qu'il est parfois d'usage de le dire lorsque l'on cherche à discréditer Le Corbusier au nom de son prétendu caractère doctrinaire et tyrannique ?

LA QUESTION DE L'ÉCHELLE HUMAINE COMME « NORME DES NORMES »

Par quoi Le Corbusier entend-il positivement remplacer le régime normatif de l'académisme ? Avant que d'en venir à la description et à l'examen des normes corbuséennes à proprement parler, il s'agira de chercher à analyser, en-deçà de l'acte descriptif comme tel, ce sur quoi se fonde et ce qui justifie aux yeux de l'architecte l'adoption d'un nouveau régime de normativité et d'un nouvel ensemble de normes venant se substituer à l'imitation formelle des architectures du passé. Si la volonté de recommencer l'architecture moderne sur des bases normatives nouvelles relève pour une part et dans un premier temps d'un mouvement négatif de rejet (« j'ai senti d'abord que je n'étais pas d'accord et longtemps je n'ai pu m'en expliquer la raison »³⁷¹, dit l'architecte), l'ambition corbuséenne de refondation de la discipline architecturale doit évidemment chercher à se formuler en des termes positifs et spécifiques. Or, d'une manière très intéressante et en totale cohérence avec ses réflexions sur l'histoire, le rejet de l'architecture académique dominante et le mouvement positif de formulation d'une architecture moderne relèvent de deux lignes argumentatives distinctes, que Le Corbusier précise en ces termes dans son ouvrage *Urbanisme* :

« J'ai usé de deux ordres d'arguments : d'abord de ceux essentiellement humains, standards de l'esprit, standards du cœur, physiologie des sensations, puis de ceux de l'histoire et de la statistique. Ainsi, je touchais aux bases humaines et je possédais le milieu où se déroulent nos actes »³⁷²

La disqualification de l'architecture académique procède donc d'arguments de deux ordres : des raisons *historiques*, c'est-à-dire relatives au contexte et aux nécessités de la nouveauté de l'époque machiniste ; des raisons relevant de ce que l'architecte appelle des arguments « essentiellement humains » (touchant à l'essence même de l'homme), qui ne sont plus relatives à des impératifs conjoncturels historiquement circonscrits, mais touchent aux « bases humaines », c'est-à-dire à des réalités constitutives en termes structurels de l'humanité même de l'homme. Le rejet de l'architecture historiciste et mimétique, ainsi que le développement d'une architecture

³⁷¹ *Le Modulor*, p. 74.

³⁷² *Urbanisme*, p. 157-158.

réellement moderne à la hauteur de la nouveauté du présent, seraient donc motivés par un ensemble de raisons relevant d'une modalité de justification visant à mettre au jour un ensemble de propriétés structurantes de l'essence humaine (Le Corbusier parle bien de « bases » et de propriétés « standards »). Ces propriétés constitutives de l'humanité de l'homme sont donc des déterminations à la fois premières, élémentaires, universellement partagées par les humains et formulables en termes généraux. Le Corbusier va ainsi chercher à fonder sa propre architecture sur un ensemble de réalités relevant de ce qu'il serait possible d'appeler un « universel anthropologique ». Ces arguments « essentiellement humains », s'ils relèveront bien pour une grande part d'une description des propriétés constitutives données en commun partage à tous les individus, n'impliqueront pas une forme de clôture sur soi de l'humain. L'« essentiellement humain » sera également une manière de comprendre la place de l'homme au sein de l'univers, de saisir ce qu'il partage avec la nature en tant qu'il en est une partie, et pas uniquement ce qui le constitue en lui-même. Si l'homme possède bien une constitution interne qui le définit de manière essentielle, l'ensemble des rapports qui le lient à la nature et au monde ne sont pas de purs accidents de son essence, mais seront là aussi définitoires de son humanité. L'identité humaine inclue le rapport à l'altérité.

C'est donc à ce deuxième type d'arguments, en tant qu'ils fonctionnent comme des motifs décisifs dans le projet corbuséen de recommencement et de refondation de l'architecture moderne sur des « bases humaines », qu'il faut maintenant consacrer d'importants développements. Partons tout d'abord de l'une des intuitions de l'historien suisse Adolf Max Vogt dans son ouvrage *Le Corbusier, le bon sauvage*, lorsque celui-ci décrit le projet corbuséen comme marqué par ce qu'il appelle « la double empreinte de l'élémentaire » :

« Cette double empreinte marque le cœur de l'enfant, et elle persistera, avec une constance désarmante, dans le cœur du vieil homme. Ainsi pourrait-on dire que le travail de la vie de Le Corbusier a consisté à concilier l'élémentaire rationnel de la géométrie avec l'élémentaire historique de l'anthropologie et de l'archéologie »³⁷³

³⁷³ Adolf Max VOGT, *op.cit.*, p. 285-286.

Cette conviction que le projet corbuséen consiste en une forme de retour à l'élémentaire, réalité à la fois constitutive et première et foncièrement anhistorique (en un sens qui sera à préciser), semble en effet tout à fait fondamentale pour comprendre l'entreprise de refondation telle qu'elle a été pensée par Le Corbusier. Refonder l'architecture (et une architecture réellement moderne), c'est certes se hisser à la hauteur de toute la nouveauté du temps, mais c'est également retrouver ou faire retour aux « bases humaines », à l'homme de partout et de toujours, à ce qui constitue l'humanité commune en dépit des variations contingentes liées au contexte, à l'histoire et au temps. En un mot, c'est faire retour à « l'échelle humaine », terme générique dont use l'architecte de manière constante pour rendre compte du sens de son projet. Cette « échelle humaine » que l'architecture doit prendre pour mesure (c'est bien là l'un des sens du terme « échelle »), et sur laquelle il sera possible de s'appuyer pour recommencer la discipline architecturale sur des bases objectives et certaines, constitue bien cette forme d'universel anthropologique sur lequel Le Corbusier entend reconstruire l'architecture afin qu'elle tourne autour de son centre véritable.

La thématique de l'échelle humaine

Le thème de l'échelle humaine est sans conteste absolument central au sein de la pensée corbuséenne. Il s'agit d'un thème constant, partout présent sous de multiples formes, qui joue réellement le rôle d'une sorte de concept opératoire sur des plans très divers. Si nous avons choisi de parler à ce propos de l'échelle humaine comme de la « norme des normes », c'est parce que nous espérons pouvoir montrer que l'ensemble de la pensée normative de l'architecte peut être compris et reconstruit à partir de cette thématique. C'est à partir de la prise en compte de l'échelle humaine en tant que mesure, étalon et horizon normatif de l'architecture que l'ensemble du projet normatif de Le Corbusier peut être reconstruit de manière cohérente.

Un point important doit cependant être d'emblée précisé avant d'entrer dans l'analyse de la notion : quand nous disons que l'échelle humaine permet de

reconstruire de manière cohérente l'articulation des choix normatifs de l'architecte, cela ne veut pas dire que le retour à l'échelle humaine constituerait *la raison exclusive et unique* pour laquelle l'architecte adopterait telle norme architecturale ou urbanistique particulière. Il est par exemple tout à fait manifeste que le choix des cinq points de l'architecture ne relève ni uniquement, ni exclusivement, de ce souci d'un retour à l'échelle humaine de l'architecture. Certaines raisons sont purement symboliques, d'autres peuvent ramener ce choix à des motifs fonctionnels, d'autres encore à des déterminations esthétiques. Il s'agit simplement de mettre en avant le fait que la cohérence du parcours normatif corbuséen *peut être efficacement redécrite et reconstruite* dès lors que celle-ci est pensée à partir de la thématique fondamentale de l'échelle humaine. Mais cela ne veut pas non plus dire, puisque l'échelle humaine constitue à nos yeux une sorte de « norme de normes », qu'elle ne puisse pas rendre raison de motifs esthétiques ou fonctionnels qui devraient être rapportés à cette préoccupation d'ordre bien plus général. Les raisons relevant de l'échelle humaine « subsument » en quelque sorte les arguments pouvant être décrits en termes plus spécifiques (et leur donne une unité). Cela d'ailleurs parce que la notion d'échelle humaine est foncièrement complexe et fondamentalement opératoire en ce qu'elle est applicable dans un très grand nombre de champs problématiques déterminés : il y a une échelle humaine de la perception des formes (niveau d'une anthropologie esthétique), une échelle humaine des besoins fonctionnels du corps (niveau d'une échelle humaine physico-biologique), une échelle humaine des tendances de l'esprit en direction de l'ordre, de l'angle droit et de la géométrie (niveau de la correspondance « métaphysique » entre l'homme et la structure du monde), etc. L'échelle humaine, dans toute sa généralité, est un puissant vecteur d'unification et de restitution de la cohérence d'une pensée disséminée dans une multiplicité de domaines. Pour ne prendre ici qu'un exemple rapide, le choix de formes architecturales relevant de l'élémentarité de volumes géométriques simples et purs ne peut être compris dans toute sa profondeur s'il n'est entendu que comme choix purement esthétique (là-dessus tout le monde est d'accord). Et si ce choix reste bien pour une part une option dont certaines déterminations sont esthétiques et formelles, celle-ci ne peut être pleinement comprise qu'en tant qu'elle se voit resituée dans l'horizon du problème de l'échelle humaine. S'il s'agit nécessairement pour l'architecte d'user prioritairement de

volumes géométriques élémentaires (et cela fait l'objet d'un *rappel* à l'ordre constant !), c'est parce que ceux-ci sont immédiatement lisibles pour l'œil et clairement concevables pour l'esprit humain (entendus ici comme des facultés universellement partagées et constitutives de l'humain) et que l'élémentarité de la géométrie rejoint l'idée corbuséenne d'une affinité structurelle entre la constitution humaine et une certaine propension à l'ordre et à la clarté (qui rejoint ici des spéculations métaphysiques et cosmologiques). Autant de motifs qui relèvent du champ de signification que Le Corbusier accorde à la notion d'échelle humaine. Il sera ainsi possible de reconstruire de nombreuses autres options normatives selon le même procédé (rejet du décor en matière de design, position du « problème du logis » comme problématique architecturale majeure, place centrale accordée à la nature dans l'urbanisme, pensée du projet architectural comme anticipation d'un parcours à venir, etc.).

Deuxièmement, il apparaît de manière tout à fait manifeste à la lecture des textes de l'architecte, que le thème de l'échelle humaine constitue une sorte de leitmotiv ou de mot d'ordre permettant de condenser le sens de l'engagement de Le Corbusier dans la bataille architecturale en faveur de la promotion de la cause moderne et dans la lutte contre l'hégémonie de l'architecture académique³⁷⁴. Si l'époque de l'engagement de Le Corbusier dans la carrière architecturale est bien selon ses termes propres une « époque de transition », une temporalité de la crise, marquée par le doute et l'incertitude quant au fait de savoir si les difficultés liées à l'essor inéluctable du machinisme se résoudront de manière favorable en une assomption réelle à l'esprit nouveau, le retour à l'échelle humaine représente aux yeux de l'architecte le coup décisif qu'il entend porter dans la bataille.

L'architecture doit ainsi se reconstituer et se refonder autour d'une « règle d'or d'échelle humaine »³⁷⁵. Cette « règle d'or » est constitutive de la discipline architecturale dans sa nature même. L'essence de l'architecture est aux yeux de Le Corbusier d'être une discipline foncièrement anthropocentrique et humaine. Or, si la

³⁷⁴ *Précisions*, p. 85-86 : « Or l'architecture seule s'est tenue à l'écart des méthodes du machinisme. Explication : l'enseignement dans les écoles est dicté par les Académies. Celles-ci cultivent le passé. Une notion désespérément désuète de l'architecture est imposée officiellement par les gouvernements et leurs diplômes par une opinion occupée (...) à d'autres soins (...) les grandes commandes officielles qui (...) fixent la cote, la norme, le dogme de l'architecture (...) avec un tel dogme architectural et de tels usages, on ne peut pas bâtir les maisons à un prix conforme à l'économie du pays ».

³⁷⁵ *Le Modulor*, p. 116.

refondation de l'architecture se donne comme un *retour* à l'échelle humaine, c'est bien parce qu'à ses yeux l'architecture a à un certain moment de son histoire perdu le sens de ce qui la constitue comme telle. Ce moment date pour Le Corbusier de la Renaissance, car l'architecture y serait devenue une discipline purement « graphique » et un jeu de répétition et d'imitation des formes de l'architecture du passé. Ainsi, l'ennemi désigné sous le nom d'« académisme », dont l'esprit persiste depuis la Renaissance et s'est amplifié au XIXe (malgré certaines éclaircies en ce même siècle), représente une perte du sens originel et de la vocation éternelle de l'architecture, une *dénaturation* de son essence véritable. L'académisme a « truqué les bases »³⁷⁶, selon les termes mêmes de notre architecte. Si le « domaine bâti » est tombé dans « l'arbitraire », c'est parce qu'il ne tourne plus autour de son centre véritable (l'échelle humaine), seul capable de fonder en nécessité et de régler rationnellement la production des formes architecturales. Mais puisqu'une essence ou une nature sont des réalités intemporelles et anhistoriques, l'échelle humaine doit pouvoir « régir à nouveau » le cœur même de la discipline architecturale. L'essence de l'architecture, qui est d'être une discipline fondamentalement humaine, peut être retrouvée et réactivée en des formes neuves et contemporaines, cela en dépit des aléas historiques de sa dénaturation par certaines des formes prises par l'architecture dans l'histoire, et qui constituent autant de travestissements et de mouvements d'éloignement du sens véritable du phénomène architectural. Ce *modèle de la dénaturation*³⁷⁷ d'une nature première, originaire, élémentaire, essentielle et véritable est ici absolument fondamental pour comprendre la manière dont Le Corbusier opère son geste de refondation ou de recommencement de l'architecture. Il faudra y revenir en détails dans la suite du propos, lorsqu'il sera question de l'analyse du régime spécifique sur lequel Le Corbusier fait reposer la justification de ses choix normatifs.

³⁷⁶ *Précisions*, p. 106 : « L'usage, la mode et cent années de bourgeoisie ont truqué les bases (...) Académisme toujours ! ».

³⁷⁷ Les occurrences de ce modèle de pensée sont extrêmement nombreuses chez Le Corbusier. Citons ici, par exemple, *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 212 : « Ce n'est pas impunément que, faute d'y avoir pris garde, la société machiniste, dans son premier siècle aujourd'hui révolu, a construit ses villes à l'envers. La ville (...) accompagne pas à pas la vie des hommes. Si la ville est fautive, erronée, à contresens, la vie des hommes en est affectée ; et *dénaturalisés* par le milieu qu'ils se sont donnés, ceux-ci subissent des avatars périlleux » (nous soulignons). Ou encore dans *Précisions*, p. 11 : « (...) par l'effet d'une science qui a motivé de livres entiers, on dénature tout ».

Avant que d'analyser la complexité non apparente que recèle la notion d'échelle humaine, il convient d'abord de bien mettre en avant son caractère absolument central dans le projet corbuséen. Pour cela, il faut tout d'abord reprendre l'articulation³⁷⁸ entre les arguments qualifiés d'« historiques » et les préoccupations liées à l'échelle humaine dans le cadre du projet corbuséen de refondation de l'architecture moderne. Dans la partie précédente, nous avons énoncé l'idée selon laquelle l'architecture moderne pour Le Corbusier était *la mise en œuvre de moyens nouveaux au service de buts propres à l'époque moderne*, caractérisée par le machinisme. Cette modernité architecturale n'est donc nullement déterminée par une recherche avant tout formelle ou esthétique, mais bien par une visée de transformation sociale basée sur un souci anthropologique et éthique. À une époque radicalement nouvelle, sans précédents historiques, devait correspondre une architecture radicalement renouvelée.

Dans son ouvrage *Le Corbusier et le projet de la modernité*, le philosophe Uwe Bernhardt s'attaque à cette question décisive. Selon lui, le modernisme en son ensemble n'est pas avant tout à interpréter comme une entreprise esthétique, et les lignes épurées et géométriques caractérisant l'architecture moderne ne sauraient être expliqués par une sorte de recherche de sécurité idéale ou par la recherche de la construction d'un monde de formes géométrico-platoniciennes, donc par une sorte de fuite en guise de seule réponse à une crise de civilisation. L'architecture étant « le miroir des temps », elle sera l'outil devant assumer les transformations sociales et y contribuer de manière privilégiée. L'architecture de Le Corbusier est un projet qui s'inscrit dans l'histoire de son temps et qui porte en soi la volonté de réformer la civilisation, de faire advenir « l'esprit nouveau » par l'architecture, cela dans l'ambition de « changer la vie ». Selon Bernhardt, s'appuyant sur les dires de Le Corbusier lui-même, ce n'est pas une détermination technique ni esthétique, mais bien une détermination éthique qui devient fondamentale pour le projet de la modernité. Le mouvement que propose Le Corbusier est un mouvement de réformation, de purification, d'« hygiène » comme il aime à le rappeler (« Nous avons

³⁷⁸ *Almanach*, p. 3 : « (...) la question la plus trouble qui soit à l'heure actuelle ; celle de notre sentiment des choses, celle d'un monde extérieur nouveau susceptible de combler nos effusions et de répondre à une aspiration profonde ; la question d'une forme neuve répondant à notre sentiment neuf d'homme de l'époque machiniste. Homme nouveau. Homme nouveau sur base de vieil homme de toujours ».

besoin de nous laver »³⁷⁹). Le projet de Le Corbusier n'est bien évidemment pas une entreprise isolée, tant nous savons que la réflexion architecturale a toujours été habitée par la volonté de changer la société et les rapports humains, que l'on pense ici simplement aux phalanstères et aux cités ouvrières ou encore au *Bauhaus* ou à Adolf Loos. Les préoccupations éthiques sont toujours intimement liées aux préoccupations esthétiques³⁸⁰. Comme le souligne encore Bernhardt, la redéfinition du rôle et de la place de l'architecture au sein de l'histoire et de la culture lui accorde une dimension prépondérante :

« D'un côté, l'architecture est vue en fonction de la société et de l'homme. Mais de l'autre côté, c'est précisément l'architecture qui gagne, par son rapport privilégié à l'homme et à la société, une nouvelle dimension : le renouveau de l'architecture est le renouveau de la société et de la culture (...) Ainsi, l'architecture n'est pas simplement une illustration ou un exemple de la modernité. L'architecture devient un événement-clé de la culture : c'est dans l'architecture que s'enchevêtrent l'ordre spirituel et l'ordre matériel, que la culture se sédimente en des formes qui déterminent et réfléchissent le rapport de l'homme à son environnement et à soi-même. Dans la modernité, l'architecture devient plus que la forme sensible d'une idée : elle doit perfectionner la modernité voire achever le processus de la modernité en aboutissant à une harmonie entre le monde vécu construit et les exigences de la civilisation moderne »³⁸¹

L'architecture est donc bien le pivot de la réforme hygiéniste de la culture envisagée par Le Corbusier, en ce que précisément, de par sa nature mixte entre réalité sensible et réalité spirituelle, elle peut changer la conscience de ses habitants. L'architecture est certes nécessairement fille de son temps, mais elle est aussi mère d'un ordre nouveau qui n'existe encore qu'en puissance. Parce que l'architecture est omniprésente dans nos vies, parce qu'elle est entrelacement de matière et d'esprit (comme nous le verrons plus précisément c'est l'intention de pensée de l'architecte qui s'incarne dans la matière architecturale), elle peut véhiculer une autre conception de l'existence et renvoyer comme en miroir à l'habitant la contradiction entre son état d'esprit actuel et les exigences de l'esprit nouveau.

C'est aussi en ce sens que l'architecture est « le miroir des temps », non seulement en ce qu'elle est le reflet de son temps, mais aussi en ce qu'elle reflète ou réfléchit

³⁷⁹ *VuA*, p. 6.

³⁸⁰ *Le Modulor*, p. 114 : « Alors cet événement éternel dans l'histoire se reproduira à nouveau : la création d'un logis, produit de l'invention des hommes : éthique et esthétique ».

³⁸¹ Uwe BERNHARDT, *op. cit.*, p. 39-40.

un certain état d'esprit, qu'elle peut le véhiculer. Elle est donc non seulement déterminée par son temps, mais également déterminante à son égard. Le rôle de l'architecte qui est à l'origine de cette « création spirituelle » qu'est son œuvre, de l'ordre et de la pensée qu'il y « projette », est ainsi considérablement revalorisé : c'est la nouvelle architecture qui doit fournir un appui à la nouvelle conscience. Évidemment, il faut rappeler que ce que Le Corbusier appelle ici « architecture » ne saurait se limiter à ce que l'académisme tant décrié par lui appelait des monuments, ni même simplement aux bâtiments, mais qu'on assiste au contraire à un formidable élargissement du concept d'architecture lui-même³⁸² : cette « spiritualisation du fait brutal » qui définit l'architecture couvre un champ extrêmement étendu et varié par la nature de ses objets, allant du monument le plus sublime (le Parthénon), à la « mesure » la plus modeste, en passant par les objets les plus quotidiens auxquels s'intéressera Le Corbusier dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*.

Comme le souligne Bernhardt :

« La nouvelle architecture acquiert une position centrale dans le contexte de la culture ; elle pose l'exigence d'un nouveau rapport de l'homme au monde. Cela implique qu'un trait essentiel de la nouvelle architecture consiste à ne plus construire des bâtiments, mais à concevoir le rapport même de l'homme à l'espace. En d'autres termes, l'architecture englobe maintenant la totalité de la conception spatiale »³⁸³

L'architecture n'est plus simple art de bâtir, mais conception de l'espace, du rapport de l'homme à celui-ci, médiation par le biais de l'espace du rapport de l'homme à lui-même et au monde³⁸⁴. C'est bien pourquoi une double réflexion attend maintenant l'architecte, réflexion d'ailleurs menée par Le Corbusier lui-même : réflexion sur les fondements spatiaux de l'art de bâtir, sur l'essence de l'espace et de manière conséquente pour réaliser ce projet de réforme de la société, réflexion sur les espaces qui nous sont les plus proches, la maison puis la ville.

³⁸² ADA, p. 211 : « L'architecture n'a rien à voir avec le décor. L'architecture est dans les grandes œuvres, difficiles et pompeuses léguées par le temps, mais elle est aussi dans la moindre mesure, dans un mur de clôture, dans toute chose sublime ou modeste qui contient une géométrie ».

³⁸³ Uwe BERNHARDT, *op. cit.*, p. 60.

³⁸⁴ Uwe BERNHARDT, *op. cit.*, p. 38 : « La nouvelle définition du construire comme activité élémentaire de l'homme dépasse l'architecture comme profession spécialisée. L'architecture moderne ne se conçoit plus comme art de bâtir, mais se caractérise par une réflexion permanente sur l'essence de l'architecture ».

La modernité sera donc une méditation profonde sur les fondements du bâtir humain, redéfini comme une sorte d'« universel anthropologique ». Les déclarations de Le Corbusier à ce sujet sont à la fois dépourvues d'ambiguïté et extrêmement riches :

« Prendre possession de l'espace est le premier geste des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des nuages, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. La preuve première d'existence, c'est d'occuper l'espace »³⁸⁵

Ou encore :

« D'où vient, qu'est ce sentiment neuf ? C'est l'éclosion, après une germination profonde, du sens architectural d'époque. Époque neuve – terre spirituelle en friche, - nécessité de bâtir sa maison. Une maison qui soit cette limite humaine, nous entourant, nous séparant du phénomène naturel antagoniste, nous donnant notre milieu humain, à nous hommes. Nécessité de combler une aspiration instinctive, de réaliser une fonction naturelle. Architecturer ! »³⁸⁶

Le mouvement est toujours le même chez Le Corbusier : en partant du constat du bouleversement radical subi par notre époque du fait du machinisme, et du dénuement conséquent dans lequel se trouvent les hommes, il faut engager à nouveaux frais une réflexion sur le sens de l'habiter, du bâtir humain en général. Pourquoi ? Justement parce que les changements inédits de la modernité et le sentiment de désœuvrement lui aussi inédit qu'il suscite chez les hommes, exigent une refondation *radicale* du sens de l'acte de « faire architecture » lui-même (« Architecturer ! »), de « faire espace ». Or, être radical pour Le Corbusier, c'est faire retour aux origines d'un phénomène. Et plus précisément à l'origine entendue dans sa dimension de *sens* anthropologique. L'origine, c'est du sens. C'est là ce qu'entend Le Corbusier par la « révolution architecturale » qu'il appelle de ses vœux : faire retour au sens fondamental du phénomène de l'architecture, c'est-à-dire à son sens *proprement humain*, cela non pas pour tenter un retour illusoire au passé³⁸⁷, mais pour enrichir notre présent lui-même. Innover, disait Le Corbusier, ce

³⁸⁵ « L'espace indicible », in : *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 123.

³⁸⁶ *VuA*, p. I.

³⁸⁷ *La Charte d'Athènes*, p. 91 : « Jamais un retour en arrière n'a été constaté, jamais l'homme n'est revenu sur ses pas. Les chefs d'œuvre du passé nous montrent que chaque génération eut sa manière de penser, ses

n'est pas essentiellement être original, mais assumer le passé et le continuer en reprenant « la chaîne ininterrompue des novations ». Ce serait cela créer ce « sens architectural d'époque » : comprendre en quoi se joue pour nous une manière singulière de reprendre cet universel de la « spatialité » caractérisant tout vivant et se manifestant chez l'homme par ce besoin d'« architecturer ». Cette nécessité est d'autant plus urgente que d'après Le Corbusier, le sens véritable de l'architecture aurait été perdu et dévoyé depuis la Renaissance qui s'était détournée de la mesure humaine de l'architecture³⁸⁸ au profit d'une vision abstraite et intellectualiste de l'homme. Ce besoin est d'autant plus urgent que la situation à l'âge du machinisme oscille de manière inquiétante, selon les termes mêmes de l'architecte « entre une amélioration d'importance historique ou une catastrophe ».

Il faut en revenir aux bases fondamentales de l'architecture elle-même : l'architecture est un acte humain, initié par une main d'homme à destination d'une finalité inscrite dans la nature humaine, à savoir la satisfaction d'un besoin, créer cette « patrie artificielle » (Aldo Rossi parlant de la ville) des hommes, délimitant l'espace humain de la culture séparé du champ de la « nature antagoniste », créant un monde véritablement humain³⁸⁹. C'est bien pourquoi dans de nombreux textes, qu'il s'agisse d'architecture ou d'urbanisme³⁹⁰ (« Toujours on pensera à l'échelle humaine en composant les énormes constructions issues des nécessités pratiques et financières ») ou encore d'art décoratif, Le Corbusier repose le problème fondamental qu'il nomme des termes de « problème du logis »³⁹¹, « problème de l'habitation » ou « problème de la maison ». Le problème de l'architecture moderne, c'est de retrouver « l'échelle humaine », de prendre l'homme pour mesure et pour centre de tout acte architectural.

Citons ici quelques passages de Le Corbusier pour illustrer ce point :

conceptions, son esthétique, faisant appel, pour servir de tremplin à son imagination, à la totalité des ressources techniques de l'époque qui était la sienne ».

³⁸⁸ *Le Modulor*, p. 74-75.

³⁸⁹ *Urbanisme*, p. 22 : « Dans la nature chaotique, l'homme pour sa sécurité se crée une ambiance, une zone de protection qui soit en accord avec ce qu'il est et avec ce qu'il pense ; il lui faut des repères, des places fortifiées à l'intérieur desquelles il se sente en sécurité ».

³⁹⁰ Qui sont en dernière instance des phénomènes inséparables.

Voir *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 270 : « Le problème du logis implique donc celui de la ville. Architecture et urbanisme ne font plus qu'un (...) Ce n'est que par la recherche de standards utiles, efficaces, vrais, humains (à l'échelle humaine du cœur et du corps (biologie et psychologie)) que la grande industrie pourra s'emparer du bâtiment ».

³⁹¹ *La Charte d'Athènes*, p. 47 : « Le problème de l'habitation, du logis, prime tous les autres ».

« Le premier devoir de l'urbanisme est de se mettre en accord avec les besoins fondamentaux des hommes »³⁹²

« L'architecture actuelle s'occupe de la maison, de la maison ordinaire et courante pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais (...) Étudier la maison pour homme courant, « tout venant », c'est retrouver les bases humaines, l'échelle humaine, le besoin-type, la fonction-type, l'émotion-type »³⁹³

« La maison procède directement du phénomène d'anthropocentrisme, c'est-à-dire que tout se ramène à l'homme (...) Tout ramener ainsi à l'échelle humaine constitue une nécessité ; c'est la seule solution à adopter, c'est surtout le seul moyen de voir clair dans le problème actuel de l'architecture et de permettre une révision totale des valeurs »³⁹⁴

« Tout ramener à l'échelle humaine », dit ici Le Corbusier. Cette préoccupation consistant à retrouver « l'échelle humaine », à prendre en compte l'homme « courant, « tout venant » » et à le mettre au centre de l'acte architectural, est absolument fondamentale pour comprendre l'architecture de Le Corbusier dans ses dimensions à la fois spirituelles et spéculatives, ainsi qu'au niveau de la réalisation la plus concrète de ses bâtiments. Pour qui lit attentivement ses textes, il apparaît de manière extrêmement claire que le souci de l'échelle humaine constitue une sorte de « boussole » permettant à l'architecte à la fois de ramener le phénomène architectural en direction de bases certaines, d'orienter le processus de production architecturale et d'évaluer les réalisations effectives, et enfin de donner naissance à des dispositifs architecturaux ancrés dans le sol d'une fondation saine et solide. Quel que soit le problème spécifiquement abordé (architecture, urbanisme, aménagement intérieur, etc.) ou les solutions normatives proposées, les propos de Le Corbusier sont toujours marqués par cette insistance en ce qui concerne la nécessité d'un retour à l'échelle humaine et d'une prise en compte constante de ce qui doit constituer le fondement même de l'acte architectural, de l'acte même de « faire architecture ». L'homme ou l'échelle humaine, constitue selon les termes mêmes de l'architecte « une constante », un « élément de fixité », une « boussole » :

³⁹² *La Charte d'Athènes*, p. 37.

³⁹³ *VuA*, p. I.

³⁹⁴ *Almanach*, p. 29.

« Il nous demeure une constante : l'homme avec sa raison et ses passions – son esprit et son cœur – et, en cette affaire d'architecture, l'homme avec ses dimensions »³⁹⁵

« J'ai évoqué l'homme dans ses dimensions, dans sa raison, dans sa passion – élément de fixité au milieu de la mobilité des contingences »³⁹⁶

« La boussole nous sauvera du détraquement ; la boussole en l'occurrence c'est nous-mêmes : un homme, une constante, à vrai dire le point fixe qui est le seul objet de notre sollicitude. Il faut donc s'attacher à retrouver toujours l'échelle humaine, la fonction humaine »³⁹⁷

Tous ces termes marquent bien à quel point l'échelle humaine constitue le fondement normatif à partir duquel l'architecture doit se reconstruire en faisant retour à l'élémentarité des composantes structurant une anthropologie universelle des besoins, facultés et tendances communément partagés par les humains (« L'homme : sa structure, ses fonctions organiques, sa participation vitale aux grandes lois cosmiques et aux rythmes de la nature »³⁹⁸). Cela apparaîtra plus nettement encore par l'examen de certains exemples dans la suite de notre propos : le thème de l'échelle humaine représente bien une véritable « norme des normes » du fait de sa centralité irréductible et l'apparente simplicité de la notion (qui semble de soi immédiatement compréhensible) cache en réalité une véritable complexité, fruit d'une élaboration théorique patiente et extrêmement soignée.

Ainsi, si pour l'architecte « le seul point fixe » est l'homme (entendu en un sens générique) auquel cette architecture est adressée et destinée, et si tout dans l'architecture doit être mesuré et référé à la centralité de l'échelle humaine, le métier d'architecte dépasse de loin les limites de la spécialisation technique (expertise et métier) ou de la sensibilité formelle. L'architecte est aux yeux de Le Corbusier une sorte d'anthropologue³⁹⁹, de fin connaisseur de l'humanité générique. Pour produire une architecture « vraie », il faut que l'architecte voit bien plus loin que le domaine

³⁹⁵ *Précisions*, p. 31.

³⁹⁶ *Précisions*, p. 231.

³⁹⁷ *ADA*, p. 71.

³⁹⁸ « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », *op. cit.*, p. 101.

³⁹⁹ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 271 : « (...) et l'architecte ici, s'occupant du logis, se rapproche du naturaliste – il devient une espèce de savant naturaliste s'occupant de « l'animal homme » (physiologie et psychologie) ».

habituellement associé à la discipline architecturale. L'architecture est, de toutes, la discipline la plus « synthétique »⁴⁰⁰, cela parce que l'homme étant son centre, il lui faut à la fois prendre en compte des données excédant le champ spécialisé de l'expertise architecturale et tâcher de prendre en compte la totalité ou la globalité de la réalité humaine. Cette complexité de l'homme entendu dans la totalité de ses dimensions est totalement prise en compte dans l'élaboration corbuséenne de la notion d'« échelle humaine ».

À cet égard, l'un des exemples les plus frappants de la centralité de la notion d'« échelle humaine » (tout autant que du fait que cette notion est réellement opératoire dans des champs de réflexion très variés et à des périodes distinctes de la théorie corbuséenne) est sans conteste le Modulor. Rappelons que Le Modulor est une entreprise engagée par Le Corbusier pour constituer un outil de mesure universel fondé sur la prise en compte de l'échelle humaine. Ce qui le conduira à de nombreuses réflexions d'ordre mathématique, cosmologique et métaphysique (sur la beauté de l'univers mathématique qui semble régir de son ordre la structure du monde, retrouvant ainsi des préoccupations architecturales présentes depuis Phidias en l'espèce du nombre d'or), ou encore technique (Le Corbusier fera construire plusieurs rubans de mesures à destination des ouvriers sur les chantiers et construira tous ses bâtiments à venir selon cette règle). Face aux besoins nés de l'essor de la civilisation machiniste, où le développement des moyens de transport et de communication rend le tout du monde solidaire à l'échelle de la planète, Le Corbusier jugeait inacceptable la coexistence de deux systèmes de mesures difficilement conciliables : le système métrique et le système pied / pouce. Pour Le Corbusier le système métrique, en dépit de son incroyable efficacité pratique, n'est qu'une abstraction par rapport à la stature et au corps humains, qui sont nos premiers outils de mesure⁴⁰¹ ; le système pied / pouce quant à lui, en dépit de son ancrage dans la « corporalité », est horriblement compliqué. Il fallait donc inventer un nouveau système de mesures, unique et applicable de manière universelle, à l'instar de l'écriture musicale prise ici pour modèle.

⁴⁰⁰ « Préface pour le livre de Paul F. Daumaz », in : *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 149 : « Le métier d'architecte (...) est l'un des plus difficiles des temps actuels (...) puisqu'il est le plus synthétique, le plus « indécoupable » lorsqu'il est pratiqué par des gens ayant l'esprit d'unité ».

⁴⁰¹ *Le Modulor*, p. 18 : « La coudée, la foulée, l'empan, le pied et le pouce ont donc été et sont encore l'outil préhistorique aussi bien que moderne des hommes ».

Citons à cet égard un texte important :

« C'est ici que je désire inlassablement préciser le point de vue que j'installe à la clef même de l'invention [du Modulor]. Le mètre n'est qu'un chiffrage sans corporalité : centimètre, décimètre, mètre ne sont que des appellations d'un système décimal. Les chiffres du « Modulor » sont des mesures. Donc des faits en soi, ayant une corporalité, elles sont l'effet d'un choix parmi l'infinité des valeurs. Ces mesures, de plus, appartiennent aux nombres et elles portent les vertus de ceux-ci. Mais les objets à construire dont elles fixeront les dimensions sont, de toute façon, des contenants d'homme ou des prolongements d'homme. Pour que soient choisies les mesures les meilleures, mieux vaut les voir et les apprécier avec l'écartement des mains, que les penser seulement. Par conséquent, le ruban du « Modulor » doit se trouver sur la table à dessin à côté du compas, déroulable entre les deux mains et offrant à celui qui opère, la vue directe des mesures, permettant ainsi un choix matériel. L'architecture (et dans ce terme, je l'ai déjà dit, j'englobe la presque totalité des objets construits) doit être charnelle, substantielle autant que spirituelle et spéculative »⁴⁰²

Ou encore :

« Les mesures devraient être chair, c'est-à-dire expression palpitante de notre univers à nous, l'univers des hommes qui est le seul concevable à notre entendement »⁴⁰³

Parce que le but des œuvres de l'architecture en son sens élargi est de produire « des contenants d'homme », que l'homme est le soleil autour duquel gravitent les productions de l'architecte, qu'en matière de construction l'homme doit être la mesure de toutes choses (« de notre univers à nous »), les mesures utilisées par l'architecte doivent être prises à même le corps de l'homme réel et agissant, doivent épouser les contours de ses gestes les plus quotidiens, adopter sa « corporalité » même, se fondre en sa substance, devenir « chair ». C'est l'homme de chair et de sang, l'homme vivant, sensible et agissant qui constitue la finalité de l'architecture en son sens fondamental de mise en œuvre de l'universel anthropologique de la spatialité. Retrouver l'échelle humaine, c'est retrouver le monde réel de l'homme concret. De plus, miracle insondable pour Le Corbusier, la mesure du corps humain concret rejoint selon lui celle de l'univers, de la nature et de leur structure mathématique :

⁴⁰² *Le Modulor*, p. 36.

⁴⁰³ *Le Modulor*, p. 36.

« L'énoncé pouvait, cette fois-ci, se faire avec une réelle simplicité : le « Modulator » est un outil de mesure issu de la stature humaine et de la mathématique. Un homme le bras levé fournit aux points déterminants de l'occupation de l'espace, - le pied, le plexus solaire, la tête, l'extrémité des doigts le bras étant levé, - trois intervalles qui engendrent une série de section d'or⁴⁰⁴, dite de Fibonacci. D'autre part, la mathématique offre la variation la plus simple comme la plus forte d'une valeur : le simple, le double, les deux sections d'or »⁴⁰⁵

Arrivé à ce point au terme de recherches nombreuses (au départ plutôt tâtonnantes et empiriques), Le Corbusier rejoint toute une tradition esthétique et scientifique qui, depuis le Parthénon, cherche à percer le mystère de l'ordre du monde et de l'univers en tentant de déchiffrer la clé de sa structure mathématique : le nombre d'or. Il retrouve en cela la tradition classique de l'architecture, de Phidias à Ledoux.

Ce qu'il faut d'emblée remarquer, c'est que lorsque Le Corbusier s'intéresse aux mathématiques, ce n'est jamais de manière purement théorique ou spéculative. En dépit de réflexions parfois « intuitives » concernant un monde des mathématiques, entendu au sens d'une forme de « réalisme platonicien » (mais même l'utilisation de tels qualificatifs va déjà beaucoup trop loin, marque un certain « tropisme » philosophique, l'objet de Le Corbusier n'étant absolument pas de formuler une thèse sur l'être des mathématiques ; ce qui est beaucoup plus intéressant étant la « productivité » de telles recherches et spéculations théoriques pour féconder la pratique architecturale elle-même), l'appel aux mathématiques renvoie toujours chez lui à l'idée d'une mathématique « incarnée » ou « sensible » (selon une expression qu'il utilise à de nombreuses reprises), qui ne se *pense* pas avec les yeux de l'esprit mais se *perçoit*, se *sent* à même la perception humaine réelle au contact d'un ouvrage d'architecture. La raison du sensible ne se trouve jamais en dehors de lui-même, dans un ordre intelligible qui devrait en rendre raison ; il y aurait une logique propre du sensible. C'est bien pourquoi la référence à un certain rationalisme mathématique, expliquant l'ordre présent dans le monde et dans les choses⁴⁰⁶, est toujours un appel à une rationalité incarnée à même le sensible et

⁴⁰⁴ Le nombre d'or est la proportion, définie initialement en géométrie, comme l'unique rapport entre deux longueurs telles que le rapport de la somme des deux longueurs sur la plus grande soit égal à celui de la plus grande sur la plus petite. Ce nombre irrationnel est l'unique solution positive de l'équation $x^2 = x + 1$.

⁴⁰⁵ *Le Modulator*, p. 45.

⁴⁰⁶ « Ouvrir les yeux ! Sortir de l'étroitesse des débats professionnels. Se donner passionnément à l'étude de *la raison des choses*, que l'architecture s'en trouve devenir spontanément la conséquence » (nous soulignons).

faisant fond sur une certaine conception de l'homme lui-même, sur une anthropologie. Fonder l'architecture, c'est revenir à la mesure fondamentale de l'architecture, l'échelle humaine, en prenant en compte non seulement les constantes de la nature humaine, mais également le rapport particulier et mystérieux de l'humain à l'ordre. D'autre part, nous avons déjà évoqué à propos du « Modulor » le mot d'ordre de Le Corbusier selon lequel l'architecture doit pour cela devenir « charnelle et substantielle ». Cette belle formule indique une autre détermination essentielle de l'homme de Le Corbusier, objet et finalité de l'architecture véritable. Prendre en compte l'homme réel et concret, c'est aussi d'abord et avant tout prendre en compte son aspect sensible et sa finitude. Le Corbusier peut sembler là encore extrêmement prosaïque :

«L'œil de l'homme est son plus puissant outil de perception. Voir est une perception autrement puissante que simplement concevoir. Voir de ses yeux, voir debout sur ses pieds, avec notre œil à cette hauteur de 1m50 ou 1m60 qui est la cause de toutes les mesures que nous prenons, de toutes les sensations qui nous affectent, de toutes les perceptions qui déclenchent en nous la poétique. »⁴⁰⁷

Le Corbusier, dans le caractère obsessionnel de sa pensée, nous ramènera sans cesse aux données fondamentales du problème architectural, si triviales, si constamment présentes à nous-mêmes, que nous pourrions pour cette raison même être tentés de les oublier. L'architecture « est chose de plastique. La plastique, c'est ce qu'on voit et ce qu'on mesure par les yeux »⁴⁰⁸. L'œil, tel est « bel et bien notre outil d'appréciation de la sensation architecturale »⁴⁰⁹. Il y a chez Le Corbusier une constante hiérarchisation de nos facultés, sans cesse « hypostasiées » dans des représentations de nos organes. Le « voir » doit primer sur le « concevoir » ; la part de l'œil doit primer sur celle du cerveau. Non pas pour diminuer le rôle de la pensée, de l'entendement ou de la raison au sein de l'architecture (celle-ci étant également chose de l'esprit), mais pour affirmer un ordre de priorité (je perçois le bâtiment avant de le concevoir), et bien plus, pour affirmer une certaine autonomie du domaine sensible, ayant sa logique et ses lois propres. Il faut ainsi revenir « aux données

⁴⁰⁷ *VuA*, p. 174.

⁴⁰⁸ *VuA*, p. 175.

⁴⁰⁹ *Le Modulor*, p. 74.

mêmes du problème : la vision de l'œil »⁴¹⁰. L'architecture de Le Corbusier est une apologie du « voir », mais également du travail de la « main » (n'affirmait-il pas concernant sa peinture que bien souvent sa main précédait son cerveau), c'est-à-dire de l'ordre sensible. L'homme de Le Corbusier est donc avant tout un homme incarné, sensible, phénoménal, et marqué par son irréductible finitude qui le *situe* au milieu du monde. Ceci est fondamental, car selon Le Corbusier, des erreurs funestes pour l'architecture ont été commises dès lors que l'on a oublié de telles évidences :

« L'architecture est jugée par les yeux qui voient, par la tête qui tourne, par les jambes qui marchent (...) Ceci est très important, capital même, décisif : les étoiles de la Grande Renaissance ont produit une architecture éclectique, intellectualisée (...) L'œil humain n'est pas un œil de mouche, installé au cœur d'un polyèdre : il est sur un corps d'homme, double de part et d'autre du nez, à la hauteur moyenne de 1m60 au-dessus du sol. »⁴¹¹

Ce que Le Corbusier reproche aux « étoiles de la Grande Renaissance », c'est d'avoir perdu « les données mêmes du problème » : l'architecture est *l'expérience* concrète, qui a une certaine durée, qui est irréductiblement diachronique, d'un *homme réel*, incarné, fini. Et l'architecture ne se donne que dans une expérience vivante du bâtiment lui-même. L'architecture ne se conçoit pas avec les yeux de l'esprit, elle s'expérimente et se perçoit avec « un corps d'homme ». Or, d'après Le Corbusier, l'architecture renaissante est avant tout caractérisée par ce qu'il nomme dans *Vers une architecture* « l'illusion des plans ». On pense que toute l'architecture est dans le plan, que l'on peut tout avoir sous les yeux par une espèce de surplomb hautain, que l'on peut dominer l'ensemble de la construction et en saisir les articulations d'un seul coup d'œil. Mais pour Le Corbusier le plan, même s'il reste fondamental, n'est qu'une « austère abstraction, ce n'est qu'une algébrisation du regard »⁴¹². Le plan n'est donc qu'une vision abstraite, « mathématique », qu'un semblant de vision faisant en réalité l'économie de l'essentiel, à savoir l'expérience vivante du bâtiment par « un corps d'homme », corps sensible et incarné. Dans le plan, on a l'impression que « tout est donné » ; en réalité, certes en un sens « tout est là », mais sur un mode abstrait, perdant la richesse même du sensible (telle texture de béton qui me surprend au détour d'un couloir, telle poignée de porte et sa

⁴¹⁰ *Le Modulor*, p. 74.

⁴¹¹ *Le Modulor*, p. 74.

⁴¹² *VuA*, p. 37.

forme singulière, telle combinaison de couleurs, telle « densité » du son dans une pièce...). Ce que perd le plan, c'est la vie même de l'ouvrage, dans sa richesse et sa singularité. Un plan, c'est la combinaison abstraite d'éléments de représentation généraux, alors que tout dans le bâtiment n'existe qu'au singulier. Un plan, c'est un cadavre d'architecture. L'architecture « abstraite » dénoncée par Le Corbusier, c'est celle qui s'est abstraite du réel humain de l'expérience, celle qui croit qu'on peut tout voir du bâtiment les yeux (de chair et de sang) fermés, avec les seuls yeux de l'esprit :

« Car lorsqu'il ferme les yeux et s'absorbe dans la considération de toutes les possibilités, l'homme s'abstrait. S'il bâtit, c'est avec l'œil ouvert ; il regarde de ses yeux. »⁴¹³

L'architecture ici dénoncée par Le Corbusier est une architecture de concepteur, d'intellectuel (de « philosophe », dit Le Corbusier dans le même texte...), et non de bâtisseur, de constructeur. C'est pourquoi, dans son rapport ambigu à la rigueur mathématique, Le Corbusier pointe les dangers de la géométrie en reprenant les mots de Fénelon : « Défiez-vous des ensorcellements et des attrait de la géométrie »⁴¹⁴. Loin des clichés dans lesquels on cherche parfois à l'enfermer, Le Corbusier dénonce un danger inhérent aux mathématiques, en même temps qu'il en fait l'éloge : l'attrait de la belle totalité mathématique donnée sur le plan, de la vue synoptique des rapports saisis par l'esprit, peut se payer du prix de la perte du réel de l'architecture. La mathématique voulue par Le Corbusier est une mathématique « sensible », incarnée à même le corps percevant (les proportions du Modulor qui sont des « mesures », l'ordre que nous *ressentons* et qui nous apaise à la *vue* de formes simples, etc.). Ce dont Le Corbusier fait l'éloge, c'est d'une rationalité qui se donne à même le sensible de la perception et de la vision réelles, qui fait signe à partir de l'expérience vivante faite par un « corps d'homme » au contact charnel d'une architecture « substantielle ».

Après avoir insisté sur le fait que la question de l'échelle humaine se situait au cœur même de l'entreprise corbuséenne, il s'agit à présent d'analyser cette notion et d'essayer de montrer la richesse de ses emplois dans divers contextes

⁴¹³ *Le Modulor*, p. 74.

⁴¹⁴ *Le Modulor*, p. 74.

problématiques. Mais pour comprendre la structuration conceptuelle de la notion d'échelle humaine, il faudra en même temps revenir sur la manière dont, d'un point de vue génétique, celle-ci s'est imposée comme l'une des conceptions les plus centrales aux yeux de l'architecte. Et, là encore, c'est à l'expérience du voyage d'Orient qu'il faudra se référer.

Voie du Folklore / Voie du Parthénon : la double dimension de l'« échelle humaine »

La thématique d'un retour à l'échelle humaine n'est pas, nous l'aurons compris, un simple mot d'ordre ou un simple signifiant vide au sein du dispositif de pensée corbuséen. Il s'agit là d'une véritable notion qui, sous son caractère en apparence extrêmement ramassé et simple, est le résultat d'un travail d'élaboration tout à fait intéressant. Et lorsque Le Corbusier entend faire tourner son projet de reconstruction de l'architecture moderne autour du centre fondamental de l'échelle humaine, il caractérise cette notion de sorte à pouvoir lui faire jouer un rôle opératoire efficace dans l'ensemble du domaine couvert par l'architecture en son sens élargi. C'est pourquoi la notion d'échelle humaine n'est jamais donnée d'un bloc et n'est pas une notion simple. L'échelle humaine, à la fois instrument de mesure de la production architecturale et socle à partir duquel édifier un système architectural complet et cohérent, doit d'abord être replacée au sein de la théorisation corbuséenne des besoins humains⁴¹⁵. En effet, dans sa réflexion anthropologique, l'architecte cherche avant tout à justifier l'appel à l'échelle humaine du point de vue d'une prise en compte d'une humanité générique (et non pas du point de vue de l'individu singulier), ceci par la mise en avant des « propriétés » générales, communes et partagées par l'ensemble des individus. Si l'architecture doit selon Le Corbusier chercher à élaborer des solutions génériques ou standards, c'est certes parce que l'époque machiniste est à de telles solutions, mais également parce que l'architecture s'adresse à une humanité dont la constitution permet l'adoption de telles solutions. Si chaque représentant de l'espèce humaine n'était qu'une individualité idiosyncrasique ne partageant rien d'un ensemble de propriétés

⁴¹⁵ ADA, p. 67 : « Rechercher l'échelle humaine (...) c'est définir des besoins humains ».

communes, une architecture de l'échelle humaine serait par principe impensable et le développement de règles normatives ou de solutions générales par principe absurde. Or, s'il ne s'agira pas pour Le Corbusier de nier la réalité des différences individuelles irréductibles, il est tout de même manifeste qu'à ses yeux il existe bien quelque chose comme des propriétés humaines génériques⁴¹⁶ (« un homme, une constante », dit l'une des citations précédentes). Ces « propriétés » nous renvoient à de multiples dimensions de la constitution humaine et des facultés ayant été données en partage aux différents individus. Comme nous le verrons, la question de l'échelle humaine, partant de la problématique des besoins humains, se constituera comme une stratification du réel anthropologique selon la prise en compte de différents niveaux (biologique et physiologique, esthétique et rationnel, métaphysique et spirituel). Car il s'agira bien de prendre en compte la totalité de l'humain, s'il s'agit de satisfaire par le moyen de l'architecture à l'ensemble des besoins humains génériques. Une architecture qui ne prendrait en compte que les besoins vitaux corporels et élémentaires représenterait nécessairement une prise en compte insuffisante et tronquée de l'échelle humaine dans toute sa globalité.

Nous proposons, en première approche et de la manière la plus générale qui soit, de caractériser l'échelle humaine selon un double point de vue : celui de l'homme comme être corporel et celui de l'homme comme être spirituel⁴¹⁷. C'est pourquoi l'échelle humaine se dédouble d'emblée en fonction de la nature des besoins à satisfaire et des facultés à prendre en compte à cet effet. Il y a donc une échelle humaine des besoins du corps et une échelle humaine des besoins de l'esprit⁴¹⁸. Le Corbusier distingue ces deux dimensions de manière extrêmement nette :

« Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions.

⁴¹⁶ *Précisions*, p. 108 : « Nos besoins sont quotidiens, réguliers, toujours les mêmes (...) Tous les hommes ont les mêmes besoins ».

⁴¹⁷ Paul Valéry énonce une intention similaire dans son *Eupalinos*, Paris : Gallimard, 1970, p. 81-82 : « Il est donc raisonnable de penser que les créations de l'homme sont faites, ou bien en vue de son corps, et c'est là le principe que l'on nomme utilité, ou bien en vue de son âme, et c'est là ce qu'il recherche sous le nom de beauté ».

⁴¹⁸ Nous verrons que cette distinction d'abord assez tranchée (pour les besoins de l'analyse) n'est pas pour autant la marque d'une frontière étanche entre les domaines corporels et spirituels (prendre en compte la totalité de l'humain, cela revient également à saisir comment s'opère la médiation entre les domaines formant la totalité de l'être considéré).

Tous les hommes ont mêmes besoins (...)

La maison est un produit nécessaire à l'homme.

Le tableau est un produit nécessaire à l'homme pour répondre à des besoins d'ordre spirituel, déterminés par les standards de l'émotion »⁴¹⁹

Toute l'architecture de Le Corbusier est basée sur cette conviction fondamentale de la régularité et de la constance de l'humanité biologique, physiologique, psychologique et émotionnelle. L'architecture corbuséenne engage ainsi en son fondement même une certaine vision de l'homme, une certaine prise en considération de l'anthropologie (de même qu'une certaine détermination de la place de l'individu humain au sein de la nature et de l'univers). Au niveau corporel, les hommes doivent répondre aux mêmes nécessités primordiales, à la satisfaction des mêmes besoins⁴²⁰ : l'existence est tout d'abord tournée vers la recherche de l'utilité vitale et vers l'assurance de la sécurité matérielle en termes de subsistance et de confort. C'est pourquoi pour répondre aux besoins primordiaux du corps, l'architecture en son sens d'acte humain de prise en compte de l'échelle humaine doit pouvoir assurer protection contre la nature antagoniste (le froid, la chaleur, les éléments, les agressions et intrusions d'autrui), abri, possibilité la plus efficiente possible d'organiser l'espace pour la satisfaction quotidienne de certains besoins élémentaires (se nourrir, éteindre sa soif, dormir, stocker des outils nécessaires à l'usage de la vie, etc.). Tout cela est assez facile à comprendre et l'architecture la plus sophistiquée devrait toujours pouvoir prendre en compte la satisfaction des besoins du corps dans leur caractère le plus primaire.

De manière plus surprenante, Le Corbusier pense également la satisfaction des plaisirs spirituels sur le modèle du besoin. Il y aurait donc un besoin esthétique de satisfaction désintéressée, d'une architecture capable à la fois d'aménager par une organisation matérielle adéquate (architecture comme construction) la possibilité d'un temps de la méditation et de la pensée, ainsi que d'une architecture productrice

⁴¹⁹ *VuA*, p. 108.

⁴²⁰ *ADA*, p. 72 : « Ces besoins sont peu nombreux ; ils sont très identiques entre tous les hommes, les hommes étant tous faits sur le même moule depuis les époques les plus lointaines que nous connaissons. Le Larousse chargé de nous donner la définition de l'homme nous donne trois images pour démontrer celui-ci sous nos yeux ; toute la machine est là, carcasse, système nerveux, système sanguin, et il s'agit de chacun de nous, exactement et sans exception ».

de beauté par le jeu des volumes et des formes lui-même⁴²¹ (architecture comme art). Cependant, d'une manière constamment réaffirmée, rappelons que Le Corbusier indique également un ordre de priorité entre les deux domaines spécifiquement distincts des besoins du corps et des besoins de l'esprit : les premiers doivent être satisfaits pour que la possibilité de satisfaction des seconds puisse être envisagée⁴²². La satisfaction des besoins de l'esprit, dont la nécessité est aux yeux de l'architecte toute aussi réelle que celle des besoins du corps, ne sera pourtant que seconde, car ne pouvant venir qu'une fois les besoins matériels satisfaits et sur la base d'une telle satisfaction⁴²³.

Si l'architecture moderne se veut donc une tentative de refondation de la discipline (et de réforme de la culture au moyen de celle-ci) centrée sur la mesure fondamentale de l'échelle humaine, la théorie architecturale aura pour défi principal la formulation du contenu à donner à cette notion-norme, et le projet devra pouvoir inventer des dispositifs architecturaux standardisés et généraux permettant la satisfaction pleine et efficiente des besoins considérés dans une telle perspective. Ce que nous voudrions tout d'abord montrer, c'est que du point de vue de la genèse de la théorie corbuséenne, la prise en compte de la centralité de l'échelle humaine de l'architecture (dans sa double dimension) constitue en quelque sorte l'aboutissement des « leçons »⁴²⁴ du grand voyage en Orient. Nous savons que le voyage corbuséen a été marqué par deux découvertes principales⁴²⁵ : l'émerveillement devant les formes de vie vernaculaires et les productions du folklore des peuples des Balkans notamment ; la révélation de la nature de l'art architectural véritable face aux grandes œuvres du génie humain (et notamment du Parthénon dans ce cas). Or, la notion d'échelle humaine peut être potentiellement reconstruite à

⁴²¹ ADA, p. 81 : « L'art nous est nécessaire, c'est-à-dire une passion désintéressée qui nous élève ».

⁴²² VuA, p. 86 : « Quand une chose répond à un besoin, elle n'est pas belle, elle satisfait toute une part de notre esprit, la première part, celle sans laquelle il n'y a pas de satisfactions ultérieures possibles, - rétablissons cette chronologie ».

⁴²³ Pour une discussion détaillée des rapports entre l'architecte et l'ingénieur, ou entre l'architecture dans sa dimension utilitaire et fonctionnelle et l'architecture prise dans sa dimension artistique, nous nous permettons de renvoyer aux analyses menées sur ce point dans le deuxième chapitre de notre troisième partie.

⁴²⁴ ADA, p. 204 : « Que de leçons, que de leçons ! ».

⁴²⁵ Giuliano Gresleri a parfaitement bien souligné ce point : « Le voyage s'annonce donc marqué du sceau des émois provoqués par les traditions vernaculaires et l'inventivité populaire d'un côté, et de l'autre par la confrontation attendue avec la grande culture classique, bien éloignée du régionalisme jurassien de son professeur L'Eplattenier et la culture ruskinienne qui a marqué sa jeunesse ».

partir de cette double expérience, ainsi que des leçons spécifiques que Le Corbusier aura pu en tirer et qui aboutiront à des éléments centraux de ses théories à partir du début des années 20. À partir de l'expérience des réalités vernaculaires et de la réflexion sur la question du folklore, Le Corbusier aboutira à la formulation d'éléments de solution standards en ce qui concerne le domaine de l'échelle humaine des besoins du corps. C'est là ce que l'on peut appeler « la voie du folklore » qui donnera lieu, pour dire les choses de manière extrêmement schématique, à l'extraction d'une « leçon » (pour utiliser la terminologie corbuséenne) permettant la formulation des réflexions autour de la « machine à habiter ». D'une autre côté, à partir de l'expérience des chefs-d'œuvre architecturaux, Le Corbusier en arrivera à développer une réflexion esthétique extrêmement riche en ce qui concerne tout autant le processus de création architecturale (éléments composant le « langage de l'architecture », dynamique du projet, etc.) que la réception de l'édifice par l'utilisateur en tant que celle-ci semble constitutive de l'œuvre elle-même (physiologie des sensations, thème de la promenade architecturale, etc.). C'est là « la voie du Parthénon », permettant une réflexion prenant en compte l'échelle humaine des besoins de l'esprit par le biais de l'expérience esthétique, et aboutissant aux réflexions autour de la notion de « machine à émouvoir ». Dans un cas comme dans l'autre, la leçon du voyage aura été dans la détermination de besoins généraux auxquels il s'agit d'apporter des solutions « standards ».

Si les expressions « voie du folklore » et « voie du Parthénon » sont bien des reconstructions dans le cadre de cette réflexion sur la thématique de l'échelle humaine, l'existence de ces deux voies semble pourtant « attestée » par certaines formulations de Le Corbusier. Citons ici un passage de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* :

« Après un tel voyage, le prestige du décor est définitivement tombé (...) il y a l'architecture qui est forme pure, intégrale, - structure, plastique, - et il y a les œuvres d'art : *Phidias ou le pot du potier du Balkan serbe* (...) Ou c'est l'œuvre qui à travers l'épuration des folklores nous révèle une pensée-type, passible d'universalité, langage du cœur de tous les hommes (...) Rentrée. Digestion. Une conviction : il faut recommencer à zéro. Il faut poser le problème (...) Nous avons désiré construire et ne plus douter »⁴²⁶

⁴²⁶ ADA, p. 211-218 (nous soulignons).

Ou encore dans *Précisions* :

« On me taxe aujourd'hui de révolutionnaire. Je vais vous confesser que je n'ai jamais eu qu'un maître : le passé ; qu'une formation : l'étude du passé.

Tout, longtemps, encore aujourd'hui : les musées, les voyages, les folklores. Inutile de développer, n'est-ce pas ? Vous m'avez compris, je suis allé partout où il y avait des œuvres pures – *celles du paysan ou celles du génie* – avec ma question devant moi : « Comment, pourquoi ? » »⁴²⁷

Commençons donc par le premier point évoqué ici, à savoir la « voie du folklore ».

La « leçon » du folklore

Cela est bien connu, les voyages de jeunesse de Charles-Édouard Jeanneret ont constitué une source inépuisable d'images et de références pour la pensée et les projets architecturaux du futur Le Corbusier. L'expérience du voyage est à concevoir comme une véritable « matrice » de l'œuvre à venir, par le jeu de la mémoire et de la réécriture du souvenir. C'est à partir de son propre rapport au temps vécu des expériences passées que Le Corbusier en viendra à développer une architecture fondée sur une modalité spécifique d'un rapport non mimétique à l'histoire. Ce mode de référence au passé se donne bien sous la forme du recours à l'histoire, en tant que celle-ci constitue un fonds permanent de « leçons » d'avenir dont il faut savoir extraire toutes les virtualités et les potentialités créatrices. Nous souhaitons ici envisager la manière dont l'expérience du folklore et des réalités vernaculaires et populaires a pu constituer une telle « leçon » et déboucher sur la formulation de théories originales dans la pensée de Le Corbusier. Et, si tant est que le voyage d'Orient est un chemin de redécouverte de l'échelle humaine comme norme permettant la refondation tant désirée de la discipline architecturale, il est clair que la « voie du folklore » aura permis au futur Le Corbusier de penser à la fois l'existence d'un certain nombre d'éléments standards en ce qui concerne les besoins du corps (« les témoins que les temps ont respectés ont une valeur humaine permanente ») et de déceler un certain nombre de modalités générales de satisfaction de ceux-ci.

⁴²⁷ *Précisions*, p. 34 (nous soulignons).

Dans des termes peut-être encore maladroits, Charles-Édouard Jeanneret aura vu dès le moment du voyage tout le potentiel d'avenir contenu dans la méditation et la réflexion sur la nature de l'art populaire⁴²⁸ :

« Ainsi, cet art populaire comme une immuable caresse chaude enveloppe la terre entière, la couvrant des mêmes fleurs, unissant ou confondant les races, les climats, les lieux. C'est, étalée sans contrainte, la joie de vivre d'un bel animal. Les formes sont expansives et gonflées de sève ; la ligne toujours synthétise les spectacles naturels ou offre, tout à côté et sur le même objet, les féeries de la géométrie : étonnante conjonction des instincts rudimentaires et de ceux susceptibles des plus abstraites spéculations (...) Considéré d'un certain point de vue, l'art populaire surpasse les civilisations les plus hautes. Il demeure *une norme*, sorte de mesure dont l'étalon est l'homme de race – le sauvage, si tu veux »⁴²⁹

Si « d'un certain point de vue, l'art populaire surpasse les civilisations les plus hautes » et constitue « une norme », une « mesure » et un « étalon » à suivre, c'est en ce que le développement des arts folkloriques vernaculaires (qu'il s'agisse de la poterie serbe que Jeanneret aimait tant, de l'habitat vernaculaire ou des modes vestimentaires des populations rencontrées dans les Balkans) possède aux yeux de Le Corbusier une forme de spontanéité et de vérité qui expriment par une sorte de croissance « naturelle » l'adéquation entre la vie d'un peuple (assimilé ici à « l'homme de race » ou au « sauvage »...), son milieu naturel et social (coutumes et traditions) et les productions de son art et de sa technique⁴³⁰. Selon l'une de ses métaphores favorites, le folklore d'un peuple éclot sur le sol de sa culture telle une « fleur », par une sorte de processus naturel⁴³¹, née de la fertilité de la terre populaire, s'incarnant dans un produit de toute beauté. Les productions culturelles d'un peuple sont les fleurs de la culture populaire.

Comme le dit l'architecte :

⁴²⁸ Citons ici le sentiment de Paul V. Turner dans son ouvrage *La formation de Le Corbusier, op. cit.*, p. 97-98 : « L'un des aspects les plus frappants de ce récit est le respect manifesté par Jeanneret à l'égard de l'art et de la culture populaire (...) Dans de nombreux passages, Jeanneret exprime le sentiment que cette culture populaire est d'une certaine façon supérieure à la culture « civilisée », parce qu'elle est universelle et fondamentale et qu'elle communique avec des forces spirituelles profondes (...) Jeanneret voit dans les formes populaires non seulement l'économie et l'efficacité mais, plus encore des vérités formelles et spirituelles ».

⁴²⁹ *VO*, p. 37 (nous soulignons).

⁴³⁰ *VO*, p. 79 : « Parler de Stamboul et n'en pas dire la vie, c'est enlever l'âme à ces choses que je vous ai citées. Et si je l'avais fait, vous disant l'harmonie de *cette* vie avec *ce* milieu, l'occasion me serait venue aussi de vous parler de l'affreux désastre, de la catastrophe qui anéantira Stamboul : l'avènement des Temps Modernes ».

⁴³¹ « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », *op. cit.*, p. 99 : « Il se présente comme une éclosion spontanée des puissances créatrices et lyriques qui ne cessent de s'épanouir au long des âges dans l'intimité des milieux favorables ».

« « Expression fleurie des traditions » ne signifie nullement décors peints ou sculptés apparus ici et là autrefois. Et la leçon, pour les aveugles, serait de surenchérir en multipliant – à froid – les effets d'une effusion dont la cause est tarie depuis longtemps »⁴³²

Plusieurs choses sont à noter d'emblée. Premièrement, si l'« étude du folklore est un enseignement », cet enseignement n'est pas à suivre en un sens littéral et uniquement formel. Contrairement à certaines tendances de l'architecture régionaliste⁴³³ et de l'art décoratif, autres modalités d'un mode de rapport au passé purement mimétique et formel, la leçon du folklore ne saurait résider dans une exploitation littérale de ses formes. Le folklore, en tant que tel, dans son caractère nécessairement local et relatif à une culture déterminée dont il constitue l'un des modes d'expression, est une chose du passé⁴³⁴ (« Il n'y a plus de folklore »⁴³⁵, dit l'architecte), une chose dépassée à l'époque du machinisme. Et ce n'est d'ailleurs pas sans émotion que Le Corbusier, dès ses voyages de jeunesse, aura pressenti l'inévitable disparition des traditions culturelles singulières et des productions de l'art vernaculaire devant l'événement inévitable du machinisme⁴³⁶. Mais bien que les productions folkloriques ne soient plus que des « documents » ou des « archives » témoignant de l'existence des cultures du passé, l'étude du folklore a encore beaucoup à nous enseigner, et il faut chercher à puiser tous les renseignements possibles tant qu'il est encore temps⁴³⁷. Comme toute fleur, le folklore est également une réalité suprêmement fragile, et de ce fait précieuse, qui sera amenée à disparaître définitivement sous les assauts violents de l'expansion machiniste si nous ne prenons soin d'en sauvegarder les traces. Notons qu'il s'agit là encore d'une attitude à l'égard du passé qui semble très loin de la caricature trop souvent faite d'un Le Corbusier sacrilège et profanateur.

⁴³² « Le folklore ou l'expression fleurie des traditions », *op. cit.*, p. 100.

⁴³³ Le régionalisme étant une solution architecturale complètement obsolète aux temps du développement d'une société machiniste internationale.

⁴³⁴ ADA, p. 37 : « Abandon des caractères régionaux en faveur d'un caractère international (...) seul l'homme subsiste entier avec des clairs besoins et une poésie élargie ».

⁴³⁵ ADA, p. 57.

⁴³⁶ *Précisions*, p. 25 : « Un événement neuf est intervenu : le machinisme (...) Une page est tournée (...) ce que l'on croyait être le plus sacré : la tradition, le patrimoine des ancêtres, la pensée du clocher, l'expression loyale de cette première cellule administrative est tombé ; tout n'est que destruction, anéantissement ». Ou encore dans « Le folklore ou l'expression fleurie des traditions » : « Et voici que des coutumes changent et que s'installe un nouveau mode de vie dans un cadre jusqu'ici équilibré. Déséquilibre. Heure néfaste ou bienvenue ? Tout dépend de la suite de l'aventure ».

⁴³⁷ *Entretien*, p. 169 : « Avant que sombre dans l'abandon ou la destruction les témoins de notre séculaire comportement, en attendant que la civilisation machiniste ait à son tour édifié une culture ».

Citons ici un passage instructif à cet égard :

« Les pleurnicheurs invectivent la machine perturbatrice. Les actifs intelligents pensent : enregistrons pendant qu'il est temps encore (...) ces témoignages sublimes des cultures séculaires. C'est à les étudier que nous trouverons les leçons de demain. Nous devons forger une nouvelle grandeur à l'époque machiniste, nouveau visage de l'âme neuve des temps modernes »⁴³⁸

Ainsi, pour nous, l'« étude des folklores n'est qu'une section d'une science majeure (...) l'ethnographie »⁴³⁹ et il faut mener cette étude à bien afin de trouver « les leçons de demain ». C'est d'ailleurs pour cela, deuxièmement, que Le Corbusier parle sans cesse à propos des folklores du fait qu'ils constituent des « témoins ». L'étude du folklore porte ainsi témoignage d'époques à jamais révolues et auxquelles nous ne pourrons jamais faire retour en dépit de nos désirs nostalgiques et de nos regrets quant à l'époque de la belle totalité de la vie communautaire. Mais nous pouvons pourtant encore extraire de leur témoignage des leçons d'avenir (sachant que copier ou imiter de manière servile une réalité ne sera jamais équivalent au fait d'en extraire les enseignements). Comme le dit Le Corbusier dans l'une des citations précédentes, suivant en cela son principe « historiciste » (à chaque époque ses formes propres) et sa vision partiellement linéaire du devenir historique⁴⁴⁰, il n'est pas possible de chercher à imiter « les effets d'une effusion dont la cause est tarie depuis longtemps » ou « des formes ayant cessé de vivre ». Lorsqu'une culture perd la vivacité de son existence (sa sève), les formes qu'elle a pu produire et qui subsistent à titre de traces, sont en quelque sorte vidées de leur substance. Mais c'est pourtant à étudier les folklores « que nous trouverons les leçons de demain ». L'étude de la leçon du folklore en tant que phénomène humain constitue tout d'abord aux yeux de Le Corbusier un formidable antidote à la perversion des bases architecturales élémentaires et essentielles par l'académisme⁴⁴¹. Le folklore, en tant que « vérité

⁴³⁸ *Précisions*, p. 31.

⁴³⁹ *Entretien*, p. 170.

⁴⁴⁰ « Le folklore ou l'expression fleurie des traditions », *op. cit.*, p. 105 : « Les folklores ne sont pas arrêt de la puissance créatrice dans le temps. Chaque époque constitue son folklore d'objets et d'abris. C'est par un subtil tâtonnement que se classent les choses de notre usage et que sont consacrées celles qui méritent durée. La vie le fait à notre insu. Sachons observer et lire dans l'événement : nous n'y retrouverons jamais le prolongement chimérique de formes ayant cessé de vivre – la vie, plus forte que les regrets, ne s'arrête pas ».

⁴⁴¹ « Le folklore ou l'expression fleurie des traditions », *op. cit.*, p. 101 : « Par l'effet des Académies (...) la *dimension* s'est pervertie (...) Le folklore nous enseigne les justes mesures ; il nous renseigne. Il est le lent

humaine » au plus proche de la nature humaine elle-même, est une source d'information remarquable en ce qui concerne les besoins fondamentaux, véritables et originaires de l'homme :

« Mais Vignole n'est pas le folklore (...) L'étude du folklore ne fournit pas de formules magiques capables de résoudre les problèmes contemporains de l'architecture ; elle renseigne intimement sur les besoins profonds et naturels des hommes, manifestés dans des solutions éprouvées par les siècles »⁴⁴²

Il est clair qu'aux yeux de Le Corbusier, le folklore constitue toujours une sorte d'expression de la naturalité, qu'il exprime toujours l'un des lieux de rencontre privilégiés entre la nature (brute et humaine) et la technique, tant en ce qui concerne son processus de production qu'en regard du type d'hommes qui le produit et qui désigne toujours une forme humaine plus « pure » et plus proche de l'humanité originaire ou encore intouchée par la civilisation et la modernité (le sauvage, le paysan, l'enfant...). En tous les cas, puisque le folklore est une sorte d'émanation naturelle issue de la rencontre entre l'homme et son milieu (la culture populaire n'étant qu'une sorte de « seconde nature » ou de nature seconde), l'homme du folklore représente en quelque sorte l'homme naturel et originaire. C'est pourquoi il constitue une norme et une mesure⁴⁴³, du fait de sa proximité avec « l'échelle humaine » originaire des besoins (« les besoins profonds et naturels des hommes »), et notamment des besoins du corps. L'étude des documents du folklore humain nous permet en quelque sorte d'entrer en contact avec « l'état de nature » de l'homme, de prendre connaissance de l'échelle humaine dans sa plus pure naturalité. Et ce n'est pas un hasard si Le Corbusier se réfère ici à Rousseau⁴⁴⁴ et a recours à l'une de ses thématiques les plus importantes lorsqu'il s'agit de justifier le thème de l'échelle

travail des générations, la longue mise au point, la commune mesure qui convient à des activités bien réglées (...) Il est une vérité humaine ».

⁴⁴² *Entretien*, p. 167-168.

⁴⁴³ « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », *op. cit.*, p. 99-100 : « On y trouvera, à coup sûr, des renseignements précieux sur les aspirations humaines les plus décantées, les plus épurées, sur des gestes, des comportements, des mesures valables. De là, aujourd'hui où tout est remis en cause en ce qui concerne le bien-être ou le mal-être des hommes, l'inappréciable signification des folklores et la justification des sources d'information qu'ils peuvent être pour nous ».

⁴⁴⁴ Grâce à l'étude ethnographique, Le Corbusier affirme la chose suivante dans l'*Entretien*, p. 170-171 : « *L'homme nu* de Jean-Jacques, le Huron de Voltaire qui, à une période prémonitoire semblable à la nôtre, servirent de témoins tout virtuels, nous les avons aujourd'hui sous la main (...) Vous ne vous rendez pas compte de ce qu'a signifié pour nos générations la révélation de ces civilisations si différente de la nôtre ».

C'est là peut-être l'une des seules occurrences où l'architecte n'indique pas clairement que « l'homme tout nu » n'est qu'une fiction.

humaine, à savoir celle de « l'homme tout nu », sorte de version corbuséenne de l'état de nature de l'auteur du *Contrat social* :

« Elle nous montre « l'homme nu » s'habillant, s'entourant d'outils et d'objets, de chambres et d'une maison, satisfaisant raisonnablement à l'indispensable et s'accordant un superflu capable de lui faire goûter l'abondance des biens matériels et spirituels. Le tout expérimenté par les générations, mis au point par les siècles et donnant la sensation d'unité comme aussi de profonde harmonie avec les lois du site et du climat »⁴⁴⁵

Cette figure de « l'homme tout nu » est omniprésente lorsque Le Corbusier aborde le thème du folklore. En abordant la question du statut du motif de « l'homme tout nu », nous allons également remarquer que les figures de la naturalité (au sens de leur « originarité », de leur supposées pureté et primauté : le sauvage, le paysan, le primitif, l'enfant) auxquelles Le Corbusier fait constamment recours dès lors qu'il s'agit pour lui de « démontrer » la vérité de ses principes architecturaux basés sur un respect des normes authentiques de l'échelle humaine, font également l'objet d'utilisations assez contradictoires. Bien que la plupart du temps, Le Corbusier ait recours à ce que l'on peut appeler des « figures de la naturalité » d'une manière tout à fait positive afin de fonder la véracité de ses propres conceptions architecturales, il est également possible (bien que plus rare) de trouver sous sa plume un usage péjoratif de telles figures. Avec un certain simplisme et une bonne dose d'ethnocentrisme, l'architecte en appelle parfois à la figure du « sauvage » pour indiquer la barbarie d'un goût non éduqué par les lois de la civilisation (le barbare étant celui qui n'a pas accès ou qui nie la culture comme telle) ou à celle du « paysan » entendu comme homme simple et intellectuellement peu développé. De telles occurrences se retrouvent principalement dans certains textes du *Voyage d'Orient* où, à côté de l'admiration constante de Le Corbusier pour un mode d'existence simple, marqué par l'humilité et la simplicité (autant de valeurs spirituelles dans lesquelles il se reconnaît pourtant fondamentalement), certains jugements⁴⁴⁶ sont marqués par une forme de barbarie de la part de l'architecte (pour

⁴⁴⁵ *Entretien*, p. 168.

⁴⁴⁶ *VO*, p. 80 : « (...) l'art du paysan procède de l'art de la ville. Il en est un cas particulier. C'est un métier, mais beau, toujours de traits intéressants et, en tous cas, d'une puissante stature. L'art du sauvage est initial. Le paysan est heureusement, quand il crée, un grand sauvage. Mais il a son mauvais goût, son orgueil, sa paresse. C'est pourquoi il vole à la ville ses expressions, ses vocables, et il les redonne avec naïveté et inconscience. C'est une

dire les choses ainsi). D'autre part, Le Corbusier fait un usage « loosien » de la notion de « sauvage-barbare » dans le cadre de sa lutte contre l'art décoratif, usage qui hérite de certaines limitations de la pensée de Loos dont Le Corbusier mime ici la rhétorique.

À l'inverse, et d'une manière bien plus profonde, Le Corbusier fait très souvent un usage pour ainsi dire « rousseauiste » des figures de la naturalité, se servant de la fiction de « l'homme tout nu » ou de « l'homme primitif » pour fonder la naturalité des solutions architecturales qu'il entend défendre. Ainsi, puisque répondre aux défis de la modernité machiniste, c'est nécessairement faire retour à l'échelle humaine de l'architecture, Le Corbusier tente d'accéder *par la pensée* aux bases foncièrement humaines du phénomène architectural. Tout comme Rousseau, cherchant à fonder le modèle de l'association légitime entre les hommes, se voit obligé « d'écarter les faits » et de recourir à une origine fictive (sous la forme de l'état de nature) qui servira de fondement à l'invention de l'avenir politique, Le Corbusier, cherchant à fonder l'architecture en vérité, « fictionnera » lui aussi constamment un modèle anthropologique naturel et premier sous la forme de la figure de « l'homme tout » (ou de « l'homme primitif »). Cet « homme tout nu » est un modèle fictif d'une humanité première et essentielle, sorte d'incarnation ou de personnification imagée du concept d'échelle humaine (tout comme le sage stoïcien est l'incarnation de la théorie morale), individu générique débarrassé des oripeaux de la civilisation et de son culte académique du passé⁴⁴⁷. « L'homme tout nu » est un homme dénué des préjugés de la civilisation, dénudé des habits hérités de l'histoire. Et c'est cet homme dénudé qui servira à l'architecte à mettre à nu le phénomène architectural en le ramenant à ses fondements essentiels, ceux du respect de l'échelle humaine. Trouver la vérité d'un phénomène pour Le Corbusier, ce sera toujours selon la même logique émonder, retrancher, épurer afin de retrouver et de rejoindre l'essentiel en retirant l'accidentel. Fonder l'architecture en vérité, ce sera avant tout revenir à la réalité première de l'humain qu'incarne « l'homme tout nu » comme figure même du naturel. Mais il reste tout à fait clair que « l'homme primitif » reste une fiction théorique dont la fonction

force naturelle qui jaillit malgré elle, et presque contre elle. Ceci est très bizarre et nous vaut des œuvres pleines de gaucheries et de barbarismes. Et la gaucherie nous apparaît belle, à nous autres devenus raffinés ».

⁴⁴⁷ ADA, p. 24 : « L'homme tout nu (...) n'a pas de préjugés. Il n'adore pas de fétiches. Il n'est pas collectionneur, il n'est pas conservateur de musée ».

essentielle est de mettre au jour les constituants premiers et éternels de l'art architectural dans l'optique d'une refondation de l'architecture moderne. Le Corbusier le dit d'une manière essentielle dans *Vers une architecture* au moment même où il n'a de cesse de rappeler à « MM. Les architectes » quels sont les éléments véritables du langage architectural (volumes, surfaces, plan), comment les concevoir et quel usage en faire :

« Il n'y a pas d'homme primitif ; il y a des moyens primitifs »⁴⁴⁸

C'est par le biais de la fiction de l'homme primitif que peuvent être mis au jour de manière effective les « moyens primitifs » de l'architecture, où l'adjectif « primitif » est à entendre au sens non seulement d'une forme d'originalité, d'élémentarité et de naturalité (au sens logique et ontologique de ces termes) , mais également pour une part au sens chronologique du caractère premier dans le temps. Car si la vision corbuséenne de l'histoire est bien pour une part une conception tout à fait linéaire de la temporalité historique (pas de retour en arrière possible ; ce qui est passé est « dépassé ») et qu'une certaine vision du progrès est présente dans sa pensée⁴⁴⁹, il n'en demeure pas moins qu'aux yeux de l'architecte, il faut prendre en compte une sorte de primat de l'originel, comme si les commencements désignaient en un sens le lieu de la plus grande pureté et de la vérité :

« La plupart des architectes aujourd'hui n'ont-ils pas oublié que la grande architecture est aux origines mêmes de l'humanité et qu'elle est fonction directe des instincts humains ? »⁴⁵⁰

« L'architecture, aujourd'hui, ne se souvient plus de ce qui la commence »⁴⁵¹

En ce qui concerne l'histoire de l'architecture, il est clair que le devenir historique est non seulement le lieu de la création de formes architecturales remarquables, mais

⁴⁴⁸ *VuA*, p. 53.

⁴⁴⁹ Au fond, pour Le Corbusier, le progrès est surtout à entendre au sens d'une progression inéluctable et sans retour possible, et non au sens d'une nécessaire amélioration de l'état de choses général, d'une progression en direction d'une valeur nécessairement supérieure.

Pensons ici à ce passage de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, p. 43 : « La fatalité du progrès est une fée prodigieuse, ni méchante, ni bonne, neutre, tout simplement aveugle ».

⁴⁵⁰ *VuA*, p. 55.

⁴⁵¹ *VuA*, p. 8.

que l'histoire est également le lieu d'une perte de sens de la signification originelle⁴⁵² du phénomène architectural et d'une dénaturation contingente de l'essence de l'architecture. La mission corbuséenne consiste en une restauration du sens d'origine de l'architecture par un retour aux fondamentaux de l'échelle humaine et un rappel à l'ordre réel des choses de l'architecture. C'est ici que l'appel à « l'homme tout nu » est envisagé en des termes fondationnels proches de ceux de l'état de nature rousseauiste :

« Si je pense architecture « maisons d'hommes », je deviens rousseauiste : « L'homme est bon ». Et si je pense architecture « maisons d'architectes », je deviens sceptique, pessimiste, voltairien et je dis : « Tout est pour le plus mal, dans le plus détestable des mondes » (Candide). Voilà où conduit l'exégèse architecturale, l'architecture étant le résultat de l'état d'esprit d'une époque. Nous sommes arrivés à l'impasse, les rouages sociaux et moraux sont désorganisés. Nous avons la soif de Montaigne ou de Rousseau en entreprenant un voyage pour aller questionner « l'homme tout nu » (...) nous sommes entièrement et totalement falsifiés, nous sommes faux »⁴⁵³

D'une manière assez surprenante, sur un point qui concerne ici le problème fondamental de la question du logis, Le Corbusier montre à quel point le retour à l'échelle humaine ne signifie rien d'autre qu'un retour à un sens architectural en quelque sorte « originaire » qui, selon lui, se trouverait à l'œuvre dans les constructions spontanées et non réfléchies comme telles (les « maisons d'hommes »), non seulement à l'origine de l'humanité, mais également dans toute construction mise en œuvre par un individu n'ayant pas subi les déformations, les perversions véhiculées par un enseignement architectural académique (« maisons d'architectes » signifiant ici architecture académique). À travers les nombreux exemples donnés par Le Corbusier de ce qu'il appelle ici des « maisons d'hommes » (qui sont de véritables palais du quotidien), nous comprenons qu'il y a un sens en quelque sorte spontané du construire chez l'humain (Le Corbusier parle du « fait architectural éternel »), et que l'échelle humaine, du fait qu'elle est l'expression même d'une forme pure de naturalité, est en quelque sorte immédiatement accessible à celui qui n' a pas « perdu par l'artifice des enseignements (...) sa

⁴⁵² Adolf Max Vogt utilise l'expression d'un « engagement en faveur de l'originel » chez Le Corbusier.

⁴⁵³ *Précisions*, p. 10-11.

sensibilité originale (d'origine) »⁴⁵⁴. Cet homme à la sensibilité non dénaturée par le jeu des artifices scolaires est qualifié d'« homme sain », d'homme « normal », d'homme dans la norme ou proche de la norme véritable des choses. Il apparaît ainsi clairement qu'à l'opposé de ces figures de la naturalité, l'architecte académique se situe dans une forme de pathologie et de perversion anormale par rapport à l'homme naturel (« nous sommes entièrement et totalement falsifiés, nous sommes faux »). Ainsi, si la grande architecture est « aux origines mêmes de l'humanité et qu'elle est fonction directe des instincts humains » (ce qui rappelle ici immanquablement la thématique de l'échelle humaine des besoins), l'étude des « maisons d'hommes » va non seulement permettre à Le Corbusier de découvrir les « moyens primitifs » de l'art architectural, mais va également lui permettre de montrer que de telles constructions sont possibles partout et toujours, quel que soit le milieu technique et social dans lequel se déroule l'acte constructif.

Ce fait est particulièrement bien souligné par Adolf Max Vogt lorsqu'il relève une double signification de l'appel au « primitif » chez Le Corbusier :

« (...) il envisage la double signification de la notion : d'une part un primitivisme originel, archéologique, si possible préhistorique ; d'autre part, un primitivisme encore vivace et agissant aujourd'hui, explorable sur le plan anthropologique et sociologique »⁴⁵⁵

Si l'architecture doit retrouver les fondements élémentaires qui la constitue en relation directe avec l'universel anthropologique de l'échelle humaine, le « fait architectural éternel » peut pour ainsi dire s'incarner dans le transitoire de n'importe quelle époque historique. Le phénomène architectural originaire peut être retrouvé dans n'importe quel temps et dans n'importe quel espace, puisque l'universel et l'éternel ne sont relatifs à aucune détermination spatio-temporelle, à aucun temps en particulier. L'éternel peut être retrouvé partout et toujours, puisqu'au fond, il est en quelque sorte toujours présent dès lors que l'essence humaine n'est pas pervertie par des éléments historiques la dénaturant. Si la « grande architecture » est plus visible par une sorte de retour-détour fictif à l'humanité primitive (il s'agit bien pour une part d'une véritable expérience de pensée), celle-ci n'est pas limitée aux temps

⁴⁵⁴ *Précisions*, p. 159 : « À ces spectacles, l'homme sain – du peuple ou de haute culture – puise une galvanisation, une incitation porteuse de joie (...) Seul ne comprendra pas, celui qui est saturé d'esprit académique, qui a perdu par l'artifice des enseignements et des paresse, sa sensibilité originale (d'origine) ».

⁴⁵⁵ Adolf Max VOGT, *op. cit.*, p. 136.

des origines. L'originarité du phénomène architectural est accessible à celui qui sait « faire retour » à la naturalité de l'échelle humaine, en-deçà de ses dénaturations culturelles et historiques. L'appel au primitif, au sauvage ou au naturel ne désigne ainsi pas tant une volonté de donner une description factuelle des origines réelles de l'architecture au sens chronologique d'une époque première de l'architecture, que l'indication d'une certaine « originarité » au sens ontologique et logique de l'élémentarité et de la primauté des composants véritables de toute architecture authentique. De toutes les manières, l'origine première au sens chronologique n'est pas accessible à la science descriptive et relève davantage de l'expérience de pensée dans l'optique d'une légitimation d'une refonte de l'architecture sur des bases non académiques.

Citons ici un passage dans lequel Le Corbusier donne divers exemples de ce qu'il appelle des « maisons d'hommes »⁴⁵⁶, productions spontanées d'architectures immédiatement « en ordre » en ce qu'elles sont des formes d'expression directe d'une construction à l'échelle humaine, tant en ce qui concerne la satisfaction des besoins du corps qu'en ce qui concerne la prise en compte de certaines données relevant des satisfactions spirituelles :

« J'ai dessiné la hutte du sauvage, le temple primitif, la maison du paysan et j'ai dit : ces organismes créés avec l'authenticité que la nature même met dans ses œuvres, - son économie, sa pureté, son intensité – ce sont eux qui, un jour de soleil et de clairvoyance, sont devenus des palais. J'ai montré la maison du pêcheur, construite dans une vérité aiguë, indiscutable ; mes yeux, plongés un jour dans l'architecture, dans le fait architectural éternel, l'ont subitement découverte »⁴⁵⁷

Et l'architecte d'évoquer cette « maison du pêcheur » comme illustration de la notion de « maison d'hommes » dans un passage d'*Une Maison – Un Palais* :

⁴⁵⁶ Il est intéressant de noter que Le Corbusier ne cite pas que des exemples d'habitations « primitives » lorsqu'il cherche à illustrer la notion de « maisons d'hommes ». Il cite également des constructions contemporaines faisant usage des « moyens primitifs » de l'architecture. « Primitif » ne signifie ici nullement une certaine simplicité limitative ou un manque évident de sophistication, mais bien plus l'emploi économe et juste de moyens élémentaires et premiers. Dans *Précisions*, p. 9, il parle par exemple d'une « bicoque ouvrière » : « Et j'ai vu une bicoque ouvrière en tôle ondulée (entièrement) tirée à quatre épingles, dont un rosier ornait la porte. C'était tout un poème des temps modernes ». Dans le même ouvrage, il parle un peu plus loin de la perfection de l'organisation spontanée d'une construction de pêcheurs ou encore de l'habitat des « nègres » du Brésil.

⁴⁵⁷ *Précisions*, p. 159.

« La maison des hommes, à travers les âges et sous tous les climats, est une organisation pure, si pure qu'elle a toujours pris le caractère d'un type, et que ce type allant de la mesure au palais, est unique dans le courant d'une époque, basé sur les mêmes causes profondes, raisonnables et sentimentales (...) cette maison-palais, produit synthétique de l'esprit et du cœur, qui continue aux portes bourdonnantes de la vie machiniste, l'éternel fait architectural (...) [Les pêcheurs] réalisent un programme pur qui n'est pas encombré des prétentions à l'histoire, à la culture, au goût du jour ; ils bâtissent un abri, un gîte, au jour le jour, avec des matériaux pauvres trouvés alentours (...) Vraiment les voici dans la maison-type de l'homme de partout et de toujours »⁴⁵⁸

Non seulement l'architecture vernaculaire et populaire qu'est la maison du pêcheur (qui incarne ici une figure de l'homme simple et en contact avec la nature) est une mise en œuvre parfaite de moyens nécessairement élémentaires et économes⁴⁵⁹ (tout sert, rien n'est à jeter : il s'agit d'une « vérité totale », dit Le Corbusier), mais tout dans cette construction est à l'échelle humaine, tant en ce qui concerne la satisfaction des besoins fonctionnels primaires, mais également en ce qui concerne la mise en œuvre d'une sorte de « poétique des faits »⁴⁶⁰, d'exigence lyrique⁴⁶¹ dans l'ordonnement spontané des rapports entre les éléments architecturaux⁴⁶². On retrouve ici le caractère double de la notion d'échelle humaine, tel que cela a été indiqué précédemment. Le thème des « maisons d'hommes » est ici essentiel en ce qu'il représente la dimension la plus proprement architecturale de la question du folklore. La « maison d'homme », qu'il s'agisse de la hutte du sauvage⁴⁶³, du temple primitif, de la cabane du pêcheur ou de la bicoque ouvrière, est une production d'un certain folklore, l'expression formelle et constructive immédiatement adéquate de l'esprit d'une culture particulière et déterminée (d'un peuple premier, d'un groupe social ou ethnique ou encore d'une collectivité professionnelle). Or le folklore est généralement le meilleur révélateur des constituants véritables de l'échelle humaine en ce que ses productions sont l'œuvre d'individus ou de groupes représentant des

⁴⁵⁸ *Une Maison – Un Palais*, p. 36-48.

⁴⁵⁹ *Une Maison – Un Palais*, p. 38 : « L'homme est économe. La maison-type est un summum d'économie ».

⁴⁶⁰ *VuA*, p. 113 : « La poésie n'est que dans le verbe. Plus forte est la poésie des faits. Des objets qui signifient quelque chose et qui sont disposés avec tact et talent créent un fait poétique ».

⁴⁶¹ Le Corbusier parle à ce propos d'un « lyrisme entièrement humain » dans *Une Maison – Un Palais*, p. 50 : « ce lyrisme sort spontanément sans crier gare. Il est en chacun de nos actes puisqu'il est tout en nous, notre conducteur. Ce pêcheur, pourquoi ne serait-il pas poète ? Le sauvage l'est bien ».

⁴⁶² *Une Maison – Un Palais*, p. 52 : « L'économie est au maximum. L'intensité est au maximum ».

⁴⁶³ Adolf Max VOGT, *op. cit.*, p. 140 : « De même que Rousseau affirme que l'homme primitif est bon, Le Corbusier prétend que la hutte originelle a de la dignité et qu'elle équivaut de ce fait à un palais. C'est l'ancrage décisif qui permet donc à Le Corbusier de mesurer le monde à l'aune des origines, et non du présent ».

figures de la naturalité humaine. C'est pourquoi, s'attaquant au problème contemporain le plus urgent à ses yeux (la constitution d'un logis moderne, d'une habitation domestique typique des temps machinistes), Le Corbusier nous invite à prendre la leçon du folklore architectural pour résoudre « le problème architectural contemporain », en ce qu'il est le plus formidable révélateur de l'échelle humaine de l'architecture dans certaines de ses dimensions fondamentales. Cette leçon peut d'ailleurs être résumée par le mot d'ordre d'équivalence « une maison – un palais ». Ce que nous enseignent les productions du folklore, c'est que la dignité architecturale peut et doit avant tout investir ce « temple de l'homme » qu'est le logis. La dignité de l'habitation domestique la plus simple réside dans la mise en œuvre d'un certain nombre de qualités architecturales élémentaires (extrêmement visibles dans les productions du folklore) respectant parfaitement l'échelle humaine, et non dans la monumentalité du programme à satisfaire ou la richesse des matériaux employés à cet effet.

Citons ici un beau passage synthétique d'*Une Maison – Un Palais* :

« « Mais ces maisons sont des palais ! »

Et l'on définit le palais, tout d'abord simplement : un palais est une maison qui frappe par la dignité de son aspect. La dignité est une attitude dominante qui émane d'une tenue décente. Cette attitude est dominante parce que ce qui la constitue est d'ordre monumental. Nous nommons monumental ce qui contient des formes pures assemblées suivant une loi harmonieuse. L'harmonie nous semble résulter d'une concordance parfaite entre la cause et l'effet. La cause est une question de logis : la construction. L'effet est une justification qui vous vient au spectacle d'un jeu savant et élégant de l'esprit. Bref : muons des mesures éphémères en bâtisses solides destinées à nos contemporains ; réalisons la métamorphose en maintenant une qualité d'esprit équivalente (...) Nous pouvons, nous aussi, si nous savons réaliser l'harmonieuse organisation de données nouvelles, faire de nos maisons, des palais (...) Ainsi la maison peut devenir un palais, toujours. La chose est entre les mains de l'architecte (...) le palais de nos dernières décades, produit des Académies, avait sali affreusement la signification du terme (...) La chose était entre les mains de l'architecte ; il a failli. Il a plaqué un décor de palais sur la maison. La maison n'est pas devenue un palais. Car la débâcle de toutes les vieilles recettes est arrivée, sous la rafale du machinisme»⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ *Une Maison – Un Palais*, p. 52-54.

Et Le Corbusier de conclure ce passage en disant : « Voilà peut-être le fond de l'esprit moderne : par la vérité atteindre à la dignité »⁴⁶⁵. Si l'objectif d'une architecture authentiquement contemporaine est d'atteindre à la dignité par la vérité, il est clair qu'aux yeux de Le Corbusier la vérité de l'architecture réside dans un ancrage de la discipline prenant pour centre la mesure de l'échelle humaine, cela afin de faire à nouveau de l'architecture cet acte humain fondamental qu'elle doit être. L'architecture moderne doit pouvoir se formuler en un système constructif et plastique capable de se situer à la hauteur de sa destination propre, de son sens anthropologique fondamental qui est d'être une « limite humaine, nous entourant, nous séparant du phénomène naturel antagoniste, nous donnant notre milieu humain, à nous hommes. Nécessité de combler une aspiration instinctive, de réaliser une fonction naturelle. Architecturer ! ». C'est là le sens même de l'habiter en tant que structure fondamentale de l'acte humain de « faire architecture ». Or, puisque l'architecture selon les mots de Le Corbusier « doit prendre son contenu pour mesure », et que ce contenu c'est l'homme, la vérité architecturale résidera nécessairement dans une prise en compte constante et essentielle de l'échelle humaine. En architecture, l'homme est la mesure de toutes choses. C'est uniquement par cette prise en compte des besoins humains véritables que la constitution d'un logis contemporain pourra permettre à l'architecture d'élever l'humain en direction d'une existence plus digne, plus respectueuse de ce que l'homme est en lui-même. C'est là le sens de cette formule permettant de ressaisir la saveur du projet corbuséen d'une refondation de l'architecture sur l'échelle humaine comme norme fondamentale de l'art d'organiser l'espace.

Il est maintenant temps de synthétiser les enseignements de cette voie du folklore en regard de la découverte par Le Corbusier de la centralité de la notion d'échelle humaine. Il s'agira de comprendre d'une part quelles sont les grandes « leçons » tirées de l'étude du folklore et, d'autre part, comment et sous quelles formes ces leçons se sont manifestées dans les théories ultérieures de l'architecte.

Cela a été dit en ouverture de cette discussion, nous pensons que dans le cadre d'une pensée de l'échelle humaine comme prise en compte des besoins

⁴⁶⁵ *Une Maison – Un Palais*, p. 68.

humains fondamentaux, les voyages de jeunesse de Le Corbusier permettent de reconstruire une double voie de détermination de l'échelle humaine des besoins, aboutissant respectivement à des inventions théoriques proprement corbuséennes : besoins du corps avec la « voie du folklore » aboutissant sur les réflexions relevant de la thématique de la « machine à habiter » ; besoins de l'esprit avec la voie dite « du Parthénon » et la pensée d'une « machine à émouvoir ». Cette double dimension correspond bien à la division de deux domaines au sein du champ architectural lui-même : *la construction* comme ensemble de solutions satisfaisant aux dimensions techniques, fonctionnelles, structurelles et programmatiques, permettant de satisfaire aux besoins corporels génériques (confort, protection, sécurité, organisation efficace des fonctions vitales en un lieu qui leur est dédié) ; *l'architecture* comme mise en œuvre par des moyens proprement esthétiques d'une libération d'un espace de la méditation, d'une incarnation dans la matière architecturale d'un ensemble de valeurs pouvant servir de point d'appui à la réforme de la culture en son intégralité et d'une expérience de la beauté par le jeu des formes architecturales elles-mêmes. Il s'agit ici de satisfaire à la part spirituelle des besoins humains. Or, la grande originalité de la pensée corbuséenne réside dans l'idée de l'articulation nécessaire entre la formulation de solutions générales et standards pour satisfaire à des besoins eux-mêmes pensés comme des réalités constitutives universelles et communément partagées.

Dans le cas de l'étude du folklore, il apparaît très clairement que Le Corbusier aura tiré de son étude de l'art populaire et des productions vernaculaires tout un ensemble de solutions concernant l'élaboration de formules générales permettant la satisfaction des besoins du corps. Cela avant tout parce que l'étude du folklore permet la révélation de l'existence d'une échelle humaine de tels besoins, ainsi que leur possible satisfaction par des solutions typiques. Ainsi, l'un des premiers points à souligner ici, c'est le fait que la manière dont Le Corbusier reformulera la leçon du folklore fera une place centrale à la notion de « standard ». Et l'on voit bien à quel point l'enseignement du folklore n'est pas contenu de manière immanente et immédiate dans les réalités étudiées (comme s'il s'agissait simplement de découvrir une vérité parfaitement manifeste), mais qu'il y a bien là une part d'invention et de réinterprétation des réalités appréhendées lors du voyage en fonction des intérêts et

des horizons problématiques propres à l'architecte de la villa Savoye. C'est là un véritable acte de création conceptuelle que de rapprocher la question du folklore, réalité de l'art populaire et de l'artisanat, et celle du standard, issue de ce qui pourrait sembler le domaine le plus étranger au champ du vernaculaire, à savoir le processus de production des objets industriels du monde machiniste⁴⁶⁶. Ainsi, il est clair que les folklores sont pour Le Corbusier des « standards » :

« (...) avoir observé dans le passé et dans l'étendue, les standards magnifiques et humainement déterminés laissés comme des témoins de dignité et de convenance humaine : ces standards des folklores sont l'expression même du « nécessaire et du suffisant » »⁴⁶⁷

Un tel rapprochement entre les objets du folklore et la notion de standardisation est possible en raison de deux points de vue : d'une part, l'analogie foncière aux yeux de Le Corbusier entre le *processus génétique d'élaboration* d'un standard industriel et sa propre interprétation de la manière dont les produits du folklore d'un peuple sont constitués au sein de la culture de celui-ci ; d'autre part, du fait des *caractéristiques communes* qui sont partagées par les objets du folklore et par les produits industriels standardisés. Comme tout objet technique, le produit d'usage d'un peuple est aux yeux de Le Corbusier le fruit d'un long processus de mise au point anonyme et de perfectionnement progressif d'une solution la plus efficiente possible à une problématique concernant la satisfaction à donner à une nécessité humaine :

« Les folklores sont le produit exceptionnel de ces rencontres heureuses. Mûri dans le cœur et dans l'esprit d'un homme, il attira, un jour, l'attention du groupe, fut adopté par lui, classé dans le patrimoine commun ; il y prolifère ; il s'adapte à des conditions plus multiples ; perdant peut-être certains traits trop particuliers, il devient une commune mesure d'expression, il entre dans le langage de la communauté. C'est désormais un document des mouvements profonds de la conscience »⁴⁶⁸

De la même manière, l'élaboration de toute solution standard (et notamment dans le domaine industriel) est selon l'architecte le résultat d'un processus de

⁴⁶⁶ De la même manière, il sera tout à fait étonnant de voir Le Corbusier rapprocher une réalisation artistique qualifiée de véritable œuvre de génie (le Parthénon) des notions de standard ou de machine.

⁴⁶⁷ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 272.

⁴⁶⁸ « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », *op. cit.*, p. 99.

perfectionnement progressif et cumulatif, du fait des apports anonymes⁴⁶⁹ (ce qui veut dire qu'il n'est pas le fait d'un acte unique de création individuel) à une tentative de solution à la difficulté par l'amélioration des fonctionnalités de l'objet, jusqu'à obtenir une adéquation parfaite entre l'objet et l'usage auquel il est destiné. Le processus de standardisation apparaît ici comme un processus de normalisation au moyen de la sélection des formules les plus adaptées (mobilisant les moyens les plus simples et les plus économes) et de l'élimination du superflu⁴⁷⁰. Le processus de production technique est entièrement calqué par Le Corbusier sur le processus de la sélection naturelle et de la survie des « espèces » les mieux adaptées. La production de standards industriels est ainsi une sorte de sélection industrielle :

« Établir un standard, c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, à rendement maximum, à emploi minimum de moyens, main-d'œuvre et matière, mots, formes, couleurs, sons »⁴⁷¹

Comparons ces propos avec ce que l'architecte nous dit des folklores :

« L'utile leçon des folklores réside dans la qualité de l'intention apportée à la réalisation d'une tâche (...) il n'y a plus de quantité négligeable puisque tout subit la poussée de cette intention, s'anime, prend forme conforme, répond généreusement au mobile, se trouve efficace, en pleine sympathie avec les gestes des hommes comme avec leurs pensées (...) L'objet n'est pas isolé, mais se range dans la famille des choses entourant la vie, aidant au geste ou stimulant des sentiments qui peuvent s'y attacher (...) Il s'agit, dès lors, d'une organisation dans un ordre donné (...) l'expression de la coutume dans ce que celle-ci a de plus réel et de plus permanent. Des *constantes* apparaissent, leçon encore des folklores (...) Ces coutumes ayant mis en accord les gestes et l'outillage, pourront durer aussi longtemps que ne sont pas apparus des éléments perturbateurs »⁴⁷²

⁴⁶⁹ Pensons ici encore aux mots de Valéry dans *l'Eupalinos*, p. 83, lorsqu'il évoque des objets qui « se sont faits d'eux-mêmes, en quelque sorte ; l'usage séculaire a trouvé nécessairement la meilleure forme. La pratique innombrable rejoint un jour l'idéal et s'y arrête. Les milliers d'essais de milliers d'hommes convergent lentement vers la figure la plus économe et la plus sûre ».

⁴⁷⁰ Dans *Vers une Architecture*, le développement de la culture est lui aussi pensé sur le modèle de l'élaboration d'un standard. Mieux : l'élaboration d'une solution standard est la meilleure image de la marche vers la culture. Voir ici p. 110 : « La culture est l'aboutissement d'un effort de sélection. Sélection veut dire écarter, émonder, nettoyer, faire ressortir nu et clair l'Essentiel ».

⁴⁷¹ *VuA*, p. 108.

⁴⁷² « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », *op. cit.*, p. 100.

Dans le cadre du projet de refondation de l'architecture moderne autour de la notion d'échelle humaine, il faut bien comprendre que la leçon du folklore telle qu'elle est tirée par Le Corbusier de ses expériences de voyage et de ses réflexions à propos de ce phénomène, est une leçon *pour l'architecture*. La cohorte des objets industriels contemporains constitue déjà le « nouveau folklore » de l'époque machiniste et le premier objectif de Le Corbusier est d'attirer l'attention des ses contemporains aux « yeux qui ne voient pas » sur la similitude entre le processus de production des objets techniques de l'industrie et la naissance des réalités du folklore. Similitude non seulement en ce qui concerne le processus de production matérielle, mais également en ce qui concerne l'esprit qui dicte cette production. À l'inverse, Le Corbusier cherche à montrer l'état d'arriération d'une architecture à dominante académique et historiciste n'ayant pas pris la mesure de la leçon qui nous est fournie par l'étude du folklore. C'est donc bien d'une leçon pour l'architecture qu'il s'agit. Car si l'architecture contemporaine veut répondre de manière efficiente aux problèmes posés par la satisfaction des besoins de l'homme machiniste, elle ne saurait rester sourde aux exigences de la question de la standardisation, telles que celles-ci se font jour à la fois dans la production industrielle et dans l'histoire culturelle de la production des objets qui font partie de l'existence utilitaire de la vie des peuples depuis l'origine de l'humanité. Il s'agira, contrairement aux préceptes académiques, de penser la maison sur le modèle de l'automobile, et de penser le processus de production de la construction architecturale comme une solution au problème de la « machine à habiter »⁴⁷³. Ce dont fait état la réflexion sur le folklore, c'est bien du fait que l'élaboration de produits selon des normes générales et standardisées (synonymes ici de perfection, d'économie des moyens, de rendement maximum adapté à la majorité des hommes du fait d'une constitution similaire), permet de mettre en accord « les gestes et l'outillage », l'homme et le monde des artefacts, l'humain et son milieu, de la manière la plus efficiente possible. Telle est la leçon séculaire du folklore humain. Et le premier usage fait par Le Corbusier d'une telle réflexion sur le folklore réside bien dans le fait d'inciter ses contemporains à militer pour la standardisation et l'industrialisation du bâtiment. Mais il va de soi que l'objet

⁴⁷³ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. VIII : « Le problème se trouve posé (...) comment vivre ? Je sais que je suis ici sur le thème même, le grand thème moderne : HABITER, savoir habiter. Habiter, c'est vivre, savoir vivre ! Disposer des bienfaits du Créateur : le soleil et l'esprit qu'il a donné aux hommes pour réaliser sur terre la joie de vivre et retrouver le Paradis Perdu ».

de la mise en regard du processus de production des objets de l'industrie mécanisée et de la réflexion sur le folklore est en soi une mise en garde contre une transposition trop littérale d'un champ à l'autre. Si les deux processus font bien état d'un certain nombre de similitudes, l'une des différences majeures entre la question du folklore et celle de la production industrielle réside dans la différence de nature des temps auxquels appartiennent ces deux ordres de réalités. Rappelons en effet que le machinisme constitue aux yeux de Le Corbusier une rupture *qualitative* dans l'histoire humaine. C'est pourquoi, là où *un* folklore est toujours constitué d'un ensemble de solutions locales aux besoins d'une culture « régionale » et particulière, le « nouveau folklore » machiniste ne peut prendre que le caractère élargi d'un folklore universel⁴⁷⁴, c'est-à-dire d'un ensemble de standards non plus simplement généraux⁴⁷⁵, mais proprement universels. C'est bien pourquoi les normes architecturales constructives imaginées et développées par Le Corbusier se veulent d'une application universelle, cela parce que le machinisme est amené à devenir inexorablement *la* culture universelle des temps nouveaux, cela à l'échelle d'un monde unifié par les techniques et le développement de forces productives inédites⁴⁷⁶. Plus de type de la maison bretonne ou d'habitat vernaculaire d'un peuple premier, mais des types constructifs distincts élaborés en fonction de programmes et de besoins universels à l'échelle du monde.

Aux yeux de Le Corbusier, l'universalisation des problèmes architecturaux à l'époque machiniste nécessite le retour à l'échelle humaine, c'est-à-dire la prise en compte des caractères de l'universalité anthropologique. L'homme de l'échelle humaine, c'est un homme universel et générique, et non plus un homme particularisé (et pour une part limité) par son appartenance à une culture déterminée. Dès lors que l'on retranche de l'homme tout ce qui le particularise reste « l'homme (...) entier avec des besoins clairs », selon l'expression de l'architecte. D'une manière certainement critiquable à bien des points de vue, Le Corbusier ne semble pas considérer le machinisme comme une culture particulière, mais comme une forme de culture universelle, ce qui lui permet de justifier le fait que l'époque machiniste

⁴⁷⁴ ADA, p. 37 : « Abandon des caractères régionaux en faveur d'un caractère international (...) seul l'homme subsiste entier avec des clairs besoins et une poétique plus élargie ».

⁴⁷⁵ Pour Le Corbusier, dans le folklore « le particulier se résorbe dans le général ».

⁴⁷⁶ Il ne faut pas oublier que le « folklore » d'une époque fait partie intégrante de la constitution de son « style ».

semble la plus propice pour opérer un retour aux bases universelles de l'échelle humaine.

Il également fondamental de bien noter que si la leçon du folklore est bien une leçon pour l'architecture (et non pour la production des objets industriels qui suit déjà depuis longtemps la voie du standard), *c'est un enseignement qui concerne l'architecture dans sa dimension constructive et fonctionnelle visant à la satisfaction des besoins corporels élémentaires*. La leçon du folklore ne dit encore rien de l'architecture comme nourriture artistique capable de combler les aspirations spirituelles de l'homme. Ce sera là le rôle dévolu à une autre voie, celle de la réflexion sur les chefs-d'œuvre du génie architectural. Rappelons que la notion de standard chez Le Corbusier permet dans son esprit une réponse efficace à des questions utilitaires et fonctionnelles. Le standard est une solution technique relevant de l'architecture comme discipline constructive. Même si le génie artistique « agit sur » des standards, aucune formule générale et normative ne permet comme telle de rendre compte de l'existence d'un chef-d'œuvre architectural ou de l'architecture comme art. Seul l'appel au génie comme individualité hors-norme permet de « rendre compte » du miracle de la beauté. Mais si l'architecture comme art est bien différente de l'architecture comme satisfaction constructive à des problèmes utilitaires, l'architecte doit aux yeux de Le Corbusier nécessairement être en même temps ingénieur. L'architecture doit d'abord satisfaire aux nécessités fonctionnelles avant que de pouvoir prétendre se formuler en tant qu'art de la mise en rapport des volumes dans l'espace. L'architecture est aussi et d'abord construction, même si elle ne saurait se réduire à cette dimension (sous peine de n'être que construction et plus du tout architecture). Ce point rejoint les réflexions précédentes concernant la primauté ou la priorité des besoins corporels élémentaires sur les besoins plus proprement spirituels de l'humain. *La leçon du folklore est ainsi une leçon pour l'architecture en tant que « construction » devant permettre la satisfaction de l'échelle humaine des besoins du corps*. De ce point de vue, ce que nous apprend l'étude du folklore, c'est qu'en ce qui concerne les besoins, fonctions et émotions, c'est-à-dire tout ce qui en l'homme relève d'une certaine naturalité biologique et psychophysiological, l'humanité possède une constitution « standard », ce qui justifie le fait que l'architecture doive chercher à élaborer des solutions elles-mêmes standards,

générales et normalisées pour se mettre en conformité avec l'échelle humaine du corps. Là aussi, des arguments « éternitaristes » relevant de l'universalité anthropologique de l'humanité biologique rejoignent des préoccupations historiques relatives à la spécificité irréductible de l'époque machiniste.

Ce point apparaîtra de manière tout à fait claire si nous nous penchons quelques instants sur la manière dont Le Corbusier aborde la question du mobilier⁴⁷⁷ dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, cela après avoir parlé du problème du logis dans ce qui précède (les deux questions étant évidemment reliées, le mobilier faisant partie de l'aménagement de la maison⁴⁷⁸). Luttant contre le culte antiquaire et fétichiste de l'objet unique et de l'art décoratif⁴⁷⁹, Le Corbusier entend « mettre à nu » la question du mobilier, c'est-à-dire revenir à la racine même du sens anthropologique du fait de s'entourer d'objets utilitaires équipant le logis, cela en reposant le problème de l'aménagement intérieur de la maison. Or, le sens anthropologique fondamental du mobilier, ce qui le justifie en regard de la question de l'échelle humaine des besoins, c'est bien d'être un outil facilitant le cours ordinaire de la vie⁴⁸⁰, et non pas d'être un objet d'attachement sentimental⁴⁸¹.

Le Corbusier, liant la question de la recherche de l'échelle humaine à celle de l'essence du mobilier, est très explicite sur ce point :

« Rechercher l'échelle humaine, la fonction humaine, c'est définir des besoins humains.

⁴⁷⁷ Nous aurions tout aussi bien pu choisir d'illustrer ce point à partir des réflexions urbanistiques de Le Corbusier, tant le même motif théorique est à l'œuvre dans les différents champs de la réflexion corbuséenne. Il nous a semblé plus efficace et plus rapide de traiter ici de la question du mobilier plutôt que d'une autre.

⁴⁷⁸ *Précisions*, p. 105 : « On n'abordera avec efficacité la rénovation du plan de la maison moderne, qu'après avoir mis à nu la question du mobilier. Ici est le nœud gordien ».

⁴⁷⁹ De plus, comme cela apparaît très clairement dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, la notion même d'« art décoratif » est complètement obsolète aux yeux de l'architecte. Pensons ici à ce qu'il dit p. 144 : « Les arts décoratifs étaient antitechniques. Ils allaient dans le sens opposé où conduit l'effort général de l'époque. Ils prétendaient réinstaurer le travail à la main. Les œuvres matérielles de l'art décoratif ne font pas partie du cycle d'époque ».

⁴⁸⁰ *Précisions*, p. 108 : « Qu'est-ce donc que le mobilier ? « Le moyen par lequel nous faisons connaître notre rang social » (...) Le mobilier, c'est des outils, et aussi des domestiques. Le mobilier sert nos besoins ; Nos besoins sont quotidiens, réguliers, toujours les mêmes. Nos meubles répondent à des fonctions constantes, régulières, quotidiennes ».

⁴⁸¹ *ADA*, p. 9 : « Les objets utiles de l'existence ont libéré autant d'esclaves d'autrefois. Ce sont eux les esclaves, les valets, les serviteurs. Les prenez-vous comme confidents ? On s'assoit dessus, on travaille dessus, on en use, on les use ; usés, on les remplace ».

Ces besoins sont types. Nous avons tous besoin de compléter nos capacités naturelles par des éléments de renfort. Les objets-membres humains sont des objets-types répondant à des besoins-types »⁴⁸²

Ou encore, autre manière de rejeter la notion même d'« art décoratif » au nom du sens anthropologique fondamental du mobilier, Le Corbusier recourt⁴⁸³ de manière tout à fait caractéristique à la fameuse figure de « l'homme tout nu » :

« L'homme tout nu ne porte pas de gilet brodé ; voilà qui est dit !

L'homme tout nu, mais c'est un animal respectable qui se sentant sur les épaules une tête avec un cerveau s'est mis à faire quelque chose par le monde. L'homme tout nu s'est mis à penser et, par le développement de son outillage, il cherche à se libérer des contingences extérieures, des charges qui l'obligeaient à des labeurs fatigants.

Son outillage lui sert à fabriquer des objets d'usage et ces objets d'usage sont destinés à faciliter les tâches ingrates de la vie quotidienne. L'homme tout nu, une fois qu'il est rassasié et s'est abrité...et s'est habillé, cherche à penser et ses pensées se dirigent vers ce qu'il estime le mieux et le plus élevé »⁴⁸⁴

Le Corbusier dénonce une attitude pathologique à l'égard du passé par la conservation « antiquaire » et fétichiste de tout un mobilier gonflé d'ornements, d'histoires, de fioritures, encombrant nos intérieurs. Tout ceci au mépris du sens anthropologique du mobilier en tant qu'outil humain visant la satisfaction de nos besoins, par une efficacité maximale (d'où la nécessité d'un mobilier standardisé et produit en série) et un encombrement minimal. Ce qui importe avant tout, c'est ici la fonctionnalité, le libre exercice rationnellement conçu des gestes du quotidien et des facultés, cela toujours dans l'objectif d'une satisfaction des « besoins fondamentaux des hommes ». C'est pourquoi rien ne remplacera ici la conception d'éléments simples et standardisés, répondant à la dimension universelle de nos besoins. En rationalisant la conception de l'art décoratif, au lieu d'encombrer nos intérieurs de reliques inutiles, nous gagnons ce qui est fondamental pour notre épanouissement, à savoir de l'espace. De même, moins les gestes quotidiens rencontrent d'obstacles, plus la vie de l'esprit pourra trouver une place consistante. Évidemment, cette

⁴⁸² ADA, p. 67.

⁴⁸³ ADA, p. 22 : « RÉPLIQUE : L'HOMME, L'HOMME TOUT NU ».

⁴⁸⁴ ADA, p. 22.

recherche de fonctionnalité n'est pas distincte d'un fort souci esthétique⁴⁸⁵, conforme à la conception ascétique et minimaliste de la beauté chère à Le Corbusier dès ses premières années à Paris : « Le grand art vit de moyens pauvres »⁴⁸⁶, dit-il. L'ornementation, la décoration sont donc non seulement laides et inutiles, mais bien plus selon Le Corbusier, suivant en cela la leçon de Loos : immorales. Là encore, dans une armoire ou un siège, se joue le projet de réformation et de purification de la culture tout entier, en mettant l'homme au centre.

La « leçon » du Parthénon

Venons-en maintenant à la seconde dimension évoquée en ouverture de ces réflexions concernant la « redécouverte » de l'importance fondamentale et de la centralité du thème de l'échelle humaine par l'architecte de Ronchamp. En mettant en corrélation le contenu des doctrines corbuséennes et le parcours génétique de l'architecte dans ses expériences de voyage, nous avons choisi de parler dans cet essai de reconstruction de la pensée de Le Corbusier d'une « voie du Parthénon » afin de désigner une autre dimension de cette « norme des normes » que constitue le concept d'échelle humaine. En effet, si la leçon du folklore est avant tout de penser une échelle humaine des besoins corporels que l'architecture doit nécessairement prendre en compte dans sa dimension constructive, la leçon qu'aura prise Le Corbusier au contact des chefs-d'œuvre de l'art architectural réside cette fois-ci dans une prise en compte de l'échelle humaine des besoins spirituels de l'humain, qui doit être assumée en tant qu'objet spécifique de la discipline architecturale considérée comme un art. Cet objet est bien pour Le Corbusier de produire une émotion plastique profonde au contact de la beauté du jeu des volumes dans l'espace. L'architecture, si elle est bien le jeu « savant » et « correct » des « volumes assemblés sous la lumière », n'en est pas moins un jeu qualifié par l'architecte de « magnifique ». Car il ne faut pas oublier le fait que pour Le Corbusier, l'architecture au sens le plus strict du terme ne saurait se réduire à n'être qu'une

⁴⁸⁵ Paul VALÉRY, *Eupalinos*, *op. cit.*, p. 83 : « il me semblait parfois qu'une impression de beauté naquit de l'exactitude ; et qu'une sorte de volupté fût engendrée par la conformité presque miraculeuse d'un objet avec la fonction qu'il doit remplir. Il arrive que la perfection de cette aptitude excite en nos âmes le sentiment d'une parenté entre le beau et le nécessaire ».

⁴⁸⁶ ADA, p. 131.

discipline constructive et technique, animée uniquement par un souci de juste rationalisation de l'espace en fonction d'impératifs fonctionnels, structurels et programmatiques. Contre les doctrines strictement fonctionnalistes, Le Corbusier n'aura eu de cesse de chercher à défendre l'idée d'une architecture devant nécessairement être pensée comme un art, sous peine de ne plus être conçue dans son essence spécifique (quitte à se quereller avec certains des représentants plus jeunes de l'avant-garde architecturale, pour qui cette défense de la dimension artistique de l'architecture était une idée rétrograde et trop formaliste). Si tout architecte doit bien être ingénieur, tout ingénieur n'en est pas pour autant encore architecte au sens le plus strict de ce terme. Le Corbusier n'aura jamais cédé sur cette question : l'architecture doit pouvoir être productrice d'une beauté plastique irréductible aux nécessaires aspects utilitaires auxquels toute construction doit également et premièrement satisfaire. Ainsi, il est tout à fait faux de faire de Le Corbusier le chantre de la théorie fonctionnaliste, puisqu'il n'en est pas l'un des représentants. De la même manière, cela ne veut aucunement dire que l'architecte de la Villa Savoye abandonnerait ces questions et ne serait qu'un pur idéaliste...

S'il est certain que Le Corbusier s'est toujours représenté la mission de l'architecte comme relevant d'une intervention dépassant de très loin la satisfaction de questions constructives (concernant ce point, le rôle de ses lectures de jeunesse, de son milieu social ont été plus que bien décrits dans d'autres ouvrages), du point de vue qui est le nôtre ici, il peut être intéressant de remarquer que l'expérience du voyage aura permis à l'architecte de mettre en relation ses velléités de transformation sociale et de rénovation spirituelle avec une dimension proprement architecturale, découverte notamment lors de la rencontre avec l'Acropole d'Athènes et le Parthénon de Phidias⁴⁸⁷. Avant que de revenir sur cet aspect génétique du problème, il est nécessaire de faire une remarque concernant ce que l'on peut appeler les besoins « spirituels » de l'humain, cela afin de justifier la distinction au sein du thème de l'échelle humaine entre une leçon du folklore qui concernerait prioritairement les besoins du corps et une leçon du Parthénon qui concernerait ceux de l'esprit. Premièrement, il est à noter que ce que Le Corbusier entend par les

⁴⁸⁷ Nous revenons en détails sur la signification de l'expérience du Parthénon comme « matrice » de l'œuvre corbuséenne dans le dernier moment de notre troisième partie. C'est pourquoi nous serons plus concis sur cette deuxième voie qu'en ce qui concerne celle du folklore.

« besoins spirituels » à satisfaire par le biais du jeu architectural ne relève pas ici en tant que tel ou prioritairement d'une recherche spéculative ou métaphysique de sens. L'architecture n'a pas pour but de présenter ou d'incarner dans la matière des idées ou des contenus de signification que l'on pourrait explicitement lire ou déchiffrer à même la matérialité de l'édifice. La prise en compte dans la projection d'un bâtiment d'une dimension spécifiquement spirituelle de l'humain ne signifie pas que l'œuvre construite serait une illustration d'un contenu de pensée préalablement thématiqué (donc en quelque sorte extérieur à la chose architecturale) et qui se donnerait à voir dans l'architecture sur le mode d'une représentation ou d'une symbolisation d'un tel contenu de sens théorique. De ce point de vue, le jeu des volumes n'est ni un texte abstrait à déchiffrer ni un prétexte servant à illustrer une pensée quelconque, et l'esprit humain n'a pas à chercher dans l'architecture une sorte d'incarnation d'idées conçues de manière abstraite ou générale. Comme le souligne l'architecte à propos de l'intense perfection du Parthénon : « Les cylindres, les cubes, les lignes horizontales ne décrivent, n'expliquent aucune légende ; aucune littérature ne peut s'y attacher, ni un dogme, ni une mystique ; ce sont des volumes et des lignes qui actionnent nos sens et ils sont établis de telle manière que notre esprit est ravi et que notre cœur déborde »⁴⁸⁸.

C'est le jeu architectural lui-même qui, *par le biais de moyens proprement architecturaux* (matériaux, lumière, organisation des rapports spatiaux, etc.) et non par référence à une pensée théorique extérieure⁴⁸⁹ (religieuse, philosophique, politique) à la réalité bâtie, a quelque chose de proprement « spirituel » aux yeux de Le Corbusier. Cette affirmation peut être entendue en trois sens distincts, mais néanmoins reliés, que nous évoquerons ici rapidement. En effet, l'adjectif « spirituel » peut ici aussi bien renvoyer à une faculté et à des besoins qu'à un ensemble de valeurs et de sentiments véhiculés par les productions d'un tel esprit et répondant spécifiquement aux besoins d'une telle nature. « Spirituel » renvoie donc d'un côté à l'activité d'une faculté humaine, à ce qui est le fruit d'une telle activité, mais également, d'un autre côté, à des valeurs culturelles partagées. Il faudrait ainsi distinguer ici entre l'adjectif « spirituel » lorsque celui-ci renvoie spécifiquement à

⁴⁸⁸ « Architecture et purisme », *op. cit.*, p. 44.

⁴⁸⁹ Pensons ici aux mots de Le Corbusier à propos de Ronchamp : « Le sentiment du sacré anima notre effort (...) langage d'architecture, équations plastiques, symphonie, musique ou nombres (*mais dépourvus de métaphysique*) » (Nous soulignons).

l'esprit humain et le substantif « le spirituel » comme champ de valeurs et d'expériences.

Ainsi, l'architecture est tout d'abord une réalité tout autant spirituelle que matérielle parce qu'elle est « chose de l'esprit », c'est-à-dire que l'édifice est toujours le fruit d'une activité de l'esprit (d'une conception ou d'un projet) menée par un individu humain disposant d'une faculté de penser. La réalité bâtie est la matérialisation ou l'objectivation dans le réel concret d'une activité spirituelle. Mais l'activité de l'esprit en question ici n'est pas une activité purement théorique ou une réflexion spéculative sur les principes premiers de l'être, elle est tout simplement une mobilisation des facultés humaines au service d'un projet architectural dont les idées sont immédiatement en lien avec des dispositifs matériels constitutifs de leur formulation. On peut ensuite également entendre cette expression concernant le caractère spirituel de l'architecture (ainsi que des besoins auxquels celle-ci entend répondre) au sens où le jeu architectural, en tant que résultat d'une activité de l'esprit de l'architecte, peut et doit pouvoir si cela est nécessaire « incarner » ou véhiculer un certain ensemble de valeurs spirituelles ou de sentiments qu'il serait possible de qualifier de « spirituels ». Ce qui veut simplement dire aux yeux de Le Corbusier que l'architecture peut nous amener à penser ou à ressentir des choses qui nous élèvent au-delà de la dimension purement utilitaire de nos vies, de la prise en compte de notre être animal, corporel et biologique. Mais là encore, c'est le jeu architectural lui-même qui est comme le vecteur d'une certaine spiritualité inscrite au sein même de la matière, sans qu'il y ait ici nulle séparation entre la matière et ce qu'elle véhicule. Ainsi, l'organisation matérielle du cabanon de Roquebrune Cap-Martin peut évoquer *par son architecture elle-même* (sans sous-texte ou mode d'emploi) des valeurs spirituelles telles que la simplicité, l'économie, ou encore le rapport immédiat et essentiel à la nature environnante. L'architecture, réduite à l'essentiel (en termes de moyens architecturaux, mais également en termes de confort et de satisfaction des besoins), incarne la lutte contre le superflu et promeut un certain rapport au monde emprunt de simplicité et de naturalité. L'utilisation du lait-de-chaux dans certaines constructions de la période moderniste véhicule une certaine « couleur » morale de pureté contre « l'immoralité » supposée d'un intérieur surchargé de reliques inutiles. Et il est par ailleurs indéniable que l'architecture de Ronchamp éveille un certain sens du sacré par le jeu des formes, des volumes et des matières lui-même. L'emploi

du béton brut est signe du primitif et de l'essentiel, sa dégradation par l'effet du temps inscrit l'œuvre humaine dans le cycle naturel, de même que toutes les œuvres de Le Corbusier inscrivent par leur relation au site un certain sens de l'ancrage de l'ouvrage humain dans le tout de la nature. Les exemples seraient ici innombrables tant cette question est fondamentale pour un architecte comme Le Corbusier, qui non seulement assigne à l'architecture un rôle de réformation de la culture (et donc une mission proprement spirituelle), mais conçoit également son art comme l'une des élévations et des accomplissements les plus remarquables de l'esprit humain. Mais dans tous les cas, il ne s'agit pas tant pour Le Corbusier d'adresser un message théorique ou des conceptions spéculatives par le biais d'une matière conçue comme prétexte ou illustration, que de chercher à montrer que l'architecture est par elle-même spirituelle ou vecteur de sentiments et de valeurs nous renvoyant à la part spirituelle de notre être. Enfin, il y a un dernier sens que l'on pourrait donner à cette spiritualité de l'architecture et à la nécessité de la prise en compte des besoins spirituels de l'homme, et qui concerne cette fois-ci la réception de l'édifice par l'utilisateur ou le récepteur. Si l'architecture est bien le résultat d'une activité de l'esprit, elle s'adresse également à un être qui est non seulement constitué d'un corps, mais également d'un esprit similaire à celui du créateur de l'ouvrage. Or, le fonctionnement de l'esprit humain, non entendu ici comme une faculté purement théorique (que Le Corbusier désigne plus volontiers du terme de « raison », l'usage de la notion d'« esprit » ayant un sens plus large et moins strictement spéculatif), est constitué par un fonctionnement réglé et par des propriétés générales partagées par tous les individus. Dans les conceptions corbusiennes, l'architecture doit ainsi être saisie par celui qui en fait l'épreuve, non seulement à un niveau corporel (l'architecture se vit et se ressent au long d'un parcours matériel fait d'impressions corporelles), mais également par le biais de son esprit. Pour que l'expérience architecturale puisse faire sens pour celui qui la vit, autrement dit que la conception du projet soit réussie, il faut non seulement que la raison humaine comprenne clairement la destination de l'ouvrage (à des niveaux programmatiques et fonctionnels avant tout), mais également que l'esprit puisse saisir d'une manière claire et lisible l'enchaînement des volumes et des événements spatiaux qui constituent l'édifice. Il faut que les impressions sensorielles puissent s'organiser en une totalité compréhensible par l'esprit qui les accueille et les recueille. Le bâtiment réel et concret ne pouvant être

appréhendé en une fois (par une sorte de vue synoptique au moyen des « yeux de l'esprit »), mais d'une manière irréductiblement diachronique au gré d'un parcours au cours duquel se forme une image de l'édifice comme totalité, c'est bien à l'esprit que revient la possibilité de synthétiser ce qui se donne sur le mode de la succession de parties distinctes, d'unifier le divers de la sensation. L'intention architecturale ne peut ainsi être comprise par celui auquel elle s'adresse si l'architecte ne prend en compte cette échelle humaine de la réception de l'œuvre par un être corporel et spirituel. Or il est clair que pour Le Corbusier l'architecture n'a de sens qu'à être destinée à son usager et que l'œuvre n'existe qu'en tant qu'elle est constituée par son récepteur au gré d'un parcours. L'œuvre est ainsi constituée dans sa réalité par l'activité d'un autre esprit que celui de son créateur, qui vient animer d'un sens l'intention première de l'architecte par l'expérience même du bâtiment. Et si l'architecture est ainsi une manière dont la pensée s'adresse à la pensée par le biais de la matière, l'architecte doit nécessairement mettre en œuvre un « langage humain » des choses de l'architecture, prenant en compte la dimension humaine du phénomène.

Ces trois interprétations possibles de la spiritualité de l'architecture renvoient toutes de manière essentielle à la question de l'échelle humaine. Qu'il s'agisse du fait que toute architecture soit le résultat matérialisé d'une intention de pensée créatrice, du caractère spirituel pouvant être véhiculé par cette activité de l'esprit objectivé dans les choses ou encore de la prise en compte du fait que l'architecture pour s'adresser efficacement à l'homme auquel elle est destinée doit se formuler en un langage qui soit à la mesure de son récepteur, la spiritualité de l'architecture renvoie inmanquablement à la question d'une échelle des besoins spirituels de l'humain. Que le terme « spirituel » renvoie à la possession par l'homme de certaines facultés spécifiques, au fait qu'il possède par conséquent certains besoins spécifiquement spirituels résultant de la possession de telles facultés ou finalement au fait que la constitution de l'humain (en termes de facultés et de besoins) à la fois permet et exige que l'architecture dépasse le niveau de la simple utilité matérielle pour s'inscrire à la mesure d'une certaine destination spirituelle de l'homme, l'échelle humaine fournit encore une « règle d'or » permettant de penser le phénomène architectural dans son principe, d'orienter ses productions et d'évaluer ses résultats.

Deuxièmement, remarquons que la distinction entre besoins du corps et besoins de l'esprit n'implique aucune pensée de l'opposition ou du conflit entre deux champs ou domaines également constitutifs de la réalité humaine. Le concept d'« esprit » chez Le Corbusier est un terme générique ne signifiant pas une faculté purement rationnelle sans aucun lien avec la dimension du corps. L'esprit est une faculté en relation directe et en totale continuité avec les données sensorielles reçues par le moyen du corps, sans pour autant être réductible à une réalité corporelle conçue ici comme étant limitée à la double dimension du besoin vital et de la réceptivité des sensations. Le phénomène architectural considéré comme fait d'art susceptible de produire une émotion esthétique authentiquement spirituelle réside dans l'union indissoluble de ces deux « parties » de l'humain que sont le corps et l'esprit. Citons à cet égard un texte important :

« Deux facteurs indépendants sont en présence, simultanés, synchroniques, inséparables, indissolubles : a) un phénomène biologique ; b) un phénomène plastique. Le biologique, c'est le but proposé, le problème posé, l'utilité fondamentale de l'entreprise. Le plastique, c'est une sensation physiologique, une impression, une pression par les sens, la carte forcée. Le biologique affecte notre bon sens. Le plastique affecte notre sensibilité et notre raison. Réunis tous deux en perception synchronique, ils réalisent l'émotion architecturale – bonne ou mauvaise »⁴⁹⁰

L'esprit est ici une faculté de penser les données de la réceptivité et de les organiser, ce qui implique un dépassement et un élargissement par rapport au pur et simple sentir. En tous les cas, l'objectif de Le Corbusier n'est nullement de formuler pour elle-même (ou dans l'abstrait) une théorie des rapports entre l'esprit et le corps, mais bien d'interroger les relations entre ces deux dimensions dans le cadre d'une réflexion qu'il faut qualifier d'« esthétique », cela tant en ce qui concerne la définition de la juste manière selon laquelle envisager la création des formes architecturales, qu'en regard de l'étude du processus de leur appréhension par le récepteur. Une telle réflexion est bien à proprement parler *esthétique*, c'est-à-dire réflexion sur les liens étroits entre le corps et l'esprit en tant que co-constitutifs d'un type d'expérience particulier. Le niveau esthétique est ainsi nécessairement une prise en compte de la totalité des facultés humaines et ne concerne ni l'être purement

⁴⁹⁰ *Précisions*, p. 126.

sensible, ni l'être purement rationnel. Comme l'avait parfaitement vu Kant, le domaine de la faculté de juger esthétique permet une pensée de l'unification et de la réconciliation pacifique de nos deux natures dans une expérience irréductiblement corporelle et spirituelle. Si Le Corbusier n'utilise pas le terme d'« esthétique » pour qualifier le champ dans lequel se situe sa réflexion, il recourt sans cesse dans ce cadre à la notion de « niveau plastique »⁴⁹¹ qui concerne spécifiquement l'appréhension et la conception des formes sensibles *par le corps et par l'esprit*. Le champ plastique de la création et de la réception des formes architecturales peut ainsi tout à fait être identifié à ce qu'en philosophie nous qualifions de pensée esthétique. De plus, il est clair qu'en tant qu'architecte, Le Corbusier pense que l'accession à une dimension proprement spirituelle ne peut se faire que par le biais de l'expérience esthétique elle-même. C'est en effet l'expérience de la beauté des formes architecturales, de l'émotion née de l'appréhension des rapports entre les éléments architecturaux, en un mot par la confrontation avec le jeu architectural lui-même, que peut s'ouvrir une certaine expérience du spirituel (du sacré, de l'insertion de l'homme dans la totalité naturelle, de la toute-puissance symbolique des mathématiques, etc.). C'est à partir de la spiritualité inscrite à même la matérialité du jeu architectural (en tant qu'il est le fruit d'une activité de l'esprit de son créateur), que l'individu peut accéder de manière privilégiée, par la voie esthétique, à une expérience *du* spirituel (que Le Corbusier nommera après 1945 « l'espace indicible »).

Si le spirituel corbuséen (et la prise en compte des besoins spirituels) bien compris relève avant tout d'une réflexion à dimension esthétique (et désigne seulement de manière secondaire un certain nombre de valeurs que nous qualifierions de « spirituelles »), comment se formule dès lors cette échelle humaine des besoins spirituels de l'homme et en quoi l'expérience du Parthénon peut-elle être dite révélatrice d'une telle caractérisation de la notion d'échelle humaine ?

Ce que l'on peut appeler ici la « leçon du Parthénon » concerne cette fois-ci une leçon pour l'architecture *en tant qu'art* et jeu esthétique visant à produire l'expérience

⁴⁹¹ « Tendances », annexe p. 85 : « J'ai dit que j'ai le droit de faire entrer dans l'architecture tout objet construit par l'esprit humain, ressortissant au phénomène optique : forme sous la lumière ». Ou encore : « L'architecture est une activité s'étendant à toute construction assujettie aux lois de la vision ».

de la beauté par le biais de l'émotion plastique. Elle permet à la fois l'élaboration théorique d'une sorte de nomenclature des besoins spirituels élémentaires et la formulation d'un ensemble de principes architecturaux généraux visant à satisfaire de tels besoins. Que la rencontre de Charles-Édouard Jeanneret avec les grands chefs-d'œuvre de l'architecture du passé ait été décisive, cela est tout à fait clair, notamment en ce qu'il déclare à l'envi que l'architecture (c'est-à-dire la véritable nature de l'art architectural) lui « fut révélée » lors du voyage d'Orient et surtout à l'occasion de sa rencontre avec le Parthénon en 1911⁴⁹².

Rappelons ici ce passage célèbre des « Confessions » de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* :

« (...) un grand voyage qui allait être décisif, à travers les campagnes et les villes des pays réputés encore intacts (...) J'ai vu les grands monuments éternels, gloire de l'esprit humain (...) L'architecture me fut révélée. L'architecture est le jeu magnifique des formes sous la lumière (...) Après un tel voyage, le prestige du décor est tombé définitivement (...) il y a l'architecture qui est forme pure, intégrale, - structure, plastique, - et il y a les œuvres d'art »⁴⁹³

Si ce texte indique bien l'existence d'une double voie corbuséenne lors du voyage (les « pays réputés encore intacts » / « les grands monuments éternels »), il faut bien insister sur le fait que cette révélation de la nature véritable de l'art architectural (et nous nous situons bien au niveau esthétique, puisqu'il s'agit d'opposer le « jeu magnifique des formes sous la lumière », définition proprement corbuséenne de la discipline, au « prestige du décor ») concerne les leçons tirées de l'étude des grands chefs-d'œuvre architecturaux et que cette leçon concerne *l'architecture en tant que processus esthétique de création d'une œuvre de l'art visant une satisfaction d'ordre spirituel* (l'expérience de la beauté au moyen du jeu réglé des rapports architecturaux entre des formes pures) *par le biais d'un juste exercice de l'activité de l'esprit* (et non plus l'architecture comme construction visant à satisfaire les besoins corporels généraux et élémentaires). La « leçon du Parthénon » concerne donc bien la dimension spirituelle de l'architecture, et cela dans tous les sens de la notion de « spiritualité » mis en avant auparavant.

⁴⁹² Rappelons que nous reviendrons plus en détails sur l'importance de cette expérience lors de notre troisième partie consacrée aux rapports entre la recherche de normativité et les figures du « hors-norme » dans l'œuvre de l'architecte.

⁴⁹³ ADA, p. 211.

« C'est dans le passé qu'on trouvera les lois axiales de l'œuvre d'art »⁴⁹⁴, affirme Le Corbusier. Non seulement l'étude du Parthénon et des grands chefs-d'œuvre du passé lui permettra de formuler une véritable esthétique de la création architecturale en tant que processus réglé de *l'activité de l'esprit* (éléments véritables du « langage » de l'architecture⁴⁹⁵, manière de les mettre en rapport, etc.), mais il tirera également de ses méditations sur le passé de nombreux enseignements concernant les conditions de réception du jeu architectural par un homme possédant une *constitution esthétique et spirituelle* « standard » (au niveau psychophysiologique de l'appréhension des formes), dont la prise en compte est absolument indispensable pour qui veut que le jeu architectural soit « correct » et, qui sait, « magnifique ». De plus, la méditation sur les chefs-d'œuvre permettra à Le Corbusier d'inscrire ses réflexions dans une dimension d'une très grande spiritualité, non seulement en méditant sur des monuments constituant des sommets de l'esprit et des achèvements spirituels de l'humanité (« gloire de l'esprit humain »), mais également en ce que de tels monuments incarnent le plus parfaitement les valeurs et sentiments spirituels permettant à l'humain de s'élever en direction de plus que lui-même.

S'il est clair que le Parthénon n'est pas le seul et unique édifice du passé⁴⁹⁶ ayant fourni à Le Corbusier des leçons importantes pour son œuvre à venir, il constitue comme un symbole⁴⁹⁷ d'un moment d'une force extraordinaire concernant sa propre formulation de la vérité de l'art architectural et une œuvre sur laquelle il reviendra à de très nombreuses reprises. C'est pourquoi nous avons choisi de regrouper l'ensemble des leçons concernant l'architecture comme art visant à la satisfaction de besoins de l'esprit sous le vocable de « leçon du Parthénon ».

⁴⁹⁴ *La Peinture Moderne*, p. 150.

⁴⁹⁵ « Tendances », annexe p. 81-82 : « Intention. Un homme d'un côté avec une idée en gestation qu'il extériorise à destination de ceux qui regardent, habitent ou subissent, c'est-à-dire de nouveau un homme, un autre homme et ainsi de suite. *Il faut donc un langage humain à l'architecture* ».

⁴⁹⁶ Dans les *Précisions*, p. 221-222, Le Corbusier revient sur quelques monuments (bien qu'en une liste non exhaustive) qui auront été importants dans son parcours : « Si je devais enseigner l'architecture ? (...) je raconterais à mes élèves que, sur l'Acropole d'Athènes, il y a des choses émouvantes dont ils comprendront plus tard la plus grande grandeur, au milieu des autres grandeurs. Je leur promettrais, pour plus tard, l'explication de la magnificence du Palais Farnèse et l'explication du gouffre spirituel ouvert entre les absides de Saint-Pierre et la façade de la même basilique, les unes et les autres construites rigoureusement sur le même « ordre », par Michel-Ange ici, là par Alberti. Et bien d'autres choses qui sont le plus pur, le plus vrai de l'architecture ».

⁴⁹⁷ *VO*, p. 84 : « L'obsession du symbole est au fond de moi d'une expression-type du langage, circonscrite à la valeur de quelques mots (...) La considération du Parthénon, bloc, colonnes et architraves, suffira à mes désirs comme la mer en soi et rien que pour ce mot ».

L'expérience corbuséenne du Parthénon ne sera pas spécifiquement évoquée ici, car son examen (notamment dans sa dimension historique et biographique) sera réservé à des réflexions sur la question du « hors-norme » dans la troisième partie.

Citons néanmoins ici un passage attestant de l'importance du monument de Phidias :

« Le Parthénon est la plus sublime *machine à émouvoir*, tout y est problème plastique, jeux de volume, rigueur admirable. Rapports si puissants et si subtils pour qu'ils obéissent à un système régulateur et modulateur. Perfection parce que les lois de l'optique apportent des déformations spécifiques. Les cylindres, les cubes, les lignes horizontales ne décrivent, n'expliquent aucune légende ; aucune littérature ne peut s'y attacher, ni un dogme, ni une mystique ; ce sont des volumes et des lignes qui actionnent nos sens et ils sont établis de telle manière que notre esprit est ravi et que notre cœur déborde. Nous ressentons l'harmonie »⁴⁹⁸

Ce que le Parthénon, cette « machine à émouvoir », a révélé au futur Le Corbusier relève bien d'une leçon esthétique en lien avec la question de l'échelle humaine au niveau spirituel, tant en ce qui concerne la manière de créer une œuvre architecturale qu'en ce qui concerne la question de la prise en compte au sein du processus de création lui-même de l'échelle humaine de la perception des formes. Et si Le Corbusier parle ici de « machine », c'est bien parce que pour une bonne part, la création architecturale doit obéir à un certain nombre de règles et de procédures normalisées (emploi de certaines formes géométriques élémentaires, utilisation des procédés régulateurs ordonnant le plan et les rapports entre les volumes, prise en compte des lois de l'optique et de la perception humaine, etc.). Si le processus de production des formes architecturales doit suivre un cours réglé, c'est d'abord et avant tout parce que, devant satisfaire aux besoins humains, il faut bien prendre en compte le fait que les besoins humains sont des besoins « standards » (aussi bien au niveau corporel que spirituel).

Il faut maintenant chercher à comprendre quelles sont les leçons tirées par Le Corbusier d'une telle réflexion sur la dimension esthétique du phénomène architectural en lien avec la question de l'échelle humaine. Comme pour toute « leçon », il s'agira d'interroger les retraductions de l'expérience vécue en fonction des intérêts propres de l'architecte et de l'horizon problématique au sein duquel il se

⁴⁹⁸ « Architecture et purisme », *op. cit.*, p. 44.

meut au moment où il en vient à formuler ses théories à partir du début des années 20. Afin de bien comprendre comment se constitue une échelle humaine des besoins spirituels de l'homme, c'est-à-dire *une mesure commune de besoins partagés par tous les individus au niveau spirituel* (ce qui ne va pas de soi et semble bien moins évident qu'en ce qui concerne le corps humain), on peut repartir de ce que disait l'architecte du « problème du logis » :

« Étudier la maison pour homme courant, « tout venant », c'est retrouver les bases humaines, l'échelle humaine, le besoin-type, la fonction-type, l'émotion-type. »⁴⁹⁹

« Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions.

Tous les hommes ont mêmes besoins [...]

La maison est un produit nécessaire à l'homme.

Le tableau est un produit nécessaire à l'homme pour répondre à des besoins d'ordre spirituel, déterminés par les standards de l'émotion. »⁵⁰⁰

Le point absolument décisif est ici de saisir les modalités et les raisons justifiant l'affirmation de l'existence d'une « émotion-type », marque de la nécessité de penser une échelle humaine des besoins de l'esprit (Le Corbusier parle des « standards de l'émotion »). Il s'agit là encore d'une réflexion proprement esthétique en ce que l'objectif de l'architecture comme discipline artistique est bien la production de l'émotion plastique du beau (l'émotion n'existant qu'à la croisée du corporel et du spirituel comme une forme de présence à l'esprit d'un événement ressenti au niveau corporel, une réalité fondamentalement psychophysiologique). Cette finalité ne peut être remplie par l'architecte que si il satisfait aux besoins spécifiquement spirituels qui, par opposition avec les besoins purement corporels sont marqués par une forme de « désintéressement » ou de dégagement de toute préoccupation en termes d'utilité fonctionnelle (ce qui n'empêche pas Le Corbusier de les penser strictement comme des « besoins » dans toute la nécessité et le caractère impératif liés à ce terme). Ainsi non seulement Le Corbusier affirme la constance des besoins et des fonctions corporelles de l'humain, mais il insiste aussi sur une certaine régularité de ses réactions esthétiques, déterminant ses émotions. L'émotion esthétique est provoquée chez l'homme en rapport avec certaines propriétés formelles des objets et

⁴⁹⁹ *VuA*, p. II.

⁵⁰⁰ *VuA*, p. 108.

des œuvres, basée sur une reconnaissance de certaines lois physiologiques élémentaires de la sensation, une sorte de « grammaire » de la sensibilité. Ce sera donc de la rencontre entre des propriétés de l'objet et les lois générales régissant la sensibilité que naîtra à l'interstice, dans l'intervalle ou l'entre-deux, l'émotion esthétique. Le niveau esthétique (à prendre au sens littéral de ce qui affecte les sens, vient frapper la sensibilité), que Le Corbusier nomme « plastique », est en lien avec le niveau biologique, fondement de l'existence humaine.

Voici ce que dit Le Corbusier à ce sujet :

« La physiologie des sensations nous donne un point de départ utile. Cette physiologie, c'est la réaction de nos sens devant un phénomène optique. Mes yeux transmettent à mes sens le spectacle qui s'offre à eux. En face de ces lignes diverses que je trace sur le tableau, naissent autant de sensations différentes : en face d'une ligne brisée ou continue, le rythme cardiaque lui-même est influencé ; nous ressentons les secousses ou la douceur des lignes que nous regardons. »⁵⁰¹

Mais comment, devrions-nous demander à Le Corbusier, d'une expérience singulière telle qu'elle est décrite ici, pourrions-nous tirer des conclusions si générales (il n'est pas sûr que je reçoive les mêmes « secousses » qu'un autre individu en face des mêmes lignes que lui ou encore que je sois caressé de la même manière à chaque fois que je regarde le même tableau, etc.), de telle sorte que nous pourrions constituer quelque chose comme *la* physiologie des sensations ? Le Corbusier ne serait-il pas tenté de réduire la singularité de nos expériences à de simples illustrations de lois générales, de telle sorte qu'en face de tel type de ligne nous pourrions déduire logiquement le sentiment, la nuance du rythme cardiaque correspondante ? Cette question fondamentale en art de l'articulation du singulier et de l'universel sera l'une des préoccupations constantes de l'architecte, et peut d'ailleurs constituer l'un des plus graves malentendus concernant son œuvre, comme si l'architecture de Le Corbusier était une habile « cuisine » aux recettes applicables universellement. Retrouver chez Le Corbusier un art de la singularité ne méconnaissant pas l'universalité de certaines bases humaines, c'est là en effet une question essentielle et délicate. Comment mettre au jour les régularités de nos réactions subjectives ?

⁵⁰¹ *Almanach*, p. 35.

« C'est dans le passé qu'on trouvera les lois axiales de l'œuvre d'art, le temps jugeant seul de leur pérennité, condition sine qua non. L'expérience acquise par l'analyse du passé confère une certaine sécurité au jugement des œuvres actuelles ; la constance de notre organisme permet, en effet, d'établir certaines lois de constance applicables à l'art de tous les temps [...] il s'agissait de trouver les constantes principales de la sensibilité et de l'affectivité en vue de créer comme un clavier de l'expression sur lesquelles les diverses personnalités puissent exécuter leurs conceptions, transmettre leur émotion aussi universellement et impérativement que possible. »⁵⁰²

Il s'agit donc bien pour Le Corbusier de trouver « les constantes principales de la sensibilité et de l'affectivité » pour reconstituer une sorte de « clavier de l'expression » (qu'il nomme ailleurs « clavier physiologique » ; par ailleurs la métaphore musicale employée ici est importante, comme si en appuyant sur la bonne touche du clavier au bon moment, en exécutant la bonne suite de frappes on pouvait en quelque sorte jouer « dans » le spectateur la parfaite mélodie intérieure qui le mettrait dans l'état d'émotion voulu par le créateur de l'œuvre). Il y a là une vision parfois assez « mécaniste » de l'émotion esthétique, dont on ne peut nier la présence chez Le Corbusier (notamment dans les écrits proprement puristes). Ce qu'il convient de remarquer, c'est néanmoins ceci : l'architecte recherche ici des lois *générales*, c'est-à-dire qui tolèrent des exceptions et ne déterminent pas les cas singuliers en tant que tels. Il ne s'agit donc pas d'un mécanisme au sens d'un déterminisme obéissant à une nécessité stricte, mais bien plutôt d'une pensée probabiliste ou statistique ; sans quoi, l'intervention de l'architecte, son tact singulier seraient inutiles, un esprit quelconque pouvant déduire selon l'équation de départ (quelle émotion veut-on provoquer ?) les combinaisons nécessaires à la bonne résolution du problème (quelles touches doit-on actionner en considérant les lois générales de la sensibilité ?).

Le Corbusier nous dit que c'est « dans le passé qu'on trouvera les lois axiales de l'œuvre d'art », que c'est par l'analyse minutieuse des chefs-d'œuvre du passé (et il pense ici aux œuvres qu'il admire et en particulier au Parthénon, la plus formidable « machine à émouvoir »⁵⁰³) que nous pourrions découvrir ces régularités. Mais comme l'émotion ne se produit qu'à l'interstice entre les propriétés de l'objet et les

⁵⁰² *La Peinture Moderne*, p. 150.

⁵⁰³ « Architecture et purisme », *op. cit.*, p. 44.

constantes de la sensibilité, c'est à un double passé qu'il renvoie en réalité : le passé de l'art et l'immémorial de notre biologie, dans leur rencontre singulière. Ou, comme le dit Vogt, la rencontre de « l'élémentaire rationnel de la géométrie avec l'élémentaire historique de l'anthropologie ».

« C'est que l'architecture, qui est chose d'émotion, doit, dans son domaine, commencer par le commencement aussi, et employer les éléments susceptibles de frapper nos sens, de combler nos désirs visuels, et les disposer de telle manière que leur vue nous affecte clairement par la finesse ou la brutalité, le tumulte ou la sérénité, l'indifférence ou l'intérêt [...] Ces formes primaires ou subtiles, souples ou brutales, agissent physiologiquement sur nos sens (sphère, cylindre, horizontale, verticale, oblique, etc.) et les commotionnent. Étant affectés, nous sommes susceptibles de percevoir au-delà des sensations brutales ; alors naissent certains rapports, qui agissent sur notre conscience et nous mettent dans un état de jouissance. »⁵⁰⁴

La base de l'émotion plastique, c'est l'équivalence entre certaines formes simples ou élémentaires (correspondant à des formes géométriques simples) et certaines réactions subjectives mais universellement partagées par l'humain (par exemple, horizontal et repos, courbe et douceur, verticale et brutalité, etc.). C'est cela « commencer par le commencement ». Ces formes élémentaires nous affectent et nous procurent du plaisir, précisément du fait de leur simplicité, de leur clarté et de leur lisibilité. Le Corbusier raconte lui-même la découverte de cette équivalence dans une *expérience* qui donnera son *Poème de l'angle droit*⁵⁰⁵. Tout le langage architectural devra donc se baser sur un art de la modulation et de la variation autour de ces formes élémentaires. Mais ces sensations « primaires » et brutales dans leur universalité même renvoient à ce que Le Corbusier nomme des « sensations secondaires » (« percevoir au-delà des sensations brutales »), qui ramènent cette fois le sujet percevant au plus intime de sa singularité⁵⁰⁶. En tous les cas, ce que Le

⁵⁰⁴ *VuA*, p. 7.

⁵⁰⁵ *Précisions*, p. 76 : « Je suis en Bretagne, cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan horizontal s'étend vers moi. J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à droite. La sinuosité des plages me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais, subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir, sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence des rapports, noblesse ».

⁵⁰⁶ Ces deux dimensions sont clairement articulées dans « Architecture et purisme », *op. cit.*, p. 43 : « en se basant sur la physiologie des sensations, c'est-à-dire sur la constance des réactions primaires, l'universalité des réactions des sens à la vue des formes et des lignes ; en faisant état des déclenchements d'ordre physico-

Corbusier nomme la « physiologie des sensations » renvoie à une sorte de « *sensus communis* » esthétique basé sur l'équivalence entre formes élémentaires et réactions primaires. Tel est l'universel esthétique sur lequel se fonde à la fois l'universalité du jugement de goût et sur lequel devra se fonder la création singulière.

Le Corbusier retrouve à sa manière le problème philosophique fondamental de la validité du jugement de goût : comment prétendre dire quelque chose de l'objet de notre jugement (c'est-à-dire affirmer un énoncé objectif et vrai) alors même que ce dernier n'est fondé sur rien d'autre qu'un sentiment par définition subjectif et relatif au sujet ? Ceci peut être le lieu d'une brève remarque. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant se confronte en effet au problème de la détermination des conditions de possibilité de nos jugements sur les œuvres d'art, jugements prononcés par ce qu'il nomme « la faculté de juger ». La faculté de juger en général est la faculté qui consiste à penser le particulier (ici l'œuvre qui me fait face) comme compris sous l'universel (la loi, le principe, la règle, le concept général). Si l'universel est donné, alors la faculté de juger qui subsume sous celui-ci le particulier est « déterminante ». Si seul le particulier est donné, et si la faculté de juger doit trouver l'universel qui lui correspond, elle est simplement « réfléchissante ». Le jugement déterminant, qui est l'application de règles préalablement données, est « objectif » (mieux : il peut être dit « objectif » parce que son principe est tel), c'est-à-dire qu'il me fait connaître quelque chose de l'objet sur lequel il porte, rapportant la représentation du sujet à l'objet par le biais d'une détermination conceptuelle. Le jugement réfléchissant quant à lui est « subjectif », car il traduit un état de la subjectivité qui juge (la représentation est rapportée au sujet par une « réflexion » sur le sentiment de plaisir et de peine occasionné par la représentation de l'objet) et non une propriété de son objet. Or, comme le précise Daniel Payot dans un article portant sur le jugement en architecture⁵⁰⁷ :

« Le jugement esthétique ne peut être que réfléchissant, dans la mesure où il a à se prononcer avant qu'aucun concept du beau ne lui soit donné ; il n'est pas précédé par la présentation d'un principe sous lequel il n'aurait qu'à ranger les choses particulières pour les décréter belles. L'exercice de ce type de jugement serait donc d'emblée confronté à une

subjectifs provoqués par les lignes et les formes, déclenchements étendant loin dans le subjectif les réactions brutales des sens ».

⁵⁰⁷ Daniel PAYOT, « Le jugement de l'architecture », in : *Le Portique*, Numéro 3 – 1999.

absence, à une non donation première ; il faut évaluer, alors que manque la raison de cette évaluation, dans son défaut, là où il est impossible de référer à un préalable qui pourtant seul assurerait, garantirait le jugement. »

Le problème du jugement esthétique, reposé par Kant à partir d'une phénoménologie de la discussion esthétique permettant de mettre en lumière les caractéristiques singulières du jugement de goût, devient ainsi absolument évident : si les jugements de goût (comme les jugements de connaissance) possédaient un principe objectif déterminé, celui qui les porterait d'après celui-ci prétendrait attribuer une nécessité inconditionnée à son jugement. Les désaccords innombrables entre nos jugements de valeurs deviendraient inexplicables autrement que par une connaissance déficiente. Si au contraire ils étaient sans aucun principe (comme les jugements du simple goût des sens par opposition aux jugements sur l'art comme jugements du goût de la réflexion), il ne viendrait à l'esprit de personne qu'ils aient quelque nécessité, ce qui n'est pas le cas non plus (puisque, si nous ne pouvons démontrer la vérité de nos assertions esthétiques, nous passons tout de même notre temps à argumenter et à chercher à défendre rationnellement nos options artistiques). Ils doivent donc posséder un principe subjectif, qui détermine seulement par sentiment et non par concept, bien que d'une manière universellement valable, ce qui plaît ou déplaît. Ce principe est celui d'une universalité subjective, sensible et concrète du sentiment, que Kant nomme « sens commun ». Nous pourrions le décrire comme une forme de communication des sentiments (rendue possible par le fait que le jugement esthétique mobilise et met en jeu des rapports identiques entre des facultés universellement partagées par les humains : imagination et entendement dans le cas du beau) qui, au lieu de laisser chacun à la particularité de son expérience sensible, constitue au contraire une sorte de « norme idéale » qu'il faut postuler pour rendre compte de la possibilité des jugements de goût. La satisfaction éprouvée par le sujet est rapportée à ce qui, en lui, ne dépend pas de son intérêt particulier ou d'une inclination strictement individuelle (puisque'il s'agit d'une satisfaction désintéressée reposant sur un jeu de facultés partagées). Comme le dit Daniel Payot, lorsque je juge « je rapporte le plaisir que je ressens à « quelque chose » qui en moi n'est pas exclusivement moi ».

Il en va ici de même chez Le Corbusier : la prétention à juger de la valeur des œuvres architecturales du passé (et de créer des œuvres d'égale valeur) se fonde, non pas sur la *connaissance* stricte d'un concept clairement déterminé du beau (à quoi servirait l'architecte sinon ? l'artiste ? le génie dont parlera tant Le Corbusier ?), mais sur *l'universalité sensible et subjectivement vécue* d'une « physiologie des sensations », d'un « clavier de l'émotion » mettant en parallèle des formes et des émotions simples. C'est donc dire du même geste que lorsque je juge, c'est aussi la nature, l'hérédité (les « sagesse acquises »⁵⁰⁸ dont parle Le Corbusier), qui jugent à travers moi. Un concept prédéterminé du beau nous faisant toujours défaut, *l'exercice* vivant et singulier, à la fois du jugement pour le spectateur et de l'acte créateur pour l'artiste, reste irremplaçable. Aucune formule prédéfinie ne pourra venir remplacer la durée concrète de ces deux événements⁵⁰⁹. Nous sommes toujours face à une œuvre particulière (à juger ou à faire) et il nous faut agir, c'est-à-dire créer singulièrement. Ce qui ne veut pas dire abdiquer toute pensée de l'universel. Ce n'est donc pas parce que Le Corbusier recherche « les constantes de la sensibilité et de l'affectivité », qu'il en vient à faire de l'architecture une simple affaire de cuisine ou d'application mécanique et « déterminante » de recettes éculées.

La géométrie comme lieu de la médiation entre besoins du corps et besoins de l'esprit et comme unification de la double dimension de l'échelle humaine

Jusqu'ici nous nous sommes intéressés à la question de l'échelle humaine en étudiant séparément les deux aspects constituant cette notion si centrale dans le dispositif corbuséen de fondation des normes de l'architecture nouvelle : besoins du corps, besoins de l'esprit. Il faut maintenant chercher à mettre en lumière ce qui pourrait permettre de relier ces deux dimensions de l'échelle humaine et d'unifier la notion. Nous pensons que ce qui fait la médiation entre besoins du corps (entendus au sens vital et utilitaire) et besoins de l'esprit (entendus au sens esthétique et plus

⁵⁰⁸ *La Peinture Moderne*, p. 150 : « Une œuvre nous émeut, par le chemin de notre vue et l'émoi des sens intéressés ; elle déclenche en notre esprit le jeu de nos hérédités, de nos souvenirs acquis (conscients ou inconscients) ».

⁵⁰⁹ *Ronchamp, une chapelle de lumière*, p. 5 : « La chapelle de Ronchamp démontrera peut-être que l'architecture n'est pas une affaire de colonnes mais affaire d'événements plastiques. Les événements plastiques ne se règlent pas par des formules scolaires ou académiques, ils sont *libres* et innombrables » (Nous soulignons).

proprement spirituel), c'est la thématisation corbuséenne de la question de la géométrie. L'examen de cette question invite également à prendre en compte les réflexions plus spéculatives de l'architecte concernant sa propre conception de la nature et de la situation de l'homme au sein de celle-ci. Le thème de la géométrie, si difficile d'interprétation qu'il soit, occupe un véritable rôle de médiation entre les pans séparés de la pensée corbuséenne. En effet, la géométrie doit selon Le Corbusier à la fois servir de mesure aux procédures de satisfaction des besoins corporels élémentaires, et permettre d'aiguiller le processus esthétique de la création architecturale en vue de la satisfaction des besoins de l'esprit. Elle incarne également au plus haut point tout un ensemble de valeurs spirituelles chères à l'architecte (ce que Le Corbusier appelle « l'esprit de géométrie » : précision, rigueur, clarté, économie, simplicité). Le propos sera ici avant tout centré sur le traitement de la question de la géométrie en lien avec l'échelle humaine des besoins de l'esprit (avant tout au sens *du* spirituel dans ce notre cas⁵¹⁰). Il est néanmoins clair que le processus de production de l'architecture moderne dans sa dimension constructive et fonctionnelle est également placé sous le signe géométrique. Qu'il s'agisse de l'usage de formes géométriques simples dans le processus industriel et mécanisé d'objets standardisés (tel qu'il est manifesté par les œuvres des ingénieurs) ou de l'élaboration rationnelle de la planification urbaine⁵¹¹, l'usage de la géométrie semble non seulement incarner au plus haut point les valeurs de la perfection et de la rigueur, mais également permettre le développement des solutions architecturales et constructives les plus efficaces possibles.

Mettant en parallèle arguments historiques et arguments éternitaristes, Le Corbusier affirme que la géométrie est non seulement « l'essence même de l'architecture », mais également tout à la fois un fait humain fondamental, une réponse efficace et nécessaire aux défis de l'époque machiniste pensée dans toute

⁵¹⁰ L'importance du lien unissant l'échelle humaine des besoins de l'esprit (au sens avant tout de la prise en compte des fondements psychophysiologiques d'une esthétique architecturale) et la question de la géométrie doit déjà apparaître de manière assez nette lorsque nous avons traité dans ce chapitre de la question de la mathématique sensible et du Modulor. C'est pourquoi nous n'y reviendrons pas ici en détails, privilégiant ainsi une voie d'analyse non encore explorée dans ce travail.

⁵¹¹ *Urbanisme*, p. 166 : « La géométrie transcendante doit régner, dicter tous les tracés et conduire à ses conséquences les plus petites et innombrables. La ville actuelle se meurt d'être non géométrique (...) Conséquence des tracés réguliers, la série. Conséquence de la série : le standard, la perfection (création de types). Le tracé régulier, c'est la géométrie entrant dans l'ouvrage. Il n'y a pas de bon travail humain sans géométrie. La géométrie est l'essence même de l'Architecture ».

sa spécificité et le signe même d'un niveau de culture élevé⁵¹² (« c'est pour moi une certitude (...) que l'esprit se manifeste par la géométrie », dit l'architecte). En un mot, Le Corbusier cherche à « préciser par-dessus tout, la valeur et l'importance inégalable de la géométrie »⁵¹³. Il s'agit pour l'architecture moderne, dit-il, de :

« (...) réaliser des œuvres de pure géométrie, ou du moins où la géométrie puisse porter tout ce qu'elle est susceptible de porter (...) Or, aujourd'hui, nous disposons des moyens de poursuivre magnifiquement cette ascension vers la géométrie (...) la machinisme est basé sur la géométrie (...) l'homme ne vit, en somme, que de géométrie, que cette géométrie est, à proprement parler, son langage même, signifiant par là que l'ordre est la modalité de la géométrie et que l'homme ne se manifeste que par l'ordre (...) Ce phénomène est si inné chez lui que l'on peut s'étonner de devoir même en parler »⁵¹⁴

Tout à la fois « essence de l'architecture », base sur laquelle la société machiniste doit se refonder⁵¹⁵, « langage de l'homme » et expression de l'ordre régnant dans la nature (et de l'aspiration métaphysique de l'homme en direction de l'ordre), la géométrie apparaît bien comme « toute-puissante » aux yeux de Le Corbusier. C'est pourquoi elle est une notion permettant la médiation et l'unification du concept d'échelle humaine, ceci en opérant un passage entre les deux dimensions du corps et de l'esprit dans l'homme et en reliant l'homme à la totalité d'une nature à laquelle il appartient et qui pourtant le dépasse de toutes parts. Cette centralité et cette puissance de médiation jouées par la notion de géométrie au sein du dispositif corbuséen de refondation de l'architecture autour de la notion d'échelle humaine ne peut se comprendre que si l'on examine de plus près le lien essentiel établi par l'architecte entre l'homme et la géométrie, énonçant ici une thèse tout à fait fondamentale :

« L'homme est un animal géométrique. L'esprit de l'homme est géométrique. Les sens de l'homme, ses yeux, sont entraînés plus que jamais aux clartés géométriques. »⁵¹⁶

⁵¹² *Almanach*, p. 23 : « Ce que je voudrais montrer, c'est qu'il s'établit une hiérarchie dans les divers états d'esprit, dans les divers systèmes de l'esprit et que certains peut-être sont supérieurs à d'autres (...) c'est pour moi une certitude (et je vous le démontrerai), que l'esprit se manifeste par la géométrie. J'en déduirai que lorsque la géométrie est toute-puissante, c'est que l'esprit a fait un progrès sur le temps de barbarie antérieur ».

⁵¹³ *Almanach*, p. 24.

⁵¹⁴ *Almanach*, p. 24-25.

⁵¹⁵ *Almanach*, p. 40 : « le seul guide possible sera l'esprit de géométrie ».

⁵¹⁶ *La Peinture Moderne*, p. 68-69.

Et rejoignant ses réflexions sur « l'homme primitif » et son rapport aux formes élémentaires :

« Car les axes, les cercles, les angles droits, ce sont les vérités de la géométrie et ce sont les effets que notre œil mesure et reconnaît [...] La géométrie est le langage de l'homme. »⁵¹⁷

Ou encore dans un autre texte :

« (...) Et c'est alors la place de la géométrie. La géométrie qui, au milieu du spectacle confus de la nature apparente, a établi des signes merveilleux de clarté, d'expression, de structure spirituelle, de signes qui sont des caractères. Géométrie : langage humain. Géométrie, production normale de notre cerveau et fatale, parce que participant à un rythme universel, nous avons reconnu que ce rythme était géométrique : figures qui sont des caractères. Géométrie, géométrie ! Vous vous exclamez : « Ces signes secs et sans ambiguïté sont aux antipodes de la poésie ! ». Élie Faure – un lyrique – me demandait : « Pourquoi les ponts sont-ils si émouvants ? ». Parce qu'au milieu de l'incohérence apparente de la nature ou des villes des hommes, un pont est un lieu de géométrie, un lieu où règne une effective mathématique (...) Un pont est un lieu de géométrie et la géométrie est une chose claire, sans ambiguïté, et le pont est un acte de volonté, et la volonté géométrique est un acte d'optimisme (...) La géométrie n'est-elle donc pas joie ? »⁵¹⁸

Pourquoi l'homme est-il « animal géométrique » ? En quoi la géométrie, « production normale de notre cerveau » doit-elle devenir une norme pour l'architecture des temps nouveaux ? Comme par une limite atteinte par la réflexion rationnelle, les propos de Le Corbusier ressemblent beaucoup plus à l'effet d'une intuition très forte (« c'est pour moi une certitude ») et difficilement traduisible (comme à chaque fois qu'il aborde ce qui touche aux mathématiques et au monde). Il répondra donc par une sorte de fatalité ou déterminisme des choses humaines⁵¹⁹ et de la place de l'homme au sein de l'univers (« Géométrie, production normale de notre cerveau et fatale, parce que participant à un rythme universel, nous avons reconnu que ce rythme était géométrique »), par une méditation sur l'ordre, une reconstitution de ce qui constitue l'humanité de l'homme :

⁵¹⁷ *VuA*, p. 54-55.

⁵¹⁸ *Une Maison – Un Palais*, p. 3.

⁵¹⁹ *Une Maison – Un Palais*, p. 24 : « Tout est là. C'est notre sort ».

« Nous affirmons que l'homme, fonctionnellement pratique l'ordre, que ses actes et ses pensées sont régis par la droite et l'angle droit ; que la droite lui est un moyen instinctif et qu'elle est à sa pensée un but élevé. L'homme, produit de l'univers, intègre, à son point de vue, l'univers ; il procède de ses lois, et il a cru les lire ; il les a formulées et érigées en un système cohérent, état de connaissance rationnelle sur lequel il peut agir, inventer et produire [...] La nature se présente à nos yeux sous une forme chaotique [...] L'esprit qui anime la nature est un esprit d'ordre ; nous apprenons à le savoir. Nous différencions ce que nous voyons de ce que nous savons ou apprenons. »⁵²⁰

« Nous affirmons » : comme une sorte de pointe aveugle, d'intuition persistante et aveuglante de son évidence, Le Corbusier réaffirme sans cesse sa croyance dans le fait que l'univers et la nature suivent un ordre. Le chaos naturel n'est qu'une apparence, mais Le Corbusier restera toujours ambigu sur le fait de savoir si cet ordre au sein de la nature est réellement inscrit en son sein, de manière indépendante de l'homme⁵²¹, ou si au contraire, l'ordre que nous croyons y lire n'est que l'effet de notre action⁵²². Nous pouvons trouver les deux versions dans ses textes⁵²³. Seul cas dans lequel Le Corbusier n'exprime aucune hésitation : lorsqu'il s'agit de l'homme. « L'œuvre humaine est une mise en ordre »⁵²⁴ ; « Où règne l'ordre, naît le bien-être »⁵²⁵. Si tant est que la nature ait horreur du vide, l'être humain a horreur du désordre. L'homme va instinctivement à l'ordre, et le signe que la nature l'y destine, c'est que face à une chose ordonnée, il se sent bien. Or, la géométrie est le lieu même de l'ordre. Et qu'y a-t-il de plus ordonné qu'une chose simple, qu'une forme géométrique simple ? Si donc l'art cherche l'émotion plastique dont parle Le Corbusier, l'art sera géométrique et épuré ou il ne sera pas⁵²⁶. L'esprit géométrique est donc en jeu dans l'art parce qu'il préside à la destinée même de l'existence humaine, et en particulier de la connaissance humaine qui est une mise en ordre. Il y a en nous une « géométrie naturelle », une science innée des

⁵²⁰ *Urbanisme*, p. 19.

⁵²¹ Par exemple dans le *Modulor* : « L'ordre est la clef même de la vie ».

⁵²² Les mots de Paul Turner sont ici tout à fait éclairants : « Quelle qu'en soit la source, cette conception d'une nature désordonnée opposée à l'ordre que l'homme seul est capable de créer (...) devient l'une des idées favorites de Le Corbusier (...) elle est apparemment incompatible avec l'autre pensée récurrente de Jeanneret (...) selon laquelle l'ordre sous-tend la nature et doit seulement être découvert par l'artiste. Sa vie durant, Le Corbusier exprimera ses deux notions dans ses écrits, souvent côte à côte ».

⁵²³ L'auteur dit d'ailleurs clairement son impuissance à décider de telles questions dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, p. 182 par exemple : « L'inexplicable surgit dans le rapport qui lie notre action à l'univers ».

⁵²⁴ *Urbanisme*, p. 23.

⁵²⁵ *VUA*, p. 39.

⁵²⁶ Le Corbusier semble faire sienne la maxime d'Apollinaire : « La géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain ».

proportions et de l'ordre que nous mesurons à même notre corps, par le sentiment de plaisir ou de déplaisir. Cette géométrie naturelle à l'homme serait aussi celle de la nature (voire de l'univers⁵²⁷), celle qui nous atteint lorsqu'un ordre particulier nous la fait apparaître de façon singulière (pensons à l'expérience de l'angle droit faite par Le Corbusier au bord de la mer en Bretagne). Il faudra revenir sur ces questions dans la troisième partie concernant les figures corbuséennes du hors-norme, mais il est clair qu'elles relèvent pour Le Corbusier de l'incompréhensible qu'il nomme lui-même le « mystère » : « Le mystère n'est pas négligeable, n'est pas à rejeter, n'est pas futile. Il est la minute de silence dans notre labeur⁵²⁸ ».

Il semble en tous les cas assez manifeste qu'aux yeux de Le Corbusier, la géométrie incarne au plus haut point ce qui nous relie au monde naturel et constitue notre moyen d'expression privilégié, en tant que pour produire une œuvre « vraie », l'homme doit procéder à une mise en ordre de la matière qui puisse rejoindre les lois de l'ordre même du monde. Dans l'architecture de Le Corbusier, la géométrie devient, selon l'expression de Françoise Choay, « le point de rencontre du beau et du vrai ».

Citons ici un long passage dans lequel Le Corbusier semble résumer l'ensemble de ses considérations anthropologiques concernant la place de l'homme au sein du tout de la nature :

« Nous sommes nés au sein de la nature.

Antagoniste, hostile à nos initiatives, indifférente plus justement, totalement absorbée dans ses propres événements qui ne sont que bourrasques, tempêtes, désert brûlant, nuit et jour, été et hiver, elle détruit implacablement notre travail, à chaque heure, à chaque jour, à chaque minute (...)

Nous ne dressons contre elle, pour échapper à son étreinte, essayant de l'endiguer, tentant de la dominer. Si elle est l'univers, depuis toujours nous avons voulu aussi créer notre univers. Et nous le défendons : c'est notre labeur quotidien.

Pourtant nous sommes les fils de la terre, et nous l'avons appelée la *terre-mère*.

Et nous l'aimons, par notre chair qui en procède et par notre esprit qui ne vit qu'en elle (...)

Tout ce que nous savons, pouvons et voyons (...) n'est qu'une fonction de ses puissances

⁵²⁷ « Ce doit être cet axe, sur lequel l'homme est organisé en accord parfait avec la nature et probablement l'univers. La loi des nombres, les formes sont inscrites dans les œuvres naturelles ». Notons ici l'expression probabiliste de l'auteur lui-même.

⁵²⁸ ADA, p. 183.

gigantesques. Considérant son chaos apparent et l'impasse de ses causes, nous y avons mesuré un ordre et un sens (...)

La géométrie qui est le seul langage que nous sachions parler, nous l'avons puisée dans la nature car tout n'est chaos qu'au dehors ; tout est ordre au-dedans, un ordre implacable. Ses lois ; nous en avons discerné quelques-unes et nous en avons fait la géométrie, notre langage utile.

Et dès sa naissance l'homme n'a pu agir que sur le fondement de la géométrie qu'il a si nettement pressentie que nous pouvons admettre que c'est elle-même qui nous conditionne. Notre volonté, notre puissance créatrice ne sont que géométrie.

Notre puissance créatrice. Et avec les termes de ce langage véritablement divin, nous avons élevé ce qui nous est le plus sacré : la beauté »⁵²⁹

Ces considérations sont essentielles, car ce que nous permet de comprendre le thème de la géométrie, c'est que la notion d'échelle humaine ne concerne pas uniquement la constitution structurelle interne de l'humanité générique selon une double classification de besoins standards. *L'échelle humaine, c'est également une manière de placer l'homme à sa juste mesure en le mesurant à l'échelle de la totalité naturelle.* Si la géométrie est le langage même de l'homme, c'est aux yeux de Le Corbusier parce qu'elle est l'expression de l'effort fondamentalement humain d'une lecture de l'ordre du monde et d'une formulation des lois régissant la nature (« Ses lois ; nous en avons discerné quelques-unes et nous en avons fait la géométrie, notre langage utile »), cela dans l'optique fondamentale d'aménager un monde humain stable et véritable au sein de la totalité de l'univers (« depuis toujours nous avons voulu aussi créer notre univers »). L'effort humain de création d'un monde habitable par les hommes ne peut constituer une lutte efficace contre les forces de la nature qu'en se fondant sur une juste connaissance d'un ordre naturel dans lequel il s'agira dès lors de s'insérer pour y prendre une place à la mesure de ce que nous sommes. Et, puisqu'aux yeux de Le Corbusier, la géométrie incarne au plus haut point l'effort volontaire et créateur animant tout acte humain, il est clair qu'étant le langage même de l'homme, une architecture de l'échelle humaine devra prendre pour guide la géométrie et l'esprit de géométrie. La géométrie est ainsi pour Le Corbusier « l'essence même de l'Architecture »⁵³⁰, si tant est que l'acte architectural

⁵²⁹ *Une Maison – Un Palais*, p. 12.

⁵³⁰ Comme le souligne justement William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 164 : « (...) la géométrie était ainsi un médium symbolique d'expression des vérités les plus hautes ».

de bâtir constitue l'une des modalités anthropologiques les plus fondamentales dans l'aventure de l'aménagement d'un monde humain, au sein d'une nature à la fois indifférente à nos désirs et dont nous procédons pourtant en ce que l'humain est un vivant parmi la totalité des vivants naturels.

De plus, le signe qu'une œuvre architecturale est juste et véritable, c'est-à-dire d'une juste constitution interne exprimant un accord fondamental avec les lois naturelles de l'ordre, est toujours pour Le Corbusier le fait d'un indice ressenti et vécu sous la forme de l'expérience d'une harmonie et d'une consonance qui a pour nom la beauté. Le beau est toujours indice du vrai ici. Puisque l'échelle humaine implique une sorte de « sens commun » esthétique, c'est sur la base de cette constitution anthropologique commune et générique que nous pouvons juger si une œuvre architecturale « touche » aux bases humaines et à leur accord avec l'ordre dont nous procédons :

« Le spectacle est neuf. Les œuvres sont-elles passagères ? Il n'y a pas d'outil de mesure pour apprécier les œuvres contemporaines ; il n'y a pas de recette qui dévoile la pérennité des œuvres. Il n'y a pas du reste nulle recette dans la vie. Tout est rapports. Et nous avons en nous un diapason qui est une table d'harmonie. Il vibre aux œuvres justes »⁵³¹

L'ensemble des réflexions de Le Corbusier concernant la géométrie est ici d'interprétation délicate. Mais on voit bien ici à quel point sa production architecturale est enracinée dans une réflexion théorique qui dépasse assez largement le cadre des considérations esthétiques spécialisées autour de la question de la nature de l'architecture. Lorsque Le Corbusier évoque son anthropologie fondamentale ou sa conception de l'univers, nous atteignons à coup sûr un point-limite dans le domaine de la justification rationnelle. L'emploi normatif des formes géométriques élémentaires et primaires dans l'architecture (qu'il s'agisse de la conception des formes architecturales, de la question de la standardisation du mobilier ou de la projection d'un plan urbain⁵³²) de Le Corbusier n'est pas uniquement justifié par des

⁵³¹ *Une Maison – Un Palais*, p. 20.

⁵³² Paul V. Turner interprète d'ailleurs l'ensemble des créations corbusiennes (Dom-Ino, cinq points, pilotis, Modulor) dans le sens de choix formels et idéalistes. Bien que son interprétation nous paraisse outrancière, écoutons par exemple ce qu'il dit à propos du système Dom-ino, *op. cit.*, p. 136-139 : « La seule caractéristique distincte (et véritablement originale) du système Dom-ino n'est pas de nature structurale mais formelle : poteaux et dalles sont entièrement lisses (...) Cet aspect lisse, d'une simplicité absolue, est le seul trait du projet Dom-ino qui le distingue des précédentes constructions en béton armé. Jeanneret prit simplement la décision radicale de réduire les éléments structuraux à leur forme la plus abstraite : une dalle pure et une pure colonne (...) Il est clair

options esthétiques et formelles ni par des préoccupations fonctionnelles (bien que ces deux ordres de raisons entrent pour une grande part dans la motivation de tels choix), mais relève bien également d'un ensemble de considérations « spirituelles »⁵³³, que celles-ci soient d'ordre philosophique, symbolique ou même mystique. Ces raisons, si elles participent bien de l'entreprise rationnelle de fondation d'un nouveau régime normatif basé sur l'échelle humaine, ne peuvent pas être considérées comme des démonstrations ou des preuves permettant de fonder en raison l'adoption de certains choix normatifs. Elles sont tout au plus des spéculations, invérifiables comme telles de manière indépendante, expressions d'un certain nombre d'options éthiques, métaphysiques, poétiques ou esthétiques qui sont comme l'incarnation de la vision singulière de l'architecte créateur⁵³⁴. À la différence des arguments avancés en ce qui concerne l'idée d'un retour à l'échelle humaine pour refonder l'architecture, dont Le Corbusier entendait rendre raison en recourant à tout un ensemble de motifs pouvant très largement être discutés et argumentés, les spéculations corbusiennes sur l'ordre ou la place de l'humain se situent bien à un autre niveau rhétorique. Elles sont l'expression d'une certaine vision du monde et de la vie qui, si elle n'est pas vérifiable selon les procédures rationnelles de la scientificité, exerce une véritable puissance en termes d'arrière-plan poétique dans la genèse du processus de production des formes architecturales. Les réflexions sur une certaine mystique de l'angle droit comme affirmation de l'acte humain volontaire fondamental (ou sur la ligne droite comme « chemin des hommes ») sont des motifs d'adoption de formes régulières tout aussi valables et efficaces aux yeux de notre architecte que les considérations économiques liées à la standardisation du bâti. Qui déciderait de négliger le soubassement philosophique et les spéculations

que pour Jeanneret le conflit entre rationalisme et idéalisme pouvait être résolu si les éléments structuraux eux-mêmes étaient idéalisés et purifiés et s'ils parvenaient à transcender leur matérialité pour devenir des Idées à part entière ».

⁵³³ C'est là encore l'une des lignes de force principales de l'argumentation de Paul Turner dans *La formation de Le Corbusier*. Citons par exemple les propos suivants, *op. cit.*, p. 179-180 : « Les formes géométriques primaires, en particulier les formes cubiques, furent peu à peu associées à la tradition rationaliste. Les raisons en sont multiples : leur régularité suggérait la fabrication en série par la machine ; elles semblaient particulièrement propres à la construction en acier et en béton armé ; enfin elles témoignaient d'un esprit d'économie par l'absence de tout élément décoratif. L'adhésion de Le Corbusier à la géométrie pure dans ses œuvres des années 20 le plaçait donc apparemment dans le camp rationaliste (...) En réalité, l'usage des formes géométriques par Le Corbusier révèle une attitude profondément idéaliste et formaliste (...) Pour Le Corbusier, les considérations d'ordre pratique devenaient secondaires dès qu'elles entraient en conflit avec l'expression de la forme pure ».

⁵³⁴ Comme le rappelle l'architecte Berthold Lubetkin : « Toutes les œuvres d'art et tous les systèmes philosophiques reflètent une cosmologie particulière, une idée de l'univers physique et du rôle qu'y joue la nature de l'homme. L'architecture, peut-être plus que toute autre forme d'art, doit donc être considérée comme une philosophie tridimensionnelle ».

cosmologiques de Le Corbusier (en n'y voyant que des divagations accessoires ou « cosmétiques » n'ayant aucune incidence décisive sur ce qui compte réellement dans l'œuvre de l'architecte, à savoir ses bâtiments) se priverait du même geste de tout un pan de compréhension de ce qu'était l'architecture de Le Corbusier. Car il est impensable, pour qui souhaite prendre l'architecte au sérieux, de ne voir dans ces spéculations théoriques que des ornements superfétatoires visant à donner aux édifices l'illusion de la profondeur poétique ou de l'alibi philosophique. Pour comprendre la complexité et la centralité de la notion d'échelle humaine, véritable « norme des normes », il faut pouvoir prendre en compte la manière dont l'humain se situe dans le monde aux yeux de l'architecte. Dans l'atelier de sa recherche patiente⁵³⁵, Le Corbusier a également pris le soin de réfléchir de tels éléments théoriques et de mettre au point une pensée exprimant au plus juste et avec la plus grande cohérence possible une vision de l'existence dont son architecture devait également être le reflet et le miroir. Si l'architecture est bien « le miroir de la pensée », c'est dans toute la complexité⁵³⁶ de la réflexion corbuséenne qu'il faut puiser les clés de la juste vision de son image en reflet.

⁵³⁵ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 163 : « Cela concerne en particulier Le Corbusier, dont l'imaginaire puissant embrassait à la fois une vision de la cité idéale, une philosophie de la nature et un solide attachement à la tradition. Il fut l'une des rares individualités capables de donner à leurs œuvres une tonalité universelle ».

⁵³⁶ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 195 : « Tout au long de sa carrière, Le Corbusier consacra beaucoup d'attention aux systèmes de proportion (...) Il faisait souvent allusion aux avantages pratiques de ces systèmes. Mais comme souvent chez lui, ses raisons profondes sont plus complexes et plus ésotériques ». Concernant la nécessaire prise en compte de la complexité des raisons corbuséennes (de telle sorte que l'adoption d'une ligne de lecture unique semble inacceptable), nous ne pouvons que souscrire aux jugements de Turner. Mais nous ne pensons que l'interprétation trop systématique des choix corbuséens en termes d'option « idéaliste » soit entièrement correcte. À notre sens, si l'intuition générale de Turner est d'une grande justesse, sa volonté de démontrer partout l'efficacité de sa thèse d'un idéalisme foncier chez Le Corbusier le conduit à trop minorer l'importance tout aussi fondamentale d'un ordre des raisons pratiques et fonctionnelles dans la justification de ces choix. Les composantes rationalistes de sa pensée ne sont pas que secondaires et ne sont pas que des alibis fournis pour justifier de la modernité de ses théories. Les deux ordres d'arguments peuvent très bien coexister sans que l'on n'ait besoin de chercher à réduire une ligne argumentative à l'autre.

LE SYSTÈME DES NORMES ET LE FONCTIONNEMENT DE LA PENSÉE NORMATIVE : UNITÉ ET PLURALITÉ

Dans le chapitre précédent, il a été question du motif fondamental de l'échelle humaine considéré comme « norme des normes » au sein du dispositif normatif corbuséen. Bien plus qu'un simple mot d'ordre ou qu'un concept-valise dont le contenu serait avant tout arrimé à des impératifs rhétoriques, la question de la refondation de la discipline architecturale autour de la prise en compte de l'échelle humaine est bien une préoccupation absolument centrale aux yeux de Le Corbusier. Du point de vue philosophique, la pensée théorique corbuséenne peut être restituée ou reconstituée dans toute sa cohérence et toute sa rigueur dès lors que l'on prend au sérieux cet appel constant dans l'œuvre du créateur de Ronchamp à la constitution d'une architecture à l'échelle de l'humain et de ses besoins les plus spécifiques et véritables. Si l'unité du parcours intellectuel corbuséen peut être pensée, du point de vue d'une interrogation ayant pour centre le concept de norme, à *partir* de ce principe fondamental et de ce motif persistant tout au long de son œuvre, c'est maintenant à la problématique *du divers* normatif que la thématique de l'échelle humaine permet d'unifier abstraitement qu'il va falloir nous confronter.

En effet, qu'il s'agisse de la formulation des cinq points d'une architecture nouvelle, des propositions d'urbanisme théorique des années 20 et 30, de la question de la polychromie, du thème de la promenade architecturale, mais également de la mise au point de typologies architecturales et urbaines particulières ou bien encore du Modulor et du brise-soleil, Le Corbusier n'aura eu de cesse, tout au long des six décennies couvertes par son activité créatrice, de formuler des propositions normatives multiples et extrêmement variées, tant en ce qui concerne les formes prises par ces propositions (impératifs théoriques, typologies architecturales et solutions d'urbanisme, développement de systèmes techniques ou encore de formules esthétiques) qu'en regard des domaines dans lesquels elles ont été formulées (architecture, urbanisme, aménagement intérieur). S'il s'agit bien entendu, d'une part, de ne pas nier les différences considérables dans l'œuvre de Le Corbusier entre l'œuvre puriste et les formes « brutalistes » plus tardives par exemple et qu'il s'agit, d'autre part, de parvenir à des distinctions beaucoup plus

finies en ce qui concerne le statut de ces différentes « inventions » corbuséennes, leur caractère commun semble pourtant bien résider dans leur potentiel normatif et dans le fait que l'architecte développe toujours ses idées dans le souci d'une normalisation et d'une mise en ordre du réel architectural, et non simplement comme un ensemble de caractères à vocation circonstancielle et limité à des contextes radicalement singuliers. C'est dire encore une fois que l'architecte de la Tourette aura non seulement créé un nombre considérable de « réalités » architecturales (des édifices, des projets, des principes, etc.), mais qu'il n'aura eu de cesse de chercher à référer sa pratique théorique et son activité concrète à la nécessité de constituer un tel ensemble comme norme de la pensée et de l'action à destination de ses contemporains. Le Corbusier est non seulement quelqu'un qui fait, mais également quelqu'un qui dit toujours en même temps comment on doit faire. Le faire est monstration d'un devoir-faire, le réel bâti est exhibition particulière d'un principe à usage potentiellement générique. Les créations corbuséennes n'ont ainsi nullement vocation, si ce n'est dans la réalité du bâti du moins dans le discours (c'est ce qu'il s'agira également d'évaluer), à n'être *que* des réalisations exprimant l'idiosyncrasie de leur producteur (en tant que manifestation de l'individualité d'une personnalité artistique singulière), mais elles sont toujours en même temps exhibition de la règle à suivre, modèle général permettant d'indiquer un chemin tracé selon une intention proprement normative. La recherche corbuséenne, confrontée à la singularité des contextes architecturaux, est ainsi toujours recherche de généralité et élaboration de solutions génériques, c'est-à-dire tentative de dépassement de la singularité des contextes au sein même et à partir de ceux-ci. Ceci ne signifie évidemment ni que les bâtiments de Le Corbusier n'auraient aucune marque authentiquement personnelle, ni que les contextes architecturaux singuliers ne seraient pas pris en compte par l'architecte. Au contraire !

Pourtant, il est clair qu'en dépit de la grande cohérence de sa pensée, la volonté de normativité caractérisant par bien des aspects l'ensemble du parcours de l'architecte relève d'abord et avant tout de la modalité d'une véritable *recherche*. Or, qui dit recherche dit également élaboration graduelle, réélaboration perpétuelle, mise au point progressive par détours et retours, transpositions et transferts de signification au gré des jeux de la mémoire et de l'imagination lors de l'aventure du

projet architectural. C'est là l'un des traits les plus fascinants de cette recherche patiente qu'est l'œuvre de Le Corbusier que d'être une démonstration en acte de la *vie* propre et de la productivité de l'esprit. Ce qui veut dire que les formes prises par les formulations normatives dans l'œuvre théorique et pratique de Le Corbusier sont à la fois multiples et complexes, et obéissent en même temps à une temporalité ouverte et marquée par de nombreuses évolutions, qu'il s'agisse d'inflexions de thèmes préexistants ou de propositions neuves en regard de ce qui précède. La pensée corbuséenne n'est en rien un ensemble de propositions figé et formulé une fois pour toutes. À bien des égards, ce sont les nécessités de la recherche qui paraissent elles-mêmes normatives. De la même manière, le caractère en quelque sorte « systématique » de son entreprise théorique n'implique en rien l'idée d'une clôture définitive sur soi ou d'un achèvement sans évolution constante ni inflexion significative. À moins de courir le risque de placer des choses extrêmement hétérogènes sur des plans similaires et de tout confondre en une totalité artificielle, la « systématisme » de l'entreprise corbuséenne ne doit pas devenir une erreur de perspective ou une illusion interprétative. S'il s'agit bien d'insister sur la grande *cohérence* de cette pensée, celle-ci ne signifie nullement la négation à la fois des différences entre choses irréductibles et du processus d'évolution d'une recherche produisant constamment du nouveau (et n'étant pas qu'une répétition de motifs anciens). Si « la vraie joie est de créer », selon le mot que Le Corbusier se plaît à répéter, c'est bien qu'il s'agit pour lui véritablement de produire de la nouveauté, de rejouer les solutions acquises et de reposer les problèmes à chaque étape d'un parcours pourtant cohérent. Dans le cas d'une pensée aussi rigoureuse que celle de Le Corbusier, parler d'« évolution » signifie ici tout aussi bien prise en compte de la nouveauté de l'invention singulière que de la trame persistante de certaines continuités, notamment en ce qui concerne une volonté constante de normativité. Toute évolution n'est ainsi pas nécessairement une manière de rompre avec ce qui précède.

La particularité de Le Corbusier, c'est donc bien en un sens d'avoir su allier en une synthèse personnelle et profondément originale les dimensions de la recherche normative de principes, de typologies, de modèles ou de règles visant à élaborer des solutions générales à partir de problèmes architecturaux particuliers (en même temps

que de référer toute pratique à des déterminations théoriques) et d'avoir su constamment renouveler son propre vocabulaire expressif tout au long d'un parcours de création qui n'est en rien une simple répétition dogmatique de recettes définies une fois pour toutes, applicables partout et toujours. C'est bien ce double aspect de recherche de généralité normative et de potentiel de créativité individuelle qui semble la marque de l'écriture corbuséenne. Une écriture dont la richesse est avant tout celle d'une « sémantique multiple »⁵³⁷, pour reprendre l'expression de Kenneth Frampton. Cette expression est ici particulièrement heureuse en ce qu'elle marque à la fois la volonté de rigueur et de cohérence de la pensée corbuséenne (il s'agit bien de constituer « une » sémantique, c'est-à-dire un vocabulaire architectural organisé et autant que possible unifié en ses différents champs d'exercice) et d'autre part la diversité référentielle dont témoigne l'univers des formes créées par l'architecte, en ce que celles-ci sont irréductibles à une ligne de sens unique et unilatérale (en même temps qu'en perpétuelle réélaboration). Le génie de Le Corbusier est bien ainsi de parvenir à une synthèse singulière à partir de points de références extrêmement divers⁵³⁸ et parfois en apparence antagonistes⁵³⁹ (qu'on pense ici simplement à la manière dont Le Corbusier parvient à faire de la dialectique entre la nature et la machine une synthèse qui est en même temps l'un de ses traits d'expression les plus personnels).

Colin Rowe insiste ainsi sur cette complexité de la pensée corbuséenne, utilisant ici une « pointe » qui n'aurait pas été pour déplaire à notre architecte :

« Le Corbusier est, à certains égards, le plus universel et le plus ingénieux des éclectiques (...) aucun idéal culturel exclusif n'est exploité. Le Corbusier préfère choisir librement les supports de sa virtuosité parmi divers phénomènes jusqu'alors passés inaperçus. Il sélectionne des détails à Paris, à Istanbul, ou ailleurs ; des aspects fortuits du pittoresque, du mécanique, d'objets jugés typiques, tout ce qui peut sembler représenter un présent ou un passé utilisables »⁵⁴⁰

⁵³⁷ Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier*, Paris : Hazan, 1997, p. 105.

⁵³⁸ Kenneth FRAMPTON, *L'Architecture moderne*, Paris : Thames & Hudson, 2001, p. 150 : « Cette approche synthétique étant par définition impure, ses œuvres sont nécessairement chargées de plusieurs références à la fois, et ce de manière sans doute en partie inconsciente ».

⁵³⁹ À la page 149 de son histoire de l'architecture moderne, Frampton parle à cet égard à propos de Le Corbusier d'une « tournure d'esprit « dialectique » ».

⁵⁴⁰ Colin ROWE, *Mathématiques de la villa idéale*, Marseille : Parenthèses, 2014, p. 24-25.

C'est bien pourquoi, en regard de la complexité du problème, de la multiplicité des objets à étudier (les différentes normes corbuséennes et les multiples niveaux auxquels celles-ci se distinguent) et de la richesse d'évolution de la pensée et de la pratique de Le Corbusier des années 20 à 1965, il ne saurait s'agir ici de prétendre atteindre à un objectif de description et d'examen *exhaustifs* de l'ensemble des propositions normatives formulées par l'architecte. Comme le montrent de nombreux travaux d'historiens et d'analystes de l'architecture de Le Corbusier, il est clair que l'examen approfondi de chaque projet corbuséen nécessite déjà d'y consacrer au moins un ouvrage entier. Il ne s'agira pas non plus de prétendre régler la question des liens entre théorie et pratique en général et de manière abstraite, ce qui supposerait là aussi comme un préalable nécessaire un examen de détail de chaque projet pris pour lui-même en vue d'une synthèse que le présent travail n'a pas pour objet de constituer.

Ce dont il est question ici sera en un sens bien plus modeste et plus propice à l'expression générale propre à un discours cherchant à expliciter les différents modes de présence du concept de « norme » dans l'œuvre de l'architecte. À partir d'une première description génétique et chronologique de l'élaboration de quelques-unes des formules normatives majeures dans l'œuvre de Le Corbusier, nous chercherons à interroger d'un point de vue avant tout théorique (ce qui ne revient pas à dire sans lien avec la pratique) un ensemble de questions relatives à l'articulation et à l'organisation des différentes normes dégagées dans la pensée de l'architecte. Il s'agira tout d'abord d'interroger le régime de fondation des normes particulières tel qu'il est élaboré et justifié dans un discours et une écriture théorique. Il sera ensuite question de la manière dont l'architecte entend penser l'articulation de ses propres propositions normatives en interrogeant cette question dans ses différentes dimensions possibles : problèmes liés à la volonté de systématisme entre les normes formulées dans les différents domaines d'intervention de l'architecte (architecture, urbanisme, design) et de ces domaines entre eux ; question de l'existence d'une hiérarchie des normes ; question, enfin, du rapport entre la généralité de la formulation normative et son application particulière, cela sous l'angle des problèmes de la transgression de la règle et de la possible dégénérescence de la norme en dogme.

Ce sera là également l'occasion d'interroger et de faire retour sur les cinq aspects principaux du concept de « norme » dégagés au départ de l'analyse du problème de la norme, en montrant leurs modalités de présence dans les théories et dans les œuvres de Le Corbusier : 1/ valeur principielle et directrice de la norme ; 2/ dimension « axiologique » de la norme comme contenant et reposant sur des jugements de valeur ; 3/ caractère prescriptif mais non impératif de la norme ; 4/ généralité de la norme et individualité des règles ; 5/ norme comme normalisation.

La normativité de la pensée

Il s'agira ici d'aborder en termes à la fois génétiques et chronologiques la manière dont Le Corbusier a élaboré au long de son parcours de création un ensemble de propositions normatives dans les différents champs couverts par la discipline architecturale entendue en son sens élargi de conception globale de l'espace. Il ne s'agira ni de postuler au départ une unité que la pensée corbuséenne ne possède peut-être pas, ni de chercher à masquer les différences entre les différents stades de son évolution. Encore une fois, il ne s'agira pas ici d'aspirer à une exhaustivité qui excéderait les limites et les ambitions du présent travail, qui vise d'abord et avant tout à interroger les modalités de présence du concept de norme dans l'œuvre de l'architecte de la Chaux-de-Fonds. De plus, la volonté de normativité est certainement l'une des nuances les plus propres du mode d'expression corbuséen (quelles que soient les formes prises par cette volonté et quel que soit le degré de cohérence entre les propositions formulées), ce qui implique ici que la recherche normative est en quelque sorte présente à tous les étages de l'édifice théorique et pratique corbuséen. Ce que nous dénommons ici du concept générique de « norme » comprend ainsi l'ensemble des principes théoriques, des propositions architecturales, des modèles typologiques et des solutions plus proprement techniques développées par l'architecte, dès lors que ces formulations visent toujours en même temps non seulement à produire de l'architecture, *mais également à indiquer comment on doit produire* une architecture spécifiquement moderne qui serait à la hauteur des nécessités propres de l'époque neuve du machinisme et qui retrouverait les bases essentielles de l'art architectural lui-même. Pour être

normatives, des propositions théoriques et pratiques doivent ainsi non seulement indiquer une bonne voie à suivre (se donner sur la modalité d'un impératif ou d'une prescription), mais également être d'une nature suffisamment générale pour permettre une mise en ordre du réel architectural pris dans toute son extension, autrement dit de le « normaliser ». Toute norme est ainsi un principe directeur permettant une mise en ordre sur le mode d'une prescription d'un devoir-être fondée sur l'adoption préférentielle d'un certain système de valeurs (ici l'idée d'architecture *moderne* et d'architecture à l'échelle humaine). Généralité, caractère prescriptif, productivité et capacité potentielle de mise en ordre du réel sont ici les caractères spécifiques du concept de norme pris en un sens générique. D'un point de vue général, c'est bien ce caractère de normativité qui semble être l'une des caractéristiques partagées par des réalités architecturales aussi différentes que les cinq points, le Modulor, les types de l'immeuble-villa ou des Maisons Monol, le projet de Ville Contemporaine pour trois millions d'habitants ou encore les solutions d'équipement de l'intérieur machiniste. S'il existe bien entendu des différences considérables et des spécificités irréductibles (mais également de nombreuses continuités) entre la manière dont Le Corbusier projette ses villas puristes des années 20 et les Maisons Jaoul par exemple, entre la Ville Contemporaine et la Ville Radieuse, ou encore entre la conception de l'aménagement intérieur du Pavillon de l'Esprit Nouveau et celle de l'Unité de Marseille, il nous semble qu'en dépit des différences pratiques et théoriques entre ces réalités et de l'indéniable évolution du parcours corbuséen, persiste tout de même une volonté constante de proposer des solutions et de formuler des principes *ayant une visée proprement normative*. La présence constante de la réflexion sur le Modulor dans la deuxième partie de la carrière de l'architecte ne serait ici que l'une des manifestations les plus éclatantes de ce fait et la preuve que l'après-45 n'est pas synonyme d'un abandon de la volonté de normaliser le réel architectural. De plus, volonté de normalisation et recherche de généralité, d'un côté, et possibilité d'invention individuelle et d'expression originale de l'autre, ne sont jamais pensées par Le Corbusier comme les membres d'une alternative entre des termes inconciliables, bien au contraire (le premier aspect semble à ses yeux constituer la condition de possibilité même du second).

Comment, dès lors, cette volonté normative constante s'est-elle constituée dans le temps et quelles sont les formes principales par lesquelles elle a été exprimée et mise en œuvre par l'architecte ?

Pour qui parcourt le premier volume de l'*Œuvre complète* de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, publié en 1929, on ne peut qu'être frappé par la manière dont Le Corbusier place rétrospectivement son travail sous le signe de l'élaboration d'un véritable *système* d'architecture, signe d'une volonté de normativité (recherche de généralité et visée de normalisation) qui semble présente dès le départ de son parcours créatif. Bien qu'il soit manifeste que la constitution de l'*Œuvre complète* soit pour une partie non négligeable une manière de réécrire un parcours en fonction des intérêts du présent, à savoir de luttes à mener pour la mise en valeur de la cause moderne, ainsi qu'un outil de promotion permettant à Le Corbusier de se placer en tête de ces luttes, il est intéressant de noter à quel point le terme de « système » est constamment employé dans ce volume, à tel point qu'il semble résumer la volonté architecturale de Le Corbusier, tant au niveau spirituel que matériel. En effet, ce point a déjà été abordé, en tant que réalité spirituelle, l'architecture est aux yeux de Le Corbusier un véritable système de l'esprit, expression générale et cristallisation matérielle des besoins et des aspirations des hommes d'une époque déterminée, incarnation même de l'essence spécifique du temps.

Dans l'introduction à la première édition du premier volume de l'*Œuvre*, Le Corbusier décide délibérément d'ouvrir le propos par des considérations sur la nature systématique de toute architecture véritable :

« Plus que jamais, je me sens tout proche du mouvement qui, aujourd'hui, anime le monde entier. J'analyse les éléments qui déterminent les caractères de notre temps, de ce temps auquel je crois et dont je ne cherche pas seulement à faire comprendre les manifestations extérieures, mais bien le sens profond : le sens constructif ; n'est-ce pas là, la raison même de l'architecture ? Les différents styles, les frivolités de la mode ne me troublent pas : illusions et mascarades. Au contraire, c'est le splendide phénomène architectural qui nous invite et, par phénomène architectural, j'entends la qualité spirituelle d'organisation qui, par les puissances créatrices, *constitue un système* capable d'exprimer la synthèse d'événements présents et non pas l'aspect d'un simple caprice individuel (...) Les créations humaines atteignent un jour

à l'état de clarté indiscutable ; *elles constituent des systèmes*. Elles sont ensuite codifiées et finissent dans les musées. C'est leur mort »⁵⁴¹

Il n'est bien entendu pas anodin que Le Corbusier choisisse d'ouvrir le premier des huit volumes constituant une présentation de ses propres réalisations par des déclarations insistant non seulement sur la nature spirituelle de l'architecture (« Architecture signifie pour moi : agir par construction spirituelle »⁵⁴²), mais également sur le caractère systématique de toute production spirituelle véritablement forte. Qui dit système, dit ici cohérence de l'organisation entre des éléments distincts pourtant unifiés et reliés en une totalité harmonieuse, clarté de la logique des rapports entre ces mêmes éléments, rigueur des liens entre eux, mais également potentiel normatif pour la pensée droite et pour l'action correcte et efficiente. Si, de plus, nous savons que pour Le Corbusier, dans une veine typiquement rationaliste, les grandes architectures de l'histoire constituent des systèmes constructifs et plastiques, nous voyons à quel point il cherche à attirer l'attention de son lecteur sur le fait qu'il vise ici à nous introduire dans le laboratoire en quelque sorte secret de l'élaboration de son propre système d'architecture moderne, nous présentant ainsi les jalons de la mise en œuvre d'une architecture pour le présent et pour l'avenir. Le volonté normative est ici clairement affichée dès le départ : Le Corbusier entend montrer non seulement ce qu'il a fait au cours des années couvertes par ce premier volume, mais également se positionner comme celui qui indique comme il faut faire de l'architecture en se plaçant à la suite de cette vérité architecturale mise au jour par lui-même ! Il ne s'agit pas de présenter uniquement ce qui a été fait, mais bien ce qu'il s'agit de faire.

Il s'agit maintenant de chercher à retracer certaines des étapes principales de la manifestation de cette volonté normative dans le parcours corbuséen. Nous procéderons de manière à la fois chronologique et thématique en considérant les propositions formulées par Le Corbusier dans deux domaines principaux : l'architecture et l'urbanisme. Ceci nous permettra d'aborder à chaque étape des aspects différents des questions relatives aux multiples modalités de présence d'une pensée de la norme chez Le Corbusier. Des considérations conceptuelles et

⁵⁴¹ *O C I*, p. 7-10 (nous soulignons).

⁵⁴² *O C I*, p. 7.

théoriques seront donc ici sans cesse mises en regard d'éléments plus proprement historiques et architecturaux.

Normes architecturales (1) : vers les « cinq points » et au-delà

Si l'on reprend les termes du premier volume de l'*Œuvre complète*, il apparaît clairement que l'architecte réécrit sa propre histoire dans de tels textes. Il n'est que de remarquer que Le Corbusier ne fait pas mention de ses toutes premières réalisations architecturales à La Chaux-de-Fonds (à tonalité régionaliste et Art Nouveau), dont il ne semble plus vouloir assumer la paternité en regard de la position qu'il entend assumer et de l'image qu'il souhaite véhiculer, à savoir celle d'un génie ayant été en possession de ses thèses les plus essentielles et de ses capacités les plus propres d'une manière quasi-immédiate. Évoquant tout de même le projet d'école pour les Ateliers d'Art de la Chaux-de-Fonds, Le Corbusier dit la chose suivante :

« Voici donc, déjà en 1910, les préoccupations d'organisation, de séries, de standardisation, d'extension »⁵⁴³

En regard des premiers projets et réalisations suisses de Charles-Édouard Jeanneret avant 1910 (les villas Fallet, Jacquemet et Stotzer), il semble difficile d'interpréter les premières tentatives architecturales du futur Le Corbusier dans le sens d'une prise en compte caractéristique de « préoccupations d'organisation, de séries, de standardisation, d'extension ». Le jeune architecte qu'est alors Jeanneret semble bien plus préoccupé, suivant en cela l'enseignement de son premier maître, par la constitution d'un style régional jurassique (« style sapin »), procédant du développement de motifs ornementaux à partir d'une géométrisation stylisée des formes naturelles typiques du Jura suisse. Si l'enseignement de L'Eplattenier inclut déjà une volonté de généralisation formelle à partir de l'étude de l'essence des phénomènes naturels, il est néanmoins inexact de dire, comme semble vouloir le faire Le Corbusier ici, que les préoccupations liées à la standardisation et à la

⁵⁴³ *O C I*, p. 22.

recherche de normalisation par le biais de l'invention de système architecturaux généraux, fut d'emblée chez lui une préoccupation en quelque sorte « native » et originaire. Pour le jeune architecte encore sous le charme de l'enseignement de L'Eplattenier, la recherche de généralité en restait davantage au niveau proprement formel qu'à un niveau constructif et plastique, c'est-à-dire architectural.

Il semble bien plus juste de situer la première intervention personnelle de Le Corbusier ayant une vocation réellement normative en 1914 avec le développement du système « Dom-ino » (conjointement avec Max Du Bois).

Après son séjour parisien chez les frères Perret en 1908, qui lui aura permis de se familiariser à la fois avec l'emploi du béton armé et avec la tradition rationaliste en théorie de l'architecture, ainsi que son séjour en Allemagne consacré notamment à l'étude des mouvements d'art décoratif (voyage qui l'aura mis en contact avec la pensée du *Werkbund*), Jeanneret réfléchira au développement avant tout théorique de la « conception pure et totale d'un système de construire »⁵⁴⁴ à partir de l'usage du béton armé. Face à l'urgence de la reconstruction des régions dévastées par la guerre, Le Corbusier imagine ici un système constructif d'habitat social basé sur des modules standardisés, combinables rapidement et à peu de frais⁵⁴⁵, dont l'ossature est composée de trois dalles parallèles superposées horizontalement et soutenues par une trame régulière de six poteaux en béton. La circulation entre les niveaux se faisait au moyen d'escaliers eux aussi en béton. L'avantage de ce système structurel étant de permettre une organisation du plan du logement (selon les besoins des occupants potentiels) qui soit indépendante des contraintes structurelles liées à la nécessité traditionnelle de recourir à des murs porteurs (et ayant pour conséquence une structuration identique du plan des différents étages). Les fonctions de paroi et de structure étant ainsi dissociées, une liberté nouvelle pouvait être conquise.

Comme le souligne William Curtis, le système « Dom-ino » :

« (...) séparait les fonctions de structure et de paroi du mur en dissociant l'ossature du remplissage (...) À l'intérieur, le système Dom-ino donnait une liberté nouvelle. Les cloisons

⁵⁴⁴ *O C I*, p. 29.

⁵⁴⁵ Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier, op. cit.*, p. 21 : « Comme le système Dom-ino comprenait déjà le principe du poteau-dalle, base du plan libre de 1925, il est surprenant de constater que dans sa première version, il s'agissait avant tout d'une réponse pragmatique à des questions concrètes : une structure en béton armé très souple, dans laquelle le remplissage en maçonnerie traditionnelle pouvait être mise en œuvre rapidement ».

pouvaient être installées n'importe où, sans égard pour la trame porteuse. Au gain d'espace s'ajoutait une meilleure souplesse fonctionnelle »⁵⁴⁶

En 1914-1915, Le Corbusier dérivera d'ailleurs de ce système purement constructif et structurel la typologie de « Maisons Dom-Ino », combinables en lotissements et petits villages à partir de ce module de base. D'un point de vue constructif, il est clair que la mise au point du système « Dom-Ino » constitue l'une des premières manifestations de thématiques qui seront récurrentes chez le futur Le Corbusier et qui aboutiront, au fil d'une réélaboration progressive et constante, à la formulation de principes théoriques (comme celui du plan libre), au développement d'une esthétique proprement moderne (plus implicite qu'explicite à ce moment dans l'esprit de l'architecte⁵⁴⁷), ainsi qu'au développement de typologies architecturales qui sont autant de réminiscences et de transformations de ce modèle premier, dont subsistent des survivances diverses dans les projets ultérieurs (maisons Citrohan, maisons Monol, immeubles-villas, pavillon de l'Esprit Nouveau, maisons Loucheur, etc.). Il est cependant notable que ce qui ne constitue ici encore qu'un premier pas dans l'élaboration d'un système architectural complet, est bien marqué du sceau d'une recherche de généralité normative repérable dans la volonté de standardisation et de production en série des logements basés sur ce système, dans la possibilité de combinaisons à l'infini des différents modules entre eux, ainsi que dans la liberté d'organisation modulaire de l'espace intérieur par exemple. Le système Dom-Ino incarne bien aux yeux de l'architecte la possibilité en devenir d'une norme nouvelle pour l'habitat social (module individuel et combinaisons en ensembles collectifs).

Plusieurs remarques s'imposent ici du point de vue des normes architecturales constructives dans la pensée de Le Corbusier. Premièrement, il est manifeste que le développement du système Dom-Ino ne repose ni sur des concepts

⁵⁴⁶ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁴⁷ Comme le disent parfaitement William Curtis ou Stanislas von Moos, le béton (peut-être plus que tout autre matériau) ne génère aucune forme *en et par lui-même*. C'est dire que l'idée d'une esthétique du béton armé au sens où l'usage *seul* du matériau aurait des incidences en quelque sorte « directes » en termes de génération de formes architecturales (nous ne parlons pas ici d'effets de matière ou de symbolisme par exemple) semble une idée naïve.

Citons ici par exemple William CURTIS, *op. cit.*, p. 76 : « Le béton était, de tous les matériaux, l'un des plus souples et l'un des moins contraignants en termes de formes (...) ce matériau ne générerait pourtant pas, en lui-même et de lui-même, un vocabulaire ». Stanislas von Moos qualifie quant à lui le béton de « masse plastique tectoniquement neutre ».

et solutions techniques entièrement nouveaux dans l'histoire de la construction architecturale, ni qu'il soit à proprement parler une invention pleine et entièrement originale de notre architecte. En effet, outre la familiarité acquise chez les Perret avec les constructions en béton armé⁵⁴⁸, le système Domi-Ino et l'usage novateur qu'il semble faire des possibilités structurelles du béton semblent pouvoir être référés à un certain nombre de précédents historiques : les recherches d'Ernest Ransome aux Etats-Unis et le développement du système poteau-poutre pour le béton armé par Hennebique en France, le concept de « villes-pilotis » développé à partir du principe de rue surélevée provenait du concept de « rue future » d'E. Hénard en 1910⁵⁴⁹, entre autres. De nombreux commentateurs s'accordent pour dire que l'originalité propre de Le Corbusier se situe ici à un double niveau, qui sont deux constantes chez l'architecte : dans l'acte de synthèse d'inventions antérieures en une solution systématique foncièrement élégante ; dans la manière dont l'invention première subira des transformations constantes, fera retour sous des formes différentes dans des projets ultérieurs et dans la manière dont un simple système structurel peut se voir investi d'une symbolique spirituelle forte au sein de la pensée architecturale de Le Corbusier. Ce dernier point est en effet tout à fait intéressant tant Le Corbusier, dans le dialogue que son architecture instaure entre idéalité formelle et structure, entre qualités plastiques et modes constructifs, semble pouvoir se servir des fins structurelles de la construction de ses édifices pour des desseins proprement plastiques et symboliques. Comme le souligne là encore William Curtis (suivant en cela les réflexions de Paul Turner⁵⁵⁰) :

⁵⁴⁸ Il est à noter que le béton était déjà utilisé par les architectes romains et paléochrétiens. Il fallut attendre la deuxième moitié du XIXe siècle pour que celui-ci soit « redécouvert » et bénéficie d'un regain d'intérêt en regard de ces multiples avantages en ce qui concerne les programmes nouveaux auxquels les architectes avaient à répondre : faibles coûts, grandes portées, résistance au feu. L'invention du béton armé, c'est-à-dire le fait de noyer des tiges d'acier dans la matière pour la consolider et décupler ces possibilités, date quant à elle des années 1870.

⁵⁴⁹ Cette indication est donnée, entre autres, par Kenneth Frampton.

⁵⁵⁰ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 136-139 : « La seule caractéristique distincte (et véritablement originale) du système Dom-ino n'est pas de nature structurelle mais formelle : poteaux et dalles sont entièrement lisses (...) Cet aspect lisse, d'une simplicité absolue, est le seul trait du projet Dom-ino qui le distingue des précédentes constructions en béton armé. Jeanneret prit simplement la décision radicale de réduire les éléments structurels à leur forme la plus abstraite : une dalle pure et une pure colonne (...) Il est clair que pour Jeanneret le conflit entre rationalisme et idéalisme pouvait être résolu si les éléments structurels eux-mêmes étaient idéalisés et purifiés et s'ils parvenaient à transcender leur matérialité pour devenir des Idées à part entière ».

« (...) le schéma structurel du système Dom-ino peut être considéré comme l'expression même de charge et de support : l'essence de la colonne, du plancher et de la toiture exprimées par des formes pures, proches de l'idéal »⁵⁵¹

Deuxièmement, il semble clair qu'au niveau structurel et constructif, la norme restera dans l'architecture de Le Corbusier celle d'un mode de structure permettant une dissociation entre les fonctions de support et de clôture⁵⁵², permettant à la fois une forte modularité au niveau de la conception de l'espace intérieur, la conquête des niveaux du rez-de-chaussée et du toit en vue de leur possible réemploi à des fins tant fonctionnelles qu'esthétiques, une libération des façades permettant aussi bien l'ouverture de l'édifice à la lumière que la mise en œuvre d'un jeu compositionnel basé sur la variation des pleins et des vides, ou encore le développement de thématiques de l'échelle humaine comme l'organisation rythmique des événements architecturaux selon la modalité temporelle de la promenade.

En tous les cas, en 1914-1915 à l'occasion de la première formulation du principe structurel Dom-ino, il semble impossible d'affirmer que Jeanneret soit déjà en possession d'un véritable système architectural complet (notamment du point de vue esthétique), tel qu'il tentera de le mettre au point dans la période puriste et tel qu'il culminera dans la formulation des « cinq points d'une architecture nouvelle ». L'élaboration de nombreux projets, notamment à partir du début des années 20, permettra à l'architecte de mettre ses idées à l'épreuve, d'inventer des solutions neuves et de perfectionner les éléments déjà acquis. Le système Dom-ino représente ici néanmoins un jalon essentiel en direction de ces conquêtes à venir, car, pour Le Corbusier, la condition de possibilité du développement d'un véritable système architectural réside d'abord et avant tout dans la mise au point d'un système de construction basé sur les matériaux propres à l'époque (que l'architecture entend exprimer dans et par ses formes) et qui permette de répondre aux besoins neufs des temps présents. Pour Le Corbusier, il est clair qu'à partir de Dom-ino et déjà avant cela, le béton et ses possibilités constructives rendent non seulement possible le développement d'une architecture moderne disposant de moyens qui lui sont propres, mais le matériau semble également incarner au plus haut point l'esprit

⁵⁵¹ William CURTIS, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁵² L'usage de murs porteurs ne se fera plus qu'à de rares exceptions à partir des années 20.

structurel de l'architecture moderne par ses qualités de rationalisation de la production et de la construction (faible coût, standardisation et production en série possibles) et par les possibilités de libération de l'espace permettant d'aboutir à la formulation d'un type de plan spécifique. De plus, bien que l'après-1945 marque la fin de l'usage quasi-exclusif du béton⁵⁵³, ainsi qu'un traitement plus « brut » de ce même matériau (accentuant les aléas de la construction, la marque de la main de l'homme ou l'usure par l'effet du temps), il n'en demeurera pas moins le matériau de prédilection de l'architecte de Chandigarh, tant ses propriétés seront une matière propice à l'expression de ses qualités esthétiques les plus personnelles, une matière avec laquelle il aura su développer une intimité toute particulière. De par ses qualités constructives et structurelles et ses possibilités esthétiques, le béton restera une norme non seulement dans l'architecture de Le Corbusier (au sens où son usage est « habituel » chez lui), mais également dans la mesure où une architecture authentiquement moderne se doit à son sens de faire usage de ce matériau pour pouvoir véhiculer un mode de structure et une esthétique proprement contemporaine (tout autant que pour répondre le plus efficacement possible à des impératifs économiques et rationnels). Pourtant, il est également vrai que l'évolution de la pensée de l'architecte et ses réalisations témoignent d'un « éloignement » progressif (tant dans la théorie que dans la pratique) vis-à-vis d'une assimilation trop exclusive entre esthétique de la modernité et usage de ce matériau qu'est le béton. On note très certainement un changement de ton et une inflexion significative dans le rapport au matériau chez Le Corbusier à partir de la fin des années 20 ; inflexion qui ira croissante dans la période dite « brutaliste » après la Seconde Guerre⁵⁵⁴. Loin de tout dogmatisme qui verrait dans l'usage du béton une « image » de la modernité à respecter de manière obsessionnelle sous peine de trahison à la cause, la modernité d'un édifice ne s'est jamais résumée pour Le Corbusier à l'usage de ce matériau privilégié (pour de multiples raisons), et c'est pourquoi le béton peut à ses yeux parfaitement coexister au sein d'une même construction avec d'autres matériaux sans compromettre ce caractère de modernité architecturale. Ainsi, il déclara à

⁵⁵³ Rappelons par exemple que la villa de Mandrot de 1929 faisait déjà usage de la pierre, du bois ou de la brique. Dans les termes de l'architecte dans *l'OC II*, p. 59 : « Malgré l'emploi de la maçonnerie ordinaire, les thèmes habituellement exploités dans nos maisons se retrouvent ici ».

⁵⁵⁴ Sur tous ces points, les réflexions de Frampton sur la « monumentalisation du vernaculaire » dans l'œuvre tardive de Le Corbusier ou les recherches de Caroline Maniaque sur les Maisons Jaoul sont, entre autres, d'un secours indispensable.

propos de la maison Errazuris de 1930 que la « rusticité des matériaux n'est aucunement une entrave à la manifestation d'un plan clair et d'une esthétique moderne »⁵⁵⁵. La modernité d'un édifice telle qu'elle est pensée dans ses textes du moins ne semble jamais pouvoir relever d'une simple question esthétique ou formelle car, comme il le rappelle dans sa controverse avec l'architecture académique, les choses de l'architecture « ne sont pas d'aspect mais d'essence ». Cela vaut aussi bien pour le moderne que pour l'académique⁵⁵⁶. *Au fond, Le Corbusier est moins un architecte moderne au sens d'une identification figée à une esthétique moderniste qu'un architecte foncièrement anti-académique.* Dès lors que le moderne triomphant s'annonce comme un nouvel académisme architectural (et qu'il ne s'agissait plus de promouvoir l'architecture moderne contre un académisme historicisant désuet⁵⁵⁷), aussi bien en ce qui concerne les discours fonctionnalistes auxquels il n'a jamais pu adhérer comme tels, qu'en ce qui concerne le respect littéral d'un purisme réduit au rang de simple imagerie, Le Corbusier prendra un malin plaisir à déjouer les codes qu'il a lui-même pour partie contribué à instituer comme une nouvelle norme (au sens ici d'une manière devenue habituelle et hégémonique de produire de l'architecture).

Après ce premier jalon que constitue le système Dom-ino, il va nous falloir consacrer un ensemble de réflexions à l'une des formulations normatives les plus fortes de Le Corbusier, à savoir les « cinq points d'une architecture nouvelle » exposés en 1927 à l'occasion de l'exposition de la *Weissenhofsiedlung* organisée sous l'égide de Mies van der Rohe à Stuttgart. L'élaboration progressive des « cinq points » (les pilotis ; le toit-jardin ; le plan libre ; la fenêtre en longueur ; la façade libre) semble en effet constituer le point culminant des recherches architecturales théoriques menées par Le Corbusier tout au long des années 20 dans sa pleine période puriste. Ils sont en quelque sorte à la théorie architecturale ce que la Villa Savoye est au domaine pratique des réalisations achevées, à savoir un sommet (à la fois le point le plus haut et un lieu d'aboutissement). S'il s'agira pour nous de nous

⁵⁵⁵ *OC II*, p. 48.

⁵⁵⁶ *OC I*, p. 7 : « Briser les « écoles » (l'école « Corbu » au même titre que l'école Vignole – je vous en supplie !) ».

⁵⁵⁷ La question d'un certain dogmatisme dans la pensée et l'architecture de Le Corbusier, en particulier dans la période puriste, ne peut pourtant pas être évacuée d'un seul geste. Il est clair que Le Corbusier, dans toute la normativité de son mode d'expression et de son mode d'approche des choses de l'architecture, a toujours été un être foncièrement militant et a fait de ses activités des outils de promotion en faveur d'une cause qu'il estimée juste et fondée sur des arguments parfois irréfutables.

pencher sur le caractère normatif de cette proposition théorique, il apparaît clairement que de nombreux commentateurs, en dépit de différences d'interprétation sur lesquelles nous aurons à revenir, considèrent les « cinq points » comme étant la plus systématique des propositions corbuséennes, voire l'unique formulation réellement systématique mise en œuvre par l'architecte. Les « cinq points » apparaissent bien comme une véritable synthèse des recherches corbuséennes dans les domaines de la construction et de la structure, du plan et de l'esthétique de la villa puriste. En effet, nous savons que Le Corbusier aura été principalement occupé durant les années 20 par trois tâches essentielles dans le champ architectural (nous n'incluons pas ici sa pratique picturale constante), dont une seule concerne des constructions effectivement réalisées : une activité théorique débordante dans le cadre de *l'Esprit Nouveau*, des recherches urbaines à partir du plan de la Ville Contemporaine de 1922, la construction de villas pour des clients fortunés et éclairés (à défaut de véritables commandes concernant d'autres types de programmes). Or, il est clair que la construction de ces habitations particulières n'est pas à mettre ici en opposition avec les recherches issues du système Dom-Ino. Le travail sur ces commandes déterminées représente toujours en même temps la possibilité d'expérimenter des principes destinés à être appliqués dans le logement collectif (Maisons Monol, Maisons Citrohan en 1920 par exemple), voire étendus à la conception de l'ensemble de l'architecture de la ville⁵⁵⁸ (le type de l'immeuble-villa, adaptation de la Maison Citrohan, se retrouve dans la Ville Contemporaine ; le pavillon de l'Esprit Nouveau présente une cellule standard d'un immeuble-villa qui lui-même constitue une typologie dont l'architecte fait usage dans le Plan Voisin).

De plus, il est clair que la conception corbuséenne de la continuité entre architecture et urbanisme (qui sera affirmée de plus en plus fortement au cours de ces années), domaines qui semblent ici relever bien plus d'une différence d'échelle et d'objet que d'une différence de nature, repose sur l'un des fondements théoriques les plus constants de la pensée de l'architecte : *l'idée d'une « primauté » du niveau cellulaire sur le niveau de composition de l'ensemble urbain*. Concevoir un immeuble ou concevoir les quartiers d'habitation d'une ville, ce sera toujours pour Le Corbusier

⁵⁵⁸ De manière symétrique, les impératifs pratiques liés à ces commandes effectives rejaillissent également en retour sur la conception théorique des principes dans et par leur mise à l'épreuve du réel concret du projet et de la construction. Ce va-et-vient constant entre théorie et pratique est là aussi l'une des marques de fabrique du mode de pensée corbuséen.

commencer par concevoir un module de base à partir duquel le reste sera construit par combinaisons et variations à partir de la typologie première. Dans la pensée de l'architecte, s'il s'agit bien d'harmoniser les facteurs de l'individu et du collectif, l'individuel est premier par rapport au collectif, le simple par rapport au complexe. La cellule d'habitation est ainsi un « atome » de ville en puissance, la réalité première et insécable à partir de laquelle le complexe est constitué selon une logique d'addition des unités premières. Il est manifeste que cet élément constant dans la pensée de l'architecte depuis sa découverte de la Chartreuse du Val d'Ema est l'une des déterminations les plus fortes en faveur de la conception d'une continuité entre architecture et urbanisme, ainsi qu'entre des programmes très différents. C'est bien pourquoi la recherche sur des villas particulières peut venir nourrir la réflexion sur le logement collectif et urbain, de la même manière que les réflexions proprement urbaines concernant les besoins de la ville machiniste ont une incidence décisive sur la conception des logements individuels eux-mêmes. Cette conception du primat de la cellule a elle aussi un aspect proprement normatif dans l'économie de la pensée urbaine de Le Corbusier⁵⁵⁹.

En ce qui concerne les « cinq points », il nous semble nécessaire pour comprendre leur genèse de revenir à la question de l'élaboration de la villa puriste dans ses différentes dimensions, car les différents niveaux d'intervention de Le Corbusier dialoguent toujours ensemble et interagissent de manière synthétique. C'est d'ailleurs ce que remarque avec force Tim Benton dans l'introduction de son ouvrage sur les villas parisiennes de Le Corbusier et son cousin Pierre Jeanneret, villas qu'il considère comme un véritable « laboratoire »⁵⁶⁰ :

« Les villas (...) leur ont permis de développer une langue et un vocabulaire sophistiqués et flexibles qui ont nourri l'architecture internationale pendant un demi-siècle (...) La forte relation de symbiose entre les prototypes de maisons standard (Dom-ino, Citrohan I et II, immeubles-villas, pavillon de l'Esprit Nouveau, les maisons Loucheur) et les demeures particulières, ôte toute facilité de distinguer entre les uns et les autres. La plupart des maisons des années 20 peuvent être classées par types, selon qu'elles dérivent de l'une ou l'autre des « cellules standard » (...) Presque toutes les caractéristiques des demeures particulières peuvent être

⁵⁵⁹ La base vraie de l'urbanisme est l'étude du logis.

⁵⁶⁰ Le Corbusier utilise lui-même ce terme dans l'introduction du second volume de *l'Œuvre complète* (p. 11) pour désigner le rapport entre les bâtiments construits dans les années 20 pour des particuliers et les études urbaines menées de manière parallèle.

rapportées à la théorie générale d'urbanisme de Le Corbusier, à l'usage des matériaux nouveaux, à l'esprit du temps, à la standardisation et à la révolution fordiste et ainsi de suite »⁵⁶¹

Les propos de Tim Benton rendent ici bien compte du fait que les différentes propositions normatives de Le Corbusier (mise au point de prototypes, constitution de typologies architecturales, élaboration de solutions standards) ont une nature générale permettant des « passerelles » entre différents domaines du réel bâti (de la villa individuelle à l'habitat collectif par exemple) et entre différents niveaux de la réflexion architecturale (de l'élaboration théorique de principes à leur application pour la mise au point de prototypes architecturaux). C'est dire du même geste que la pensée corbuséenne dans les années 20 possède bien quelque chose de systématique, non seulement en tant qu'elle fait état d'une véritable *volonté de systématisme* et de cohérence entre les propositions énoncées et les solutions élaborées au fil de la recherche, mais également dans la *réalité* du projet et de la mise en œuvre concrète des principes et des typologies conçus tout d'abord dans l'abstrait. Car, encore une fois, il ne s'agit pas d'entendre ici par le terme de « système » une clôture absolue sur soi d'un ensemble de propositions données une fois pour toutes. S'il est clair qu'il y a chez Le Corbusier une volonté de « faire système », de faire de sa pensée un système de pensée (la récurrence des occurrences du terme l'indique déjà au niveau théorique), il est tout aussi manifeste qu'en fait les différents niveaux de sa réflexion possèdent un degré d'articulation et de cohérence (permettant des passages d'un domaine à l'autre, des dérivations de choses à partir d'autres, mais également qui permet des variations et une certaine flexibilité par rapport à la règle, etc.) qui les organisent dans ce que l'on peut appeler un « système de pensée ». Cela paraît tout à fait concevable pour la période des recherches puristes et l'unité théorique des trois grands manifestes tirés des articles de *l'Esprit Nouveau* en atteste ici parfaitement. Il s'agit également de bien comprendre que l'on ne doit pas penser le concept de système d'une manière trop fermée comme une sorte de totalisation globale du réel (unité ne veut pas dire fermeture rigide sur soi), mais avant tout comme une réalité de cohérence permettant de présenter des résultats d'une manière non-contradictoire (ce qui ne veut pas dire

⁵⁶¹ Tim BENTON, *Les villas parisiennes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. 1920-1930*, Paris : Éditions de La Villette, 1984, p. 9-10.

sans souplesse). À notre sens, il est par contre plus difficile (voire impossible) de tenter de ramener *l'ensemble* de la pensée corbuséenne à une telle unité systématique, même si la volonté de système semble présente d'un bout à l'autre du parcours corbuséen.

Le laboratoire des villas des années 20 développées par Le Corbusier représente ainsi une mise à l'épreuve concrète des principes théoriques, des typologies architecturales de logement collectif conçues à partir de la projection d'une cellule primordiale, ainsi que des réflexions urbaines subséquentes. Non seulement la formulation définitive des « cinq points d'une architecture nouvelle » en 1927 est en quelque sorte une « cristallisation » des recherches et des expérimentations des années 20, mais les cinq points sont également des principes permettant la création de typologies architecturales et d'édifices concrets suivant un certain nombre de principes normatifs simples.

Un célèbre dessin de Le Corbusier, intitulé les « Quatre compositions », rend bien compte de l'interaction entre le niveau principiel et les niveaux de l'élaboration typologique et du projet singulier. Bien qu'il s'agisse ici d'un dessin ayant pour objectif spécifique de présenter l'élaboration d'une typologie du plan de l'habitat moderne bourgeois, l'examen de ce dessin peut néanmoins permettre de formuler un certain nombre de considérations plus générales sur le statut de la norme chez Le Corbusier et peut constituer une bonne porte d'entrée pour l'étude des « cinq points ». Ceux-ci ne sont donc pas l'objet le plus spécifique des « Quatre compositions » (il ne s'agit pas d'un dessin *sur* les « cinq points »), mais ils sont implicitement présents ici en ce qu'ils permettent et rendent possible la mise en œuvre optimale d'un nouveau type de plan (dit « libre »), qui constitue par ailleurs l'un des cinq points de l'architecture nouvelle.

Considérons donc ce dessin, présenté pour la première fois lors d'une série de conférences données à Buenos Aires à l'automne 1929 et publié l'année suivante dans la cinquième conférence composant les *Précisions* (ce qui fait de ce dessin un regard rétrospectif⁵⁶² sur le travail engagé au cours des années 20 sur le programme spécifique de l'habitat « bourgeois » ; ce dessin est donc également postérieur à la

⁵⁶² *Précisions*, p. 134 : « Nous avons construit, Pierre Jeanneret et moi, pas mal de maisons. Lisant dans notre propre production, j'arrive à discerner l'intention générale qui a déterminé l'attitude de l'œuvre... nous avons jusqu'ici travaillé sur quatre types distincts de plans, exprimant chacun des préoccupations intellectuelles caractérisées ».

formulation des cinq points et, bien entendu, à leur élaboration progressive au cours de la décennie):

Le dessin des « Quatre compositions » représente quatre types de constructions et met en parallèle deux séries de quatre dessins, dont la première représente quatre types d'organisation du plan de l'habitation, et la seconde quatre vues axonométriques (des croquis à main levée) correspondant aux édifices concernés. Chaque membre de la série est assorti de quelques remarques écrites à la main par Le Corbusier en face des dessins correspondants⁵⁶³. Les quatre édifices peuvent être identifiés à des réalisations de Le Corbusier : le premier représente la Villa Laroche datant de 1923 et située à Paris ; la seconde des quatre compositions représente la Villa Stein de Garches construite en 1927 ; la troisième la Villa Baizeau de Carthage datant de 1928 ; enfin, le quatrième et dernier édifice représenté ici est la Villa Savoye de 1929 et située à Poissy.

Citons maintenant les commentaires de Le Corbusier dans la cinquième conférence des *Précisions* :

« Le premier type montre chaque organe surgissant à côté de son voisin, suivant une raison organique : « Le dedans prend ses aises, et pousse le dehors qui forme des saillies diverses ». Ce principe conduit à une composition « pyramidale », qui peut devenir tourmentée si l'on n'y veille (Auteuil).

Le second type révèle la compression des organes à l'intérieur d'une enveloppe rigide, absolument pure. Problème difficile, peut-être délectation de l'esprit ; dépense d'énergie spirituelle au milieu d'entraves qu'on s'est imposées (Garches).

Le troisième type fournit, par l'ossature apparente, une enveloppe simple, claire, transparente comme une résille ; il permet à chaque étage, diversement, d'installer les volumes utiles des chambres, en forme et en quantité. Type ingénieux convenant à certains climats ; composition très facile, pleine de ressources (Tunis).

⁵⁶³ Ces remarques sont de deux types : une première série de remarques isole la villa Laroche des trois autres compositions et indique à son propos « autorise composition pyramidale », alors que les villas Stein, Baizeau et Savoye sont regroupées sous les termes suivants : « composition cubique (prisme pur) » ; une deuxième série de remarques concerne cette fois-ci chaque composition en particulier : en face des dessins de la villa Laroche sont inscrits les mots « genre plutôt facile, pittoresque, mouvementé. On peut toutefois le discipliner par classement et hiérarchie » ; en ce qui concerne la villa Stein, Le Corbusier remarque « très difficile (satisfaction de l'esprit) » ; en regard de la villa de Carthage « très facile, pratique, combinable » ; enfin, pour la villa Savoye, il note « très généreux. On affirme à l'extérieur une volonté architecturale, on satisfait à l'intérieur à tous les besoins fonctionnels (isolation, contiguïtés, circulation) ».

Le quatrième type atteint, pour l'extérieur, à la forme pure du deuxième type ; à l'intérieur, il comporte les avantages, les qualités du premier et du troisième. Type pur, très généreux, plein de ressources lui aussi (Poissy) »⁵⁶⁴

Du point de vue d'une interrogation sur la question de la normativité de la pensée de l'architecte et d'une interrogation concernant le caractère systématique de l'articulation entre les normes dans un ensemble unifié, les « Quatre compositions » présentent plusieurs caractéristiques intéressantes. D'une part, bien qu'il s'agisse dans ce dessin de la présentation de quatre typologies distinctes pour le plan de l'habitat individuel, il est à noter que ces quatre compositions ne font pas que coexister les unes à côté des autres, mais qu'elles entretiennent entre elles des relations permettant de les comparer selon divers critères (intérieur / extérieur ; qualités esthétiques / qualités fonctionnelles ; pureté / pittoresque), ce qui apparaît très clairement dans les propos de Le Corbusier concernant le type Villa Savoye (« Le quatrième type atteint, pour l'extérieur, à la forme pure du deuxième type ; à l'intérieur, il comporte les avantages, les qualités du premier et du troisième »). Non seulement les différentes typologies peuvent être comparées, mais les frontières entre elles sont dans une certaine mesure perméables dans le sens où le quatrième type apparaît très clairement comme l'aboutissement synthétique des trois précédents⁵⁶⁵, au sens où les conquêtes d'une typologie peuvent venir nourrir l'élaboration du type ultérieur au sein de la démarche de projet⁵⁶⁶. Cette perméabilité est ici tout à fait caractéristique du fonctionnement en système entre des éléments pourtant distincts⁵⁶⁷, au sens où des propriétés peuvent être partagées par des membres de sous-ensembles distincts du système. De la même manière, comme le rappelait Tim Benton dans la citation donnée plus haut, il y a également perméabilité

⁵⁶⁴ *Précisions*, p. 134.

⁵⁶⁵ Frampton désigne les « Quatre compositions » de Le Corbusier comme étant « la somme d'une période d'intense créativité, au cours de laquelle il mit au point une forme entièrement nouvelle d'habitat bourgeois ». Selon lui toujours, cette « évolution s'inscrivait délibérément dans le double héritage de la tradition occidentale d'architecture domestique. Comme Loos, Le Corbusier se trouvait pris entre deux typologies rivales : la tradition Arts and Crafts de la résidence campagnarde, irrégulière et asymétrique, au plan en L ou en U ; et le prisme régulier et symétrique hérité de Palladio, qu'il avait adopté pour la Villa Schwob. Comme Loos dans son projet pour la villa Moissi, au Lido de Venise, Le Corbusier chercha à réconcilier ces deux traditions, en les fusionnant dans une unité synthétique nouvelle, une forme spatiale élidée, qu'il baptisa « plan libre » ».

⁵⁶⁶ Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier, op. cit.*, p. 41 : « Il est typique de la méthode évolutive de Le Corbusier qu'une fois conscient des limites d'un type donné, il cherchait invariablement à l'améliorer ».

⁵⁶⁷ Pour autant il s'agit bien de typologies distinctes et le fait que la quatrième composition apparaisse comme une sorte de couronnement de la recherche ne rend pas pour autant les autres types nécessairement obsolètes (pensons ici à cette remarque concernant le troisième type : « Type ingénieux convenant à certains climats »).

entre des niveaux de considération différents et pas uniquement entre des typologies de même nature (cherchant des solutions à un même type de programme par exemple). Ainsi, les recherches sur le plan de l'habitat domestique et celles sur la constitution d'une typologie du logement collectif urbain se fécondent-elles aussi de manière réciproque⁵⁶⁸.

C'est là ce qu'avance Kenneth Frampton par exemple, toujours dans le cadre d'un commentaire des « Quatre compositions » :

« De façon plus générale, on peut considérer que, chez Le Corbusier, les ouvrages résidentiels de cette période correspondent à trois lignes distinctes d'évolution typologique : le type du mégaron, qui s'étend de la maison Citrohan à l'ingénieuse maison Canneel, projeté pour Bruxelles en 1929, en passant par la maison Guiette d'Anvers (1926) ; le type dit pyramidal, représenté par la maison La Roche (1925), la double maison Lipchitz-Miestchaninoff (1924), et culminant dans la très complexe villa d'Henry et Barbara Church (Ville-d'Avray, 1928) ; la disposition dite cubique, dont les premiers exemples sont la maison Planeix (1924-1927) et la villa Meier (1925), et dont les expressions les plus abouties sont l'exemplaire villa Cook de 1926 et la villa Stein de Monzie à Garches (1928). Il est inutile de préciser qu'aucun de ces types n'a été conçu indépendamment des autres, comme on le constate au vu de la maison Planeix et de la villa de la Ville-d'Avray, qui présentent toutes deux des masses symétriques qui sont fondamentalement cubiques et classiques. De même, les modèles spatiaux de la maison Citrohan et de pavillon de l'Esprit Nouveau sont combinés, à un niveau supérieur de résolution, dans la maison Cook »⁵⁶⁹

Si nous considérons encore les rapports entre l'évolution des villas des années 20 et la constitution progressive des « cinq points d'une architecture nouvelle » à l'aune de la description fournie par les « Quatre compositions », il apparaît de manière assez manifeste qu'il existe là aussi un mouvement d'aller-retour ou une dialectique de co-constitution (typique chez Le Corbusier) entre les normes constituées par les principes théoriques (ici les « cinq points ») et ces normes que sont ici les typologies compositionnelles du plan d'habitation. En effet, non seulement la formulation systématique et cohérente des « cinq points » a été rendue possible par l'expérimentation concrète de l'élaboration de différentes typologies mises à l'épreuve dans des projets particuliers, mais les principes une fois formulés permettent à la fois de penser ce qui a été fait sous un certain regard unitaire et de

⁵⁶⁸ Ce que dit Canguilhem est ici tout à fait à propos : « En fait la norme des normes reste la convergence ».

⁵⁶⁹ Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier, op. cit.*, p. 62-63.

produire des architectures déterminées conformément aux principes énoncés. Il semble bien qu'il faille distinguer ici entre normes-principes, normes typologiques, et édifices incarnant et adaptant les typologies et les normes à des contextes architecturaux particuliers. Tout cela formant une unité à de nombreux égards cohérente et productive. D'une part, la formulation cohérente et systématisée des « cinq points », incarnée ici au plus haut point par le type villa Savoye, est le résultat d'une élaboration progressive au cours des recherches des années 20 sur le type de la villa⁵⁷⁰ ; d'autre part, une fois le système des cinq points fermement établi, de nouvelles typologies peuvent être formulées suivant les principes énoncés et des édifices singuliers réalisés dans ce cadre théorique (la maison Cook, application des « certitudes acquises »⁵⁷¹, la villa Savoye, entre autres).

Ces quelques remarques formulées à partir de l'analyse du dessin des « Quatre compositions » nous auront permis d'aborder certains aspects importants de l'articulation systématique des différents niveaux normatifs entre eux, ainsi que certaines questions relatives à la genèse des normes dans la pensée de Le Corbusier. Il s'agit maintenant d'en venir à un examen plus direct de l'une des formulations normatives les plus fortes de Le Corbusier, l'une de celles qui aura indéniablement eu la plus grande fortune critique, en même temps que la plus grande influence sur l'architecture moderne en son ensemble, à savoir les « cinq points d'une architecture nouvelle ».

Rappelons que les « cinq points d'une architecture nouvelle » sont les suivants : les pilotis ; le toit-terrasse ; le plan libre ; la fenêtre en longueur ; la façade libre. Ces cinq points semblent à l'origine avoir été au nombre de six⁵⁷², dont le sixième était une

⁵⁷⁰ D'une part, toutes les productions des années 20 antérieures à la formulation des « cinq points » ne satisfont évidemment pas à l'ensemble de ces points (la villa de Vevey en expérimente trois par exemple) ; d'autre part, certaines réalisations particulières ont permis un travail particulièrement accentué sur l'un ou certains de ces points, mais non sur tous (insistance sur la façade libre dans l'Atelier Ozenfant, insistance sur les liens entre toit plat et jardin dans le cas de la villa à Garches, accentuation particulièrement forte sur la fenêtre en longueur dans la maison Cook par exemple). Des ouvrages plus tardifs respecteront encore l'ensemble de ces points, comme c'est le cas du couvent de La Tourette.

⁵⁷¹ *O C I*, p. 130.

⁵⁷² LE CORBUSIER, « Où est l'architecture ? », *L'Architecture vivante*, automne-hiver 1927, p. 25.

recommandation négative abandonnée par la suite par Le Corbusier⁵⁷³ : la suppression de la corniche. Une très grande majorité d'historiens de l'architecture s'accordent sur le fait que la véritable originalité de Le Corbusier en ce qui concerne les « cinq points » n'est pas à chercher dans l'invention de l'un quelconque des points en question, mais bien plutôt dans leur formulation conjointe et dans leur articulation en un système unitaire et cohérent. D'une part, il est clair que les « cinq points » constituent une « extension des principes du squelette Dom-ino »⁵⁷⁴, et d'autre part, la plupart de ces idées « existaient déjà de manière discrète en architecture, mais Le Corbusier innova en les rassemblant dans un système unique qui permettait de nombreuses applications et fonctionnait aux niveaux formel, symbolique et structurel »⁵⁷⁵. Il est indéniable que Le Corbusier possédait un très grand talent à la fois pour cristalliser en un acte synthétique des idées qu'il partageait avec d'autres et une capacité singulière pour les formuler avec une force faisant défaut à bien d'autres. William Curtis remarque enfin que les « cinq points » feront partie « des principaux procédés d'expression de Le Corbusier. Un trait de sa personnalité était de s'efforcer de mettre au point une solution générique pouvant transcender les cas particuliers »⁵⁷⁶.

À bien lire Le Corbusier, il semble qu'il revendique pour sa part uniquement la paternité du plan libre ou, bien plutôt, la constitution d'un nouveau type de plan à partir de la reprise et de l'articulation d'éléments architecturaux fondamentaux redevenus des « vérités » nécessaires à la constitution d'une architecture authentiquement moderne pour l'époque machiniste :

« Voici, vivant à nouveau sous nos yeux modernes, des événements architecturaux de l'histoire : les pilotis, la fenêtre en longueur, le toit-jardin, la façade de verre (...) vérités qui se développent fatalement autour des techniques nouvelles et à l'instigation d'un esprit neuf né du profond bouleversement de l'époque machiniste »⁵⁷⁷

⁵⁷³ Certains commentateurs pensent que les raisons d'adoption d'un système à cinq points doivent être référées à la volonté symbolique de Le Corbusier de mettre en regard la nouveauté et l'importance de son propre système et les cinq ordres classiques. Ceci nous paraît tout à fait plausible, mais n'est pas d'un éclairage très probant en termes de justification rationnelle. Après tout, nous voyons bien que le nombre de cinq n'est pas à prendre comme un absolu : il y avait six points au départ et le brise-soleil peut être considéré comme un ajout plus tardif au système.

⁵⁷⁴ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁷⁵ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁷⁶ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁷⁷ *O C I*, p. 60.

Conformément à sa théorie du « style », un nouveau système architectural ne peut naître que de la conjonction entre des bouleversements sociaux profonds et le développement de techniques nouvelles (ici notamment la construction en béton armé⁵⁷⁸) pour répondre aux nécessités du temps. Ce que Le Corbusier entend par ailleurs par système architectural, même si celui-ci doit s'ancrer dans un système constructif permettant l'expression des possibilités techniques des matériaux et des procédés de production propres à l'époque dont il prétend incarner le style même, excède pourtant la dimension purement constructive et technique. Car, au fond, il n'y a véritablement système que lorsque qu'un ensemble d'éléments normatifs provenant de « champs » en quelque sorte distincts viennent à s'harmoniser en une certaine unité⁵⁷⁹. C'est ainsi, par exemple, que le Modulor est aussi bien une norme esthétique qu'une norme technique, et bien d'autres choses encore. De la même manière, le système architectural des « cinq points » n'est pas uniquement un système constructif. Certains y voient avant tout un mode d'expression plastique. Dans la « sémantique multiple » de la pensée corbuséenne, il est en effet possible de comprendre la signification des « cinq points » en référence à des ordres de réalité très différents : arguments économiques, techniques et fonctionnels ; arguments esthétiques ; références symboliques, etc. Il est par ailleurs manifeste que Le Corbusier a lui-même recours à différentes lignes argumentatives visant à défendre la légitimité et la vérité du système des « cinq points », cela en fonction de la stratégie adoptée et du public à convaincre. Il privilégie très souvent un mode d'argumentation insistant sur la rationalité intrinsèque du système, sur l'objectivité et la nécessité sur laquelle est fondée la formulation des cinq points (comme s'il s'agissait au fond d'une chose similaire à la mise au jour d'une loi de la nature). C'est ainsi qu'il présente à la fois l'articulation entre les différents points comme découlant logiquement ou mécaniquement les uns des autres (d'une manière par ailleurs tout à fait conséquente), mais également qu'il réfère l'adoption de certains points à des considérations plus générales concernant les nécessités de l'organisation spatiale de la vie urbaine moderne. C'est pourquoi l'adoption des pilotis, par exemple, renvoie dans l'ordre d'une argumentation rationnelle et fonctionnelle aussi bien au fait que

⁵⁷⁸ *OCI*, p. 91 : « Le béton armé (...) apporte le plan libre (...) Rationalisme aisé du plan nouveau ».

⁵⁷⁹ Dans l'*OCI*, p. 45, Le Corbusier indique bien cet état de fait à propos des Maisons Citrohan : « On présente un type. Un type de structure, un type de disposition intérieure, une réforme du mobilier, une plastique catégorique du ciment armé, une esthétique franche ».

les pilotis rendent possibles le plan libre, au fait de regagner l'espace libre au sol (mettant fin à l'insalubrité du rez-de-chaussée) pour le dédier aux nécessités de la circulation, non seulement dans le cas d'un édifice particulier, mais également bien plus encore dans le cadre de l'argumentation urbaine. De même, le toit-jardin peut être justifié non seulement pour des fonctions pratiques d'isolation et de gain d'espace, mais également par rapport à l'introduction de la nature au sein même de l'environnement bâti, manière pour l'architecte de remettre l'humain en contact avec les « joies essentielles » (soleil, espace, verdure) dont il aurait été privé par une organisation fautive de l'espace architectural et urbain.

S'il est bien clair que les différentes lignes argumentatives développées pour justifier en raison l'adoption de l'un des « cinq points » ne s'excluent pas mutuellement (elles se complètent bien au contraire), il apparaît tout aussi clairement que la manière dont Le Corbusier légitime ses propositions normatives tend bien souvent à masquer leur caractère de normes⁵⁸⁰. En effet, à la différence d'une loi de la nature ou de la mise au jour d'une vérité purement objective, les « cinq points » sont bien des normes en ce qu'ils relèvent toujours en dernière instance d'un choix ou d'une décision normative⁵⁸¹. Toute norme relève d'une institution normative par référence à des jugements de valeur. Ce qui ne veut pas dire que le choix normatif serait pour autant arbitraire, car il peut très bien être appuyé sur un ensemble de très bonnes raisons d'opter pour tel ou tel système. Mais aucun fait ou raison ne semble pouvoir justifier à lui seul l'adoption de la norme, d'une manière axiologiquement neutre ou purement objective⁵⁸² (c'est-à-dire sans que rien de la subjectivité d'une préférence ou d'une décision pour telle ou telle valeur n'entre en compte). Normer, c'est ainsi toujours référer le réel à des valeurs⁵⁸³. Toute norme comprend en son

⁵⁸⁰ Dans certains passages, son expression oscille entre le vocabulaire de la simple mise au jour de la vérité et celui de l'intervention décisionnaire de l'individu créateur. Voir par exemple *OC I*, p. 8 : « Je ne crois pas aux formules générales de naissance spontanée, à des formules immanentes ; je crois que chaque architecture qui fait appel à l'esprit est encore toujours l'œuvre d'un seul. Un ici, un là, voient, comprennent, décident et créent et ainsi la solution apparaît dans laquelle d'autres se reconnaissent ».

⁵⁸¹ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 180-182 : « Le normal c'est l'effet obtenu par l'exécution d'un projet normatif, c'est la norme exhibée dans le fait (...) la norme est ce qui fixe le normal à partir d'une décision normative ».

⁵⁸² Stanislas von Moos insiste beaucoup sur le fait que Le Corbusier tendait à présenter son invention d'un langage architectural universel comme « le résultat logique de l'usage correct et efficace de la trame en béton ».

⁵⁸³ Ce point est très clairement mis en évidence par Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 178 : « En bref, sous quelque forme implicite ou explicite que ce soit, des normes réfèrent le réel à des valeurs, expriment des discriminations de qualités conformément à l'opposition polaire d'un positif et d'un négatif ».

sein une dimension décisionnaire permettant de saisir son caractère de réalité instituée dans un singulier mélange entre subjectivité du choix et nécessités des raisons du choix. Si nous reprenons les exemples indiqués précédemment, il est manifeste que l'adoption des pilotis ou du toit-jardin ne relève pas d'un pur arbitraire, auquel cas le système ne fonctionnerait pas et n'aurait pas une application aussi générale que celle des « cinq points ». Mais il est par ailleurs tout aussi évident que le toit-jardin est une manière de chercher à mettre de l'ordre dans le réel architectural et de régler des problèmes pratiques qui inclue des préférences et des options en termes de valeurs : l'idée que l'humain est un être naturel qui doit pouvoir entrer en contact avec la nature dont il est issu et dont il a besoin ; l'idée d'origine hygiéniste selon laquelle une vie saine est une vie au contact des joies essentielles du soleil, de l'espace et de la verdure⁵⁸⁴, et ainsi de suite. On pourrait très bien imaginer d'autres options dans la détermination de ce qui est essentiel d'un point de vue anthropologique et d'autres formes seraient alors prises par l'architecture. Tout système architectural à vocation réellement normative implique ainsi une dimension philosophique d'interrogation et de détermination concernant la nature humaine et ses besoins, sa place au sein du monde naturel et de l'univers. Les choix architecturaux en apparence les plus anodins et les plus éloignés de toute spéculation abstraite ne deviennent ainsi des choix nécessaires que sur cette toile de fond conceptuelle, qui chez Le Corbusier porte le nom de « l'échelle humaine »⁵⁸⁵. De la même manière, l'adoption des pilotis relève incontestablement de considérations pratiques et fonctionnelles, mais de telles considérations ne deviennent des nécessités que si nous comprenons le rôle essentiel joué par des éléments provenant de la « mythologie subjective » de Le Corbusier. Ce point a été remarquablement argumenté par Adolf Max Vogt, pour qui les pilotis sont pour l'architecte suisse « le grand concept de sa vie », montrant le rôle quasi-mythologique de l'imaginaire de l'habitat lacustre et des réalités archéologiques primitives dans la pensée de Le Corbusier⁵⁸⁶ :

⁵⁸⁴ L'importance accordée au sport dans la pensée de Le Corbusier est également à comprendre dans ce cadre axiologique.

⁵⁸⁵ Ce qui ne veut bien évidemment pas dire qu'une thématique par définition aussi générale que celle de l'échelle humaine puisse permettre de rendre raison d'une manière à la fois suffisante et complète de l'adoption d'un choix architectural particulier.

⁵⁸⁶ Peu importe que nous souscrivions ici ou non aux thèses et aux méthodes de Vogt, son étude est à coup sûr riche en interprétations et lignes de lecture originales de certains aspects de l'imaginaire corbuséen. C'est à notre

« Si l'on se demande ce qui distingue Le Corbusier d'autres avant-gardistes de sa génération (...) on s'aperçoit notamment que si les maisons de Le Corbusier sont aussi blanches, parallélépipédiques et « froides » que celles des autres protagonistes de l'avant-garde, lui seul s'est obstiné jusqu'à sa mort à les hisser sur pilotis et à en faire des « boîtes en l'air » (...) En tout état de cause, il ressort de l'étude de l'histoire régionale à laquelle je me livre ici que la scolarisation de Le Corbusier a été marquée par l'enthousiasme général de sa région pour les palaffites et par la certitude que les débuts de la civilisation s'assimilaient à la vie au-dessus de l'eau, sur pilotis »⁵⁸⁷

Là aussi, le fait de replacer l'élément-pilotis au cœur même de l'architecture moderne, c'est du même geste affirmer quelque chose de l'essence humaine et de sa détermination véritable. C'est chercher à référer et à remettre en lien l'urbain moderne déraciné et une conception peut-être « fantasmée » de la véracité de l'humanité primitive en sa proximité d'avec l'essentiel. Ceci pour remarquer également, comme le soulignait à juste titre Frampton, que les choix normatifs de Le Corbusier reposent sur un ensemble de motifs aussi bien explicitement présents à l'esprit de l'architecte que de motifs plus inconscients. *C'est également du fait que les normes relèvent d'un tel aspect décisionnaire, d'une référence nécessaire à l'imaginaire axiologique et « philosophique » de leur auteur, qu'elles peuvent composer un système de pensée cohérent, dès lors que l'imaginaire dont elles sont pour partie l'expression est lui-même cohérent.*

Ce que nous apprennent les « cinq points » sur l'organisation normative de la pensée corbuséenne (et sur le concept de norme lui-même) concerne également leur articulation interne. À ce propos, il note la chose suivante :

« Cet énoncé n'avait aucune prétention sinon d'établir qu'à l'heure actuelle un système architectural cohérent peut éclairer dorénavant le travail de l'architecte »⁵⁸⁸

sens de ce point de vue-là qu'il faut tirer parti de ces études, bien plus peut-être que pour comprendre le déroulement causal effectif de la genèse des projets corbuséens.

⁵⁸⁷ Adolf Max VOGT, *op.cit.*, p. 9-10

⁵⁸⁸ *O C I*, p. 150.

Il est en effet indéniable que les « cinq points », quels que soient les origines à assigner à leurs raisons d'adoption en tant que normes de l'architecture nouvelle, constituent l'un des éléments de la pensée corbuséenne qui fonctionnent d'une manière proprement systématique. Les « cinq points » sont ainsi un système de normes à part entière, une composition harmonisée et cohérente d'éléments normatifs. Non seulement il n'y a aucune contradiction entre les différents composants du système mais, bien plus, les uns et les autres forment une totalité harmonieuse (il y a entre eux une solidarité conceptuelle et une co-implication véritables) et entretiennent entre eux des rapports logiques d'implication de cause à conséquence, de dérivation potentielle d'un élément à partir de l'autre selon les impératifs de présentation de l'unité du système. Là où les interprétations diffèrent quelques fois, c'est sur le point de savoir s'il y a un élément jouant véritablement le rôle de principe absolument premier (et, si oui, lequel des cinq points assume ce rôle) ou si leur imbrication est telle qu'il est impossible de reconnaître une primauté entière à l'un des points en particuliers (plan libre ou pilotis). En tout état de cause, il est clair que les « cinq points » sont des éléments qui sont l'aboutissement des recherches corbuséennes au cours des années 20 et qu'il est possible de faire une présentation systématique de ceux-ci. Ce sur quoi il faut insister en priorité pour comprendre leur caractère de systématisme, c'est donc aux reconstructions de l'unité des « cinq points » et aux présentations qui peuvent être faites de leur articulation interne.

Citons ici par exemple la tentative faite par William J. R. Curtis dans son histoire de l'architecture moderne :

« Il est intéressant d'analyser les « cinq points » dans l'abstrait. Le pilotis était l'élément central, dont tous les autres procédaient. Il surélevait le bâtiment pour permettre de fouler le sol naturel ou de circuler en dessous. Un procédé de base concernant à la fois l'architecture et l'urbanisme. C'était un exemple typique de la tendance de Le Corbusier à inverser les habitudes, puisque le rez-de-chaussée d'une construction en maçonnerie était précisément le lieu où l'on s'attendait à trouver la masse la plus impénétrable. Le toit-terrasse remplissait également plusieurs fonctions, puisque c'était l'un des moyens par lequel l'architecture entendait réintroduire la nature dans la ville. En retour, la plantation de végétaux pouvait permettre d'isoler la surface plate du toit. Grâce aux pilotis soutenant le poids de la construction, les murs extérieurs et intérieurs pouvaient être implantés n'importe où, selon les

exigences fonctionnelles ou des intentions esthétiques, et le plan libre permettait de glisser dans l'ossature des pièces de différentes dimensions et d'orchestrer des séquences d'espaces. La façade libre, quant à elle, pouvait prendre la forme d'un vide total entre deux dalles de béton, d'une fine membrane ou d'un fenêtrage de dimensions variées. Théoriquement, toutes sortes d'ouvertures pouvaient être pratiquées, en fonction du climat et selon la vue, l'intimité et la composition recherchées. En fait, dans le plus grande partie des années 20, Le Corbusier fit courir un bandeau de fenêtres horizontal sur toute la longueur des bâtiments. Il le faisait ostensiblement parce que la « fenêtre en longueur » laissait entrer plus de lumière »⁵⁸⁹

Bien que séparant les éléments composant le système des « cinq points », une telle exposition des principes régissant ce système est tout à fait caractéristique de la manière dont peut être restituée la cohérence d'ensemble des « cinq points », ainsi que les articulations logiques déterminées entre différents points pris en particulier. En un mot : le caractère systématique d'un tel ensemble.

Rappelons tout d'abord que l'ensemble du système des cinq points permet une formidable libération de l'espace architectural et permet une marge d'invention inédite pour l'architecte dans le développement de son propre vocabulaire. Qu'il s'agisse ici d'une véritable libération de l'architecture vis-à-vis de contraintes séculaires (la nécessité de murs porteurs extérieurs et de murs de refends intérieurs pour supporter l'édifice ; un arrangement de l'espace identique entre les étages du fait de la nécessité des murs porteurs limitant à la fois la flexibilité fonctionnelle de l'espace et l'imagination esthétique ; des façades porteuses imposantes ne pouvant accueillir des ouvertures trop importantes ; une perte d'espace dans les niveaux inférieurs et supérieurs de l'édifice, etc.), cela est attesté par l'usage de l'adjectif « libre » pour qualifier deux des cinq points de l'architecture nouvelle : plan libre et façade libre. En un sens, l'ensemble des cinq points est de nature libre et libératrice. Il faut simplement comprendre ici que le qualificatif « libre » signifie « libre de contraintes structurelles ». Ainsi, la façade est dite « libre », car elle ne supporte plus aucune charge et n'a plus de fonction structurelle comme telle. Le plan, quant à lui, est dit « libre » non pas au sens où il ne ferait intervenir aucun élément structurel (les pilotis ou les poteaux se retrouvent bien sur le plan et déterminent son organisation pour une part), mais au sens où un nouveau type de plan plus flexible et plus modulable est ici le résultat de la disparition des murs porteurs et de la séparation

⁵⁸⁹ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 176.

entre ossature et paroi (ou de la séparation entre les fonctions de support et de clôture). L'espace peut donc être organisé d'une manière beaucoup plus souple et n'est plus déterminé en soi par des contraintes structurelles pesant sur le plan : les murs deviennent des cloisons ou des panneaux amovibles que l'on peut en droit installer n'importe où et de manière dissemblable aux différents étages, les pièces peuvent être positionnées plus librement du fait de la possibilité de les inonder de lumière ou au contraire de les isoler par la manière dont la façade sera rythmée, etc.

Considérons maintenant chacun des cinq points séparément dans l'objectif d'une mise en lumière de leurs relations de systématique. L'ordre de présentation des « cinq points » est une question très importante et difficile (le choix de Le Corbusier n'est jamais arbitraire). Nous choisissons ici de présenter les cinq points non selon leur ordre logique d'engendrement véritable, mais par ordre croissant de difficulté d'interprétation. Pour commencer l'analyse par les éléments dont l'interprétation est la plus aisée, il est par exemple certain que la façade libre est une conséquence directe et dérivée du plan libre rendant possible le principe de la fenêtre en longueur. Il s'agit selon les termes de Stanislas von Moos d'un point « manifestement redondant par rapport aux quatre premiers postulats – d'autant plus qu'il découle immédiatement des principes structuraux précédents »⁵⁹⁰. C'est donc qu'à l'intérieur même du système des cinq points, il s'agit de distinguer entre des éléments premiers et des éléments seconds et dérivés, des éléments déterminants et des éléments déterminés, cela selon une logique des relations de condition à conditionné entre les cinq points. Ce qui ne veut pas ici dire que la façade libre ne serait qu'un principe accessoire, et cela pour deux raisons (il suppose les autres à titre de conditions nécessaires mais non suffisantes⁵⁹¹) : s'il est certain que ce principe est « redondant » avec celui de la fenêtre en longueur d'un point de vue structurel, il ne l'est pas d'un point de vue compositionnel, d'autres éléments pouvant venir rythmer la façade pour des raisons à la fois esthétiques et fonctionnelles, bien qu'en droit, la façade pourrait n'être plus qu'une unique paroi vitrée horizontale ; d'autre part, la distinction entre façade libre et fenêtre en longueur peut être justifiée en ce qu'il s'agit ici de deux points de vue différents, deux manières d'insister sur des

⁵⁹⁰ Stanislas VON MOOS, *Éléments d'une synthèse*, op. cit., p. 99.

⁵⁹¹ Ce serait peut-être sur ce seul point que nous pourrions trouver à redire au jugement de von Moos cité juste au-dessus.

éléments étant certes reliés par une relation de dépendance logique, mais cherchant à exprimer des aspects architecturaux distincts. Ceci d'autant plus que la question de la façade est d'une importance majeure en architecture, elle est le « visage » même d'un édifice et fût pendant longtemps le support d'expression privilégié des architectes⁵⁹² et le lieu de la manifestation monumentale du pouvoir. Voilà pourquoi, à notre sens, nous avons là affaire à deux principes distincts et non à un seul. Façade libre et fenêtre en longueur sont deux principes solidaires, comme les deux faces d'une même pièce, mais dont l'une aurait une priorité logique sur l'autre.

En tous les cas, il s'agit là de deux principes dérivés au sein du système. En effet, la fenêtre en longueur, qui était déjà impliquée dans le concept Dom-INO de 1914, apparaît elle aussi comme une conséquence de la libération du plan et de la disparition des murs porteurs extérieurs du fait des possibilités de la structure poteaux-dalles. Mais, comme la façade libre et bien qu'à un degré supérieur, le principe de la fenêtre en longueur est à la fois une conséquence des principes structurels du système des « cinq points » et une formulation qui relève de motivations esthétiques et symboliques fortes. Non seulement, pour des raisons fonctionnelles de flexibilité en termes de réponse programmatique, la fenêtre en longueur permet de faire entrer dans le volume bâti une quantité de lumière bien supérieure à ce qui est permis par un système plus traditionnel (et ainsi l'architecte dispose également d'une plus grande liberté en termes de placement des différentes pièces dans le plan), mais elle représente également à l'évidence un choix esthétique fort pour l'image de l'architecture moderne, d'une architecture de la transparence et de la légèreté, d'une architecture ouverte sur son dehors et sur l'environnement naturel (permettant ainsi l'accès aux « joies essentielles » de l'intérieur même du volume architectural). Elle est également synonyme de modernité en ce qu'elle rappelle le symbolisme industriel de l'usine, de la production standardisée et mécanisée de la maison conçue comme une auto. Il serait bien entendu possible d'indiquer bien d'autres lignes d'éclaircissement de ce principe architectural qui obéit lui aussi à la règle d'une lecture sémantique multiple. Rappelons simplement à quel point Le Corbusier a bouleversé le concept même de

⁵⁹² C'est d'ailleurs là encore l'un des nombreux reproches adressés par Le Corbusier aux architectes académiques de son époque, à savoir celui de ne faire que dessiner de belles façades. De la même manière, quelqu'un comme Venturi reprochera aux fonctionnalistes de l'après-guerre d'avoir réduit la modernité à n'être qu'une pure image ou apparence, qu'une pure façade.

l'habitation de luxe en y introduisant un élément tel que la fenêtre en longueur d'origine industrielle, qui lui était jusque-là radicalement étranger. Procédant à la manière du collage surréaliste, Le Corbusier fait ici un geste esthétique extrêmement puissant et un geste social important dans le sens d'une redéfinition de la notion de luxe architectural et d'assimilation du logis à un palais.

William Curtis décrit ce fait de manière intéressante :

« Dans ces premiers essais, il mit au point une technique pour déplacer les choses hors de leur contexte, leur donnant ainsi d'autres significations. C'est ainsi, par exemple, que les fenêtres industrielles ou les verrières d'usine apparurent brusquement dans le cadre domestique ou que des maisons cubiques à murs blancs, toits plats et terrasses évoquant la lointaine Méditerranée firent irruption en plein Paris. Salons, cuisines et chambres étaient agencés selon des relations inédites, surprenantes, souvent à des étages inhabituels. Cette technique du « dérangement » contribuait peut-être à bousculer les vieilles habitudes et les coutumes rancies »⁵⁹³

Cette citation illustre parfaitement le fait que l'un des aspects de la normativité de la pensée de Le Corbusier était d'être prescripteur de normes nouvelles tant en ce qui concerne l'image même que l'on pouvait se faire d'un type programmatique donné (voire quant à la question de savoir ce qu'est une maison, ce qui rapproche ici Le Corbusier de la radicalité duchampienne) que dans la manière d'habiter.

En ce qui concerne maintenant l'adoption de la norme du toit-terrasse (puis de la terrasse-jardin), nous ne voyons pas ici de rapport de dérivation ou de consécution logique évident vis-à-vis des autres points du système. Il ne s'agit là aucunement d'une conséquence inévitable des principes structurels (on aurait très bien pu continuer à construire des toitures en pente sur des édifices poteaux-dalles). La fenêtre en longueur n'est pas non plus une conséquence *inévitabile*, dira-t-on, mais elle apparaît tout de même bien comme une *conséquence* (au sens où elle est seule possible dans un système structurel sans murs porteurs). Le toit-terrasse (comme type de toiture plate), même s'il est en quelque sorte lui aussi présent en creux dès Dom-ino (il suffit de ne plus rien superposer à la dernière dalle pour avoir un toit plat), n'apparaît pas comme une conséquence du système, cela d'autant plus que

⁵⁹³ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 171-172.

l'architecture vernaculaire ne manque pas d'exemples d'une conjonction entre structure à murs porteurs et toiture plate. C'est peut-être également dans ce cadre qu'il fait chercher à interpréter le fait que le principe du toit-terrasse est certainement celui auquel Le Corbusier contrevient le plus souvent dès les réalisations des années 20 (pensons simplement aux maisons Monol), notamment au profit du type de la baie voûtée qui semble aussi constituer un élément constant de son vocabulaire architectural et qu'il utilisera de manière de plus en plus fréquente après 1945⁵⁹⁴. Si Le Corbusier semble pouvoir aussi facilement déroger au principe du toit-terrasse, c'est ainsi parce qu'il s'agit d'un élément d'une relative indépendance structurelle par rapport aux autres, ce qui ne veut pas dire qu'il s'agisse ici d'un élément secondaire ou accessoire, l'adoption d'une norme ne relevant pas uniquement de critères de rationalité constructive et le système des « cinq points » étant plus qu'un système structurel. Les raisons esthétiques-philosophiques ne sont donc pas superfétatoires ou simplement surajoutées, mais constitutives du système au même titre que la logique structurelle. En ce qui concerne le principe du toit-terrasse (ce qui est une spécification fonctionnelle bien plus grande du genre de la toiture plate), Le Corbusier justifie son adoption pour des raisons d'abord d'ordre pratique : en cohérence avec les idées développées en ce qui concerne le pilotis, le toit-terrasse permet de regagner l'espace supérieur de l'édifice en y installant diverses fonctions (espace de repos, solarium, jardin, mais également crèche, théâtre ou terrain de sport) ; Le Corbusier pense également que le système de la toiture plate est d'une plus grande efficacité en termes de drainage des eaux de pluie ou que l'installation d'un jardin sur la toiture a des avantages évidents en termes d'isolation. Mais là encore, nous pouvons invoquer une multitude de raisons symboliques, esthétiques et philosophiques : rappel formel de l'imaginaire méditerranéen si fortement imprégné en lui ; mémoire des architectures vernaculaires découvertes lors de ses voyages en 1911 ; importance de sa philosophie hygiéniste de la régénération physique et morale de l'humain par l'exposition à la lumière du soleil ; enfin, symbolisme du voyage sur un paquebot transatlantique. Et il est ici indéniable que le toit-terrasse

⁵⁹⁴ Caroline MANIAQUE, *Le Corbusier et les Maisons Jaoul*, Paris : A & J Picard, 2005, p. 38-39 : « Si, dans les années 20, la travée de cinq mètres de portée des « planchers éclairés » était devenue, tout comme la fenêtre en longueur, un « mot fixe » de son vocabulaire, Le Corbusier a, après la Seconde Guerre Mondiale, progressivement privilégié la baie voûtée et les percements spécifiques pour illuminer et ventiler chaque pièce (...) Elle symbolise pour lui le foyer, l'idée du bien-être, mieux que ne pouvait le faire la machine à habiter des années 20 ».

contribue au même titre que le pan de verre courant sur toute la façade du volume à l'image de l'architecture que Le Corbusier a voulu et a réussi à lui donner.

Enfin, venons-en aux deux derniers éléments constituant ces « cinq points d'une architecture nouvelle », à savoir les pilotis et le plan libre. La question de la primauté de l'un de ces deux principes est souvent posée, dès lors qu'il s'agit d'essayer de savoir si l'un des cinq points peut se voir attribuer une importance plus grande que les autres. Pour autant, un certain consensus (fondé sur les textes de l'architecte lui-même) semble régner parmi les commentateurs pour attribuer au principe du pilotis un rôle d'une importance particulière. C'était le cas de Curtis, mais également celui de Vogt, dans les citations données plus haut. Il semble que Stanislas von Moos souscrive également à une telle interprétation. Nous nous rallions ici tout à fait à l'opinion de ces interprètes de la pensée corbuséenne. *En effet, en termes logiques, on pourrait décrire les choses de la manière suivante: le principe du pilotis apparaît bien comme la condition de possibilité structurelle permettant le plan libre, la fenêtre en longueur et la façade libre; le plan libre constitue en quelque sorte le but à atteindre au moyen des principes structurels rendus possibles par l'usage des pilotis*⁵⁹⁵. En tant que support structurel, c'est bien le système de pilotis qui permet le déploiement d'un espace ainsi libéré des contraintes structurelles habituelles dans un autre type de plan. C'est là ce que permet une analyse structurelle « génétique » du bâtiment.

En même temps, il apparaît très clairement que le statut du plan libre ne peut être minoré ou ramené à l'ordre de la conséquence seconde. Le but de la structure est bien également de rendre possible un jeu architectural aussi libre et inventif que possible (ce qui renvoie tout à fait aux liens théorisés par Le Corbusier entre architecture et construction). Le dispositif constructif vise à ce qu'il y ait jeu architectural, et notamment jeu architectural intérieur (la question de l'organisation des volumes intérieurs étant une priorité aux yeux de l'architecte, le « dehors étant un dedans »). De ce point de vue, le plan libre apparaît comme le terme *générique* permettant de synthétiser la révolution architecturale des « cinq points » (sans que celle-ci s'y réduise pour autant). Si le pilotis est donc bien le principe premier à l'intérieur du système, à la fois en termes chronologiques (il est ce qui fonde l'édifice,

⁵⁹⁵ Et, au fond, d'un type de support permettant la dissociation entre clôture et support.

ce sur quoi il repose) et logiques (pas de plan libre sans les supports que sont les pilotis), le plan libre possède cependant une forme de primauté générique dès lors que l'on se place à un plan de considération du niveau architectural plus riche que celui de l'analyse purement structurelle-constructive.

Pour autant, il ne faut pas faire de cette séparation entre point de vue structurel et point de vue proprement architectural un absolu. Il est bien évident que le génie propre de Le Corbusier a toujours été de savoir tirer parti des qualités plastiques et émotionnelles des éléments de structure pour leur donner une puissance expressive qui lui est propre (pensons aux merveilleux pilotis de la période brutaliste). De même, dans les villas puristes qui en font usage, les pilotis jouent un rôle esthétique et symbolique indéniable⁵⁹⁶ et leur adoption n'est pas fondée sur des impératifs uniquement pratiques et constructifs. À la fois symbole de modernité esthétique (un support en béton débarrassé de toute ornementation, une forme pure et idéale), réminiscence du vernaculaire lacustre et de certains modes d'habitat primitif, et nécessité structurelle, le principe du pilotis joue un rôle fondamental au sein du système des « cinq points » en même temps qu'il est le lieu de l'une des synthèses, si chères à Le Corbusier, entre le nécessaire et l'imaginaire, le structurel et l'expressif.

En fin de compte, les « cinq points d'une architecture nouvelle » forment un ensemble systématique d'éléments normatifs exemplaire de la constitution d'une pensée de la norme chez Le Corbusier. Il est bien certain que très peu des formulations normatives proposées par Le Corbusier possèdent un tel degré de systématisme abstraite (car il s'agit là d'une doctrine à la fois riche et extrêmement minimale ou économe en principes) et encore moins que l'ensemble des systèmes normatifs conçus par l'architecte tout au long de sa vie puissent réellement constituer une sorte de « système des systèmes ». En même temps, il est certain que la doctrine d'urbanisme formulée dans l'ouvrage théorique de 1925 est d'une grande

⁵⁹⁶ Curtis suit également certaines des indications de Paul V. Turner.

Voir par exemple William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 285 : « Il est tentant de considérer le pilotis (...) dans ses liens avec le purisme, la standardisation, le béton et la création d'un nouvel urbanisme, *comme une réinterprétation de l'idée de colonne*. Le cylindre était l'une des formes platoniciennes « absolument belles » soumises à notre attention dans *Vers une architecture* ; une forme primaire capable de toucher l'esprit au plus profond. En même temps, le pilotis était vu comme l'expression juste du béton, un objet type de la catégorie des supports. Il incarnait l'idée capitale de support autonome, débarrassé de tout effet accidentel ou ornemental ».

systematicité (toujours définie dans les termes indiqués précédemment) ou que la doctrine des « 7 V » possède une cohérence non contradictoire et organisée. De la même manière, il est toujours frappant pour qui lit les uns à la suite des autres les trois grands manifestes tirés de *l'Esprit Nouveau*, de constater la rigueur théorique de Le Corbusier et la complémentarité des différents plans de sa réflexion à ce moment de sa vie. En dépit des flottements que l'on peut parfois constater dans son expression ou des évolutions au fil de sa carrière théorique, la rigueur et la cohérence de son parcours de pensée ont de quoi impressionner, même s'il s'agit de ne pas de projeter sur celui-ci une unité dernière qu'il ne possède certainement pas.

La doctrine des « cinq points », en tant que base principielle de l'architecture corbuséenne développée à partir des années 20 et dont les prolongements se feront sentir jusqu'à la fin de sa carrière de créateur, est assortie d'un ensemble d'autres propositions normatives que Le Corbusier a développé conjointement à ce système. Car l'architecture de Le Corbusier ne peut certainement pas être résumée à cette doctrine des « cinq points ».

Citons ici le commentaire de Stanislas von Moos à ce sujet :

« (...) les "cinq points" constituent un socle relativement instable pour tenter de reconstruire les fondements et la structure d'un langage architectural. Ils mettent le doigt sur quelques facteurs formels qui, à l'époque, semblent le plus à même de promouvoir un style universel fondé sur des « faits » objectifs et scientifiques. Mais il suffit de les confronter aux constructions auxquelles ils ont présidé pour aussitôt comprendre que ces abstractions didactiques ne pouvaient prendre corps qu'à travers des conventions de forme et des paradigmes stylistiques dépassant amplement leur logique structurelle implicite »⁵⁹⁷

Si donc le système Dom-Ino est un dispositif essentiellement structurel et que les « cinq points » représentent bien un prolongement et un approfondissement d'un tel système avec de fortes résonances plastiques et symboliques, il est clair que cette base constructive pour un vocabulaire architectural moderne doit être complétée pour devenir une architecture réellement vivante. Non seulement, mais cela est évident, les principes ne fondent en eux-mêmes encore aucune architecture particulière (mais lui fournissent un cadre et une orientation), mais la logique du

⁵⁹⁷ Stanislas VON MOOS, *op. cit.*, p. 99.

projet singulier sera à chaque fois une manière de rejouer les principes, de les incarner dans une matière et un contexte singuliers, d'innover et d'inventer au sein de la généralité des normes principielles.

C'est pourquoi Le Corbusier formulera également d'autres propositions normatives proprement architecturales qui, bien que ne faisant pas partie de la liste des « cinq points », possèdent une véritable force de prescription et de production, de même qu'une présence constante dans son architecture. Parmi ces normes, évoquons ici le thème de la promenade architecturale⁵⁹⁸, du rapport entre architecture et paysage ou encore celui de la polychromie⁵⁹⁹. Ces thématiques s'insèrent par ailleurs parfaitement dans le cadre défini par les « cinq points », même si elles ne sont pas à proprement parler des conséquences de ces points, mais des éléments du vocabulaire architectural de Le Corbusier développés parallèlement aux expérimentations sur chacun des points en particulier. Les projets des années 20, et particulièrement les villas, ont ici aussi joué le rôle de laboratoire pour la pensée de l'architecte. Ces thèmes relèvent d'une normativité propre à un niveau spécifiquement *architectural* en ce qu'ils servent de principes directeurs dans l'élaboration des espaces architecturaux et dans leur organisation. Au fond, les cinq points ne créent encore aucune architecture, mais fournissent un cadre pouvant être investi de manières extrêmement diverses. Avec la promenade architecturale ou l'usage polychrome de la couleur dans la définition des espaces, on entre dans un niveau de considération déjà plus déterminé. Par ailleurs, il est clair que les thèmes de la promenade en tant que principe visant à produire des espaces (selon la norme de l'échelle humaine du parcours d'appréhension successive d'événements architecturaux diachroniques) ou de la polychromie en tant qu'« accusatrice » d'espaces (là aussi perçus par l'homme à l'échelle de son œil et selon les lois de fonctionnement des sensations visuelles) naissent et prennent tout leur sens au sein d'un espace architectural organisé selon un plan libre. Ces éléments développés lors des expérimentations des années 20 constituent par ailleurs des points à de nombreux égards très importants dans la « manière » architecturale de Le Corbusier, des composants définitoires de son style le plus personnel, et seront là aussi des

⁵⁹⁸ La création du plan de l'atelier Ozenfant peut être considérée comme le premier exercice de promenade architecturale.

⁵⁹⁹ Le premier cas exemplaire semble ici être la conception de la cité Frugès à Pessac.

thèmes sur lesquels Le Corbusier reviendra durant toute sa carrière en les réinterprétant et les rejouant sans cesse⁶⁰⁰.

Normes architecturales (2) : Après le purisme ?

S'il apparaît clairement au vu des remarques précédentes concernant la doctrine architecturale de Le Corbusier dans les années 20, que la pensée corbuséenne vise à l'élaboration d'un ensemble de propositions normatives pouvant s'ordonner en une synthèse cohérente et à de nombreux égards systématisée, il semble plus délicat d'interroger cette systématisme dans le cas de la période de l'après-45. Il est de coutume de séparer l'œuvre de l'architecte de manière quelque peu massive en deux périodes majeures⁶⁰¹ : la période dite « puriste » des années 20 et 30 ; une période parfois appelée « brutaliste » après 1945 avec des œuvres telles que l'Unité d'Habitation de Marseille, la chapelle de Ronchamp, le couvent de La Tourette ou encore les réalisations indiennes à Chandigarh et Ahmedabad. À la blancheur idéalisée des volumes de la période puriste ferait place une utilisation plus complexe du béton brut et des matériaux vernaculaires, à la pureté des lignes géométriques strictes un usage de formes « acoustiques », plus tortueuses et jouant de courbes sinueuses. Si un tel résumé dit bien quelque chose d'une évolution indéniable dans le vocabulaire architectural de Le Corbusier, il s'agit pourtant de s'interroger également sur la continuité entre les différentes « périodes » stylistiques de l'architecte.

En un sens, l'évolution est indéniable, au point que de nombreux observateurs contemporains de Le Corbusier ont pu penser que le maître avait en quelque sorte quitté le navire de la cause moderne⁶⁰² et avait abandonné (voire « trahi » ou renié) le langage qu'il avait contribué à mettre en place⁶⁰³. Comment comprendre cette

⁶⁰⁰ La question de la polychromie recevra ainsi une réinterprétation dans la question de la synthèse des arts.

⁶⁰¹ Exception faite ici des années de formation et de voyages.

⁶⁰² Remarquons que Le Corbusier avait déjà eu à affronter de telles accusations à l'occasion des accusations de Karel Teige et des jeunes fonctionnalistes face à son projet pour le « Mundaneum ». Cette controverse se trouve au départ du texte de Le Corbusier intitulé « Défense de l'architecture » (voir annexe).

⁶⁰³ Pensons ici aux critiques de James Stirling à l'encontre des Maisons Jaoul. Frampton souligne page 107 de l'ouvrage déjà cité que Stirling voyait dans les Maisons Jaoul « un affront à tous ceux qui (...) avaient été

évolution ? Peut-on chercher à harmoniser les différentes phases créatives de l'architecte en une totalité unifiée ou doit-on voir ici un point de rupture dans les conceptions architecturales du créateur de Ronchamp ? En ce qui nous concerne plus directement, Le Corbusier aurait-il abandonné la volonté normative qui semble caractériser ses théories de la période « puriste » au profit d'une forme d'expression avant tout idiosyncrasique ? De nombreuses remarques s'imposent ici pour qui s'interroge sur les modalités de présence de cette recherche de normativité dans les différentes périodes de l'œuvre de l'architecte.

Premièrement, il est clair que l'évolution architecturale de Le Corbusier après 1945 marque un changement de cap et constitue un indéniable enrichissement de son vocabulaire formel. Les différences entre les villas puristes et la chapelle de Ronchamp sautent aux yeux et, si l'apparente différence formelle masque parfois des continuités plus subtiles, il n'en reste pas moins qu'il y a là des différences considérables entre les édifices des périodes considérées.

Caroline Maniaque exprime cet état de fait dans son étude de la conception des Maisons Jaoul (de 1951 à 1955) :

« (...) ce n'est pas là l'image traditionnelle de la machine à habiter. L'idée reçue d'un Le Corbusier froid, austère et puritain doit être révisée lorsque l'on a observé et visité les maisons que l'architecte a bâties pour la famille Jaoul (...) L'historiographie corbuséenne a bien noté la richesse formelle du Le Corbusier de l'après-guerre – celui de la chapelle de Ronchamp, du couvent de La Tourette, ou encore des grands édifices projetés pour Chandigarh – mais a peu mentionné les maisons Jaoul qui peuvent pourtant être célébrées comme un des chefs d'œuvre de la maturité corbuséenne »⁶⁰⁴

Outre l'utilisation dans ce projet de baies voûtées et non de toitures plates (dont nous avons déjà remarqué qu'il ne s'agissait nullement d'une novation spécifique à l'après-45), c'est surtout le traitement et le choix des matériaux qui, dans un projet comme celui des Maisons Jaoul, semble avoir décontenancé nombre d'observateurs

nourris du mythe que l'architecture moderne était nécessairement machiniste, rationnelle et surtout soutenue par une souple ossature architecturale ».

⁶⁰⁴ Caroline MANIAQUE, *op. cit.*, p. 7.

convaincus de la froideur et de l'austérité des projets corbuséens⁶⁰⁵ : utilisation non-exclusive du béton, mais également de la pierre et des briques⁶⁰⁶, traitement brut du béton faisant la part belle aux aléas de l'exécution par la main de l'homme⁶⁰⁷ (le fameux « romantisme du mal foutu ») et non plus caractère parfaitement lisse de la surface accusant la pureté d'un volume géométrique simple. C'est surtout l'omniprésence de la référence au vernaculaire et au primitif qui semble pouvoir justifier l'idée d'une renonciation à la radicalité du projet moderne et des formes dans lesquelles il tendait à s'exprimer de manière préférentielle. Du point de vue théorique, l'introduction de thématiques telles que « l'espace indicible » ou les spéculations mathématiques liées au Modulor marqueraient une forme de mysticisme ou de sens accru de la spiritualité en architecture⁶⁰⁸.

De nombreux interprètes, n'en restant pas uniquement aux différences formelles relevant de l'apparence contrastée des édifices en question, réaffirment à juste titre à la fois l'existence d'une grande continuité dans les thèmes corbuséens fondamentaux (ceux-ci étant réinterprétés dans des formes différentes et en accentuant davantage certains aspects comme la référence au vernaculaire dans la période brutaliste) et tentent une explication de l'indéniable évolution de Le Corbusier par une interprétation à caractère philosophique et psychologique. En effet, à partir du milieu des années 30, face aux échecs répétés de réalisation de ses ambitions urbaines, Le Corbusier aurait nourri une forme de désenchantement mélancolique vis-à-vis de la croyance en la capacité de la modernité machiniste à changer l'existence humaine. Le « retour » au vernaculaire et au primitif serait ainsi la réponse corbuséenne face à un tel désenchantement, sorte de refuge dans l'imaginaire de la pureté du primitif pour échapper aux illusions du progressisme technologique moderne. Selon Kenneth Frampton, Le Corbusier se serait mis à

⁶⁰⁵ Comme le souligne très bien Caroline Maniaque, ces jugements relèvent de l'« idée reçue » et du cliché. Elle a su montrer dans son ouvrage à quel point la manière dont Le Corbusier investissait les intérieurs puristes en apparence les plus austères se trouvait aux antipodes d'une absence de caractère chaleureux ou intime.

⁶⁰⁶ Là aussi, il ne s'agit pas d'une innovation spécifique à l'architecture corbuséenne de l'après-guerre.

⁶⁰⁷ Caroline MANIAQUE, *op. cit.*, p. 8 : « Il ne recherche pas la perfection absolue de l'exécution, mais plutôt la manifestation de la présence de la « main de l'homme », en vue de réaliser un objet-sculpture ».

⁶⁰⁸ Nous traitons de ces questions en détail dans notre troisième partie. Notons déjà simplement que les thématiques spirituelles sont plus visibles après-guerre du fait du traitement de programmes religieux. L'architecture a toujours été de nature foncièrement spirituelle et idéale aux yeux de Le Corbusier, et ce dès le départ de ses réflexions. L'opposition entre machinisme rationaliste et technocratique et sens de la spiritualité des formes ne tient pas à l'analyse dès lors qu'il s'agirait là de la succession de deux périodes distinctes ou d'une rupture dans l'économie de la pensée corbuséenne.

douter vers 1932-1933 du triomphe inéluctable de l'ère machiniste, ce qui expliquerait l'apparition des techniques primitives et leur utilisation « avec [une] fréquence et une liberté d'expression croissantes »⁶⁰⁹. De la même manière, il se serait rendu compte au début des années 30 « que le monde ne va pas être sauvé par l'élite industrielle »⁶¹⁰, ce qui aurait mis un terme à ses prétentions technocratiques. Ou encore, toujours selon Frampton, la désillusion du projet des Maisons Loucheur aurait mis fin « au rêve de créer une maison taylorisée comparable à la Ford T »⁶¹¹. Caroline Maniaque, quant à elle, dans son interprétation de la dimension évolutive de la pensée corbuséenne, privilégie un modèle d'explication qui n'adopte pas tant le schéma du tournant ou de l'abandon de la foi dans la modernité, mais plutôt celui du déplacement du sens d'une dialectique présente dès le départ chez Le Corbusier entre modernité (assimilée à une certaine forme de froideur technologique privilégiant l'universel et le standard ; dans notre langage : ce qui relève du normatif) et recherche d'intimité (qui serait l'une des marques du vernaculaire et du rustique). Il s'agirait là d'un dilemme présent dès l'origine de la pensée corbuséenne et qui trouverait à se résoudre de différentes manières selon les périodes considérées et l'accentuation privilégiée de l'un des membres de l'alternative énoncée précédemment. Elle parle ainsi d'une dialectique entre « intimité » et « grandeur », entre « machine à habiter » et « coquille d'escargot » (reprenant ici deux images corbuséennes de l'habiter). Citons ici ce que dit Caroline Maniaque à ce propos, parlant de deux « filons » courant dans l'œuvre de Le Corbusier et aboutissant à une forme de synthèse, notamment dans les projets de maisons Jaoul⁶¹² :

« D'une part, un filon rationaliste conduit de la maison Dom-ino (1914) aux maisons de Pessac (1924-27), pour lesquelles Le Corbusier s'est posé le double problème du « comment être moderne » et comment donner au grand public les moyens de vivre cette modernité à

⁶⁰⁹ Kenneth FRAMPTON, *L'Architecture moderne, op. cit.*, p. 184.

⁶¹⁰ Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier, op. cit.*, p. 8.

⁶¹¹ Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier, op. cit.*, p. 102.

⁶¹² Caroline MANIAQUE, *op. cit.*, p. 8 : « On sait que Le Corbusier était attiré par le primitif et l'architecture vernaculaire. En fait, sans remettre en question les acquis spatiaux qu'il a contribué à développer depuis 1920, Le Corbusier annonce que « la rusticité des matériaux n'est aucunement une entrave à la manifestation d'un plan clair et d'une esthétique moderne ». De plus en plus conscient du rôle des matériaux dans l'architecture moderne, il cherche à allier les techniques dites primitives et les techniques dites de pointe, sans renoncer à ses engagements envers la modernité ».

partir de solutions standard. D'autre part, dans une approche plus intimiste, Le Corbusier s'est interrogé sur la question de l'art de vivre (...)

À l'occasion du projet Jaoul (...) Le Corbusier examine l'art d'habiter et critique simultanément la modernité rationaliste dont il a été le propagateur pendant plus d'une trentaine d'années. Vivre la modernité implique-t-il inexorablement le renoncement à une vie plus sensuelle ? Un dilemme naît de ces deux attitudes quand l'une favorise la standardisation, l'industrialisation, le caractère universel, alors que l'autre est en quête de « l'unicité », recherche la présence de la main de l'homme et favorise le « particulier ». L'accent mis sur la standardisation implique-t-il le déni du « singulier », l'industrialisation s'oppose-t-elle au travail manuel, la quête de l'universel élimine-t-elle le besoin du « spécifique » ? Pourquoi est-il si difficile de résoudre cette opposition entre intimité et grandeur ? »⁶¹³

Il est clair qu'à la fois le modèle du tournant désenchanté chez Frampton et celui de la synthèse dialectique des opposés (intimité / grandeur ; universel / singulier ; standard / spécifique, etc.) chez Caroline Maniaque posent des questions réellement pertinentes au regard de l'évolution de l'architecture moderne et de l'architecture de Le Corbusier en particulier. Cependant, la manière même de poser les problèmes ici sous-entend un nombre de présupposés qu'il s'agirait d'interroger plus avant.

Nous ne sommes par ailleurs pas entièrement convaincus par le fait que Le Corbusier ne se soit jamais posé ces questions en des termes aussi antinomiques. En effet, même s'il est incontestable que depuis l'échec du projet pour la Société des Nations en 1927 et suite à la multiplication des désillusions subies par Le Corbusier face aux fins de non-recevoir adressées à l'encontre de ses projets urbains, l'architecte aura nourri une sorte de désenchantement à l'égard d'un pouvoir aux « yeux qui ne voient pas », l'hypothèse de Frampton d'une sorte de rupture ou d'abandon de l'ambition moderne, expliquant les changements intervenus dans l'univers formel de Le Corbusier (importance croissante du primitif ; abandon du rêve d'un habitat standard, etc.), doit être nuancée. D'une part, le désenchantement corbuséen ne va jamais aussi loin qu'un abandon de ses recherches de prise de contact avec les puissants, même s'il est certain qu'avec la notoriété acquise après-guerre, ce sont maintenant les puissants eux-mêmes qui viennent le chercher, plutôt qu'il n'a à les courtiser ! D'autre part, les recherches sur l'Unité d'Habitation semblent à elle seules constituer un démenti à l'hypothèse d'un terme mis à la recherche

⁶¹³ Caroline MANIAQUE, *op. cit.*, p. 8-9.

normative de solutions générales concernant une typologie de l'habitat⁶¹⁴. Les activités liées à la mise au point du « Modulo » confirment la constance de ses préoccupations normatives. De plus, l'intérêt porté au vernaculaire et au primitif par Le Corbusier est extrêmement précoce et constant et ne date pas de l'après 1930. Sa pensée théorique de l'essence de l'architecture moderne, telle qu'elle est exprimée dès les trois manifestes de *L'Esprit Nouveau*, repose elle-même sur un appel à la primitivité des besoins de l'échelle humaine. Il y a ainsi, jusque dans la modernité de son architecture puriste une présence d'une forme de « primitivité » fondamentale⁶¹⁵.

Enfin, et surtout, les affirmations de Frampton et Maniaque semblent reposer ici sur un certain nombre de présupposés et d'assimilations conceptuelles qu'il s'agirait peut-être de nuancer, notamment dans le cas de Le Corbusier. Supposer que Le Corbusier abandonnerait sa foi dans une modernité placée tout entière sous le signe de la rationalité technologique et industrielle, de la taylorisation et du machinisme le plus insensible et austère qui soit (« critique simultanément la modernité rationaliste dont il a été le propagateur pendant plus d'une trentaine d'années »), c'est déjà présupposer que Le Corbusier ait adhéré de manière unilatérale à une telle vision dont il s'agirait maintenant de se défaire sous le coup des dures injonctions de retour à la réalité ou de la découverte d'une essence cachée de la modernité. Or, d'une manière générale, le terme d'« architecture moderne » désigne des réalités très dissemblables entre elles et celles-ci ne peuvent certainement pas être tout entières placées sous le signe d'une rationalité jugée ici de manière outrancière. Que veut dire cette « rationalité » ici ? À quoi s'oppose-t-elle ? L'architecture de Le Corbusier après 1945 devient-elle « irrationnelle »⁶¹⁶ ? Que signifierait même ce qualificatif ici ? Pourquoi le rationnel serait-il nécessairement froid et opposé à l'intimité ? Le standard à l'art de vivre ? etc. Toutes ces assimilations ne vont pas de soi. Outre le fait que la modernité ne saurait être

⁶¹⁴ De la même manière qu'il continuera les recherches entreprises sur la ville dans les années 40 avec la question des trois établissements humains, des quatre routes ou des sept voies. Doctrines dont certains aspects seront d'ailleurs mises en application à Chandigarh. Le Corbusier est ici loin de renoncer à la recherche d'une certaine forme de normativité architecturale et urbaine.

⁶¹⁵ Tout comme, chez un Picasso, la référence à l'art premier est l'un des signes de l'avant-gardisme le plus extrême de ses recherches plastiques.

⁶¹⁶ ADA, p. 170 : « Le sentiment domine. Le sentiment n'est jamais anéanti par la raison. La raison apporte au sentiment les moyens épurés par lesquels celui-ci s'exprime essentiellement ».

réduite à la caractérisation d'une époque dominée par une rationalité jugée néfaste (que l'on pense aux surréalistes et aux autres aventures artistiques du début du XXe siècle) et que de telles assimilations semblent bien trop massives, il n'est que de prendre en compte les écrits corbuséens pour se convaincre que les choses sont plus complexes en ce qui le concerne. À notre sens, de la même manière qu'il n'a jamais été un architecte fonctionnaliste⁶¹⁷, Le Corbusier n'a jamais non plus été un « machiniste enragé » et son propre sens de la modernité n'a jamais été coupé d'une aspiration poétique profonde⁶¹⁸. Il faut également rappeler qu'il y a aux yeux de Le Corbusier une véritable poésie de la raison et de ses productions (de la même manière qu'il y a une *esthétique* de la machine, c'est-à-dire l'exercice d'une authentique sensibilité). Le Corbusier est également, dans son architecture et dans ses peintures, un grand poète de la vie moderne. En ce sens, son évolution ne saurait être décrite comme une sorte de passage de préoccupations rationnelles et fonctionnelles déçues à l'exercice d'une sensibilité plus personnelle et d'un sens accru de l'intime et du singulier. De plus, dans tous ses textes, Le Corbusier rappelle que la machine, nécessité de notre temps, n'est jamais plus qu'un moyen au service de fins plus élevées. En même temps, il est le premier à reconnaître les effets désastreux d'un machinisme non contrôlé sur les sociétés humaines, c'est même là le point de départ de son analyse de l'« esprit nouveau ». La pensée de Le Corbusier dans les années 20 et au-delà n'est jamais structurée selon un réseau d'oppositions ou d'antithèses rigides, mais elle est au contraire toujours animée de la conviction de la complémentarité des opposés ou de leur synthèse et « réconciliation » possibles. Toute l'architecture corbuséenne est une manière de montrer qu'il n'y a aucune contradiction de principe entre les exigences de la raison et celles de la sensibilité poétique, entre la nature et l'usage de la technique humaine ou entre le primitif et le moderne, le classicisme et le vernaculaire. Il s'agit avant tout de savoir réaliser une synthèse ingénieuse de ces éléments. On pourrait peut-être aller jusqu'à dire que le moderne pour Le Corbusier, c'est l'union du primitif et du contemporain. De la même

⁶¹⁷OCI, p. 8 : « L'architecture exige de formuler clairement les problèmes. Tout dépend de cela (...) Limiterons-nous le problème à la satisfaction pure et simple de l'utilité ? Il s'agirait alors de définir l'utilité. La poésie, la beauté et l'harmonie font-elles partie de la vie de l'homme moderne ou n'existe-t-il pour lui que les fonctions mécaniques de la machine à habiter ? Il me semble que la recherche de l'harmonie est la plus belle passion humaine ».

⁶¹⁸ Comme Le Corbusier le précise dès le début d'*Urbanisme*, il annonce qu'il s'agira d'un traité technique concernant ce qu'il appelle « la mécanique de la ville » et non la question tout aussi importante de « l'âme de la ville ».

manière, c'est là justement tout le génie du projet corbuséen que de montrer la vacuité des oppositions trop massives entre l'universel et le singulier, le général et l'intime, le standard et le spécifique. Il s'agit pour lui au contraire de montrer, qu'à l'époque du machinisme et du nécessaire retour à l'échelle humaine de l'architecture, le général semble être la condition et l'horizon même d'une forme singulière d'inventivité, que le standard est le moyen même d'accession de tous à la possibilité de l'intime ou que la recherche de l'universel nous permet d'atteindre à ce qu'il y a de plus spécifique en l'humain⁶¹⁹.

Citons ici un beau texte synthétique sur ce point :

« On prétend qu'industrialiser, normaliser, standardiser exprime la déchéance des choses et de l'esprit. J'ai toujours affirmé, au contraire, que ces méthodes ouvrent droit le chemin de la qualité ; je ne citerai que l'exemple du temple grec et celui de la cathédrale gothique, qui, chacun de leur côté, sur des méthodes constantes, ont conduit à la plus grande diversité et à la qualité la plus haute de l'art de bâtir (...)

La standardisation – j'y insiste – est le moyen le plus sûr d'atteindre à l'efficacité, à la variété. Si elle est bien combinée, elle facilite toutes les dispositions imaginables et l'homme pourra, opérant à l'instar de la nature, retrouver dans ses œuvres les lois universelles. L'étude de la nature porte toujours une leçon profitable. Il n'est pas, selon moi, de plus bel exemple que l'arbre avec ses racines, son tronc, ses branches, ses feuilles, ses fruits. Unité, diversité, proportion : tout y est parfaitement ordonné. C'est un modèle que l'on peut placer devant soi lorsqu'on se préoccupe de normalisation »⁶²⁰

Encore une fois, il ne s'agit pas ici de chercher à figer à toute force une forme « arrêtée » de la pensée corbuséenne ou de lui assigner une unité qu'elle n'a certainement pas. Comme toute pensée authentiquement vivante, la pensée de Le Corbusier a *une histoire* et est jalonnée par l'introduction de thématiques nouvelles et par la réinterprétation innovante de motifs récurrents. À cet égard, la période dite « brutaliste » de l'après-guerre apporte son lot de surprises et de novations : des thèmes et des concepts comme celui de « l'espace indicible », des techniques et des moyens d'expression neufs comme le béton brut ou l'accentuation de l'usage des

⁶¹⁹ Citons par exemple ce propos concernant l'usage « universel » du pan dans verre dans « Le Verre, Matériau fondamental de l'architecture moderne, annexe p. 52 : « Si le pan de verre n'était qu'une vérité technique qui mette l'homme devant un nouveau désarroi, mieux vaudrait peut-être ne pas poursuivre dans le sens de la découverte acquise ; mais, si le pan de verre, au contraire, satisfaisant à des besoins impératifs de la nature humaine, porte en lui des possibilités de solutions architecturales multiples, diversifiées, souples, variées et plaisantes, alors nous nous sentirons le courage et surtout le devoir de poursuivre la route découverte ».

⁶²⁰ « L'habitation moderne », *op. cit.*, p. 425.

matériaux et techniques dites « primitives », des formes jusqu'alors inédites et foncièrement enthousiasmantes. Mais la spécificité corbuséenne semble bien résider dans ce sens si aigu de l'approfondissement et de la reprise d'éléments déjà présents de manière plus discrète et moins affirmée de conceptions, d'images, de souvenirs, de typologies et de procédés anciens. Cette singularité ne réside pas dans la modalité de la rupture ou du saut qualitatif. Et, en tous les cas, nous pensons que cette période n'est certainement pas une période qui marquerait un abandon des recherches normatives de l'architecte.

C'est pourquoi nous allons maintenant nous intéresser à une dernière formulation normative extrêmement importante dans le champ architectural, à savoir le Modulor⁶²¹. Point d'orgue des recherches corbuséennes sur le thème des proportions, le Modulor est un système de mesures développé par Le Corbusier et ses collaborateurs à partir d'une réflexion sur l'échelle anthropomorphique de la stature humaine moyenne et sur les mathématiques. Pensé sur le modèle de la notation musicale, le Modulor visait à remplacer la coexistence des systèmes métriques et pied-pouce par une harmonisation autour d'un système de proportions unique. À la fois concept théorique et invention pratique, le Modulor fut l'échelle de mesures adoptées par Le Corbusier dans nombre de ses projets de l'après-guerre⁶²².

Du point de vue qui est le nôtre, le Modulor correspond à l'idée d'une norme au sens le plus plein du terme. Non seulement ce système de mesures constitue une norme technique dimensionnelle au sens le plus concret de règle uniforme (comme nous

⁶²¹ Expression composée à partir des termes « module » et « nombre d'or ». Nous ne reviendrons pas ici sur l'ensemble des idées exprimées au sujet du Modulor dans le chapitre précédent consacré à la question de l'échelle humaine.

⁶²² Avec une rigueur plus ou moins relative d'ailleurs. Citons ici l'intéressant commentaire de Jacques Sbriglio à propos de l'utilisation du Modulor dans l'Unité d'Habitation de Marseille, à la page 50 de la monographie qu'il consacre à cet édifice : « Une des questions théoriques soulevées par le chantier de l'Unité concerne l'utilisation du Modulor. À savoir : ce bâtiment a-t-il été construit en respectant scrupuleusement le système de mesures inventé par L.C. ? La réponse est double. En ce qui concerne les proportions générales de l'édifice, notamment pour les dimensions de la structure, le dessin des façades, celui de l'espace intérieur des cellules, du mobilier... le Modulor, comme outil de composition, fonctionne de façon parfaite. Il offre à la fois harmonie et confort. Là où les choses se compliquent, c'est quand ce système « idéalisé » rencontre la réalité de la construction. Il est bien évident que les problèmes de variation d'épaisseurs dus à des mises en œuvre spécifiques comme l'isolation thermique, les rattrapages gros œuvre / second œuvre, les dispositifs coupe-feu, etc., ne peuvent être absorbés par la grille du Modulor (...) En définitive, même si la valeur opératoire du Modulor dans ce chantier est tout à fait relative, ce qui reste le plus intéressant dans son utilisation au regard du projet architectural, c'est que ce nouveau système de mesures permet de se tenir à l'écart, à la fois de l'intuition crayonnante et de l'application toujours abstraite et impersonnelle des normes dimensionnelles ».

parlons des normes concernant les prises électriques ou des normes de sécurité à respecter dans un bâtiment), mais il représente également une norme de pensée relative à la question centrale de l'échelle humaine. D'autre part, la présence constante du Modulor dans l'architecture de Le Corbusier après 1945 est bien l'un des signes majeurs du fait que la recherche normative ne disparaît aucunement de ses préoccupations principales dans la seconde partie de son œuvre.

Mais ce qui nous intéresse ici avant tout, c'est la question de la norme *comme normalisation*. Si toute norme est prescriptive, si elle vise à mettre un ordre le réel et à placer le divers sous une règle commune pour pouvoir le penser et agir de manière plus efficace sur lui, la question de la normalisation technique doit être située à un niveau encore plus spécifique.

Concernant l'aspect en quelque sorte « conceptuel » de la question de la normalisation, Canguilhem remarque la chose suivante dans *Le normal et le pathologique* :

« Normer, normaliser, c'est imposer une exigence à une existence, à un donné, dont la variété, le disparate s'offrent au regard de l'exigence, comme un indéterminé hostile plus encore qu'étranger (...) Une norme se propose comme un mode d'unification possible d'un divers, de résorption d'une différence, de règlement d'un différend »⁶²³

Réduction du multiple à l'un, du complexe au simple, du rhapsodique au régulier, la normalisation est l'effet de réel corrélatif de l'institution normative du principe élaboré au point de vue théorique. Sous la forme du développement de standards ou de types, la normalisation semble inséparable de la volonté normative constituant l'une des marques de la pensée corbuséenne. Dans le champ de la pratique, la normalisation s'inscrit dans une conception modulaire des techniques, tout à fait propre au monde industriel dans lequel évolue Le Corbusier. La normalisation des techniques est un impératif, qui, tout à la fois, est un moyen de modifier des choses sans devoir tout modifier, en même temps qu'elle sert à ce que les gens qui ne pensent pas les normes les appliquent pourtant correctement. Elle est ainsi un moyen de transmission de la pensée qui ne nécessite pas l'exécutant à produire un acte de pensée du principe lui-même (dans un acte équivalent à celui de son

⁶²³ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 177.

créateur). C'est d'ailleurs dans le premier volume du *Modulor* que Le Corbusier conceptualise le plus fortement l'idée de normalisation.

Voici, par exemple, ce que nous pouvons y lire :

« Normaliser, qui est courir le *risque* d'un arbitraire, avec la contrepartie d'une libération extraordinaire des méthodes de production économique. Davantage encore : éviter *l'erreur* ensevelissante des normalisations au moindre effort, des normalisations par concessions réciproques (...)

Normalisation : atteindre l'état de règle ; déceler le principe pouvant servir de règle. L'autorité, adoptant un principe et des dimensions impliquant un ordre de choses ; option qui pourrait être considérée comme une décision arbitraire. Serait arbitraire, en effet, si, s'inclinant devant le grand nombre (l'utilisateur), elle n'était pas la loi de l'esprit, de la raison, expression et conclusion spirituelle des données matérielles (...) La décision qualifiée ci-dessus d'*arbitraire* (...) sera plutôt une décision *arbitrale* »⁶²⁴

Et l'architecte de poursuivre, approfondissant ce mouvement de « spiritualisation » de l'acte de normalisation et l'appliquant au champ architectural :

« L'architecte seul est capable d'instituer l'accord entre l'homme et son milieu (l'homme : une psychophysiologie ; le milieu : l'univers : nature et cosmos) (...) réaliser la simple et toute-puissante harmonie par l'action, le courage, l'audace, le jeu, la participation (...) La normalisation réduit les obstacles, les balayant devant la royauté de la règle »⁶²⁵

Cette pensée de la normalisation appelle ici plusieurs remarques, car l'ambition et les préoccupations spirituelles qu'elle décrit peuvent avoir de quoi surprendre dans le cadre de l'examen d'une notion dont le traitement est d'ordinaire foncièrement matériel et technique. D'une part, il apparaît clairement au vu de ces quelques lignes, que la problématique de la normalisation technique s'inscrit d'une manière tout à fait cohérente dans la ligne d'argumentation générale de Le Corbusier en ce qui concerne les modalités de fondation des normes. En effet, la normalisation d'un domaine donné du réel ne doit en aucun cas consister selon lui en une simple généralisation empirique à partir des caractères récurrents du donné, ce qui constituerait un mode de normalisation simplement empirique (« éviter *l'erreur* ensevelissante des normalisations au moindre effort, des normalisations par concessions réciproques » ; « s'inclinant devant le grand nombre (l'utilisateur) »). Dans

⁶²⁴ *Le Modulor*, p. 109-111.

⁶²⁵ *Le Modulor*, p. 113-114.

l'esprit de Le Corbusier, aucune norme ne saurait constituer une normalisation véritable si elle procédait par simple uniformisation des usages à partir de l'observation empirique des pratiques⁶²⁶. Au mieux, une telle normalisation ne peut être qu'une simple reconnaissance du donné et en aucun cas un acte de volonté, une décision de l'esprit qui tranche dans la matière pour y inscrire une intention. Ce n'est pas à cela qu'aspire Le Corbusier et aucune des normes qu'il cherche à instituer ne repose sur un tel mode de fondation.

Le Corbusier signale cela d'une manière très claire dans un autre passage du *Modulor*, opposant explicitement deux modes de fondation de la norme :

« (...) il y a une différence fondamentale entre le point de vue ASCORAL et le leur (AFNOR) : d'un côté le-meilleur-de-ce-qui-peut-être, de l'autre la-moyenne-de-ce-qui-existe »⁶²⁷

Ainsi, s'il ne s'agit pas (pour que l'on puisse parler de l'institution d'une norme véritable) de simplement recueillir « la-moyenne-de-ce-qui-existe », mais bien de chercher à instaurer « le-meilleur-de-ce-qui-peut-être », toute normalisation relève d'un acte de la volonté (« une décision *arbitrale* ») appuyé sur une inspection de l'esprit (« déceler le principe pouvant servir de règle » ; « la loi de l'esprit, de la raison, expression et conclusion spirituelle des données matérielles »). C'est là sa dimension proprement spirituelle, non seulement en ce qu'elle mobilise des facultés de l'esprit, mais également en ce qu'elle les unit dans un acte proprement humain d'affirmation de la supériorité spirituelle de l'homme sur une matière à laquelle elle impose « la royauté de la règle » au lieu de s'incliner devant ce qui est. Là encore, des notions en apparence aussi techniques que celle de « normalisation » (comme le standard ou la machine) ont aux yeux de Le Corbusier une signification spirituelle forte. Si la normalisation permet de « réaliser la simple et toute-puissante harmonie par l'action » dans un acte de volonté appuyé sur la détermination rationnelle d'une règle de pensée, elle semble constituer l'un des moyens privilégiés par lesquels l'architecte entend mettre en œuvre son idéal de « liberté par l'ordre ».

⁶²⁶ C'est là ce que nous appelons le sens faible du terme « normal » : ce qui est habituel, le plus répandu en termes de moyenne statistique, ce que l'on retrouve dans la majorité des cas, etc. Il n'y a là rien de proprement « normatif » au sens où Le Corbusier entend ce terme.

⁶²⁷ *Le Modulor*, p. 42-43.

D'autre part, il est tout à fait intéressant de noter la présence dans ces passages d'une reconnaissance explicite du caractère « arbitral » ou « décisionnaire » de la norme dans le moment de son institution par l'esprit. Le Corbusier cherche parfois à accentuer le fait que la formulation d'une norme, si elle est toujours hautement prescriptive et n'est jamais la simple recollection d'une vérité de fait statistique (qui relève ici d'une conception étrange de l'« arbitraire » !), repose sur une pensée objective dont la norme ne serait que l'expression logique ou la conséquence naturelle. Dans ces extraits, Le Corbusier semble pleinement assumer le fait que toute norme repose sur un acte d'institution et court ainsi le risque de l'arbitraire, même s'il tend immédiatement à rabattre cette possibilité du côté du respect paresseux de la convention et à montrer le lien entre l'acte de décision et la connaissance des principes et la découverte des lois rationnelles présidant à la réflexion (« la loi de l'esprit, de la raison, expression et conclusion spirituelle des données matérielles »).

Normes urbanistiques : le régime de la justification théorique des normes dans Urbanisme

L'étude de quelques aspects de la riche pensée urbaine de Le Corbusier, à laquelle il faut maintenant consacrer un ensemble de remarques, nous permettra d'aborder d'autres modalités de présence du concept de norme dans son œuvre. Comme en ce qui concernait sa pensée architecturale, l'objectif ne pourra pas être ici de considérer de manière exhaustive l'ensemble des formulations normatives proposées par l'architecte dans le champ de la doctrine urbaine. Il sera d'ailleurs tout à fait clair que certaines remarques formulées à propos des normes architecturales sont transposables dans le champ de la pensée urbanistique, du fait des nombreuses « passerelles » entre ces deux domaines.

Nous nous intéresserons ici en priorité à l'ouvrage *Urbanisme* de 1925 et aux développements urbains des années 20 et 30, ce qui nous permettra de mettre en évidence les spécificités du mode de justification de l'adoption d'un certain régime normatif par Le Corbusier. Mais commençons d'abord par un bref ensemble de remarques historiques afin de mieux situer le propos.

L'intérêt porté par Le Corbusier aux recherches urbaines est extrêmement précoce lui aussi et semble remonter à 1910 quand son maître L'Eplattenier l'a envoyé en Allemagne afin d'étudier le « *Städtebau* », l'art de bâtir les villes développé en Allemagne, notamment sous l'influence de Camillo Sitte⁶²⁸. Comme dans le domaine architectural, Le Corbusier disposera d'un ensemble de connaissances extrêmement riches et profondes des pensées urbaines européennes (les théories de Sitte, le socialisme utopique, le mouvement anglais des *garden cities* et ses réinterprétations allemandes à Hellerau par exemple, les conceptions de la « Cité industrielle » de Tony Garnier⁶²⁹, etc.) et celles-ci constitueront le fonds à partir duquel il puisera ses propres théorisations. Dans ce domaine également, les références corbuséennes seront d'une multiplicité et d'une diversité tout à fait caractéristiques, faisant de chaque projet urbain un candidat à des lectures plurielles. Mais c'est très certainement à partir de 1922 et la présentation au Salon d'automne de son projet de « Ville contemporaine pour trois millions d'habitants » que Le Corbusier fera son entrée fracassante dans le champ de la pensée urbaine en présentant une proposition théorique et conceptuelle de redéfinition radicale des contours de la ville machiniste. Le Corbusier, comme nombre de ses contemporains, semble très vite prendre conscience « qu'il ne peut y avoir de nouvelle architecture sans une révolution urbaine ».

Comme le souligne Jacques Sbriglio :

« D'où, selon lui, la nécessité de saisir d'abord le phénomène urbain dans toute sa complexité à partir d'analyses qui en éclairent les données fondamentales, de formuler ensuite des hypothèses sur la conformation de la ville moderne, en mettant en place un système théorique complet qui en définisse les nouvelles composantes. C'est donc un saut quantitatif important que C. E. Jeanneret et les architectes modernes font effectuer à l'architecture. Déplaçant le problème de l'objet vers la ville, ils élargissent ainsi singulièrement son champ traditionnel d'intervention à l'ensemble des éléments de la structure urbaine : industrie, transports, logements, équipements... Leur but : convaincre les pouvoirs publics et les architectes que quelque chose est en train de changer et que, face aux besoins d'une société de masse qui

⁶²⁸ Son premier projet d'ouvrage avorté en 1915 sur *La Construction des villes* atteste de la précocité de cet intérêt pour le domaine de l'urbanisme. Sur ce sujet, voir Jean-Louis COHEN, *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

⁶²⁹ William Curtis, entre autres, insiste sur l'influence décisive de Garnier sur le projet de « Ville contemporaine ». Voir William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 246-247 : « Le Corbusier essaya de ramener la cité industrielle à ses éléments types et à ses principales relations et chercha à réaliser une vaste synthèse de la machine, de la géométrie et de la « nature » (...) Comme Garnier, Le Corbusier ne pensait à rien de moins qu'un schéma général susceptible de convenir à tous les processus de la société industrielle ».

se prépare, des réponses fragmentaires ne peuvent plus avoir cours (...) Construire une ville théorique dans sa totalité, tel va être désormais le projet de C. E. Jeanneret. Pour cela il va mener de front deux types de recherches : la première porte sur la nature globale de la ville de la nouvelle « civilisation machiniste », la seconde sur l'identité de chacun des ses éléments »⁶³⁰

Bien que la « Ville contemporaine » soit un projet avant tout théorique et didactique (Le Corbusier trace un *concept* de ville sur un terrain imaginaire), cette formulation abstraite verra l'apparition de thématiques et de solutions extrêmement persistantes dans l'œuvre urbanistique de l'architecte, notamment par l'élaboration de différentes typologies de logements collectifs⁶³¹, définies en relation avec la détermination des fonctions principales de la grande ville contemporaine (travail, logement, loisirs). Les recherches sur l'urbanisme entrent ici évidemment en résonance avec les recherches menées sur le front de l'élaboration de modèles d'habitations collectives à partir de la conception d'une cellule ou unité de base. C'est pourquoi, à l'occasion de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, le projet de « Ville contemporaine » sera suivi par une application, là aussi largement conceptuelle, des principes d'urbanisme développés d'abord dans l'abstrait au « cas d'espèce » de Paris⁶³², avec le célèbre « Plan Voisin »⁶³³, mais également par la constitution en

⁶³⁰ Jacques SBRIGLIO, *L'Unité d'Habitation de Marseille*, Marseille : Parenthèses, 2013, p. 15-16.

⁶³¹ Le gratte-ciel destiné aux affaires, les immeubles à redents et les immeubles-villas pour le logement notamment.

⁶³² Comme le remarque à très juste titre Stanislas von Moos, la séparation entre la « Ville contemporaine » comme projet théorique « hors-sol » (indépendant de toute référence à une ville en particulier) et le « Plan Voisin » élaboré pour le « cas d'espèce » Paris est plus complexe qu'il n'y paraît et la relation entre la théorie de 1922 et Paris est en quelque sorte constitutive. Voir *op. cit.*, p. 209 : « cette Ville contemporaine qui se veut une formule théorique affranchie de toute contingence de temps et de lieu est tout aussi sûrement liée à Paris que la « Cité industrielle » (1903) de Tony Garnier était indissociable de Lyon (...) Son programme répond aux besoins immédiats du Paris de l'entre-deux-guerres ».

⁶³³ Citons ici le commentaire de Nicholas Fox Weber à propos du « Plan Voisin », pages 266-267 de la biographie controversée qu'il a consacrée à l'architecte : « L'un des malentendus les plus considérables qui entourent l'héritage de Le Corbusier est l'intention qu'on lui attribue d'avoir voulu raser toute la ville aussi complètement que si elle avait été bombardée. Il aurait souhaité, répète-t-on à tort, rayer la place des Vosges de la carte ; si on l'avait laissé faire, dit-on, presque toute trace de l'histoire architecturale de Paris aurait disparue. Le Plan Voisin était radical (...) L'objectif n'était pas d'éradiquer le passé, mais de procéder à un élagage sélectif qui conserverait le meilleur pour mieux le mettre en valeur (...) La vérité peu connue est que Le Corbusier a bien inventé et présenté le Plan Voisin, il n'avait aucunement l'intention de la faire appliquer. Il n'a jamais imaginé qu'il serait mis en œuvre et ne pensait pas qu'il doit l'être (...) « Le « Plan Voisin » n'a pas la prétention d'apporter la solution exacte au cas du centre de Paris. Mais il peut servir à élever la discussion à un niveau conforme à l'époque », écrivit-il alors. Ce sont des propos essentiels si l'on veut comprendre correctement l'héritage de Le Corbusier. Il n'a jamais voulu dévaster un monde qu'il aimait. Il s'est montré délibérément provocateur et a fait tout son possible pour encourager de nouvelles réflexions ; mais ce qu'il a présenté comme une hypothèse de travail n'était rien d'autre que cela ».

Stanislas von Moos va également dans le même sens d'interprétation. Voir *op. cit.*, p. 213 : « Cependant, ajoutez-il dans un sursaut de modestie, « le plan Voisin n'a pas la prétention d'apporter la solution exacte au cas du

grandeur nature d'une cellule d'immeuble-villa entièrement agencée. La continuité entre les niveaux d'intervention de l'architecte est ici manifestée de la manière la plus concrète qui soit. De ce point de vue, les ponts entre les recherches architecturales sur l'habitat domestique particulier et le logement collectif, d'une part, et les expérimentations relatives à la théorisation urbaine, d'autre part, sont là encore d'une exemplarité remarquable. Ainsi, le Pavillon de l'Esprit Nouveau présente une cellule d'immeuble-villa, typologie développée dans le cadre du Plan Voisin (lui-même une spécification des principes de la « Ville contemporaine »)⁶³⁴. La promotion des principes modernes d'urbanisme sera ensuite poursuivie et approfondies par la fondation en 1928 des CIAM⁶³⁵ (Congrès International d'Architecture Moderne), réunissant autour de la figure de Le Corbusier certains de représentants les plus éminents de l'avant-garde architecturale européenne et mondiale. À la fin des années 20 et pendant la majeure partie des années 30, Le Corbusier sera avant tout obsédé par la promotion des principes de l'urbanisme moderne, multipliant inlassablement les tournées de conférences à travers le monde (notamment en Amérique du Sud et du Nord, mais également en Union Soviétique et, évidemment, en Europe) et élaborant un nombre considérable de projets urbains pour des villes aux quatre coins de la planète (avec toujours aussi peu de succès en termes de concrétisation effective de ses idées). Selon une périodisation et une catégorisation de son œuvre (en termes de priorités) qu'il propose lui-même au début du second volume de *l'Œuvre complète*, Le Corbusier estime que la période allant de 1910 à 1929 fut consacrée à la mise au jour de la nature de la « révolution architecturale » moderne, alors qu'à partir des années 30, débute l'« ère des grands travaux. L'urbanisme domine »⁶³⁶. En même temps, la rencontre avec la réalité urbaine sud-américaine ou algéroise⁶³⁷ semble marquer une inflexion dans la manière dont Le Corbusier envisage la question de l'urbanisme, peut-être dans le sens d'un

centre de Paris ». Sa principale ambition est en effet de sortir des questions traditionnelles de conception urbaine pour axer le débat sur une nouvelle discipline dans laquelle le logement, les espaces commerciaux et la circulation ne sont que des facettes particulières d'une seule et même problématique d'ensemble : l'urbanisme ».

⁶³⁴ De la même manière, le concept d'Unité d'habitation constitue une partie du tout de la Ville Radieuse. En dépit des différences considérables entre les projets de la « Ville contemporaine » et celui de la « Ville Radieuse », un même schème abstrait de continuité semble ici courir sur l'ensemble de la pensée de Le Corbusier.

⁶³⁵ Dont le plus célèbre reste incontestablement celui de 1933 à Athènes. Les CIAM seront un outil de promotion majeur de l'architecture et de l'urbanisme modernes, en même temps que le lieu de débats et de dissensions extrêmement forts entre les représentants de la modernité architecturale d'avant-garde.

⁶³⁶ *OC II*, p. 11.

⁶³⁷ Le plan urbain pour Alger sera encore son obsession majeure lors de la période de Vichy.

assouplissement de la conception parfois trop rigide des projets de nature théorique et, en tous les cas, suivant une volonté de poésie urbaine sensiblement plus présente ici. L'évolution la plus notable au sein de la pensée urbaine de Le Corbusier semble résider dans le passage des conceptions de la « Ville contemporaine » à celles relatives au concept de « Ville Radieuse » dès le début des années 30⁶³⁸. La « Ville Radieuse » peut en effet être lue, selon Frampton, comme « une critique rétroactive de son projet pour la Ville Contemporaine de 1922 »⁶³⁹, notamment sous l'influence des architectes russes⁶⁴⁰.

Frampton insiste sur ce point dans les termes suivants :

« Le passage de la Ville contemporaine, hiérarchisée, à la Ville radieuse (organisée comme une ville linéaire), correspondait à un changement de sa conception de la ville à l'ère de la machine, avec notamment la subtile transformation d'un modèle urbain centralisé en une région urbanisée théoriquement illimitée, dont le principe ordonnateur dérivait d'une subdivision en une série de zones parallèles (...) Ailleurs, Le Corbusier fait allusion à la mauvaise orientation de la Ville contemporaine (...) Par ailleurs (...) la Ville radieuse était organisée en bandes parallèles comprenant : des cités satellites destinées à accueillir les établissements d'enseignement ; un centre d'affaires composé de gratte-ciel cruciformes : une zone de communications ferroviaires et aériennes ; les hôtels et ambassades ; une bande résidentielle ; une bande verte ; une bande pour l'industrie légère ; une zone réservée aux entrepôts et aux transports ferroviaires de marchandises : une zone pour l'industrie lourde. En dépit du caractère rationnel de ce schéma, Le Corbusier superpose encore, à ce système linéaire théoriquement infini, les traces d'un idéogramme anthropomorphique. Les tours cruciformes du centre administratif peuvent ainsi être vues comme la « tête » de la ville, tandis que la zone culturelle située à leurs pieds serait le « cœur », avec de part et d'autre les « poumons » résidentiels. Malgré ces vestiges humanistes (...) le modèle linéaire prédominait, permettant théoriquement à chaque zone de se développer indépendamment des autres, comme dans la Cité industrielle de Garnier. En même temps, puisque l'ensemble des constructions était élevé sur pilotis, le sol était traité comme un paysage-parc continu, à la libre disposition du promeneur »⁶⁴¹

L'espoir de transformer à grande échelle le tissu urbain sera encore le projet qui animera profondément Le Corbusier vers la fin des années 30 et le début des années 40. La volonté de construire à tout prix se fera au risque d'associations pour

⁶³⁸ À l'occasion de sa fameuse *Réponse à Moscou*.

⁶³⁹ Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier, op. cit.*, p. 44.

⁶⁴⁰ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Louis COHEN, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*.

⁶⁴¹ Kenneth FRAMPTON, *Le Corbusier, op. cit.*, p. 44-45.

le moins délicates avec des personnages très peu recommandables et à participer à différents mouvements d'idées politiques, de la technocratie au syndicalisme⁶⁴², ce jusqu'à la fondation de l'ASCORAL en mai 1943. De *La Maison des hommes*, l'ouvrage coécrit avec F. de Pierrefeu, à *Sur les quatre routes* et *Les Trois Établissements humains*⁶⁴³, Le Corbusier poursuivra ainsi des recherches urbaines qui aboutiront finalement à la réalisation d'une ville entière, à savoir Chandigarh. Cet intérêt constant est ici important à mettre en évidence, en dépit des grandes différences entre les formes prises par la pensée urbaine corbuséenne en ses différents états, dont nous n'avons fait ici que remarquer des aspects nécessairement trop limités dans ce bref rappel. De plus, toutes choses égales par ailleurs, un certain nombre des remarques que nous allons formuler en ce qui concerne *le mode d'établissement méthodologique des normes urbaines* dans l'ouvrage de 1925 pourraient tout à fait être transposées aux réflexions ultérieures de l'architecte, non pas tant du point de vue du contenu évidemment, mais de celui de la forme et des modalités de l'argumentation.

Revenons donc maintenant aux théories développées dans l'ouvrage *Urbanisme* de 1925, qui est ce qui nous intéresse en priorité dans le présent propos. Des aspects importants du fonctionnement de la pensée « normative » de Le Corbusier apparaîtront de ce fait. Comme le remarque Stanislas von Moos, *Urbanisme* semble être l'ouvrage dans lequel l'argumentation corbuséenne est la plus cohérente, la plus resserrée sur elle-même en quelque sorte⁶⁴⁴. Le Corbusier appuie ici ses propositions et ses descriptions concernant la « Ville contemporaine » et le « Plan Voisin » sur des types d'arguments multiples et complémentaires, dont ressort pourtant une image unitaire de sa doctrine urbaine. Associant l'invocation foisonnante de faits statistiques et de coupures de journaux⁶⁴⁵ attestant à la fois du

⁶⁴² Voir à ce sujet notre chapitre sur les rapports de Le Corbusier à la politique, ainsi que les références de littérature secondaire indiquées à ce sujet.

⁶⁴³ Comme le remarque Frampton à la page 100 de son ouvrage consacré à Le Corbusier, *Les Trois Établissements humains* sont encore une vision globale de la société et du rôle de l'architecture en son sein : « Ce qui frappe le plus dans *Les Trois Établissements humains*, c'est le caractère global de sa vision, qui expose une fois pour toutes une synthèse environnementale où il est impossible de distinguer la forme architecturale radicale d'une restructuration également radicale de la société en son ensemble ».

⁶⁴⁴ Tant il est vrai que *Vers une architecture* ou *L'Art décoratif d'aujourd'hui* présentent également une pensée en forte cohérence avec elle-même.

⁶⁴⁵ Stanislas VON MOOS, *op. cit.*, p. 209 : « Afin de donner à ses arguments la force de postulats impératifs, il présente les statistiques de l'explosion démographique et du problème des transports dans la région parisienne. Des coupures de presse témoignent de la misère humaine et sociale qui règne dans la capitale tandis que les

caractère inexorable d'une réflexion sur le « problème de la ville » et l'état désastreux dans lequel se trouve la réalité urbaine contemporaine, à des réflexions d'ordre anthropologique (sur l'homme contemporain et l'homme primitif), historique (sur l'évolution des villes et de la réflexion urbaine) ou métaphysique (sur la ligne droite⁶⁴⁶ et la mystique de l'ordre), la pensée corbuséenne se donne à voir comme exercice total.

L'architecte rappelle lui-même dans une citation importante la nécessité de l'alliance entre des arguments historiques (sortes d'impératifs hypothétiques dont la nécessité est justifiée par les spécificités relatives et pourtant constitutives du temps machiniste) et des arguments « éternitaristes » relevant de l'originel, de l'élémentaire, de l'essentiel, de l'en soi ou du purement rationnel (sortes d'impératifs catégoriques énonçant « *les principes fondamentaux sur lesquels nous sommes axés* ») :

« Procédant à la manière du praticien dans son laboratoire, j'ai fui les cas d'espèces : j'ai éloigné tous les accidents ; je me suis donné un terrain idéal. Le but n'était pas de vaincre des états de choses préexistants, mais d'arriver en construisant un édifice théorique rigoureux, à formuler des principes fondamentaux d'urbanisme moderne. Ces principes fondamentaux, s'ils ne sont pas controuvés, peuvent constituer l'ossature de tout système d'urbanisation contemporaine ; ils seront la règle suivant laquelle le jeu peut se jouer. Envisager dans la suite le cas d'espèce, c'est-à-dire n'importe quel cas : Paris, Londres, Berlin, New York ou une minuscule bourgade, c'est être maître, si l'on part des certitudes acquises, de donner une direction à la bataille qui va s'engager »⁶⁴⁷

Le Corbusier n'a en effet cessé d'insister dans cet ouvrage sur la nécessité d'établir « les principes fondamentaux de l'urbanisme moderne » en recourant à une méthode de recherche des principes bien spécifique, confiant l'analyse « aux voies sûres de la raison »⁶⁴⁸. Car la mise au jour de principes véritablement fondamentaux nécessite aux yeux de Le Corbusier de recourir à une méthode en quelque sorte a

parades de l'après-guerre se déploient sur les grandes avenues. C'est donc le Paris de l'obscurantisme petit-bourgeois, le Paris de la poussière et de la pollution atmosphérique, le Paris de la tuberculose et des quartiers miséreux qui compose l'arrière-plan de l'un des rêves les plus excentriques du Modernisme ».

⁶⁴⁶ *Urbanisme*, p. 10-11 : « La droite est dans toute l'histoire humaine, dans toute intention humaine, dans tout acte humain (...) La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble ».

⁶⁴⁷ *Urbanisme*, p. 158.

⁶⁴⁸ *Urbanisme*, p. III.

priori (analyse du problème indépendamment de toute expérience possible), abstraite (c'est-à-dire séparée) des « cas d'espèces » déterminés. Il ne s'agit pas ici de chercher à découvrir des principes d'urbanisme au moyen de l'étude empirique de la réalité urbaine telle qu'elle est donnée dans l'histoire⁶⁴⁹, celle-ci étant jugée « pathologique ». Ou plus exactement encore : il s'agit, à partir de l'étude de l'histoire de l'habitat humain⁶⁵⁰, de la ville et du passé urbain⁶⁵¹, mais également à partir du constat d'échec et des problèmes rencontrés par la grande ville moderne (il s'agit là de données *interprétées* dans un sens normatif au service de son propre projet⁶⁵²), de reposer pour lui-même et de manière supposément aussi « pure »⁶⁵³ que possible, le problème théorique de la grande ville comme s'il s'agissait de trouver la solution d'une équation ou d'un problème scientifique préalablement posé (« à la manière du praticien dans son laboratoire »). L'étude de l'histoire et de la statistique⁶⁵⁴ semble ici constituer un ensemble de données permettant une juste reformulation d'un problème abstrait et théorique concernant l'essence de la grande ville (« j'ai éloigné tous les accidents ») et de proposer des solutions concernant son fonctionnement efficient et maximisé (étant donné un ensemble de contraintes et de difficultés à résoudre de manière théorique). L'empirique semble ici permettre de recueillir des *données* jouant le rôle de condition de formulation d'un problème dont la résolution se fera, selon Le Corbusier, d'une manière avant tout théorique et conceptuelle (« isoler le problème sur lui-même », dit l'architecte). C'est dire que la solution du problème de la ville machiniste ne sera pas fondée en dernière instance sur des raisons empiriques (par imitation du passé ou des manières habituelles de

⁶⁴⁹ *Urbanisme*, p. 197 : « Ceci est un exemple d'urbanisation moderne, où les souvenirs historiques (...) ont été laissés au musée du passé. Un esprit dépourvu d'entraves romantiques cherche à résoudre un problème bien posé ».

⁶⁵⁰ *Urbanisme*, p. 24 : « « La cité lacustre préhistorique, la hutte du sauvage, la maison et le temple de l'Égyptien, Babylone (...) la ville de Chine de haute culture, Pékin ».

⁶⁵¹ *Urbanisme*, p. IV : « Être nourri des civilisations antérieures permet de dissiper l'obscurité et de porter sur les choses un jugement clair ».

⁶⁵² Puisque toute norme est instituée selon une décision normative instituant la norme comme norme. Ce fait est ici tout à fait manifeste en dépit des allures d'objectivité purement détachée que Le Corbusier cherche à donner à sa théorie urbaine. Des jugements de valeurs, c'est-à-dire des décisions normatives, entrent ici également en jeu.

⁶⁵³ Suivant une expression fréquente sous la plume de Le Corbusier, rien n'est au final plus « pur » qu'une théorie ! L'obsession du « pur » est ainsi l'un des motifs théoriques les plus constants chez l'architecte.

⁶⁵⁴ *Urbanisme*, p. 99-100 : « La Statistique est le Pégase de l'urbaniste. Affreusement maussade, minutieuse et sans passion, impassible, elle est le tremplin du lyrisme, le socle d'où le poète peut s'élancer vers l'avenir et ses inconnues, ses pieds étant solidement appuyés sur des chiffres, des courbes, sur des vérités humaines ».

construire⁶⁵⁵), mais sur des raisons principielles qui ne découlent pas tant de l'expérience qu'elles sont supposées devoir la régler et permettre de prescrire une juste mise en ordre (un redressement) d'un réel urbain souffrant de troubles pathologiques (Le Corbusier recherche des principes « directeurs », une conception « saine et claire »). Il s'agit d'aborder les cas d'espèces en disposant d'une norme urbaine ou d'un ensemble des règles urbanistiques normatives qui seraient fondées en raison, au contraire de l'irrationalité malade⁶⁵⁶ suivie par le cours empirique du devenir urbain au fil des siècles⁶⁵⁷. L'autre avantage de cette méthode purement théorique d'établissement des principes de l'urbanisme moderne, c'est qu'étant abstraite des cas d'espèces, elle semble pouvoir permettre à l'architecte une formulation de normes suffisamment générales pour répondre *en droit* à toutes les situations urbaines de fait qui seront abordées une fois achevé l'établissement des principes fondamentaux, ceux-ci n'étant *par définition* relatifs à aucun contexte urbain en particulier ! C'est là le sens même de la recherche de *principes*, qui plus est de principes « fondamentaux », fondés sur des raisons premières et jouant un rôle véritablement principiel permettant la dérivation de règles particulières et l'organisation hiérarchique d'un authentique système théorique urbanistique (usant de procédés métaphoriques, l'architecte indiquait que ces principes seront « l'ossature de tout système d'urbanisation contemporaine ; ils seront la règle suivant laquelle le jeu peut se jouer »).

Ce point est fortement souligné par Le Corbusier :

« Je veux me tenir en dehors de vos innombrables vérités précises, je ne veux pas connaître l'âpreté des intérêts qui sont en lutte (...) etc. ; je veux tout simplement, sur vos statistiques, élaborer avec un esprit dégagé une conception saine et claire, d'utilité et de beauté, rechercher des principes purs, directeurs, isoler le problème sur lui-même hors des cas d'espèces et arriver à formuler des principes fondamentaux d'urbanisme modernes. Avec ces

⁶⁵⁵ Ce serait là la « méthode Sitte » menant au « chemin des ânes », p. III : « L'architecture noyée sur l'envahissement des héritages incohérents (...) Un jour, la lecture de Camillo Sitte, le Viennois, m'inclina insidieusement au pittoresque urbain (...) ses théories semblaient justes ; elles étaient fondées sur le passé ».

⁶⁵⁶ *Urbanisme*, p. 11 : « La rue courbe est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité ».

⁶⁵⁷ *Urbanisme*, p. 24 : « Si des airs on regarde la terre tumultueuse et embroussaillée, on voit que l'effort humain est identique à travers tous les siècles et sur tous les points. Les temples, les villes, les maisons, sont des cellules d'aspects identiques et de dimensions à échelle humaine (...) depuis cent ans, submergés dans la grande ville par une invasion subite, incohérente, précipitée, imprévue et accablante (...) nous nous sommes abandonnés, nous n'avons plus agi (...) La grande ville, phénomène de force en mouvement, est aujourd'hui une catastrophe menaçante, pour n'avoir plus été animée d'un esprit de géométrie ».

principes qui seront des certitudes, chacun pourra alors envisager les cas d'espèces, le cas de Paris, par exemple »⁶⁵⁸

Ou encore, reliant la méthode de résolution du problème urbain à des considérations concernant la démarche générale de l'esprit dans son activité théorique et rationnelle :

« Étudiée au crible de la raison et animée d'un lyrisme convenant, l'urbanisation d'une grande ville fournit des solutions aussi pratiques que hautement architecturales. Elles naissent de l'analyse purement théorique du problème (...) L'homme pense théoriquement, il acquiert des certitudes théoriques. Par la théorie il se donne une ligne de conduite ; fort de ses principes fondamentaux, il envisage les cas d'espèces de la vie pratique »⁶⁵⁹

Et enfin, précisant la nature démonstrative du mode de raisonnement ayant cours dans *Urbanisme* :

« La démonstration qui va suivre n'est pas un jeu, mais simplement, une fois encore, l'effet d'un raisonnement poursuivi dans ses conséquences naturelles hors des entraves suscitées par les cas d'espèces. Au bout du raisonnement pur, on trouvera la règle destinée à résoudre les cas d'espèces (...) une conception exactement rationnelle où une vue d'ensemble a déterminé les rapports réciproques des éléments indispensables »⁶⁶⁰

De nombreuses remarques s'imposent ici après cette brève présentation des termes dans lesquels Le Corbusier entend justifier la méthode « apriorique » d'établissement des principes-normes de sa théorie d'urbanisme moderne. À bien des égards, et cela même si *Urbanisme* constitue l'exemple le plus manifeste et en quelque sorte le plus « pur » de ce type d'argumentation dans l'œuvre de l'architecte, les remarques qui vont suivre seraient tout à fait valables concernant la manière dont Le Corbusier pose les problèmes et cherche à les résoudre dans d'autres domaines de sa pensée (notamment du fait des passages entre les différents niveaux d'intervention de l'architecture pensée comme discipline globale). La manière dont Le Corbusier élabore des typologies architecturales déterminées à partir de la position d'une

⁶⁵⁸ *Urbanisme*, p. 102.

⁶⁵⁹ *Urbanisme*, p. 95.

⁶⁶⁰ *Urbanisme*, p. 171.

interrogation théorique concernant le « problème du logis »⁶⁶¹ ou celle dont il repose la question de l'essence du mobilier (pour le ramener à son statut d' « équipement du logis », d'ensemble d'objets-types correspondant à des fonctions humaines standards) procèdent d'une logique parfaitement analogue à la méthode de résolution adoptée ici en ce qui concerne le problème urbain de la détermination de l'essence de la grande ville.

La méthode de raisonnement permettant selon Le Corbusier d'établir des « principes fondamentaux d'urbanisme moderne » possède donc les caractéristiques suivantes : elle est en droit purement théorique et ne fait aucune référence au domaine pratique-factuel des cas d'espèces urbains particuliers et des contextes singuliers d'application potentielle des principes (en tous les cas dès lors que l'étude empirique permet de formuler un problème qui sera ensuite « isolé sur lui-même ») ; raisonnant bien plus sur des concepts que sur des faits, la méthode adoptée sera entièrement rationnelle et non pas empirique, suivant un mode d'argumentation purement « démonstratif » (déductif et non pas inductif ou expérimental) déroulant les « conséquences naturelles » du raisonnement ; enfin, l'objectif et la visée dernière de ce parcours démonstratif est double : établissement de la règle (ou de l'ensemble ordonné des principes et de règles plus particulières) pouvant servir de norme à la pensée d'un urbanisme juste et fondé en raison et retour à la pratique une fois la pensée munie de la règle permettant une mise en ordre normative du réel architectural de la ville.

Ce mode de raisonnement purement rationnel et conceptuel, et en quelque sorte « apriorique », a l'avantage de permettre à l'architecte de développer un « système » d'urbanisme extrêmement cohérent, articulé et ordonné de manière hiérarchique, du fait de cette concentration « en vase clos » de l'interrogation théorique pure (il parle à cet égard de « systèmes vrais »). Si rien n'est plus pur que

⁶⁶¹ De la même manière que dans la conception du projet de « petite maison » pour ses parents, il raisonne de manière théorique à partir de l'expression programmatique et fonctionnelle des besoins de l'utilisateur, sans avoir encore trouvé d'abord le terrain sur lequel le jeu architectural pourra être singulièrement joué. Dans le même ordre d'idées, Tim Benton rappelle que Le Corbusier avait développé le « concept » des maisons Laroche-Jeanneret avant même que d'être en possession d'une quelconque certitude quant à la nature véritable de ses clients !

À propos de son analyse des maisons Jaoul, Caroline Maniaque insiste sur le fait que l'idée-force (le concept central) des projets corbuséens est très souvent présente de manière très précoce et sera encore présente dans les phases finales du projet : « On voit là la confirmation que l'idée forte du projet se trouve acquise dès les premiers dessins sous la forme d'une synthèse a priori des orientations de formes. La lente élaboration montre les multiples ajustements nécessaires avant de trouver le dispositif satisfaisant ».

la théorie (selon une expression répandue sous la plume de l'architecte), rien n'est plus propice à la systématisme que la théorie pure. De ce point de vue, il est manifeste que le moment de la réflexion purement théorique sur le problème de l'essence de la grande ville machiniste permet à Le Corbusier de développer une pensée extrêmement cohérente et fondée sur des raisonnements solides, dès lors que l'on n'interroge pas comme telles les prémisses du raisonnement, mais que l'on ne considère que le raisonnement lui-même, sur la base des principes premiers permettant à la démonstration de suivre son cours de « conséquences naturelles ». Il faudra sans aucun doute chercher à mettre en avant les limites de cette méthode eu égard à la nature nécessairement « arbitrale » des décisions normatives présentes dans l'adoption des principes premiers, relativisant du même geste l'objectivité et le statut de naturalité des options principielles de départ (dont dépend tout le reste du parcours démonstratif). Mais il n'est pas moins important de souligner à quel point le recours au moment de la réflexion théorique pure n'est pas purement arbitraire et semble peut-être nécessaire à toute pensée visant à réformer le réel suivant des normes, cela du fait de la nécessité d'établir un idéal (un étalon, une mesure principielle) permettant d'émettre des jugements pouvant orienter l'appréhension du réel.

Référons-nous ici par exemple à la pensée de Simone Weil dans ses *Réflexions* de 1934, lorsque la philosophe aborde la question de la conception nécessaire d'un idéal de liberté :

« C'est la liberté parfaite qu'il faut s'efforcer de se représenter clairement, non pas dans l'espoir d'y atteindre, mais dans l'espoir d'atteindre une liberté moins imparfaite que n'est notre condition actuelle ; car le meilleur n'est concevable que par le parfait. On ne peut se diriger que vers un idéal. L'idéal est tout aussi irréalisable que le rêve, mais, à la différence du rêve, il a rapport à la réalité ; il permet, à titre de limite, de ranger des situations ou réelles ou réalisables dans l'ordre de la moindre à la plus haute valeur »⁶⁶²

À la différence du rêve, l'idéal véritable a donc « rapport à la réalité ». Et, de fait, il n'a d'existence et n'est formulé *qu'en raison* du rôle qu'il va assumer par rapport au réel. L'idéal n'existe que de penser le réel, bien qu'il ne s'y réduise pas. La fonction

⁶⁶² Simone WEIL, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, in : *Œuvres*, Paris : Gallimard « Quarto », 1999, p. 314.

véritable de l'idéal est donc avant tout « régulatrice » (pour utiliser le langage kantien) : il est une « limite » théorique, un horizon vers lequel tendre sans jamais espérer pouvoir l'atteindre ; il est une mesure, un étalon permettant d'ordonner les situations concrètes selon une échelle de valeurs définie. De la même manière, en ce qui concerne la pensée urbaine de Le Corbusier, il est tout à fait possible de considérer que le moment purement théorique de la définition conceptuelle de la ville machiniste « idéale » (au sens à la fois de conçue dans le domaine des pures idées et de ce qui est le plus souhaitable) constitue un moment nécessaire à toute pensée. Et il s'agit moins de la définition utopique d'une cité idéale irréalisable (ce que Simone Weil appellerait ici un « rêve ») que de l'intuition de cette vérité que « le meilleur n'est concevable que par le parfait ». L'utopie consubstantielle à la réflexion faisant fi des cas d'espèces, étant ainsi par définition « sans lieu » (et se plaçant sur le seul *terrain* de l'imagination rationnelle) n'est ainsi pas nécessairement une perte de contact avec le réel, dès lors que l'idéal ne sert qu'à penser le réel et que le réel ne peut être abordé qu'à partir de la définition préalable de l'idéal. Car pour paraphraser une formule de Simone Weil, Le Corbusier ne cherche ici pas tant à rêver la ville (projetant ainsi sur le réel urbain ses propres désirs et ses propres options idéologiques, ce qui est beaucoup plus aisé sur le terrain de l'imagination utopique) qu'à la concevoir⁶⁶³.

Le Corbusier insiste très clairement sur le fait que ses conceptions théoriques n'ont pas vocation à rester de pures utopies, mais qu'il vise à incarner ses théories dans un lieu ne relevant pas de l'imagination pure :

*« J'y crois pour l'avenir au-delà du schématisme qui a fourni la règle ; j'y crois dans le déroulement ardu des cas d'espèces. Jamais, pour vaincre les cas d'espèces, je n'aurai en mains un concept trop clair, des automatismes trop exacts »*⁶⁶⁴

Le mode d'argumentation corbuséen dans *Urbanisme* est ainsi à de nombreux égards tout à fait représentatif de la logique générale des rapports unissant l'idéal et la pratique dans son œuvre. Simplement, se plaçant intentionnellement sur le terrain de la pure conception de l'idéal urbain, l'ouvrage rend cette logique d'autant plus

⁶⁶³ Simone WEIL, *op. cit.*, p. 314 : « il est temps de renoncer à rêver la liberté, et de se décider à la concevoir ».

⁶⁶⁴ *Urbanisme*, p. 327 (nous soulignons).

manifeste qu'il la porte à son expression la plus pure et la plus radicale. Citons ici les propos de Tim Benton au sujet de la relation « dialectique » ayant cours chez Le Corbusier entre l'idée et sa réalisation effective dans le champ de la pratique, telle qu'elle s'exprime dans des domaines aussi concrets que la différence entre projet et édifice achevé ou entre les différentes phases d'un même projet et l'idée première :

« Il n'y a pas de doute que ces débats, ces changements, ces adaptations, ces sacrifices se rapportent pour une part, dans l'esprit de Le Corbusier, à une dialectique entre l'idéal et la pratique. Son idéal formel, pour l'essentiel irréalisable, englobe l'invisibilité de la structure, les volumes suspendus, la pureté « immaculée » des prismes, l'ouverture de l'espace »⁶⁶⁵

« La plupart des complexités, ambiguïtés et contradictions des bâtiments achevés sont dues aux nombreux facteurs extérieurs dont les architectes doivent tenir compte. La conception pour Le Corbusier, comme pour la plupart des architectes, était une lutte constante, avec les clients, avec le site, avec les règlements de la construction, avec les matériaux et avec les ouvriers parfois récalcitrants (...) où réside l'essence de l'idée architecturale ? Pour quelques architectes, et Le Corbusier était l'un de ceux-là, l'idée est plus importante que le bâtiment construit, celui-ci étant souvent un compromis affaibli de l'idée première »⁶⁶⁶

Il y aurait donc comme une sorte de primat de l'idée ou de primauté de la réflexion conceptuelle sur le niveau pratique de la matérialisation ou de l'objectivation de l'idée⁶⁶⁷. Cela d'autant plus que Le Corbusier, s'il est bien comme le rappelle Tim Benton, « fasciné de façon presque obsessionnelle par le travail du détail »⁶⁶⁸, est pourtant toujours en même temps à la recherche de solutions normatives générales. Pour autant, s'il y a bien une « dialectique » entre l'idéal et la pratique, ce ne saurait être uniquement au sens d'une opposition. Ainsi, l'idéal trouve parfois non seulement à s'incarner de manière adéquate dans le réel architectural, en même temps qu'il a servi à élaborer une solution générale et « universelle », du fait de la distance existant par définition entre la généralité de l'idéal principiel et la particularité des contextes pratiques. Là encore, la réflexion pure concernant la solution idéale (c'est-

⁶⁶⁵ Tim BENTON, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶⁶ Tim BENTON, *op. cit.*, p. 215-216.

⁶⁶⁷ Dans les projets de la période dite « brutaliste », il s'agirait ainsi de noter que l'insistance de Le Corbusier concernant le fait qu'il ne recherche plus une exécution parfaite du bâtiment, mais fait une place à l'accidentalité de la matière et à la manifestation du geste humain, sont un ensemble d'éléments qui font partie du « concept » de l'édifice dès le départ. L'importance à accorder aux aléas du chantier ou l'idée de « romantisme du mal foutu » sont des idées esthétiques de départ, orientant la conception même de l'ouvrage dès l'origine du projet.

⁶⁶⁸ Tim BENTON, *op. cit.*, p. 15.

à-dire non réductible à des contextes d'application particuliers) a pour vocation de nous ramener au réel à partir de bases théoriques solides.

Citons une dernière fois Benton à ce sujet :

« La pratique n'était pas toujours en conflit avec l'idéal. La fenêtre en longueur étant la synthèse d'une solution « idéale » - une fenêtre universelle pour tous usages, du palais de la SdN à la plus humble maison – une solution qui mettait la structure en évidence, qui s'avérait « classique » en ce qu'elle évitait tout épisode inutile, anthropocentrique en ce qu'elle épargnait les dispositions intérieures hiérarchiques et dont on pouvait, pensait Le Corbusier, démontrer la supériorité sur toute autre forme dans l'éclairage des espaces intérieurs. Mais c'était aussi le résultat d'une accumulation de solutions de détail pragmatiques »⁶⁶⁹

Deuxièmement, si l'on continue à considérer la manière dont se constitue la doctrine urbaine dans l'ouvrage de 1925, selon un mode d'interrogation de son organisation interne, la cohérence des propositions énoncées par Le Corbusier apparaît de manière tout à fait manifeste. Si la formulation des principes premiers du système urbain corbuséen repose bien sur des considérations relatives aux « deux ordres d'arguments », historiques et « foncièrement humains », mis en avant par l'architecte lui-même, une fois les principes de base de la doctrine établis à partir de là, se dévoile tout un ensemble de relations entre des propositions théoriques relevant de statuts différenciés. Ainsi, l'établissement de ce que Le Corbusier appelle lui-même des « principes fondamentaux » repose d'une part sur l'étude de l'histoire urbaine et sur les données statistiques et, d'autre part, sur des considérations relatives à l'essence d'une architecture de l'échelle humaine. Mais, comme tout principe réellement premier dans l'ordre d'une pensée constituée, les principes fondamentaux sur la base desquels s'organisera le propos démonstratif de l'architecte ne font pas eux-mêmes l'objet d'une démonstration à proprement parler. Les principes fondamentaux sont bien plus moyens qu'objets de démonstration, si tant est que toute démonstration s'appuie sur de l'indémontrable. Ce qui ne revient pas pour autant à dire que ces principes sont établis de manière simplement arbitraire. Bien au contraire, Le Corbusier *argumente* durant toute une première partie de l'ouvrage pour tenter de montrer la rationalité des bases de son système. Mais si les considérations sur l'histoire de la ville et de l'habitat, les réflexions sur

⁶⁶⁹ Tim BENTON, *op. cit.*, p. 15.

l'homme primitif ou sur la centralité de la marche vers l'ordre au regard de l'essence humaine, etc., font bien l'objet d'un discours argumenté et rationnel, il est néanmoins évident (en dépit de ce que Le Corbusier aurait lui-même tendance à (nous faire) croire) qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une *démonstration* ou d'une déduction de « conséquences naturelles » à partir de principes vrais. Les « théories » corbuséennes sur l'histoire humaine ou sur la mystique de l'ordre et de la ligne droite sont tout au plus des *interprétations* et des spéculations⁶⁷⁰, à la fois constitutives de l'orientation normative du discours de l'architecte et extrêmement utiles en ce qu'elles servent à rendre raison ou à légitimer l'adoption des principes de départ. Dire par exemple que le tracé des villes doit être linéaire parce que l'homme est un « animal géométrique » et que tout acte humain est une mise en ordre⁶⁷¹, c'est évidemment bien plus une spéculation interprétative qu'autre chose, même si celle-ci prend tout son sens au sein de la pensée corbuséenne. Mais seule la mise en contexte de telles justifications dans l'horizon restreint d'une pensée singulière peut leur donner une forme de nécessité (et non leur examen en soi). En tous les cas, les « principes fondamentaux » ne semblent pas pouvoir faire l'objet d'une « déduction » au même titre que des règles urbaines plus particulières, qui semblent pouvoir être dérivées de la conjonction de plusieurs propositions principielles. Ce que Le Corbusier appelle des « principes fondamentaux » sont à la fois *le point de départ* de l'élaboration de règles urbaines et *le point d'arrivée* de spéculations plus générales manifestant un certain nombre d'orientations normatives prises par la réflexion.

Rappelons ici l'une des formulations des « principes fondamentaux » constituant le point de départ de la réflexion urbaine de Le Corbusier :

« Principes fondamentaux :

⁶⁷⁰ Il est clair, par exemple, qu'un passage comme celui que nous allons citer n'est en aucun cas une démonstration, mais s'il repose sur une volonté argumentative manifeste. *Urbanisme*, p. 166 : « Un mot résume la nécessité de demain : IL FAUT BÂTIR À L'AIR LIBRE. La géométrie transcendante doit régner, dicter tous les tracés et conduire à ses conséquences les plus petites et innombrables. La ville actuelle se meurt d'être non géométrique (...) Conséquence des tracés réguliers, la série. Conséquence de la série : le standard, la perfection (création de types). Le tracé régulier, c'est la géométrie entrant dans l'ouvrage. Il n'y a pas de bon travail humain sans géométrie. La géométrie est l'essence même de l'Architecture ».

⁶⁷¹ De tels arguments sont très importants aux yeux de Le Corbusier et ne sont pas qu'une « parure » philosophique visant à spiritualiser un propos avant tout technique. Mais ils n'auraient aucune valeur pour un pur fonctionnaliste et ne se placent pas sur le même plan argumentatif que l'idée suivant laquelle un plan linéaire serait plus rationnel parce que plus efficient en termes économiques et techniques par exemple (argumentation à laquelle Le Corbusier peut également avoir recours, n'étant pas un pur et simple idéaliste).

- 1 – Décongestionner le centre des villes
- 2 – Accroissement de la densité
- 3 – Accroissement des moyens de circulation
- 4 – Accroissement des surfaces plantées »⁶⁷²

De manière tout à fait symptomatique, Le Corbusier appelle dans une autre partie de l'ouvrage ces principes des « postulats » (au fond, des principes généraux de départ orientant l'ensemble de la réflexion). On pourrait lire cela selon l'idée qu'il s'agit là d'une manifestation de la tendance corbuséenne à une expression qui n'est pas parfaitement rigoureuse ou du fait que les connotations communes du terme de « postulat » contiennent une part d'arbitraire subjectif. Il pourrait également être intéressant de comparer cet usage corbuséen du terme postulat à l'usage euclidien de ce terme en géométrie (après tout, Le Corbusier a appris la géométrie dans un cadre euclidien). Au sens euclidien, un postulat est une « demande » qui autorise ou rend possible une construction (« tracer une ligne entre deux points », « prolonger la ligne de part et d'autre », etc.). C'est là une connotation qui semble tout à fait cohérente avec ce que Le Corbusier semble entendre sous ce terme.

Donnons là aussi à lire cette autre formulation, qui est ici plus détaillée :

« Quatre postulats

- Décongestionner le centre des villes pour faire face aux exigences de la circulation
- Accroître la densité du centre des villes pour exiger le contact exigé par les affaires
- Accroître les moyens de circulation, c'est-à-dire modifier complètement la conception actuelle de la rue qui se trouve être sans effet devant le phénomène neuf de transports modernes
- Accroître les surfaces plantées, seul moyen d'assurer l'hygiène suffisante et le calme utile au travail attentif exigé par le rythme nouveau des affaires »⁶⁷³

Le terme de « postulat » est sans doute plus juste pour décrire le statut théorique de telles propositions. Plus exactement encore, il s'agit là de postulats *servant de ou jouant le rôle de* principes fondamentaux de départ, de principes directeurs (permettant une construction de pensée et une *construction* urbaine au sens le plus littéral du terme). Si, dans toute leur généralité, de telles propositions (principes ou postulats), se donnent comme des énoncés rationnels de nature avant tout

⁶⁷² *Urbanisme*, p. 163.

⁶⁷³ *Urbanisme*, p. 92.

technique, elles ne sont pleinement intelligibles que par le recours aux « deux ordres d'arguments » annoncés par Le Corbusier. Non seulement, d'une manière tout à fait indéniable⁶⁷⁴, elles sont légitimées par la *lecture* faite par l'architecte des données statistiques et la description des « pathologies » urbaines de la ville machiniste (éléments partagés par de très nombreux urbanistes) ; mais également par des raisons d'ordre philosophique et des décisions normatives de principe reposant sur des jugements de valeur propres à l'architecte⁶⁷⁵. Car, de fait, face à un même constat de départ et à des données accessibles à tous, les propositions urbanistiques diffèrent selon la lecture qui est faite des événements, cela en fonction d'horizons normatifs distincts⁶⁷⁶. Face au constat d'engorgement de la circulation, d'insalubrité des îlots urbains, du manque de « nature » dans l'espace construit, ni l'accroissement de la densité au moyen de la construction en hauteur, ni le privilège accordé au déplacement motorisé (et la séparation fonctionnelle des voies de circulation), ni la suppression de la rue, ne constituent des solutions *nécessaires* (au sens de ce dont le contraire implique contradiction) ou des « conséquences naturelles ». De telles préconisations peuvent bien sembler *plus rationnelles* que d'autres, mais elles n'acquièrent une nécessité quelconque qu'au sein d'un espace théorique dont les éléments normatifs et les horizons préférentiels de valeurs sont déjà fixés par « postulation ».

Cependant, une fois les principes fondamentaux formulés à partir des préférences normatives et axiologiques dont ils sont l'expression, il est clair que la pensée théorique « pure » pourra se constituer comme un système d'une unité remarquable et que, de manière interne, l'articulation entre les propositions pourra être formulée d'une manière extrêmement rigoureuse. D'où l'impression (réelle) de « naturalité » du lien de cause à conséquence et la nature en apparence purement démonstrative du raisonnement. Il est ainsi tout à fait surprenant de remarquer à quel point le « système » urbain de Le Corbusier permet de dériver un nombre

⁶⁷⁴ Le cadre urbain hérité du passé était sans conteste un obstacle à la circulation automobile ; l'insalubrité des villes était réelle et posait de nombreux problèmes sanitaires ; la surpopulation dans certaines zones était un fait.

⁶⁷⁵ En considérant que le centre des villes doit être réservé aux affaires car la réalité urbaine est avant tout un « outil » destiné à faciliter le travail et à produire de la richesse, que l'automobile est l'horizon dernier de la ville machiniste, que les « joies essentielles » de l'homme sont le soleil, l'espace et la verdure (et non par exemple la socialité de la vie commune ou le besoin de participation), etc.

⁶⁷⁶ Françoise Choay rappelle par exemple la coexistence de différents « modèles » d'urbanisme, pourtant nés d'un même constat négatif face à la situation des villes modernes.

considérable de règles particulières de détail à partir d'un petit nombre de principes de départ. Ainsi, si l'on pense conjointement la nécessité de l'accroissement de la densité urbaine (du fait de l'explosion démographique et de la pathologie de la surpopulation urbaine) et l'impératif principal d'accroissement des surfaces plantées au cœur même de la ville, il semble en quelque sorte naturel d'opter pour la solution de la construction en hauteur. La règle « il faut construire en hauteur » semble ici dériver déductivement de la conjonction des deux principes fondamentaux précédemment cités. De la même manière, si l'on veut à la fois plus de densité, moins d'espace à parcourir et plus de cette « joie essentielle » de la verdure, alors il semble également nécessaire de construire en hauteur. Ce n'est là qu'une illustration parmi tant d'autres des liens normatifs unissant les thèses corbuséennes prises dans leur unité systémique. De ce point de vue, *Urbanisme* constitue un cas exemplaire de la volonté de systématisme qui anime la recherche corbuséenne. De la question de la détermination de la mesure exacte de l'espacement des rues à celle de l'emplacement de la gare, en passant par la forme à donner aux îlots, tout semble se tenir dans l'urbanisme « pur » proposé par Le Corbusier. Et ce n'est pas le moindre avantage du recours à la méthode du « raisonnement pur » (hors des cas d'espèces) que de permettre la constitution d'un ensemble de propositions systématisé et rigoureux, ce que Le Corbusier appelle « une règle ». Car c'est bien le choix de cette méthode qui permet la constitution en système de la pensée corbuséenne et qui constitue la condition de possibilité même d'une réflexion qui vise avant tout à atteindre la généralité, le standard, le typique.

Comme nous l'aurons compris, la méthode de raisonnement conçue par Le Corbusier comme étant de nature purement théorique, si elle constitue sans conteste un moment fondamental pour toute réflexion digne de ce nom (en ce que le meilleur n'est peut-être concevable que par le parfait), doit toutefois être examinée sous l'angle de certaines de ses limitations les plus essentielles. Celles-ci ne concernent pas tant l'articulation interne entre les propositions que la dépendance de celles-ci d'avec les « choix » normatifs de départ. Ce n'est pas non plus à une critique des règles et solutions particulières constituant l'urbanisme de Le Corbusier que nous nous livrerons ici, mais plutôt à un examen du régime de fondation des principes normatifs.

Remarquons tout d'abord⁶⁷⁷, pour aborder des aspects importants mais encore « extérieurs » à la chose considérée ici, que la méthode « pure » de Le Corbusier sert pour une part des intérêts stratégiques et des préoccupations rhétoriques relevant soit d'une certaine forme de naïveté de la part de l'architecte, soit d'une volonté idéologique délibérée. En effet, si rien n'est plus pur qu'une théorie, l'élaboration théorique étant par définition « abstraite » de tout rapport à un réel déterminé, l'ambition théorique de Le Corbusier est également une manière pour lui de présenter sa théorie urbaine comme la résolution objective et « neutre » d'un problème avant tout technique. Pour se dégager de tout reproche d'approche partisane ou de défense d'intérêts idéologiques (« je ne veux pas connaître l'âpreté des intérêts qui sont en lutte »), Le Corbusier se présente comme un pur technicien⁶⁷⁸ de la chose urbaine. Ne s'intéressant pour établir ses principes à aucun cas pratique particulier, il ne pourrait s'agir de l'impliquer dans la dimension politique des luttes, des conflits ou des rapports de forces en présence. Pur esprit occupé à des tâches purement théoriques, il ne saurait être mêlé à l'impureté des intérêts particuliers ! Une telle affirmation rhétorique serait à tout le moins naïve si Le Corbusier pensait réellement pouvoir ainsi s'abstraire de la dimension *constitutivement* politique et « idéologique » de l'urbanisme⁶⁷⁹ ; elle serait susceptible de provoquer de nombreux soupçons d'insincérité, voire de manipulation délibérée, s'il s'avérait que le refuge dans la tour d'ivoire de la théorie pure n'était qu'une manière opportuniste de chercher à convaincre le plus grand nombre (tous bords politiques confondus) de la véracité de ses idées ou encore de chercher à faire passer ses propres options idéologiques pour des motifs universels et objectifs (selon la logique propre de toute idéologie). En regard de ce que nous savons de l'attitude politique de Le Corbusier, il y a indéniablement un peu de l'ensemble de ces aspects dans une réponse à ces interrogations...

De plus, et en continuité avec ce que nous venons d'indiquer, la prétention de la théorie développée dans *Urbanisme* à se constituer comme une analyse

⁶⁷⁷ Outre le fait déjà mentionné précédemment de la dépendance entre le cas de Paris (pris comme modèle de départ et comme point de référence constant) et une analyse supposément pure et totalement indépendante des cas d'espèces. Une telle séparation « abstraite » entre théorie pure et pratique ne correspond certainement pas à la réalité de l'élaboration des doctrines urbaines de Le Corbusier, d'autant plus qu'il faut bien *partir de* l'empirique pour pouvoir même accéder aux données d'un « problème » théorique qui ne saurait exister en soi.

⁶⁷⁸ *Urbanisme*, p. 283 : « J'ai bien tenu à ne pas quitter le terrain technique. Je suis architecte, on ne me fera pas faire de la politique ».

⁶⁷⁹ Penser qu'il s'agit là d'une question purement technique, c'est au minimum déjà « opter » pour des préférences politiques technocratiques.

conceptuelle du problème de la grande ville pose deux difficultés majeures en ce qui concerne ses ambitions de pureté théorique et d'objectivité résultant d'une démarche démonstrative rigoureuse : en tant qu'analyse théorique « pure », la question de ses liens de dépendance avec la dimension empirique en regard de la position même du problème urbain reste source de confusions ; en tant que résolution démonstrative d'un problème supposément purement théorique, la dimension « décisionnaire » et axiologiquement déterminée de l'ensemble de solutions normatives proposé, semble en quelque sorte « masquée » ou minorée par l'architecte. Ces deux difficultés peuvent à notre sens être élucidées par une réflexion comparative sur les liens entre la théorie urbaine de 1925 et le concept de norme lui-même, ce qui nous permettra du même geste de clarifier certains motifs du fonctionnement de la pensée corbuséenne dans sa dimension de fondation théorique d'un ensemble de normes.

Pour qui se plonge dans la lecture d'*Urbanisme*, la dimension normative du propos ne peut que sauter aux yeux, peut-être encore plus que dans tout autre ouvrage de Le Corbusier. Sans vouloir trop insister sur ce point ici, il est clair que le propos de l'ouvrage de 1925 est à proprement parler hautement normatif dans le sens où il est prescriptif non seulement d'un ensemble de solutions visant à la résolution du problème urbain (avec un grand soin et jusque dans le détail, il dit ce qu'il *faut* faire, *comment* il faut le faire et *pourquoi* il s'agit de le faire de cette manière), mais également en qu'il prescrit une manière de penser le phénomène de la grande ville et une manière rétrospective de regarder les choses urbaines dans le développement de leur histoire. Or, la préconisation de solutions normatives (pour une part tout à fait techniques) aux problèmes bien réels de l'urbanisation des grandes villes au début du siècle (héritages des bouleversements du XIXe) repose *nécessairement* sur un ensemble de présupposés et de décisions normatives orientant la manière de considérer le phénomène urbain et déterminant la formulation d'hypothèses de résolution d'un problème posé dans des termes spécifiquement reliés à des options normatives singulières. Car, si Le Corbusier propose bien des normes d'action et de pensée⁶⁸⁰, toute norme relève d'une logique

⁶⁸⁰ Parmi une multiplicité d'autres exemples : il faut densifier et construire en hauteur dans le centre des grandes villes ; il faut introduire la nature dans la ville et accroître les surfaces plantées ; il faut du tumulte dans l'ensemble et de l'uniformité dans le détail ; il faut penser l'ensemble urbain à partir de l'unité minimale qu'est la cellule d'habitation ; il faut faire usage de la ligne droite car elle est « licite », c'est-à-dire conforme à l'échelle humaine et en même temps suprêmement efficiente ; il faut séparer le plan de la ville selon différentes grandes

d'institution normative impliquant la subjectivité de « préférences » axiologiques qui ne sont ni purement objectives, ni purement neutres. De telles préférences, conscientes ou inconscientes, sont exprimées chez Le Corbusier par la manière dont il détermine l'essence humaine, la véritable nature de ses besoins et sa place au sein du tout de la nature. C'est là un ensemble de considérations qu'il regroupe de dans sa thématique propre de « l'échelle humaine » et qui se retrouve *in fine* de proche en proche dans le choix de n'importe quel norme technique de détail⁶⁸¹.

Un autre aspect de la dimension normative du propos de Le Corbusier peut être abordé à l'occasion de cette discussion de son urbanisme, à savoir le rapport entre théorie et empirie (ou entre la norme, ce qui la fonde et ce qu'elle vise à penser et à normaliser) quant à la détermination normative des champs du « normal » et du « pathologique ». Si ce n'est ni une nouveauté dans l'histoire de la théorie urbaine, ni une spécificité corbuséenne que de dénoncer le caractère « pathologique » de la réalité urbaine du début du XXe siècle⁶⁸², il est intéressant de revenir sur l'emploi de cette métaphore médicale et hygiéniste dans son rapport avec une pensée aussi normative que celle de l'auteur du Plan Voisin. D'autant plus que l'application d'une telle métaphore de la santé et de la pathologie est tout à fait caractéristique du mode d'expression corbuséen dans *Urbanisme* et ailleurs. Il ne s'agit pas ici de revenir sur les ressorts « hygiénistes » et les origines historiques d'une telle rhétorique chez quelqu'un Le Corbusier, ainsi que sur ce que cet usage linguistique manifeste de sa conception de l'homme ou du rôle d'orthopédie sociale qu'il entend faire jouer à la discipline architecturale. Ce qui nous intéresse ici est la question du régime de justification théorique de l'adoption des normes, notamment urbaines, dans l'économie de la pensée corbuséenne. Au départ de toute formulation normative se trouve premièrement un « diagnostic » d'insatisfaction lié à l'identification et à la désignation comme « pathologique » d'un *réel donné* jugé insatisfaisant. Selon l'une des thèses les plus fortes de Canguilhem, et qui correspond ici parfaitement à la

fonctions liées aux activités humaines distinctes ; il faut faire disparaître la rue-corridor insalubre et encombrante ; il faut dissocier les différentes voies de circulation au sein de la ville, etc.

⁶⁸¹ Comme le rappelle très justement Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 184 : « On voit ainsi comment une norme technique renvoie de proche en proche à une idée de la société et de sa hiérarchie de valeurs, comment une décision de normalisation suppose la représentation d'un tout possible des décisions corrélatives, complémentaires ou compensatrices ».

⁶⁸² D'autant plus que la question est toujours d'une actualité criante pour nous aujourd'hui.

manière dont est articulée la théorie corbuséenne, le concept de norme est avant tout un concept « polémique » :

« Une norme tire son sens, sa fonction et sa valeur du fait de l'existence en dehors d'elle de ce qui ne répond pas à l'exigence qu'elle sert (...) Le normal n'est pas un concept statique ou pacifique, mais un concept dynamique et polémique »⁶⁸³

« Une norme, en effet, n'est la possibilité d'une référence que lorsqu'elle a été instituée ou choisie comme expression d'une préférence et comme instrument d'une volonté de substitution d'un état de choses satisfaisant à un état de choses décevant. Ainsi toute préférence d'un ordre possible s'accompagne, le plus souvent implicitement, de l'aversion de l'ordre inverse possible. Le différent du préférable, dans un domaine d'évaluation donné, n'est pas l'indifférent, mais le repoussant, ou plus exactement le repoussé, le détestable »⁶⁸⁴

Et le philosophe d'ajouter quelques pages plus loin :

« Dans l'ordre du normatif, le commencement c'est l'infraction (...) L'anormal, en tant qu'anormal, est postérieur à la définition du normal, il en est la négation logique. C'est pourtant l'antériorité historique du futur anormal qui suscite une intention normative. Le normal c'est l'effet obtenu par l'exécution du projet normatif, c'est la norme exhibée dans le fait »⁶⁸⁵

La logique circulaire et paradoxale décrite ici par Canguilhem entre l'institution de la norme et ce qui la précède (et qu'elle vient « normer ») est tout à fait révélatrice. Au fond, si le normal et le pathologique (comme espèce de l'anormal) ne préexistent pas comme tels à l'acte de décision normative instituant la norme servant de règle fixant comme tels les champs du normal et de l'anormal, c'est bien pourtant la préexistence de l'état de fait qui constituera le « futur anormal » qui semble seul capable de rendre raison (d'un point de vue causal et chronologique) de la nécessité d'une mise en ordre du réel par une décision normative. Comme le dit encore Canguilhem, l'« indétermination initiale, c'est la détermination ultérieure niée »⁶⁸⁶. Ainsi, bien que les catégories du normal et de l'anormal ne préexistent pas à l'institution de la norme et à la définition de l'extension des champs respectifs de ce qui relève de la norme et

⁶⁸³ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁸⁴ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 177-178.

⁶⁸⁵ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 179-180.

⁶⁸⁶ Georges CANGUILHEM, *op. cit.*, p. 179.

de ce qui la transgresse, dans l'ordre normatif, « le commencement c'est l'infraction ».

Dans le cas de Le Corbusier, il est intéressant de noter la nécessaire relativisation des prétentions à la pureté théorique et objective que de telles analyses conceptuelles nous invitent à mener. Si les normes urbaines édictées par Le Corbusier ne sauraient prétendre au statut de simples vérités objectives, fruits d'une démarche théorique purement et simplement démonstrative, c'est en ce que toute norme, de même qu'elle relève d'une instauration impliquant une manière de référer le réel à des valeurs, ne peut se formuler comme telle qu'en référence à un état préexistant du réel empirique, jugé insatisfaisant (même si non encore « pathologique » avant la formulation de la norme) et cause de ce qu'il y ait besoin de recourir à une mise en ordre du réel. C'est dire que les normes corbuséennes, comme toute norme, sont fondamentalement dépendantes d'une situation empirique pré-donnée et ne sauraient donc se constituer de manière entièrement *a priori*, non seulement *avant* toute expérience possible, mais également *indépendamment* de celle-ci. En tous les cas, puisque nous jouons ici avec la terminologie kantienne, si Le Corbusier, une fois le problème urbain formulé à partir des données empiriques recueillies au moyen de l'histoire et de la statistique, peut prétendre raisonner *a priori*, un tel jugement ne saurait en aucune manière être « pur »⁶⁸⁷ au sens de l'auteur de la *Critique de la raison pure*.

De manière symétrique, la manière dont Le Corbusier reprend l'histoire du phénomène urbain et établit son diagnostic de dénaturation de l'essence véritable de l'habitat (ainsi que sa dénonciation des pathologies de la réalité urbaine de la grande ville moderne), est en un sens foncièrement dépendante de l'adoption d'un système normatif impliquant des choix axiologiques et philosophiques. Puisque le normal et le pathologique ne sauraient préexister *comme normalité et comme pathologie* avant l'instauration de la norme et son expression en des termes déterminés, les « descriptions » corbuséennes de la réalité urbaine et ses choix de formulation ne peuvent être compris que comme des reconstructions au sein d'un espace normatif orientant le regard analytique. Si cela apparaît clairement et d'une manière assez manifeste au vu de la manière dont Le Corbusier reconstruit par exemple l'histoire de

⁶⁸⁷ C'est-à-dire ne contenant absolument rien d'empirique.

l'humanité selon les catégorisations du primaire et du classique⁶⁸⁸, manière assez schématique et fantaisiste de rendre compte de la « marche vers une culture », il est parfois moins évident de comprendre que l'adoption et la justification des normes en apparence les plus concrètes et les plus techniques sont encore dépendantes de cet horizon normatif présidant d'emblée à la position même du problème.

⁶⁸⁸ *Urbanisme*, p. 34.

**TROISIÈME PARTIE /
LES NORMES ET LE « HORS-NORME »**

TROISIÈME PARTIE / LES NORMES ET LE « HORS-NORME »

Présentation

Après avoir étudié dans une première partie les raisons qui ont amené Le Corbusier à penser la nécessité d'une refondation de la discipline architecturale sur des bases renouvelées, du fait d'un rejet des modalités normatives sur lesquelles reposait l'architecture majoritaire de son temps (moment « négatif »), et après avoir cherché à exposer dans notre deuxième partie certains des aspects du « système » que l'architecte entendait formuler en propre pour remplacer l'architecture ancienne (moment « positif »), il s'agira d'étudier dans cette troisième et dernière partie une autre figure de la norme au sein de la pensée du constructeur de Ronchamp. Nous nous pencherons ici sur les rapports entre la norme et ce qu'on pourrait appeler d'un terme générique le « hors-norme », entre la recherche de normativité et ce qui nécessairement l'excède. Car nous pensons pouvoir affirmer que, dans tout le caractère normatif de sa pensée (qui est bien à la fois explicitement recherché et d'une importance fondamentale aux yeux de l'architecte), Le Corbusier a toujours reconnu que le domaine de la norme n'était pas fermé sur lui-même, qu'il ne pouvait se suffire ou former une totalité close permettant d'épuiser le champ de la création des formes architecturales. Si la recherche architecturale est bien pour Le Corbusier une aventure fondamentalement rationnelle, à la fois en termes d'analyse des problèmes, de formulation de solutions adéquates et de recherche des moyens appropriés pour y arriver, elle est toujours en même temps reconnaissance de ce qui excède certaines conceptions de la rationalité, de ce qui relève du « hors-norme » au sens de *ce qui échappe à toute tentative de normalisation* ou de *ce qui ne peut être produit comme tel par le biais d'une formulation normative*. Il en va ainsi aux yeux de l'architecte pour des phénomènes et des expériences aussi déterminantes que celle de la beauté, de ce qu'il appellera plus tardivement « l'espace indicible », mais également des « mécanismes » de création du génie artistique, des rapports entre l'architecture et les mathématiques ou encore de l'insertion du phénomène architectural dans le cadre métaphysique de la relation entre l'homme et le monde.

Voilà autant de figures de ce « hors-norme » qui joue un rôle si central dans la pensée de l'architecte. En analysant par le détail l'ensemble de ces phénomènes et les thématiques théoriques proposées par Le Corbusier, il s'agira de montrer que, du point de vue normatif, une tension structure l'ensemble de la pensée de l'architecte. Une tension qui peut être articulée en fonction des rapports dialectiques entre le normatif et le hors-norme. Car, en effet, si l'entreprise architecturale est une tentative de refondation de la discipline sur des bases normatives nouvelles, le système de normes édifié par Le Corbusier *n'est pas suffisant* à l'atteinte de son propre dessein, à savoir la production de l'émotion plastique ou l'avènement du beau. Le Corbusier aura toujours été on ne peut plus clair sur ce point, tant il s'efforcera de préserver la dimension essentiellement artistique de l'idée d'architecture comprise dans son essence la plus adéquate, cela contre toutes les réductions de la discipline à une pure technique de production de l'espace⁶⁸⁹. « La construction, c'est pour faire tenir. L'architecture, c'est pour émouvoir », répète-t-il inlassablement dans l'une des innombrables formules consacrées à cette dimension du phénomène architectural. Si la recherche normative rationnelle est bien une condition absolument nécessaire pour que puisse advenir une architecture dans le sens le plus plein du terme, elle n'est pourtant pas suffisante à la réalisation de son objectif explicite et avoué.

Remarquons d'emblée que dans le cadre de cette partie de ce travail de *philosophie de l'architecture* sur les rapports entre normes et « hors-norme », nous serons nécessairement amenés à faire un usage régulier des adjectifs « rationnel » et « rationaliste », ce qui pourrait être le lieu d'un certain nombre d'ambiguïtés qu'il serait souhaitable de lever autant que possible dès à présent. En théorie et en histoire de l'architecture le terme de « rationalisme » désigne en effet une doctrine très spécifique dont les racines remontent au moins au traité de l'abbé Laugier. Même si le terme est applicable à des doctrines très différentes tant au niveau historique qu'en ce qui concerne le contenu de ce qui est affirmé, il est possible de dire qu'une doctrine architecturale peut être dite « rationaliste » dès lors qu'elle met

⁶⁸⁹ De la même manière, il luttera contre une conception purement « graphique » de l'architecture, oublieuse de la nécessaire pré-condition de la satisfaction de problèmes techniques, programmatiques et structurels pour qu'advienne l'architecture comme fait d'art. Concevoir l'architecture comme une discipline purement « esthétique », c'est la priver de ce qu'elle a de proprement artistique en la réduisant à de la simple décoration.

un accent particulier sur la dimension technique, structurelle et programmatique de l'architecture. Selon ses différentes variantes, une doctrine rationaliste peut ainsi affirmer tantôt l'importance, tantôt la primauté ou tantôt le caractère exclusif des questions « fonctionnelles » et techniques par rapport à la dimension esthétique et artistique du phénomène architectural. Il y aurait ainsi autant de versions du rationalisme architectural que d'inflexions de cette « composante » rationaliste dans les théories architecturales individuelles.

Dans le champ plus large de la pensée philosophique et de l'histoire des idées, l'utilisation des termes « rationnel » et « rationaliste » serait là encore bien plus diverse (notamment en fonction des problèmes que l'on se pose et de ce à quoi on les oppose) et impossible à cartographier dans le cadre de ce travail. Nous ferons ici un usage extrêmement général du terme de « rationalité » en désignant par là des choses très diverses (qui pourraient être distinguées dans le cadre de recherches sur le concept de rationalité lui-même) : ce qui est conforme à la raison, ce qui découle d'un acte rationnel, ce qui cherche à promouvoir un but rationnel ou à mettre en œuvre des moyens procédant d'un examen rationnel d'une question ou d'un problème, etc. Pour éviter les éventuelles ambiguïtés entre le sens technique du terme en architecture et son sens pour ainsi dire plus « transversal » et général, nous nous proposerons au maximum de réserver l'adjectif « rationaliste » à la désignation du sens architectural du terme et l'adjectif « rationnel » à son usage plus général. Ainsi, si toute théorie architecturale rationaliste est bien une entreprise rationnelle au sens où sa formulation engage une activité de la raison, toute théorisation rationnelle de l'architecture n'est pas forcément rationaliste au sens technique et restreint du terme. Ces remarques terminologiques sont d'importance pour ce qui va suivre immédiatement.

En ce sens, bien plus qu'une « synthèse insolite dans laquelle le rationalisme était transformé ou exploité à des fins essentiellement idéalistes »⁶⁹⁰, peut-être serait-il préférable de dire que la pensée corbuséenne constitue une forme de « rationalité poétique », c'est-à-dire une entreprise fondamentalement et explicitement rationnelle mais en même temps ouverte et accueillante à l'égard de ce qui excède nécessairement les moyens rationnels. C'est d'ailleurs ainsi que nous

⁶⁹⁰ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 7.

chercherons à comprendre les positions de l'architecte dans les débats de son temps concernant le mouvement proprement fonctionnaliste. Si Le Corbusier n'est pas un rationaliste intégral (au sens architectural du terme) comme l'étaient certains jeunes fonctionnalistes affirmant que les problèmes architecturaux (notamment formels) pouvaient recevoir des solutions entièrement formulables en termes scientifiques et techniques, cela ne fait pas pour autant de lui quelqu'un d'« essentiellement » idéaliste. Paul V. Turner, dont l'influence dans le champ de l'interprétation de la dimension théorique de l'œuvre de Le Corbusier exerce aujourd'hui encore une autorité incontestable, entend le terme d'« idéalisme » en opposition à la fois à ceux de « matérialisme » et de « rationalisme » (qui ne sont pourtant pas assimilables) et définit ce qu'il entend par « idéalisme architectural » (par opposition au rationalisme entendu au sens technique) d'une manière assez minimale comme une doctrine de la primauté de l'incarnation d'idées intellectuelles ou spirituelles dans le réel architectural⁶⁹¹. En dépit de l'immense qualité des travaux de Turner et des avancées considérables qu'il a apportées dans le champ de la recherche sur les sources de la pensée corbuséenne, cette caractérisation reste insuffisante et pour une bonne part inadéquate. Et l'on comprend parfaitement qu'à une époque où Le Corbusier était avant tout dénoncé comme le chantre d'un fonctionnalisme désincarné, d'une rationalité technicienne et anti-poétique, les travaux de Turner sur les sources idéalistes émanant de ses lectures de jeunesse ont été d'une grande nouveauté. Cela peut-être au prix d'une exagération de la dimension « idéaliste » de la pensée de Le Corbusier et d'une minoration de la nature rationnelle de son entreprise et des influences rationalistes de son œuvre théorique. Car le fait de promouvoir « des idées et des principes spirituels » par et dans l'architecture n'est pas suffisant pour qualifier une doctrine architecturale d'« essentiellement » idéaliste. Que l'on soit idéaliste, matérialiste ou rationaliste, dès lors que l'on s'engage dans le débat théorique, on promeut également des idées et des principes. La différence entre idéalisme, d'une part, et rationalisme ou matérialisme, d'autre part, ne peut pas résider dans un tel critère. Un rationaliste ou un matérialiste peuvent également être spirituels et un idéaliste reste un être rationnel...

D'autre part, la reconnaissance par Le Corbusier de l'importance de la dimension spirituelle et artistique de l'architecture, son insistance sur des thèmes

⁶⁹¹ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 6 : « Pour lui, l'architecture devait en premier lieu exprimer des idées et des principes spirituels ».

d'origine philosophique comme par exemple celui des liens métaphysiques ou « mystiques » entre les mathématiques et le monde n'est en rien une preuve d'idéalisme si l'on entend par là un abandon des préoccupations, méthodes et moyens rationnels caractérisant une certaine démarche intellectuelle. Turner semble en effet très souvent opposer trop fortement idéalisme et rationalisme, de telle sorte que le prétendu idéalisme de Le Corbusier semble le faire basculer en direction d'une forme d'« irrationalisme », confondant ainsi l'acception technique et l'usage plus général du terme de « rationalité ». Or que serait une architecture irrationnelle ? Plus du tout une architecture comme le précise lui-même Le Corbusier dans l'un des textes importants où il aborde cette question. Ce n'est pas parce que Le Corbusier accorde une grande importance à la dimension spirituelle de l'architecture qu'il faudrait minorer l'importance de la composante rationaliste de sa pensée et le qualifier d'idéaliste, ni oublier que le discours spirituel peut également être un discours rationnel. Toute l'originalité de la pensée corbuséenne réside bien dans un certain dosage singulier entre ces éléments distincts à de nombreux égards, dans une articulation qui lui est propre entre des discours différents, dans une synthèse à la fois profondément personnelle et assumant l'héritage des théories antérieures. Rationalité et spiritualité ne sont nullement exclusives à ses yeux pour qui veut lire de près ses textes. Au contraire : l'expression spirituelle n'est possible qu'à partir de la recherche rationnelle, au sein même de celle-ci. Et si, au bout du chemin de la réflexion rationnelle, Le Corbusier reconnaît une réalité spirituelle marquant un excès par rapport aux procédures strictement rationnelles, il n'y a là ni abandon de la raison ni plongée dans l'irrationalisme. Atteindre le hors-norme de la beauté nécessite la médiation par la recherche rationnelle de normativité comme une condition absolument nécessaire. De plus, l'interprétation idéaliste de sa pensée semble oublier, ou à tout le moins mésinterpréter, cette forme de spiritualité (au sens d'incarnation de valeurs) que l'architecte reconnaît à la recherche rationnelle elle-même : par exemple, la machine n'est jamais qu'une simple réalité technique pour lui, elle est également l'expression de valeurs spirituelles de la plus haute importance (économie, clarté, pauvreté, dignité, pureté des formes, etc.). Non pas que Turner n'ait pas vu cela, au contraire, mais la reconnaissance d'une forme d'idéalisation de la technique ne doit pas nous faire oublier que celle-ci a *aussi et d'abord* une valeur strictement « rationaliste » pour Le Corbusier (en termes d'efficacité dans la solution

des problèmes concrets, d'économie des moyens dans le cadre d'une recherche de maximisation des effets, etc.). La composante rationaliste de sa pensée n'est ainsi pas uniquement « détournée » et mise au service de buts idéalistes, elle existe pour elle-même dans une autonomie relative et s'intègre dans toute son intégrité au projet spirituel général qu'est l'entreprise rationnelle de la pensée corbuséenne.

Dans cette dernière partie, il sera ainsi question des rapports entre normativité et « hors-norme » *en tant que ces concepts mettent en jeu la totalité de la conception de l'architecture de Le Corbusier*. Car il est clair que l'une des dimensions principales de la pensée corbuséenne réside dans une interrogation sur la nature spécifique ou l'essence de la discipline architecturale elle-même. C'est de ce dernier point de vue que nous aborderons la question de la normativité dans cette partie. Dans un premier moment, il s'agira de rendre compte de la conception corbuséenne de l'architecture, principalement dans la perspective d'une réflexion concernant l'aspect génétique et historique de sa formulation, mais également dans son contenu. Il s'agira de chercher à comprendre comment Le Corbusier en est venu à développer une conception de l'architecture (de sa nature, de sa définition mêmes) mettant en jeu une articulation dialectisée entre le normatif et ce qui l'excède. C'est au travers de l'étude de la formation de sa pensée au contact de trois de ses maîtres (L'Eplattenier, Perret, Ozenfant) que nous chercherons à comprendre comment s'est progressivement développée l'idée paradoxale selon laquelle l'architecture pourrait être pensée suivant ce que nous avons choisi d'appeler une « production normative du hors-norme ».

Dans un deuxième chapitre, plus proprement esthétique, nous verrons comment l'architecture se définit en propre dans sa dimension artistique de production du beau, en continuité et en opposition avec le domaine de la construction technique de l'ingénieur. L'émotion plastique liée à l'expérience de la beauté, qui constitue l'objectif définitoire du champ restreint de l'architecture, sera ici à penser comme le hors-norme par excellence et ce qui est visé par la recherche normative elle-même. Nous verrons qu'une fois défini l'objectif de la discipline architecturale comme production de l'émotion plastique, c'est la question des *moyens* qui devra être posée. La production potentielle de ce hors-norme qu'est le beau, si elle n'y est pas réductible, sera à penser en lien avec une réflexion

concernant le processus réglé de la mise en œuvre des moyens architecturaux (pensés comme un ensemble de conditions nécessaires) à mettre en œuvre pour faire advenir la beauté de l'œuvre architecturale. Il sera ici question de la dimension de la création architecturale dans ses multiples aspects en tant qu'elle engage la définition de normes esthétiques de production de l'architecture émouvante : constitution du langage architectural comme art de la mise en rapport des éléments simples dont dispose l'architecte ; architecture comme art du temps et de la mise en forme d'un parcours au gré de l'œuvre ; question du rôle du récepteur dans la constitution de l'œuvre architecturale, etc.

Enfin, le dernier chapitre sera consacré à diverses « figures » et différentes modalités de présence du hors-norme dans l'œuvre de Le Corbusier. Il sera aussi bien question du concept de beauté (à travers l'expérience du Parthénon notamment) que de la notion d'« espace indicible » ou encore des aspects métaphysiques et spirituels de la pensée de l'architecte de Chandigarh (relations entre architecture et mathématiques, entre art de bâtir et musique, rapport à la religion dans son œuvre, etc.). Dans ses multiples aspects, nous chercherons à montrer comment se déploie ce « rationalisme poétique » si caractéristique de la manière de Le Corbusier, la reconnaissance d'une réalité non normalisable étant la destination même d'une architecture animée de part en part du souci de la formulation rationnelle d'un ensemble normatif consistant. Ce paradoxe, peut-être seulement apparent, sera ainsi le motif structurant cette dernière partie de la réflexion.

LA PRODUCTION NORMATIVE DU HORS-NORME (1)

La conception corbuséenne de l'architecture : Trois maîtres

Dans ce premier moment, il s'agira d'étudier la constitution de la conception corbuséenne de l'architecture, principalement sous l'angle des concepts de normativité et de « hors-norme ». Cet examen sera fait en deux temps corrélés : une interrogation sur la *genèse* de la constitution d'une telle pensée ; une évaluation et une description du *contenu* de celle-ci. De manière tout à fait similaire à ce qui a pu se produire dans les champs de réflexion des autres disciplines artistiques au début du XXe siècle (en peinture, en musique, en poésie), la bataille engagée par Le Corbusier en faveur de la promotion de la cause moderne en architecture en passe nécessairement par un moment de réflexion sur l'essence de la discipline elle-même. La modernité, dans son caractère de nouveauté, est toute entière réflexion sur sa propre essence, elle se constitue comme telle à partir de ce geste d'interrogation de sa propre nature. Et le rejet corbuséen de l'architecture dominante de son temps est par là même invitation à repenser les fondements de l'art architectural dans sa dimension la plus authentique. C'est pourquoi les productions architecturales concrètes de Le Corbusier apparaissent comme radicalement inséparables de ce mouvement théorique de redéfinition de la nature, des objectifs et des moyens de l'architecture comprise dans toute sa vérité. Comme cela a déjà été souligné à de nombreuses reprises, tous les bâtiments corbuséens sont, au même titre que ses ouvrages, des manifestes, des tentatives de « monstration » *in situ* de la validité de thèses de nature aussi bien théorique que pratique. Tous ses bâtiments semblent ainsi être des sortes d'*arguments*, en même temps que des coups portés dans la bataille architecturale et des outils de promotion de la modernité. Or, si ce n'est peut-être pas là un point spécifique à Le Corbusier, cette interrogation sur la nature et les fondements de la discipline architecturale constitue dans l'économie de son œuvre une recherche constante et absolument centrale. Architecture et pensée de l'architecture sont inséparables aux yeux du natif de La Chaux-de-Fonds. Toute pensée architecturale est en même temps architecture de la pensée, cela parce que l'architecture n'est pas uniquement une réalité matérielle, mais toujours en même temps « chose de pensée ». Ainsi, le fait qu'il ne s'agisse pas pour l'architecte

uniquement de construire, mais également toujours de penser ce qu'il construit ou de réfléchir la nature même de l'acte architectural (du geste de « faire architecture »), est certainement plus présent et plus fondamental chez lui que chez tout autre architecte moderne. Comme bien souvent, l'architecte de la Chapelle de Ronchamp exacerbe, cristallise et porte à leur plus haut point des éléments d'époque qui ne lui sont pourtant pas propres.

Ce que nous voudrions montrer dans ce chapitre, c'est à quel point cette réflexion sur ce qu'est et ce que doit être l'architecture est constitutive de l'architecture de Le Corbusier, cela depuis ses années de formation jusqu'à ses constructions les plus tardives. Confronté à l'enseignement de son maître L'Eplattenier, aux influences de Perret, Ritter ou Ozenfant, aux œuvres remarquables du passé rencontrées lors de ses voyages, à ses lectures innombrables ou à ses propres recherches, Le Corbusier aura toujours eu le souci de se faire une juste *conception* de ce qu'est l'architecture elle-même. Cette conception évoluera fortement pendant ses années de jeunesse, cela en direction d'une thématisation quasi-définitive⁶⁹² dès le début des années 20 et les articles de *L'Esprit nouveau*. C'est d'abord à la genèse de cette pensée de l'architecture que nous nous intéresserons et il s'agira de montrer qu'elle engage de manière décisive la question de la norme, ainsi que les concepts de normativité et de « hors-norme ».

Ainsi, c'est jusque dans la définition de l'architecture que se joue l'un des modes de présence les plus fondamentaux de l'interrogation sur la norme.

L'enseignement de la Chaux-de-Fonds : régionalisme et pensée « Art nouveau »

Selon des points de vue à bien des égards très divers, de nombreux historiens, analystes et critiques de la pensée de Le Corbusier se sont penchés sur les années de jeunesse et de formation de l'architecte suisse. Les grandes lignes de la trajectoire du jeune Charles-Édouard Jeanneret sont ainsi bien connues. Nous reprendrons ici ces analyses concernant le devenir du futur Le Corbusier, dans ce mouvement d'advenue à soi-même et de découverte de sa personnalité originale, du

⁶⁹² Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 6 : « (...) après 1920 environ les grandes lignes de sa pensée sont déjà constituées ».

point de vue de la constitution de sa conception de l'architecture et selon l'angle plus spécifique d'une interrogation normative.

Charles-Édouard Jeanneret est né le 6 octobre 1887 à La Chaux-de-Fonds, ville industrielle du Jura suisse au rayonnement important au début du siècle⁶⁹³. Le jeune Charles-Édouard aborde l'adolescence avec le nouveau siècle (il a treize ans en 1900) dans une période pleine de promesses, de progrès, radicalement différente du XIXe siècle. Comme l'a bien montré Adolf Max Vogt, l'influence sur le futur architecte de ses années d'enfance dans cette ville et cette ambiance si particulières n'est absolument pas à minimiser pour qui veut comprendre la genèse de sa pensée. Après quelques années dans le jardin d'enfants enseignant la méthode Froebel, élève plus que médiocre à l'école primaire et élémentaire, le jeune Charles-Édouard entre à l'École d'art de la ville et suivra tout d'abord un enseignement dans le champ des arts décoratifs (gravure de boîtiers de montres), l'école formant des artisans destinés à travailler dans l'industrie locale⁶⁹⁴. Cette formation avant tout pratique⁶⁹⁵ est assurée par Charles L'Eplattenier, première figure tutélaire dont l'aura sera d'une importance décisive pour le jeune Le Corbusier. L'enseignement de L'Eplattenier, qui était à la fois artisan et artiste, apparaît comme étant d'une grande profondeur et d'une extrême richesse, tant au niveau du développement des compétences techniques et de la sensibilité de ses élèves qu'en ce qui concerne la transmission d'un goût certain pour la lecture et la réflexion sur la pratique artistique. Pour Jeanneret, son maître sera à la fois un révélateur en termes pratiques et (peut-être surtout) intellectuels. Cette homme à la personnalité attachante et à l'autorité imposante et bienveillante était un fin connaisseur de l'art européen et était particulièrement sensible à certains mouvements artistiques d'avant-garde⁶⁹⁶ comme le mouvement *Arts & Crafts* ou l'Art nouveau. Son

⁶⁹³ Adolf Max VOGT, *op. cit.*, p. 264 : « La ville montagnarde high-tech dans laquelle doit s'imposer la famille Jeanneret est donc tout sauf une gentille province attachée aux traditions. Au contraire, son obsession du progrès technique, sa dureté et sa propension à prendre des risques économiques (...) La Chaux-de-Fonds est un Chicago ou un Détroit des neiges ».

⁶⁹⁴ Adolf Max VOGT, *op. cit.*, p. 264 : « Comment une ville à ce point obnubilée par le progrès technique et économique peut-elle sérieusement se préoccuper de pédagogie (...) organiser l'école de façon particulièrement innovante ? D'une part, le souci de former assez de têtes et de mains capables de maîtriser les fluctuations du marché mondial de la montre (...) D'autre part, le souci de ne pas abandonner ses enfants à un progrès effréné ».

⁶⁹⁵ Son enseignement consistait principalement en deux points : l'ornement appliqué à l'objet manufacturé ; le décor monumental des édifices publics.

⁶⁹⁶ L'École d'art mettait à la disposition des élèves les derniers numéros des revues artistiques les plus contemporaines. Le Corbusier avait donc par le biais de son maître un rapport extrêmement précoce et de première main avec les réalisations et les débats les plus contemporains animant le milieu artistique européen.

enseignement, fondé sur l'acquisition d'un savoir-faire technique et le développement d'un sens de l'observation de la nature au moyen du dessin, visait à la constitution d'une forme vernaculaire régionaliste ou « jurassique » de l'Art nouveau (le « style sapin »), basée sur la référence constante à la nature environnante. Du point de vue formel, l'enseignement visait ainsi la constitution d'une ornementation régionale, alliant des éléments géométriques abstraits et des éléments naturalistes stylisés (par la géométrisation des formes naturelles locales), mais où le décor n'était pour ainsi dire pas vu uniquement pour lui-même, puisqu'il devait être produit sur un objet manufacturé. Visant la formation d'un corps d'artisans et d'artistes capables de collaborer sur la base de l'unité de ce style naturaliste régional⁶⁹⁷, la force de l'enseignement de L'Eplattenier résidait pour bonne part dans la vitalité de son contenu : par l'observation « sur le motif » et à l'aide du dessin⁶⁹⁸ il s'agissait pour les étudiants de s'inspirer des éléments de la nature environnante, cela non pas dans le but de reproduire fidèlement les motifs naturels, mais de leur donner un caractère géométrique et abstrait. Dans un geste d'intellectualisation de la nature, il ne s'agit nullement pour L'Eplattenier de se soumettre à une reproduction mimétique des motifs naturels, mais, pour ainsi dire, de « repenser » la nature. Il s'agit moins à ses yeux de rendre *l'image* de la nature que de saisir *la logique* interne de développement des formes naturelles (par exemple : l'idée de croissance par l'étude des plantes, celle de l'organisation structurelle du tout et des parties par l'observation de l'arbre, métaphore dont on sait à quel point elle joue un rôle récurrent dans la pensée corbuséenne). Tout comme le père de Charles-Édouard l'initiera aux merveilles naturelles au gré d'innombrables ballades dans les montagnes suisses, la nature est au centre des préoccupations de L'Eplattenier dans son enseignement, tant celle-ci constitue une source d'inspiration permettant seule aux yeux du maître

⁶⁹⁷ Évoquant, dans son introduction à la correspondance de l'architecte avec ses maîtres, les raisons à l'origine de la création par L'Eplattenier en 1905 d'un Cours supérieur élargissant son enseignement au domaine du bâtiment, Marie-Jeanne Dumont apporte les précisions suivantes, p. 35-36 : « L'ambition de L'Eplattenier ne se limitait pourtant pas à former individuellement des artisans, elle était de les faire travailler ensemble, dans l'unité d'un style architectural nouveau, un style « indigène et autochtone » (...) un style authentiquement « jurassique neuchâtelois » ». Le Corbusier, dans les textes où il reconstruira l'histoire de son propre parcours, fera remarquer fièrement à de nombreuses reprises que le caractère collaboratif du travail de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds (et la constitution des Ateliers d'Arts Réunis) est à certains égards une anticipation de ce qui sera pratiqué à partir de 1919 au Bauhaus.

⁶⁹⁸ *Lettres à Charles L'Eplattenier*, p. 28 : « Observer dans la nature, choisir le motif, styliser, combiner, composer, exécuter : c'est ce que faisaient les garçons pendant quatre ans, au lieu de copier les fragments d'œuvres de maîtres d'après les reproductions pour les adapter à l'inévitable cercle du boîtier de montre ».

un véritable renouveau de l'art⁶⁹⁹. Dans un passage resté célèbre de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier reviendra sur l'enseignement de ce maître tant chéri, dont il résume ainsi la substance profonde :

« Mon maître avait dit : « Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements (...) Notre style sera un style du pays, un poème à notre pays (Voyez Monsieur Léandre Vaillant, que je fus bien longtemps – moi aussi – un régionaliste) »⁷⁰⁰

En dépit de tout ce qu'il sera amené à rejeter par la suite de l'enseignement dispensé par son maître, cette première formation assumera à de nombreux égards un rôle absolument constitutif de la pensée à venir de l'architecte de la Villa Savoye. C'est à partir du contenu de cet enseignement, au sein même de celui-ci et contre celui-ci (en opposition et tout contre) que Le Corbusier en viendra à formuler sa conception propre. Non seulement cet enseignement représente en quelque sorte l'impulsion première de la constitution de cette pensée⁷⁰¹, mais elle perdurera sous de nombreuses formes et au travers de bien des métamorphoses dans le système théorique de Le Corbusier. Bien loin de certains poncifs le concernant (nés pour une part du fait de la reconstruction de sa propre histoire opérée par l'architecte lui-même), et comme Le Corbusier le rappelle lui-même dans la citation donnée plus haut, il est tout à fait manifeste que le jeune Charles-Édouard restera longtemps un artiste très éloigné de la manière si caractéristique de ses œuvres des années 20, cela au moins jusqu'à son retour de son grand voyage en Orient.

Faisons ici une brève remarque concernant les premières réalisations architecturales de Charles-Édouard Jeanneret. Au regard de celles-ci, il apparaît nettement que la pureté des volumes géométriques élémentaires à la blancheur dépouillée de toute ornementation, alliance de classicisme et de modernité, est bien plus de l'ordre d'une conquête que le point de départ architectural de Le Corbusier.

⁶⁹⁹ Ce mode de relation à la nature est tout à fait typique de nombreux représentants importants de l'Art nouveau. Nous pouvons penser ici au mot de Gallé : « Ma racine est au fond des bois ».

⁷⁰⁰ ADA, p. 198.

⁷⁰¹ En ce que l'enseignement de L'Eplattenier constitue la base théorique première de l'architecte, mais également en ce que c'est sous l'impulsion de son maître que Jeanneret embrassera la carrière d'architecte, qu'il sera amené à voyager à travers l'Europe pour étudier les mouvements d'art contemporains par rapport auxquels il situera sa propre pensée, ou qu'il pourra mener à bien son grand voyage si décisif. Le rôle de L'Eplattenier dans la genèse du devenir du futur Le Corbusier est ainsi absolument inestimable et l'héritage qu'en fera l'architecte sera présent sous de multiples formes tout au long de son parcours.

Ainsi, sa première réalisation, la Villa Fallet de 1906-1907, témoigne d'une parfaite influence de l'Art nouveau dans sa version locale de « style sapin » et ressemble bien plus à un chalet suisse pittoresque⁷⁰² et assez traditionnel, tout à fait dans l'air du temps (qui est à l'Art nouveau et au régionalisme), qu'à une œuvre révolutionnaire⁷⁰³. S'essayant à différents styles architecturaux et suivant son parcours personnel, Le Corbusier abandonnera toute trace d'Art nouveau dans la Villa Stotzer (1908) pour adopter encore plus fortement le style régionaliste caractéristique de l'enseignement de son maître, mais cela avec une simplification de l'écriture architecturale, une recherche de clarté volumétrique, une utilisation plus directe des matériaux et un caractère sculptural d'ensemble affichant une plus grande modernité.

Pour la maison de ses parents, la Villa Jeanneret-Perret (1912-1913), Le Corbusier assimilera une partie de ce qu'il a découvert lors de son voyage d'Orient et de son passage parisien par l'atelier de Perret notamment, adoptant un langage d'un « classicisme » extrêmement épuré et abandonnant ainsi sa première manière (renoncement à la forme du chalet, même si la toiture est encore fortement marquée, abandon des éléments décoratifs). Jeanneret renonce ici à tout recours à des éléments décoratifs, il construit son édifice autour d'un plan libre et, au dernier étage, propose quelque chose qui s'assimile presque à une fenêtre en bande (ce qui n'est pas le cas, puisque l'on peut noter la présence de supports). Ce n'est finalement qu'à partir de la Villa Schwob de 1916 (surnommée la « villa turque »), architecture déroutante pour ses contemporains de par sa toiture plate (symbole de modernité), son ossature en béton armé encore alliées à des éléments plus traditionnels comme l'emploi de la brique ou une corniche saillante, que Le Corbusier revendiquera la paternité de son œuvre.

L'examen des héritages de l'enseignement de L'Eplattenier persistant dans la pensée constituée de Le Corbusier mériterait à coup sûr une étude à part entière. Et

⁷⁰² Pensons ici à la diversité des matériaux employés dans ce bâtiment (le socle en pierre, le bois, le garde-corps en fer forgé), l'intense décoration du pignon, les effets de texture et la diversité chromatique, etc. Pensons également à la reproduction de la forme du chalet et à la très forte déclivité du toit qui permet une inscription forte dans le paysage environnant, autant d'éléments qui font de cette première œuvre une bonne incarnation de l'architecture régionale jurassique. Le seul apport véritablement original de Jeanneret résidant dans la clarté rationnelle du plan.

⁷⁰³ C'est d'ailleurs ainsi qu'il semble nécessaire de comprendre l'absence de cette première réalisation de l'*Œuvre complète* compilée par Le Corbusier lui-même, qui n'en revendiquera pas la paternité.

même s'il est par ailleurs tout à fait clair qu'à de nombreux égards l'architecte des maisons Jaoul a construit sa propre pensée architecturale en réaction à cet héritage (qu'il dira avoir véritablement rejeté et abandonné⁷⁰⁴), indiquons ici simplement certains points particulièrement importants qu'il s'agira de prendre en compte en ce qui concerne la genèse de la conception corbuséenne de l'architecture du point de vue de la question des normes. Ceci nous permettra, par comparaison, de déterminer le contenu de certaines thèses constituant la pensée architecturale de Le Corbusier.

Premièrement, il est tout à fait clair que la méthode de L'Eplattenier dans son approche des motifs naturels en tant que source d'un renouvellement des formes ornementales, approche basée sur une observation visant non à une reproduction mimétique de l'aspect des réalités naturelles mais à une saisie, retranscrite par le dessin, de la logique ou de l'essence du phénomène naturel observé, aura une influence notable et structurante sur l'approche corbuséenne du projet architectural. Ce point nous semble être la « leçon » la plus importante que l'architecte ait tiré de l'enseignement de son maître. Le Corbusier parle de manière décisive des choses de l'architecture comme de « choses qui ne sont pas d'aspect, mais d'essence ». C'est d'ailleurs ainsi qu'il abordera non seulement les questions relatives à la représentation de la nature, mais également et de manière tout aussi décisive celles qui concernent la constitution d'un art machiniste. Dans ses querelles avec les futuristes ou avec les constructivistes, c'est à ce type d'argument qu'il fait sans cesse référence : un « art de la machine » n'est pas un art qui représente de manière figurative et reproductive des machines prises pour sujet de cet art, mais un art qui tire les leçons de l'essence de la machine et de ce qu'elle représente pour les temps

⁷⁰⁴ Dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, p. 95, il affirme par exemple qu'après son voyage il s'était fait une conception nouvelle de l'architecture « s'étant décillé et s'étant défait du bagage romantique et ruskinien qui avait fait notre éducation ». « Bagage » qui semble être présenté ici comme un fardeau, un poids... Pourtant Le Corbusier ne se débarrassera pas de tout ce qu'il a retenu de sa fréquentation de Ruskin. Notons également qu'il y a une grande harmonie intellectuelle entre les éléments synthétisés dans l'enseignement de L'Eplattenier. En effet, tout part de Ruskin (nous pourrions également citer Pugin ou Carlyle) : Morris était l'un de ses élèves et ces deux penseurs étaient des références incontournables de l'Art nouveau. Il y avait bien là quelque chose d'une grande unité et d'une grande cohérence, pratique mais également théorique, dans ce premier horizon de pensée dans lequel a « grandi » le jeune Jeanneret. Rien de rhapsodique ou d'éclectique dans ces références, cela a également pu jouer sur ce que Le Corbusier attendait d'une théorie prise pour fondement de la pratique artistique.

nouveaux.⁷⁰⁵ Ainsi, si l'enseignement de L'Eplattenier reste bien « graphique » et décoratif, ce dernier ne considère pas l'ornement comme une réalité purement formelle et extérieure, comme simple *apparence* de l'être naturel, mais bien plutôt comme l'expression et la ressaisie stylisée d'un mouvement interne à la chose naturelle, manifestation de son être même.

Une telle conception de l'ornementation est à bien des égards typique de nombreux représentants de l'Art nouveau pour qui l'ornementation ne signifie pas une pure et simple décoration (au sens d'un *ajout* superflu, surimposé de manière extérieure à la chose bâtie et aux nécessités structurelles et fonctionnelles). Remarquons qu'après 1900, l'ornementation était devenue en quelque sorte le maître-mot en matière de « design » et le synonyme d'une véritable modernité. L'architecture Art nouveau, pensée comme ornementation monumentale, était bien une manière extrêmement libératrice de rompre avec les canons historicistes et mimétiques alors dominants. Mais bien entendu, s'il ne s'agit pas ici pour les représentants d'une telle tendance de chercher à connaître spéculativement l'essence du phénomène naturel (à la manière d'un scientifique ou d'un philosophe) ou d'en proposer une théorisation, mais bien de produire une œuvre artistique, cette approche de la représentation de la nature présuppose un acte d'intellectualisation et de connaissance du phénomène naturel. Pour représenter et ressaisir l'essence du sapin dans un motif décoratif consistant en une forme géométrisée et abstraite, ce qui correspond à un mouvement d'intellectualisation du simple donné de l'apparence, il faut être « en bonne intelligence » avec le phénomène (l'observer avec minutie, comparer différents spécimens, etc.). Des actes intellectuels tels que la géométrisation ou l'abstraction supposent nécessairement une dimension de généralisation qui relève là aussi d'un acte de l'imagination rationnelle. Les thèmes si profondément présents chez Le Corbusier de la géométrie des formes naturelles, de la nature comme régie par les lois mathématiques de l'univers, etc., doivent beaucoup à l'enseignement « Art nouveau » de L'Eplattenier et aux références qu'il a transmises à son jeune élève. L'importance du livre d'Owen Jones sur la *Grammaire*

⁷⁰⁵ ADA, p. 115 : « L'art n'a que faire de ressembler à une machine (erreur du Constructivisme). Mais nos yeux sont ravis des formes pures ».

de l'ornement, qui semble avoir fasciné le jeune Jeanneret⁷⁰⁶ (au même titre que les ouvrages d'Eugène Grasset ou de Charles Blanc) est parfaitement représentative à cet égard. Dans ses planches de motifs ornementaux, Jones explore un univers formel dans lequel la nature et les mathématiques se rencontrent au plus haut point, cherchant à rendre manifeste les lois⁷⁰⁷ structurelles de la nature en les exprimant dans un ensemble de motifs géométriques.

De ce point de vue, il est certain que cette manière d'aborder l'observation du phénomène naturel sera absolument décisive pour Jeanneret lors de ses voyages, tant dans l'appréhension des formes de vie vernaculaires que dans la compréhension des édifices étudiés au cours de son périple. Pour autant, il serait ici inexact d'affirmer que la constitution et le raffinement progressif au cours du Voyage de cette méthode du regard typiquement corbuséenne serait une conséquence parfaitement naturelle de son apprentissage à La Chaux-de-Fonds. Car, en effet, nous savons que L'Eplattenier a transmis au jeune Jeanneret son admiration pour Ruskin⁷⁰⁸ et que lors de son premier voyage en Italie, le jeune suisse va lire un certain nombre d'ouvrages en rapport avec ce qu'il visite et observe (et, parmi ses ouvrages, les *Matins de Florence* de Ruskin occupent une place de choix). Or ses premiers dessins et croquis relèvent avant tout d'une sorte de rendu pictural du pittoresque du paysage et des ambiances qui le touchent dans une veine assez typiquement ruskinienne. Ce n'est que progressivement, par éloignement du « bagage romantique et ruskinien », que les dessins de Jeanneret vont quitter cette forme de romantisme de l'impression pour se faire de plus en plus scientifiques et techniques (sous la forme de relevés notamment), cela dans le sens d'une saisie de la logique architecturale des monuments soumis au regard.

D'autre part, pour finir sur ce point, l'approche enseignée par L'Eplattenier à ses élèves décorateurs (combinée ici avec la passion pour la nature du père de

⁷⁰⁶ Au point de lui consacrer une remarque dans le chapitre biographique de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, p. 135 : « De la nature nous passons à l'homme. De l'imitation à la création (...) Avec ce livre, nous sentîmes que le problème se posait. L'homme crée une œuvre qui l'émeut ».

⁷⁰⁷ Le Corbusier revient sur cet aspect de l'enseignement reçu à La Chaux-de-Fonds dans le *Modulor*, p. 25 : « De 1900 à 1907 il étudie la nature, sous la conduite d'un excellent maître ; il observe des phénomènes bien loin de la ville, dans la nature du haut Jura. La mode est au renouvellement des éléments décoratifs par l'étude directe des plantes, des animaux, des jeux du ciel. La nature est ordre et lois, unité et diversité illimitée, finesse, force et harmonie, - leçon qui porte entre quinze et vingt ans ! ».

⁷⁰⁸ Lettre à Charles L'Eplattenier du 19 septembre 1907, *op. cit.*, page 81 : « Ruskin est décidément un type, il apprend à voir ».

Jeanneret) semble pour bonne partie⁷⁰⁹ indispensable à la bonne intelligence de la sensibilité exacerbée de Le Corbusier pour la nature et, plus particulièrement, pour l'implantation et l'insertion harmonieuse de la réalité architecturale dans son site et dans l'assiette générale d'un paysage. Bien qu'architecte de la machine et apôtre du développement industriel, l'ensemble des projets de Le Corbusier (et de manière remarquable les projets urbains les plus ambitieux) accordent toujours une place prépondérante à la nature au cœur même de l'architecture de l'édifice ou de la ville. L'arbre présent au sein même du Pavillon de l'Esprit Nouveau de l'exposition de 1925, édifice-manifeste de la modernité machiniste, est ici emblématique de l'union indissoluble entre la nature et la géométrie pour l'architecte. Dès ses premières villas modernistes, Le Corbusier sera passé maître dans l'art de découper le paysage par les perspectives architecturales (pensons, parmi des exemples innombrables, aux merveilleux « cadres » découpés sur le site sur le toit de la Villa Savoye), intégrant du même geste la nature à cette réalité artificielle et technique qu'est le bâtiment. Loin d'opposer la nature et la machine, l'architecte cherche inlassablement à les réconcilier. L'espace, la verdure, le soleil et l'air sont des éléments architecturaux au même titre que le béton, l'acier ou le verre. L'urbanisme de Le Corbusier est ici emblématique de l'importance jouée par la nature en termes de bien-être ou de malheur urbain. De même, l'architecture comprise en son essence la plus pure doit faire fond sur une juste conception de la nature et de la place de l'homme au sein de celle-ci, comme l'attestent les spéculations théoriques de l'architecte sur le concept même de nature.

Deuxièmement, ce qui semble constituer l'un des points de divergence les plus remarquables entre la conception « graphique » de l'architecture du jeune Charles-Édouard Jeanneret, telle qu'elle lui a été transmise par l'enseignement de son maître de La Chaux-de-Fonds, et la pensée constituée de l'auteur de *Vers une architecture* concerne la place et le rôle du dessin dans l'économie de la conception architecturale. En effet, nous l'avons déjà remarqué, la pratique pédagogique de L'Eplattenier misait sur une utilisation intensive du dessin, programme repris par

⁷⁰⁹ Il est clair que l'expérience du voyage sera à cet égard tout aussi décisive : le Mont Athos, le Parthénon seront d'inépuisables leçons pour le jeune architecte en ce qui concerne l'importance du site et de l'environnement naturel. De plus, il semble que cette sensibilité se développera de manière sans cesse croissante au fil du parcours de Le Corbusier, là aussi du fait de ses voyages dans des pays où la nature le subjuguera (l'Amérique latine, Alger, etc.).

l'enseignant aux réflexions de Viollet-le-Duc dans l'*Histoire d'un dessinateur*. Contre une culture trop abstraite et uniquement livresque (y aurait-il là l'une des premières sources de la méfiance corbuséenne à l'égard de l'enseignement institutionnel ?), Viollet-le-Duc (relu par L'Eplattenier) centre son enseignement autour du dessin.

Comme le souligne Marie-Jeanne Dumont :

« Il s'agissait de dessiner dans la nature, tous les jours, non pour en tirer des effets artistiques immédiats, mais pour s'exercer à l'analyse des phénomènes par l'observation directe (...) Le dessin dans l'idée de Viollet-le-Duc pouvait devenir l'un des pivots de l'enseignement démocratisé, équivalent de ce que qu'était le latin pour les humanités, et un instrument de promotion sociale »⁷¹⁰

L'Art nouveau et la pensée d'un réformateur comme William Morris, références majeures de L'Eplattenier⁷¹¹, étaient en effet vecteurs d'une idéologie sociale et populaire de la vocation de l'art qui, là aussi, n'est certainement pas étrangère à la sensibilité (particulière !) de Le Corbusier pour ces questions. L'Eplattenier semble s'être approprié ces références dans le sens d'un développement de sa propre pédagogie en prenant comme instrument le dessin. La description donnée par Marie-Jeanne Dumont du rôle du dessin dans l'enseignement à la Chaux-de-Fonds est là aussi tout à fait pertinente :

« Au cœur de ce développement, le rôle accordé au dessin dans la formation à tous les métiers, non seulement artisanaux ou artistiques, mais également scientifiques ou industriels (...) Écriture propre à transmettre et à expliquer la pensée, moyen de démonstration et de raisonnement, le dessin était considéré comme un « langage universel » aussi indispensable aux ouvriers des manufactures qu'à ceux qui les dirigeaient »⁷¹²

Formé à cette école de l'observation de la nature le crayon à la main, Charles-Édouard Jeanneret une fois devenu Le Corbusier n'aura de cesse de fustiger

⁷¹⁰ *Lettres à Charles L'Eplattenier*, p. 27.

⁷¹¹ *Lettres à Charles L'Eplattenier*, p. 25-26 : « L'Eplattenier avait été frotté à l'idéologie sociale de l'Art nouveau et ne pouvait qu'être en accord avec une école dont les objectifs – lutter contre la pacotille et le mauvais goût, régénérer l'industrie d'art par la formation des artisans – rejoignaient ceux du mouvement (...) Il connaissait forcément et sans doute partageait-il les principes des rénovateurs qui, de Viollet-le-Duc à William Morris, se rejoignaient dans l'idée d'un art pour le peuple à réinventer par le peuple lui-même, d'une vocation sociale des arts décoratifs supposés incarner cet art populaire, d'un ornement symboliste à revitaliser par le recours à des thèmes naturalistes locaux, d'une collaboration égalitaire des arts majeurs et des arts mineurs, d'une dignité à reconquérir pour l'artisanat ».

⁷¹² *Lettres à Charles L'Eplattenier*, p. 13.

l'enseignement de l'architecture centré sur l'aspect graphique de la discipline et sur un certain usage du dessin comme moyen de la conception du projet architectural. Mais il ne faudrait pas confondre ici deux types d'arguments qui pourraient sembler du même ordre. En effet, lorsque Le Corbusier dénonce l'architecture « de papier », il s'en prend souvent à l'enseignement de l'architecture pratiqué dans la mode Beaux-arts, d'une architecture de beaux dessins pour obtenir des Prix de Rome⁷¹³, sans prendre en compte le langage réel de l'architecture, fait de volumes sous la lumière destinés à être appréhendés par un homme au regard fini et diachronique, au gré d'un parcours temporel dans l'œuvre. Or il est clair que l'enseignement de L'Eplattenier n'était pas de cette nature. Ce que Le Corbusier lui reproche, c'est moins d'ignorer les conditions réelles de l'architecture dans son lien avec l'échelle humaine, que l'aspect trop purement décoratif et ornemental⁷¹⁴ de cet enseignement d'origine profondément ruskinienne. Ruskin définissait l'architecture comme « l'art d'arranger et de décorer les édifices élevés par l'homme »⁷¹⁵. Et, au fond, L'Eplattenier n'était pas un enseignant d'architecture, mais de décor appliqué à des œuvres architecturales. Le vrai maître en architecture de Le Corbusier sera Auguste Perret, authentiquement et profondément architecte. De plus, accentuant encore l'aspect intellectuel de la recherche architecturale, Perret fera comprendre à Le Corbusier que l'architecte est homme du concept, ce qui le marquera durablement et semble constituer selon les dires de l'architecte le point d'opposition principal entre ses deux maîtres. Ceci pourrait sembler paradoxal, tant nous l'avons vu, l'observation de la nature est déjà pour L'Eplattenier un acte d'intellectualisation. Mais cette observation est encore une intellectualisation *de la forme*, elle reste au niveau du sensible tant en ce qui concerne son domaine d'application que ses objectifs (créer des ornements). Ce qui n'a encore rien à voir avec ce que Le

⁷¹³ Nous pouvons penser dans ce cadre au cas de Boullée, qui définissait l'architecture avant tout comme un art du dessin (c'est-à-dire de la conception et non de l'exécution) et non comme art de bâtir : « Moi aussi je suis un peintre », disait-il. De la même manière, Ledoux conseillait à ses contemporains : « Vous qui voulez devenir architectes, commencez par devenir peintre ». L'opposition de Le Corbusier à ce type d'architecture de « papier » n'est peut-être pas aussi directe et massive qu'il pourrait y paraître. Non seulement Le Corbusier était peintre lui-même, mais sa peinture était un véritable laboratoire pour ses idées architecturales. De nombreux détracteurs de Le Corbusier (et notamment de son urbanisme) critiquent le caractère utopique de ses projets en affirmant qu'il aurait proposé une architecture de peintre. De plus, il est indéniable que le croquis et le dessin resteront des outils de conception et de projection constamment utilisés par Le Corbusier lui-même.

⁷¹⁴ Lettre à Charles L'Eplattenier du 22 novembre 1908 : « Mon concept de l'art de bâtir est ébauché dans ses grandes lignes (...) Vienne ayant porté le coup de mort à ma conception purement plastique – (faite de la recherche des seules formes) ».

⁷¹⁵ John RUSKIN, *Les sept lampes de l'architecture*, Paris : Klincksieck, 2008, p. 7.

Corbusier entend par « concept ». Ce n'est donc pas le même reproche qui est adressé à l'enseignement Beaux-arts et à celui de L'Eplattenier, même si ces récriminations semblent emprunter un vocabulaire parfois semblable et qu'elles sont formulées à *partir* de la conception corbuséenne de l'architecture comme discipline stéréométrique et volumétrique, incarnation d'une intention de pensée dans une matière irréductiblement fonctionnelle et artistique. Les mots de Marie-Jeanne Dumont sont là encore très justes. Après quatre années d'études auprès de L'Eplattenier, commente-t-elle :

« (...) ses idées sur l'architecture elles-mêmes, s'étaient retournées. Il avait le sentiment que ses yeux s'étaient dessillés, qu'il voyait enfin l'essentiel – l'architecture comme jeu des volumes élémentaires sous la lumière – et que cette conception était à l'opposé de celle de son ancien maître. On lui avait enseigné l'architecture d'abord comme une affaire graphique, un problème de décor plaqué sur des nécessités. Il y voyait maintenant un problème toujours plastique, mais à trois dimensions : un problème de volumes et de rapports de volumes, chargés d'une essence typologique »⁷¹⁶

Citons encore une remarque étonnante issue de l'ouvrage *Quand les cathédrales étaient blanches*, dans laquelle Le Corbusier semble encore une fois réécrire sa propre histoire :

« Dès ma jeunesse, j'ai eu dans les bras le poids de la pierre et de la brique, dans l'œil la résistance étonnante du bois, dans l'esprit, le miracle des fers profilés, etc. Et j'ai senti que sur la planche à dessin il y a dessin et dessin ! C'est-à-dire que de mêmes espaces ou de mêmes épaisseurs, selon qu'ils ont à matérialiser en pierre, brique, bois ou fer, ont des potentiels différents, des énergies sentimentales aussi caractérisées que leurs énergies physiques, et qu'en somme, dans cette affaire d'architecture, le contact permanent avec la matière (...) est une nécessité fondamentale. J'en suis toujours, et encore aujourd'hui, à des émerveillements d'ingénu devant les ressources inattendues de la matière »⁷¹⁷

Ce propos débouche immédiatement sur une belle définition de l'architecture, à notre connaissance assez rare sous la plume de l'architecte : « l'architecture, c'est-à-dire l'harmonieuse et proportionnée disposition des matières en vue de créer des œuvres vivantes ». Bien que du point de vue de la cohérence générale de sa doctrine et de

⁷¹⁶ *Lettres à Charles L'Eplattenier*, p. 45.

⁷¹⁷ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 273.

la justesse de ce point de vue en termes de conception architecturale cette remarque semble tout à fait pertinente et justifiée, ce qui est étonnant ici c'est cette référence à une jeunesse au contact direct et constant des qualités singulières de la matière. À quoi Le Corbusier peut-il bien faire référence ici ? À quelle période correspond cette trop vague « jeunesse » ? Difficile à dire : cette remarque fait-elle référence à la prime enfance de Jeanneret et à son passage au jardin d'enfants enseignant la méthode Froebel (« épisode » qu'il ne mentionne jamais nulle part) ? Fait-il plus simplement référence au fait qu'il s'est engagé dans la construction de la villa Fallet vers l'âge de vingt ans (pourtant il ne revendique pas volontiers la paternité de cette œuvre de jeunesse) ? Fait-il référence à sa formation de graveur de boîtiers de montres (on voit mal ce que la brique ou le bois auraient à faire dans cette histoire) ? Difficile ici de répondre, tant la contradiction de cette remarque avec une formation jugée par lui-même trop « graphique » saute aux yeux. Tout se passe comme si Le Corbusier voulait en quelque sorte insinuer que sa conception de l'architecture comme mise en rapport intentionnelle de volumes concrets et singuliers (un volume déterminé est composé de tel matériau singulier, avec telles propriétés singulières, telle texture, tel « grain », tels effets de surface, tels accidents, etc.) était en quelque sorte sa conception première ou originaire, sorte de conséquence naturelle d'une enfance tout entière passée au contact de la matière. Mais il est vrai que cette affirmation n'est peut-être rien de plus qu'une remarque « en passant » (peut-être un simple effet de vantardise !) et certainement pas un élément récurrent dans les écrits de l'architecte. En tous les cas, cette remarque doit prendre son sens dans le cadre de la critique de fond de l'architecture de la planche à dessiner, d'une architecture de papier, discipline purement graphique. Il est d'ailleurs tout à fait remarquable que dans ses écrits puristes communs avec Ozenfant, concernant le domaine de l'art, les deux auteurs semblent prendre un parti très net en faveur de la couleur au détriment du dessin. Il ne s'agit pas de dire que c'est à ce moment-là que la critique du dessin devient centrale chez Le Corbusier (son rejet de L'Eplattenier étant antérieur à l'écriture des textes puristes), mais plus simplement qu'à partir d'un certain moment cette critique devient un thème récurrent sous la plume de l'architecte, un motif de rejet et une manière de qualifier de manière générique ce qu'il combat dans sa conception antérieure de l'architecture et une manière d'inscrire et de définir sa propre conception en contre de celle-ci.

Enfin, pour finir, il est possible d'indiquer d'une manière beaucoup plus brève un dernier élément important pour comprendre le caractère décisif de l'enseignement des années de jeunesse en regard de la doctrine constituée de l'architecte. La formation prodiguée à l'École d'Art de La Chaux-de-Fonds, bien qu'axée sur l'aspect décoratif de la discipline architecturale, avait dans sa dimension collaborative et collective des fondements très proches de certains aspects importants de l'Art nouveau en général. En effet, et il s'agit là d'une conception partagée par certains des représentants les plus importants du mouvement moderne (à titre d'héritage des mouvements anti-historicistes du début du siècle), l'Art nouveau conçoit l'architecture comme discipline totale et le bâtiment comme *Gesamtkunstwerk*. Cette conception était déjà celle de William Morris (dont la *Firm* semble être l'un des modèles de l'École d'Art suisse) et elle sera reprise par de nombreux représentants de l'Art nouveau (pensons à Van de Velde ou à Horta) se réclamant de l'héritage *Arts & Crafts*. L'idée d'une conception globale et homogène de l'espace domestique (des éléments du service de table à la totalité du bâtiment, en passant par les poignées de portes) selon un code esthétique et fonctionnel unifié est ici décisive. En ce qui concerne Le Corbusier, il semble assez clair que si sa propre doctrine d'une conception unifiée de l'espace générique sous l'égide de l'architecte (qui n'est plus ni simple décorateur, ni simple constructeur d'édifices, mais concepteur d'espaces) doit énormément à sa découverte plus tardive de l'œuvre de design industriel de Behrens pour AEG⁷¹⁸ (et plus généralement à un mouvement comme le *Werkbund*), cette première « familiarité » avec cette idée de la fonction de l'architecte et l'imprégnation du jeune Jeanneret dans l'ambiance de l'école de La Chaux-de-Fonds n'est certainement pas à négliger. Bien entendu, le rejet de cette première influence de l'Art nouveau sera tout à fait décisif dans le parcours de Le Corbusier (rejet qui trouvera à se formuler du fait notamment de son voyage en Allemagne). Car il est clair que, d'une part, le rejet de la machine et de la standardisation (au profit d'une régénération de l'art par l'artisanat) de mouvements comme *Arts & Crafts* ou l'Art nouveau et, d'autre part, le caractère individuel des solutions plastiques adoptées, ne sera résolument pas suivi par Le Corbusier dans l'orientation de ses propres

⁷¹⁸ Pour la firme AEG, Behrens n'a pas simplement construit le bâtiment, mais il supervisait la conception également de tous les objets que l'entreprise pouvait potentiellement produire.

conceptions. Il n'empêche que tel est le point de départ de Le Corbusier en ce qui concerne ces questions.

Après cette première présentation, essayons de ressaisir rapidement de ce que le moment de La Chaux-de-Fonds peut avoir à nous dire en ce qui concerne la question du caractère normatif de la pensée de Le Corbusier. *En effet, la genèse de la conception architecturale formulée par Le Corbusier dans les années 20 est interrogée ici sous l'angle de l'hypothèse de la constitution progressive d'une volonté explicite de recherche de normativité (d'une conception normative de l'architecture) aboutissant à la reconnaissance et à la détermination d'un objectif relevant du « hors-norme » (à savoir la production du beau et de l'émotion plastique).* L'architecture sera ainsi définie comme une tentative de production normative du hors-norme, cela dans tout ce que cette expression peut avoir de paradoxal à ce stade de notre recherche. De ce point de vue, le moment initial et fondateur que constitue l'enseignement reçu par le futur Le Corbusier à la Chaux-de-Fonds sous l'égide de son premier maître L'Eplattenier⁷¹⁹ apparaît à la fois comme absolument décisif et comme ne relevant pas encore de manière explicite de cette recherche normative qui caractérisera le devenir de la pensée de l'architecte. C'est peut-être bien plutôt par l'expérience du voyage et par ce que Le Corbusier a en quelque sorte tiré « de lui-même » de cette expérience⁷²⁰ qu'une telle préoccupation est devenue plus explicite et présente à l'esprit de l'architecte. Il est par exemple tout à fait clair que dans son approche normative de l'architecture, la question du standard, si elle était bien d'actualité dans les débats architecturaux du début du siècle, a été reposée par Jeanneret dans des termes inédits, fruits de son expérience du voyage. L'idée d'un « standard de l'émotion » apparaît par l'effet de réflexion de l'expérience du Parthénon, l'étude du folklore lui permettra de penser des bases humaines « normales » ou le processus de production du standard sur la base d'un certain modèle naturaliste, etc. En ce qui concerne l'enseignement de L'Eplattenier (et des références de celui-ci), il est clair que l'idée d'une recherche explicite de normativité

⁷¹⁹ Nous nous sommes ici limités au contenu de ce qui a été transmis ou a pu être transmis directement à Jeanneret par L'Eplattenier et non à tout ce qui s'est déroulé alors que Le Corbusier était encore officiellement « basé » dans le ville suisse (il reviendra à La Chaux-de-Fonds après ses périodes de voyage ou après son stage chez Perret, etc.) jusqu'à son installation définitive à Paris à l'orée des années 20.

⁷²⁰ Ce qui est ici évidemment à penser en lien avec ses lectures, ses rencontres, sa familiarité avec certains mouvements d'avant-garde dans la conception industrielle, etc.

n'est pas distinctement présente ici. L'Eplattenier n'envisage pas d'enseigner à ses élèves un ensemble de normes universelles (ni même cette normativité simplement « historique » que serait un simple canon esthétique), de règles contraignantes tels que pourront l'être les cinq points de Le Corbusier ou en tous les cas pas au même titre ou selon les mêmes modalités. L'Eplattenier semble bien plutôt chercher à éveiller le potentiel créateur de ses étudiants en développant d'abord chez eux un certain nombre de capacités d'observation, une qualité d'attention au phénomène naturel abordé sous un angle spécifique, bref un certain « tact », pourrions-nous dire. Pour autant, la recherche d'une certaine généralité ne semble pas absente de cet enseignement, non seulement en ce que l'approche de la nature défendue par le maître en vue de la création des formes ornementales repose sur une véritable intellectualisation du phénomène naturel pensé selon la logique de son essence, mais également en ce que L'Eplattenier et ses élèves visaient la constitution d'un *style*, c'est-à-dire un ensemble formel marqué par une certaine cohérence et unité graphique⁷²¹. S'il est clair que l'enseignement régionaliste et Art nouveau de L'Eplattenier constitue une base décisive en regard des modalités fondationnelles du système normatif de Le Corbusier, en ce que cet enseignement se situait radicalement à l'opposé de toute imitation des formes historiques⁷²², la recherche de généralité et d'homogénéité graphique de la forme ornementale est encore très éloignée de ce que Le Corbusier se proposera lui-même de faire, à savoir rechercher des normes au sens le plus fort du terme. Ces normes, certes, ne reposent pas du tout sur une forme de généralisation empirique ou une reproduction formelle de simples modèles historiques, mais elles ne sont pas non plus de simples généralisations issues d'une intellectualisation graphique de l'essence de l'apparence sensible de la nature.

En tous les cas, il ne semble pas possible de faire remonter de manière directe l'aspect normatif de la pensée de Le Corbusier à sa formation initiale à La Chaux-de-Fonds, cela même si la rupture entre sa première conception « graphique » et sa doctrine constituée, si elle est bien réelle, est peut-être bien moins radicale que l'on ne pourrait le penser en regard des commentaires des

⁷²¹ En ce sens, le « style sapin » promu par les élèves de La Chaux-de-Fonds relève de ce que Le Corbusier appellera « les styles » (et non « le » style selon son propre concept du terme), formule avant tout ornementale et esthétique, styles qui feront l'objet d'une dénonciation en termes d'obsolescence aux temps de la machine.

⁷²² Même si cette question n'a pas vraiment de sens, nous pourrions nous demander ce qu'il serait advenu de Charles-Édouard Jeanneret s'il avait suivi un enseignement académique à la mode « Beaux-arts ».

historiens de l'architecture du mouvement moderne ou des récits de reconstruction de Le Corbusier. Si l'on souligne bien souvent avec une grande justesse l'importance du voyage en Allemagne ou du passage par l'atelier de Perret pour comprendre la genèse des idées normatives de l'architecte (de la même manière que l'on insiste souvent sur ses lectures « idéalistes » de jeunesse pour rendre compte de ses idées les plus théoriques), le détour par La Chaux-de-Fonds n'en demeure pas moins essentiel, et peut-être bien plus qu'il n'y paraît habituellement, dès lors que l'on réfléchit au contenu de l'enseignement dispensé par L'Eplattenier. Mais il reste absolument évident que la dimension normative sur laquelle se constituera la pensée la plus propre de Le Corbusier nécessitera bien plus encore l'expérience du voyage, la fréquentation des mouvements industriels ou la « découverte » de la tradition rationaliste lors de la première période parisienne. Il n'en demeure pas moins que l'enseignement de La Chaux-de-Fonds reste d'une certaine manière la base à partir de laquelle Le Corbusier abordera aussi bien les monuments visités lors de ses voyages que les théories architecturales en débat à son époque ou encore l'enseignement et la production architecturale académique majoritaire. S'il s'en détachera nettement par la suite, son regard sera d'abord orienté par cette perspective théorique⁷²³ héritée de son enseignement. Et Le Corbusier ne s'en détachera jamais complètement ou du moins pas en totalité. L'hypothèse d'une rupture massive, ferme et définitive d'un enseignement résumé à une conception architecturale purement graphique et décorative (ce qui est déjà une simplification qui obscurcit bien des choses), au profit d'une conception à l'antithèse de celle-ci, est donc à rejeter comme telle.

Paris (première) : l'influence des conceptions d'Auguste Perret et la découverte des éléments de la tradition rationaliste en théorie de l'architecture

S'il est certain que l'évolution de la conception corbuséenne de la nature de l'architecture n'est pas à décrire de manière unilatérale sur la modalité d'une rupture *massive, complète et définitive* par rapport à une conception transmise par son

⁷²³ Il n'y a ici qu'à penser à quel point les voyages de Le Corbusier sont de véritables dialogues avec ses maîtres (qui en tracent pour une part le programme, surtout pour le premier voyage sous l'égide de L'Eplattenier ; qui discutent de ce qui est rapporté par l'élève dans ses lettres, etc.).

maître L'Eplattenier, il est néanmoins assez clair que le développement de la pensée du jeune Jeanneret va passer par des moments de crise et de remise en cause profonde des acquis de son héritage premier. L'expérience multiple du voyage, le passage par les agences de certains des représentants les plus avant-gardistes de l'architecture du début du siècle ou encore le contact avec le monde industriel achèveront de convaincre le futur Le Corbusier que l'architecture (et une architecture résolument *moderne*) ne saurait se résumer à une simple question de renouveau d'une forme de décor régionaliste, cela en dépit de toute la profondeur et de toute la force de l'enseignement de L'Eplattenier. Dans une fameuse lettre du 22 novembre 1908 envoyée à son maître depuis Paris, Jeanneret, en même temps qu'il fait état de la solidité de l'ancrage de sa vocation d'architecte, s'adresse à L'Eplattenier dans une langue à la fois passionnée (et donc en quelque sorte amoureuse) et extrêmement violente. *Toute la question est ici celle de la découverte de la véritable nature de l'architecture.* Car, pour réaliser son ambition qui est celle de devenir un architecte majeur de son temps, le jeune Jeanneret présuppose la possession d'une juste conception de *ce qu'est* l'architecture elle-même. Son objectif semble à ses yeux devoir nécessairement en passer par un recommencement ou une refondation de l'architecture sur des bases renouvelées. La recherche théorique d'un juste concept de l'architecture apparaît dans l'esprit de Jeanneret comme un préalable absolument indispensable à toute entreprise pratique qui se voudrait à la hauteur de ce que l'architecte attend de lui-même (à savoir une réforme de la culture dans son intégralité par l'art architectural). Le souci théorique d'une définition de l'architecture selon son concept le plus juste apparaît dans les termes du jeune homme comme l'objet d'une recherche on ne peut plus explicite. Au fond, tout se passe comme si, avant de *faire* de l'architecture (de construire, de disposer de connaissances et de savoir-faire techniques, etc.), il s'agissait d'abord de *savoir ce qu'est* l'architecture. Avant de refaire l'architecture, il faut repenser la discipline⁷²⁴. Une pratique fondée sur un concept de départ erroné ne serait en quelque sorte que confusion et perte d'orientation. Or Jeanneret aspire ici plus que tout à la clarté intellectuelle d'une vision de l'essence véritable de l'architecture. C'est d'abord ce concept qu'il cherche à conquérir. La formulation d'une définition relève d'ailleurs toujours d'une position

⁷²⁴ Pensons ici aux schémas des « carrefours » présentés dans l'introduction de notre travail. C'est toujours de la doctrine que l'on vient, à partir d'elle que l'on s'engage sur les voies de l'urbanisme, de l'architecture ou de la peinture.

de normativité, d'un acte thétique permettant d'orienter et d'évaluer la pratique. Normer l'architecture, c'est peut-être d'abord édicter une norme de ce que doit être l'architecture si elle veut être conforme à son essence véritable.

Le Corbusier formulera très tôt de nombreuses définitions de l'architecture, dont la plus célèbre reste bien évidemment la suivante : « L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière ». Loin d'être un simple constat empirique, il y a dans tout acte de définition quelque chose comme une prise de position ou d'affirmation. Même si une norme véritable ne peut relever d'une simple décision de l'esprit (sous peine de sombrer dans le geste simplement arbitraire), la normativité est toujours également quelque chose que l'on édicte et que l'on formule. L'activité de définition de la norme, même si elle doit bien être formulée en accord et en adéquation avec ce qui est, recèle toujours en même temps une part d'invention, c'est-à-dire un acte singulier de l'esprit. Ce ne sera pas simplement par une description des éléments d'information constituant le domaine architectural (des connaissances en histoire de l'architecture, un savoir technique, l'observation et la fréquentation de nombreux édifices, des lectures en théorie architecturale) que la norme de ce que doit être l'architecture pourra être formulée, comme si une norme pouvait en quelque sorte « surgir » mécaniquement ou déductivement de l'étude des faits. On voit bien que toute norme est le fruit d'un acte de formulation de la norme et pas simplement le résultat de la description adéquate d'un ensemble empirique.

C'est pourquoi la formule citée plus haut, définitoire de l'architecture pour Le Corbusier, est à la fois aux yeux de l'architecte l'énoncé d'une vérité et une formule éminemment « corbuséenne ». Tout ce qui fait le propre de la personnalité et de la sensibilité architecturale de Le Corbusier semble y être contenu. Elle est le fruit de ce parcours singulier qui est celui de l'architecte de la Villa Savoye et pourtant elle n'y est pas réductible comme une pure expression subjective, car elle est en même temps le résultat d'un cheminement intellectuel et rationnel ancré dans l'étude du réel architectural. C'est pour cela que le statut de la copule dans des formulations telles que « l'architecture est X » est bien de l'ordre de la mise en avant d'une valeur à suivre, d'un devoir-être. Ici, c'est dans son essence que l'architecture est un tel « jeu savant, correct et magnifique », et c'est pourquoi au niveau factuel les différents édifices doivent correspondre à ce concept véritable, ramassé ici dans une définition.

Les termes qui jalonnent le texte important de la lettre à L'Eplattenier et qui sont comme martelés par Le Corbusier expriment très bien ce mouvement subjectif d'aspiration au savoir à ce moment de son existence. Ce sont ici ceux de « pensée », d'« esprit », de « logique », mais également ceux de « travail » et de « solitude ».

Nous en donnons quelques extraits dans ce qui suit :

« Mon concept de l'art de bâtir est ébauché dans ses grandes lignes que seules jusqu'ici mes faibles ressources – ou incomplètes ressources - m'ont permis d'atteindre.

Vienne ayant porté le coup de mort à ma conception purement plastique – (faite de la recherche *seule* des formes) - de l'architecture, - arrivé à Paris je sentis en moi un vide immense et je me dis : « Pauvre ! tu ne sais encore rien, et, hélas, tu ne sais pas ce que tu ne sais pas ». Ce fut là mon immense angoisse. À qui demander cela : à Chapallaz qui lui le sait encore moins et augmenta ma confusion, - à Grasset alors, à F. Jourdain, à Sauvage à Paquet – je vis Perret mais n'osai l'interroger à ce sujet -. Et tous ces hommes me dirent : « Vous en savez bien assez de l'architecture ». Mais mon esprit se révoltait, et j'allai consulter les anciens (...) Ces hommes de force me châtièrent : ils me dirent – par leurs œuvres, et parfois, dans des discussions : « Vous ne savez rien ». Je soupçonnais par l'étude du Roman, que l'architecture n'était pas une affaire d'eurythmie des formes mais...autre chose...quoi ? je ne savais encore bien. Et j'étudiai la mécanique, puis la statique ; oh ce que j'ai transpiré là-dessus pendant tout l'été. Combien de fois me suis-je trompé, et aujourd'hui, avec colère, je constate les creux dont est formée ma science d'architecte moderne. Avec rage et joie, parce que *je sais enfin* que là est le bon, j'étudie les forces de la matière. C'est ardu, mais c'est beau, ces mathématiques, si logiques et si parfaites ! Magne a repris un cours de la Renaissance italienne, et par la négation, là encore j'apprends ce qu'est l'architecture (...) et là éclate ce qu'est l'architecture »⁷²⁵

Cette certitude toute socratique de son non savoir architectural (« tu ne sais pas que tu ne sais pas »), Le Corbusier semble en avoir été tourmenté depuis cette première période parisienne. Dans le *Voyage d'Orient*, il dit d'ailleurs être parti « à la recherche de l'architecture », cela notamment par l'étude intensive du passé architectural et vernaculaire sensé lui révéler les bases architecturales de toujours, bases primordiales recouvertes et dénaturées par les aléas historiques de la discipline. Dans cette lettre, nous voyons bien ici à quel point Jeanneret se détache de l'enseignement de L'Eplattenier, dans un premier temps sans jamais le nommer,

⁷²⁵ *Lettres à Charles L'Eplattenier*, p. 184-185.

mais en le visant avec une violence d'autant plus forte que les architectes et théoriciens⁷²⁶ qu'il accuse de ne pas pouvoir le renseigner sur la nature véritable de l'architecture partagent un horizon esthétique commun avec celui de son maître. L'attaque est d'autant plus violente qu'elle opère à double titre : non seulement en signifiant à L'Eplattenier que son ancien élève adoré renie son enseignement à la racine même de celui-ci (au niveau de ses conceptions de base elles-mêmes) ; mais également par les allusions à Perret, qui apparaît clairement comme ayant remplacé son ancien maître dans le cœur et la raison de Jeanneret. L'attaque se fera plus frontale dans la suite de la lettre, avec une violence inouïe :

« Ces 8 mois de Paris me crient : logique, vérité, honnêteté, arrière le rêve vers les arts passés. Les yeux hauts, en avant ! Mot pour mot, dans toute la valeur des mots, Paris me dit : Brûle ce que tu as aimé, et adore ce que tu brûlais.

Vous, Grasset, Sauvage, Jourdain, Paquet et autres, vous êtes des menteurs, - Grasset, modèle de vérité, menteur, parce que vous ne savez pas ce qui en est de l'architecture – mais vous autres, architectes tous, menteurs, oui et en plus couards.

L'architecte doit être un homme au cerveau logique ; ennemi, parce que devant s'en méfier, de l'amour de l'effet plastique, homme de science et autant de cœur, artiste et savant. *Je le sais* – et personne de vous ne me l'a dit : les ancêtres savent parler à qui veut les consulter »⁷²⁷

On retrouve dans cet extrait des traits d'expression tout à fait typiques de Jeanneret lors de cette période (et dont certains persisteront dans le vocabulaire proprement corbuséen), notamment le côté grandiloquent et quelque peu lyrique retenu par le jeune homme de ses lectures de Nietzsche, de Schuré ou encore de Provensal⁷²⁸. Dans un geste révolutionnaire, c'est-à-dire un mouvement de destitution de l'autorité reconnue jusqu'ici (à savoir L'Eplattenier), Jeanneret-Zarathoustra renverse sa table des valeurs (« Brûle ce que ce que tu as aimé, et adore ce que tu brûlais ») et s'institue lui-même comme prophète de l'humanité à venir. La suite de la lettre ne fait d'ailleurs que confirmer cela. Mais outre son ton et sa violence, l'attaque de Jeanneret pourrait aussi sembler paradoxale à bien égards. Pourquoi par exemple

⁷²⁶ En citant Chapallaz, d'une manière tout de même assez ingrate, il se distancie nettement de La Chaux-de-Fonds ; en citant des gens comme Grasset, Sauvage, Jourdain ou Paquet, il marque son éloignement de l'enseignement Art nouveau. Deux manières de signifier sa rupture avec les conceptions de L'Eplattenier.

⁷²⁷ *Lettres à Charles L'Eplattenier*, p. 186.

⁷²⁸ La référence à Provensal, auteur fétiche de Jeanneret, se confirme dans les lignes qui suivent exactement le passage commenté : « On parle d'un art de demain. Cet art *sera* ».

traiter de « menteurs » des gens que l'on accuse en même temps d'ignorance ? Le mensonge est bien en effet dans la volonté délibérée de cacher, de dissimuler ou d'omettre une vérité que l'on se sait pourtant posséder.

Il est par ailleurs tout à fait intéressant d'examiner le procédé rhétorique utilisé par le jeune architecte, la question du mensonge étant au plus haut point une thématique typiquement ruskinienne. Et, au fond, ce que Le Corbusier gardera toujours de Ruskin, maître de son propre maître, c'est bien cette dimension et cette exigence d'une éthique architecturale. L'architecture est d'emblée une éthique, tant au niveau d'une forme de nécessaire moralité dans la conception (il ne faut pas cacher, dissimuler un matériau sous un autre, donner l'apparence d'un matériau autre que celui dont est réellement fait l'édifice, etc.) qu'en tant que tout bâtiment agit sur l'*ethos* de celui qui l'investit. Jeanneret semble ici retourner Ruskin contre L'Eplattenier, qui au fond n'aurait rien compris à Ruskin lui-même. Seulement, par la médiation de Perret et des influences rationalistes de celui-ci, le jeune homme de La Chaux-de-Fonds semble étendre le concept ruskinien de vérité architecturale (avec ses implications quant à la moralité du constructeur en tant que révélée par ses productions) non plus seulement ni principalement à des questions de décoration ou d'ornementation (« l'effet plastique » qui, comme son nom l'indique n'est pas une cause véritable et est bien plus recherche de la sensation que de la vérité), mais à la dimension de la logique constructive⁷²⁹. Dans un geste qui sera typique du futur Le Corbusier, l'autodidacte suprême, Jeanneret se transforme en donneur de leçons et retourne la relation hiérarchique qui le liait jusqu'ici à son maître. Il fait ici la leçon à celui qui lui a donné tant de leçons (« *Je le sais* », dit Jeanneret) ! Mais ce qui compte avant tout ici, c'est bien le fait que la question en débat soit celle de la nature véritable de l'art architectural, du concept-norme de l'architecture (« parce que vous ne savez pas ce qui en est de l'architecture »).

Quel est dès lors ce nouveau concept de l'architecture dont le jeune homme affirme à la fois qu'il est « ébauché dans ses grandes lignes » et qu'il est en contradiction directe avec la conception héritée de son ancien maître ? En quoi engage-t-elle la réflexion sur la norme et le hors-norme ? Quelle est cette conception qui ne serait plus « purement plastique » ?

⁷²⁹ Dans une veine par ailleurs assez typiquement loosienne.

Remarquons d'emblée que le terme « plastique » sera un terme constamment employé et repris à son compte par Le Corbusier dans ses écrits sur l'architecture des années 20. Il est clair que ce qui importe ici est le qualificatif de « purement » plastique. Le Corbusier repensera ce concept du caractère plastique de l'œuvre architecturale, mais il l'opposera toujours à ce qui relève de la seule recherche graphique et formelle de la décoration pour elle-même (ce qui est tout à fait manifeste dans le cadre des citations que nous examinons ici). Dans notre contexte, « plastique » s'oppose avant tout à « logique », alors que par la suite le niveau plastique, s'il concernera toujours davantage le niveau de la forme architecturale que celui de la nécessité constructive inhérente à l'édifice (si tant est que nous puissions « opposer » ces deux dimensions), ne sera plus à penser en opposition avec un niveau « logique » pensé au sens restreint d'une réflexion sur la technique constructive (structure, programme, etc.). Comment donc concevoir cette conception logique de l'architecture, antithèse et antidote à une conception « purement graphique » ?

Il semble clair que pour comprendre ce qu'en 1908 le jeune Jeanneret entend par ces expressions, il nous faille revenir sur les conceptions architecturales de son second maître, à savoir Auguste Perret. Après son séjour viennois, Jeanneret décida en effet de se rendre à Paris contre l'avis de L'Eplattenier. Sur les conseils d'Eugène Grasset, le jeune homme alla trouver les frères Perret afin d'obtenir un emploi dans leur agence d'architecture, ceux-ci représentant parfaitement l'avant-garde de l'architecture d'alors, notamment par l'utilisation tout à fait novatrice du béton armé (l'immeuble de la rue Franklin avait été réalisé quatre ans avant l'arrivée de Charles-Édouard à Paris). Travaillant pendant quatorze mois chez les Perret (à raison de cinq heures tous les après-midi), le jeune homme en profitera pour suivre des cours techniques et mathématiques et pour parfaire ses connaissances architecturales et artistiques dans les bibliothèques et les musées. Outre l'attachement immédiat que le jeune homme a dû ressentir pour la personnalité provocatrice et haute en couleurs d'Auguste Perret, il est peu de dire que ce premier séjour parisien et le contact avec les Perret sera pour Jeanneret le lieu d'une véritable métamorphose intellectuelle, notamment en regard de sa conception propre de l'art architectural.

Marie-Jeanne Dumont souligne ce point dans son « Introduction » à la correspondance entre Le Corbusier et Perret :

« Perret aura été son premier et peut-être son seul professeur d'architecture, celui qui l'initiera aux principes de la grande architecture, et notamment à la pensée classique (lui qui venait du monde du folklore et des arts décoratifs populaires), qui lui fera comprendre que l'architecture est affaire de concept et de culture, pas seulement de décor »⁷³⁰

Perret sera en effet un véritable révélateur pour le jeune suisse, cela tant au niveau d'une prise de conscience de la nécessaire modernité de l'architecture à venir qu'en ce qui concerne sa connaissance profonde de l'histoire et de la théorie architecturale, notamment dans son versant rationaliste, jusque-là quasi-étranger au futur Le Corbusier. Par sa personnalité et par l'alliance extrêmement profonde entre modernité et classicisme incarnée par la figure de Perret, cette étape parisienne constituera bien pour Jeanneret un jalon tout à fait essentiel. Comme le souligne encore Marie-Jeanne Dumont, évoquant l'incitation faite par Perret à Jeanneret de se plonger dans la lecture de Viollet-le-Duc (le jeune homme s'achètera un ouvrage de Viollet avec l'argent de sa première paie chez les Perret) :

« En lui faisant lire l'ouvrage qui avait enchanté son adolescence et provoqué sa propre vocation, Perret commencera à contrebalancer la première imprégnation ruskinienne du jeune homme, pour l'initier à une toute autre approche de l'architecture médiévale : à la logique structurelle, au rationalisme constructif, à la philosophie matérialiste dont les architectes français s'étaient fait une spécialité depuis le milieu du XIXe »⁷³¹

En relisant les citations données précédemment de la lettre de Jeanneret du 22 novembre 1908, l'imprégnation de son propre discours par des éléments des théories de Perret (et de son rapport à l'histoire de l'architecture) est on ne peut plus apparente. L'insistance sur des thématiques comme celle de la « logique » constructive (les dimensions techniques d'ingénierie et de mathématiques), la référence aux « forces de la matière » (thème tout à fait non ruskinien), la nécessité de consulter les anciens (plutôt que la nature) pour savoir ce qu'est l'architecture de toujours et d'aujourd'hui ou encore la description de l'architecte comme homme de

⁷³⁰ *Lettres à Auguste Perret*, p. 9.

⁷³¹ *Lettres à Auguste Perret*, p. 15.

cœur et de raison, savant et artiste, sont autant de traces de cette imprégnation par des thèmes chers à Perret. Dans le rapport de Le Corbusier à Perret, nombre d'éléments généraux et de détails biographiques ont été traités avec force et profondeur dans d'autres travaux. Au lieu d'essayer de repartir de descriptions générales des conceptions de Perret, qui sont d'ailleurs souvent très réductrices en ce qu'elles semblent réduire la richesse et la complexité de la pensée architecturale de ce dernier (notamment en ce qu'elles tendent à présenter sa doctrine comme une simple variante d'un rationalisme constructif assez classique⁷³²), nous nous proposons ici de repartir brièvement de deux textes fondamentaux écrits par Auguste Perret. Nous pourrions ainsi voir à quel point l'influence de ce dernier sur les thèses et les choix d'expression de Le Corbusier dans ses grands manifestes des années 20 est profonde et significative. C'est pourquoi nous pensons que dans les rapports entre Le Corbusier et Perret, le jugement de Paul Turner est bien trop catégorique lorsqu'il affirme : « C'est apparemment la seule et unique leçon qu'il ait retenue de ses rapports avec Perret à Paris : l'intime conviction que le béton armé était le matériau du futur »⁷³³. L'influence de Perret, loin d'avoir été pour le futur Le Corbusier une simple sensibilisation aux motifs de la tradition rationaliste dans l'art de bâtir, qu'il aurait ensuite intégrés à une vision « essentiellement idéaliste » des choses de l'architecture (supposément partout et toujours dominante chez lui), apparaît comme bien plus fine dès lors que l'on revient au détail des textes. Nous verrons également que c'est là que s'ébauche dans le destin théorique de Le Corbusier une première forme de ce que nous avons choisi d'appeler son « rationalisme poétique ».

Nous nous limiterons ici à deux grands textes de Perret car ils nous semblent tout à fait représentatifs de ses conceptions théoriques. Il s'agit ici de l'ouvrage *Contribution à une théorie de l'architecture* publié en 1945 dans *Techniques et Architecture* et de l'article « L'Architecture » issu d'une conférence prononcée par Perret en 1933 à l'Institut d'art et d'archéologie. Remarquons d'emblée qu'il pourrait à juste titre sembler très surprenant (d'un point de vue méthodologique) de faire référence à des textes amplement postérieurs à 1908 pour tenter de rendre raison de

⁷³² Turner résume par exemple les « principes nouveaux » révélés par Perret à Le Corbusier aux éléments suivants : l'architecture se ramène à la carcasse, aux matériaux utilisés et aux lois de la statique et de la mécanique. Nous verrons, à la lecture de certains textes de Perret, que son enseignement était d'une nature plus personnelle et singulière.

⁷³³ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 110.

l'influence de Perret sur le jeune Jeanneret. Il y va pour une part de l'illusion rétrospective et il n'est pas impossible que ce soit au fond la pensée de Le Corbusier qui ait eu une certaine influence sur les formulations de Perret. Néanmoins, d'une part, il s'agit là de quelques-unes des uniques formulations théoriques systématiquement ordonnées des conceptions de l'architecte parisien ; d'autre part, et particulièrement en ce qui concerne le texte de la *Contribution* sur lequel nous nous concentrerons en priorité, il est tout à fait clair que les formules théoriques développées par Auguste Perret sont bien antérieures à l'écriture effective des textes en question. Comme le soulignent de nombreux jeunes collaborateurs de Perret⁷³⁴, les aphorismes dont cette *Contribution* sont comme un recueil savamment mis en scène des meilleures « pièces » de l'architecte, sont tous issus de formules et d'éléments de réflexion mûris pendant des années⁷³⁵ et répétés à l'envi telles des paroles d'oracle par le constructeur de l'Église du Raincy.

Quels sont dès lors les éléments de la pensée théorique de Perret qui ont pu avoir une influence immédiate sur le jeune Jeanneret ou un retentissement « décalé » quant à la constitution de la pensée mature de Le Corbusier dans ses grands manifestes ? Si l'on suit le texte de la *Contribution*⁷³⁶, le premier point important semble être constitué par l'extension extraordinaire que recouvre le domaine de l'architecture aux yeux de Perret :

« MOBILE OU IMMOBILE, TOUT CE QUI OCCUPE L'ESPACE APPARTIENT AU DOMAINE DE L'ARCHITECTURE. L'ARCHITECTURE EST L'ART D'ORGANISER L'ESPACE »⁷³⁷

Pour Perret comme pour le futur Le Corbusier, le concept d' « architecture » ne saurait plus être délimité par la conception, la décoration et la construction de bâtiments publics ou privés uniquement. L'architecture n'est plus à penser comme art

⁷³⁴ Comme le remarque par exemple Pierre Vago, cité dans Karla BRITTON, *Auguste Perret*, Paris : Phaidon, 2007, p. 26 : « Cette vingtaine de phrases, combien de fois les avons-nous entendues ! Pendant des années, Perret les polissait, les affinait. Aussi, quelle densité et - parfois – quelle poésie dans ces lignes ! ».

⁷³⁵ Si l'on se limitait à une comparaison entre les deux textes mentionnés, nous verrions un nombre important de formules reprises sans aucune modification, ici à douze ans d'intervalle. Il serait par ailleurs tout à fait passionnant de comparer les modalités d'expression de Perret et de Le Corbusier du point de vue purement stylistique. Là aussi les similitudes sont frappantes.

⁷³⁶ Dans les citations issues de cet ouvrage, nous respectons les choix typographiques de Perret en donnant l'ensemble en lettres capitales.

⁷³⁷ Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 230-231.

de bâtir *certaines espaces privilégiés*⁷³⁸, mais comme organisation globale de l'espace. Il s'agit ici d'un changement d'extension du concept et, par conséquent, du champ d'application de celui-ci, qui est tout à fait considérable. Deux remarques s'imposent brièvement ici. Premièrement, il est clair qu'au début du XXe siècle, l'idée de penser l'architecture selon une conception globalisante n'est pas d'une nouveauté radicale ou d'une très grande originalité. Comme cela a déjà été souligné, des mouvements antagonistes au rationalisme d'un Perret, comme par exemple *Arts & Crafts* ou l'Art Nouveau (ou l'École d'art de La Chaux-de-Fonds), envisageaient déjà une certaine unification du geste architectural étendu à l'ensemble d'un bâtiment, des objets le composant, etc. Mais, là encore, le rôle de l'architecte aux yeux de Perret n'est pas avant tout d'organiser ou d'harmoniser un ensemble de *formes* dans l'espace, mais bien l'espace lui-même. Parler d'espace et pas simplement de forme, terme beaucoup « globalisant » dans son indétermination même, cela revient à modifier le concept d'architecture en le dégageant de toute visée simplement esthétique / décorative, et du même geste à intégrer une connotation essentiellement constructive dans cette organisation de l'espace qu'est l'architecture selon Perret. Le Corbusier portera à son apogée cette idée de l'architecture comme « art d'organiser l'espace », notamment du fait de la fusion entre architecture et urbanisme⁷³⁹. La formulation de Perret semble en quelque sorte contenir « en droit » certains des éléments les plus forts de la pensée de Le Corbusier sur ce point. En tous les cas, il semble clair que pour le jeune homme de La-Chaux-de-Fonds encore imprégné des idéaux régionalistes et ruskiniens de son premier maître, la découverte d'une telle conception de l'architecture représente un véritable bouleversement. Une telle conception ne « limite » plus l'architecture à la sphère « graphique » de la composition ornementale ou de la conception de la façade du bâtiment (et de l'ensemble architectural) au moyen du dessin. Nul divorce entre l'artistique et le technique, nulle séparation entre l'architecte et l'ingénieur (même si Perret, comme Le Corbusier plus tard, maintient une différence entre les deux termes).

⁷³⁸ Des espaces religieux, des espaces du pouvoir, des espaces du prestige (l'architecture domestique de la villa par exemple).

⁷³⁹ Perret semble toujours avoir été beaucoup plus réticent à l'égard de la dimension urbanistique. Voir ici l'appréciation donnée par Le Corbusier en 1932, *Lettres à Auguste Perret*, p. 231 : « Auguste Perret n'a pas de tendresse ; c'est son chemin à lui qu'il suit. Aussi reste-t-il indifférent à l'Urbanisme, indifférent au logis des masses. Il fait des maisons et des édifices qu'on lui commande ».

Deuxièmement, notons de manière beaucoup plus brève que le choix par Perret du terme d'«organisation» peut parfaitement entrer en résonance avec certaines des conceptions corbuséennes concernant la nature de l'architecture comme « mise en ordre » (ce qui est chez lui une thématique parfaitement récurrente). Or, selon Perret, une telle organisation de l'espace ne saurait se réaliser en quelque sorte « à vide » ou de manière « abstraite », c'est-à-dire en ne prenant pas en compte des contraintes qui sont à ses yeux de deux ordres principaux et qu'il nomme des contraintes « passagères » et « permanentes » :

« L'ARCHITECTURE EST, DE TOUTES LES EXPRESSIONS DE L'ART, CELLE QUI EST LE PLUS SOUMISE AUX CONDITIONS MATÉRIELLES. PERMANENTES SONT LES CONDITIONS QU'IMPOSE LA NATURE, PASSAGÈRES CELLES QU'IMPOSE L'HOMME. LE CLIMAT, LES INTEMPÉRIES, LES MATÉRIAUX, LEURS PROPRIÉTÉS, LA STABILITÉ, SES LOIS, L'OPTIQUE, SES DÉFORMATIONS, LE SENS ÉTERNEL ET UNIVERSEL DES LIGNES ET DES FORMES IMPOSENT DES CONDITIONS QUI SONT PERMANENTES. LA FONCTION, LES USAGES, LES RÈGLEMENTS, LA MODE IMPOSENT DES CONDITIONS QUI SONT PASSAGÈRES. C'EST PAR LA CONSTRUCTION QUE L'ARCHITECTE SATISFAIT AUX CONDITIONS TANT PERMANENTES QUE PASSAGÈRES »⁷⁴⁰

L'idée très forte ici chez Perret que, de par sa nature même, l'architecture est plus qu'aucune autre forme de création en contact avec des *conditions de nature* universelles et indépendantes de la volonté humaine, constitue également une idée qui sera très présente chez Le Corbusier. Au fond, la meilleure architecture pour Perret (comme pour Le Corbusier) est celle qui arrive à se formuler au plus près des conditions « permanentes », des conditions universelles et « naturelles », cela en dépit du recouvrement de ces conditions par les impératifs passagers de la mode et les contingences de l'historicité⁷⁴¹. Bien plus, la grande architecture est celle qui arrive au plus haut point à donner existence au permanent dans le transitoire. Cette architecture serait la meilleure et la plus belle mais également, selon une expression

⁷⁴⁰ Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 232-233.

⁷⁴¹ Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 237 : « CELUI QUI, SANS TRAHIR LES MATÉRIAUX NI LES PROGRAMMES MODERNES AURAIT PRODUIT UNE ŒUVRE QUI SEMBLERAIT AVOIR TOUJOURS EXISTÉ, QUI, EN UN MOT, SERAIT BANALE, JE DIS QUE CELUI-LÀ POURRAIT SE TENIR POUR SATISFAIT ».

chère au moraliste Perret (encore un autre pan de sa personnalité) et pleine de résonance pour le jeune ruskinien⁷⁴² fraîchement débarqué à Paris, la plus « vraie » :

« C'EST PAR LA SPLENDEUR DU VRAI QUE L'ÉDIFICE ATTEINT À LA BEAUTÉ. LE VRAI EST DANS TOUT CE QUI A L'HONNEUR ET LA PEINE DE PORTER OU DE PROTÉGER. CE VRAI, C'EST LA PROPORTION QUI LE FERA RESPLENDIR, ET LA PROPORTION C'EST L'HOMME MÊME »⁷⁴³

On voit bien ici tout ce que la personnalité et le mode d'expression par sentences courtes et définitives, paroles d'oracle produites à la chaîne, ont pu avoir d'irrésistiblement séduisants pour le jeune homme à la recherche de lui-même. Et il restera encore beaucoup de Perret dans le personnage de Le Corbusier, cela semble indéniable. Il est également important de remarquer ici que la pensée de Perret ne manque ni de poésie, ni d'une certaine dose de formules que d'aucuns qualifieraient d'« idéalistes », en ce que ces propos visent l'atteinte de valeurs définies comme finalités de l'acte architectural.

Mais ce qui semble bien plus particulier à Perret, et aura été d'une importance pour le jeune Jeanneret⁷⁴⁴, c'est le fait que l'architecte se présente lui-même volontiers sous la figure de ce qu'il nomme le « constructeur »⁷⁴⁵, alliance irréductible de l'architecte et de l'ingénieur. Si l'architecture « est l'art d'organiser l'espace, c'est par la construction qu'il s'exprime »⁷⁴⁶. Comme le dit encore Perret plus loin dans le texte de la *Contribution* :

« LA CONSTRUCTION EST LA LANGUE MATERNELLE DE L'ARCHITECTE. L'ARCHITECTE EST UN POÈTE QUI PENSE ET PARLE EN CONSTRUCTION »⁷⁴⁷

⁷⁴² Certaines expressions employées par Perret sont d'ailleurs très proches de thématiques ruskiniennes. Voir Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 236 : « CELUI QUI DISSIMULE UNE PARTIE QUELCONQUE DE LA CHARPENTE SE PRIVE DU SEUL LÉGITIME ET PLUS BEL ORNEMENT DE L'ARCHITECTURE. CELUI QUI DISSIMULE UN POTEAU COMMET UNE FAUTE. CELUI QUI FAIT UN FAUX POTEAU COMMET UN CRIME ».

⁷⁴³ Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 236-237.

⁷⁴⁴ C'est d'ailleurs ce que Le Corbusier n'aura de cesse de dire avoir retenu de Perret.

⁷⁴⁵ Citons ici un commentaire intéressant de Karla Britton, p. 20-22 de son ouvrage : « En se proclamant « constructeur », il attirait l'attention sur le lien avec la tradition artisanale, dans laquelle l'architecte non seulement dessine les formes mais mène aussi les projets à leur terme en suivant toutes les phases de la construction. Reconnaisant le titre que Perret s'était octroyé, Le Corbusier a souligné l'importance de ce choix : « Le constructeur ; ni l'ingénieur seul, ni l'architecte seul, mais tous deux dans un tout responsable » ».

⁷⁴⁶ Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁴⁷ Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 233.

Il est tout d'abord intéressant de remarquer que, même si là aussi il ne saurait être question d'affirmer une quelconque originalité véritable de Perret sur ce point, la comparaison entre l'architecture et un langage sera tout à fait caractéristique du mode de penser corbuséen. Le Corbusier établira en effet à de nombreuses reprises une analogie entre la maîtrise de la dimension constructive (technique, programmatique, fonctionnelle, etc.) pour l'architecte et celle de la grammaire par l'écrivain et le penseur. L'idée étant ici, en référence au caractère structuré et cohérent caractérisant les systèmes linguistiques, d'insister sur la dimension « fondatrice » (dans les multiples déterminations possibles de ce terme) et structurante pour la discipline architecturale du phénomène constructif et technique. La maîtrise de la construction par l'architecte, tout comme la maîtrise de la grammaire pour l'écrivain, est une pré-condition ou une condition absolument nécessaire pour pouvoir articuler la moindre phrase, qu'elle soit architecturale ou littéraire. Il est clair, en ce qui concerne la dimension constructive, qu'il s'agissait là d'une lacune importante dans l'éducation architecturale du jeune Jeanneret⁷⁴⁸. L'insistance de Perret sur la nécessaire maîtrise de la dimension constructive a été une incitation décisive dans le cadre de son évolution intellectuelle et professionnelle. Ce n'est pas pour rien que Jeanneret passa des heures à parfaire ses connaissances dans ces domaines lors de cette période parisienne. Car la construction n'est pas n'importe quelle « langue ». C'est une langue « maternelle », c'est-à-dire une langue première, celle dans et à partir de laquelle nous « naissons » au langage en général et pouvons ainsi apprendre et comprendre d'autres systèmes signifiants et d'autres manières de parler. Cette langue maternelle donne en quelque sorte naissance à la compétence linguistique comme telle, à la capacité de s'exprimer, à la possibilité de hisser sa propre parole en direction de la création et de la poésie. La comparaison de l'œuvre architecturale et de la poésie, omniprésente chez Le Corbusier à de multiples niveaux, est là aussi très présente chez cet amoureux inconditionnel des lettres qu'était Perret (qui était l'ami de nombreuses grandes figures de la littérature française, et notamment de Valéry) :

⁷⁴⁸ Et, bien qu'à un autre niveau, pas seulement pour lui, dès lors que l'on prend en compte la formation avant tout « graphique » reçue par la majorité des architectes formés par les Beaux-arts.

« TECHNIQUE, PERMANENT HOMMAGE RENDU À LA NATURE, ESSENTIEL ALIMENT DE L'IMAGINATION, AUTHENTIQUE SOURCE D'INSPIRATION, PRIÈRE, DE TOUTES LA PLUS EFFICACE, LANGUE MATERNELLE DE TOUT CRÉATEUR.
TECHNIQUE PARLÉE EN POÈTE NOUS CONDUIT EN ARCHITECTURE »⁷⁴⁹

D'une manière tout à fait similaire à la pensée développée par Le Corbusier, Perret ne pense absolument pas les rapports entre art et technique sur le modèle d'un antagonisme ou d'une opposition, mais bien plutôt sur la mode à la fois d'une complémentarité et d'une distinction persistante à de nombreux niveaux (priorité chronologique et logique, différence des champs d'application, etc.). L'influence de Perret a certainement été décisive sous cet aspect et a certainement frappé au plus haut point le natif de La Chaux-de-Fonds dans sa recherche du sublime en architecture. Loin de tout fonctionnalisme réduisant l'architecture à n'être qu'une discipline purement technique et scientifique (vision au fond bien plus tardive), le rationalisme constructif de Perret est au contraire hautement poétique (comme le sera celui de Le Corbusier⁷⁵⁰).

La pensée architecturale de Perret est en effet extrêmement belle et singulière au sein de l'ensemble du rationalisme architectural. Elle en est une interprétation très personnelle en tous les cas. Pour celui qui définissait également l'architecture comme « l'art de faire chanter le point d'appui »⁷⁵¹, le terme de « construction » incarne véritablement l'alliance indissoluble et l'union intime entre l'art et la technique au sein du phénomène architectural. L'architecte est poète de la construction. Mais encore faut-il savoir parler la technique en poète et pas simplement en technicien (ce qui est déjà beaucoup !). L'architecte est celui qui sait se servir de la technique comme d'un point d'appui et d'un point d'ancrage nécessaire au service de la poétique de l'œuvre, qui sait faire de la contrainte technique un instrument d'invention au service de son imagination rationnelle. Et si la maîtrise technique et la résolution des problèmes fonctionnels et programmatiques apparaissent toujours comme chronologiquement et logiquement premières, comme un ensemble de conditions nécessaires pour qu'il y ait architecture dans toute la dimension artistique attachée à ce terme (et par conséquent pas simplement œuvre d'ingénieur), les

⁷⁴⁹ Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 233-234.

⁷⁵⁰ Rappelons que Le Corbusier remarquera à de nombreuses reprises qu'il attache la plus haute valeur spirituelle au terme de « construction ».

⁷⁵¹ Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 243.

rappports entre art et technique au sein du concept de « construction » élaboré par Perret sont extrêmement riches et profonds, loin de toute opposition simpliste et stérile. Si les débuts de Jeanneret en tant que graveur de boîtiers de montres l'ont d'emblée initié à la subtilité des liens entre contrainte technique et création, et si ses rencontres répétées avec le monde industriel ont certainement très tôt achevées de le convaincre de renoncer à opposer les deux phénomènes, l'injonction de Perret consistant à penser l'architecture comme poésie de la technique nous semble tout à fait décisive. Perret a su faire voir au jeune Jeanneret toute la poésie potentiellement exprimable par une structure constructive (chose technique s'il en est) ou par un matériau de prime abord aussi basement utilitaire que le béton armé. Et montrer qu'il pouvait y avoir une poésie dans le béton armé, c'était en quelque sorte démontrer qu'il pouvait y avoir une poésie architecturale authentiquement *moderne*, une nourriture spirituelle d'esprit nouveau pour les hommes modernes. Toute poésie n'est pas nécessairement nostalgie. Toute poésie n'est pas nécessairement retour ou imitation du passé glorieux ou de la belle nature. Or, telle est la mission de l'architecte et l'une des plus authentiques leçons tirée (et par la suite enseignée) par Le Corbusier, leçon dont les germes ont certainement été profondément enracinés en lui par Perret.

Cependant, il semble clair qu'en ce qui concerne la question des rapports entre l'architecte et l'ingénieur (entre art et technique, dimension artistique désintéressée et aspect utilitaire), l'architecte de la Villa Savoye, tout en partageant de nombreux points d'accord avec Perret, maintiendra une distinction (si ce n'est parfois une véritable opposition dans certains contextes) beaucoup plus tranchée entre la dimension artistique du phénomène architectural et sa dimension technique-constructive. L'architecture n'est pas tout entière « contenue » dans cette poésie du point d'appui dont parle Perret. L'architecture, au sens strict et restreint du terme concerne la production de la beauté et de l'émotion plastique et met tant en jeu la question de l'énigme de la création individuelle que celles liées à la constitution anthropologique du récepteur ou à la dimension métaphysique de l'ordre géométrique et mathématique du monde. Nulle maîtrise des procédures techniques, aussi savante et ingénieuse soit-elle, ne saurait produire comme telle et par ses seuls moyens le beau artistique (même si elle y contribue d'une manière absolument

nécessaire en architecture). Pas d'opposition de principe ici, mais une distinction à maintenir en fait et en droit.

D'autres points méritent encore d'être évoqués ici. Premièrement, si nous reprenons les expressions du jeune Jeanneret dans sa lettre à L'Eplattenier du 22 novembre 1908, et en particulier toutes celles faisant état de l'importance du « concept » en architecture, il serait tout à fait important de rappeler l'importance de Perret sur ce point. Le Corbusier, qui intitulera l'un des plus célèbres chapitres de *Vers une architecture* « Architecture, création de l'esprit », prolongera ainsi certaines des réflexions de son maître Perret. Si l'architecture n'est pas pensée par Le Corbusier uniquement en tant que réalité matérielle, ou phénomène à vocation utilitaire et sociale, mais bien également comme « chose de l'esprit » (à la fois au sens de fruit d'un acte de création par un esprit et au sens d'une chose appartenant de plein droit au domaine spirituel), c'est en tant que la discipline architecturale mobilise pleinement l'esprit de son créateur en vue d'une juste conception de la réalité à bâtir. En tous les cas, il est manifeste que c'est à ce moment que le jeune Jeanneret s'est forgé une conviction qui sera définitoire de l'attitude corbuséenne à l'égard du rôle et de la fonction de l'architecte en tant qu'intellectuel à part entière (ce qui explique également pour une part la place accordée à la théorie dans l'ensemble de son œuvre). Pour nous limiter à cela, notons l'une des formules de Perret dans le texte de la *Contribution*, qui est à cet égard tout à fait frappante et pourrait se rapprocher par bien des aspects du vocabulaire corbuséen :

« L'ARCHITECTURE S'EMPARE DE L'ESPACE, LE LIMITE, LE CLÔT, L'ENFERME. ELLE A CE PRIVILÈGE DE CRÉER DES LIEUX MAGIQUES, TOUT ENTIERS ŒUVRE DE L'ESPRIT »⁷⁵²

Deuxièmement, nous avons déjà mis en avant le fait que c'était Perret qui avait initié et sensibilisé le jeune architecte suisse de passage dans son atelier à la tradition dite « rationaliste » en histoire de l'architecture, cela notamment en lui faisant lire Viollet-le-Duc, Auguste Choisy ou Julien Guadet (le maître de Perret)⁷⁵³. Il ne s'agit pas là

⁷⁵² Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁵³ Voici comment Karla Britton retrace l'influence de la tradition rationaliste sur Auguste Perret, p. 22-23 : « Si Perret héritait de sa famille son attachement à la dimension artisanale de l'architecture, il était aussi l'héritier de la pensée rationaliste française datant du XIXe siècle : Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), Auguste Choisy

de la moindre contribution de Perret au développement intellectuel de son jeune admirateur, tant en ce qui concerne la conception de la discipline architecturale qu'en ce qui concerne son interprétation à venir de l'histoire de celle-ci. Pour Perret⁷⁵⁴ comme pour tout rationaliste depuis Viollet-le-Duc, ce qui caractérise et définit prioritairement une époque architecturale, c'est moins un système esthétique, visuel et ornemental (un ensemble d'apparences formelles) que la possession d'un système constructif typique et original, régissant les rapports de résistance et de stabilité au sein de l'œuvre et déterminant pour bonne part la forme et l'aspect de celle-ci (sans pour autant que la forme soit réductible de manière automatique ou mécanique au mode de structure aux yeux de Perret). L'histoire de l'architecture est ainsi l'histoire de la succession de *types* constructifs, caractérisés à chaque époque architecturale (classique grec, roman, gothique, moderne, etc.) par un mode structurel déterminé et un matériau capable d'exprimer et d'incarner celui-ci de manière privilégiée. L'introduction de Jeanneret à cette tradition de pensée est tout à fait décisive pour qui veut comprendre son parcours intellectuel et évaluer à sa juste place les théories architecturales du futur Le Corbusier. Or, là encore, quand on regarde de près la manière dont Le Corbusier se livra à ses innombrables

(1841-1909) et Julien Guadet (1834-1908). Cette filiation dota Perret d'un certain savoir intellectuel, et ses collègues reconnaissaient qu'il avait tiré un excellent parti de cette école de pensée. Grâce à ces origines intellectuelles, Perret mûrit ses idées théoriques et put donner une vision claire de sa conception des valeurs matérielles et morales de l'architecture. Perret affirmait que Viollet-le-Duc avait été son premier modèle intellectuel, ce qu'illustre l'histoire racontée par l'architecte Pierre Vago, ami proche de Perret et rédacteur en chef de *L'Architecture d'aujourd'hui*. Vago raconte comment Perret découvrit, à l'âge de onze ans, le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-1868), de Viollet-le-Duc, sur les étagères de son père, et dans lequel il trouva la justification théorique d'une architecture envisagée comme une logique constructive. Que cette histoire soit authentique ou non, il est manifeste que la pensée exprimée par Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire* et dans les *Entretiens sur l'architecture* (1863 et 1872) a profondément influencé la théorie et la pratique architecturales de Perret. Il aurait confié à Vago : « C'est Viollet qui est mon véritable maître : c'est lui qui m'a permis de résister à l'École ». Grâce à son expérience d'apprenti dans l'entreprise paternelle, Perret dut être sensible à la formation architecturale prônée par Viollet-le-Duc. Ce dernier s'insurgeait contre l'architecture « officielle » qui séparait le dessin de l'exécution ; pour résoudre les problèmes techniques et favoriser l'émergence d'une nouvelle architecture, il préconisait le retour au système médiéval dans lequel l'architecture était déterminée par les artisans eux-mêmes. En soulignant le rôle primordial de la structure et de la construction, Viollet-le-Duc apportait à Perret une approche logique de l'architecture fondée sur des principes fondamentalement rationnels ».

⁷⁵⁴ Voir ici la reconstruction tout aussi « aphoristique » de l'histoire des systèmes architecturaux dans la *Contribution* de Perret.

Karla BRITTON, *op. cit.*, p. 234-235 : « À L'ORIGINE, IL N'EST D'ARCHITECTURE QUE DE CHARPENTE EN BOIS. POUR ÉVITER LE FEU, ON CONSTRUIT EN DUR. ET LE PRESTIGE DE LA CHARPENTE EN BOIS EST TEL, QU'ON EN REPRODUIT TOUS LES TRAITS, JUSQU'AUX TÊTES DE CHEVILLE. À PARTIR DE CE MOMENT, L'ARCHITECTURE DITE CLASSIQUE N'EST PLUS QU'UN DÉCOR. ENTRE TEMPS S'ÉLÈVE SUR LE SOL DE FRANCE LE ROMAN, PUIS L'OGIVAL, NERVURE ET ARC BOUTANT, VÉRITABLE CHARPENTE DE PIERRE QUI COUVRE L'EUROPE. ENFIN VOICI LA CHARPENTE D'ACIER PUIS, NÉE EN FRANCE, LA CHARPENTE EN BÉTON DE CIMENT ARMÉ, PRÊTE À COUVRIR LE MONDE D'UNE AUTHENTIQUE ARCHITECTURE ».

reconstructions de l'histoire de l'architecture, on peut voir que son interprétation relève souvent bien moins de la catégorie générale d'« idéalisme » que d'une reprise spiritualisée de la tradition rationaliste. Car en effet, on pourrait qualifier d'« idéaliste » une vision de l'histoire pour laquelle le devenir est avant tout le lieu de la manifestation ou de l'incarnation dans la matière de la vie historique concrète d'idées abstraites qui en dirigeraient le cours. C'est ainsi, par exemple, que pour Hegel l'histoire est le lieu de l'advenue à soi de l'Esprit Absolu par un processus de médiation permettant la relève des contradictions inhérentes à l'Idée. Or, si quelqu'un comme Le Corbusier ne cherche en rien à formuler pour elle-même une philosophie de l'histoire (il ne s'agit pas de cela), les différentes reconstructions qu'il nous offre de l'histoire particulière de l'architecture ne sauraient être idéalistes en ce sens. Alors que pour un Schopenhauer l'histoire de l'architecture est l'histoire de l'opposition entre les *idées* de pesanteur et de résistance et que pour Hegel elle représente une étape nécessairement « dépassée » de l'incarnation sensible des idées les plus hautes et spirituelles de l'esprit des peuples, nulle trace d'un idéalisme à proprement parler chez Le Corbusier. Qu'il s'agisse de Hegel ou de Schopenhauer, leur idéalisme général se manifeste jusque dans une « idéalisation » de leur appréciation du phénomène architectural. Chez Le Corbusier, en cela héritier du rationalisme de Perret, l'histoire de l'architecture n'est pas une histoire de l'idée⁷⁵⁵, mais bien une histoire du perfectionnement de modalités structurelles et constructives *vecteurs* d'idées et de valeurs spirituelles et *reflets* conformes aux temps qui leur ont donné naissance (presque sur le modèle du développement industriel au fond). Ce qui n'est pas la même chose. Faire une histoire de l'architecture d'un point de vue rationaliste n'exclut par ailleurs pas de prendre en considération le domaine spirituel de l'idée.

⁷⁵⁵ Nous ne voulons absolument pas dire qu'il n'y aurait aucune présence d'éléments idéalistes dans les reconstructions historiques de Le Corbusier. Au contraire, certaines des analyses les plus brillantes de Turner tendent à le montrer de manière absolument convaincante et définitive. En ce qui concerne certains des tableaux qu'il peut dresser de l'histoire de l'humanité ou de l'histoire culturelle, ces propos sont souvent très « idéalistes » en ce qu'ils décrivent le processus historique comme un enchaînement de types idéaux (ce qui ne veut pas encore dire que pour lui ces idées dirigeraient le cours des choses ; les types dégagés pouvant très bien être considérés comme des effets d'une analyse *a posteriori*). Reconstructions souvent d'autant plus « idéalistes » qu'elles s'attachent à reconstruire ce qui ne saurait l'être en quelques pages...Mais, dès lors qu'il s'attelle à l'objet particulier qu'est l'architecture, le mode de reconstruction adopté par Le Corbusier est la plupart du temps marqué par de très nombreux schèmes issus d'un récit rationaliste, ce qui ne veut ni dire que ces motifs rationalistes soient les seuls et uniques éléments présents dans de telles reconstructions, ni que l'approche rationaliste (dans toute sa richesse) serait réductible à un pur « fonctionnalisme » dénué de toute spiritualité (ce qui en est une version extrême et par bien des points absurde) ou que rationalisme et spiritualité seraient nécessairement mutuellement exclusifs l'un de l'autre (ce que semble impliquer l'usage fait par Turner du terme « idéalisme »).

Rappelons (par exemple) ce passage intéressant de *L'Almanach d'architecture moderne* :

« Ce sont des systèmes purs qui sont les diverses architectures de l'histoire. Ces systèmes étendent leurs effets de la maison au temple. Le décor est en dehors du système (...) Chaque fois qu'une époque n'a pas abouti à l'élaboration d'un système, le moment architectural ne s'est pas produit. Ce style comporte la solution rigoureuse d'un problème de statique : à chaque architecture est attaché un mode de *structure*. Ce système comporte la création d'un jeu harmonieux de formes réalisant un phénomène plastique entier »⁷⁵⁶

Ce passage, qui est d'ailleurs immédiatement suivi par des illustrations tirées de *l'Histoire de l'Architecture* d'Auguste Choisy, illustre parfaitement la présence d'éléments propres au mode de reconstruction de type rationaliste constamment opéré par Le Corbusier sur ces thématiques. La persistance de tels éléments semble bien indiquer la profondeur de l'empreinte laissée sur le jeune Jeanneret par les enseignements de son second maître. Comme le soulignera Le Corbusier dans un texte de 1932 consacré à Perret⁷⁵⁷ : « pendant les 14 mois passés chez lui, il fut pour moi autre chose qu'un patron d'agence »⁷⁵⁸. Cela d'autant plus que le séjour parisien de Jeanneret précède son grand voyage en Orient, voyage au cours duquel son attention se fera toujours plus architectonique et structurelle, en ce qui concerne l'appréhension du vernaculaire, mais aussi et surtout face aux grandes œuvres du classicisme grec. Nous pensons réellement que la découverte de la tradition rationaliste, ainsi que celle du rationalisme poétisé de Perret, doivent être pris en compte en ce qui concerne la compréhension de l'évolution du regard corbuséen quant à l'appréhension des réalités architecturales lors de ses voyages. Il ne s'agit encore une fois nullement d'affirmer que Jeanneret appréhende l'architecture en pur rationaliste, ce serait évidemment faux et nous ne le pensons pas. La spiritualité de l'architecture est une donnée essentielle (et représente au fond l'une des constantes les plus fondamentales du parcours tout entier de l'architecte de Ronchamp), l'importance attachée par l'architecte à l'incarnation de valeurs et à la pureté des formes dans l'architecture en témoignent. Mais, à moins de caricaturer à outrance les

⁷⁵⁶ *Almanach*, p. 7.

⁷⁵⁷ Pierre Vago, rédacteur en chef de la toute jeune revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, demandera en 1932 une contribution à Le Corbusier pour un numéro spécial consacré à Perret. On peut lire ce texte dans les *Lettres à Auguste Perret*, p. 225-234.

⁷⁵⁸ *Lettres à Auguste Perret*, p. 232.

thèses rationalistes ou de les réduire à une forme de non pensée (comme si tout rationaliste souffrait d'une forme de cécité au spirituel), et ainsi d'opposer presque terme à terme un rationalisme vidé de toute substance spirituelle et un idéalisme tellement focalisé sur l'absolu et la pureté qu'il rendrait l'architecte incapable de résoudre le moindre problème technique, pourquoi ne pas envisager une voie « moyenne », rendant davantage justice à la complexité des positions intellectuelles ? Dire, comme le fait Turner, que Le Corbusier voit dans le Parthénon « un raffinement de l'Esprit, plutôt que de la structure ou de la construction, selon la vision rationaliste »⁷⁵⁹, pourquoi cela semble-t-il si antithétique ? Ne peut-on à la fois admirer le raffinement de l'esprit et l'ingéniosité constructive et l'agencement matériel du réel bâti ? Au fond, toute la force de Le Corbusier (et de Perret ici) est de ne pouvoir se laisser enfermer dans des catégorisations trop rigides, mais d'offrir une synthèse si personnelle des éléments préexistants que, bien souvent, les mots semblent nous faire défaut dès lors que nous persistons à vouloir coller une étiquette générale sur une certaine attitude intellectuelle.

Évoquons encore un dernier point, en lien avec ce qui précède : la modernité de Perret, chantre du béton armé, est loin de pouvoir être comprise comme une hostilité au passé, bien au contraire⁷⁶⁰. Et c'est en la figure de Perret que Jeanneret a également très certainement compris ce qui préfigurait bien des traits si particulièrement attachés au futur Le Corbusier en regard de son rapport à l'histoire⁷⁶¹. Grâce à Perret notamment, Jeanneret a pu voir que si toute beauté n'est pas nostalgie, la recherche de modernité n'est pas contraire à l'attachement au passé. Au contraire, c'est au contact du passé qu'il faut partir à la recherche de ce qu'il peut y avoir d'éternel dans le transitoire de la modernité. Et même si Le Corbusier assumera cette soif de modernité d'une manière bien plus effrénée et radicale qu'un Perret, somme toute bien réticent à de nombreux visages du

⁷⁵⁹ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁶⁰ Citons à ce propos l'appréciation de Le Corbusier, *Lettres à Auguste Perret*, p. 230 : « Dans toute cette affaire, Auguste Perret révélait des racines prises dans le terroir. À cette lumière, Perret n'est pas du tout un révolutionnaire, c'est un *continuateur*. Sa personnalité entière est dans cette continuation des grandes, nobles et élégantes vérités de l'architecture française ».

⁷⁶¹ À propos de *Vers une architecture*, voici ce que dit William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 168 : « (...) tout en se faisant l'avocat d'une nouvelle architecture et en donnant des indications sur ce qu'elle devait être éventuellement, il insistait sur le rôle de la tradition pourvoyeuse de grands exemples dont les leçons serviraient les objectifs contemporains. Loin d'être une défense du fonctionnalisme, c'était un ouvrage mû par une haute conception du rôle de l'art ».

moderne⁷⁶², il n'en reste pas moins que le modernisme corbuséen n'est pas un modernisme de la *tabula rasa* au sens d'une rupture violente ou d'une volonté d'indifférence à l'égard du passé. Cela a déjà été souligné à de nombreuses reprises, si Le Corbusier cherchera à recommencer l'architecture, cela n'est pas tant dans le sens d'une réinvention totale en partant du point zéro de l'histoire, qu'en remontant en-deçà des perversions historiques en direction des bases fondamentales, éternelles et donc toujours présentes de l'art architectural.

Pour finir sur ce deuxième moment, il convient de reprendre les points importants de ce premier passage parisien en ce qui concerne le développement d'une pensée normative dans les idées du futur Le Corbusier. Il apparaît tout d'abord assez clairement au vu de ce qui précède que l'introduction de Jeanneret à la tradition rationaliste en architecture constitue pour lui une invitation à une considération fondamentalement *typologique* de l'histoire de l'architecture. L'histoire apparaît ainsi comme une succession de types constructifs et structurels en lien avec le développement des conditions techniques et l'usage de matériaux privilégiés. À la différence de l'approche d'intellectualisation des *formes* naturelles régionales, typique de sa première formation, l'approche rationaliste ou « logique » en termes de typicité structurelle est tout à la fois moins abstraite et plus « architecturale ». Moins abstraite en ce qu'elle ne vise pas à la création de formes en quelque sorte « tirées » de l'essence intemporelle de la réalité naturelle considérée en soi, mais s'inscrit dans un mouvement temporel de succession, de progression ou d'évolution continue. Plus architecturale en ce que cette approche n'est plus simplement une affaire « graphique » (une conception de dessinateur ou de peintre) visant à la production d'une apparence visible (des ornements décoratifs), mais en ce que les formes

⁷⁶² Nous avons choisi de ne pas revenir ici en détails sur les raisons de la brouille entre Le Corbusier et Perret, qui sont très bien étudiées par ailleurs. Mais il est clair, selon l'appréciation que donnera Le Corbusier des thèses de Perret dans le texte de 1932, que l'architecte de l'immeuble de la rue Franklin représente à ses yeux une figure paradoxale à la fois d'une grande modernité (dans son utilisation assumée du béton armé par exemple) et d'un caractère tout à fait « réactionnaire » par d'autres aspects. Des questions telles que celles du rôle de la machine, du caractère artistique de l'œuvre architecturale ou de l'importance de l'urbanisme diviseront profondément les deux hommes. Citons ici un extrait du texte de 1932, *Lettres à Auguste Perret*, p. 232 : « Et dès lors, voici le paradoxe. Auguste Perret se divise en deux hommes : le constructeur (dans le sens le plus élevé et le plus digne) et l'architecte dans un sens qui n'est pas celui des temps modernes. D'une marche impeccable, il dote l'architecture moderne des formes que les techniques recèlent ; c'est un découvreur architecte, un conquistador. Et d'autre part, dans une attitude oratoire d'opposition inattendue et non concevable, il défend les moyens périmés, les modes de cour et il s'assied entre deux chaises ; l'Institut sent ses fouets et le hait, et la génération qui le suit reçoit ses fouets, se rebiffe et s'attriste ».

architecturales sont spécifiquement rapportées à une multiplicité de facteurs propres à l'art de bâtir (des techniques, des matériaux, l'évolution sociale, etc.). La découverte de l'approche rationaliste de l'histoire de l'architecture constitue ainsi un jalon essentiel dans la recherche de cohérence, de continuité en ce qui concerne l'interprétation rationnelle du phénomène architectural en ses multiples manifestations historiques. Pour marquer le devenir historique et y inscrire son nom (et telle est l'ambition de Jeanneret), il faut pouvoir s'y situer, pouvoir rendre compte de la nécessité de sa propre position dans l'histoire tout autant que se positionner soi-même comme un jalon nécessaire. Or, il est clair que l'insistance rationaliste sur le fait que le trait définitoire d'une époque architecturale ne réside pas dans des critères avant tout esthétiques ou formels, mais bien dans l'alliance entre un mode de construction (considéré comme facteur déterminant) et des formes, permettra également à Le Corbusier de s'inscrire comme révolutionnaire en regard de cette interprétation de l'histoire par la mise au point aussi bien du système « Dom-Ino » que le développement progressif des « cinq points » de l'architecture. La grande force de Le Corbusier sera en même temps d'affirmer une certaine autonomie de la plastique par rapport au structurel, sans penser aucun antagonisme de fond entre les deux niveaux, mettant ainsi en avant le fait que tout grand type ou système architectural est irréductiblement système structurel et système plastique. Une révolution constructive qui ne trouve pas les formes dans lesquelles elle puisse exprimer son essence singulière ne se hissera jamais au rang d'une véritable architecture. Enfin, remarquons que d'un point de vue normatif, la pensée rationaliste d'un développement historique de types architecturaux constituera une source de réflexion féconde pour l'architecte de La Chaux-de-Fonds. Réinterprétée à l'aune de la notion moderne et industrielle de « standard » (rappelons ici l'importance des débats autour de cette notion en Allemagne notamment), la typologie des modes constructifs et des systèmes architecturaux, deviendra un outil original à la fois de lecture de l'architecture du passé et un horizon pour la production propre de l'architecte. Ce qui est remarquable dans le développement intellectuel de Le Corbusier réside dans le potentiel d'assimilation des expériences et de réinvention des leçons apprises, cela au service d'une pensée originale et profonde. Car, au fond, ce n'est que par l'expérience du voyage (notamment en Orient) que les influences rationalistes (et d'autres), alliées à d'autres éléments de réflexion,

délivreront tout leur potentiel de création pour l'architecte. Voir dans le Parthénon un standard sur le modèle du perfectionnement progressif d'une automobile, cela n'aura été possible à Jeanneret que du fait de nombreuses expériences intellectuelles, mais cela n'aura également été possible que par la singularité du génie de l'architecte suisse. Si Le Corbusier aimera tant à se présenter comme un parfait autodidacte, il n'est pourtant pas vrai qu'il tirât tout de son propre fonds. Sa grande force est dans sa capacité à faire usage, à faire fructifier et à rendre fécond ce « fonds » d'expériences diverses, cela au service d'un projet singulier. La nature de son génie intellectuel correspond de manière très exacte à sa définition de la bonne architecture : un art de la mise en rapport et de la mise en relation entre des éléments jusque-là disjoints.

Nous avons déjà amplement discuté ce point dans notre deuxième partie, et nous aurons encore l'occasion d'y revenir dans ce qui suit, mais il nous semble assez manifeste que la constitution du point de vue normatif adopté par Le Corbusier se sera formée progressivement tout au long de son parcours intellectuel jusqu'à ses premières formulations de « maturité » dans les années 20. Le fait de faire se rejoindre les préoccupations de la modernité machiniste et industrielle autour de la notion productive de standard et une appréhension singulière de l'architecture du passé (chefs d'œuvre et folklore), cherchant à y déceler à la fois des standards du corps et des standards du cœur, forme véritablement toute la sève et toute la saveur de la conception corbuséenne de la norme. Au fond, le standard ou le type véritable, s'il s'inscrit toujours (pour parler avec Perret) dans les conditions passagères de l'histoire, pour être véritablement une norme de l'architecture au sens le plus fort du terme (pas simplement une généralisation descriptive et empirique, mais une vérité prescriptive), doit pouvoir retrouver les conditions « permanentes » de l'échelle humaine et de l'inscription humaine dans l'ordre du monde. C'est bien pourquoi ce moment rationaliste ou « moment Perret », s'il ne constitue pas encore comme tel ni tout seul une formulation décisive de la théorie normative de l'architecture, représente bien un jalon essentiel dont l'empreinte sera persistante et les virtualités grosses de résonances ultérieures.

Paris (deuxième) : la rencontre avec Ozenfant et le développement du purisme

C'est par l'entremise d'Auguste Perret et de son club de réflexion « Art et Liberté » que Charles-Édouard Jeanneret, de retour à Paris après son premier séjour de 1908, fera en 1917 la rencontre d'Amédée Ozenfant en une sorte de véritable coup de foudre amical et intellectuel. Cette rencontre avec Ozenfant et le développement de l'aventure commune du purisme représente une étape décisive et dernière dans le processus de métamorphose de Jeanneret en Le Corbusier. En ce qui concerne la question du développement de l'aspect normatif de la pensée de l'architecte, fruit de la « digestion » des expériences accumulées depuis La Chaux-de-Fonds et les premières découvertes du voyage, la co-création par Jeanneret et Ozenfant des théories puristes nous semble tout à la fois un moment original et en continuité avec ce qui le précède. C'est pourquoi il nous faut revenir avec soin sur les thèses puristes avant que d'entreprendre la présentation des positions de Le Corbusier à partir de ses grands manifestes des années 20. Dans ce chapitre, nous avons choisi de ne pas évoquer séparément l'expérience du voyage, mais de la traiter de manière « transversale », tant sa présence est partout sensible et tout à fait déterminante pour la formation intellectuelle de l'architecte. Dans le cadre de cette troisième partie, où nous nous intéressons aux rapports entre la norme et le hors-norme dans la conception architecturale de Le Corbusier, il conviendra bien entendu de revenir sur liens entre le voyage d'Orient et les thématiques relevant du champ normatif. Cette décision implique, en dépit du point de vue génétique adopté ici, de renoncer à espérer suivre par le détail l'évolution de la pensée de Jeanneret durant l'ensemble des années s'étendant de la première formation à La Chaux-de-Fonds jusqu'à l'installation définitive à Paris à l'orée de 1920 (ce qui explique ici le saut temporel entre l'époque du travail chez Perret et la rencontre avec Ozenfant). C'est pourquoi nous avons organisé ce chapitre génétique autour de « moments choisis » (autour de trois grandes figures du maître) en ce qu'ils ont tous en commun d'avoir été générateurs de quelque chose d'important dans l'évolution théorique de Le Corbusier.

Une fois encore, il ne s'agit pas de revenir par le menu sur les circonstances de la rencontre entre Jeanneret et Ozenfant, sur les péripéties biographiques de

leurs relations ou sur la part à attribuer à chacun au sein de leur contribution commune. Ce qui reste cependant certain, c'est que l'influence d'Ozenfant aura elle aussi été décisive dans le parcours de Le Corbusier : il l'aura notamment sensibilisé aux mouvements artistiques et picturaux les plus contemporains, l'aura encouragé à développer et à prendre confiance en ses propres talents de peintre, il l'aura introduit dans des cercles extrêmement prisés par tout jeune homme désireux de se faire un nom dans la capitale, il aura eu avec lui des échanges intellectuels quotidiens et intenses qui auront été précieux pour l'architecte en ce qui concerne la clarification de ses propres conceptions sur l'art et l'architecture. Le moment puriste constitue ainsi un moment charnière au niveau professionnel et intellectuel pour le futur Le Corbusier. « Charnière » parce que situé à l'entre-deux, marquant et permettant un passage entre les expériences antérieures et la formulation future de ses grandes théories-manifestes sur l'architecture. Cette étape constitue bien une sorte de saut, en ce que l'on retrouve dans les textes communs de Jeanneret et Ozenfant des thématiques et des conceptions qui n'étaient pas (ou peu) présentes auparavant, ainsi que des motifs récurrents ayant pris une forme nouvelle et une expression plus consistante. Mais puisqu'il s'agit pour nous d'une étape charnière, cela veut également dire qu'à nos yeux, Le Corbusier *strictement* « puriste » n'est pas encore totalement Le Corbusier. Si l'on compare ne serait-ce qu'un texte comme *Après le cubisme* et les articles de *l'Esprit nouveau* qui seront repris dans un volume tel que *Vers une architecture*, des évolutions importantes apparaissent⁷⁶³.

C'est que nous allons essayer de mettre en lumière sur un certain nombre de points ici, cela en nous appuyant avant tout sur l'important ouvrage *Après le cubisme*. Ce texte, véritable manifeste écrit à quatre mains, présente la théorie artistique dite « puriste ». Il faut bien noter que ce texte, et c'est là un fait d'importance pouvant pour partie expliquer certaines disparités avec les grands

⁷⁶³ Au point de vue *théorique pur*, les analyses contenues dans *Vers une architecture* semblent pour une très grande part encore applicables à l'évolution future de Le Corbusier. Ce qui ne veut absolument pas dire que la pensée de l'architecte serait comme formulée de manière définitive dans les textes de ces années-là et qu'aucune évolution d'importance n'aura plus lieu. Au contraire, la recherche théorique menée par Le Corbusier, bien que patiente, est en perpétuel mouvement, tout comme sa production architecturale : sans cesse à la recherche d'un nouveau concept, d'une nouvelle formulation, de nouvelles idées. Nous aurons à faire nombre de remarques sur l'évolution de la pensée de l'architecte en prenant pour base de référence cette pensée des années 20 qui sera étudiée au prochain chapitre. Ce qui impressionne le regard rétrospectif reste néanmoins l'extraordinaire cohérence d'ensemble de la pensée théorique de l'architecte. Cette pensée, à défaut d'une unité radicalement systématique, est réellement marquée par une volonté de systématisation, c'est-à-dire d'ordre et de composition harmonieuse entre les différents plans de la réflexion.

articles corbuséens sur l'architecture, n'est pas un texte portant spécifiquement sur l'architecture, mais bien plutôt un texte de théorie artistique et plus particulièrement de théorie picturale. Cependant, toute théorie architecturale, si elle relève d'une esthétique « spéciale », entre tout de même en résonance avec des considérations esthétiques générales. Et il en va de même pour une théorie picturale, en ce que celle-ci engage des questions générales relatives à la nature de l'art comme tel. C'est pourquoi il nous paraît légitime de mettre en regard les thèses picturales et artistiques d'*Après le cubisme* et les positions plus spécifiquement architecturales que Le Corbusier développera par la suite. Cela d'autant que de nombreux éléments des théories strictement puristes persisteront dans les textes architecturaux de *l'Esprit nouveau*, en dépit d'inflexions déjà perceptibles.

Se plaçant « à l'avant-garde de l'avant-garde », Ozenfant et Jeanneret entendent remplacer le mouvement cubiste et le destituer de son hégémonie au profit de leur propre mouvement. Reconnaisant les mérites de leurs prédécesseurs (cubistes et précubistes), nos deux auteurs n'en affirment pas moins le caractère dépassé de ces tentatives artistiques au regard de l'évolution des temps modernes. S'affirme ici déjà le thème de l'existence d'un « esprit nouveau »⁷⁶⁴ et celui de la nécessaire mise en adéquation des formes artistiques avec les exigences du temps présent. Ce constat est ici particulièrement intéressant car, si dans ses textes d'architecture, Le Corbusier a toujours reconnu le caractère de modernité et l'aspect précurseur de la peinture cubiste (au même titre en cela que les objets industriels issus de l'ingénierie) afin de mettre en lumière le côté « retardataire » de l'architecture, est ici affirmé un certain dépassement du cubisme au sein de l'évolution picturale elle-même.

Voici le point de l'argumentation des deux auteurs puristes, parlant d'abord des précurseurs du cubisme (pensons notamment aux impressionnistes ici) :

« Tous ont prouvé surabondamment la quasi-indifférence du sujet en tant qu'anecdote ; c'est dire que la condition primordiale du grand art plastique est non l'imitation, mais la qualité des effets de la matière. Autrement dit, que les objets visibles ou leurs éléments comptent dans

⁷⁶⁴ La croyance fondamentale en l'avènement d'un siècle neuf anime Le Corbusier depuis ses années de jeunesse et ses expériences de voyage (il s'agit d'ailleurs d'un sentiment partagé par nombre des ses contemporains). Avec le concept d'« esprit nouveau », ce sentiment trouvera un véritable statut théorique dans le dispositif de pensée de l'architecte.

l'œuvre plastique, par la vertu de leurs propriétés physiques, leurs conflits ou leurs accords, quel que soit le sujet dont ils émanent »⁷⁶⁵

En un mot, le grand apport de la peinture moderne est d'avoir mis au jour la nécessité de la « prédominance du plastique sur le descriptif »⁷⁶⁶. L'essence de l'art pictural n'est pas dans sa nature mimétique de reproduction d'une réalité prise comme sujet, mais bien dans l'exploitation et l'organisation des potentialités et des qualités de la matière picturale elle-même. La peinture doit prendre sa propre matière (forme et couleur) pour sujet. Voilà pour les auteurs puristes l'apport majeur des moments précubiste et cubiste : le retour à la sensation véhiculée par la matière picturale elle-même, cela par une destitution du rôle central du sujet. Pour autant, Ozenfant et Jeanneret rejettent toutes les théories cubistes et, dans une affirmation extrêmement provocante, assimilent la peinture cubiste à une peinture purement ornementale, la comparant aux motifs d'un tapis (« tant de gens n'auraient-ils jamais vu un tapis d'Orient ? ») ou à l'agrément procuré par la cuisine... Synthétisant leur vision de l'évolution artistique, les deux auteurs continuent ainsi :

« Il faut toutefois reconnaître que ce retour aux éléments de l'art, simple sensation, - en l'espèce forme pure, couleur pure -, était nécessaire. Il y avait trop de littérature dans la peinture ; mais qu'on ne prenne pas le moyen pour le but. L'outil est prêt : usant des éléments bruts, il faut construire des œuvres qui fassent réagir l'intellect »⁷⁶⁷

Et de continuer :

« Sensation pure : art ornemental

Organisation des sensations brutes, - couleurs, formes pures : art supérieur »⁷⁶⁸

Plusieurs remarques s'imposent d'emblée, qui sont d'importance en regard des théories architecturales ultérieures de Le Corbusier. Premièrement, on voit bien que ce qui est recherché par le purisme (et a été mis au jour par le cubisme), c'est un retour aux « éléments de l'art », sorte de constituants premiers et indivisibles, premiers principes d'un art à partir desquels se compose tout le reste. Ici, il s'agit de

⁷⁶⁵ Amédée OZENFANT – Charles-Édouard JEANNERET, *Après le cubisme*, Paris : Altamira, 1999, p. 24.

⁷⁶⁶ *Après le cubisme*, p. 26.

⁷⁶⁷ *Après le cubisme*, p. 34.

⁷⁶⁸ *Après le cubisme*, p. 34.

la couleur pure et de la forme pure, premiers éléments de la sensation. Nous voyons ici les prémisses de certaines des conceptions les plus fortes de Le Corbusier, à savoir celles qui tournent autour de la question de l'élémentaire. Les formes et couleurs « pures » sont les formes primaires, simples, géométriques et clairement lisibles (des « volumes ») que nous retrouverons dans *Vers une architecture*. La modernité est retour à l'élémentaire, à un élémentaire exprimé dans une forme adéquate aux moyens techniques et à l'esprit du temps, manière de lier l'aujourd'hui et le toujours. Deuxièmement, si le cubisme représente aux yeux de Jeanneret et d'Ozenfant une forme d'art ornemental (c'est-à-dire une expression inférieure⁷⁶⁹ et encore « barbare »), c'est parce qu'elle n'aurait pas encore « atteint l'âge de raison » en ne cherchant précisément pas à s'adresser à la raison. Il s'agirait d'un art de la sensation encore « brute », non médiée par le travail organisateur de l'intellect. L'art ornemental ne vise que la recherche de l'effet sur les sens, il donne à voir les éléments dans toute leur crudité et leur nudité. L'art supérieur, qui ne recherche pas la sensation pour la sensation et qui ne prend pas « le moyen pour le but », se sert de la sensation pour viser l'intellect. Dans la théorie puriste, l'art sera intellectuel ou ne sera pas et l'acte intellectuel par excellence est un acte d'organisation et de mise en ordre⁷⁷⁰. Notons ici que l'intellect dont parlent Jeanneret et Ozenfant semble un intellect tout aussi pur que la sensation. L'intellect est en effet ici non pas une faculté d'accéder à un contenu de sens descriptif, mais capacité formelle à appréhender des rapports. Tout grand art pour Jeanneret (et plus tard pour Le Corbusier) est adresse faite à la fois à la sensation et à l'intellect. Les sens perçoivent ce qui est donné dans l'œuvre et en sont « commotionnés » ; l'intellect interroge les rapports organisant ces éléments premiers et se délecte de la compréhension de l'organisation de la matière sensible en y lisant le signe d'un plan conçu par une intention de pensée. Bien que dans des termes encore différents, cette formulation d'*Après le cubisme* préfigure bien des points dans les théories ultérieures. L'intellectualisme des théories puristes nous semble quelque peu moins présent (ou omniprésent) dans les théories architecturales de Le Corbusier. Même si l'architecture restera toujours pour lui « création de l'esprit » (parler d'« esprit » plutôt que d'« intellect » nous semble déjà

⁷⁶⁹ On peut sentir ici à coup sûr quelques relents des théories de Loos.

⁷⁷⁰ Ce qui est déjà presque un acte « architectural », si tant que pour Le Corbusier l'architecture dans son sens le plus général signifie un acte de mise en ordre d'une matière par l'exercice d'une pensée. Si l'architecture est chose de l'esprit, c'est bien en tant que l'architecture est la création d'un ordre (d'un ensemble de rapports réfléchis) d'abord formulé par la pensée.

significatif à bien égards) et que toute grande architecture concerne toujours à la fois la sensation et l'intelligence, la part de la sensation et de la sensibilité ira toujours croissant dans le développement de la pensée corbuséenne. À notre sens, cet intellectualisme puriste a notamment à voir avec la question décisive de la comparaison entre art et science.

Les grands thèmes puristes dans *Après le cubisme* peuvent en effet être ramenés sous trois chefs principaux qui marquent bien *un mouvement de normalisation* dans la recherche théorique de Jeanneret : la lutte contre le caprice individuel et la recherche des lois de la nature, expression de l'harmonie et de l'ordre du monde ; le primat de la machine et de l'industrie sur toute volonté de retour à des formes de production artisanales ; l'homologie foncière entre l'art et la science. Mis à part peut-être sur ce dernier point, l'indication sommaire de ces thèmes semble renvoyer de manière tout à fait évidente à ce qui semble bien connu de Le Corbusier et de *l'Esprit nouveau*. Et il est vrai qu'il s'agit là de thématiques qui seront tout à fait présentes dans les articles ultérieurs de Le Corbusier. Mais, ce qui compte à la lecture d'*Après le cubisme*, ce sont les légères inflexions et accentuations, les substitutions et préférences terminologiques. S'il n'y a pas ici de rupture radicale, il y a tout de même des différences notables, notamment en ce qui concerne la part faite au modèle scientifique, qui témoigne ici d'un certain « scientisme » ou d'un certain « positivisme », qui ne seront plus réellement présents par la suite.

Examinons les trois points relevés précédemment. En ce qui concerne l'appréciation de la machine, son rôle devient central dans la période puriste (bien que les sources de cette appréciation positive soient antérieures) et l'admiration⁷⁷¹ de Le Corbusier pour les objets de son temps s'accroîtra encore dans les articles des années 20. Certaines tournures d'*Après le cubisme* auraient pu figurer telles quelles en ouverture de *Vers une architecture* et l'on voit bien qu'en 1918, Le Corbusier est déjà en possession de nombreux éléments de ses théories de *l'Esprit nouveau*.

⁷⁷¹ *Après le cubisme*, p. 46 : « On ne reste pas insensible devant l'intelligence qui régit certaines machines, devant la proportion de leurs organes, rigoureusement conditionnés par le calcul, devant la précision d'exécution de leurs éléments, devant la beauté probe de leurs matières, devant la sécurité de leurs mouvements ; il y a là comme une projection des lois naturelles ».

Citons quelques passages représentatifs de cela, concernant les liens entre architecture et esprit nouveau cette fois :

« Des constructions d'un esprit nouveau s'élèvent partout, embryons d'une architecture à venir il y règne déjà une harmonie dont les éléments procèdent d'une certaine rigueur, du respect et de l'application des lois. Une clarté en laisse reconnaître l'intention nettement formulée. Les ponts, les usines, les barrages et tant d'œuvres gigantesques portent en eux les germes viables d'un développement. Dans ces œuvres utilitaires on pressent une grandeur romaine. L'architecture a, depuis cent, perdu le sens de sa mission, elle n'est plus qu'un art décoratif de bas étage »⁷⁷²

« Tout ceci est en voie de réaliser ce que les Grecs, si compréhensifs de cet esprit, avaient rêvé sans pouvoir le réaliser jamais, faute de méthodes et de moyens comparables à ceux de l'industrie moderne. Nous avons aujourd'hui des constructeurs. Si nous avons aujourd'hui nos Ponts du Gard, nous aurons aussi notre Parthénon, et notre époque est plus outillée que celle de Périclès pour réaliser l'idéal de perfection »⁷⁷³

Dans un mouvement très caractéristique des pensées de *l'Esprit nouveau*, la modernité machiniste semble à la fois rejoindre les vérités du classicisme et les porter à leur achèvement. L'esprit de la modernité est un esprit classique en ce qu'il incarne une recherche de rationalité, de précision, de clarté, d'économie, de rigueur et d'élégance formelle. En un mot, l'esprit des temps est un esprit de « pureté »⁷⁷⁴. Toute grande époque est une époque qui vise à la production du pur. C'est ainsi que, dans une tentative de définition relativement minimale, Ozenfant et Jeanneret expliquent le choix du terme « purisme » : « Nous emploierons le terme de « Purisme » pour exprimer en un mot intelligible la caractéristique de l'esprit moderne »⁷⁷⁵, affirment-ils. Si l'esprit nouveau est déjà sensible et manifesté par les objets techniques produits par l'industrie, il reste à l'art et à l'architecture à se hisser à la hauteur de cet esprit des temps. Fait intéressant ici, puisque Le Corbusier reviendra très peu par la suite sur ces indications concernant l'orientation de l'art moderne, cela pour se concentrer presque exclusivement sur l'architecture.

⁷⁷² *Après le cubisme*, p. 44.

⁷⁷³ *Après le cubisme*, p. 46-47.

⁷⁷⁴ *Après le cubisme*, p. 54 : « L'esprit actuel, c'est une tendance à la rigueur, à la précision, à la meilleure utilisation des forces et des matières, au moindre déchet, en somme une tendance à la pureté ».

⁷⁷⁵ *Après le cubisme*, p. 81.

Mais la spécificité d'*Après le cubisme* semble bien résider dans l'omniprésence du modèle scientifique. Bien qu'en ce qui concerne la caractérisation de l'esprit nouveau, la référence au monde de la technique industrielle ne soit largement pas absente de ce texte, l'esprit des temps est ici avant tout déterminé comme un esprit scientifique. Dans *Vers une architecture*, il semble assez visible que Le Corbusier déplacera quelque peu l'accent, infléchira l'ordre de primauté entre science et industrie (sans bien sûr les opposer, puisque les deux phénomènes entretiennent des relations très étroites). *La référence majeure ne sera plus le modèle scientifique de la loi naturelle, mais bien plutôt le modèle technique du standard issu du processus industriel.* Bien que la question de la loi ne soit pas absente des textes des années 20, sous la forme plus métaphysique que scientifique de l'ordre du monde ou des lois de l'harmonie universelle, c'est bien le modèle de standard qui deviendra l'horizon référentiel principal. D'où l'impression de « technicisme » ou de fascination aveugle pour la technique et le machinisme très souvent ressentie par les lecteurs de *Vers une architecture*. Dans le texte de 1918, c'est le modèle scientifique qui joue à plein, cela au point que Jeanneret et Ozenfant cherchent à toute force à aligner la production artistique sur la recherche scientifique de la loi naturelle⁷⁷⁶. Dans *Vers une architecture*, même s'il serait manifestement faux d'affirmer que Le Corbusier cherche à opposer art et science, il proposera tout de même une vision de l'art architectural pensé dans son irréductible spécificité.

Ce qui, aux yeux de Jeanneret et Ozenfant atteste de la « communauté d'esprit » entre l'art et la science, consiste dans la recherche de généralité :

« La science et l'art ont l'idéal commun de généraliser, ce qui est la plus haute fin de l'esprit. D'accord avec les lois naturelles, ils méprisent le hasard. L'analyse qui est la base n'est qu'un moyen pour prendre connaissance des invariants, pour rassembler des matériaux choisis suivant le diapason humain »⁷⁷⁷

Ou encore, quelques pages plus loin :

⁷⁷⁶ *Après le cubisme*, p. 53 : « Rien ne nous autorise à supposer qu'il dût y avoir incompatibilité entre la science et l'art (...) De même que l'industrie est conditionnée par la science (...) l'art doit s'étayer sur des lois ».

⁷⁷⁷ *Après le cubisme*, p. 59.

« Le but de la science pure est l'expression des lois naturelles par la recherche de constantes. Le but de l'art grave est aussi la recherche de l'Invariant (...) Recherchons les lois de l'ordre qui sont celles de l'harmonie. Il s'agit donc de définir les grands axes d'ordonnance du monde et de les formuler : le savant le fera avec des nombres (...) l'artiste avec des formes. Les méthodes sont les mêmes : induction, analyse, conception reconstruction »⁷⁷⁸

« Il n'y a de science que du général », dit l'adage. Mais le fait de penser que l'art a pour but de produire une connaissance générale par le biais de la production de formes, cela semble de prime abord bien moins évident. Au fond, tout art n'est-il pas production d'une œuvre singulière ? Pourquoi parler de recherche de « généralité » et pas d'expression d'une forme d'universalité des sentiments humains ici ? Tout cela semble être radicalement rejeté par Ozenfant et Jeanneret, qui cherchent à dégager la pratique artistique de l'individualité et du hasard de la singularité. L'art ne saurait être expression singulière de sentiments personnels⁷⁷⁹. L'art n'est pas ici pensé dans sa dimension expressive, mais dans sa dimension purement cognitive, comme une inspection des lois naturelles et une mise au jour de la structure invariante du monde. Seuls les moyens changent, l'objectif (mettre au jour les connexions générales entre les phénomènes, connexions qui sont l'ordre constituant le monde) et les méthodes sont identiques (« induction, analyse, conception, reconstruction »). Comme la science, l'art doit rechercher le général et l'invariant et non pas chercher à manifester par la sensation brute les apparences chatoyantes et changeantes du monde (intérieur et extérieur) ou à rendre sensible la singularité d'une perception.

Jeanneret et Ozenfant sont très clairs en ce qui concerne ce point :

« La généralité est ce qu'il y a d'invariable dans la forme, ce qui est permanent, ce qui dure dans le temps. Nous discernons dans chaque objet des formes inhérentes à leur constitution, les caractérisant indépendamment des conditions secondaires qui les modifient un instant (...) L'art puriste doit percevoir, retenir et exprimer l'invariant »⁷⁸⁰

Dans l'esprit des deux auteurs puristes, le grand art véritablement moderne vise à la mise au jour par le biais des formes sensibles des grandes « lois de l'ordre » du monde ou des « grands axes d'ordonnance du monde ». Et, au fond, ce qui prime

⁷⁷⁸ *Après le cubisme*, p. 62-64.

⁷⁷⁹ *Après le cubisme*, p. 61 : « Depuis trop longtemps l'art s'attache à exprimer les fugaces images de nos fugaces émotions ».

⁷⁸⁰ *Après le cubisme*, p. 83-84.

chez le grand artiste, c'est bien moins les qualités de son imagination et de sa sensibilité que les capacités intellectuelles de sa raison. L'art est discipline de la raison⁷⁸¹ avant que d'être mobilisation de la sensibilité : « La raison dans l'art comme dans la science et l'industrie domine et ordonne l'œuvre. La sensibilité, qui est un subconscient incontrôlable attaché à la personnalité, détermine l'émotion de l'œuvre »⁷⁸². Ce qu'il est important de comprendre ici, c'est que si la science nous révèle l'harmonie de la nature (qui est tout le contraire d'une réalité chaotique pour nos deux auteurs⁷⁸³) par le biais de la formulation de lois numériques, l'art nous donne à sentir par le biais de formes la beauté résultant de la connaissance de cette harmonie⁷⁸⁴. Or, la beauté est d'abord un sentiment né de la relation entre l'objet artistique et le sujet percevant. L'objet artistique doit ainsi posséder les propriétés formelles (des éléments qui soient des formes et des couleurs pures ; une composition juste et lisible de ces éléments) adaptées à la production de la beauté. La tâche de l'artiste est donc double : chercher à explorer et à connaître, en s'aidant des ressources de la science, le domaine des lois naturelles dans le champ de la forme et des liens entre l'objet et la perception par l'homme ; et, plus spécifiquement, à partir de cette connaissance, réaliser des œuvres qui seront en mesure de produire le sentiment de la beauté. Jeanneret et Ozenfant sont en effet persuadés que la production du beau obéit à des lois, qui sont des lois régissant scientifiquement la perception (position que Le Corbusier semble abandonner dès *Vers une architecture*, plaçant la création bien plutôt du côté du jugement réfléchissant). La beauté apparaît ainsi comme objectivable en un ensemble de propriétés relationnelles entre sujet et un objet et comme productible selon des procédures réglées et appuyées sur une légalité stricte.

Les lois en question sont ici des lois physiques :

⁷⁸¹ À tel point que pour nos deux auteurs, dans le processus artistique, la conception est entièrement indépendante de l'exécution et doit être complète avant toute mise en œuvre.

Voir *Après le cubisme*, p. 85 : « l'œuvre doit être entièrement arrêtée dans l'esprit ; la réalisation technique n'est plus alors qu'une matérialisation rigoureuse de la conception ». Quand on connaît l'importance du moment du chantier dans le projet pour le futur Le Corbusier, on ne peut être que saisi par les différences entre ces propos théoriques et ce dont il adviendra dans la pratique à mesure que l'architecte avancera en âge.

⁷⁸² *Après le cubisme*, p. 91.

⁷⁸³ *Après le cubisme*, p. 62-63 : « Superficiellement ressentie ou regardée, la nature apparaît comme un magma d'incidents constamment changeants et variables (...) Mais, soigneusement observée (...) la nature apparaît alors non comme une fêerie sans plan, mais comme une machine ? Les lois nous permettent de considérer que la nature agit à la manière d'une machine. Il sort de cette machine très compliquée un tissu très complexe, mais tissé sur trame géométrique ».

⁷⁸⁴ *Après le cubisme*, p. 67 : « Le vrai du savant, le beau de l'artiste, sont les expressions de cet ordre fatal qui sonne en nous l'accord parfait ».

« Le choix et l'émotion de l'artiste devant la nature sont tout à fait analogues à la mise en vibration d'un résonateur par des ondes accordées avec lui (...) on peut croire qu'il y a un système d'équivalences, de coordonnées, qui relie rigoureusement l'œuvre au sujet. L'œuvre est reliée au sujet par une fonction continue »⁷⁸⁵

Ou encore :

« Nous croyons que la sensation de beauté, d'indifférence ou de laideur provient de l'accord, de la coïncidence ou du désaccord des nombres de vibrations de l'objet et des nombres de l'organe percepteur (...) Nous sommes des hommes. Un art qui procède de la connaissance des lois est un art essentiellement humain, pur de tout occultisme, un art pur à base de physique »⁷⁸⁶

Dans ces quelques citations, on voit ici les débuts de certaines thématiques qui joueront un rôle fondamental dans les théories corbuséennes. On voit bien à quel point l'art, et plus particulièrement par la suite l'art architectural, dont l'objectif est la production du beau et de l'émotion plastique, doit obéir à un processus de normalisation suivant un ensemble de règles et de procédures rationnelles de production de la sensation. La production du beau est bien une procédure normée et non une grâce ou une « faveur » (pour parler comme Kant dans la *Critique de la faculté de juger*) accordée dans l'instant magique de la rencontre. L'art est une production normative. Mais s'il est clair que le thème de la beauté en tant que rencontre pouvant être anticipée entre propriétés formelles générales de l'objet et constantes générales de la sensibilité humaine universelle est et restera un thème central dans la pensée corbuséenne (la fameuse « physiologie des sensations), Le Corbusier abandonnera de plus en plus fortement (et cela dès *Vers une architecture*) l'idée non pas d'une détermination possible de relations générales entre propriétés de la chose et conditions de la perception, mais bien celle d'une objectivation selon des lois numériques clairement mesurables. En tous les cas, il n'exprimera plus les choses en ces termes et il abordera ces questions dans un champ plus largement intra-visuel ou interne à la perception que dans une optique d'inspiration ouvertement scientifique et légaliste. S'il existera toujours pour lui une corrélation générale entre

⁷⁸⁵ *Après le cubisme*, p. 66.

⁷⁸⁶ *Après le cubisme*, p. 67-68.

des formes et la perception humaine, celle-ci sera mise au jour par l'architecte au contact de l'expérience des grandes œuvres de toujours et des objets du présent, selon un mode de généralisation ne pouvant aboutir à la formulation explicite de lois déterministes. La question de la physiologie des sensations sera de plus en plus associée à des explicitations métaphoriques, déjà présentes dans les citations précédentes, à caractère avant tout musical : l'« accord », le « diapason », la « corde » de l'émotion qui résonne en nous, etc. L'architecte ne pourrait en tous les cas plus souscrire autrement qu'à titre *purement* métaphorique à cette affirmation si déroutante d'*Après le cubisme* : « Un tableau est une équation »⁷⁸⁷. De plus, le rôle créateur essentiel de l'individu génial dans la production de toute œuvre profondément belle sera toujours plus affirmé, le moment de l'individualité d'une création toujours rendu plus nécessaire au sein du dispositif d'explicitation de la production du beau. Car telle est bien l'énigme à laquelle Le Corbusier n'aura de cesse de chercher une solution depuis ses voyages de jeunesse : comment produire des œuvres aussi belles que celles qui l'ont si intensément émues ?

La période puriste représente ici un jalon tout à fait essentiel sur le chemin de la formulation d'une interrogation proprement normative dans la pensée de l'architecte. L'artiste, comme le scientifique, doit chercher à atteindre le général et l'invariant, c'est-à-dire à découvrir les règles qui constituent l'harmonie ordonnée du monde, ainsi que les lois régissant la perception humaine afin de pouvoir produire une beauté apte à faire sentir l'ordre mondain. Il faut donc à la fois découvrir les normes du monde et de la perception du monde *et* régler le processus artistique sur un ensemble de processus normés, ceci dans le but de produire une beauté considérée ici comme objectivable. Dans *Après le cubisme*, l'art est *production normative de ce qui obéit à des normes*. Dans la pensée des grands manifestes, et encore plus dans les textes plus tardifs de l'architecte (dans lesquels Le Corbusier fera toujours plus de place à la mystique et à l'occulte), l'architecture ne peut être qu'une tentative de *production normative du hors-norme*, la beauté n'étant plus considérée comme objectivement productible selon des procédures mécaniques et déterministes. Si Le Corbusier restera toujours un fervent défenseur d'un art fondé

⁷⁸⁷ *Après le cubisme*, p. 85.

sur une certaine rationalité⁷⁸⁸ (toujours mâtinée de lyrisme et de poésie !), il abandonnera la tonalité « scientifique » d'*Après le cubisme* pour faire toujours davantage une place à ce qui, du sein de la rationalité, excède ses moyens spécifiques (sans pour autant tomber dans l'irrationalisme).

Pour ne donner qu'un exemple de la manière dont Le Corbusier évoluera sur certaines questions dans le sens d'une prise en compte toujours plus sérieuse du « mystère » (pour utiliser l'un de ses termes dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*), citons ce passage dans lequel Ozenfant et Jeanneret moquent la notion cubiste de « quatrième dimension » dans la peinture :

« La troisième dimension de l'espace sensible, nommée profondeur, fut un moment frappée d'excommunication par certains cubistes, au profit d'une certaine quatrième dimension que la lecture superficielle d'ouvrages de science avait fait « inventer ». On oubliera que la quatrième dimension des mathématiciens est une abstraction tout à fait spéculative, faisant partie de géométries hypothétiques, jeux merveilleux de l'esprit, sans aucun contact matériel avec le monde réel, concevable mais non représentable, puisque les sens humains ne distinguent dans l'espace que trois dimensions »⁷⁸⁹

Au-delà d'une dénonciation tout de même assez salutaire de l'usage parfois fait par certains artistes (et philosophes !) de concepts scientifiques, l'évolution de Le Corbusier sur ces questions est tout de même assez notable si l'on pense simplement à la manière dont il réintègrera la question de la quatrième dimension dans son propre dispositif de pensée au moment de la formulation du concept d'« espace indicible » vers 1945. Pensons également, pour couper court à toute caricature, que Le Corbusier au moment où il théorise ce concept n'a pas sombré dans le pur occultisme et que son intérêt pour la science (et notamment pour les mathématiques et surtout la géométrie) n'a pas non plus disparu juste après la période puriste. En effet, il s'occupe à ce moment-là du Modulor, singulière union entre métaphysique et discipline du calcul et de la géométrie. C'est bien cette complexité qui nous invite à poursuivre l'exploration des rapports entre la norme et le hors-norme, d'abord en nous intéressant à la doctrine de l'architecture constituée à

⁷⁸⁸ Le Corbusier pourrait toujours souscrire à ce jugement d'*Après le cubisme*, p. 61 : « ce vieux préjugé romantique que l'art est d'essence obscure, hors ou au-dessus de la raison ».

⁷⁸⁹ *Après le cubisme*, p. 30-31.

partir des manifestes des années 20, puis en nous penchant sur les différentes figures du hors-norme dans l'œuvre de l'architecte, des expériences de jeunesse jusqu'aux ouvrages de la période brutaliste.

LA PRODUCTION NORMATIVE DU HORS-NORME (2)

La conception corbuséenne de l'architecture

Après avoir abordé dans notre premier chapitre certains des moments insignes dans la genèse de la conception corbuséenne de la nature de l'architecture, nous nous proposons dans ce second temps de mener une analyse plus descriptive de la pensée architecturale de Le Corbusier à partir de ses grands manifestes des années 20. Comme le souligne à juste titre Paul V. Turner, « après 1920 environ les grandes lignes de sa pensée sont déjà fixées »⁷⁹⁰. Cette affirmation n'est pas à comprendre dans le sens où la pensée de Le Corbusier serait « fixée » en ce qu'elle serait figée ou arrêtée une fois pour toutes en une doctrine close sur elle-même et

⁷⁹⁰ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 6.

qui ne subirait plus d'évolution d'importance. Bien au contraire, le génie de Le Corbusier, dans ses œuvres comme dans ses écrits, est un génie du mouvement et de la métamorphose constante⁷⁹¹. C'est ainsi, par exemple, qu'après 1945, l'architecte des villas modernistes aux lignes droites et à la blancheur immaculée en viendra à livrer quelques-unes de ses œuvres les plus émouvantes, marquées par leur brutalisme, leur utilisation de la sensualité de la courbe ou la puissance de leur polychromie. Pour autant, sans jamais tomber dans la répétition caricaturale du déjà-acquis (l'architecture ne doit pas être répétition mimétique d'un style purement formel, pas plus le « style Corbu » qu'un autre...), un bâtiment de Le Corbusier porte à chaque fois une signature singulière qui le rend immédiatement attribuable à son auteur. Singulier sans jamais dédire ce qui est de l'ordre du principe. C'est dire que le renouvellement chez Le Corbusier n'est jamais reniement, mais au contraire variation sur des principes et des thèmes obsédants et constants. Nous pourrions appliquer au génie de Le Corbusier ce qu'il disait lui-même de l'énigme de la géométrie : « mystère infini des combinaisons »⁷⁹². Ou bien nous pourrions encore dire de l'architecte ce que Simone Weil affirmait à propos de son œuvre, à savoir que l'évolution de sa pensée est une manière de « franchir un seuil sans changer de direction ».

De la même manière, la pensée architecturale du créateur de Ronchamp est une pensée en perpétuelle évolution, s'enrichissant de nouveaux concepts et infléchissant les accents d'idées anciennes au gré des expériences, des combats à mener et des difficultés nouvelles à penser. Si théorie et pratique sont constitutives l'une de l'autre dans l'œuvre de Le Corbusier, leurs rapports s'établissent en un contre-point permanent. Pour autant, et c'est l'une des particularités de l'œuvre théorique de Le Corbusier, sa pensée est d'une très grande cohérence interne et d'une constance remarquable en ce qui concerne l'organisation de ses motifs

⁷⁹¹ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 417 : « De 1945 à sa mort, en 1965, Le Corbusier réalisa une série de chefs-d'œuvre inclassables, caractérisés par une imbrication complexe de thèmes anciens et de nouveaux moyens d'expression, par un intérêt pour le primitivisme et par des allusions délibérées à l'architecture ancienne. Nulle trace de la perte d'énergie manifeste dans les dernières réalisations de Gropius, ni des exagérations maniéristes qui semblaient affecter Wright, ni du perfectionnisme technologique de Mies. Comme Michel-Ange vieillissant, Le Corbusier explorait un univers personnel poétique, de plus en plus mystique (...) L'utilisation de nouveaux procédés, comme le béton brut, le Modulor ou les formes courbes et complexes dites « acoustiques » ne doit pas faire oublier l'approfondissement de principes précédents comme les cinq points, la barre collective sur pilotis ou le brise-soleil. À la manière d'un Picasso, il travaillait et retravaillait ses idées forces ».

⁷⁹² *Une Maison – un Palais*, p. 14.

principaux. L'introduction d'un nouveau concept (pensons par exemple à celui de « l'espace indicible » ou à l'idée de « synthèse des arts majeurs »), si elle marque bien une évolution (il ne s'agit pas de nier *la vie* de l'esprit), ne constitue jamais là non plus une remise en chantier massive et totale de l'ensemble de pensée déjà constitué (de la « doctrine »). Il s'agit là encore d'un enrichissement s'insérant toujours d'une manière assez rigoureuse au sein des préoccupations théoriques antérieures. De l'aveu de l'architecte lui-même, le souci de cohérence et de clarté qui se retrouve dans ses œuvres bâties se retrouve également dans ses propos théoriques. Il a vraiment cherché à constituer ce qu'il nomme lui-même une « doctrine », à la fois au sens théorique d'une certaine manière d'organiser de façon rationnelle un ensemble de propositions (sur un mode non rhapsodique) et d'un outil théorique pouvant être mobilisé dans la lutte pour la promotion de la cause moderne. En ce sens, nous pouvons bien affirmer que la pensée théorique de Le Corbusier a quelque chose de systématique, à la fois dans sa volonté explicite de proposer un système de pensée et du fait même de l'agencement interne réel liant entre elles ses propositions théoriques effectives. Encore une fois, le fait de parler de « système de pensée » ne présuppose aucune unité totale, fermée sur elle-même, donnée une fois pour toutes de manière définitive. Un système est avant tout une manière d'exposer les résultats d'une recherche selon un ordonnancement cohérent, hiérarchisé et non contradictoire. Et tel est bien le cas de la pensée de l'auteur de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Ce n'est pas le cas de tout architecte ou, en tous les cas, pas d'une manière aussi franche. Pour Le Corbusier, il ne s'agit pas simplement de réfléchir sa pratique dans l'après-coup ou de livrer quelques impressions théoriques sur le travail de l'architecte ou le rôle social et anthropologique de l'art de bâtir. Le Corbusier se voulait explicitement théoricien, intellectuel, « homme de lettres » ; il a *bâti* une théorie tout autant que des édifices.

Ces quelques remarques et rappels visaient avant tout à rendre raison de notre choix de prendre pour point de référence, dans le cadre de cet examen relatif aux rapports entre la norme et le hors-norme, ce que nous avons appelé d'un terme pouvant véhiculer quelques ambiguïtés la doctrine « constituée » de l'architecte. Cette expression est ici à préciser selon un double sens : d'une part, en termes chronologiques ; d'autre part, en termes que nous pourrions appeler « logiques ». De

ce deuxième point de vue, l'approche mise en œuvre dans ce chapitre n'est plus à proprement parler historique (ce qui ne veut pas dire que nous ne continuerons pas à faire fond sur les éléments indispensables apportés par les historiens), mais plus particulièrement descriptive. Nous nous intéresserons ici avant tout à la description directe du contenu de signification des théories corbuséennes. Ainsi, si tant est que tout système de pensée est une certaine description ou exposition des résultats de la recherche intellectuelle, ce que nous appelons la doctrine « constituée » de Le Corbusier est une doctrine « reconstituée », une certaine manière de présenter et d'ordonner les contenus de sens de ses théories. Et, de fait, il n'y a qu'à prendre la majorité des ouvrages de l'architecte datant des années 20 et 30 pour constater que celui-ci ne procède pas autrement. Le caractère systématique est le fruit d'un acte synthétique de la pensée, manière d'exposer les résultats du travail analytique. Quel que soit l'objectif particulier visé par l'ouvrage singulier ou les buts militants que celui-ci entend promouvoir (qu'il s'agisse de défendre sa vision de l'urbanisme ou de mettre à mal l'idée d'un art décoratif), les mêmes éléments seront sans cesse mobilisés : notre époque est celle de l'avènement d'un esprit nouveau, les moyens techniques et les besoins sociaux de l'ère machiniste rendent caduque l'architecture historique et mimétique de l'académisme, il faut donc revenir à la mesure fondamentale de l'art de bâtir et prendre l'échelle humaine pour norme, pensons par exemple à l'homme sauvage ou aux grands achèvements de la civilisation grecque pour en tirer les « leçons » pour notre temps, et ainsi de suite. « Tout se tient » en quelque sorte. La pensée est une certaine manière de tenir ou de faire tenir ensemble un certain nombre de propositions rectrices. Et la pensée corbuséenne a en ce sens une véritable « tenue ». La doctrine « constituée » de Le Corbusier est ainsi l'organisation systématique d'un certain nombre d'éléments et de propositions théoriques « transversaux » par rapport à la particularité des circonstances d'écriture et de prise de parole. C'est pourquoi, deuxièmement, en termes chronologiques cette fois, ce que nous appelons doctrine « constituée » ne saurait correspondre à aucune délimitation temporelle absolument stricte. Nous nous situons moins ici dans l'analyse de la genèse ou de l'évolution historique d'une pensée que dans l'examen en quelque sorte « abstrait » du contenu de cette pensée (en-dehors des « cas d'espèces » comme dirait Le Corbusier). Néanmoins, en regard des propos du chapitre précédent, il est clair que cette pensée s'est bien *constituée* à partir d'un

certain moment. Et, s'il est certain que nombre d'éléments dont nous aurons à parler ici se retrouvent déjà à un certain degré dans un texte comme *Après le cubisme*, on peut néanmoins choisir de faire résider les premières manifestations de cette pensée constituée dans le triptyque des trois grands manifestes issus des articles de *l'Esprit nouveau* et dans les autres articles de cette revue. Mais ces trois textes n'épuisent nullement l'ensemble textuel dans lequel se manifestent les éléments théoriques en question. Qu'il s'agisse d'*Une Maison – Un Palais*, de *l'Almanach d'architecture moderne*, des *Précisions* ou de *l'Entretien*, la cohérence de la pensée corbuséenne dans sa dimension fondamentale est toujours préservée (cela même si chaque texte aborde des points nouveaux, introduit des concepts inédits ou accentue des caractéristiques particulières⁷⁹³). À l'autre extrémité de la chaîne temporelle, nous avons choisi ici de ne pas prendre en compte les textes postérieurs aux années 30 et notamment pas des textes majeurs comme *Le Modulor* ou certains articles comme celui sur « L'espace indicible ». Même si l'introduction du Modulor ne remet par exemple pas en cause la célèbre définition corbuséenne de l'architecture, il conviendra par la suite de chercher à voir quelles sont les grandes évolutions de la pensée de l'architecte après 1945 par rapport à la doctrine constituée des années 20 (quels sont les thèmes nouvellement abordés, les concepts introduits, etc.).

Enfin, rappelons encore une fois simplement que l'optique qui est la nôtre ici est celle d'une interrogation concernant les rapports entre ce qui relève de l'aspect normatif et ce qui le déjoue, à savoir le hors-norme. Nous chercherons à montrer comment, à partir des grands manifestes⁷⁹⁴, Le Corbusier reconnaîtra dans sa définition de l'architecture, une tension structurant l'ensemble de sa recherche. Le concept de beauté sera ici absolument central. Si tant est que l'architecture (à la différence de la simple construction) a pour objectif spécifique la production du beau, comment comprendre l'idée même d'une telle « production » de ce qui, de l'aveu même de l'architecte, relève de l'événement pur et renvoie au potentiel créateur du génie architectural singulier ? Comment tenter de régler la pratique architecturale par un ensemble de normes contraignantes, dès lors que l'objectif même de cette pratique

⁷⁹³ Il est évident, pour ne prendre qu'un seul exemple, que le thème de la promenade architecturale est bien plus central dans *l'Entretien* que dans d'autres textes et qu'il n'est pas encore présent dans *Vers une architecture*.

⁷⁹⁴ Nous avons essayé de montrer que cela n'était pas le cas dans les textes précédents et dans les réflexions antérieures de l'architecte. Cela pour deux raisons : la problématique normative s'est constituée progressivement dans l'esprit du jeune Jeanneret ; la période puriste, si elle considère acquise l'idée que l'architecture est une entreprise normative, ne reconnaît pas encore suffisamment que la beauté n'est absolument pas soumise à une production selon un ensemble de procédures déterminées et objectivables en droit.

semble être l'impossible création du hors-norme, du non normalisable par excellence ? Tout le paradoxe de la conception corbuséenne de l'architecture semble bien ici résider dans le fait que la discipline architecturale constitue une sorte de tentative de production normative du hors-norme.

La distinction entre architecte et ingénieur et la question des rapports entre utilité et beauté

Comprendre le sens de la conception corbuséenne de la nature de l'architecture implique tout d'abord de comprendre ce à quoi elle s'oppose, ce qu'elle n'est pas. La caractérisation corbuséenne de l'art architectural prend ainsi toute sa place au sein d'un débat né au XIXe siècle, celui des rapports entre architectes et ingénieurs, entre architecture et construction, sorte de variante architecturale de la problématique esthétique concernant les relations entre art et technique. Rappelons simplement de quelques mots les tenants et aboutissants de cette controverse entre architectes et ingénieurs. Le XIXe siècle est tout entier un siècle en quête de son style propre. Quelle architecture pour une époque neuve ? Telle pourrait être l'expression la plus lapidaire du moment architectural inauguré au XIXe et nous avons vu à quel point la question était encore au centre des débats au moment où Le Corbusier embrassait la carrière architecturale. Or, deux voies semblaient prédominantes en réponse à cette question : la voie majoritaire des architectes prônant un style fondé en référence au passé architectural (selon diverses modalités : néo-classicisme, néo-gothique, éclectisme, etc.) ; la voie ouverte par les ingénieurs et certains architectes « rationalistes » prônant quant à eux un style entièrement non mimétique, basé sur l'expression esthétique des nouveaux matériaux et des nouveaux modes de structure. *La question est ici avant tout esthétique et concerne le statut artistique de l'architecture.* Car il est bien connu que, pour des raisons techniques de résistance aux flammes notamment, nombre d'architectes « historicisants » ont eu à recourir à un matériau comme le fer pour des programmes tels qu'un théâtre par exemple. Ces techniques, plus proprement maîtrisées par les ingénieurs, étaient largement utilisées pour répondre efficacement aux nouveaux programmes émergeant dans la ville en mutation au XIXe : usines,

gares, halls de marchés, pavillons d'exposition, grands magasins. Ces programmes, marqués par un changement d'échelle sans précédent dans la ville, nécessitaient tous le recours à des techniques nouvelles issues de l'ingénierie. Or, lorsque les architectes avaient recours à ces modes de structure novateurs (ils refusaient également assez souvent de l'utiliser), ils estimaient la plupart du temps devoir masquer ou cacher l'usage d'un matériau comme le fer, jugé comme étant dépourvu de qualités esthétiques ou indigne d'être affiché pour lui-même sur la façade de l'ouvrage, lieu même de la célébration de l'*art* architectural.

Mais, d'autre part, le développement inéluctable de ces nouveaux programmes à la dimension technique importante, nécessitant le recours au savoir-faire des ingénieurs (les architectes ne réalisant bien souvent que l'enveloppe de l'édifice), fut une incitation importante à l'essor d'une interrogation sur l'esthétique nouvelle. Un bâtiment de nature aussi simplement technique ou utilitaire qu'une usine ou un hall d'exposition, au départ sans prétention esthétique (une simple « construction »), peut de ce fait même prétendre incarner ou servir de modèle à une esthétique en rupture avec toute référence au passé et qui serait fondée sur l'affirmation de la structure et des nouveaux matériaux. Pour ne prendre que l'un des exemples les plus célèbres de cette crispation du conflit entre architectes et ingénieurs, pensons aux débats autour de la construction de la Tour Eiffel. Le monument, une tour de 300 mètres ne répondant à aucune véritable fonction, était conçu à l'origine comme un édifice temporaire supposé démontrer la supériorité technique de la France à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889. Affichant ostensiblement son unique matériau, d'une organisation constructive parfaite, la Tour Eiffel est en effet un véritable tour de force technique (élevée en 26 mois seulement, dont 5 mois pour la fondation, avec uniquement 200 ouvriers pour la monter). Le bâtiment fut l'objet d'innombrables critiques, émanant surtout des architectes, mais également de nombreux artistes (Maupassant par exemple). À l'époque de sa construction, on ne semble tout simplement pas comprendre ce monument, qui ne se réfère à rien de connu. Les critiques portaient avant tout sur l'esthétique, par trop industrielle du monument. Comme si les ingénieurs s'avéraient incapables d'opérer des choix esthétiques et que les architectes seuls détenaient le monopole du bon goût. Or, l'objectif d'Eiffel était double et en quelque sorte doublement militant et provocateur : d'une part, l'ingénieur recherchait la performance technique, il voulait

édifier quelque chose de radicalement inédit, cela dans le but de montrer que le nouveau matériau permettait de donner naissance à des œuvres que l'on ne pouvait pas réaliser en recourant aux techniques traditionnelles ; d'autre part, Eiffel entendait démontrer que les ingénieurs pouvaient également produire de la beauté dès lors qu'ils savaient utiliser avec intelligence les potentialités des nouveaux matériaux. En effet, selon Eiffel, sa tour est belle parce qu'elle est dictée par sa fonction. La beauté n'obéit pas à des règles esthétiques prédéfinies, elle provient de la logique constructive. La beauté provient d'un calcul, elle est une beauté scientifique. Ainsi, l'ingénieur entendait récuser l'idée selon laquelle la beauté de l'édifice serait une chose radicalement distincte de sa construction et que la qualité artistique serait la chasse gardée des Beaux-arts. Aux yeux d'Eiffel, sa tour représente une sorte d'équivalent moderne des pyramides égyptiennes.

Cet exemple de la fin du XIXe, ici simplement indiqué à titre d'illustration des débats de l'époque, montre bien à quel point les discussions semblent orientées par une dichotomie entre deux attitudes radicalement opposés : d'un côté la position des architectes des Beaux-arts, qui se vivent comme des sortes de garants du goût et des défenseurs des vérités du canon classique, restent très timides à l'égard de la modernité et semblent soutenir, qu'au mieux, on peut faire usage des nouveaux matériaux, mais que les nouvelles techniques doivent être dissimulées pour ne pas porter atteinte à la beauté de l'ouvrage ; de l'autre, la position de certains ingénieurs et architectes précurseurs, parvenant à créer avec les nouveaux matériaux et les nouveaux modes structurels et militant pour l'affichage explicite de l'esthétique ainsi générée.

Voilà donc le type de questions dont hérite Le Corbusier au début des années 20⁷⁹⁵, alors que la production architecturale majoritaire, et notamment les grandes commandes officielles emblématiques, sont encore très largement attribuées au camp de l'architecture historiciste des représentants des Beaux-arts. En regard de cette histoire, on peut d'ailleurs mieux comprendre à quel point le rôle précurseur de certains des premiers architectes modernes (qu'il s'agisse d'Eiffel, de Labrouste, des

⁷⁹⁵ C'est d'ailleurs ce même horizon problématique qui se jouera encore, bien qu'à des niveaux différents, dans les discussions autour de la notion de « fonctionnalisme », débat sur lequel nous aurons à revenir dans la suite de nos propos.

représentants de l'École de Chicago, de Perret, de Wright ou de Behrens) fut important pour quelqu'un comme Le Corbusier, qui peut ici se penser comme le continuateur de la lutte des architectes ingénieurs du XIXe et des pionniers du mouvement moderne. Mais, nous l'avons déjà remarqué lors de nos réflexions consacrées à l'examen du rapport corbuséen à l'histoire, l'une des grandes forces de l'architecte de la Villa Savoye résidera dans le fait qu'il cherchera à affronter les architectes académiques sur leur propre terrain également, cela en se réappropriant au profit de la cause moderne certains des emblèmes de l'architecture historiciste. Cela, nous le verrons à nouveau dans l'examen de la caractérisation corbuséenne de la nature de l'architecture, qui est d'être à la fois et irréductiblement l'incarnation de l'esprit le plus proprement contemporain et un véritable retour à l'élémentarité du « fait architectural éternel » (et qui est en quelque sorte la « leçon » même du classicisme).

Ayant cet horizon historique à l'esprit, intéressons-nous maintenant à la reprise de la distinction entre architecte et ingénieur dans la pensée de l'auteur de *Vers une architecture*. C'est d'ailleurs de cet ouvrage fondateur que nous partirons ici pour comprendre les positions de Le Corbusier sur ce point. L'objectif de l'architecte dans cet ouvrage-manifeste réside bien dans la promotion de la cause de l'architecture moderne. Or, il s'agit d'abord, selon l'un des leitmotivs corbuséens, de déciller le regard et d'ouvrir un nouvel horizon à ces « yeux qui ne voient pas » que l'architecture doit faire face aux nouveaux défis des temps nouveaux. Il s'agit bien pour Le Corbusier de faire advenir « l'esprit nouveau », propre à répondre aux difficultés nées de la modernité machiniste, cela en renouvelant la discipline architecturale par un retour au sens fondamentalement humain de la discipline, qui doit pour cela graviter autour de son centre véritable et éternel, à savoir l'échelle humaine.

Cet « esprit nouveau » est partout perceptible aux yeux qui savent voir de l'architecte, et notamment dans les ouvrages issus du savoir-faire industriel des ingénieurs, eux qui savent mieux que quiconque mettre en œuvre les moyens de production modernes au service d'une plus grande efficacité rationnelle. *Vers une architecture* est bien en ce sens un éloge vibrant du travail de l'ingénieur, ainsi que l'affirmation de l'existence d'une véritable esthétique de l'ingénierie (par l'utilisation

de formes géométriques simples et primaires pour les besoins de la production standardisée en série et en masse). En même temps, on ne saurait réduire cet ouvrage à cette seule dimension d'éloge de l'efficacité technique, car c'est du même geste et sans contradiction que Le Corbusier célèbre la beauté miraculeuse des chefs-d'œuvre de l'histoire architecturale et qu'il affirme que l'architecture est une discipline hautement artistique, irréductible à toute préoccupation technique et utilitaire. Car il ne s'agira jamais pour Le Corbusier de faire de l'architecture une discipline simplement technique ou scientifique. Et c'est bien dans la démonstration du caractère non contradictoire de ces deux vérités que réside toute la force de l'ouvrage. Pour répondre aux défis du présent, l'architecte entend montrer que ces deux aspects doivent être réconciliés et tenus ensemble. Ainsi, même si Le Corbusier affirme une forme de solidarité entre les travaux de l'ingénieur et de l'architecte, il n'a jamais entendu confondre leurs rôles respectifs et a toujours affirmé tant l'existence d'une distinction de droit entre les deux domaines que la nécessité d'une continuité de fait entre leurs recherches. C'est pourquoi, en nous intéressant à la différence entre architecte et ingénieur, nous allons maintenant tenter de circonscrire au plus près *le domaine singulier de l'architecture* tel qu'il est défini par Le Corbusier. La question des rapports entre la normativité et le hors-norme sera ici tout à fait centrale.

Ce que tente de penser Le Corbusier, c'est donc à la fois la continuité et la distinction entre les champs d'action et les domaines propres à l'architecte et à l'ingénieur. Et si l'architecte entend ramener sa discipline à la prise en compte fondamentale et première des besoins humains, du sens humain de l'art de bâtir et des nécessités de l'homme réel et concret, alors il faut tout d'abord affirmer une forme de primauté du travail de l'ingénieur sur celui de l'architecte. Le travail de l'ingénieur, chronologiquement et logiquement, apparaît comme le fondement indispensable sur lequel devra s'appuyer l'exercice proprement architectural :

« Le plan implique, dès le début, les procédés de la construction, l'architecte est tout d'abord ingénieur »⁷⁹⁶

⁷⁹⁶ ADA, p. 146.

« Il est certain que l'architecte doit posséder sa construction au moins aussi exactement que le penseur possède sa grammaire »⁷⁹⁷

Dans ces deux citations, un ordre de priorité est clairement indiqué entre architecture et construction, à la fois en termes chronologiques et en termes logiques : « l'architecte est tout d'abord ingénieur », l'architecte doit nécessairement en passer par l'apprentissage de cette « grammaire »⁷⁹⁸ fondamentale de la pensée architecturale qu'est la « construction », terme définissant ici en propre le domaine de l'ingénieur et comprenant des questions programmatiques, structurelles, fonctionnelles et techniques comme celles de la résistance des matériaux, de la stabilité de l'agencement structurel et du jeu des forces qui s'y exercent, de la solidité générale de l'ouvrage, etc. Le Corbusier affirme nettement que, sans ce détour indispensable par le travail de l'ingénieur, celui qui prétendrait faire profession d'architecte ressemblerait à celui qui affirmerait vouloir faire œuvre de pensée sans maîtriser le niveau fondamental de la structuration des éléments du langage, sans pouvoir articuler logiquement et correctement des phrases, sans respecter les règles élémentaires de la logique. Idée absurde que celle d'un penseur ne possédant pas sa grammaire... Il s'agit ici de montrer que l'idée d'un architecte ne possédant pas l'ensemble nécessaire de connaissances techniques et constructives est tout aussi absurde. Il est clair que Le Corbusier n'est pas de ceux qui pensent que les règles ou les contraintes sont de l'ordre de ce qui brime et enchaîne la pensée. Bien contraire, si « la joie véritable est de créer » comme aime à le répéter l'architecte, seules la maîtrise et l'intériorisation des règles peuvent permettre un exercice réellement libre et créatif de la pensée. En architecture comme ailleurs, créer, cela ne s'improvise pas, si l'on entend par improvisation un exercice créatif non réglé ou non « assis » sur un tissu fondamental de contraintes élémentaires (ce que Le Corbusier appelle très souvent des « assiettes »). À l'inverse, l'improvisation véritable n'est pas l'absence de règles, mais bien plutôt l'intériorisation de celles-ci à un niveau tel que peut s'ouvrir l'espace de la liberté créatrice, faisant de l'obstacle apparent un tremplin (ce qui est ici exactement le sens de la formule de Perret selon laquelle l'architecture

⁷⁹⁷ *VuA*, p. 77.

⁷⁹⁸ Expression qui n'est pas sans rappeler la formule de Perret étudiée dans le chapitre précédent selon laquelle la construction est « la langue maternelle » de l'architecture.

est « l'art de faire chanter le point d'appui »). Comme le disait Simone Weil, « la liberté est la saveur de la vraie obéissance ».

Deuxièmement, et il s'agit là d'un point non moins important, il est à noter que suivant les propos de l'architecte dans les deux courtes citations précédentes, architecte et ingénieur ne semblent pas à proprement parler désigner deux personnes ou individus physiquement nécessairement distincts, comme si la possession de la qualité d'architecte excluait celle d'ingénieur et réciproquement (en bref : on serait nécessairement ou bien ingénieur ou bien architecte, mais pas les deux simultanément). Les deux termes désignent bien plutôt en réalité *deux fonctions* dissociables en pensée (correspondant conceptuellement à deux champs de l'exercice constructif global) et trop souvent dissociées en réalité, alors même que Le Corbusier appelle de ses vœux l'incarnation de ces deux caractères en tout architecte véritable. Il y a encore une forte réminiscence de la figure du « constructeur » telle qu'elle fut représentée par Auguste Perret : « ni l'ingénieur seul, ni l'architecte seul, mais tous les deux dans un tout responsable »⁷⁹⁹. Tout architecte digne de ce nom doit aussi être ingénieur, même si tout ingénieur n'est pas architecte. La connaissance du travail de l'ingénieur est un critère nécessaire mais non suffisant pour faire œuvre d'architecture, comme nous allons le voir maintenant.

Car, si tout architecte doit d'abord en passer par les fonctions d'ingénieur, qu'est-ce qui distingue en droit ces deux domaines qui, en fait, devraient pouvoir s'unir dans une seule et même personne ? À cet égard, Le Corbusier est on ne peut plus clair, cela dans d'innombrables textes portant sur ces questions. Citons ici un passage de l'article « Architecture et purisme », témoignant de la précocité de la découverte par Le Corbusier d'une solution conceptuelle à cette difficulté :

« L'architecture est un phénomène organisé dans le cycle des choses plastiques. La qualité de l'architecture naît de rapports élevés ; elle est une jouissance supérieure d'ordre mathématique. L'architecture émeut. La construction précède l'architecture ; elle satisfait à des problèmes pratiques d'agencement, à des solutions techniques de stabilité et de

⁷⁹⁹ *Lettres à Auguste Perret*, p. 227.

résistances ; elle fait état des lois physiques du monde qui nous mettent en contact direct avec notre univers. La construction est affaire de raison »⁸⁰⁰

Ou encore, toujours dans le même article :

« Le domaine de l'architecture commence là où finit celui de la construction : quand la raison est tranquille, alors peuvent intervenir les émotions plastiques. Autre affaire, toute autre affaire ! »⁸⁰¹

Pour distinguer entre les champs respectifs de l'architecte et de l'ingénieur, Le Corbusier commence par tisser un réseau d'oppositions assez tranchées (qui, nous le verrons, se relâcheront par la suite), cela afin de distinguer entre les deux concepts pris dans toute la pureté de leurs acceptions respectives : l'ingénierie est chose de « construction », elle met avant tout en œuvre cette faculté qu'est la raison, cela au service d'objectifs de rationalisation, d'efficacité technique et pratique, visant à résoudre des problèmes liés à la physique de l'ouvrage ; l'architecture, quant à elle, est « chose d'émotion », elle mobilise avant tout la sensibilité esthétique et s'occupe des questions relatives à la beauté de l'ouvrage. Les rapports entre ces deux domaines sont en réalité beaucoup plus complexes dans le dispositif corbuséen, cela en ce qu'ils obéissent à un certain ordre de priorité (et donc qu'ils sont distincts) et que pourtant ils semblent en dernière instance indissociables. C'est pourquoi il faut d'abord réaffirmer et repartir de la priorité temporelle et logique de l'ingénierie sur l'architecture :

« Le calcul est le plus sûr fondement de l'art ; par lui les créations de l'homme retrouvent l'harmonie universelle ; la physique de l'univers entre par là dans les œuvres de l'homme et nous sommes sensibles à cette unité. Une fois encore nous percevons l'ordre et l'homme dont tout acte est une tentative d'ordre, ressent une joie à mesurer l'ordre »⁸⁰²

Pourquoi et en quel sens l'ingénierie est-elle première par rapport à l'architecture ? Il est ici intéressant de noter à quel point Le Corbusier mêle les niveaux argumentatifs afin de justifier une seule et même idée. Dans la citation que nous venons d'indiquer,

⁸⁰⁰ « Architecture et Purisme », *op. cit.*, p. 40.

⁸⁰¹ « Architecture et Purisme », *op. cit.*, p. 41.

⁸⁰² « Architecture et Purisme », *op. cit.*, p. 40.

nous retrouvons une argumentation typique du recours à la notion centrale d'« échelle humaine », mobilisant ici l'idée selon laquelle l'homme est un « animal géométrique » et qu'il est en quelque sorte instinctivement destiné à l'ordre. En effet, Le Corbusier réaffirme ici sa conviction que la nature nous destine à l'ordre, ceci ayant pour preuve que lorsque nous sommes face à une réalité ordonnée, nous nous sentons bien (et quoi de plus lisible qu'une forme géométrique simple qui est précisément le moyen privilégié dont l'ingénieur use pour répondre aux impératifs techniques et économiques du mode de production moderne ?). C'est à même le corps, par le biais du sentiment de plaisir, que nous goûtons l'ordre, que nous rejoignons la destination de notre nature et, conformément aux spéculations cosmologiques de Le Corbusier, que nous rejoignons la structure fondamentalement ordonnée de l'univers.

À un autre niveau, les arguments avancés par l'architecte sont beaucoup plus terre-à-terre et d'une évidence implacable (et ils relèvent pourtant là encore de l'appel à un certain sens de la notion d'échelle humaine) : impossible d'apprécier la beauté d'une œuvre architecturale, d'accéder à sa dimension proprement artistique, si auparavant les questions de structure, de résistance et de stabilité, ou d'agencement pratique ne sont pas résolues :

« Il va de soi que si la toiture coulait, que si le chauffage ne fonctionnait pas, que si les murs se lézardaient, les joies de l'architecture seraient fortement gênées ; de même, un monsieur qui écouterait une symphonie assis sur une pelote d'épingles ou dans le courant d'air d'une porte »⁸⁰³

Tel est donc le rôle dévolu à l'architecte-ingénieur (ou à l'architecte en tant qu'il doit d'abord faire œuvre d'ingénieur), homme de science et de calcul, qui est de faire régner l'ordre dans la matière architecturale, de ramener la raison à sa tranquillité pour, peut-être, ouvrir une dimension autre et supérieure, à savoir celle du plaisir esthétique⁸⁰⁴ (qui est un mixte de plaisir sensible et intellectuel). Rappelons que selon Le Corbusier, l'architecture a pour destination première de satisfaire aux besoins humains et que ceux-ci obéissent également à un ordre de priorité inébranlable : d'abord les besoins élémentaires, vitaux et typiques qui sont avant tout

⁸⁰³ *VuA*, p. 175.

⁸⁰⁴ *VuA*, p. 13 : « Opérant par le calcul, les ingénieurs usent de formes géométriques, satisfaisant nos yeux par la géométrie et notre esprit par la mathématique ; leurs œuvres sont sur le chemin du grand art ».

de nature physiologique et corporelle, puis les besoins qualifiés par l'architecte de « spirituels »⁸⁰⁵ (tels la délectation du beau ou la sensation de l'ordre universel par la « mathématique » de l'œuvre et le jeu des formes). Sans la satisfaction des premiers, celle des seconds est impensable. L'ingénieur doit avant tout fournir cet effort préalable, qui est de mettre l'ouvrage en conformité avec nos besoins élémentaires :

« Quand une chose répond à un besoin, elle n'est pas belle, elle satisfait toute une part de notre esprit, la première part, celle sans laquelle il n'y a pas de satisfactions ultérieures possibles, - rétablissons cette chronologie. L'architecture a un autre sens et d'autres fins que d'accuser et de répondre à des besoins (besoins pris dans le sens, sous-entendu ici, d'utilité, de confort, d'agencement pratique »⁸⁰⁶

La distinction entre architecture et ingénierie rejoint ici une différence classique en philosophie, celle entre art et technique : l'ingénierie en tant que discipline technique satisfait à des préoccupations essentiellement utilitaires et fonctionnelles, c'est-à-dire fondamentalement intéressées, alors que l'architecture comme discipline artistique s'occupe de ce qui n'est plus de l'ordre d'un moyen en vue d'une fin autre qu'elle-même, mais fin en soi, à savoir la beauté et l'émotion. « L'architecture est au-delà des choses utilitaires »⁸⁰⁷, ne cesse de marteler Le Corbusier. Mais ce qui fait la spécificité de l'architecture au sein du système des arts, ce qui la rend traditionnellement si difficile à penser pour le philosophe, c'est précisément que les domaines de l'art et de la technique sont le plus visiblement et le plus indissolublement liés en tout ouvrage d'architecture. L'architecture est en effet un art *essentiellement mixte* (c'est-à-dire qu'il ne l'est pas de manière simplement accidentelle et contingente), une discipline à la fois artistique *et* technique, formelle *et* fonctionnelle, désintéressée *et* utilitaire, etc. Chaque couple d'opposés n'est pas ici à penser sur le modèle de deux éléments se superposant comme deux composantes absolument indépendantes et autonomes, extérieures les unes aux

⁸⁰⁵ ADA, p. 85 : « (...) l'art nous est nécessaire, c'est-à-dire une passion désintéressée qui nous élève ». Ou encore p. 120 dans le même ouvrage : « Art toujours. L'art est inséparable de l'être, véritable puissance indissoluble d'élévation apte à donner un bonheur pur (...) Il jalonne cet espace qui sépare le moment où la nature immense et dominatrice écrase, de celui où dans la sérénité acquise, l'on conçoit cette nature et où l'on travaille en harmonie avec sa loi ; passage de l'âge de sujétion à l'âge de création ».

⁸⁰⁶ VuA, p. 86.

⁸⁰⁷ VuA, p. 186.

autres, mais comme des ensembles singuliers pratiquement indiscernables : l'aspect technique détermine l'orientation esthétique, tout autant qu'en toute grande architecture l'élément technique devient lui-même une composante de l'esthétique du bâtiment. La distinction entre architecture comme fait d'art et ingénierie comme ensemble de solutions techniques à des problématiques purement utilitaires isolables comme telles n'a ainsi pas réellement de fondement dans la chose bâtie et n'est en cela qu'une distinction de raison, rétrospectivement nécessaire à des fins didactiques et militantes. Car il s'agit ici d'éviter deux écueils symétriques : celui des architectes uniquement formés à la mode « Beaux-arts », qui mépriseraient la dimension technique de la discipline, renvoyant celle-ci à son aspect purement utilitaire ; celui d'architectes (ou d'ingénieurs à prétention architecturale⁸⁰⁸) pensant pouvoir réduire l'architecture à une discipline uniquement scientifique et technique, sorte d'ingénierie des formes pensant pouvoir faire l'économie d'un travail spécifique sur la forme (au nom d'une sorte de génération spontanée des formes à partir de la seule analyse fonctionnelle des problèmes). On reconnaîtra ici bien entendu la figure du « pur fonctionnaliste »⁸⁰⁹, également rejetée et combattue par Le Corbusier.

Ainsi, réduire l'architecture à son aspect artistique et négliger la dimension essentiellement fonctionnelle de la discipline revient à réduire l'architecture à un

⁸⁰⁸ Le Corbusier ne réserve en effet pas que des éloges aux ingénieurs mais, en totale cohérence avec ses propres définitions des domaines de l'architecture et de la construction, il est bien forcé de reconnaître que si l'ingénieur n'est pas en même temps architecte, il sera incapable de produire délibérément de belles formes. Car lorsqu'il parle d'une « esthétique de l'ingénieur » dans *Vers une architecture*, c'est moins au sens d'une esthétique délibérément produite par les ingénieurs suivant des choix esthétiques volontaires et réfléchis, que d'une esthétique en quelque sorte « induite » ou « véhiculée » à leur insu par les objets issus du mécanisme industriel de production selon un processus de sélection et de perfectionnement donnant naissance à de véritables objets standards. Sur le modèle darwinien de la survie des plus aptes, Le Corbusier pense un processus de sélection industrielle expliquant pour bonne part la qualité esthétique des produits.

Voir sur ce point la remarque suivante à propos du caractère esthétique des œuvres des ingénieurs dans *l'Almanach d'architecture moderne*, p. 21 : « ils se sont révélés incapables (...) d'imaginer dans un domaine différent du leur, les conséquences de leur activité même ; ils étaient demeurés des hommes d'autrefois ».

⁸⁰⁹ Le Corbusier, bien qu'il reconnaisse le caractère salutaire de la tendance fonctionnaliste, n'a jamais souscrit à ce nouveau « dogme » (dans *Vers une architecture*, p. 8, il dénonce les architectes qui « discutent surabondamment de structure »), insistant toujours sur la nécessité de penser la question de l'art architectural, sans pour autant que la dimension artistique de l'architecture ait quelque chose à voir avec la simple application de critères décoratifs.

Citons ici par exemple l'article « L'urbanisme et le lyrisme des temps nouveaux » : « Ma modeste contribution personnelle à l'élaboration du plan fut donc toujours alimentée par cette croyance tenace : la poésie (...) Je souffrais de ces exégèses borgnes : « son rationalisme », « son fonctionnalisme », « son jacobinisme impénitent », « son raisonnement implacable »...etc. Je savais que, de toujours, un autre mobile m'actionnait ». Pensons encore à cet autre passage de *l'Entretien* où, évoquant le concept de « ville radieuse », l'architecte souligne que « le mot de « radieux » ne s'y trouvait pas fortuitement : il déborde le fonctionnel (...) Cette œuvre déborde les questions de technique (rationalisme et fonctionnalisme) (...) mais il était regrettable de scinder le moderne en deux camps adverses, dont l'un proclame : Construire d'abord et l'autre : L'Architecture est le jeu savant, correct, etc. ».

simple art du décor plaqué sur des nécessités ; tenter de ramener l'architecture à une discipline purement scientifique revient à louper ce qui en fait la spécificité en tant que phénomène d'art et à se priver de toute chance de produire l'objectif véritable de l'architecture selon Le Corbusier, à savoir la beauté et l'émotion proprement plastique⁸¹⁰. L'architecture au sens le plus plein du terme est au contraire pour l'architecte de Ronchamp l'union organique et indissoluble entre ces deux éléments en une œuvre qui forme unité⁸¹¹. Il ne faut pas non plus oublier ce fait absolument fondamental ici que, contrairement à une tendance somme toute assez naturelle lorsqu'on pense à la dimension artistique de l'architecture, Le Corbusier n'a pas avant tout ni uniquement en tête des monuments remarquables ou des édifices de prestige. Le problème qui l'occupe est bien plus complexe du point de vue architectural et conceptuel, puisqu'il s'intéresse précisément et avant tout au « problème du logis », c'est-à-dire à la construction d'un mode d'habitation à la fois nécessairement utilitaire / fonctionnel et ayant pourtant des velléités esthétiques extrêmement élevées, visant ainsi à combler la totalité de l'humain dans la multiplicité et la complexité de ses besoins (les besoins de l'esprit étant tout aussi réels et nécessaires dans leur dimension de « besoins »). C'est bien tout cela qu'est une maison envisagée non comme une simple « boîte à loyer », mais comme un véritable « palais » du quotidien, permettant à la fois l'accomplissement le plus aisé possible des tâches liées aux nécessités de la vie et la libération d'un espace pour la méditation et la considération du beau. C'est pourquoi, à côté des textes dans lesquels Le Corbusier maintient de manière extrêmement tranchée la distinction utilité / beauté (« Quand une chose répond à un besoin, elle n'est pas belle »), soit pour délimiter et fonder conceptuellement la distinction entre architecture et ingénierie, soit pour insister sur la dimension utilitaire du mobilier et railler la sentimentalité du décor inutile, il arrive également à l'architecte de relativiser cette distinction entre le beau et l'utile d'une manière qui semble tout à fait conforme à ses propres productions.

Citons ici un passage intéressant :

⁸¹⁰ « Ce qui signifie, pour le moins, qu'elle déborde de beaucoup le fief de l'ingénieur ».

⁸¹¹ *Une Maison – Un Palais*, p. 32 : « Cette liaison des fonctions utilitaires, petites ou grandes et d'un potentiel émotif petit ou grand – fusion de deux intentions étrangères – s'exprime en une règle de coordination manifestée dans des objets ; nous les appelons des *organismes*. Et tout dans l'univers fonctionnant, nous apparaît *organique* ».

« Mais le problème n'est pas à deux notions si nettement différenciées. À tout ce que nous touchons, nous insufflons une part de la passion qui nous anime et l'objet d'utilité lui-même devient pour un temps – avant que son usage ne se démode – une *création* en laquelle notre fierté s'inscrit et notre affection s'incruste. Notre monde se remplit d'objets touchants ; le poète découvre dans l'époque des lieux innombrables où éclate sa sensibilité »⁸¹²

La question de la juste saisie des rapports entre utilité fonctionnelle et beauté (une chose belle peut-elle être en même temps utile ? un objet technique peut-il être beau ?) est extrêmement difficile à démêler et à reformuler en des termes clairs pour qui s'en tient à la lettre (multiple) des textes de Le Corbusier. En même temps, elle est absolument centrale si l'on veut saisir ce que Le Corbusier entend par « architecture » en son sens le plus spécifique et véritable. Cette juste compréhension est par ailleurs indispensable en regard de la problématique de la norme et du hors-norme qui est la nôtre ici.

Plusieurs remarques s'imposent d'emblée. Comme le faisait déjà Kant, il est ici judicieux de tenter d'éclaircir les qualités esthétiques en partant d'une description des jugements d'appréciation dans lesquels ces qualités sont énoncées. Prenons donc ici appui sur les jugements de Le Corbusier lui-même. Premièrement, il est clair qu'il existe tout un ensemble d'objets qui peuvent être qualifiés de « beaux » sans pour autant répondre à aucune utilité fonctionnelle en termes de satisfaction des besoins vitaux et corporels élémentaires (pensons ici à la précision apportée par l'architecte lui-même dans l'une des citations précédemment relevées : « besoins pris dans le sens, sous-entendu ici, d'utilité, de confort, d'agencement pratique ») et ce sont ici les œuvres d'art désintéressées comme les tableaux, les sculptures, les poèmes, les symphonies. Deuxièmement, de manière symétrique, il existe à coup sûr des objets utilitaires qui n'ont aucune propriété esthétique particulière de beauté. Ce qui laisse le problème entier, puisque ce qui nous intéresse, c'est bien de savoir si des objets peuvent posséder *en fait et en droit* les propriétés de beauté et d'utilité. C'est donc vers une autre classe d'objets que nous devons nous tourner et les objets architecturaux semblent ici tout désignés.

La première certitude ici, c'est qu'aux yeux de Le Corbusier, il existe sans aucun conteste des œuvres architecturales, c'est-à-dire des objets fonctionnels, qui

⁸¹² *Une Maison – Un Palais*, p. 4.

sont d'une beauté remarquable. Le Parthénon comme la Chartreuse d'Ema sont à la fois des objets techniques et des œuvres d'art. Comment rendre raison de tels jugements dès lors que quand « une chose répond à un besoin, elle n'est pas belle » ? En effet, la Chartreuse répond bien à de multiples besoins (loger un certain nombre de personnes ; fournir un abri contre la chaleur, la pluie ou le froid ; permettre le rassemblement religieux, la vie en commun et l'existence privative des habitants, etc.) et pourtant c'est également pour Le Corbusier une œuvre architecturale de toute beauté. Utilité et beauté semblent ici coexister de fait dans les appréciations de l'architecte. Deuxième certitude, c'est l'existence aux yeux de Le Corbusier d'une hiérarchie entre les productions humaines et d'une supériorité de certains objets sur d'autres alors qu'ils appartiennent apparemment au même domaine de l'architecture. Nul doute que certaines productions architecturales sont supérieures à d'autres en ce que, d'une part, certaines ont une valeur artistique supérieure à d'autres œuvres de l'*art* architectural (le Parthénon supérieur à la Madeleine dans *Vers une architecture*), mais également, d'autre part, en ce qu'une œuvre utilitaire et belle sera toujours supérieure à une œuvre uniquement utile. Le beau (même s'il répond également et par ailleurs à des préoccupations utilitaires) sera toujours supérieur à ce qui est simplement utile. Ce qui dure n'est pas ce qui sert mais ce qui émeut, répète à l'envi notre architecte.

La vraie difficulté correspond ici réellement au fait de savoir quelles sont l'acception et l'extension exactes des concepts d'« utilité » et d'« architecture ». En ce qui concerne le terme d'« utilité » (Le Corbusier reviendra plusieurs fois sur cette question lors des débats controversés autour de l'idée-slogan de la maison comme « machine à habiter »), on peut l'entendre en deux sens ou à deux niveaux selon ce que l'on considère comme « utile » : *au sens restreint*, n'est utile que ce qui répond à des besoins corporels, vitaux et élémentaires (pour des objets : abriter, protéger, nourrir, vêtir, etc.). Ce niveau correspond à celui des besoins du corps. *Au sens large*, l'« utilité » comprend à la fois ce premier niveau et celui de ce que nous pourrions appeler la « grande utilité »⁸¹³, à savoir celle correspondant à des besoins (certes seconds en termes de priorité temporelle) spirituels ou besoins de l'esprit (qu'il appelle volontiers des « passions »), qui incluent le besoin de beauté et le

⁸¹³ L'expression est d'ailleurs utilisée par Le Corbusier lui-même dans l'article « L'urbanisme et le lyrisme des temps nouveaux », in : *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre, op. cit.*, p. 92 : « La chose considérée, c'est le bien de l'homme (...) Question d'utilité ? Oui, mais de la grande utilité ».

besoin d'art⁸¹⁴. Au fond, pour Le Corbusier, si la maison-palais doit d'abord être utile au sens restreint, elle doit au final être utile au sens large et englobant du terme⁸¹⁵. Comme toujours en bonne logique, l'intension détermine l'extension des concepts⁸¹⁶.

De la même manière, le terme « architecture » peut désigner des choses et des classes d'objets très diverses selon la signification intensionnelle donnée à ce terme (et Le Corbusier en fait de multiples usages selon les visées de l'argumentation). Du point de vue de l'extension, il existe en effet chez lui un sens large du terme dès lors que l'on entend par « architecture » l'ensemble des objets ayant été produits et mis en ordre (au niveau spatial et visuel) selon l'intention de pensée d'un individu-architecte. De ce point de vue, relèvent de l'architecture non seulement un bâtiment singulier et déterminé, mais également le plan d'urbanisme d'une ville ou la conception d'une poignée de porte ou d'une chaise. Au sens restreint extensionnel, l'architecture ne désigne plus que les œuvres architecturales comme telles, à savoir les édifices ou bâtiments déterminés (ici la ville ou le fauteuil de bureau ne sont plus à strictement parler du domaine de l'architecture, mais relèvent d'autres disciplines entendues elles aussi de manière spécifique). Au fond, Le Corbusier penche toujours plus pour le sens large du terme et ce n'est que dans des contextes portant spécifiquement sur l'architecture au sens restreint qu'il exclue les œuvres de l'urbanisme ou du design non pas tant de la définition de droit de l'architecture que du contexte factuel des discussions.

En termes purement intensionnels cette fois-ci, la caractérisation corbuséenne de l'architecture (du point de vue du débat beauté-utilité) rejoint parfaitement le sens large extensionnel en ce que *ce qui fait la spécificité de l'art architectural est moins défini par la possession de propriétés matérielles par les objets que par la qualité*

⁸¹⁴ Le Corbusier insiste à de multiples reprises sur le caractère nécessaire de ces seconds besoins, dès lors que nous considérons dans la sphère du besoin ce qui relève du spécifiquement humain et non simplement ce qui nous ramène à ce que nous partageons avec les autres animaux.

Citons ici par exemple ce passage d'*Une Maison – Un Palais*, p. 28 : « C'est après cette mise en ordre *raisonnable* et indispensable rassasiant la raison, que peuvent intervenir des émotions qu'on appellerait superflues si nous n'avions, qui provoque nos actes et conduit nos destinées, une passion dont l'assouvissement est aussi impératif que le sont les besoins de notre animal, - la soif ou la faim ».

⁸¹⁵ *Une Maison – Un Palais*, p. 3 : « Une maison est pour servir ; et à quoi ? abri, froid, chaud, etc. ? Aussi, n'est-ce pas à satisfaire les besoins supérieurs qui sont en chacun (sensibles, c'est précisément vous qui niez la sensibilité !). Quelle mécanique déclenchera cette « jouissance » au-dessus du terre à terre ? ».

⁸¹⁶ Dans ce qui suit, nous faisons usage d'une distinction traditionnelle en logique philosophique entre, d'une part, l'extension d'un concept entendus comme le nombre d'objets concernés par celui-ci et, d'autre son intension, c'est-à-dire le nombre de qualités possédées par le concept. Il faut donc veiller à ne pas confondre ici intension et intention (comme visée subjective, but que l'on propose à l'action, etc.)

spirituelle de l'intention ayant présidé à leur conception. Le résultat de cette intentionnalité de pensée, lorsque celui-ci est réussi et atteint son objectif, c'est la production matérielle de quelque chose de beau. Cette intention, c'est celle d'ordonner la matière dans un but d'émotion, c'est-à-dire dans un but qui n'est pas uniquement de satisfaire aux besoins utilitaires restreints et fonctionnels. C'est ainsi, à partir de (puisqu'on ne peut partir que de là : l'architecte est d'abord ingénieur) et à même la satisfaction des besoins corporels primaires, que l'architecture consiste à s'élever en direction d'une intentionnalité plus élevée visant la production d'une beauté véritablement émouvante et bouleversante. Faisant résider la qualité proprement architecturale de l'objet dans la qualité d'une intention, Le Corbusier montre que pour lui, l'architecture est avant tout « création de l'esprit », c'est-à-dire chose de pensée. Mais architecture veut dire ici présence d'une intention de beauté, présence d'une intention de viser à partir des nécessités un dépassement de la simple considération du nécessaire.

Dans le champ de la production visuelle des objets spatiaux (le domaine qu'il qualifie de « plastique »), voici comment Le Corbusier caractérise cette intention d'architecture, cette intention de faire œuvre d'architecture (et non de simple construction) ou encore cette orientation et cette qualité de l'intention de pensée qui semblent définitoires du caractère architectural :

« DE LA NAISSANCE FATALE DE L'ARCHITECTURE.

Car l'architecture est un événement indéniable qui surgit en tel instant de la création où l'esprit, préoccupé d'assurer la solidité de l'ouvrage, d'apaiser les exigences du confort, se trouve soulevé par une intention plus élevée que celle de simplement servir et tend à manifester les puissances lyriques qui nous animent et nous donnent la joie (...)

Cette intention élevée devient pour nous, aujourd'hui, une définition de l'architecture. Il se peut qu'autrefois le terme englobait ce qu'on entendait par l'art de bâtir des maisons, des temples ou des palais. Mais, à ce jour, où la plus grande part de l'activité humaine s'absorbe dans la construction d'innombrables objets, l'architecture étend sur tout cela ses effets et s'en va au-delà de la maison, du temple et du palais, déborde, surgit comme un phénomène de cristallisation partout, en tout, là où une intention autre que celle de simplement servir éclaire l'enfantement de l'œuvre »⁸¹⁷

⁸¹⁷ *Une Maison – Un Palais*, p. 1-2.

Cela a déjà été remarqué à de nombreuses reprises, Le Corbusier réitère ici encore une fois son « rejet » d'une détermination extensionnelle de sens restreint du terme « architecture », défini ici comme art de bâtir des édifices déterminés par des types de programmes spécifiques (« Il se peut qu'autrefois le terme englobait ce qu'on entendait par l'art de bâtir des maisons, des temples ou des palais »). Sa définition est bien plutôt une certaine caractérisation intensionnelle⁸¹⁸ ayant pour conséquence d'élargir considérablement l'ensemble des objets tombant sous l'extension du concept (au sens extensionnel large). Relève de l'architecture, au sens le plus strict, tout objet, incluant une dimension utilitaire / fonctionnelle⁸¹⁹, dont les rapports constitutifs ont été mis en ordre au niveau de l'organisation spatiale et de la composition visuelle suivant une intention « plus élevée que celle de simplement servir ». L'objet d'architecture et non de simple construction, est un objet utile qui dépasse la sphère de l'utile pour s'élever en direction de la dimension du beau et de l'émotion plastique. Il y a architecture lorsque l'intention de pensée ayant présidé à la composition de l'objet aboutit à la production de la beauté. Là où il n'y a pas beauté, il n'y a pas architecture.

C'est bien pour cela que Le Corbusier peut apparemment affirmer sans aucune contradiction que l'architecture « est dans l'appareil téléphonique et dans le Parthénon » ou que les ingénieurs « font de l'architecture », puisque l'architecture « surgit comme un phénomène de cristallisation partout, en tout, là où une intention autre que celle de simplement servir éclaire l'enfantement de l'œuvre ». En regard des éléments précédents, il semble qu'il y ait pourtant là comme une contradiction. Au sens strict du terme « architecture », il n'est pas vrai que pour Le Corbusier un simple objet technique ou que le travail de l'ingénieur puissent prétendre au titre d'architecture selon les mêmes modalités que le Parthénon. Il semble ici y avoir une tension parcourant toute l'œuvre de Le Corbusier, tension qui rend à la fois légitime et illégitime l'affirmation conjointe des deux énoncés suivants : l'affirmation selon

⁸¹⁸ Le fait que le terme d'« architecture » désigne pour Le Corbusier plus un concept renvoyant à la qualité particulière d'une opération spécifique de l'esprit portant sur des choses qu'un ensemble restreint de réalités matériellement déterminée est affirmé à de nombreuses reprises.

Songeons ici à ce passage, déjà cité d'autres contextes, issu de l'ouvrage *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 267 : « Le mot « architecture » s'entend, aujourd'hui, plutôt comme une notion que comme un fait matériel ».

⁸¹⁹ Cette « clause » semble indispensable pour bien délimiter les domaines de l'architecture et ceux d'autres formes d'art non essentiellement fonctionnelles ou utilitaires (peinture, sculpture, poésie, etc.).

laquelle le terme « architecture » couvre un champ extensionnel allant de la poignée de porte à la ville, en passant par la maison individuelle et tous les objets qui la composent ; l'affirmation selon laquelle l'architecture, par opposition au domaine plus large de la construction, désigne spécifiquement l'ensemble des constructions belles et émouvantes du fait de la qualité d'une intention désintéressée inscrite dans la matière architecturale par un individu singulier et génial.

Là aussi, il s'agirait de distinguer entre des niveaux d'usage de la notion et des contextes dans lesquels celle-ci est employée : dès lors que le contexte renvoie à la nécessité d'étendre le champ de la notion d'architecture bien au-delà de la sphère des édifices et de l'art de bâtir, le terme est employé de manière à contenir tous les objets susceptibles d'être produits dans l'espace par l'architecte ; dès lors qu'il s'agit de distinguer ce qui, au sein de l'ensemble étendu de ces mêmes objets, relève de la simple construction et ce qui relève plus proprement de l'architecture (entendu ici comme *une qualité esthétique* et non comme un champ ou un domaine d'objets sur lequel l'intervention de l'architecte est légitime), le terme ne concerne plus que quelques rares chefs-d'œuvre appartenant selon toute vraisemblance uniquement au champ restreint de l'art de bâtir ! Ainsi, si en droit, tous les objets d'utilité (la ville, une chaise comme une maison) appartiennent *au domaine* de l'architecture, la qualité architecturale suprême de beauté n'est le plus souvent reconnue par Le Corbusier qu'à des édifices ou à des bâtiments. Pour autant, si l'architecture désigne plus une notion qu'un ensemble matériel et si le terme renvoie moins à un champ d'objets qu'à une activité et à une certaine intentionnalité de l'esprit, il semblerait bien qu'en droit toute construction organisée visuellement et spatialement par l'esprit humain devrait pouvoir recevoir au même titre la qualité de beauté. Pensons ici à ce passage des *Précisions* :

« L'architecture est un acte de volonté consciente.

Architecturer, « c'est mettre en ordre ».

Mettre en ordre quoi ? Des fonctions et des objets. Occuper l'espace avec des édifices et avec des routes. Agir sur nos esprits par l'habileté des solutions, sur nos sens par les formes proposées à nos yeux et par les distances imposées à notre marche. Émouvoir par le jeu des perceptions auxquelles nous sommes sensibles et auxquelles nous ne pouvons pas nous soustraire. Espaces, distances et formes (...) – quantités, poids, distances, atmosphères, c'est

avec cela que nous agissons. Tels sont les événements en cause. Dès lors je confonds solidairement, en une seule notion, architecture et urbanisme »⁸²⁰

Selon ces définitions, une chaise comme une ville semblent pouvoir être utiles, bien conçues, bien organisées ou agencées (autant de qualités relevant de la dimension constructive de l'architecture, ce qui n'est pas antithétique puisque l'architecture contient pour une part l'ingénierie) *et également belles*, au même titre que le Parthénon, si tant est que ces réalités impliquent le même type d'acte de l'esprit comme leur principe et la même intention de dépasser la sphère de la simple utilité pratique. Pour autant, et il faut ici avouer la difficulté, on n'a jamais l'impression que Le Corbusier pourrait désigner quelque chose comme un Phidias de l'urbanisme ou un Michel-Ange du design ! *C'est bien qu'il place tout de même la discipline architecturale (au sens restreint) à un autre plan hiérarchique dès lors qu'il s'agit de discuter des objets dans un contexte avant tout esthétique et de prendre en considération la dimension artistique de l'architecture.*

L'architecture, comprise en tant que discipline spécifique, semble bien occuper le haut hiérarchique au sein de l'ensemble des disciplines comprises au sein du domaine architectural entendu au sens extensionnel large. Dans son amour inconditionné pour l'architecture, Le Corbusier semble lui avoir réservé la capacité de produire des chefs-d'œuvre (nous excluons de fait ici toutes les disciplines artistiques qui ne relèvent en aucune manière des considérations utilitaires). En tous les cas, nous aurons compris ici qu'en dépit du maintien d'une stricte distinction conceptuelle entre utilité et beauté (du fait qu'elles correspondent à deux visées intentionnelles différentes et qu'elles mobilisent des capacités de l'esprit différentes) et d'une hiérarchie également affirmée, il semble également clair que l'union dans le même objet de l'utilité et de la beauté ne sont incompatibles ni en fait, ni en droit pour notre architecte.

Mais la supériorité de l'art architectural semble tout à fait claire si nous continuons à examiner maintenant quelques-unes des formulations les plus célèbres de *Vers une architecture*. Si donc l'art de l'ingénieur est une condition nécessaire à l'exercice de la dimension artistique de l'architecture, il s'agit de revenir sur les

⁸²⁰ *Précisions*, p. 69-71.

raisons pour lesquelles celui-ci ne saurait être suffisant. Il y a dans l'architecture un surplus, un excès que l'ingénieur seul ne saurait apporter et qui définit en propre le rôle de l'architecte. Voyons avec quelques formules comment Le Corbusier caractérise ce surplus :

« L'architecture est un fait d'art, un phénomène d'émotion, en dehors des questions de construction, au-delà. La Construction, c'est pour faire tenir ; l'Architecture, c'est pour émouvoir »⁸²¹

« L'architecture c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants.

L'architecture est au-delà des choses utilitaires.

L'architecture est chose de plastique.

Esprit d'ordre, esprit d'intention, les sens des rapports ; l'architecture gère des quantités.

La passion fait des pierres inertes un drame »⁸²²

Si l'architecte doit maîtriser sa construction comme le penseur sa grammaire, si le fondement de l'art réside bien dans un certain état d'esprit d'ordre basé sur une mise en œuvre rationnelle de procédés techniques et scientifiques visant à résoudre des problèmes constructifs et pratiques, l'architecture au sens le plus fort et déterminé du terme, dans sa dimension artistique la plus élevée, implique bien un excès par rapport à ces problématiques. « L'Architecture, c'est pour émouvoir », elle est « chose de plastique ». D'une manière extrêmement intéressante, Le Corbusier évoque « cette conception normale de l'architecture : émouvoir »⁸²³. L'émotion plastique liée à l'expérience de la beauté est au sens strict *ce qui doit être la norme et la mesure de l'architecture* dans sa dimension artistique et dans sa prétention à satisfaire d'autres fins que les « fins pratiques », d'autres nécessités que les nécessités fonctionnelles de l'habitat. L'émotion apparaît ici comme ce qui norme la pratique architecturale, c'est-à-dire comme ce qui doit l'orienter selon cette valeur qui doit en constituer le principe et comme ce qui donne l'idée adéquate de ce que doit être l'architecture en son sens plein, permettant ainsi une évaluation des productions concrètes selon cette norme de l'accomplissement de l'émotion plastique et de l'ouverture d'un espace de méditation et d'ouverture aux idées spirituelles (grâce au spectacle du beau). L'ingénieur (ou les qualités de celui-ci), bien qu'indispensable à

⁸²¹ *VuA*, p. 9.

⁸²² *VuA*, p. 121.

⁸²³ *Une Maison – Un Palais*, p. 2.

la réalisation de l'œuvre, ne peut faire advenir avec les moyens dont il dispose la véritable finalité de l'ouvrage architectural, à savoir l'émotion plastique liée au sentiment de la beauté. Le Corbusier, bien qu'il affirme la nécessaire continuité entre l'architecte et l'ingénieur, affiche du même geste l'existence d'un niveau proprement architectural, c'est-à-dire plastique et artistique, ayant des règles et une finalité propres⁸²⁴. En tant que tel, Le Corbusier a des difficultés à déterminer précisément ce surplus ou cet excès apportés par les grandes œuvres de l'art architectural, c'est pourquoi il recourt à la notion de génie artistique et nomme souvent la beauté ainsi produite un « impondérable »⁸²⁵. Il parle dans un autre texte de la beauté comme de « ce qui nous est le plus sacré »⁸²⁶.

La tension entre la norme et le hors-norme dans la définition corbuséenne de l'architecture et la question de la nature de la beauté

À partir de la distinction entre l'architecte et l'ingénieur, on peut voir à quel point Le Corbusier en vient à lier d'une manière essentielle et intime architecture et beauté dans sa conception de la nature de la discipline architecturale. Si ce lien constitutif entre les deux termes a des racines dans ses réflexions antérieures aux années 20, c'est bien dans ce moment de constitution d'une pensée clairement articulée que sa définition de l'architecture prend toute son envergure. Le terme d'« architecture », entendu dans le sens le plus spécifique qui puisse lui être donné dans le cadre d'une discussion concernant les fondements esthétiques et artistiques de la discipline, entretient un lien essentiel avec la question de la production du beau. L'intention de pensée désintéressée qui se trouve au fondement de la visée artistique constitutive de l'œuvre d'architecture a pour finalité la production de la beauté, qui pourtant représente en quelque sorte un « improductible », dès lors que l'on entendrait par le terme de « production » un processus réglé par des mécanismes déterminés et clairement assignables. Il s'agit dès à présent de montrer (avant que de revenir plus en détails sur cette figure majeure du hors-norme qu'est la

⁸²⁴ *Précisions*, p. 158 : « C'est alors que tout ce qui sert, tout ce qui est utile est dépassé. Un événement déborde : la création. Phénomène de lyrisme et de sagesse qui s'appelle la beauté ».

⁸²⁵ *VuA*, p. 132.

⁸²⁶ *Une Maison – Un Palais*, p. 12.

beauté) en quoi nous pouvons parler de l'architecture comme d'une tentative de production normative de ce hors-norme. Si la présence d'une pensée de la norme et d'innombrables éléments normatifs dans la pensée théorique et les dispositifs pratiques de l'architecte semblent indéniables, il convient de montrer maintenant en quoi la définition corbuséenne de l'architecture *elle-même* recèle une telle tension entre ce qui relève du domaine normatif et ce qui l'excède nécessairement. Car, s'il y a bien du hors-norme à titre de finalité visée par le jeu architectural en tant que producteur de formes, il faut également montrer en quoi ce hors-norme est visé par un ensemble de procédés rationnels normatifs utilisés à titre de moyens en vue de l'atteinte d'une telle finalité. C'est pourquoi nous allons maintenant revenir sur la très célèbre définition corbuséenne de l'architecture afin de montrer qu'elle recèle en son sein une tension qui la structure.

Cette définition est la suivante dans sa variante la plus connue :

« L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière »⁸²⁷

Commençons par commenter les éléments les plus évidents et les plus immédiatement compréhensibles en regard des éléments théoriques dont nous disposons jusqu'ici. La deuxième partie de la définition (« des volumes assemblés sous la lumière ») fait indéniablement référence à la mise en ordre, en rapport (« assemblés ») des éléments simples dont dispose l'architecte (« des volumes ») et qui constituent pour lui le langage véritable de l'architecture. Le terme « volume » est ici un terme générique qui renvoie à l'élément final, déterminé, réel et concret qui sera offert à la perception de l'homme lui aussi concret (c'est-à-dire charnel, singulier, etc.) faisant l'expérience vivante du bâtiment (en effet, un volume a une matérialité, est délimité par une surface, possède telle forme, telle couleur singulière, est composé de tel matériau, etc.). Ce que je vois lors d'une promenade architecturale, c'est bien une telle succession organisée de volumes (rôle du plan), ce sont bien « des volumes assemblés sous la lumière » (dans cet élément de sa

⁸²⁷ Il existe de nombreuses occurrences de cette formule, ainsi que de nombreuses variantes, qui mériteraient un traitement pour elles-mêmes. Bien que Le Corbusier affirme à de nombreuses reprises avoir introduit cette formulation complète en 1919 dans *L'Esprit Nouveau*, on peut tout de même noter une occurrence extrêmement précoce de l'expression de « volumes sous la lumière » dans une lettre à L'Eplattenier datant de 1911. Voir *Lettres à L'Eplattenier*, p. 252 : « la nouvelle tendance aujourd'hui (...) créer les volumes qui jouent sous la lumière en rythmes à base géométrique, joie de la forme enfin retrouvée pour le régal des yeux ».

définition en termes de volumes architecturaux, Le Corbusier souhaite se démarquer d'une architecture de plan, de papier, de beaux dessins) selon un certain ordre répondant à l'intention de pensée de l'architecte. Si l'architecture est bien un art de l'espace, elle est au même titre un art du temps : celui de l'appréhension temporelle de l'espace (à la manière d'une symphonie, de mélodies en contrepoints). C'est le fait que l'expérience du bâtiment est toujours celle d'un homme percevant une telle succession de volumes selon les nécessités propres à l'échelle humaine et aux modalités générales de la perception incarnée qui justifie cette conception « stéréométrique » de l'architecture (personne ne « perçoit » jamais comme tel un plan ou toute autre représentation à deux dimensions).

L'architecture est donc le « jeu », c'est-à-dire une activité intentionnelle de l'architecte créateur, fruit de son effort personnel de pensée, qui consiste à composer des volumes en un ensemble de rapports précis et réfléchis⁸²⁸. Le terme de « jeu » renvoie également au fait que les rapports constitutifs de l'œuvre architecturale finie (le bâtiment) permettent un certain « espace de jeu » (comme lorsqu'on dit à propos d'une porte qu'« il y a du jeu »), de distance entre les éléments simples pour que la pensée puisse modeler la matière architecturale (les rapports sont aussi des écarts). De plus, il ne faut pas minimiser la dimension ludique du terme ici : le fait que l'architecture soit faite de rapports permet au créateur des rapprochements inédits (placer une fenêtre industrielle produite en série dans une villa de luxe par exemple), des agencements innombrables, un véritable jeu de la pensée avec elle-même, procurant du même geste l'expérience de la joie authentique de créer. Le terme « jeu » indique ici des déterminations multiples.

De plus, ce jeu consistant à mettre en rapport des volumes simples sous la lumière⁸²⁹, doit posséder trois déterminations : être « savant », « correct » et « magnifique ». La première qualification de l'architecture comme « jeu savant »

⁸²⁸ « Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture ». Voir annexe p. 81 : « La notion de « jeu » impliquait donc le fait d'une intervention personnelle illimitée, puisque le jeu doit se jouer par toute personne mise en présence de l'objet. Cette notion de « jeu » affirmait l'existence du *créateur du jeu*, de celui qui avait fixé la règle, qui, par conséquent, avait inscrit dans cet objet une intention formelle et discernable ».

⁸²⁹ La présence de la lumière au sein de cette définition si ramassée est bien évidemment essentielle et pas seulement pour des raisons purement physiques liées au fait que les volumes architecturaux et le jeu des rapports, pour être perçus par l'homme, doivent être visibles. Voir par exemple *Précisions*, p. 132 : « la lumière est pour moi l'assiette fondamentale de l'architecture. Je compose avec la lumière ». Ou encore, de manière bien plus importante, dans *Précisions* toujours, p. 232 : « J'ai, à chaque instant, fait appel à la lumière, matériellement autant que spirituellement. Matériellement : il faut voir jour pour apprécier. Apprécier, c'est juger, c'est intervenir spirituellement ».

renvoie sans conteste au fait que l'architecte doit être en même temps ingénieur, que l'architecture doit se fonder sur un ensemble de savoirs scientifiques et techniques pour résoudre les premiers problèmes qui sont de structure, de stabilité ou de résistance. L'ordre de priorité chronologique entre, d'un côté, les besoins du corps et, de l'autre, les besoins (tout aussi réels) de l'esprit, est toujours pris en considération par l'architecte. Un tel ensemble de connaissances constructives forme une condition nécessaire mais non suffisante pour faire proprement œuvre d'architecture (si tout architecte doit être constructeur, tout constructeur n'est pas architecte).

La deuxième qualification de l'architecture comme jeu « correct » semble au premier abord d'interprétation moins aisée. Cependant, il paraît clair qu'il faille la renvoyer aux considérations corbuséennes sur le thème récurrent de la « physiologie des sensations ». Un bâtiment est non seulement, de manière interne, un ensemble de volumes mis en rapport, mais ces rapports n'ont de sens qu'en tant qu'ils se « rapportent à quelqu'un », à savoir au récepteur de l'œuvre. L'harmonie interne des rapports dans le bâtiment renvoie nécessairement à ses effets sur le sujet parcourant l'édifice, si bien que le jeu est « correct » non seulement quand l'économie d'ensemble du bâtiment est harmonieuse et consonante, mais également lorsque l'enchaînement des volumes sous la lumière prend en compte les constantes de la sensibilité humaine et produit des réactions esthétiques subjectives adéquates. Le langage architectural doit être un langage humain de l'architecture, un langage référé, orienté et centré par rapport à la norme fondamentale de l'« échelle humaine ». Telle est donc la « correction » dont parle Le Corbusier : l'adéquation entre la syntaxe des formes et des couleurs dans le bâtiment et la « grammaire » générale de la sensibilité qui est le fondement constant de l'appréciation de l'art. Ceci se justifie aisément par le fait que pour l'architecte, qui recherche la beauté de l'ouvrage, celle-ci n'advient que dans la rencontre entre des propriétés de l'objet et les constantes subjectives de la sensibilité humaine.

Enfin, dernière détermination, le jeu architectural est qualifié de « magnifique ». Il est ici important de noter que l'ordre dans lequel Le Corbusier indique ces trois déterminations de l'architecture n'est nullement indifférent, mais qu'il suit une progression logique dans laquelle les places ne sont pas interchangeables : le fondement premier (ce sans quoi aucun des deux autres niveaux ne serait

possible), c'est que l'architecture soit « savante ». Puis, si cette condition est remplie, la poétique des rapports qu'est l'architecture doit se composer de manière correcte, en accord avec les constantes de la sensibilité humaine. Enfin, fait rarissime en même temps que hautement désiré, cet agencement des éléments architecturaux peut atteindre à un tel niveau de perfection, de justesse, que l'œuvre entière se met à rayonner, à consonner en une belle unité pour atteindre le sommet de l'émotion plastique.

Reste maintenant à cerner ce dernier aspect faisant de l'architecture un jeu « magnifique », correspondant à la conception corbuséenne de la beauté plastique, sommet de la création architecturale. Le plus souvent, face à cette question de la nature et des causes de la beauté esthétique, Le Corbusier semble à court de déterminations rationnelles pour la caractériser, comme si tout l'effort de l'architecte s'achevait précisément dans ce qui dépasse la compréhension et le discours rationnels. Tout se passe comme si, au bout d'un chemin hautement réfléchi et rationalisé (et qui ne pouvait être que tel), advenait quelque chose comme un excès, un dépassement des procédures rationnelles et normatives, sorte de grâce miraculeuse, non déterminable selon un ensemble de règles générales. Le Corbusier reprend dans un texte important et synthétique tout le parcours (présenté dans sa définition de l'architecture) que doit suivre le créateur pour faire advenir le beau, mais s'arrête au seuil de l'explication du niveau le plus fondamental :

« La beauté ? C'est un impondérable ne pouvant agir que par la présence formelle des bases primordiales : satisfaction rationnelle de l'esprit (utilité, économie) ; ensuite, cubes, sphères, cylindres, cônes, etc. (sensoriel). Puis...l'impondérable, les rapports qui créent l'impondérable : c'est le génie, le génie inventif, le génie plastique, le génie mathématique, cette capacité de faire mesure l'ordre, l'unité, d'organiser selon des lois claires toutes ces choses qui excitent et satisfont pleinement nos sens visuels »⁸³⁰

Le Corbusier réaffirme ici l'existence de conditions nécessaires et déterminables en vue de la création d'un bel ouvrage : résolution des problèmes structurels et pratiques, c'est là le rôle de l'ingénierie (« satisfaction rationnelle de l'esprit ») ; puis utilisation et mise en rapport de formes et d'éléments primaires conformément aux « standards de l'émotion », aux lois régissant les constantes de la sensibilité humaine (« ensuite, cubes, sphères, cylindres, cônes, etc. »). Ces formes simples

⁸³⁰ *VuA*, p. 113.

sont universellement belles selon l'architecte, car elles sont parfaitement « géométriques » (et la géométrie est le langage de l'homme pour Le Corbusier), c'est-à-dire parfaitement lisibles.

« Puis...l'impondérable » : cette formule et ses points de suspension révèle à elle seule l'embarras dans lequel se trouve Le Corbusier pour tenir un discours sur cet événement qu'est l'expérience de la beauté véritable. La beauté est l'impondérable⁸³¹, c'est-à-dire le non prévisible, le non calculable, ce avec quoi l'on ne saurait « compter », une singularité absolue que l'on ne peut produire selon des règles générales et déterminables rationnellement. Or, paradoxe difficilement concevable, la création d'un tel impondérable est bel et bien l'objectif ultime de l'architecture selon Le Corbusier. De plus, toute la pensée de l'architecte est une tentative pour déterminer rationnellement des normes pour orienter et diriger la création architecturale, alors même que ce qui est suprêmement désiré n'obéit à aucune tentative de normalisation. En ce sens, elle est bien une « production normative du hors-norme ».

Ce paradoxe s'enracine dans une difficulté philosophique et esthétique de fond : nous ne disposons d'aucun concept du beau, seulement de certains critères tirés de l'expérience antérieure entre certaines propriétés des objets de l'art et l'universalité subjective de nos réactions esthétiques. Le Corbusier semble ici retrouver à sa manière (qu'il n'indique certes pas en ces termes), la question du jugement esthétique (aussi bien en ce qui concerne le récepteur que le créateur), qui ne saurait être un jugement « déterminant », mais seulement « réfléchissant » (Kant). On ne peut créer un bel objet par simple application et déduction de lois générales dont cet objet ne serait qu'un cas particulier. De telles normes, même si elles existent peut-être idéalement et qu'il s'agit pour nous simplement d'un défaut de connaissance, nous manquent. L'œuvre à faire ou à critiquer est toujours un événement plastique singulier, fondée certes sur des données générales (la « physiologie des sensations »), mais non sur une universalité déterminante. Il y a bien des règles, des procédures normatives générales à respecter et qui doivent nécessairement orienter le processus de création. La beauté ne saurait être produite sous l'effet d'un geste arbitraire, advenir par chance ou au hasard si un ensemble de

⁸³¹ Le terme désigne une substance dont la matérialité est constatée, mais dont le poids spécifique échappe à nos déterminations (fluides impondérables) ; ou encore, dans le cadre de notre discussion, le terme renvoie à un élément spirituel que l'on ne peut mesurer, mais dont l'effet est néanmoins puissant.

pré-conditions n'est pas respecté. Et pourtant il y a toujours dans l'expérience singulière du beau quelque chose comme une grâce de la rencontre, une faveur que l'on ne saurait provoquer. La beauté ne peut être provoquée, forcée par l'application déductive de procédures mécaniques et pourtant elle n'est pas non plus le résultat d'une simple production spontanée placée sous le signe de l'arbitraire de l'événement singulier. Et c'est bien pourquoi Le Corbusier insiste tant sur l'existence de telles données générales, des lois régissant la sensibilité esthétique en rapport avec les propriétés de l'objet, sans quoi il serait impossible de comprendre pourquoi une œuvre venant d'époques et de cultures différentes de la nôtre puisse encore nous émouvoir ou pourquoi certaines œuvres sont presque universellement reconnues comme étant des chefs d'œuvre du génie humain. S'il n'y avait pas là quelque chose touchant à une forme d'universel anthropologique, ceci serait incompréhensible. Pour autant de tels éléments ne sauraient déterminer *a priori* les cas singuliers, ni servir de base à des vérités démonstratives.

C'est également pourquoi Le Corbusier est obligé de recourir, en dernier recours, à un appel au « génie ». En effet, comment expliquer la création d'œuvres d'une beauté saisissante en l'absence de tout concept déterminé du beau ? Cela semble seulement possible par le recours à l'existence de personnalités exceptionnelles, dotées par la grâce de la nature de facultés elles-mêmes exceptionnelles et, de ce fait, non rationalisables, ne faisant pas l'objet d'un apprentissage selon des procédures déterminées. Persiste ici une aura de mystère : seule une forme de force intérieure, d'énergie spontanée et singulière, peut « expliquer » l'apparition de cet « impondérable » qu'est la beauté. Ce qui n'est, au final, qu'une autre manière de mettre un nom sur notre ignorance tout en cherchant pourtant à en rendre « raison ». L'appel au génie n'étant finalement qu'une manière de chercher à rendre raison du hors-norme par le hors-norme. Le génie (hors-norme subjectif) est un concept cherchant à rendre compte de la beauté de l'œuvre (hors-norme objectif) en des termes « homogènes » (et non pas en cherchant à rendre compte du hors-norme dans les termes hétérogènes du « normal »). En même temps, il est tout à fait clair que l'appel à la singularité exceptionnelle du génie⁸³² est du même geste un arrêt immédiat de la chaîne des raisons, un « stop » indiquant à

⁸³² *VuA*, p. 133 : « Ne pas affirmer avec trop de certitude que les masses suscitent leur homme. Un homme est un phénomène exceptionnel ».

l'esprit d'arrêter là les recherches rationnelles. La formule utilisée par Le Corbusier dans *Vers une architecture* résume très bien ce point : « Tel homme, tel drame, telle architecture ». Pour autant, il est clair que Le Corbusier, même s'il indique en de telles formules qu'il ne possède pas non plus la clé du mystère, *n'aura au fond rien fait d'autre que de chercher à rendre raison* de cette énigme de la production du beau par l'individu génial, cela pour appuyer sa propre ambition de produire un équivalent moderne du Parthénon. Car au fond, tout dans la recherche corbuséenne porte à montrer que devant « l'éternel fait architectural »⁸³³ la réalisation d'une œuvre de toute beauté est toujours possible. L'architecture est composée à partir d'éléments fondamentaux (formes pures et volumes géométriques simples, rapports mathématiques proportionnés et harmoniques, constance de la sensibilité humaine, mesure de l'échelle humaine) qui sont les mêmes en Bretagne ou en Amérique centrale, qui étaient ceux des Grecs anciens et sont encore les nôtres aujourd'hui. S'il faut certes reconnaître ou en quelque sorte « exhumer » le sens architectural de cet élémentarité, par-delà les dénaturations et la perte de sens architectural au gré des aléas de l'histoire⁸³⁴, rien n'est nécessaire si ce n'est le talent individuel permettant de composer en des rapports magnifiques les éléments architecturaux de toujours. Pour faire une architecture sublime, nul besoin de répondre à un programme prestigieux⁸³⁵ ou d'avoir à sa disposition des matériaux nobles⁸³⁶. La noblesse et la dignité résident toujours aux yeux de Le Corbusier dans l'intention et dans la qualité de mise en œuvre du jeu architectural, jamais dans les matériaux ou dans le programme. Encore faut-il avoir du génie. Cette question a très longtemps hantée le jeune Charles-Édouard Jeanneret, tout comme elle hante nécessairement tout artiste sentant la force d'une vocation dont il souhaite être à la hauteur. Or le génie tout comme la beauté (et certainement le génie propre) est un « impondérable » que l'on ne saurait forcer.

⁸³³ *Une Maison – Un Palais*, p. 48.

⁸³⁴ C'est tout le sens de *Vers une architecture* et de ses chapitres indiquant soit des leçons à tirer du passé (pour l'avenir) ou nous incitant à revenir aux éléments et aux constituants premiers et véritables de l'architecture (volume, surface, plan).

⁸³⁵ Le Corbusier aura prouvé lui-même qu'un simple cabanon était amplement suffisant.

⁸³⁶ Le Corbusier a très rigoureusement dissocié la question de la qualité architecturale de celle de la noblesse des matériaux. Il obéit pour ainsi dire au « principe de Diogène » : « le grand art vit de moyens pauvres », aime-t-il à répéter. Citons ici, parmi d'innombrables autres possibilités, ces quelques mots dans *Précisions*, p. 76 : « (...) Et que vous mesuriez que cet essentiel architectural est dans la qualité de votre choix, dans la force de votre esprit et non pas du tout dans des matières riches, des marbres ou des bois rares, ni dans des ornements dont le rôle n'existe qu'en dernier ressort ».

Citons ici un beau passage, dans lequel on croirait entendre un appel que Le Corbusier se lance à lui-même :

« (...) à l'autre bout de l'Europe, dans la cour d'une ferme de Bretagne, nous notons la même expérience. Ici aussi existe la même *réserve* architecturale. Je dis : *réserve*. Réserve, c'est-à-dire un capital, une puissance, un potentiel d'architecture ; les éléments sont là, à disposition, que l'invention lyrique, que l'imagination de l'artiste créateur peuvent mettre en travail, peuvent cultiver, faire fleurir, faire briller en une œuvre de splendeur, fruit rond et ferme d'une pensée haute »⁸³⁷

« Puis...l'impondérable », Le Corbusier semble donc ici accepter ou se résigner à la faillite des explications rationnelles. Cela peut-être au nom d'une certaine forme de justice envers ses expériences de jeunesse...Nous pensons ici particulièrement à ce que le jeune Charles-Édouard Jeanneret dit de son expérience éprouvante de beauté sur l'Acropole, face au Parthénon (qu'il qualifiera à de nombreuses reprises comme une « machine à émouvoir », ce qui permet déjà à un premier niveau de neutraliser trop de discussions stériles autour de l'expression non comprise de « machine à habiter »), qu'il arpenta de manière obsessionnelle durant trois semaines lors de son fameux « Voyage d'Orient » (et qu'il a dû quitter car ce qu'il ressentait était trop fort, trop intense ; l'épreuve si douloureuse de la beauté étant pour lui la preuve que celle-ci existe, en même temps qu'une mise à l'épreuve de lui-même en tant que sujet créateur) :

« Le sentiment d'une terrible fatalité extra-humaine vous saisit. Le Parthénon, terrible machine, broie et domine (...) Voir l'Acropole est un rêve qu'on caresse sans même songer à le réaliser. Je ne sais trop pourquoi cette colline recèle l'essence de la pensée artistique. Je sais mesurer la perfection de ses temples et reconnaître qu'ils ne sont nulle part ailleurs si extraordinaires ; et j'ai de longtemps accepté que ce soit ici comme le dépôt de l'étalon sacré, base de toute mesuration de l'art. Pourquoi cette architecture et non une autre ? (...) C'est en moi un problème inexplicable »⁸³⁸

Nous pensons très sérieusement qu'il est possible de lire dans ces quelques lignes la matrice de l'œuvre de celui qui sera appelé à devenir Le Corbusier. Loin du cliché techniciste ou fonctionnaliste dans lequel on a parfois tenté de l'enfermer, Le

⁸³⁷ *Une Maison – Un Palais*, p. 44.

⁸³⁸ *VO*, p. 94-96.

Corbusier rappelle que l'envers des déterminations normatives renvoie à l'ordre du sentiment, au fait que nous sommes parfois submergés avec une force insondable par la beauté d'une œuvre (raison et sentiment ne s'opposent jamais chez lui⁸³⁹). « Je ne crois en fin de compte qu'à la beauté », dira-t-il dans *Précisions*⁸⁴⁰. Le Corbusier n'aura eu de cesse de prendre le parti de ce sentiment que nous éprouvons, comme si celui-ci avait une vérité incontestable, comme si l'expérience de la beauté avait un caractère d'une évidence telle que nous ne puissions la remettre en cause (cela en dépit du savoir que nous possédons que nous n'en trouverons aucun concept). Pour juger de la beauté, nous ne disposons en dernière instance que d'un sentiment, critère certes subjectif, mais d'une force telle, que l'on ne saurait ni l'écarter ni ne pas tenter de le rationaliser et de le comprendre. Semblable en cela à l'intuition bergsonienne, l'épreuve de la beauté est pour l'architecte à la fois inexprimable et source d'une expression infinie, tentative tout aussi fondamentale et en apparence contradictoire que de rechercher les normes présidant à la constitution de ce qui n'obéit à aucune.

Dans un autre passage de *Vers une architecture*, l'architecte va cependant tenter d'éclairer par une comparaison astucieuse (puisque les explications directes manquent, l'on n'a plus d'autre choix que de recourir à l'analogie) les raisons de ce sentiment débordant que l'on ressent face à une œuvre d'une beauté admirable. Il va prendre appui sur sa propre expérience d'une telle émotion, celle qu'il a ressentie si intensément lors de sa découverte du Parthénon à l'occasion d'un voyage de

⁸³⁹ L'opposition première entre raison et passion, entendement et sensibilité se voit du même geste immédiatement relativisée, si tant est que ces qualités doivent coexister dans un seul et même esprit, celui de l'architecte véritable. Ce en quoi Le Corbusier se différencie de manière décisive du « rationalisme bêta » que l'on voudrait parfois lui attribuer, de ce « rationalisme technicien » qui ne prendrait en compte que la dimension fonctionnelle et efficace du phénomène architectural : « Le sentiment domine. Le sentiment n'est jamais anéanti par la raison. La raison apporte au sentiment les moyens épurés par lesquels celui-ci s'exprime essentiellement » (*ADA*, p. 170).

La rationalité technique de l'ingénieur n'est donc pas du tout le contraire du sentiment artistique, selon une conception ridicule du rapport entre art et technique (et selon une opposition binaire qui n'a jamais eu aucune réalité dans une œuvre d'art quelconque), mais par la résolution des problèmes fondamentaux de statique et de résistance, celui-ci *libère* et ouvre un champ illimité à l'expression de la créativité de l'artiste. C'est aussi oublier à quel point l'imagination est également à l'œuvre chez le technicien, cela au nom d'une fausse conception de l'utilité ; à l'inverse, Le Corbusier, sans rien nier des différences entre l'artiste et l'ingénieur, affirme dans leurs œuvres respectives la présence d'un même génie humain, en l'espèce d'une imagination *rationnelle* : « On peut donc affirmer que l'avion a mobilisé l'invention, l'intelligence et la hardiesse : l'imagination et la raison froide. Le même esprit a construit le Parthénon » (*VuA*, p. 85).

⁸⁴⁰ *Précisions*, p. 69.

jeunesse, pour comparer la beauté d'un édifice avec celle d'un visage humain. Voilà ce qu'il nous dit de la beauté d'un visage :

« Ce qui distingue un beau visage, c'est la qualité des traits et une valeur toute particulière des rapports qui les unissent. Le type du visage appartient à tout individu : nez, bouche, front, etc. ainsi qu'une proportion moyenne entre ces éléments. Il y a des millions de visages construits sur ces types essentiels ; pourtant tous sont différents : variation de qualité des traits et variation des rapports qui les unissent. On dit qu'un visage est beau lorsque la précision du modelage et la disposition des traits révèlent des proportions qu'on sent harmonieuses parce qu'elles provoquent au fond de nous, par delà nos sens, une résonance, sorte de table d'harmonie qui se met à vibrer. Trace d'absolu indéfinissable préexistant au fond de notre être. Cette table d'harmonie qui vibre en nous est notre critérium de l'harmonie. Ce doit être cet axe sur lequel l'homme est organisé, en accord parfait avec la nature et, probablement, l'univers, cet axe d'organisation qui doit être le même que celui sur lequel s'alignent tous les phénomènes ou tous les objets de la nature »⁸⁴¹

On reconnaîtra ici aisément certains des éléments évoqués à propos de la logique de la création architecturale comme « poésie des rapports ». Tout comme un bâtiment, un visage est « construit » à partir d'un certain nombre d'éléments simples et typiques (« nez, bouche, front, etc. »), qui sont dans des rapports suivant des proportions à la fois récurrentes (« une proportion moyenne entre ces éléments ») et à chaque fois singulières (« pourtant tous sont différents »). Ces éléments simples et généraux, mis en rapport d'une manière à la fois déterminée et fluctuante, sont ici l'équivalent du « langage de l'architecture », vocabulaire et syntaxe, dont dispose l'architecte. Tous les visages, comme tous les édifices, possèdent ces éléments généraux. Pourtant, peu d'entre eux font résonner cette « table d'harmonie » nous constituant du « fond de notre être », nous procurant une joie indicible au contact du beau. Reprenons les termes de l'architecte : « On dit qu'un visage est beau lorsque la précision du modelage et la disposition des traits révèlent des proportions qu'on sent harmonieuses parce qu'elles provoquent au fond de nous, par delà nos sens, une résonance, sorte de table d'harmonie qui se met à vibrer. Trace d'absolu indéfinissable préexistant au fond de notre être ». Cette phrase marque bien à la fois une tentative déterminée de rendre raison de la beauté d'un visage (la phrase commence comme une sorte de définition, indiquant des critères précis) et en même

⁸⁴¹ *VuA*, p. 165.

temps un formidable aveu d'impuissance dans cette recherche (« Trace d'absolu indéfinissable »). Comme souvent chez Le Corbusier, l'échec des explications rationnelles dès qu'il en vient à devoir affronter théoriquement les figures du hors-norme (cet absolument indéfinissable) est marqué par un appel à des considérations cosmologiques ou métaphysiques, des spéculations probables (« Ce doit être cet axe sur lequel l'homme est organisé »). Même si cela est indémontrable, « indéfinissable », il doit bien y avoir quelque chose comme cette « table d'harmonie » permettant d'expliquer pourquoi, en dépit de l'absence de critères parfaitement objectifs, nous sommes parfois submergés du sentiment de la beauté d'un visage ou d'une chose. Comment expliquer autrement que certaines œuvres nous parle aussi directement ? Pour juger de la beauté, nous ne disposons que d'un sentiment (« des proportions qu'on sent harmonieuses »), critère certes subjectif, mais d'une force telle, que l'on ne saurait l'écarter. Ce qui fait la difficulté du jugement esthétique, en même temps que son charme, c'est bien cette discordance apparente entre la force d'un sentiment que l'on voudrait universel et le savoir que nous possédons de sa nécessaire relativité. Ceci rejoint de manière tout à fait conséquente les réflexions de Le Corbusier sur les données générales de la sensibilité, mais comme leur pointe inverse, leur excès, les ramenant à leur réalité de règles simplement générales.

Le Corbusier va reprendre cette même métaphore de la corde vibrant à l'intérieur de nous-mêmes (remarquons encore une fois le caractère musical de cette métaphore), pour tenter cette fois de caractériser ce qui différencie un bâtiment qui le bouleverse, le submerge d'émotion, et un édifice qui le laisse indifférent :

« Si l'on s'arrête devant le Parthénon, c'est qu'à sa vue la corde intérieure sonne. On ne s'arrête pas devant la Madeleine, qui comprend comme le Parthénon gradins, colonnes et frontons (mêmes éléments primaires), parce qu'au-delà des sensations brutales, la Madeleine ne va pas toucher notre axe ; nous ne sentons pas l'harmonie profonde, ne nous sommes pas cloués sur place par cette reconnaissance »⁸⁴²

Encore une fois, Le Corbusier se trouve confronté à la même énigme que celle que lui avait révélée l'expérience de la beauté d'un visage : comment se fait-il que face à

⁸⁴² *VuA*, p. 174.

des réalités possédant objectivement les « mêmes éléments primaires », l'une fasse que « nous sommes [...] cloués sur place » tandis que l'autre nous laisse indifférents ? Seule explication plausible, même si elle n'est nullement satisfaisante, si nous voulons rendre justice à la vérité de notre sentiment, c'est le recours à une « trace d'absolu indéfinissable », signe de notre appartenance à un ordre naturel et universel qui nous dépasse. Seul le sentiment, en tant qu'il renvoie à « cette table d'harmonie » qui est en nous et qui est notre « critérium de l'harmonie », peut nous aider à juger.

Nous pourrions ici rapprocher le récit fait par Le Corbusier de l'émotion qu'il a ressentie en face du Parthénon (et qui l'a littéralement cloué sur place) de la description faite par Walter Benjamin d'un certain mode d'expérience de l'art qu'il a nommé du terme d'expérience de l'« aura ». Face aux transformations techniques au début du XXe siècle et apparues dès le milieu du XIXe, conduisant à la démultiplication des procédures de reproduction mécanique des œuvres d'art (culminant avec l'apparition de la photographie et surtout du cinéma), Benjamin note en corrélation avec ces bouleversements techniques la transformation de notre mode de réception des œuvres d'art. Notre expérience de l'art est selon lui caractérisée par le « déclin de l'aura », c'est-à-dire le déclin d'un mode d'expérience directe au contact d'une œuvre absolument singulière, non reproductible, dans le lieu même de son *hic et nunc*⁸⁴³. Tout au contraire, l'expérience décrite par Le Corbusier relève d'une modalité d'aperception auratique de l'œuvre d'art. Qu'est-ce donc que l'« aura » pour Benjamin, en tant que celle-ci est liée à la singularité absolue (authenticité et unicité) d'une œuvre ?

Les définitions données par Benjamin sont plus qu'énigmatiques et posent de véritables difficultés d'interprétation :

« On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »⁸⁴⁴

⁸⁴³ Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in : *Œuvres 3*, Paris : Gallimard « folio essais », 2000, p. 273 : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire ».

⁸⁴⁴ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 278.

Ou encore, recourant à l'exemple d'un objet naturel pour illustrer son propos :

«Reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui repose, c'est respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche »⁸⁴⁵

Ou enfin dans un autre texte célèbre dans lequel Benjamin décrit l'expérience de la perception de l'aura :

« L'expérience de l'aura repose sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou qu'on se croit - regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux »⁸⁴⁶

De toutes ces descriptions ressort toujours l'idée d'un mode de rencontre singulier entre une instance regardante et une chose (une œuvre, un objet naturel, etc.) ou encore une autre personne (ce que décrit Le Corbusier à propos de la beauté d'un visage, ce pourrait être l'expérience de son aura). Faire l'expérience de l'aura d'une chose, c'est-à-dire de sa singularité absolue et irremplaçable, cela relève toujours d'une expérience elle-même radicalement singulière et irréproductible, ce que l'on pourrait appeler une « rencontre ». En effet l'expression « l'aura de telle chose » peut déjà paraître trompeuse : l'aura n'est pas une propriété de l'objet lui-même, mais bien plutôt un mode d'expérience de la chose par un sujet, si bien que l'on ne peut pas dire que telle chose possède absolument et en soi une aura, mais cela relève d'un événement se produisant à l'interstice, à l'entre-deux, à la croisée des regards entre le sujet et la chose. Comme l'indique l'expérience de l'aura de la chaîne de montagne ou encore de la branche («Reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui repose»), tout arrive ici au singulier, de manière absolument non reproductible : j'ai fait l'expérience de l'aura de *telle* branche, à *telle* heure du jour, à *telle* saison, sous *telle* lumière, à *tel* endroit bien déterminé. Ce qui signifie que si je repasse au « même » endroit l'année suivante, je ne pourrai réitérer comme telle la même expérience, car déjà je ne serai pas le même. L'expérience de l'aura est la

⁸⁴⁵ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁴⁶ Walter BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *in* : *Essais 2*, p. 187.

rencontre de deux singularités. Comme l'indique la première citation il s'agit là d'une « unique apparition », or il y a apparition de quelque chose à quelqu'un, ce qui marque bien le caractère relationnel de cette expérience.

Comment comprendre cette citation difficile par ailleurs ? L'aura, c'est « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Outre la singularité non reproductible d'un événement, ce qui caractérise l'expérience de l'aura d'une chose, c'est le maintien d'une distance entre moi qui regarde et ce que je regarde (« un lointain »). Ce qui fait pour moi l'objet d'une expérience auratique me tient à distance, me tient en respect. Exactement comme ce qui est rapporté par Le Corbusier à propos du Parthénon, lorsqu'il raconte qu'il s'est senti « cloué sur place », c'est-à-dire maintenu dans une certaine attitude de distance respectueuse. En dépit de la proximité physique où il se trouvait à l'égard de l'édifice, puisqu'il le regardait et plus certainement encore le parcourait, était maintenu ce sentiment d'une distance séparant mentalement l'observateur de l'objet de son regard. Comme si l'observateur n'était pas à la hauteur, à la mesure de cet objet qui lui procure tant d'émotion, qu'il ne pouvait pas s'y mesurer, trouver une unité de mesure commune entre lui et l'objet de son attention. Et il est vrai que ce que nous trouvons d'une beauté remarquable nous impressionne, c'est-à-dire nous écrase, nous tient à distance dans un profond respect en même temps qu'une profonde admiration.

Enfin, si nous nous penchons sur la dernière description donnée par Benjamin de l'expérience de l'aura, nous pouvons tenter de rapprocher les deux expériences rapportées par Le Corbusier, celle du visage et celle du Parthénon, en synthétisant les deux aspects évoqués précédemment. « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux », comme si faire l'expérience de cette rencontre singulière et respectueuse de l'aura d'une chose, c'était lui donner un visage avec cette particularité qui fait que nous nous sentons appelés par elle lorsqu'elle lève les yeux vers nous, nous cherche du regard. Étrange rencontre qui fait que Le Corbusier passant devant la Madeleine ne lève pas les yeux, reste indifférent, alors qu'il se sent « regardé » par le Parthénon, que l'édifice a quelque chose à lui montrer, à lui transmettre, qu'il le cherche du regard et le force à lever les yeux vers lui. Comme si à travers cette masse de pierres offerte à sa vue, c'était le regard des constructeurs du passé qui appelait Le Corbusier à prêter attention à leur leçon. Ou que le Parthénon était une affaire qui le regarde. Faire l'expérience de

l'aura d'une chose, c'est donc lui prêter un visage singulier, médiation en direction d'un dialogue possible.

On voit bien ici toute la difficulté qu'il y a pour penser cette expérience de la beauté, objectif de la création architecturale selon Le Corbusier, autrement que par un appel à des méditations plus ésotériques que proprement conceptuelles et démonstratives. Mais la difficulté semble bien s'enraciner dans la chose elle-même, comme nous avons essayé de le montrer. À défaut d'être de véritables explications, les spéculations de Le Corbusier ont la vertu d'être à la fois éclairantes et sincères, pour faire justice à la vérité d'une expérience qui était pour lui le sommet de l'art architectural.

L'architecture comme art des rapports et comme art du temps : une pensée des normes esthétiques de la création de la beauté architecturale

Si l'architecture dans sa dimension artistique la plus affirmée vise bien la production du hors-norme de la beauté, comment faut-il penser le rapport entre un ensemble de procédures normées et le hors-norme lui-même ? Et même si, nous l'avons vu, cette « production » n'est pas à entendre au sens d'une dérivation automatique d'un résultat (ici la beauté) sur le modèle de la déduction d'une conclusion dans un raisonnement syllogistique, comment et selon quelles modalités comprendre une telle tentative de production de ce qui renvoie certes à des données générales mais excède en même temps toujours cette généralité (car procédant d'un événement singulier) ? De quels moyens pensés comme des normes du processus de création architecturale (ou comme des composantes servant de normes, c'est-à-dire d'éléments devant servir de référence orientant nécessairement la direction du processus de création) l'architecte dispose-t-il ? Il s'agira ici de décrire, d'un point de vue avant tout esthétique, la manière dont Le Corbusier considère et décrit normativement le processus de la création architecturale dans sa pensée « constituée ». Deux points seront ici à aborder en lien avec la question des règles de fonctionnement du langage architectural : du point de vue du créateur-architecte, l'idée que l'art architectural est un art des rapports ; du point de vue du récepteur-

usager, l'idée que l'architecture est également un art du temps. En dernière instance, si toute architecture véritable est retour aux données issues de la prise en compte de la norme fondamentale de l'« échelle humaine », l'œuvre architecturale se constitue toujours dans la corrélation entre l'activité de l'architecte et celle du récepteur. La distinction des points de vue sera ici accentuée avant tout à des fins d'analyse et à des fins didactiques de présentation du propos.

Pour comprendre la constitution chez Le Corbusier d'un langage proprement architectural visant une finalité déterminée, à savoir la création et l'appréciation de la beauté plastique, il faut revenir aux « données élémentaires du problème », à savoir l'échelle humaine et la vision concrète de l'œil humain, rejoignant ainsi les réflexions précédemment menées à propos de l'anthropologie de Le Corbusier. De toutes les façons, selon Le Corbusier, on ne peut faire autrement que de partir de ces évidences presque banales à propos de la physiologie des sensations et des constantes de nos réactions esthétiques. Il faut les rappeler sans cesse, car nos yeux sont « des yeux qui ne voient pas », qui ne savent plus voir ce qui est le plus constamment présent à leur vue. Comment donc « commencer par le commencement » en matière architecturale ?

« Les yeux voient se dresser des volumes sous la lumière, fait brutal, physique ; les surfaces limitent les volumes, les accusant et les détruisant ; un « plan » organise les volumes et les surfaces. Les yeux regardent un objet ; la raison s'éclaire sur la destination de cet objet et sur les conditions qui le maintiennent en stabilité ; les sens réagissent, brutalisés ou caressés, sous le choc des masses qui se déploient ; mais une émotion définitive émane des sens et de l'esprit en face d'un phénomène organisé, provocateur de sensations, déclencheur de sentiments à longue percussioin et répercussioin »⁸⁴⁷

Faire la juste part de l'œil, repartir des données empiriques et sensibles de la perception, telle est bien l'obsession corbuséenne. Que voient ces yeux ? Des volumes sous la lumière, délimités par des surfaces, et dont l'ensemble est organisé par un plan. Rien de plus, rien de moins. Critiquant la conception académique d'une architecture intellectualiste et abstraite, succombant à ce qu'il nomme « l'illusion des plans », Le Corbusier réaffirme de manière incessante que l'architecture réelle est la

⁸⁴⁷ « Architecture et purisme », *op. cit.*, p. 39.

durée concrète, singulièrement vécue par un « corps d'homme », au contact d'une œuvre architecturale. Par ailleurs, la finalité de l'art architectural est d'émouvoir cet homme, de lui faire ressentir une beauté plastique qui l'élève. Toute la question sera donc de savoir comment arriver à organiser, à agencer selon un certain plan cette suite de volumes et de surfaces, de telle sorte à transmettre cette émotion qui constitue la finalité dernière du jeu architectural, et qui pourtant relève bien de ce qui excède les procédures rationalisées et les décisions volontaires pouvant être mises en œuvre par l'architecte. Mais pour espérer l'advenue du beau, il faut aux yeux de Le Corbusier « commencer par le commencement », ne pas chercher à brûler les étapes et respecter un ensemble de conditions nécessaires, cela en dépit du fait qu'elles ne seront jamais par elles-mêmes et en tant que telles des conditions suffisantes à la tenue de leur propre objectif. Pour qu'il y ait beauté véritable, le respect des conditions esthétiques nécessaires au bon fonctionnement et à la bonne constitution du langage architectural est absolument nécessaire à titre de pré-condition. Mais les œuvres les plus admirables nécessitent l'intervention non pré-déterminable selon un ensemble de règles normatives de la singularité créatrice de l'individu de génie. Au hors-norme de la beauté est nécessaire le hors-norme du génie. Pourtant, il faut bien chercher à élucider l'ensemble des conditions nécessaires si l'on veut chercher à comprendre à la fois ce qui fait pour une part la beauté des chefs d'œuvre et si l'on veut en produire soi-même (ce qui est bien le double objectif de Le Corbusier). C'est pourquoi il faut d'abord commencer par maintenir le caractère primordial de l'ordre proprement technique et fonctionnel, propre au travail de l'ingénieur (et qui est réaffirmé par Le Corbusier dans cette citation : « la raison s'éclaire sur la destination de cet objet et sur les conditions qui le maintiennent en stabilité »). Mais nous quittons maintenant ce point de vue pour examiner la logique proprement esthétique de la création architecturale. De quels éléments l'architecte dispose-t-il pour faire advenir cette émotion ?

Citons Le Corbusier à ce propos :

« On met en œuvre de la pierre, du bois, du ciment ; on en fait des maisons, des palais ; c'est de la construction. L'ingéniosité travaille.

Mais, tout à coup, vous me prenez au cœur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis : c'est beau. L'art est ici.

Ma maison est pratique. Merci, comme merci aux ingénieurs des chemins de fer et à la Compagnie des Téléphones. Vous n'avez pas touché mon cœur.

Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne. Vos pierres me le disent. Vous m'attachez à cette place et mes yeux regardent. Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports. Ces prismes sont tels que la lumière les détaille clairement. Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou descriptif. Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux inertes, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordez, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture.»⁸⁴⁸

Après avoir réaffirmé la distinction entre la logique utilitaire (« Ma maison est pratique ») de l'ingénieur et la logique artistique de l'architecte (« c'est beau »), Le Corbusier compare l'architecture à un langage (« le langage de l'architecture »), ce qui est ici tout à fait remarquable et par ailleurs parfaitement récurrent dans ses textes. Il indique par ailleurs, par une sorte de mise en scène des paroles du récepteur d'une œuvre s'adressant à l'architecte, que c'est par une mise en œuvre (« un ordre tel ») intentionnelle (« vous avez établi ») de ce « langage de l'architecture » que l'on peut arriver à l'effet désiré, à savoir l'émotion plastique (« j'en suis ému »). Suivons-le donc dans cette comparaison et essayons de l'éclairer.

Remarquons tout d'abord que Le Corbusier n'assimile pas purement et simplement l'architecture et le langage (au sens où nous entendons couramment ce terme), les mots composant une langue et les éléments constitutifs de l'architecture (matériaux, couleurs, lumières, volumes...) restant irrémédiablement hétérogènes. Cependant les mots du langage et les éléments architecturaux ont pour point commun d'être des réalités physiques qui, mises en un certain ordre peuvent, selon Le Corbusier, produire un « sens », une « signification ». Si ceci semble acquis en ce qui concerne les mots, cela semble beaucoup plus problématique en ce qui concerne l'architecture. Le Corbusier entend donc bien comparer le fonctionnement de l'œuvre architecturale au fonctionnement d'un langage, mais comment comprendre la légitimité d'une telle comparaison ? Comment doit-on se représenter cette « pensée qui s'éclaire sans mots ni sons » ? Prenons cependant les propos de l'architecte au sérieux. Quel serait l'équivalent pour l'architecte des mots employés par celui qui

⁸⁴⁸ *VuA*, p. 123.

parle ? Pour expliciter cette comparaison de l'architecture, ou plus précisément de son mode de fonctionnement, avec un langage, reprenons un texte que nous avons cité plus haut :

« C'est que l'architecture, qui est chose d'émotion, doit, dans son domaine, commencer par le commencement aussi, et employer les éléments susceptibles de frapper nos sens, de combler nos désirs visuels, et les disposer de telle manière que leur vue nous affecte clairement par la finesse ou la brutalité, le tumulte ou la sérénité, l'indifférence ou l'intérêt [...] Ces formes primaires ou subtiles, souples ou brutales, agissent physiologiquement sur nos sens (sphère, cylindre, horizontale, verticale, oblique, etc.) et les commotionnent. Étant affectés, nous sommes susceptibles de percevoir au-delà des sensations brutales ; alors naîtront certains rapports, qui agissent sur notre conscience et nous mettent dans un état de jouissance »⁸⁴⁹

L'équivalent architectural des mots du langage, à savoir les éléments simples du langage de l'architecture, sont principalement ces « formes primaires » dont il a été question à propos du rôle de la physiologie des sensations chez Le Corbusier. Nous avons vu qu'à ces formes géométriques simples correspondaient des réactions esthétiques élémentaires et constantes chez l'humain. Or, dans la réalité concrète d'un bâtiment, ces formes constituent autant de volumes simples (sphère, cylindre, carré, rectangle, losange, etc.), délimités par des surfaces (d'où l'usage de la verticale, de l'horizontale, de l'oblique, etc.). Le bâtiment, quant à lui, est l'ensemble formé par l'ordonnancement suivant un plan précis de tels volumes simples. Les mots de l'architecte, son vocabulaire, sont composés d'un ensemble d'éléments simples (volumes, couleurs, matières, lumières, espaces...), qui seront combinés d'une manière déterminée et délibérément voulue par l'architecte. Outre le vocabulaire, un langage est également composé d'une syntaxe, c'est-à-dire d'un ensemble de règles de composition des éléments simples constituant le langage. C'est là qu'intervient une notion décisive en ce qui concerne la constitution d'un langage proprement architectural chez Le Corbusier, celle de « rapport ». Le Corbusier lui-même a reconnu l'importance de cette notion dans sa pensée :

« Architecture, c'est « rapports », c'est pure création de l'esprit »⁸⁵⁰

⁸⁴⁹ *VuA*, p. 7.

⁸⁵⁰ *VuA*, p. 9.

« L'architecture, c'est avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants »⁸⁵¹

En effet, cette notion de « rapport » est au centre du dispositif théorique de Le Corbusier. Comment avec des « matériaux bruts », des « pierres inertes », faire naître quelque chose qui soit de l'ordre de l'émotion, quelque chose qui donne à penser⁸⁵² ? Un bloc de béton, un morceau d'acier, une fenêtre, sont en eux-mêmes des éléments radicalement muets, qui ne nous disent rien, qui ne suscitent en nous aucune émotion. Celle-ci ne pourra naître que de certains rapports entre ces éléments simples, d'une certaine mise en ordre, d'un certain agencement, tout comme dans le langage un mot en lui-même ne signifie rien, mais n'a de sens qu'au sein de la phrase dans laquelle il est employé, du discours au sein duquel il est prononcé. Ces rapports ne préexistent pas à la réalisation concrète de l'œuvre, ils sont « pure création de l'esprit », matérialisation du projet de pensée réfléchi de l'architecte. Ils font donc inévitablement intervenir l'activité créatrice de l'architecte.

C'est ce dispositif fondamental que l'architecte Pierre Litzler⁸⁵³ a nommé dans un ouvrage sur Le Corbusier la « poésie des rapports ». L'architecte dispose d'éléments simples, qui sont la base d'un vocabulaire qu'il partage avec les autres « locuteurs » du langage architectural (« On met en œuvre de la pierre, du bois, du ciment », expression où l'on pourrait insister sur le pronom personnel « on »), il dispose donc de matières, de couleurs, de volumes, de lumières, qui sont autant d'éléments auxquels correspondent des réactions esthétiques subjectives relevant des constantes de la sensibilité humaine. En ce sens, la syntaxe des associations de couleurs et de formes doit inévitablement se fonder sur cette autre « syntaxe » qui est celle des associations de sensibilité et d'idées provoquées par les moyens plastiques. En eux-mêmes, ces éléments n'ont aucun « sens », ils ne signifient rien. Mais c'est uniquement par le tact singulier du créateur, par l'habileté avec laquelle il va mettre ces éléments en rapport que pourront naître de l'émotion ou du sens. Chaque bâtiment sera donc *composé* des rapports entre ces éléments simples, selon une logique à chaque fois singulière. Chez Le Corbusier, nous avons en ce sens moins affaire à une esthétique de la forme qu'à une esthétique des relations et des

⁸⁵¹ *VuA*, p. 121.

⁸⁵² Comme le dit Le Corbusier lui-même : « Il faut faire passer le lyrisme dans les matériaux, les plier, les plier au service du dessin ». Ou encore : « L'intelligence et la passion. Il n'est pas d'art sans émotion, pas d'émotion sans passion. Les pierres sont inertes, dormantes dans les carrières, et les absides de Saint-Pierre font un drame ».

⁸⁵³ Pierre LITZLER, *La poésie des rapports*, Paris : Economica, 2005.

tensions spatiales, puisque tout repose sur les rapports. Ceci s'apparente d'ailleurs, comme cela a été remarqué par de nombreux commentateurs, à une véritable « esthétique du montage », proche de certains procédés cinématographiques ou des rapprochements inédits des surréalistes (où il faut rappeler que le purisme de Le Corbusier et Ozenfant est contemporain de tels développements artistiques). Cette pensée des rapports est par ailleurs au centre de la libération des structures fondamentales de l'architecture menée notamment par Le Corbusier. Il est peut-être à cet égard le premier architecte dont le langage peut être comparé à celui des peintres et des sculpteurs modernes, dans la mesure où, émancipé comme eux de plusieurs contraintes physiques et constructives (par le plan libre rendu possible par l'emploi du béton et de l'acier) et des justifications rhétoriques et académiques⁸⁵⁴ qui les accompagnaient, il peut s'adonner à des opérations créatives, voire ludiques, faites de rapprochements inédits et d'intensités nouvelles.

Comme le souligne Daniel Payot dans sa préface à l'ouvrage de Pierre Litzler :

« Un architecte est finalement un inventeur de langue, voilà finalement à quoi aboutit cette réflexion sur les rapports et sur la poésie. Une langue, c'est-à-dire un système de différences, d'opérateurs de liaison, de connecteurs de signes [...] la poésie n'est pas aux antipodes de la rigueur mathématique, elle est plutôt son effet, sa manifestation physique, le miracle d'une levée d'intelligible suscitée par une ordonnance juste du sensible – juste, c'est-à-dire syntaxiquement correcte en même temps que musicalement consonante »⁸⁵⁵

Ou encore plus loin dans le même texte :

« Bâtir est une écriture, une production textuelle, un tissage dont les matériaux sont des espaces, des volumes et des formes, mais aussi des sensations et encore des idées »⁸⁵⁶

Chaque architecte devra donc tenter d'inventer son idiome, sa manière propre d'inscrire sa singularité dans la généralité de la langue architecturale, de rythmer et de scander les inflexions de sa voix propre. Cela ne sera possible que par une certaine manière personnelle de mettre en rapport, d'ordonner et d'utiliser les

⁸⁵⁴ Ronchamp, *une chapelle de lumière*, p. 12 : « l'architecture n'est pas une affaire de colonnes mais affaire d'événements plastiques. Les événements plastiques ne se règlent pas par des formules scolaires ou académiques, ils sont libres et innombrables ».

⁸⁵⁵ Pierre LITZLER, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵⁶ Pierre LITZLER, *op. cit.*, p. 11.

éléments communs de l'architecture (tout comme un écrivain peut inscrire son propre style dans la langue, bien qu'il partage celle-ci avec tous les autres locuteurs de cette langue ; un style étant toujours en quelque sorte une manière singulière, et de ce fait reconnaissable, de reprendre un universel). De plus, cette possibilité créatrice de faire preuve d'une liberté de composition considérable, d'inventer son propre style, est fondée dans la nature même du langage architectural, celui-ci étant composé de rapports (c'est-à-dire de différences), qui seuls créent du sens, et qui sont avant tout des écarts, des distances entre les choses. Il y a donc un certain espace de jeu, à l'interstice, entre les éléments, pour que la pensée créatrice puisse s'exprimer. C'est cela qui permet d'inscrire le mouvement de la pensée dans la présence même de la matière architecturale et de répondre au problème de départ qui était celui de Le Corbusier (mais qui est finalement celui de tout créateur) : comment, à partir de certaines notions et constantes architecturales, créer sur la base d'éléments simples une variété indéfinie de formes, et d'architectures résultantes qui énoncent une pensée ? Comment produire dans l'immobilité de la matière constitutive de l'architecture un mouvement de l'esprit, une action de la pensée qui s'y trouve exposée ? Pour reprendre les termes de Le Corbusier : comment faire « des pierres inertes un drame » ? Tel est le défi de l'architecte :

« Émettre des fluides, des orages, des brises douces sur la plaine ou la mer, dresser des alpes hautaines avec des pierres qui font les murs de la maison d'un homme, c'est réussir des rapports concertés »⁸⁵⁷

L'architecture est donc la construction d'une totalité à partir de la mise en ordre intentionnelle d'éléments simples ; la beauté émerge d'un ensemble de rapports spatiaux créé par un geste personnel⁸⁵⁸. Si l'architecture est une réalité matérielle, elle est tout aussi bien œuvre de pensée, « chose de l'esprit », le bâtiment étant au final la matérialisation, la concrétisation de la pensée de l'architecte. Si donc « tout est rapport » dans l'œuvre architecturale, quelles conséquences devons-nous tirer de ce fait en ce qui concerne l'expérience concrète du bâtiment telle qu'elle est faite par chacun de nous au contact d'une œuvre ? Passons donc du niveau de la création à celui de la réception du bâtiment.

⁸⁵⁷ *VuA*, p. 133.

⁸⁵⁸ *ADA*, p. 211 : « Le provocateur d'émotion est un complexe de formes assemblées en un rapport précis ».

Revenons à ce que Le Corbusier nomme inlassablement « les données du problème », puisqu'il faut toujours « commencer par le commencement » :

« L'architecture se marche, se parcourt et n'est point, comme selon certains enseignements, cette illustration toute graphique organisée autour d'un point central abstrait qui se prétendrait homme, un homme chimérique, muni d'un œil de mouche et dont la vision serait simultanément circulaire. Cet homme n'existe pas et c'est par cette confusion que la période classique amorça le naufrage de l'architecture.

Notre homme est, au contraire, muni de deux yeux placés devant lui, à 1m 60 au-dessus du sol et regardant au-devant. Réalité de notre biologie, qui suffit à condamner tant de plans faisant la roue autour d'un pivot abusif. Muni de ses deux yeux et regardant devant lui, notre homme marche, se déplace, livré à ses occupations, enregistrant ainsi le déroulement des faits architecturaux apparus à la suite l'un de l'autre. Il en ressent l'émoi, fruit de commotions successives. Si bien qu'à l'épreuve les architectures se classent en mortes et vivantes selon que la règle du cheminement n'a pas été observée ou qu'au contraire la voilà exploitée brillamment »⁸⁵⁹

Luttant inlassablement contre le règne des abstractions et militant pour un retour à l'échelle humaine, Le Corbusier dénonce encore une fois dans ce texte ce qu'il nomme dans *Vers une architecture* « l'illusion des plans ». « Réalité de notre biologie », le retour à l'échelle humaine est un retour à l'homme concret, sensible, incarné, au regard inévitablement limité et fini. L'architecture qui doit prendre son contenu pour mesure (les bâtiments étant des « contenants d'homme » selon l'expression de Le Corbusier) et finalité, ne doit jamais perdre de vue l'homme sensible⁸⁶⁰. C'est encore une fois pour cela que Le Corbusier dénonce une architecture abstraite, intellectualiste, qui ne serait plus qu'une « illustration toute graphique », fondée sur un oubli des évidences concrètes de l'existence biologique de l'homme. L'homme de l'architecture de plan n'est qu'un « homme chimérique », muni d'une vision qui n'a plus rien d'humaine. Un plan est un instrument extrêmement utile, mais l'architecture qui se complaît dans les belles images, les vues synoptiques, où tout semble donné d'un seul coup, risque de perdre le réel de l'architecture qui est l'expérience concrète et singulière, non reproductible, faite par

⁸⁵⁹ *Entretien*, p. 155-156.

⁸⁶⁰ *Une Maison – Un Palais*, p. 78 : « Voici l'unique outil de mesure des choses de l'architecture ; un homme est debout, regardant et subissant les courses aventureuses de votre crayon traçant des plans et des coupes. Ces plans et ces coupes qui n'ont de raison d'être que parce que des hommes en subiront l'effet ».

un corps d'homme, d'un bâtiment lui-même singulier⁸⁶¹. Personne ne voit de manière « simultanément circulaire » un bâtiment, celui-ci ne m'est jamais donné en entier dans une sorte de position de surplomb majestueuse, mais il « se marche, se parcourt » de l'extérieur à l'intérieur, offrant des perspectives toujours mesurées à la limitation de mon regard d'homme, des « commotions successives ».

Comme le rappelle Le Corbusier dans un autre texte :

« Le plan procède du dedans au dehors ; l'extérieur est le résultat d'un intérieur. Les éléments architecturaux sont la lumière et l'ombre, le mur et l'espace. L'ordonnance, c'est la hiérarchie des buts, la classification des intentions. L'homme voit les choses de l'architecture avec ses yeux qui sont à 1 m 70 du sol. On ne peut compter qu'avec les buts accessibles à l'œil, qu'avec des intentions qui font état des éléments de l'architecture. Si l'on compte avec des intentions qui ne sont pas du langage de l'architecture, on aboutit à l'illusion des plans »⁸⁶²

« On ne peut compter qu'avec les buts accessibles à l'œil » : Le Corbusier affirme encore une fois la primauté de l'œil, de la vision concrète de l'homme sensible. Si l'architecture est un langage, les éléments le composant et devant être mis en rapport pour constituer l'œuvre bâtie doivent être des éléments directement « accessibles à l'œil », à l'expérience vivante. Les plans, les éléments de représentation généraux, « faisant la roue autour d'un pivot abusif », « ne sont pas du langage de l'architecture ». Dans le bâtiment réel, celui dont nous faisons l'expérience singulière, personne n'a affaire à un trait représentant un mur sur un plan, mais bien à un volume singulier sous la lumière, ayant telle couleur, tel grain de béton, telle résonance acoustique, telle matérialité en somme. Voilà un autre aspect essentiel pour qui veut constituer un langage spécifiquement architectural, irréductible à toute autre forme expressive. Les architectures de plan *ne pensent pas en architecture* (l'expression est de Le Corbusier lui-même), elles se trompent de moyens d'expression, elles font appel à des éléments extérieurs au langage proprement architectural, fait d'éléments immédiatement concrets, investis dans la matérialité sensible et perceptibles par l'œil de l'homme réel. De la même manière

⁸⁶¹ Dans *Précisions*, p. 230-231, Le Corbusier s'adresse à un jeune apprenti architecte : «Maintenant que j'ai fait appel à ton esprit de vérité, je voudrais te donner, à toi étudiant d'architecture, la haine du dessin. Car le dessin, ce n'est que couvrir de choses séduisantes une feuille de papier ; ce sont les « styles » ou les « ordres » ; ce sont les modes. L'architecture est dans l'espace, en étendue, en profondeur, en hauteur : c'est volume et c'est circulation. L'architecture se fait dans la tête ».

⁸⁶² *VuA*, p. 143.

que selon Deleuze il n'y a pas d'idées générales, mais « des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression », il ne faut pas se tromper sur les éléments composant le mode d'expression propre à la discipline singulièrement considérée, sous peine de faire parler une langue étrangère à celle-ci⁸⁶³, de la laisser être envahie par un idiome intraduisible en ses propres termes, de lui faire perdre toute signification. Il y aurait là comme une confusion entre les deux modes de réception d'un édifice envisagés par Benjamin dans son grand texte sur l'art :

« Il y a deux manières d'accueillir un édifice : on peut l'utiliser, ou on peut le regarder. En termes plus précis, l'accueil peut être tactile ou visuel. On méconnaît du tout au tout le sens de cet accueil si l'on n'envisage que l'attitude recueillie qu'adoptent, par exemple, la plupart des voyageurs lorsqu'ils visitent des monuments célèbres. Dans l'ordre tactile, il n'existe, en effet, aucun correspondant à ce qu'est la contemplation dans le domaine visuel. L'accueil tactile se fait moins par voie d'attention que par voie d'accoutumance. En ce qui concerne l'architecture, cette accoutumance détermine également, dans une large mesure, l'accueil visuel. Ce dernier consiste beaucoup moins, d'entrée de jeu, dans un effort d'attention que dans une prise de conscience accessoire »⁸⁶⁴

L'architecture succombant à l'illusion des plans semble ne pas pouvoir envisager d'autre mode de réception d'une œuvre architecturale que celui de la contemplation visuelle, du recueillement attentif. Or, ce n'est pas du tout là le destin que Le Corbusier attendait pour ses œuvres : « l'architecture se marche, se parcourt », elle est faite de « commotions successives » (remarquons là le vocabulaire « tactile » pour reprendre les termes de Benjamin). Il ne s'agit pas du tout de respecter une distance caractéristique de la contemplation (comme lorsque je contemple un tableau par exemple), mais d'entrer dans le bâtiment, d'évoluer à même sa matérialité, de mêler la réalité de son corps à la présence elle aussi physique du bâtiment. Ce qui prime pour Le Corbusier, ce n'est pas le « voir » abstrait de la contemplation avec les yeux de l'esprit, c'est la vision en mouvement tout au long d'un parcours qui est une épreuve réelle, « tactile » de l'œuvre architecturale. Autrement dit, c'est *l'usage* du bâtiment par ses habitants qui prime. Le Corbusier n'a jamais construit des œuvres

⁸⁶³ *VuA*, p. 157 : « On n'a pas compté avec les éléments architecturaux de l'intérieur qui sont des surfaces qui se joignent pour recevoir la lumière et accuser des volumes. On n'a pas pensé en architecture, mais on a fait des étoiles sur du papier ».

⁸⁶⁴ Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in : *Essais 2*, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 122.

destinées à être de beaux objets à contempler, mais toujours des « contenants d'homme » incitant à l'activité, aux mouvements, aux gestes, des plus quotidiens aux plus sublimes (les activités quotidiennes des usagers dans les Unités d'habitation, mais aussi les rituels religieux à la Tourette ou les activités productives de l'usine Duval). Il y a expérience de la beauté et de l'émotion autrement que dans la pure et simple contemplation.

Nous voyons bien ici que si l'architecture est bien un art de l'agencement spatial, cela par la mise en rapport de volumes au sein de l'espace architectural, elle est aussi de manière indissociable un formidable *art de la temporalité*, une discipline du temps. Cela là encore pour des raisons essentielles : l'objet architectural n'étant jamais donné d'un seul coup, de manière synchronique (puisque notre vision est par définition finie et non synoptique), l'émotion ne peut advenir que suivant une certaine durée concrète, celle d'un parcours ou d'une promenade architecturale, qui sont des expériences par nature diachroniques. L'émotion naît de rapports, le sens émerge de la relation entre les termes ainsi concrètement reliés *dans et par* l'expérience du déplacement, les éléments architecturaux agissent physiologiquement sur le spectateur comme autant de « commotions successives » correspondant aux différents « événements plastiques » ponctuant le parcours selon un plan intentionnellement agencé par l'architecte. Étant par nature « poésie des rapports » et les rapports ne pouvant être appréhendés que selon une certaine durée, l'architecture ne peut qu'être une réalité mettant en œuvre une expérience temporelle de l'espace. Temps et espace sont inséparables en architecture. La cohérence de cette pensée est admirablement restituée par l'architecte dans le texte suivant :

« Succinctement aussi, disons que l'architecture est circulation intérieure et pas pour des d'exclusives raisons fonctionnelles [...] mais très particulièrement pour des raisons d'émotion, les divers aspects de l'œuvre, la symphonie qui, en fait, se joue, ne pouvant être saisissable qu'au fur et à mesure que les pas nous portent, nous placent et nous déplacent, offrant à notre regard la pâture des murs ou de perspectives, l'attendu ou l'inattendu des portes livrant le secret de nouveaux espaces, la succession des ombres, pénombres ou lumières qui gère le soleil pénétrant par les fenêtres ou les baies, la vue des lointains bâtis ou plantés comme aussi celle des premiers plans savamment aménagés. La qualité de la circulation intérieure

sera la vertu biologique de l'œuvre, organisation du corps bâti liée, en vérité, à la raison d'être de l'édifice »⁸⁶⁵

L'aménagement de l'espace intérieur, plus essentiellement encore que l'aspect extérieur du bâtiment, devra être le souci premier de l'architecte, cela pour des « raisons d'émotion ». L'architecture est une expérience temporelle, faite de rétentions et de projections, une aventure singulière faite de surprises au détour d'un couloir, de merveilles cachées derrière une porte, d'enchantements au fil d'un parcours irremplaçable. C'est pourquoi l'architecte, poète des rapports, devra avant tout prendre en compte cette dimension de la découverte temporelle de l'espace. Architecture comme art des rapports et architecture comme art du temps sont ici indissociables⁸⁶⁶. C'est la qualité du parcours, la somme de ces perceptions successives constituant une expérience de l'œuvre, qui décidera si une architecture est « vivante » ou « morte », pour reprendre les termes de Le Corbusier. C'est pourquoi aussi dans de nombreux textes, dans lesquels il présente ses propres réalisations, Le Corbusier adopte un mode de description privilégiant l'approche diachronique du bâtiment :

« Des formes sous la lumière. Dedans et dehors ; dessous et dessus [...]

Dehors : on approche, on voit, on s'intéresse, on s'arrête, on apprécie, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions diverses, successives. Et le jeu joué apparaît. On marche, on circule, on ne cesse de bouger, de se tourner. Observez avec quel outillage se ressent l'architecture... Ce sont des centaines de perceptions successives qui font sa sensation architecturale. C'est sa promenade, sa circulation qui vaut, qui est motrice d'événements architecturaux. Par conséquent, le jeu joué n'a pas été établi sur un point fixe, central, idéal, rotatif et à vision circulaire simultanée »⁸⁶⁷

⁸⁶⁵ *Entretien*, p. 156-157.

⁸⁶⁶ *Précisions*, p. 74-76 : « Nous voici impressionnés par telle grandeur de pièce succédant à telle autre, par telle forme de pièce succédant à telle autre. Là est l'architecture ! Et suivant la manière dont vous entrez dans une pièce, c'est-à-dire suivant la situation de la porte dans le mur de la pièce, la commotion sera différente. Là est l'architecture ! Mais comment recevez-vous la commotion architecturale ? Par l'effet des rapports que vous percevez. Ces rapports sont fournis par quoi ? Par des choses, par des surfaces que vous voyez et vous les voyez parce qu'elles sont éclairées (...) Lumière sur formes, intensité lumineuse spécifique, volumes successifs, agissent sur notre être sensible, provoquent des sensations physiques, physiologiques (...) Cette horizontale ou cette verticale, cette ligne en dents de scie brutalement brisée, ou cette molle ondulation, cette forme fermée et centrée du cercle ou du carré, voici qui agit profondément sur nous et détermine nos sensations. Rythme, diversité ou monotonie, cohérence ou incohérence, surprise ravissante ou décevante, saisissement joyeux de la lumière ou froid de l'obscurité, quiétude de la chambre éclairée ou angoisse de la chambre pleine de coins d'ombre, enthousiasme ou dépression, voilà les résultats de ces choses (...) par suite d'impressions auxquelles nul ne peut se soustraire ».

⁸⁶⁷ *Ronchamp, une chapelle de lumière*, p. 26.

Enfin, dernier aspect que nous voudrions aborder ici, la persistance de métaphores musicales pour désigner l'accord réussi des moyens plastiques au fil d'un parcours architectural. De manière plus que récurrente, Le Corbusier insiste sur le fait que la mise en rapport des éléments plastiques ponctuant l'expérience d'un bâtiment doit pouvoir aboutir, si l'œuvre est réussie, à une forme de consonance, de « symphonie » des rapports et du jeu plastique, qui marque le sommet de l'émotion esthétique⁸⁶⁸. Il parle par ailleurs très souvent de l'architecture comme d'une discipline d'« acoustique plastique », c'est-à-dire comme un art de la juste « mise en résonance » des formes perçues. Les événements plastiques, découverts successivement comme nous entendons la suite des notes dans une mélodie, doivent donc résonner, se faire écho de telle sorte qu'ils se composent de manière harmonieuse, bien proportionnée, bien accordée, qu'ils fassent du bâtiment une seule mélodie (puisque une mélodie est bien plus que la somme des notes qui la composent, elle a une existence propre, qualitativement différente d'une autre mélodie), une seule belle totalité unitaire. Une seule fausse note, un élément mal mis en rapport avec les autres, provoquerait une dissonance et rendrait l'ensemble disharmonieux. Le Corbusier rapproche sans cesse architecture et musique dans ce genre de descriptions :

« J'ai parlé d'accord et évoqué le désastre d'une rupture de l'enchantement qui nous est venu. Terminologie qui conviendrait à la musique...Précisément, architecture et musique sont sœurs, proportionnant l'une à l'autre le temps et l'espace »⁸⁶⁹

Ou encore évoquant l'importance de la musique dans son cadre familial (principalement par sa mère et son frère) et l'influence de ce fait sur son travail architectural :

« Il est d'une famille de musiciens, mais il ne connaît pas même les notes ; pourtant il est musicien intensément et sachant fort bien comment est faite la musique et capable de parler

⁸⁶⁸ Le Corbusier rapporte lui-même une telle expérience dans son *Poème de l'angle droit* : « Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence des rapports, noblesse ».

⁸⁶⁹ *Entretien*, p. 162.

musique et de juger. La musique est : temps et espace, comme l'architecture. La musique et l'architecture dépendent de la mesure »⁸⁷⁰

Tout comme en architecture, dans la musique tout est rapports, affaire de distance, d'espacement, d'intervalle entre les sons (les différences de hauteur, les rythmes et les silences). Être bon architecte ou bon musicien, c'est connaître cet art de la mesure, de la proportion, du juste rapport. Lorsque chaque élément est parfaitement mesuré aux autres, la promenade architecturale s'écoule de manière harmonique et consonante, chaque élément rayonne et résonne avec tous les autres pour faire du bâtiment une symphonie de matériaux, de couleurs, de lumières, de volumes. L'architecture est musique de l'espace. Pour Le Corbusier, il est également clair que le couple formé par l'architecture et la musique doit être rapporté à un troisième terme : la mathématique⁸⁷¹. Ceci renvoie au fait que dans l'architecture comme dans la musique nous avons affaire, selon Le Corbusier, à ce qu'il nomme une « mathématique sensible », un ordre incarné à même la matérialité des pierres ou des sons, que nous pouvons mesurer par notre corps et qui nous procure de l'émotion et nous fait ressentir la plénitude d'une expérience de la beauté :

« Le déclenchement des sensations élevées est dévolu à la proportion qui est une mathématique sensible »⁸⁷²

« L'œil du spectateur se meut dans un site fait de rues et de maisons. Il reçoit le choc des volumes qui se dressent à l'entour. Si ces volumes sont formels et non dégradés par des altérations intempestives, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, si les rapports des volumes et de l'espace sont fruits de proportions justes, l'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé : c'est l'architecture »⁸⁷³

Se joue ici ce que nous pourrions appeler une « rationalité du sensible », à la fois mise en ordre raisonnée du sensible architectural par la pensée du créateur et prise en compte d'une certaine autonomie du niveau plastique et de ses lois propres. L'art architectural, comme poésie des rapports et comme discipline du temps, est tout

⁸⁷⁰ *Le Modulor*, p. 29.

⁸⁷¹ *Le Modulor*, p. 131 : « Mon travail, architecture et peinture, est depuis plus de trente années nourri de sève mathématique, puisqu'en moi la musique est toujours présente ».

⁸⁷² *ADA*, p. 86.

⁸⁷³ *VuA*, p. 35.

entier indexé sur la prise en compte d'une logique propre au niveau sensible, à la perception concrète de la vision humaine et à son expérience nécessairement finie, et de ce fait temporelle, de l'architecture. Toute la réflexion rationnelle de l'architecte, la matérialisation de sa pensée en une œuvre selon un projet rationnellement mis en œuvre, est orienté par les normes régissant la sensibilité esthétique et l'expérience concrète de l'art par un homme lui-même défini par ses déterminations d'être sensible. La logique de la création esthétique est bien une logique du sensible, tout comme l'anthropologie de Le Corbusier, déterminant son approche du rôle de l'architecture au sein de la culture, était une anthropologie de l'homme en ses déterminations empiriques et concrètes. Ici encore, aucun primat de l'intelligible sur le sensible ; l'œuvre architecturale n'est pas un objet à contempler par les yeux de l'esprit, mais une réalité dont il faut faire l'expérience directe au moyen d'un parcours tant perceptif que tactile. De même, la rationalité fonctionnelle de l'ingénieur n'est qu'un moyen en vue de la fin véritable de l'architecture qui est de satisfaire les aspirations les plus élevées de l'homme par le biais de l'expérience de la beauté plastique, procurant l'émotion la plus intense et la plus sublime.

FIGURES DU HORS-NORME

De l'expérience du Parthénon à l'espace indicible

Dans le moment précédent de notre réflexion, nous avons cherché à mettre au jour l'existence d'une tension structurant de l'intérieur la conception corbuséenne de la nature de l'architecture. Cette tension peut être exprimée en termes normatifs selon une articulation entre ce qui, d'une part relève de plein droit de la recherche réglée de normes et, d'autre part, ce qui nécessairement excède le domaine de la norme et que nous avons choisi de désigner d'un terme générique, à savoir le « hors-norme ». Car, en effet, si l'architecture est une discipline réglée par un ensemble de procédés normatifs, elle aboutit pourtant à la création d'un ensemble de formes ayant pour finalité dernière la production de ce qui, de l'aveu même de Le Corbusier, n'est soumis à aucune norme mais relève bien plus de l'événement singulier « impondérable ». Cet événement est celui de l'advenue du beau au sein du domaine du visible. En ce sens, ce « jeu savant, correct et magnifique » qu'est l'architecture est bien quelque chose comme une tentative de production normative du hors-norme. Comment les procédures savantes et correctes de l'architecture (qui sont bien la description d'un ensemble de conditions nécessaires venant « normer » la production architecturale d'un point de vue esthétique) peuvent-elles aboutir à la naissance d'un jeu magnifique, dès lors que cette troisième détermination du jeu architectural, bien qu'en nécessaire continuité avec les deux précédentes, semble toujours représenter un excès marquant un écart irréductible par rapport à toute tentative de rationalisation et de normalisation en termes de règles ?

C'est en revenant dans ce dernier chapitre sur différentes figures marquant la présence de cette expérience et de cette pensée du hors-norme dans l'œuvre de Le Corbusier que nous pourrions approfondir le sens cette tension immanente au projet corbuséen. Nous l'approfondirons selon deux aspects : reconnaissance de l'existence d'expériences si intenses qu'elles se trouvent nécessairement en excès par rapport à l'ensemble de procédures rationnelles visant à les ramener à la commune mesure des concepts partagés ; injonction, en regard de leur force irrépressible, à prendre au sérieux de telles expériences et à chercher à en percer le

mystère au moyen des procédés de la raison. Il s'agira de montrer ainsi que cette tension fondamentale entre ce qui relève de la norme et du hors-norme n'en est pas pour autant une contradiction au sens d'un simple défaut de cohérence entre des propositions ou d'un abandon des prétentions de la raison (au profit d'une forme de saut dans l'irrationnel). Cette tension s'enracine bien plutôt dans la chose même⁸⁷⁴ et semble constituer le lot de tout créateur véritable, dès lors qu'il se trouve confronté à la question de la beauté, question qui « comme tout ce qui est vraiment grand (...) est à la fois neuve et familière »⁸⁷⁵. Comment rendre raison de l'émoi et de l'ébranlement créés en nous par des œuvres d'une profonde beauté ? Comment parvenir à créer des œuvres nouvelles dont l'intensité serait comparable à celle qui fut ressentie face aux meilleures productions du génie humain ? Telles sont bien les questions, profondément reliées entre elles comme les deux faces d'une même médaille, qui nous semblent constituer comme la matrice de l'œuvre en genèse de Le Corbusier. Ce mystère de la beauté architecturale, Le Corbusier n'aura de cesse de le méditer tout au long de sa carrière, tout comme il n'aura de cesse de revenir aux expériences fondatrices de sa vocation propre de créateur⁸⁷⁶. C'est ce sur quoi nous allons maintenant essayer de nous arrêter, en commençant par une première expérience du hors-norme⁸⁷⁷, en l'occurrence sous la figure de la découverte du Parthénon.

⁸⁷⁴ Selon une vue profonde, Simone Weil pense la contradiction véritable comme un indice que la pensée a touché quelque chose de réel, une véritable difficulté dans laquelle il s'agit bien plus de s'enraciner que de chercher à la résoudre à tout prix (puisque le réel, dans sa complexité, excédera toujours nos capacités de le saisir). Voir à ce propos, Simone WEIL, « La notion de valeur », in : *Œuvres, op. cit.*, p. 125-126 : « Quant aux contradictions, toute pensée philosophique en contient ; loin que ce soit une imperfection de la pensée philosophique, c'en est un caractère essentiel sans lequel il n'y a qu'une fausse apparence de philosophie. Car la vraie philosophie ne construit rien ; son objet lui est donné, ce sont nos pensées ; elle en fait seulement, comme disait Platon, l'inventaire ; si au cours de l'inventaire elle trouve des contradictions, il ne dépend pas d'elle de les supprimer, sous peine de mentir (...) Un progrès décisif serait réalisé si l'on se décidait à exposer honnêtement les contradictions essentielles à la pensée au lieu de chercher vainement à les écarter ».

⁸⁷⁵ Simone WEIL, « La Philosophie », *op. cit.*, p. 64.

⁸⁷⁶ ADA, p. 109-110 : « Ses émotions n'étaient pas mesquines, mais en constante corrélation avec des sensations poétiques ressenties lorsque les événements l'avaient porté à penser et à inscrire dans son souvenir une commotion dont la trace ne s'effacerait plus ; émotions qui sont nos perceptions à nous de la vie et qui construisent notre être affectif ».

⁸⁷⁷ La valeur de telles expériences, récurrentes dans le devenir des grands créateurs, doit être prise au sérieux. Comme le dit magistralement le philosophe John Dewey dans *L'Art comme expérience, op. cit.*, p. 79 : « En dernier lieu, il n'y a que deux philosophies : l'une d'elle accepte la vie et l'expérience avec toutes ses incertitudes, ses mystères et ses doutes, et sa connaissance imparfaite, et fait se retourner sur elle-même cette expérience, pour en approfondir et en intensifier les qualités, qui atteignent ainsi à l'imagination et à l'art ».

Le Parthénon comme expérience : retour sur le sens du voyage comme matrice fondamentale

Tout au long de nos réflexions, nous sommes revenus à de multiples reprises et sous des angles assez différents sur l'expérience corbuséenne du voyage. En effet, les voyages de jeunesse de Charles-Édouard Jeanneret, et en particulier le célèbre Voyage d'Orient, ont pour le futur Le Corbusier un caractère que l'on peut qualifier de « fondateur ». Ce caractère fondateur peut être repéré à un double niveau : non seulement en ce que l'expérience du voyage lui aura révélé la vérité tant recherchée concernant la nature véritable de l'architecture, socle à partir duquel aborder le défi de la création d'une architecture nouvelle pour les temps machinistes ; mais également en ce que les « leçons » et les images du voyage n'auront de cesse d'exercer une influence décisive sur l'ensemble de la production architecturale et théorique de Le Corbusier et de constituer un « stock » d'expériences auquel l'architecte fera sans cesse recours jusqu'à la fin de sa carrière. L'expérience du voyage peut ainsi être qualifiée de fondatrice dans un double sens temporel : comme moment effectif et circonscrit dans le temps d'accession progressive à une certitude sur laquelle refonder et recommencer l'architecture ; comme phénomène dont l'écho ne cessera jamais de résonner tout au long de la vie de l'architecte, selon la modalité d'une présence constante et non limitée à la temporalité d'un moment déterminé. Le voyage est ainsi à la fois *une* expérience qualitativement déterminée et située dans le parcours de l'architecte et une matrice de sens inépuisable pour un renouvellement de l'expérience à venir.

Nous reviendrons ici sur ces deux aspects, mais cette fois-ci sous l'angle d'une interrogation des rapports entre le normatif et le hors-norme. Car, sur ce point, l'expérience du voyage aura également été décisive. Et c'est d'abord la confrontation en 1911 avec le Parthénon qu'il va falloir interroger. Car il est tout à fait clair que l'expérience du Parthénon constitue une expérience dont le retentissement dépasse le moment de l'expérience. La référence au Parthénon sera une constante dans la pensée architecturale de Le Corbusier, l'écho des leçons de l'expérience directe se faisant sans cesse entendre dans des contextes et des horizons problématiques extrêmement divers. Si cette expérience est fondatrice, c'est donc non seulement en ce qu'elle constitue un moment décisif dans le parcours de l'architecte, mais

également en ce que Le Corbusier fera sans cesse retour au sens de cette expérience afin de féconder une réflexion qui s'effectue pourtant dans un horizon temporel fort éloigné du moment de l'expérience. Au fond, toute véritable expérience, c'est à la fois et nécessairement du vécu et un horizon de sens ouvert au-delà du moment du vécu. Toute expérience véritable est ainsi à la fois l'aboutissement de ce qui précède (quelque chose se cristallise et se dénoue dans l'expérience décisive) et l'ouverture de nouveaux domaines du possible pour le futur.

Écoutons ce que dit très justement Jacques Lucan à ce propos :

« 1911 – On sait que l'une des émotions architecturales les plus fortes, peut-être la plus forte qu'ait jamais ressentie Le Corbusier, fut la découverte de l'Acropole d'Athènes, et en particulier celle du Parthénon : tout au long de sa vie, il n'a cessé de le dire.

Le Parthénon est comme le symbole de l'affirmation primordiale de l'architecture : réduit à l'essentiel, c'est un cube qui offre ses faces au paysage environnant pour en être la « raison ».

La vision du Parthénon est l'aboutissement d'un parcours : ici s'achève réellement le Voyage d'Orient ; les étapes ultérieures ne seront plus que des confirmations de la découverte : « Je n'étais pas encore un homme et il me restait, devant la vie qui s'ouvrait, à devenir un caractère ».

L'émotion est donc une commotion ; elle veut être l'annonce d'un commencement... »⁸⁷⁸

À la fois « aboutissement d'un parcours » et « commotion » qui est « l'annonce d'un commencement », c'est-à-dire commotion qui est une mise en mouvement (une « motion »), la confrontation de Le Corbusier au monument que représente le Parthénon a bien tous les caractères de l'expérience fondamentale. C'est pourquoi, avant que de décrire en détails le contenu de cette expérience et les leçons que l'architecte en aura tirées, nous allons revenir sur le sens de ce concept d'« expérience » dont nous faisons ici un usage constant.

Nous allons nous appuyer ici sur l'analyse de ce concept telle qu'elle est menée par le philosophe américain John Dewey dans son ouvrage *L'Art comme expérience*. Pour Dewey, comme pour Le Corbusier, toute véritable expérience dépasse le moment de son effectuation matérielle et temporelle pour se prolonger au-delà d'elle-même en direction de son sens. Toute expérience véritable dépasse

⁸⁷⁸ Jacques LUCAN, « Acropole. Tout a commencé là... », in : J. LUCAN (dir.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, op. cit., p. 20.

ainsi le moment de l'expérience pour se survivre dans la dimension du sens, manière de faire sortir l'individu de la sphère limitée de son individualité et de l'ouvrir en direction d'autre chose :

« L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde (...) Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art »⁸⁷⁹

Ainsi, tout ce qui est vécu ne forme pas pour autant une expérience et il ne faut pas confondre l'expérience comme simple donnée du vécu (*Erlebnis*) et l'expérience comme totalité qualitativement constituée par l'unité d'un sens qui s'en dégage et qui peut devenir source d'apprentissage et de savoir du monde (*Erfahrung*). Danièle Cohn et Giuseppe Di Liberti soulignent cette dimension du problème :

« Expérience vécue, *Erlebnis*, l'expérience est aussi, ou devient, *Erfahrung*, savoir du monde, et de nous-mêmes, résultat d'une « formation », d'une *Bildung* qui trouve son accomplissement dans une activité raisonnable et raisonnée dans le monde. L'*Erfahrung* exige qu'il y ait eu *Experiment*, expérimentation, car le régime de l'essai est celui qu'empruntent les chemins de la connaissance scientifique comme ceux de la création artistique »⁸⁸⁰

Ou dans les termes de Dewey :

« Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie même du processus de l'existence (...) Il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer *une* expérience »⁸⁸¹

« À la différence de ce type d'expériences, nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres

⁸⁷⁹ John DEWEY, *op. cit.*, p. 54-55.

⁸⁸⁰ Danièle COHN et Giuseppe DI LIBERTI, *op. cit.*, p. 282.

⁸⁸¹ John DEWEY, *op. cit.*, p. 80.

expériences (...) Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'une expérience»⁸⁸²

Ce qui caractérise ainsi en propre *une* expérience véritable⁸⁸³, c'est que sur le fond de l'interaction constante de l'organisme vivant avec son environnement constituant la dimension continue du vécu⁸⁸⁴, certains moments « se détachent » pour ainsi dire, et se signalent par la singularité qualitative de leurs propriétés et de leur structure⁸⁸⁵, singularité qui est également celle de leur sens. Une expérience véritable est une totalité singulière qui tranche avec le flux autrement indistinct du vécu. Mais toute expérience véritable est en même temps un tout qui ne s'épuise pas dans le moment de son effectuation car, si elle s'intègre dans le « flux global » de l'existence, cette intégration n'est pas dissolution de son caractère remarquable. Du fait de l'individualisation singulière des expériences véritables, celles-ci se distinguent du reste du champ du simplement vécu, à la fois en termes de « clarté » (elles constituent des totalités bien distinctes, c'est-à-dire que l'on peut aisément distinguer des autres) et de privilège ou de prestige (ce sont des expériences en quelque sorte « distinguées » parce que dignes d'être sorties du lot). Autre caractéristique de l'expérience véritable selon Dewey, elle se constitue dans sa structure et dans sa forme par une interaction entre les pôles opposés de l'agir et de la réceptivité. Pour faire l'expérience de quelque chose, il faut en effet non seulement être en position de recevoir ce qui est donné, mais pour que le sujet vivant ne fasse pas que simplement subir le flux de la sensation qui l'assaille⁸⁸⁶, il doit également être dans une attitude active à l'égard de ce qui lui est donné. Autrement, on ne peut rien tirer de l'expérience, on ne peut rien en extraire en termes de signification. Or, une

⁸⁸² John DEWEY, *op. cit.*, p. 80-81.

⁸⁸³ Comme le souligne Dewey, *une* expérience véritable est nécessairement *une*. Citons ici *L'Art comme expérience*, p. 83 : « Une expérience a une unité qui la désigne en propre : ce repas-là, cette tempête-là, cette rupture-là d'une amitié. L'existence de cette unité est constituée par une seule *caractéristique* qui imprègne l'expérience entière en dépit de la variation des parties qui la constituent ».

⁸⁸⁴ John DEWEY, *op. cit.*, p. 94 : « Le tracé du schéma commun est déterminé par le fait que toute expérience est le résultat de l'interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit ».

⁸⁸⁵ John DEWEY, *op. cit.*, p. 81 : « En effet, la vie n'est pas une marche ou un flot uniformes et ininterrompus. Elle est comparable à une série d'histoires, comportant chacune une intrigue, un début et une progression vers le dénouement ; chacune étant caractérisée par un rythme distinctif et marquée par une qualité unique qui l'imprègne dans son entier ».

⁸⁸⁶ Pour autant, le moment de la réception est absolument fondamental aux yeux du philosophe. Voir *L'Art comme expérience*, p. 109 : « La phase esthétique, ou phase où l'on éprouve, est réceptive. Mais laisser aller son moi de façon adéquate n'est possible qu'au moyen d'une activité contrôlée (...) La perception est un acte de libération d'énergie, qui rend apte à recevoir, et non de rétention d'énergie. Pour nous imprégner d'un sujet, nous devons en premier lieu nous y immerger ».

expérience, c'est bien un vécu singulier qui fait sens pour le sujet. C'est pourquoi Dewey parle de toute expérience comme se constituant selon une forme d'« organisation dynamique » :

« Dans toute expérience complète il y a forme parce qu'il y a organisation dynamique. Je qualifie l'organisation de dynamique parce qu'il faut du temps pour la mener à bien, car elle est croissance, c'est-à-dire commencement, développement et accomplissement. Du matériau est ingéré et digéré, de par l'interaction avec l'organisation vitale des résultats de l'expérience antérieure qui anime l'esprit du créateur. L'incubation se poursuit jusqu'à ce que ce qui est conçu soit mis en avant et rendu perceptible en prenant place dans le monde commun (...) Chaque action porte en soi du sens qui en est extrait et qui est conservé »⁸⁸⁷

Enfin, dernière caractéristique de ce concept de l'expérience, elle engage et implique une mobilisation totale du sujet et de l'ensemble de ses facultés : émotion, intellect, activité pratique :

« Il n'est point possible de faire la part, dans une expérience vitale, de la pratique, de l'émotion et de l'intellect et de faire ressortir les propriétés d'une de ces composantes aux dépens des caractéristiques des autres »⁸⁸⁸

Toute expérience véritable est expérience totale, engagement absolu et complet du sujet dans son expérience. Aux yeux de Dewey, c'est la qualité émotionnelle de l'expérience qui permet de relier ses différentes parties pour la constituer comme une totalité singulière (ce repas-là, etc.). La mobilisation de la dimension intellectuelle rend compte de ce que l'expérience a un sens et n'est pas simple vécu intense de la sensation ou submersion du sujet dans et par l'émotion. Enfin, puisque toute expérience est interaction entre l'organisme vivant et son environnement et que celle-ci se constitue dans le dialogue constant entre sujet et objet, l'expérience met nécessairement en jeu l'activité pratique du sujet, jusque dans sa dimension la plus physique et corporelle.

Selon toutes ces déterminations, la rencontre corbuséenne avec le Parthénon nous semble posséder toutes les caractéristiques conférées par Dewey au concept

⁸⁸⁷ John DEWEY, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁸⁸ John DEWEY, *op. cit.*, p. 111.

d'expérience. Tout d'abord, il est clair que l'expérience du Parthénon forme bien aux yeux de Le Corbusier une totalité singulière à laquelle il se réfère constamment comme à un moment qualitativement distinct de tous les autres et irréductible à tout autre en termes de contenu. De plus, ce qui fait de cette expérience une expérience singulière, c'est bien qu'elle semble « constituée par une seule *caractéristique* qui imprègne l'expérience entière en dépit de la variation des parties qui la constituent », à savoir la caractéristique singulière d'une forme de révélation vécue sous la modalité de l'écrasement. En même temps, si l'expérience est une, cela n'implique pas qu'elle ne soit pas composée de parties distinctes qui s'organisent en une totalité comme autant de moments et de variations au sein d'une expérience pourtant qualitativement unitaire. Ainsi, durant les trois semaines pendant lesquelles Le Corbusier arpenta quotidiennement le Parthénon, se sont succédés (comme autant de variations ou de mouvements distincts au sein d'une mélodie) des moments d'exaltation, d'abattement, voire de transe et de délire. Pour autant, la tonalité globale de cette expérience relève bien de ce que l'on pourrait appeler une forme d'écrasement. L'expérience est une réalité temporelle, rythmée et scandée par des phases reconnaissables. Que l'expérience soit nécessairement une n'implique pas qu'elle soit uniformément composée d'un seul bloc. L'expérience du Parthénon se structure ainsi selon cette « organisation dynamique » dont parle Dewey, « car elle est croissance, c'est-à-dire commencement, développement et accomplissement ». En même temps, et c'est là peut-être le point le plus fondamental, toute expérience véritable ne s'épuise pas dans le moment de l'expérience, son sens résonne au-delà d'elle-même. Il est clair que dans le cas de Le Corbusier, l'expérience du Parthénon constitue un matériau qui est « ingéré et digéré », un matériau à partir duquel l'architecte pourra bâtir une création propre après ce moment de la digestion de l'expérience⁸⁸⁹, c'est-à-dire à la fois d'extraction des leçons et du sens de celle-ci et d'assimilation de ce matériau étranger à sa substance propre. Mais si cette expérience est bien fondatrice en ce qu'elle sera l'un des ressorts principaux du projet corbuséen de recommencement de l'architecture, c'est aussi d'abord parce qu'elle est l'aboutissement des « résultats de l'expérience antérieure » (sa formation, ses voyages à travers l'Europe et l'Orient, etc.) et qu'elle doit pouvoir s'insérer dans la trajectoire globale de la pensée de l'architecte. Ainsi, la temporalité de l'expérience

⁸⁸⁹ ADA, p. 217 : « Rentrée. Digestion. Une conviction : il faut recommencer à zéro. Il faut poser le problème ».

porte bien plus loin que le moment de l'expérience. Le sens de l'expérience doit en être extrait, ce qui prend du temps et s'incarne dans des figures multiples. Si l'expérience est achevée aux yeux de Dewey lorsque « le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation », il semble difficile de dire *quand* l'expérience du Parthénon peut être dite être arrivée à son terme. Car, en effet, la richesse de cette expérience (ce qui en fait non seulement une expérience au sens de Dewey, mais bien plus une expérience absolument fondamentale et fondatrice) semble la rendre proprement inépuisable : non seulement Le Corbusier en fera un point départ central pour sa propre pensée de la refondation de la discipline architecturale, mais il y reviendra sans cesse tant en ce qui concerne la formulation de ses positions théoriques (la « leçon » du Parthénon ne s'arrête pas à *Vers une architecture*) qu'en tant que source d'inspiration permettant de produire de l'architecture. N'oublions pas à ce propos qu'il est tout à fait significatif que le dernier ouvrage publié par Le Corbusier ait été une nouvelle version de son *Voyage d'Orient*. À cet égard, il est intéressant de noter que le travail du souvenir dans et par l'acte d'écriture peut tout à fait être d'une importance décisive dans la constitution des leçons de l'expérience, dans l'extraction continue de sens en fonction des contextes singuliers et dans l'« achèvement » de l'expérience⁸⁹⁰. De la même manière que Le Corbusier n'aura eu de cesse de faire retour aux images du voyage dans le processus même du projet architectural, il n'aura eu de cesse de réécrire le sens du voyage et d'en extraire de l'inédit par et dans le processus de l'écriture. Enfin, en tant qu'expérience esthétique faite par un individu créateur, le sens de l'expérience, pour être parachevé, doit nécessairement être « mis en avant et rendu perceptible en prenant place dans le monde commun », c'est-à-dire donner lieu à la production d'œuvres artistiques originales et singulières, qui sont les manifestations de ce que la leçon de l'expérience aura été féconde. Et là encore, difficile à la fois de ne pas reconnaître la fécondité de l'expérience corbuséenne sur l'Acropole en termes de productivité et d'inspiration potentielle, tout autant que de chercher à délimiter les effets ou les lieux de l'influence du Parthénon sur son œuvre propre.

⁸⁹⁰ Danièle Cohn et Giuseppe Di Liberti font à cet égard une remarque importante quant au rapport entre expérience et récit ou écriture de l'expérience. Cette remarque, formulée à propos de Rousseau, pourrait très bien être appliquée à Le Corbusier. Voir ici, *Esthétique, op. cit.*, p. 294 : « L'expérience racontée tire sans sens d'une remémoration qui est aussi un trajet accompli. Vécue, elle devient expérience parce qu'elle se fait revécue dans l'art d'écrire qui lui donne la couleur de l'existence ».

L'expérience du Parthénon apparaît ainsi comme une expérience fondatrice et une réserve de sens inépuisable pour le travail architectural et théorique de Le Corbusier. Que ce soit en ce qui concerne le rapport corbuséen à l'histoire en général ou en ce qui concerne la question fondamentale de l'échelle humaine, nous avons déjà fait référence sous de multiples modalités au caractère fondateur des expériences du voyage dans l'œuvre de l'architecte.

Revenons maintenant plus en détails sur le statut de l'expérience du Parthénon en regard de la problématique normative qui est la nôtre. Le Corbusier cherchera à de nombreuses reprises à expliciter le sens de cette expérience et c'est à cet ensemble de descriptions et de reconstructions que nous allons maintenant nous intéresser. En 1933, alors qu'il est déjà devenu un architecte mondialement connu, Le Corbusier évoquera dans un discours important prononcé à Athènes⁸⁹¹ devant le Parthénon (tout un symbole !) l'importance décisive de cet édifice en tant que matrice de son œuvre propre. Dans un discours dans lequel il s'évertue avant tout à promouvoir les vertus des principes de l'urbanisme moderne, l'architecte va commencer par se référer à l'Acropole et au Parthénon en tant que point d'origine de ses propres conceptions. Citons ici un long passage de cette conférence :

« Il y a 23 ans que je suis venu à Athènes ; je suis resté 21 jours sur l'Acropole à travailler sans arrêt et à me nourrir de l'admirable spectacle. Qu'ai-je pu faire pendant ces 21 jours ? Je me le demande. Ce que je sais, c'est que j'ai acquis la notion de l'irréductible vérité. Je suis parti écrasé par l'aspect surhumain des choses de l'Acropole. Écrasé par une vérité qui n'est ni souriante, ni légère, mais qui est forte, qui est une, qui est implacable. Je n'étais pas encore un homme et il me restait, devant la vie qui s'ouvrait, à devenir un caractère. J'ai essayé d'agir et de créer une œuvre harmonieuse et humaine.

Je l'ai fait avec cette Acropole au fond de moi, dans le ventre. Mon travail fut honnête, loyal, obstiné, sincère.

C'est la vérité ressentie qui fit de moi un opposant, quelqu'un qui propose quelque chose, qui se mettrait à la place d'autre chose, à la place des situations acquises.

On m'accuse alors d'être révolutionnaire. Quand je suis rentré en Occident et que j'ai voulu suivre les enseignements des écoles, j'ai vu qu'on mentait au nom de l'Acropole. Je mesurais que l'Académie mentait en flattant les paresseuses, j'avais appris à réfléchir, à regarder et à aller au fond de la question.

⁸⁹¹ Le Corbusier, « Air, Son, Lumière » ou « Discours d'Athènes ». Voir annexe p. 38.

C'est l'Acropole qui a fait de moi un révolté. Cette certitude m'est demeurée : « Souviens-toi du Parthénon, net, propre, intense, économe, violent, - de cette clameur lancée dans un paysage fait de grâce et de terreur. Force et pureté » »⁸⁹²

Ce texte est ici extrêmement important et de nombreux aspects méritent d'être commentés. Premièrement, on peut voir à quel point Le Corbusier fait ici de la découverte du Parthénon et de la vérité qu'il y aurait décelée la matrice même de son propre engagement architectural contre l'académisme. Si le combat de Le Corbusier est comme contenu tout entier dans la substitution d'un régime normatif nouveau au régime mimétique et historiciste de l'architecture académique et de l'enseignement scolaire, c'est dans un certain rapport au passé architectural et à un monument en apparence aussi classique que le Parthénon que doit être trouvée l'origine de cet engagement. D'une manière tout à fait caractéristique, Le Corbusier joue ici le Parthénon contre l'académisme qui pourtant se réfère sans cesse à ce bâtiment. L'architecture moderne doit se réapproprier le Parthénon usurpé par l'académisme⁸⁹³, cela pour en dire la vérité. Une vérité qui lui aurait été révélée par le Parthénon lui-même et qui est comme la vérité éternelle de l'art architectural ; vérité d'autant plus contemporaine⁸⁹⁴ que l'architecture aurait perdu le sens de sa propre vocation. Et c'est cette idée selon laquelle le Parthénon incarnerait, pour qui sait déchiffrer le langage des pierres, « l'irréductible vérité » qui, deuxièmement, est tout à fait fondamentale⁸⁹⁵. Cette idée n'est pas typiquement corbuséenne et l'architecte en devenir l'a notamment vue formulée dans l'ouvrage de Renan *Prière sur l'Acropole*, qu'il avait lu en préparation de son voyage.

Voici ce que dit Renan et qui a sans conteste très fortement influencé Le Corbusier :

« L'impression que me fit Athènes est de beaucoup la plus forte que j'aie jamais ressentie. Il y a un lieu où la perfection existe, il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi. Jusque-

⁸⁹² Le Corbusier, « Air, Son, Lumière ». Annexe p. 38.

⁸⁹³ Adolf Max VOGT, *op. cit.*, p. 168 : « Il doit aborder d'une autre manière ce que les académiciens tant haïs vénèrent comme le summum en matière d'architecture, et dont ils revendiquent en même temps l'appropriation. Il doit trouver une approche de l'histoire qui n'exclue pas, mais au contraire qui inclue la Modernité ».

⁸⁹⁴ Dans *Une Maison – Un Palais*, p. 30, Le Corbusier parle d'ailleurs du Parthénon comme d'un « nom qui est aujourd'hui comme un signe de ralliement ».

⁸⁹⁵ Comme le dit très justement Paul V. TURNER dans *La Formation de Le Corbusier*, p. 109 : « Le Parthénon représente un jalon dans la jeunesse de Jeanneret. Pour la première fois, il semble avoir acquis par ses propres moyens la conviction qu'une forme architecturale peut parfaitement incarner l'Absolu ».

là, j'avais cru que la perfection n'est pas de ce monde ; une seule révélation me paraissait se rapprocher de l'absolu (...) Or, voici qu'à côté du miracle juif venait se placer pour moi le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tâche locale ou nationale (...) Quand je vis l'Acropole, j'eus la révélation du divin (...) Cette révélation de la grandeur vraie et simple m'atteignit jusqu'au fond de l'être »⁸⁹⁶

Le contenu de sa première formation ne l'ayant pas incliné vers une prise en compte du miracle de la Grèce classique⁸⁹⁷, les mots de Renan⁸⁹⁸ ont certainement fait office de véritable révélation pour le jeune Jeanneret. Le Corbusier pourrait souscrire à presque tous les mots de Renan, mis à part peut-être l'idée qu'une beauté similaire à celle de l'Acropole « ne se reverra plus », puisque c'est très précisément ce que se propose de faire l'architecte que de démentir un tel jugement. Par contre l'idée selon laquelle le Parthénon incarne « un type de beauté éternelle, sans nulle tâche locale ou nationale » est une idée qui correspond à la fois à l'appréciation de Le Corbusier sur le Parthénon et constitue une description du programme qu'il se propose de suivre pour son propre compte en tant que créateur.

Pour autant, l'idée selon laquelle le Parthénon recèlerait « l'irréductible vérité » de l'architecture et qu'il incarnerait cette « beauté éternelle » n'aura pas été une idée de tout repos pour Le Corbusier. Entre les reconstructions de l'expérience dans différents textes et l'état d'esprit et de compréhension du jeune Jeanneret face au monument, on passe souvent de l'inquiétude à une présentation des faits marquant une maîtrise qui ne semblait pas encore acquise au moment de la rencontre. En effet, la vérité du Parthénon est bien plus de l'ordre d'une vérité conquise que d'une donnée acquise au départ. Cette vérité, Le Corbusier aura dû l'extraire des pierres autrement inertes du temple grec. Dans le *Voyage d'Orient*, texte hybride entre les impressions originales et la reconstitution tardive, Le Corbusier revient bien sur l'inquiétude que lui inspirait le bâtiment et sur les questions que celui-ci représentait pour lui, bien avant que d'être une réponse où une solution. D'où l'insistance sur la

⁸⁹⁶ Ernest RENAN, *Prière sur l'Acropole*, Paris : Hachette BNF, 2013, p. 11-13.

⁸⁹⁷ C'est très probablement au moment de son passage chez Behrens que Le Corbusier a commencé à prendre en considération les réalisations de la Grèce classique.

⁸⁹⁸ Paul V. TURNER, *op. cit.*, p. 107 : « La thèse de Renan, pour qui le Parthénon est une forme éternelle, libre de tout aspect local ou national, est également à mettre en parallèle avec la conviction de Jeanneret qui voit dans le Parthénon « l'étalon sacré » de tout art ».

dimension terrible, surhumaine et violente de ce bâtiment⁸⁹⁹ pour son jeune visiteur parti « à la recherche de l'architecture »⁹⁰⁰ :

« Voir l'Acropole est un rêve que l'on caresse sans même songer à le réaliser. Je ne sais trop pourquoi cette colline recèle l'essence de la pensée artistique. Je sais mesurer la perfection de ses temples et reconnaître qu'ils ne sont nulle part ailleurs si extraordinaires ; et j'ai de longtemps accepté que ce soit ici comme le dépôt de l'étalon sacré, base de toute mesuration d'art. Pourquoi cette architecture et non une autre ? Je veux bien que la logique expliquera que tout y est résolu selon la plus indépassable formule ; mais le goût, mais le cœur plutôt, qui conduit les peuples et dicte leur crédo, pourquoi, malgré un désir de parfois s'y soustraire, est-il ramené, pourquoi le ramenons-nous ici, sur l'Acropole, au pied des temples ? C'est en moi un problème inexplicable. Combien tout mon être s'est-il porté d'un enthousiasme absolu déjà aux œuvres d'autres races, d'autres périodes, d'autres latitudes ! Mais pourquoi, à la suite de tant d'autres, dois-je le désigner comme le Maître incontestable, le Parthénon, lorsqu'il surgit de son assiette de pierre, et m'incliner, même avec colère, devant sa suprématie ? »⁹⁰¹

« Je suis un gosse qui cherche...un maître ! »⁹⁰², dit Le Corbusier dans un autre texte, parlant des objectifs du voyage. Or, le « Maître incontestable » finalement découvert n'aura pas partagé ses secrets de manière immédiate. Ce n'est pas dans l'instantanéité de l'expérience que « l'irréductible vérité » de l'architecture « fut révélée »⁹⁰³ au jeune homme. Le Parthénon, dont la beauté indicible et la force furent ressenties par Le Corbusier jusqu'au dégoût, fut d'abord et pour longtemps une énigme et un défi lancé aux vellétés créatrices de l'architecte⁹⁰⁴. Pourquoi le Parthénon recèle-t-il « l'essence de la pensée artistique » ? Pourquoi représente-t-il « le dépôt de l'étalon sacré » ? Car il ne suffit pas à Le Corbusier d'accepter *le fait* de la supériorité de ce bâtiment sur tous les autres ; il s'agit de comprendre pourquoi, de

⁸⁹⁹ VO, p. 94 : « Je n'ai de ma vie subi l'ascendance d'une telle monochromie. Le corps, l'esprit, le cœur halètent, trop empoignés d'un coup. Voici que se confirmèrent la rectitude des temples, la sauvagerie du site, leur structure impeccable. L'esprit fort triomphe. Le levant trop lucide embouche l'airain et profère une stridente vocifération. L'entablement d'une cruelle rigidité écrase et terrorise. Le sentiment d'une fatalité extra-humaine vous saisit. Le Parthénon, terrible machine, broie et domine ».

⁹⁰⁰ *Précisions*, p. 81.

⁹⁰¹ VO, p. 96.

⁹⁰² ADA, p. 201.

⁹⁰³ ADA, p. 211.

⁹⁰⁴ Et les ambitions du jeune Jeanneret, bien que matinées de doutes et d'accès de mélancolie, étaient indéniablement élevées. Voir par exemple les *Lettres à Auguste Perret*, p. 124 : « Je discerne une vie de fer où toutes visées devant soi, l'œuvre nous absorbera, nous fascinera, nous fouaillera. Nous avons, n'est-ce pas, à reconstruire les villes et les pays. À reconstruire la foi, et le vrai (...) d'un avenir où mugirait le moderne et ses forces. Nous le tenons enfin ce grand et désiré moment, ce rêve de jusqu'ici (...) Je prierai ma Providence de conduire mes pas là, où le grand souffle moderne mugira. Que je sois l'un des ouvriers de ce rêve ».

percer le mystère, d'en rendre raison pour pouvoir soi-même prétendre créer des œuvres contemporaines d'une beauté équivalente.

De plus, si le Parthénon contient ou énonce la vérité dernière de l'architecture, comment ne pas chercher à déchiffrer son langage si l'on veut soi-même bâtir des édifices sublimes ancrés dans la vérité ? Comme le remarque Paul Valéry, « ce qu'il y a de plus beau est nécessairement tyrannique »⁹⁰⁵. Dans le cas du rapport de Le Corbusier au Parthénon, cette formule pourrait s'entendre dans un double sens : est tyrannique ce qui vous écrase de son pouvoir et de sa force ; est tyrannique ce qui exerce sur vous une telle emprise que l'on se sent irrésistiblement attiré par lui. Ces deux mouvements semblent tout à fait pertinents pour exprimer l'emprise du Parthénon sur l'architecte. Une formule du philosophe Konrad Fiedler semble ici particulièrement bien adaptée pour rendre compte de l'effet du Parthénon sur le futur créateur de la Villa Savoye : « Qui ne s'est jamais retrouvé au point où tout lui paraissait incertain n'acquerra jamais aucune certitude »⁹⁰⁶. Le premier moment, celui de l'écrasement, est parfaitement bien rendu par les impressions décrites par Le Corbusier et si le Parthénon est bien le point de départ des certitudes architecturales du jeune Jeanneret, l'acquisition des certitudes a d'abord été marquée par la destruction de toute certitude et par un doute radical quant au savoir acquis et aux capacités propres de l'architecte :

« Heures laborieuses sous la lumière divulgatrice de l'Acropole. Heures périlleuses, provocatrices, d'un doute navrant en la force de notre force, en l'art de notre art (...) Ceux qui, pratiquant l'*art* de l'architecture, se trouvent à une heure de leur carrière le cerveau vide, le cœur brisé de doute, devant cette tâche de donner une forme vivante à une matière morte concevront la mélancolie des soliloques au milieu des débris – de mes entretiens glacés avec les pierres muettes. Les épaules chargées d'un lourd pressentiment, bien souvent j'ai quitté l'Acropole n'osant envisager qu'il faudrait œuvrer un jour »⁹⁰⁷

Et Le Corbusier de conclure :

« C'est à chaque heure plus mort là-haut. Le grand coup a été le premier. Admiration, adoration, puis écrasement. Ça fuit, ça m'échappe (...) C'est un art fatal auquel on n'échappe

⁹⁰⁵ Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l'Architecte*, op. cit., p. 34.

⁹⁰⁶ Konrad FIEDLER, op. cit., p. 43.

⁹⁰⁷ VO, p. 98-99.

pas. Glacial comme une vérité immense et échangeable (...) Pourquoi notre progrès est-il laid ? (...) Est-ce qu'on ne fera jamais plus l'*Harmonie* ? Il nous reste des sanctuaires pour douter à jamais. Là, on ne sait rien d'aujourd'hui, on est dans l'autrefois (...) J'ai vingt ans et je ne sais que répondre »⁹⁰⁸

En tous les cas, même s'il semble toujours assimiler le Parthénon à une forme de violence, de froideur terrifiante de beauté et d'une perfection telle qu'elle ne semble pas de ce monde, Le Corbusier saura tirer de cette expérience proprement sublime (rappelons-nous que selon Kant la qualité de la satisfaction ressentie dans le cas du sublime est toujours un mixte entre le plaisir et la peine), de ces heures passées à « épeler le Parthénon »⁹⁰⁹, à la fois un motif fondamental pouvant servir de point d'appui à sa propre vocation⁹¹⁰ et un ensemble de leçons originales concernant « l'irréductible vérité » architecturale⁹¹¹. Les deux choses sont ici profondément liées.

En effet, à partir de l'expérience conjointe du Parthénon et des leçons du folklore, Le Corbusier va progressivement pouvoir formuler l'horizon problématique dans lequel situer sa pensée. Cet horizon problématique, nous allons essayer de le reformuler en termes normatifs, en termes d'articulation entre ce qui relève de la norme et ce qui l'excède nécessairement. De ce point de vue, le Parthénon représente et incarne parfaitement l'idée paradoxale de l'architecture comme production normative du hors-norme. En effet, dans une formule tout à fait caractéristique et extrêmement intéressante, Le Corbusier affirme que le Parthénon incarne une forme de perfection « qui est ici tellement en dehors des normes ». En tant que lieu de la réalisation la plus achevée de la beauté architecturale (un achèvement si parfait qu'il en est presque terrible), le Parthénon est le symbole même du hors-norme. Nous voyons bien d'ailleurs dans les formulations précédemment citées à quel point le jeune architecte se sent tout d'abord impuissant dans ses tentatives de compréhension *des raisons* de cette perfection, tout autant

⁹⁰⁸ VO, p. 99-101.

⁹⁰⁹ VO, p. 98.

⁹¹⁰ Les formules du *Voyage* sont ici particulièrement touchantes. Voir p. 84 : « À gérer ces simples et éternelles forces, n'y a-t-il pas pour moi le travail d'une vie et la certitude même de n'arriver jamais à une proportion, à une unité, à une clarté dignes même d'une toute petite mesure de province bâtie selon les lois inestimables d'une séculaire tradition ». Ou encore p. 89 : « Je ressentais très fort cette seule et noble tâche de l'architecte, qui est d'ouvrir à l'âme des champs de poésie en mettant en œuvre des matériaux en vue de les rendre utiles ».

⁹¹¹ Tout comme il a su tirer de nombreuses leçons de ses rencontres avec les objets du folklore.

qu'écrasé par le défi que semble représenter une telle beauté en regard de ses velléités d'égaliser un jour cette même beauté dans ses propres réalisations. Incapable de ramener aux normes communes de la raison le hors-norme radical de la beauté parfaite, Le Corbusier semble rejoindre le jugement de Renan selon lequel une telle perfection « ne se reverra plus ». Impossible aux yeux du jeune architecte de penser qu'il sera un jour capable de réaliser (de rivaliser) avec une telle perfection la vérité architecturale qui s'énonce sur l'Acropole, vérité qu'il reconnaît d'ailleurs ne pouvoir saisir rationnellement et dont il ne sait reformuler les normes réglant cette production de perfection.

Cela a été abordé dans le chapitre précédent, Le Corbusier reconnaîtra toujours cette dimension d'excès de la beauté véritable comme événement singulier ressortissant aux qualités en quelque sorte non rationalisables du génie individuel⁹¹². Et Phidias est bien un tel génie dans l'esprit de l'architecte. Le génie est miracle, c'est-à-dire exception aux lois réglant le cours ordinaire ou normal de la nature. Mais si l'architecture du Parthénon incarne au plus haut point le jeu magnifique qu'est l'architecture, tout le défi qui attend la pensée corbuséenne sera de se convaincre qu'en dépit de l'excès représenté par la beauté, il est possible de déterminer les normes d'un jeu savant et correct constituant une base indispensable sur laquelle faire jouer les qualités exceptionnelles développées par l'individu. Ce sera tout l'enjeu du moment de « digestion » de l'expérience du voyage et de l'achèvement de l'expérience du Parthénon par le biais de l'extraction des leçons à en tirer. Car, en même temps, si le génie est bien absolue originalité, celui-ci prescrit bien des règles à la nature et son originalité est en même temps exemplarité. Ce qui est tout à fait paradoxal dans les descriptions corbuséennes de l'expérience du Parthénon, c'est qu'en même temps que le temple grec est reconnu comme incarnation du hors-norme d'une beauté parfaite, *il est également toujours pensé par l'architecte comme l'incarnation même de la norme architecturale*, comme un étalon, un idéal rationnel et un horizon de pensée permettant à la fois la découverte de « l'irréductible vérité » et l'évaluation et le classement des productions concrètes par rapport à la norme ainsi conçue. Rappelons-nous ici que c'est *au nom* du Parthénon que Le Corbusier entend discréditer définitivement l'académisme architectural. Un tel geste suppose bien une

⁹¹² *Précisions*, p. 158 : « C'est alors que tout ce qui sert, tout ce qui est utile est dépassé. Un événement déborde : la création. Phénomène de lyrisme et de sagesse qui s'appelle la beauté ».

forme d'accès intellectuel au contenu de la norme, sous la forme d'une idée claire et distincte de la chose.

Le Parthénon est donc à la fois le hors-norme et la norme à suivre dans toute production architecturale. Il va de soi que dans l'esprit de Le Corbusier, la norme incarnée par le Parthénon n'est pas une norme esthétique et formelle uniquement et qu'il ne s'agit pas de « suivre la règle » par le biais d'une répétition mimétique et empirique des formes extérieures du temple. La simple répétition est une copie servile et non l'apprentissage compréhensif d'une leçon invitant à penser par soi-même et à créer pour son propre compte. L'académisme est une pensée paresseuse qui s'épargne la charge consistant à *tirer* les leçons du passé architectural, ce qui suppose une activité et une réflexion de l'esprit sur ces choses qui ne sont « pas d'aspect, mais d'essence ». Au contraire, le Parthénon incarne bien plutôt une véritable norme rationnelle et, puisqu'il ne s'agit pas de la suivre selon une simple répétition mimétique, au fond, l'essence de la vérité qu'il incarne pourrait être rejouée dans des architectures nouvelles et contemporaines. Ce qui fait obstacle à la revivification de l'universelle et de l'éternelle vérité architecturale, c'est la pure et simple imitation des apparences ne cherchant pas à atteindre l'essence du phénomène. L'essence de la vérité architecturale révélée par le Parthénon ne sera pas une vérité simplement formelle consistant dans un ensemble d'apparences extérieures à répéter, elle sera de nature logique et intellectuelle.

C'est pourquoi il est essentiel de chercher par tous les moyens à comprendre pourquoi le Parthénon est l'incarnation même de l'idéal de la beauté architecturale, pourquoi l'Acropole recèle « l'essence de la pensée artistique ». Il ne s'agit pas d'accepter ce jugement selon la modalité empirique de l'héritage d'une opinion reçue et héritée car, au fond, le Corbusier n'est certainement pas le seul à l'époque à penser que le Parthénon est l'œuvre architecturale la plus parfaitement achevée de tous les temps. De nombreux architectes néo-classiques et académiques souscriraient à l'énoncé de ce jugement et justifieraient cette proposition par l'énonciation de raisons relevant du régime de l'acceptation de fait d'un certain nombre d'évidences partagées (les Grecs représentent l'idéal d'une société parfaite, par conséquent les formes de leur art sont également les plus parfaites, etc.). Pour

Le Corbusier, il s'agit réellement de comprendre pourquoi le Parthénon représente la norme de l'architecture, cela en des termes fondés sur une compréhension entièrement rationnelle du phénomène. C'est d'ailleurs pourquoi, d'une manière si caractéristique chez lui, il va ramener le jugement concernant la perfection de cette production historiquement déterminée non pas à des raisons elles-mêmes historiques, mais à des raisons « transhistoriques » ou « éternitaristes » mettant en jeu toute une batterie de conceptions de l'élémentaire humain et cosmologique. Pourquoi le Parthénon, incarnation hors-norme de la norme de vérité de l'architecture, est-il l'étalon même de l'art architectural ? Parce que mieux qu'aucun autre édifice il incarne « le fait architectural éternel » : respect de l'échelle humaine des besoins du corps et surtout de l'esprit (au niveau plastique comme alliance du psychique et du physiologique), utilisation des formes élémentaires pures de la géométrie, mise en œuvre des moyens selon un principe d'économie à valeur hautement spirituelle, etc. *Si le Parthénon est hors-norme, c'est au final parce qu'il incarne la norme d'une manière si parfaitement adéquate que cela semble surhumain.* Si le Parthénon est hors-norme, c'est dans son rapport de parfaite conformité avec « les normes de notre univers ». Et si le Parthénon représente la figure paradoxale de l'alliance du hors-norme radical et de l'incarnation du modèle normatif lui-même, c'est parce qu'il est si pleinement « normal » (et de ce fait normatif), qu'il est si pleinement dans la norme, que l'adéquation entre le fait et le droit qu'il représente semble être le fruit d'une génialité divine. Là est le miracle du Parthénon : son caractère de suprême normativité, à la fois en termes d'incarnation objective de la norme⁹¹³ et du fait de son statut de modèle parfait non pas à imiter formellement, mais à méditer pour en extraire les leçons. Tout cela nous fait bien comprendre que, même si la beauté parfaite restera toujours en excès sur les procédures rationnelles censées la régler et en rendre raison (en tant que production du génie individuel non normalisable), le point de vue qualifiant la beauté d'un édifice de « hors-norme » désigne avant tout les questions relatives à la compréhension par le sujet de la production de l'œuvre. Du point de vue objectif, hors-norme et incarnation parfaite des normes de l'architecture ne sont nullement exclusives l'une

⁹¹³ *Almanach*, p. 26 : « Alors en des moments heureux de la route, des synthèses éblouissantes apparaissent, saisissant nos cœurs et nos esprits. Dans un concert émouvant, le fait nature explicite et le fait homme précis en fonctions explicites chantent tous ensemble la même loi. Conjuguant dans son travail les puissances et les résistances de la nature, l'homme a mis sa propre création en parfaite harmonie avec elle (...) La perception d'une telle harmonie fait les heures ineffables de la vie ».

de l'autre. C'est pourquoi la définition corbuséenne de l'architecture comme « jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » apparaît bien comme paradoxe d'une production normative du hors-norme en ce qu'elle définit l'art architectural du point de vue de la création et du processus de production (il s'agit de qualifier un « jeu » et ce terme désigne à la fois un processus et le fruit matérialisé et donné à la vision de cette activité de l'esprit).

Ainsi, même si l'expérience du Parthénon représente l'une des figures majeures de la confrontation corbuséenne avec le hors-norme de la beauté radicale, elle est en même temps et nécessairement invitation et incitation faite au créateur en devenir de comprendre en quoi le caractère hors-norme de l'édifice relève de sa parfaite adéquation à un ensemble de normes objectives permettant de désigner le monument comme « l'irréductible vérité ». Car la vérité mentionnée ici est bien une vérité objective et rationnelle, c'est-à-dire une réalité intelligible et éternelle accessible en droit à tout esprit cherchant à en rendre raison. Et si les leçons de la norme-Parthénon doivent bien être extraites de la lettre des pierres qui autrement resterait muette (ou « lettre morte »), ces leçons sont bien des leçons de vérité.

Intéressons-nous donc pour finir sur ce point aux leçons tirées de « l'irréductible vérité ». En quoi le Parthénon, édifice hors-norme, est-il l'incarnation idéale des « normes de notre univers » ? Car si le hors-norme était à concevoir comme extériorité radicale à toute tentative d'interrogation rationnelle ou comme un irrationnel pur et simple, pourquoi chercher à en rendre raison et affirmer qu'il représente la norme même de la vérité architecturale ? Pourquoi désigner comme norme de vérité ce que l'on ne peut radicalement pas comprendre par la pensée ? Dans ce cas, il s'agirait simplement d'accepter la supériorité incompréhensible et indicible du Parthénon conçu comme un événement purement miraculeux au lieu de chercher à en tirer des leçons ou même à méditer sa perfection. C'est là en quelque sorte aux yeux de Le Corbusier la voie de l'académisme comme imitation paresseuse et comme renoncement à l'exercice de la pensée rationnelle. Mais c'est, nous le savons, une autre voie qui sera empruntée par l'architecte de la Villa Laroche. Et le discours tenu par Le Corbusier à propos du Parthénon dans des ouvrages comme *Vers une architecture* ou comme les *Précisions* atteste amplement de cette tentative de normalisation du hors-norme sous la forme de l'extraction des

leçons de la vérité architecturale. C'est également pourquoi, encore une fois, nous pouvons voir dans l'expérience du voyage une véritable matrice du projet normatif corbuséen : face à l'intensité de l'émotion ressentie dans la confrontation avec des œuvres d'une beauté hors-norme, Le Corbusier cherche en quelque sorte à faire justice à la richesse et à la vérité de ses expériences et de son sentiment, cela en cherchant à en rendre raison, en interrogeant sans cesse la qualité des expériences vécues. De telles expériences semblent d'une telle force qu'elles ne peuvent en quelque sorte se contenter d'être vécues dans l'instant sans que leur écho ne fasse jaillir d'interrogations ultérieures. De manière parallèle, tout créateur authentique se sent ainsi comme appelé ou convoqué à lui-même, cherchant à produire pour son propre compte des œuvres d'une vérité comparable⁹¹⁴. C'est en tous les cas ce dont les propos de Le Corbusier attestent avec force et sincérité, montrant toute la richesse de l'expérience humaine du point de vue esthétique. Et pour tenter de comprendre la genèse de la pensée corbuséenne, rien ne sert d'accueillir avec scepticisme de telles déclarations exaltées en les ramenant à des simples manifestations psychologiques d'une exaltation juvénile.

Pour reprendre cette question de la leçon du Parthénon, il peut être intéressant de dire quelques mots d'un article relativement court intitulé « Manifestation décisive »⁹¹⁵. Dans ce texte, Le Corbusier se livre à une très belle méditation sur l'Acropole d'Athènes, se remémorant ainsi une nouvelle fois la « leçon » qu'il y avait prise lors de l'expérience bouleversante de ses voyages de jeunesse. Distinguant comme souvent entre l'aspect utilitaire de la simple construction architecturale et la valeur plastique et spirituelle de toute grande œuvre d'architecture⁹¹⁶ considérée comme œuvre de l'art⁹¹⁷ (et non plus de la simple utilité),

⁹¹⁴ Le Corbusier n'est certainement pas le seul créateur dont la vocation a jailli d'une rencontre ou d'un choc esthétique décisif face aux grandes œuvres de ses prédécesseurs !

⁹¹⁵ L'article, datant de 1932, est conservé à la Fondation Le Corbusier sous la cote [A3-2-229]. Le texte intégral est donné en annexe p. 5-8.

⁹¹⁶ Les mots de Le Corbusier sont ici très puissants : « Architecture : quand tout a été fait, résolu, construit, payé ; quand la maison est terminée, quand la vie s'empare de l'utilité de l'ouvrage, le ravissement éclate devant cette agile machine à habiter ; le progrès a versé ici sa corne d'abondance ; l'air est bon, le soleil pénètre les baies, l'eau est dans toutes ces tuyauteries et chaque robinet est une fontaine miraculeuse ; la lumière jaillit au long des fils et la chaleur circule dans des artères comme dans un corps vivant. . . . Subitement, au fond même de l'être se creuse un silence. Nous tressaillons à la voix qui petit à petit s'élève, discour, raconte, chante et décrit l'épopée humaine : les sentiments essentiels qui dominent nos gestes, nos travaux, nos cupidités, nos courses dans la lutte quotidienne – ces agissements de l'âme qui sont le fond même de notre existence, ces événements

l'originalité de ce texte réside principalement dans l'analogie poétiquement mise en œuvre entre architecture et langage. En effet, si une telle analogie est parfaitement récurrente chez Le Corbusier et, au final, assez classique chez bon nombre d'architectes (le « langage de l'architecture »), la singularité de ce texte réside en ceci que la grande architecture de l'Acropole est ici moins décrite comme un langage en général que comme une parole ou comme une voix singulières. Si l'architecture « c'est pour émouvoir », comme aime à le rappeler Le Corbusier, cette émotion est ici évoquée sous l'angle de sa qualité la plus subtile et la plus rare, telle qu'elle est éveillée en nous par l'appel d'un édifice nous interpellant de toute la puissance de sa parole⁹¹⁸. Ce texte permet ainsi de comprendre de manière plus profonde, que l'émotion si souvent évoquée par Le Corbusier comme but de la création architecturale, n'est pas à concevoir dans les termes d'une simple jouissance esthétique subjectivement refermée sur elle-même. L'émotion plastique, si elle peut sans aucun doute être plaisante (ce qui n'est pas toujours le cas), ne saurait se réduire au simple plaisir. L'émotion corbuséenne est moins purement esthétique que proprement spirituelle : elle met le sujet en question, « ouvrant » en quelque sorte la subjectivité en direction d'une interrogation sur sa condition et sa place dans le monde. Ainsi, face au brouillage des voix, au « brouhaha », des constructions contemporaines⁹¹⁹, Le Corbusier appelle les architectes modernes à « affronter la clameur de l'Acropole »⁹²⁰, à relever le défi lancé par-dessus les siècles par la parole

par lesquels nous souffrons, nous pleurons, prions et crions notre joie – le grand, le gai, le triste, le doux, le fort, le tendre, le brutal. Et de l'ouvrage astucieux, il ne reste plus qu'un fruit : notre émotion ».

⁹¹⁷ Ce qui est précisément le point de la leçon du Parthénon pour Le Corbusier. Rappelons sur ce point les mots de l'architecte dans l'une de nos citations précédentes dans le *Voyage d'Orient*, p. 98-99 : « Ceux qui, pratiquant l'art de l'architecture (...) ».

⁹¹⁸ Pensons ici aux mots de Paul Valéry dans son *Eupalinos*, p. 29-30 : « Dis-moi (...) n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont *muets* ; les autres *parlent* ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares *chantent* ? Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur, ou bien à la faveur des Muses ».

⁹¹⁹ « Dans les œuvres qui accompagnent notre vie, rares sont les provocateurs de cette voix humaine ; nous subissons l'immense brouhaha, cette cohue, le marécage d'où ne s'élève rien du tout, ni un mot, ni une parole, ni un discours. S'il est une destinée attachée à l'Acropole d'Athènes, c'est de détenir au creux des monts Pentéliques et de l'Hymette, le son même de la voix humaine et la validation des gestes des hommes. On est ici au fond de la question, devant la question même ».

⁹²⁰ Citons ici le texte entier : « Je dis aujourd'hui, qu'après cet effort dont il faut remercier les gens du Nord, ceux du Sud, ceux de la Méditerranée, où le soleil vide, nettoie, épure mieux que les brumes, où le soleil dénude un bloc de pierre jusqu'à ne lui laisser d'autre valeur morale que celle même de la proportion, je dis que d'Athènes à Alicante, l'architecture moderne peut et doit affronter la clameur de l'Acropole : le fer, la tôle, le ciment armé, la pierre, le bois, peuvent et doivent, en obéissant à leur loi profonde, contenir dans la tension de la grande économie, le verbe même de l'architecture qui est : « Qu'as-tu voulu me dire ? » Une question humaine, humble, pauvre, indigente, mais pleine, au total, des raisons de notre bonheur. Architecture : manifestation

de l'Acropole, cela dans le but de réactiver nos puissances de création en utilisant nos moyens propres, pour la construction du monde nouveau. Il s'agit de faire résonner en chacun de nous cette « question humaine, humble, pauvre, indigente, mais pleine, au total, des raisons de notre bonheur ». Ainsi, si nous pouvons tirer des leçons pour le présent à partir des grands édifices du passé, c'est parce que ceux-ci nous « parlent » encore en ce qu'ils sont tout autant une reprise remarquable de l'universel de cette « question humaine » qui nous constitue, qu'un appel à la reposer. L'architecture, qui n'est ni une question de décor ou de style, ni une question de pure fonctionnalité pour Le Corbusier, doit être une puissance spirituelle qui nous élève en interrogeant la vérité fondamentale de la condition humaine par le biais de l'émotion qu'elle suscite en nous.

Quelles sont donc les leçons principales qu'il nous faut tirer pour le présent de « l'irréductible vérité » du Parthénon ?

À notre sens, bien que les « leçons » du Parthénon et la présence de la référence au temple grec soient extrêmement multiples et diversifiées sous la plume de l'architecte, nous pourrions regrouper ces éléments sous trois chefs principaux qui seront ici distingués pour des raisons thématiques, bien qu'ils soient profondément reliés. Si nous reprenons les concepts développés dans notre deuxième partie à propos de la question de l'échelle humaine, il est intéressant de noter ici que ce que nous avons appelé « la voie du folklore » et « la voie du Parthénon » se distinguent spécifiquement en ce que chacune de ces deux voies indique des leçons différentes en ce qui concerne l'élaboration de deux types de besoins humains fondamentaux conceptualisés en termes de « standards », besoins correspondant à deux régions distinctes composant la totalité humaine pensée dans son universalité. Ces deux voies dessinent du même geste deux régimes de satisfaction des besoins correspondants. Si l'étude du folklore semble avant tout permettre à Le Corbusier une élaboration théorique des besoins corporels élémentaires et des modalités de leur satisfaction, l'étude du Parthénon et de l'architecture comme phénomène artistique correspondant aux nécessités spirituelles de l'humain lui permettent

décisive de nos puissances créatrices. C'est d'une voix humaine qu'il s'agit : profonde comme le temps, permanente et qui porte un message devant elle, allègrement ».

d'envisager la question des « standards du cœur » ou des « standards de l'émotion ». Ainsi, il est extrêmement intéressant de noter qu'à côté de la thématique provocatrice de la maison comme « machine à habiter » correspondant à la réponse corbuséenne à la question de la satisfaction du premier type de besoins, il y a aussi chez l'architecte toute une thématique de la « machine à émouvoir » dès lors qu'il s'agit de penser la satisfaction des besoins standards de l'esprit. Or, l'exemple-type de l'architecture comme « machine à émouvoir » semble toujours être représenté par le Parthénon. Le fait de penser la satisfaction de la part la plus spirituelle de notre être en termes de production de machines est ici tout à fait révélateur de ce que nous avançons précédemment concernant l'existence d'une normalisation potentielle de l'idéal objectif de perfection architecturale. Car pourquoi parler d'une « machine » dès lors que le beau ne semble obéir à aucune règle et relèverait en dernière instance du hors-norme le plus radical ? S'il est bien évidemment clair que l'utilisation d'un tel terme vise pour une part à renforcer de manière métaphorique le caractère tyrannique et implacable de la beauté de l'édifice (nul ne peut s'y soustraire, la perfection de l'édifice est telle que l'émotion est en quelque sorte produite « mécaniquement » dans l'esprit du spectateur), il serait impensable d'utiliser le terme de « machine » en l'absence d'une pensée d'un ensemble de règles, de mécanismes, de processus de production et d'agencement entre les parties au sein de l'organisme technique concerné. Or, l'utilisation de cette expression n'est pas contemporaine de l'expérience corbuséenne du Parthénon, mais elle est bel et bien plus tardive et elle deviendra plus présente à mesure que la pensée architecturale de Le Corbusier se constituera sous une forme plus définie, c'est-à-dire également à mesure que les leçons de l'expérience seront extraites et que les expériences seront « digérées ». Citons ici par exemple l'article « Architecture et purisme » :

« Le Parthénon est la plus sublime *machine à émouvoir*, tout y est problème plastique, jeux de volume, rigueur admirable. Rapports si puissants et si subtils pour qu'ils obéissent à un système régulateur et modulateur. Perfection parce que les lois de l'optique apportent des déformations spécifiques. Les cylindres, les cubes, les lignes horizontales ne décrivent, n'expliquent aucune légende ; aucune littérature ne peut s'y attacher, ni un dogme, ni une mystique ; ce sont des volumes et des lignes qui actionnent nos sens et ils sont établis de telle manière que notre esprit est ravi et que notre cœur déborde. Nous ressentons l'harmonie »⁹²¹

⁹²¹ « Architecture et purisme », *op. cit.*, p. 44.

Le contraste entre les formulations du *Voyage d'Orient* et les lignes que nous venons de citer est tout à fait frappant. Si le Parthénon est bien toujours envisagé comme le point extrême de la qualité architecturale, l'insistance n'est plus ici portée sur son caractère miraculeux ou sur l'incompréhension du jeune architecte face à tant de perfection. Le Corbusier, ayant médité les leçons du temple grec, adopte un ton beaucoup plus maîtrisé et il cherche à nous expliquer *pourquoi* le Parthénon « est la plus sublime *machine à émouvoir* »⁹²², pourquoi il constitue l'étalon normatif de toute vérité architecturale. Car qui dit machine, dit possibilité de la démonter et de voir comment cela fonctionne et cela s'agence. Si le Parthénon est la plus merveilleuse « machine à émouvoir », c'est pour partie parce qu'il fait usage des éléments les plus essentiels et « vrais » du langage architectural (des volumes géométriques simples et des formes primaires agissant de manière directe et constante sur la sensibilité humaine générale ; un mode d'organisation rationnel et régulé de ces éléments selon des méthodes claires et lisibles, permettant à la fois une satisfaction de la part intellectuelle de l'esprit et une action esthétique sur la sensibilité). Mais c'est également du fait de la qualité du « jeu » qui est joué par l'exceptionnel architecte créateur de cette œuvre.

C'est là que nous retrouvons l'aspect « hors-norme » du Parthénon : le génie individuel est génie de la mise en rapport⁹²³, dans un contexte singulier, des composantes élémentaires et éternelles du fait architectural. L'architecture est *art* des rapports, création de l'esprit. Si le Parthénon est « tellement en dehors des normes », ce n'est plus au nom d'un prétendu miracle totalement inaccessible à l'inspection de la faculté rationnelle. Si le Parthénon est et reste bien hors-norme, c'est encore une fois parce qu'il est une mise en œuvre géniale des moyens vrais de l'architecture en totale adéquation avec les « normes de notre univers » (selon l'architecte : les lois des rapports entre la perception des formes et les qualités de ces formes elles-mêmes, la tendance humaine à l'ordre et à la géométrie, l'alliance entre la mathématique de l'œuvre et la structure géométrique de notre univers, etc.). Le génie de Phidias serait ainsi à la fois de reconnaître les éléments fondamentaux du langage architectural (en tant que ceux-ci sont à penser en lien avec les lois de

⁹²² C'est certainement la première fois que Le Corbusier assimile un édifice à une machine. Comme le souligne à juste titre Paul V. TURNER dans *La Formation de Le Corbusier*, p. 106 : « (...) pour la première fois, il mentionne un édifice qui exprime une « loi » et des principes éternels liés aux mathématiques ».

⁹²³ *VuA*, p. 117 : « Phidias, en construisant le Parthénon, n'a pas fait œuvre de constructeur, d'ingénieur, de traceur de plans. Tous les éléments existaient. Il a fait œuvre de perfection, de haute spiritualité ».

l'échelle humaine et la structure métaphysique du monde en général), même s'il ne les invente pas, et surtout d'en faire un usage si subtil et si parfait qu'on ne dirait presque plus un « jeu » architectural. Tout est tellement parfait qu'« il n'y a pas de jeu », c'est-à-dire pas de place pour penser la possibilité d'une erreur, pas d'espace où faire porter la critique. Or l'architecte est un être fini, il y a normalement toujours du jeu. Tout se passe comme si l'organisation et l'agencement des volumes et des formes avaient été le résultat d'un calcul ou d'une déduction à partir de la connaissance des lois de notre univers. C'est pourquoi Le Corbusier peut parler de « machine » et il est clair que, notamment dans sa période puriste et « scientifique », il aura eu le fantasme de chercher à produire l'émotion de manière parfaite et mécanique, sans reste et sans jeu. Mais cela n'est déjà plus le cas dans *Vers une architecture*, texte dans lequel le génie garde sa part de mystère. Phidias était un homme et non un dieu, un individu génial dont l'excellence était aussi d'abord une excellence de la sensibilité artistique, du tact architectural et, selon le terme favori de Le Corbusier dans ce contexte, de l'« intuition » (sorte de synthèse sensible devenue inconsciente entre les connaissances acquises et le talent de l'application des règles aux contextes singuliers de la création). En tous les cas, nous voyons bien ici que s'il s'agit toujours de produire du hors-norme (la beauté excédant toujours toutes les procédures « mécaniques » et purement rationnelles visant à la produire), Le Corbusier reconnaît l'emploi nécessaire d'un ensemble d'éléments normatifs en termes de pratique architecturale. Et il ne se privera pas de les rappeler au bon souvenir de « MM. Les Architectes » ! Notons bien qu'il s'agit ici d'un rappel et non de l'annonce d'une vérité nouvelle ou d'une découverte tonitruante (sorte de « scoop » architectural). Il s'agit d'un rappel à une vérité oubliée mais toujours agissante parce qu'éternelle et constitutive de l'art architectural comme tel, quelles que soient les époques dans lesquelles celui-ci s'incarne.

Autre point important en lien avec le précédent, à savoir la manière dont Le Corbusier lie, notamment dans *Vers une architecture*, ce qu'il appelle la « leçon » du Parthénon à la question de l'établissement d'un standard. Là encore, nous pourrions voir à quel point la question de l'articulation entre le normatif et le hors-norme est au centre de la reformulation corbuséenne des acquis de l'expérience de l'Acropole. Lisons ce que dit l'architecte-théoricien à ce sujet :

« Il faut tendre à l'établissement de standards pour affronter le problème de la perfection.

Le Parthénon est un produit de sélection appliqué à un standard.

L'architecture agit sur des standards.

Les standards sont choses de logique, d'analyse, de scrupuleuse étude ; ils s'établissent sur un problème bien posé. L'expérimentation fixe définitivement le standard »⁹²⁴

Dans ces lignes célèbres, nous retrouvons tout à fait les considérations corbuséennes autour de sa définition de l'architecture comme « jeu savant, correct et magnifique ». L'établissement de standards relève du domaine de l'architecture en tant que jeu savant et correct, et non pas directement de sa dimension de jeu magnifique. S'appuyant sur le modèle du développement et du perfectionnement industriel (lui-même envisagé comme une sorte de processus de sélection naturelle appliquée au domaine des artefacts) pour penser la question de la production des formes artistiques et des produits culturels, Le Corbusier n'a de cesse de mettre en regard de manière assez provocante des images du Parthénon et des produits de l'industrie automobile (un frein, une voiture Delage), cela à la fois pour marquer une communauté spirituelle entre des productions de l'esprit humain habituellement tenues pour inassimilables et pour inciter l'homme moderne à appliquer certains des critères de l'industrie au domaine de la production des organismes architecturaux, mais également pour marquer le contraste entre l'état de modernité du développement des productions de l'ingénieur et l'état d'arriération d'une architecture engoncée dans les formules académiques.

Deux points sont ici à souligner rapidement : d'une part, le standard concerne d'abord et avant tout la dimension constructive, fonctionnelle et pratique de l'architecture comme construction⁹²⁵ et non pas sa dimension artistique et spirituelle⁹²⁶ (Le Corbusier dit dans notre citation : « L'architecture *agit sur* des standards ») ; néanmoins et d'autre part, le Parthénon et l'automobile manifestent

⁹²⁴ *VuA*, p. 105.

⁹²⁵ *VuA*, p. 111 : « Le standard de la maison est d'ordre pratique, constructif ».

⁹²⁶ La question des « standards du cœur » qui est abordée directement après le passage cité dans *Vers une architecture* rejoint pour bonne partie la question de la correction du jeu architectural (deuxième détermination de la définition corbuséenne) et pas nécessairement ni uniquement celle de son caractère artistique ou « magnifique ».

« dans des domaines différents »⁹²⁷ (cela est fondamental) deux types d'incarnations de la valeur spirituelle attachée à la notion de standard en tant que celle-ci renvoie à une forme de sélection par l'épure et l'économie des produits de la perfection la plus haute. S'il s'agit bien de maintenir l'étanchéité des frontières entre l'architecture comme art et l'architecture comme construction, la comparaison entre le Parthénon (summum de l'*art* architectural) et la machine fonctionne aux yeux de Le Corbusier en raison des deux types de considérations : premièrement, si l'architecture est un art, elle est également essentiellement fonctionnelle et peut donc être intéressée dans sa dimension constructive par la question du standard comme solution parfaite à des questions relevant de l'organisation pratique ; deuxièmement, en tant que la notion de standard (comme celle de machine) n'a pas qu'une signification purement matérielle pour l'architecte, mais incarne également un ensemble de valeurs qui peuvent être partagées par des œuvres appartenant à des domaines différents, sans compromettre les différences essentielles entre la dimension artistique des unes et l'existence essentiellement technique des autres. Ainsi, il est clair que le Parthénon est un produit standard à deux niveaux : en tant que système constructif, le Parthénon incarne l'aboutissement d'un processus de perfectionnement progressif du type architectural du temple⁹²⁸ ; en tant que réalisation parfaite de l'art architectural *agissant sur* un standard constructif établi, le Parthénon porte à son point culminant les valeurs du processus de standardisation pensé en tant qu'incarnation du processus de maturation culturelle. Le processus matériel de perfectionnement du modèle-type et la standardisation des éléments le composant sont toujours assimilés à un processus d'avancée vers une culturalité plus haute, vers plus de spiritualité, vers plus de moralité⁹²⁹ :

« Établir un standard, c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, rendement maximum, à emploi minimum de moyens (...) La culture est l'aboutissement d'un effort de sélection. Sélection veut dire écarter, émonder, nettoyer, faire ressortir nu et clair l'Essentiel »⁹³⁰

⁹²⁷ *VuA*, p. 111 : « Montrons donc le Parthénon et l'auto afin qu'on comprenne qu'il s'agit ici de deux produits de sélection ».

⁹²⁸ *VuA*, p. 110 : « (...) petit à petit, le temple se formule, on passe de la construction à l'architecture. Cent ans plus tard, le Parthénon fixera le point culminant de l'ascension ».

⁹²⁹ *VuA*, p. 100 : « Il y a dans le sentiment mécanique du sentiment moral ».

⁹³⁰ *VuA*, p. 110.

Pour autant, même si le processus de standardisation est assimilé à un processus spirituel⁹³¹ d'accession à une culture de l'économie plus haute et valeureuse que celle de la barbarie dispendieuse de l'amateur de décors⁹³², la différence entre standard et art est toujours maintenue par Le Corbusier :

« Le standard, imposé par la loi de sélection, est une nécessité économique et sociale. L'harmonie est un état de concordance avec les normes de notre univers. La Beauté domine ; elle est de pure création humaine ; elle est le superflu nécessaire seulement à ceux qui ont une âme élevée »⁹³³

Pour conclure sur ce point, soulignons encore deux aspects importants ici. Premièrement, en regard du maintien de la distinction, au sein de la réflexion sur la notion de « standard », entre architecture comme art et architecture comme construction, il faut réaffirmer que, pour Le Corbusier, la nécessaire recherche d'une standardisation des normes architecturales ne remet absolument pas en cause l'idée selon laquelle la grande architecture requiert l'intervention singulière des facultés du génie individuel⁹³⁴. La beauté naît non seulement de l'usage des éléments éternels de l'architecture, mais aussi et surtout de la qualité de la mise en rapport de ces éléments primaires par un individu-architecte. Et l'idée d'une standardisation des éléments et des types constructifs élémentaires n'invalide nullement cette idée aux yeux de Le Corbusier. Standardisation et intervention individuelle, normalisation et invention singulière ne sont pas mutuellement exclusives. L'architecture est art de la variation inventive sur des contraintes et des nécessités, modulation du typique et du normal. Ainsi, si l'architecture des temps modernes, peut-être plus que toute autre forme d'architecture pré-machiniste, doit nécessairement affronter la question de la standardisation, un standard en tant que tel n'est pas encore producteur d'une forme

⁹³¹ Paul V. TURNER, *op.cit.*, p. 201 : « l'angle droit, les mathématiques, la géométrie, la machine ont une signification morale et spirituelle qui leur est propre, et l'architecture qui en exprimera l'esprit permettra de délivrer l'homme des caprices et des incertitudes de la nature en lui faisant éprouver la certitude de l'Absolu ».

⁹³² *VuA*, p. 113 : « L'art, dans un pays de haute culture, trouve son moyen d'expression dans l'œuvre d'art véritable, concentrée et débarrassée de toutes fins utilitaires (...) Toute manifestation humaine nécessite un quantum d'intérêt et ceci surtout dans le domaine esthétique ; cet intérêt est d'ordre sensoriel et d'ordre intellectuel. Le décor est d'ordre sensoriel et primaire ainsi que la couleur, et il convient aux peuples simples, aux paysans et aux sauvages. L'harmonie et la proportion sollicitent l'intellect, arrêtent l'homme cultivé (...) Le décor est le superflu nécessaire, quantum de paysan, et la proportion est le superflu nécessaire, quantum de l'homme cultivé ».

⁹³³ *VuA*, p. 115.

⁹³⁴ *Précisions*, p. 218 : « Mais l'œuvre elle-même, la création spirituelle que peut incarner si fortement l'architecture, ne sera jamais que le produit d'un homme comme l'écriture est le produit d'une main, d'un cœur ou d'un esprit ». Ou encore, toujours dans le même ouvrage, p. 217 : « L'un de ces pôles représente ce que fait l'homme seul : l'exceptionnel, le pathétique, le divin de la création individuelle ».

architecturale quelconque⁹³⁵ ; aucune architecture ne « découle » spontanément ou mécaniquement de l'adoption d'un type avant tout constructif. C'est pourquoi pour produire une architecture dans le sens le plus plein du terme, on ne pourra jamais faire l'économie du moment de la création et de l'invention. D'une manière qui rappelle son mode d'argumentation concernant l'utilisation des tracés régulateurs⁹³⁶, Le Corbusier revient sur la question de savoir si l'adoption d'un ensemble de contraintes constitue une forme de « recette » architecturale ou de dogme constructif, limitant essentiellement l'intervention individuelle de l'architecte. Voici ce qu'il dit à propos du standard :

« Un standard ne résout pas un problème d'architecture (...) Si nous ne mettons pas dans chaque maison une intention bienveillante, nous ferions du « cœur » et la série, le standard feraient faillite, parce que le logis serait mal habitable. Les standards sont des lettres. Avec ces lettres il faut d'une certaine manière écrire les noms propres de vos futurs propriétaires »⁹³⁷

S'il s'agit bien de résoudre « un problème d'architecture », c'est-à-dire un problème plastique visant à la production du beau et de l'émotion dépassant les dimensions utilitaires de l'ouvrage, le standard comme tel ne fournit encore aucune solution, bien qu'il constitue une base nécessaire pour mettre l'architecture « dans la norme ». Pour autant, l'écriture architecturale est toujours comme une manière d'inscrire la singularité d'une intention dans le langage général de l'architecture. Chaque bâtiment singulier est comme un nom propre, reflet d'une singularité individuelle, composé à partir des éléments du langage commun. C'est ainsi que, sur la base d'un élément aussi général (c'est-à-dire partagé par des réalités singulières diverses ou servant de base commune à de telles réalités) qu'une solution typique et standard, chaque édifice sera tout de même irréductible à tout autre. Et, si Le Corbusier est un architecte refusant que chaque édifice soit le fruit d'une solution entièrement individuelle (ne faisant pas fond sur certains éléments normatifs et normalisés), il est

⁹³⁵ *Quand les cathédrales étaient blanches*, p. 274 : « Cultiver en soi toutes les capacités, tous les dons naturels que nous pouvons avoir dans ce domaine subjectif qui conduit au miracle de la beauté. La beauté, lieu mathématique de l'harmonie. Proportion ? Quoi ? Le rien qui est tout et donne le sourire aux choses (...) C'est ici que la responsabilité individuelle intervient et c'est de cela qu'il faut parler en face de cet événement imminent du standard : il n'y a pas de standard admissible s'il n'est l'expression même de la grâce (...) J'estime que celui qui ne se sent pas la grâce n'a pas le droit de devenir architecte ».

⁹³⁶ *Almanach*, p. 38 : « Pour arriver à ces tracés régulateurs, il n'existe pas de formule unique, facile à appliquer ; c'est à vrai dire une affaire d'inspiration, de véritable création ».

⁹³⁷ *Almanach*, p. 115.

clair que chaque édifice est comme une variation entièrement irréductible à toute autre, une manière singulière de jouer le jeu de la variation au sein du général. L'usage d'éléments typiques, la réutilisation constante de modèles élaborés « hors des cas d'espèces » n'implique pas la réduction d'une telle méthode architecturale à la répétition de stéréotypes. Pour qui s'intéresse de près par exemple à la genèse du concept d'Unité d'habitation, il est à la fois on ne peut plus manifeste que ce concept architectural trouve ses racines dans un certain nombre de types élaborés par Le Corbusier depuis les années 20 (et que le produit final réemploie de nombreuses solutions antérieures) et, en même temps, qu'un édifice aussi magistral que celui de l'Unité d'habitation de Marseille est une création absolument singulière et, au fond, foncièrement non reproductible comme telle. Bien que cet édifice s'ancre dans l'emploi d'un nombre considérable d'éléments théoriques et pratiques prototypiques et élaborés dans d'autres contextes, il s'agit bien d'une véritable création architecturale, avec tout ce que ce terme contient d'invention singulière.

Dans un autre passage, Le Corbusier réaffirme que la solution d'« un problème d'architecture » est affaire de la qualité du jeu qui est joué⁹³⁸. Et le très grand architecte (puisque c'est ici ce qui est en jeu), sorte d'athlète de l'intuition à la sensibilité exceptionnellement exacerbée et délicate, n'est certainement pas quelqu'un qui pourrait se contenter d'appliquer des recettes systématiques ou de suivre mécaniquement un ensemble de règles prédéfinies :

« Qualité du jeu, finesse, nuance. Il n'y a pas d'autres raisons de vivre. Tout deviendrait bêtement « système » dans l'immédiate vulgarisation. Les systèmes ne viennent qu'après ; ils ne sont pas préconçus. Les systèmes sont révélés par les élèves. Le maître s'échappe toujours du système (...) Cette faculté de « sentir » parce que nous avons compris est probablement l'outil miraculeux des créateurs »⁹³⁹

« Le maître s'échappe toujours du système », dit Le Corbusier. En même temps, seule l'œuvre d'un véritable maître peut donner lieu à une systématisation authentique. Ici apparaît encore une fois très clairement l'idée selon laquelle une

⁹³⁸ *Une Maison – Un Palais*, p. 28-32 : « (...) c'est dans la manière de la mise en ordre (signification d'*architecture*) que s'inscrit le moment pathétique de l'œuvre (...) Il n'y a finalement de joie véritable que dans la qualité du jeu et c'est sur cette vérité que l'histoire sans cesse recommence ».

⁹³⁹ *Une Maison – Un Palais*, p. 32-34.

forme d'excès sur toutes les procédures codifiées et normalisées constituera toujours une part « impondérable » dans la création de toute grande œuvre architecturale⁹⁴⁰. Parlant de l'intuition de l'architecte de génie, nous retrouvons ici l'idée récurrente d'une forme de « miracle »⁹⁴¹ (« l'outil miraculeux des créateurs »), c'est-à-dire d'exceptionnalité par rapport à toute forme de régularisation par le recours à des explications rationnelles générales. Le Corbusier rencontre ici les célèbres réflexions kantienne sur la nature de l'individu génial, sans pour autant faire référence à la *Critique de la faculté de juger* :

« Le génie est le *talent* (don naturel) qui donne à l'art ses règles (...) On voit par là : 1. Que le génie est un talent consistant à produire ce pour quoi aucune règle déterminée ne se peut indiquer – il ne correspond pas à une disposition qui rendrait apte à quoi que ce soit qui puisse être appris d'après une règle quelconque ; par voie de conséquence, *l'originalité* doit être sa première propriété ; 2. Il en résulte en outre que, puisqu'il peut aussi y avoir une originalité de l'absurde, les produits du génie doivent également constituer des modèles, ce qui veut dire qu'ils doivent être *exemplaires* ; par conséquent, bien qu'eux-mêmes ne procèdent point d'une imitation, ils doivent cependant servir à d'autres de mesure ou de règle d'appréciation »⁹⁴²

À la fois originale et exemplaire, la production géniale constitue pour tous un modèle normatif de perfection, sans pour autant que la création émanant de l'individu génial n'ait procédé d'aucun rapport à une règle explicitement formulée, ni que l'on puisse nécessairement extraire un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes permettant d'en rendre raison ou d'épuiser le sens de l'œuvre⁹⁴³ (sans quoi nous serions en possession d'un concept du beau, ce qui est fortement nié par le philosophe). Pour produire un bâtiment « hors-norme », il faut nécessairement que soit entrée en jeu cette autre figure du hors-norme qu'est le génie architectural individuel. Mais, nous l'avons vu à propos du Parthénon, le caractère « hors-norme » du génie renvoie indéniablement au fait d'une sorte de miracle dans la production

⁹⁴⁰ Comme le dit l'architecte à propos du Modulor : « Le « Modulor ne donne pas de talent, et du génie encore moins ».

⁹⁴¹ Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*, parle des individus de génie, ces « favoris de la nature » (p. 295) comme d'« un phénomène rare » (p. 305).

⁹⁴² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Flammarion, 2000, p. 293-294.

⁹⁴³ Emmanuel KANT, *op. cit.*, p. 296 : « Puisque le don naturel doit donner à l'art la règle (...), de quelle sorte est donc cette règle ? Elle n'est exprimée dans aucune formule qui permette de s'en servir comme d'un précepte ; car, si tel était le cas, le jugement sur le beau serait déterminable d'après des concepts. Tout au contraire, la règle doit être abstraite de l'acte, c'est-à-dire du produit, auquel d'autres peuvent bien mesurer leur talent, pour s'en servir comme d'un modèle – non pas au sens de ce qu'on imite, mais au sens de ce dont on hérite ».

d'une œuvre en rapport d'adéquation géniale avec les normes mêmes de notre univers.

Enfin, et deuxièmement, si le Parthénon constitue bien une sorte de « standard » pour l'architecture (la norme même de l'architecture vraie), c'est en tant que le standard considéré du point de vue spirituel est une forme d'aboutissement des moyens architecturaux en direction de l'élémentarité et de la simplicité les plus absolues. Si, dans la pensée corbuséenne, l'élaboration progressive d'un standard est toujours le fruit d'un processus intellectuel de sélection du plus adéquat et du plus adapté, d'une marche en direction d'un raffinement de l'esprit, un tel processus aboutit à une découverte de ce que l'architecte nomme de manière récurrente « le simple ». La mise au point d'un standard, d'une solution générale suprêmement efficiente, n'est pas le fruit d'un processus de complication ou de complexification des solutions architectoniques. Le raffinement est épuration et non complexité du subtil. On ne part jamais du simple pour aller au complexe dans le processus architectural tel qu'il est pensé par Le Corbusier. La donnée de départ est la complexité au sens de la présence d'un trop grand nombre d'éléments qui ne s'articulent pas encore entre eux d'une manière suffisamment limpide. On devient simple, la simplicité et la clarté sont des conquêtes et non des points de départ⁹⁴⁴. C'est dire du même geste que « le simple » corbuséen n'est jamais simpliste. Si l'architecture est bien pour Le Corbusier une manière de retrouver l'élémentaire sous les couches d'une forme de sophistication inutile dénaturant les phénomènes premiers, l'élémentaire n'est jamais donné, nous sommes toujours d'abord dans le trop-plein ; il faut donc y faire retour par un processus qui est précisément celui de la standardisation tel qu'il a été décrit jusqu'ici, tant en ce qui concerne sa dimension proprement technique qu'en regard de l'incarnation métaphorique de valeurs spirituelles exemplifiées par ce processus matériel⁹⁴⁵.

Dans un passage des *Précisions*, Le Corbusier va évoquer le Parthénon dans le cadre d'une réflexion sur les raisons de son émotion face à certaines réalités

⁹⁴⁴ Dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier utilise les formules suivantes : « La simplicité résulte de la complication ; l'économie de la richesse ». Ou encore : « J'ai aussi dit que le simple découlait du riche, de l'abondance, par choix, par sélection, concentration ».

⁹⁴⁵ *Almanach*, p. 39 : « Philosophiquement l'économie est une aspiration élevée (...) Le simple est le résultat de l'économie et je donne à ce dernier mot la plus haute valeur parce qu'il a la plus belle signification (...) Le grand art est simple ; les grandes choses sont simples (...) si le simple est grand et digne, c'est qu'il n'est, par définition, que la synthèse du riche, du compliqué, du complexe. C'est un comprimé ».

plastiques en apparence extrêmement « pauvres » et peu sophistiquées⁹⁴⁶. S'interrogeant conjointement sur le processus de la création architecturale et sur la production de l'émotion plastique, il dit la chose suivante :

« Je réfléchis. Pourquoi suis-je pareillement commotionné ? Pourquoi cette émotion s'est-elle en d'autres circonstances et sous d'autres formes produite dans ma vie ? J'évoque le Parthénon, son entablement sublime qui est une puissance écrasante (...) Alors je dessine par deux traits seulement ce « lieu de toutes les mesures », et je dis, ayant comparé dans mon esprit nombre des œuvres humaines, je dis : « Voilà, cela suffit ». Quelle pauvreté, quelle misère, quelles limites sublimes ! Tout est là-dedans, clé des poèmes de l'architecture. Étendue, hauteur. Et c'est suffisant (...) Étant partis à la recherche de l'architecture, nous sommes parvenus au domaine du simple. Le grand art est fait de moyens pauvres, répétons-le, inlassablement (...) Alors le simple n'est pas le pauvre, mais le simple est un choix, une discrimination, une cristallisation ayant pour objet la pureté même. Le simple est une concentration »⁹⁴⁷

Ce que nous enseigne le Parthénon, et ce pourquoi il doit constituer la norme de la réalité architecturale, c'est, qu'en tant qu'aboutissement du type du temple grec magnifié par la présence du génie de son créateur, l'achèvement spirituel de cette œuvre de l'esprit qu'est un édifice d'architecture se retrouve dans la simplicité et l'économie des moyens élémentaires employés, dans la clarté des rapports les organisant, dans le dénuement des moyens architecturaux réduits à l'essentiel. Le Parthénon, dans sa pauvreté touchant au sublime, incarne au plus haut point ce que Le Corbusier appelle à de nombreuses reprises « la sagesse de Diogène », sorte de mot d'ordre résumant les aspirations de sa propre révolution architecturale, de son programme de retour à l'élémentaire de l'architecture :

« Au cours de toute ma carrière, cette préoccupation m'agita, d'obtenir qu'avec des matériaux simples, voire pauvres, qu'avec un programme même dicté par Diogène, *ma maison fût un palais* »⁹⁴⁸

En des termes avant tout moraux, Le Corbusier tient ici à rappeler (et ses constructions manifeste également ce fait) que l'architecture dans son sens le plus

⁹⁴⁶ Le mode d'argumentation utilisé ici rappelle les discussions corbuséennes autour du « lieu de l'angle droit ».

⁹⁴⁷ *Précisions*, p. 78-83.

⁹⁴⁸ *Entretien*, p. 172-173.

artistique et le plus spirituel est entièrement indépendante de la richesse ou du luxe des moyens employés. Il s'agit de faire la juste part du nécessaire et du superflu⁹⁴⁹. La véritable architecture, recentrée sur ses moyens élémentaires les plus propres, peut s'incarner dans « la moindre mesure »⁹⁵⁰ (ou le moindre cabanon !), de telle sorte que le miracle de l'architecture peut être apprêté dans n'importe quelles circonstances. C'est là aussi l'une des leçons que Le Corbusier aura su tirer de cette œuvre hors-norme qu'est le Parthénon, à savoir *la dissociation complète et totale*⁹⁵¹ de la notion de qualité architecturale des questions relatives à la richesse des matériaux employés⁹⁵² ou de la noblesse du programme à satisfaire (« un programme même dicté par Diogène »). Qu'il s'agisse de bâtir un tonneau ou le siège de la Société des Nations, l'architecte de génie est virtuose du simple et du nécessaire, adepte de la pauvreté érigée en art. Les moyens architecturaux véritables sont éternellement accessibles à tous, en tout temps et en tout lieu⁹⁵³ : volumes, surfaces, lignes, lumière, rapports. Le grand art de l'architecte réside dans la qualité de son jeu et dans la noblesse de son intention : « c'est là tout le jeu : avec rien, apprêter un miracle ! », dit Le Corbusier. Et c'est peut-être là la formule permettant de résumer toute l'approche corbuséenne du Parthénon, ainsi que la « leçon » qu'il y a puisé, sorte de définition-manifeste de l'art architectural authentique : « avec rien, apprêter un miracle ! ».

⁹⁴⁹ Rappelons ici quelques formules de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* : « Non seulement cet afflux de fausse richesse est malpropre, mais surtout cet esprit de décorer tout autour de soi est un esprit faux (...) Preuve que la virtuosité est en dehors de l'art, hors de la pérennité ; l'acrobatie tient au cirque où le problème reste posé dans cette spécialité (...) Le lait de chaux, Diogène. Heure de l'architecture. Vérité, sens de vérité » ; « Rectifions : l'art nous est nécessaire, c'est-à-dire une passion désintéressée qui nous élève. Il suffit donc, pour voir clair, de faire la part des sensations désintéressées et celle des besoins utilitaires (...) des objets de parfaite convenance, parfaitement utile et dont un luxe véritable et qui flatte notre esprit se dégage de l'élégance de leur conception, de la pureté de leur exécution et de l'efficacité de leurs services ». Ou encore : « Désigner le superflu et le jeter loin. Le superflu est ce qui ne sert à rien. Tout ce qui émeut sert. Tout ce qui obstrue est de trop ».

⁹⁵⁰ ADA, p. 218 : « L'architecture est le jeu magnifique des formes sous la lumière (...) L'architecture n'a rien à voir avec le décor (...) Elle est dans les grandes œuvres (...) mais elle est aussi dans la moindre mesure, dans un mur de clôture, dans toute chose sublime ou modeste qui contient une géométrie suffisante pour qu'un rapport mathématique s'y installe ».

⁹⁵¹ Adolf Max VOGT, *op. cit.*, p. 140 : « Que la construction la plus simple puisse être la plus digne, que la « richesse » extérieure des matériaux ne détermine jamais le rang architectural de l'objet, voilà la grande idée qui sous-tend l'œuvre de Le Corbusier ».

⁹⁵² « Tendances ». Voir Annexe p. 83 : « Je n'ai pas eu besoin de parler de qualité de matériaux, de leur prix, de leur mise en œuvre (...) Il y a bien d'autres choses auparavant, qui sont le fait même de l'architecture ».

⁹⁵³ *Précisions*, p. 78 : « (...) l'harmonie qui m'a arrêtée net devant le rocher de Bretagne, existe, peut exister partout ailleurs, toujours ».

Essayons de dire en quelques mots ce que nous aura appris cette confrontation avec cette première figure du hors-norme qu'est le Parthénon. Si le Parthénon incarne aux yeux de Le Corbusier, dès sa visite de 1911, le sommet de l'art architectural et la norme même à suivre pour une revivification de l'architecture moderne, nous avons vu qu'une certaine évolution était à prendre en compte dans les jugements de l'architecte à propos du temple grec. Si le Parthénon incarnera toujours une figure majeure de ce que nous appelons ici le « hors-norme », alors que le jeune Jeanneret avait tendance à marquer son écrasement et son incompréhension (en même temps que son désir ardent de se diriger vers plus de compréhension) face à un édifice aux qualités jugées en quelque sorte « surhumaines », Le Corbusier, tout en reconnaissant le caractère hors-norme de la perfection du temple de Phidias, aura su chercher à analyser et à digérer les leçons du Parthénon en cherchant à penser selon des procédures réglées les raisons de cette beauté idéale, à ramener à la mesure de l'ordre humain des raisons la démesure de cette perfection. Ainsi donc, l'architecture apparaîtra pleinement comme production normative du hors-norme et plusieurs points sont ici à retenir : la reconnaissance constante de la nécessité de recourir à cet autre « hors-norme » qu'est le génie pour « rendre raison » de la naissance en quelque sorte toujours miraculeuse des œuvres artistiques d'exception ; mais si le génie produit bien de par ses qualités singulières exceptionnelles des œuvres hors-normes, cela ne veut pas dire qu'il ne s'appuie pas sur un ensemble de pré-conditions normatives⁹⁵⁴ à partir desquelles il puisse exercer toute l'étendue de son talent (mais ce qui veut également dire que ces pré-conditions ne sauraient être suffisantes pour rendre compte de ce qui représente toujours une forme d'excès par rapport aux procédures explicitement codifiables). De plus, c'est l'œuvre géniale qui fixe et institue la norme même de ce que doit être l'architecture mais, dans la pensée de Le Corbusier, cette institution de la norme par le génie ne relève nullement de l'arbitraire. Si l'œuvre géniale fixe la norme de l'architecture véritable, c'est bien parce que ce qui est hors-norme dans l'œuvre géniale, outre les qualités singulières de l'individu qui la produit, c'est la parfaite adéquation entre le jeu architectural produit par le créateur de génie et ce que Le Corbusier appelle les « normes de notre univers ».

⁹⁵⁴ Qui sont le plus souvent découvertes ou reconstruites *a posteriori* et n'étaient pas aux yeux de Le Corbusier explicitement présentes à l'esprit de l'individu génial, qui n'a pas suivi ou reconnu un ensemble de règles déterminé.

Et au final, si l'architecture peut et doit être une tentative de production normative du hors-norme, c'est parce que les deux concepts ne sont nullement exclusifs l'un de l'autre. Le « hors-norme » n'est pas ici pure extériorité ou réalité totalement étrangère au domaine normatif. Il n'est pas d'une nature radicalement hétérogène au domaine rationnel de la règle. Au contraire, ce qui est hors-norme, c'est l'adéquation pleine et entière à la normalité de l'univers. Ce qui ne signifie nullement que, même si le hors-norme est l'incarnation suprême et exceptionnelle dans une œuvre des normes de notre univers, il ne demeure pas pourtant une nécessaire forme d'excès de l'œuvre hors-norme, à la fois sur toute tentative de compréhension rationnelle et sur toute anticipation de la production d'une telle œuvre sous la forme de la constitution d'un ensemble de règles que l'on pourrait chercher à appliquer en vue de la réalisation de chefs-d'œuvre architecturaux.

Deux sens de la norme sont ici toujours en jeu : si le Parthénon en tant qu'œuvre de la parfaite adéquation aux normes de l'univers est hors-norme, c'est d'abord au sens faible ou empirique du concept de norme, parce qu'une telle œuvre n'est pas « normale » au sens d'habituelle, de communément répandue ou de facile à trouver dans l'expérience. Voilà le premier sens de son exceptionnalité. Mais, du fait même de son caractère hors-norme résidant dans l'incarnation parfaite et exceptionnelle (« non normale ») des normes objectives et vraies de l'univers, le Parthénon constitue une norme au sens prescriptif et de droit du terme (on pourrait dire au sens « normatif ») : le temple grec incarne un modèle ou une direction à suivre, une réalité dont nous devons tirer les « leçons » en essayant de le comprendre par le biais de la mesure commune de la raison. Il est l'incarnation de la norme architecturale parce qu'il est suprêmement en adéquation avec les normes objectives sur lesquelles toute production de l'art architectural devrait se régler. Et c'est en cela qu'il est radicalement « hors-norme » et que sa compréhension constitue un véritable défi, cela d'autant plus si l'objectif de celui qui cherche à le comprendre réside dans la production d'œuvres d'une force équivalente. Le Corbusier, cherchant à tirer les leçons du Parthénon, grosses de puissances d'avenir extraordinaires, aura vraiment été un grand « continuateur » (« *Nachfolger* » et non pas « *Nachahmer* » dans le vocabulaire kantien) de cette œuvre géniale, à laquelle il

s'est constamment rapporté « non pas au sens de ce qu'on imite, mais au sens de ce dont on hérite » (comme le dit encore Kant).

Le concept d'« espace indicible »

Nous allons maintenant nous consacrer à l'examen d'une seconde figure du hors-norme dans l'œuvre corbuséenne, à savoir le concept plus tardif d'« espace indicible ». Les figures du hors-norme ont une présence multiple et prennent des formes diverses dans la pensée de Le Corbusier⁹⁵⁵ : il peut s'agir de la qualité de certaines expériences que l'on qualifiera d'« hors-norme » en vertu de leur exceptionnalité et de leur rareté, mais également de leur caractère normatif en tant que matrice de la pensée et des architectures à venir; le terme peut également servir à désigner certains monuments qui, comme cela est on ne peut plus manifeste dans le cas du Parthénon, à la fois incarnent les deux caractéristiques du normatif que nous venons de rappeler et qui sont les plus aptes à faire vivre les expériences correspondantes ; de la même manière, l'individu génial qui est l'origine de la création de monuments d'exception permettant ces expériences insignes peut également être qualifié de « hors-norme » ; il peut enfin s'agir de concepts permettant de désigner et de nommer ces expériences et les objets propres à les susciter (la beauté, l'impondérable, le miracle, l'espace indicible, le génie).

Il semble bien évident que ces différentes déterminations de la figure du hors-norme renvoient non pas à des domaines séparés les uns des autres, mais forment une totalité mettant en relation expériences, objets de l'expérience et vocabulaire permettant d'exprimer et de rendre compte de la qualité de l'expérience. De ce dernier point de vue qui est celui des concepts permettant de dire le « hors-norme », il est à noter que la pensée de Le Corbusier est marquée par une évolution

⁹⁵⁵ Nous avons choisi dans ce dernier chapitre de nous limiter à l'examen de deux de ces figures du hors-norme : l'expérience du Parthénon et le concept d'« espace indicible ». Si ce choix nous est imposé par la nécessaire prise en compte de la limitation du propos (nous faisant du même geste renoncer à toute velléité d'exhaustivité), il nous semble en même temps pouvoir être justifié de deux points de vue : d'une part, en ce que l'étude de ces deux moments est tout à fait propice à l'évocation d'autres figures du « hors-norme » (le génie, le rapport de l'homme à l'univers, la question des mathématiques) ; d'autre part, du fait de l'éloignement temporel entre les deux thèmes choisis, nous pouvons à la fois étudier les continuités et évolutions de la présence du thème du hors-norme et couvrir un spectre temporel relativement large en ce qui concerne l'élaboration des théories corbuséennes (rappelons que l'étude de l'expérience du Parthénon comprend aussi bien les remarques de Jeanneret au moment de l'expérience vécue que les enseignements théoriques qui seront tirés par Le Corbusier bien des années après).

importante de par l'invention d'un concept propre à notre architecte. Avant 1945, c'est avant tout le terme de « beauté » et toutes les déterminations permettant de le traduire dans le langage de l'expérience (tant en ce qui concerne l'expérience du beau par le récepteur de l'ouvrage architectural qu'en regard de l'effort de production de la beauté par l'architecte créateur) qui semblent dominer la terminologie corbuséenne. Après 1945, c'est l'invention du concept d'« espace indicible »⁹⁵⁶ qui marquera un tournant terminologique dans l'expression corbuséenne. L'architecte ne renoncera pas pour autant à l'usage du terme de « beauté », mais l'usage de l'expression « l'espace indicible » constituera une sorte d'approfondissement de l'expérience du beau par la théorisation d'un concept permettant la formulation d'une expérience du hors-norme bien plus spécifiquement architecturale. Car si le terme de « beauté », en tant que concept générique et terme d'une très grande généralité, permet de désigner un ensemble d'expériences s'appliquant d'abord indifféremment à des champs d'objets extrêmement divers (la beauté d'une réalité naturelle comme un coucher de soleil ou une chaîne de montagnes, la beauté d'une œuvre d'art quel que soit le champ artistique pris en compte, la beauté des formes humaines, etc.), le terme d'« espace indicible » pourrait désigner une expérience spécifiquement architecturale. L'« espace indicible » est donc un vocable qui à la fois prolonge les réflexions corbuséennes sur l'émotion plastique née de l'expérience du beau (qui est le but véritable de l'architecture considérée dans sa dimension artistique), mais dans le sens d'un approfondissement et d'une spécification non négligeables.

L'espace indicible, c'est le terme le plus propre à désigner et à dire l'émotion spécifiquement architecturale ressentie face à un édifice parfaitement achevé à tous points de vue. Sans qu'il ait encore disposé du concept pour dire son « émoi » face au Parthénon, il est indéniable que l'expérience sur l'Acropole était une expérience d'espace indicible. Lorsque le jeu architectural est non seulement « savant » et « correct » (pré-conditions absolument nécessaires), mais également « magnifique », alors peut se produire un phénomène d'espace indicible. Ce phénomène est en

⁹⁵⁶ Il est à remarquer que l'expression d'« espace indicible » peut renvoyer à des choses distinctes au sein de l'univers textuel de Le Corbusier. Outre la désignation d'un concept ou d'une notion, l'expression peut en effet faire référence à trois textes ou projets distincts : l'article du même nom datant de 1948 paru dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* ; un projet de livre avorté datant de 1953 et prenant la suite du projet *Trente années de silence* ; le nom donné par Le Corbusier à l'ouvrage publié en 1948 intitulé *New World of Space*. Il apparaît par ailleurs que certaines confusions entre différents sens de l'expression soient à regretter dans l'archivage des papiers de Le Corbusier, des documents renvoyant explicitement à l'ouvrage de 48 étant classés dans les dossiers relatifs l'ouvrage distinct de 53.

même temps toujours une expérience du « hors-norme » et une manière d'essayer de rendre compte de manière rationnelle de cette expérience, c'est-à-dire de tenter de la normaliser, tout comme cela était le cas en ce qui concerne la manière dont l'architecte réécrit l'expérience du Parthénon. De nombreux éléments des théories antérieures seront ainsi repris et rejoués dans la thématisation de l'espace indicible (notamment la prégnance extrêmement forte de la métaphore musicale pour penser le phénomène). L'invention de ce vocable n'est pas tant une innovation radicale qui invaliderait une conception antérieure qu'une novation terminologique permettant de mieux dire ce dont on avait déjà l'intuition. Pour autant, il ne s'agira pas non plus de nier la nouveauté de ce concept ou de chercher à toutes forces à le ramener aux conceptualisations corbuséennes des années 20 et 30. Nous avons là affaire à l'une des manifestations les plus éclatantes de ce que la recherche patiente de Le Corbusier est une évolution constante et que les recherches théoriques de l'architecte ne sont pas arrêtées une fois pour toutes dans les manifestes de *l'Esprit nouveau*. Bien évidemment, pour qui voudrait suivre de manière exhaustive l'évolution historique et génétique de la pensée corbuséenne, il y aurait bien d'autres aspects à souligner encore par rapport à ce que nous proposons dans le cadre de ce travail (notamment en ce qui concerne l'évolution de la pensée urbaine dans les années 30 et au début des années 40).

Comment Le Corbusier en vient-il dès lors à formuler ce concept de l'« espace indicible » en 1945 et comment le caractérise-t-il dans les principaux textes dans lesquels apparaît la notion ?

C'est lors de ses recherches concernant le Modulor que Le Corbusier dit avoir découvert l'expression « l'espace indicible », terme servant à dénommer une expérience qu'il avait déjà faite auparavant. Il en donnera un certain nombre de formulations que nous étudierons ici.

Commençons par écouter le récit qu'il nous donne de cette découverte :

« Tant d'inclination vers ces choses devait conduire notre architecte à une consécration parfaitement inattendue de lui vers 1933 : aux fêtes du Sixième Centenaire de l'Université de Zürich, il recevait le grade de Docteur Honoris Causa en philosophie mathématique, en reconnaissance de ses recherches sur l'organisation des formes et de l'espace. Distinction qui

le pris à l'improviste, mais enfin... ! En 1945, après les années d'étouffement, il trouvait à exprimer dans une locution le fond de son émoi : « L'Espace Indicible » »⁹⁵⁷

Ce n'est évidemment pas par hasard que ce soit dans le cadre de ses recherches concernant les mathématiques appliquées à la construction que Le Corbusier ait trouvé une formulation appropriée à « son émoi », car les réflexions de l'architecte sur les mathématiques ou la géométrie sont le lieu par excellence d'une interrogation concernant l'ordre du monde ou les rapports entre la structure mathématique de la nature et l'œuvre humaine, autant de thèmes où se mêlent chez Le Corbusier des considérations d'esthétique architecturale et des spéculations anthropologiques et cosmologiques. La date de 1945 n'est pas non plus sans signification dans le parcours corbuséen, puisque comme il est de coutume de l'admettre lorsque l'on décide de diviser l'œuvre de l'architecte en différentes périodes, l'après 1945 correspondrait très exactement à la dernière période de l'architecte (que l'on appelle « brutaliste »), marquée non seulement par l'usage de nouveaux procédés architecturaux (le béton brut, le Modulor, les formes courbes et complexes dites « acoustiques » entre autres), mais également par la présence de plus en plus forte d'une architecture et de réflexions visant ou prenant en compte une certaine forme de « spiritualité » (et s'incarnant dans des bâtiments tels que la chapelle de Ronchamp, le couvent de la Tourette, l'église de Firminy ou les réalisations indiennes de l'architecte). Si nous revenons maintenant à la citation précédente, il faut remarquer qu'outre la mention de cet épisode honorifique d'attribution d'un titre de docteur *honoris causa* en mathématiques, qui est flatteur et surprenant pour l'architecte (comme s'il entrait dans le cercle restreint des « initiés » aux secrets de l'ordre mathématique !), ses travaux concrets sur le Modulor, c'est-à-dire un système de mesures universelles fondées sur les mathématiques et sur l'échelle humaine, ont aussi été l'occasion de nombreuses spéculations sur la beauté métaphysique des mathématiques, sorte de clé ouvrant la porte des mystères :

« Les mathématiques sont l'édifice magistral imaginé par l'homme pour sa compréhension de l'univers. On y rencontre l'absolu et l'infini, le préhensible et l'insaisissable. Des murs s'y dressent devant lesquels on peut passer et repasser sans fruit ; une porte s'y trouve parfois ;

⁹⁵⁷ *Le Modulor*, p. 30-31.

on l'ouvre, on entre, on est en d'autres lieux, là où se trouvent les dieux, là où sont les clés des grands systèmes. Ces portes sont celles des miracles »⁹⁵⁸

Ces réflexions, à la fois intuitives et « hasardeuses » (Le Corbusier ne dit pas précisément s'il pense que les mathématiques constituent ontologiquement la structure de l'univers ou si elles ont été « imaginé[es] par l'homme » ; en tous les cas, cela reste très ambigu chez lui), marquent bien chez Le Corbusier cette volonté présente dès ses années de jeunesse de faire en sorte que son art rejoigne une sorte d'absolu, de vérité du monde, d'une manière qui puisse également rendre compte de sa propre expérience devant les œuvres du génie humain qui l'ont ému au plus haut point⁹⁵⁹. Dans cette difficile question du rapport de Le Corbusier aux « mathématiques », le point est qu'il ne cherche pas à formuler une thèse sur l'être des mathématiques, mais bien à enrichir et à féconder sa propre recherche architecturale et plastique, ce qu'il fera grâce à ses considérations sur « l'espace indicible ».

L'usage fait par Le Corbusier du terme de « mathématique » est d'ailleurs assez relâché et mêle encore une fois des aspects théoriques, techniques, symboliques et spéculatifs. Pour une part, il est certain que la référence aux mathématiques inclue un ensemble de connotations symboliques (« l'esprit des mathématiques ») et de valeurs attachées à la notion et à l'image qu'elle véhicule : précision, clarté, rigueur, harmonie, simplicité, économie, etc. De plus, toute une mystique des nombres est ici associée au jeu mathématique qui, lorsque celui-ci est parfaitement orchestré, peut ouvrir des portes et nous transporter « en d'autres lieux, là où se trouvent les dieux »⁹⁶⁰. Dans le cas d'un phénomène esthétique tel que l'espace indicible, il est dit que celui-ci résulte de la « mathématique » de l'œuvre. Ceci implique que l'émotion résulte d'une organisation rigoureuse des rapports spatiaux, agencés selon des proportions savamment réfléchies. « Mathématique » désigne ici un rapport numérique de proportion entre les éléments mis en rapport, faisant référence non seulement à l'exactitude de la constitution interne de l'œuvre,

⁹⁵⁸ *Le Modulor*, p. 72.

⁹⁵⁹ *ADA*, p. 172 : « Si je me sens exhorté par cet esprit de vérité qui est un certain impératif, ce n'est point que mon être sensible ait été anéanti. Au contraire, c'est qu'il est devenu agissant ».

⁹⁶⁰ Comme le dit Paul Valéry, soulignant la « divine analogie » entre architecture et musique dans son *Eupalinos*, p. 46 : « Mais la Musique et l'Architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes, elles sont au milieu de ce monde, comme des monuments d'un autre monde ; ou bien comme les exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois ».

mais également au talent et au savoir du créateur du jeu architectural (l'œuvre est fruit d'un calcul de l'esprit). Enfin, il est clair que ce qui intéresse avant tout Le Corbusier relève de ce qu'il appelle ailleurs une « mathématique sensible », perçue et sentie à même le corps en même temps que réfléchi par l'esprit (cela à partir de la perception des rapports constituant l'œuvre), et non une mathématique pure. D'où son insistance sur l'importance de la géométrie de l'œuvre, en rapport avec les règles de l'optique et les lois de la perception constituant pour une part ce qu'il appelle « la physiologie des sensations ». Il s'agit ainsi de réfléchir les liens entre les formes géométriques unies par des rapports mathématiques de proportion et les propriétés anthropologiques de la perception des formes. L'usage relâché de la notion de « mathématique » semble pointer vers une multitude de directions, qui dessinent pourtant un horizon de pensée relativement cohérent à titre d'image et d'outil de la pensée architecturale.

Essayons maintenant d'entrer d'une manière plus précise dans le contenu des descriptions données par l'architecte de cette notion d'« espace indicible ». Comment la caractérise-t-il ? Citons ici un premier extrait important :

« La proportion est chose ineffable. Je suis l'inventeur de l'expression : « l'espace indicible » qui est une réalité que j'ai découverte en route. Lorsqu'une œuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible : les lieux se mettent à rayonner, physiquement ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle « l'espace indicible », c'est-à-dire un choc qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection. C'est du domaine de l'ineffable »⁹⁶¹

Face à cette « réalité [...] découverte en route », c'est encore une fois comme si Le Corbusier tentait de forcer le langage à dire ce qu'il ne pourrait par nature exprimer, puisqu'il nous dit que cette expérience particulière de l'espace qu'est « l'espace indicible » est « chose ineffable », « indicible ». Il est clair que le choix de l'expression « l'espace indicible » trahit lui-même une sorte de malaise ou exprime une sorte de paradoxe proche de la contradiction performative, puisqu'il s'agit précisément de chercher à dire par l'acte linguistique de formulation d'un concept (d'énoncer, de mettre en mots, de porter à l'expression) ce qui précisément, par le témoignage

⁹⁶¹ *Un couvent de Le Corbusier*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 31.

même de l'expression choisie, ne se laisse pas dire ou constitue aux yeux de l'architecte un phénomène radicalement indicible. Le choix de l'expression semble bien attester ou dire toute la difficulté qu'il y a à mettre en mots la qualité singulière de l'expérience de l'espace qui est désignée par le terme lui-même. Par ailleurs, le fait de parler d'un espace « indicible » indique très clairement par la négative que le phénomène que l'on tente ainsi de décrire relève avant tout d'un ordre de réalité qui d'abord et avant tout se vit, se sent, s'expérimente et s'éprouve. Si cette expérience de l'espace est indicible, elle n'en demeure pas moins une expérience perceptive et sensible, de l'ordre de la dimension du vécu subjectif. Cette brève analyse de l'expression elle-même nous place déjà d'emblée dans la problématique qui est la nôtre dans ce chapitre, à savoir celle des rapports entre ce qui relève de la norme et ce qui l'excède. Si cette expérience particulière de l'espace est indicible, c'est aussi en un sens parce qu'elle est tellement hors-norme (Le Corbusier parle d'une « consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques ») qu'elle ne peut être ramenée à la commune mesure des normes partagées du langage, qu'elle excède toutes les tentatives de la normaliser par les procédures réglées de la langue.

Ainsi, selon Le Corbusier, le langage ne peut pas dire ce qui « se produit » lorsque « les lieux se mettent à rayonner » et pourtant il faut parler, dire, tenter de mettre en mots cette expérience, qui est la plus haute expérience architecturale vécue par Le Corbusier. Il insiste fortement sur le fait que l'élément essentiel dans ce phénomène d'espace indicible réside dans « la qualité de perfection » de l'ouvrage, c'est-à-dire dans la perfection avec laquelle les éléments architecturaux ont été mis en rapport, proportionnés les uns aux autres, de telle sorte qu'ils résonnent ensemble, qu'ils forment un ensemble symphonique de couleurs et de formes. L'espace indicible est le sommet de l'art architectural comme poésie des rapports, dont on fait l'expérience au long d'un parcours. C'est la qualité des rapports qui compte ici, un agencement d'une telle perfection qu'il donne une véritable intensité à l'œuvre. L'espace indicible est le sentiment ressenti face à un ensemble de rapports symphoniques. Il faut encore une fois insister sur le fait que le terme « espace indicible » est plus déterminé que le terme « beauté » utilisé par Le Corbusier dans *Vers une architecture* quelques vingt années auparavant pour décrire une

expérience semblable : nous aurions ici affaire à une expérience proprement architecturale, alors que le terme de beauté vaudrait de toute haute émotion esthétique en général. Le parcours de Le Corbusier est celui d'une plus grande détermination.

De plus, il faut encore remarquer dans cette citation la mention de ce qui n'est pas la cause du phénomène d'espace indicible : « un choc qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection ». L'émotion ressentie face à un bâtiment qui rayonne physiquement est bien de l'ordre du « choc », c'est-à-dire de l'événement, de ce qui vous prend par surprise, tout d'un coup, sans prévenir (c'est bien de l'ordre de « l'impondérable »⁹⁶², de ce qui échappe à tout ce qui relève de la maîtrise par le calcul, de la prévision par des procédures réglées, bref de tout ce sur quoi « nous pouvons compter »), mais ce « choc » ne dépend pas « des dimensions » de l'objet architectural, il n'est pas comparable (pour utiliser la terminologie kantienne) au choc ressenti face au sublime mathématique qui, de par ses dimensions, me donne à vivre l'expérience d'un écrasement, qui me terrasse en me renvoyant à ma petitesse et à la finitude de mes moyens d'appréhension de ce qui relève de l'« absolument grand » (mon entendement n'arrivant pas à synthétiser, à unifier ou à « comprendre » ce que l'imagination appréhende mais ne peut non plus totaliser). Je n'ai pas besoin d'être au pied des Pyramides d'Égypte pour ressentir l'espace indicible, une simple mesure peut me faire la même impression. C'est uniquement la qualité symphonique de rapports concertés qui détermine cette expérience, qui illumine le spectateur autant qu'elle sublime le site où se trouve l'ouvrage.

Le Corbusier donne une autre description de ce phénomène dans un autre texte :

« La quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchés. Ce n'est pas l'effet du thème choisi mais c'est une victoire du proportionnement en toutes choses – physique de l'ouvrage comme aussi efficacité des intentions contrôlées ou non, saisies ou insaisissables, existantes toutefois et redevables à l'intuition, ce miracle catalyseur des sagesse acquises, assimilées, voire oubliées. Car dans une œuvre aboutie et

⁹⁶² Comme nous le verrons, il utilisera là aussi le vocabulaire du miracle, marquant à nouveau l'exceptionnalité d'un phénomène excédant en quelque sorte le cours ordinaire de la nature et dont la beauté semble ressortir d'une sorte de grâce.

réussie, sont enfouies des masses d'intentions, un véritable monde, qui se révèle à qui de droit, ce qui veut dire : à qui le mérite.

Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, ACCOMPLIT LE MIRACLE DE L'ESPACE INDICIBLE.

J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique »⁹⁶³

Dans ce texte difficile, d'une incroyable densité, Le Corbusier commence par réaffirmer, de manière plus précise, ce qu'il avait déjà indiqué dans le texte précédent, cela avec quelques nouveautés. Le phénomène d'espace indicible est provoqué « par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en œuvre » et il ajoute que ce « n'est pas l'effet du thème choisi ». Tout comme ce n'était pas les dimensions monumentales de l'ouvrage qui provoquaient l'ouverture de cette « profondeur sans bornes » qu'est l'espace indicible, ce n'est pas non plus le thème, c'est-à-dire le sujet ou plus précisément la nature programmatique de l'édifice qui est impliquée ici. Car on pourrait très bien pu être tenté de restreindre la notion d'« espace indicible » à l'architecture religieuse et sacrée uniquement (ou à l'architecture monumentale), à savoir à une architecture prenant explicitement pour thème des sujets eux-mêmes sublimes, ineffables, transcendants (le rapport de l'homme à Dieu, aux forces de la nature, etc.). Or, ce n'est encore une fois pas le cas pour Le Corbusier, même si cela n'exclue nullement le fait de ressentir cette émotion face à de tels édifices.

L'espace indicible est le fruit d'une « victoire du proportionnement en toutes choses ». Nous avons déjà pressenti que ceci renvoyait à la qualité de perfection des rapports unissant les différentes composantes du bâtiment, c'est uniquement la « physique de l'ouvrage » qui entre en ligne de compte ici. Ce texte confirme cette idée et la renforce par les précisions qu'il apporte. Plusieurs éléments interviennent ici : si l'espace indicible est le résultat de la pure et simple « physique de l'ouvrage », c'est-à-dire de la qualité de l'organisation matérielle des rapports entre les éléments architecturaux au sein de l'ouvrage, l'édifice achevé dont nous faisons l'expérience est le fruit de l'œuvre de pensée du créateur (« la grandeur est dans l'intention et non dans les dimensions », dit Le Corbusier dans un autre texte), du « génie

⁹⁶³ « L'espace indicible », *op. cit.*, p. 124.

inventif » pour reprendre une expression de Le Corbusier. L'architecture est bien aussi « chose de l'esprit ». Les rapports inscrits dans la matérialité du bâtiment sont le fruit des « masses d'intentions » qui étaient à l'œuvre dans l'esprit en acte du constructeur. En effet, le plus petit élément d'une architecture (emplacement d'une fenêtre, forme d'une poignée de porte, nuance de luminosité sur un volume selon l'orientation du bâtiment et les moments de la journée ou le rythme des saisons) est le fruit d'une intention, c'est-à-dire d'une décision consciente (il est vrai plus ou moins réfléchi et délibéré comme le rappelle Le Corbusier dans le texte). Un édifice est le résultat de la somme de toutes ces micro-décisions, il est l'objectivation matérielle de cette conception des choses par l'activité de pensée d'un esprit⁹⁶⁴. L'« œuvre aboutie et réussie » est la matérialisation, la concrétisation dans le sensible de ce « monde » d'intentions peuplant la pensée de l'architecte. La référence au génie est elle aussi explicite ici, de par le recours au terme d'« intuition ». Seul un être naturellement doué de cette faculté de sentir avec une infinie justesse semble pouvoir faire en sorte que même la part la plus inconsciente de son travail (c'est-à-dire à proprement parler ce qu'il y a en lui de nature) aboutisse à une réussite. L'intuition est bien une forme naturelle de l'instinct, de la spontanéité du créateur⁹⁶⁵, même si elle est appuyée sur un véritable travail et des savoirs qui la rendent plus précise. C'est là tout le sens de ce que l'on appelle « sensibilité artistique » (que Hume appellerait « délicatesse du goût »), c'est-à-dire la capacité de faire des différences, de saisir les petites différences faisant toute la différence (pour jouer sur les mots...). Le Corbusier qualifie l'intuition de « miracle catalyseur des sagesse acquises », ce qui renvoie à un troisième élément qu'il faut prendre en compte si l'on veut que les rapports constituant un édifice soient de la plus grande perfection concevable. Comme les rapports au sein de l'ouvrage achevé sont le fruit des intentions de pensée du créateur, de même du côté du récepteur cette fois (ou du créateur en tant qu'il assiste au spectacle de l'œuvre en train de se faire), les rapports ne seront parfaits

⁹⁶⁴ Les mots de Valéry sont là encore très profonds. Voir *Eupalinos*, *op. cit.*, p. 41 : « Mais un temple, joint à ses abords, ou bien l'intérieur de ce temple, forme pour nous une sorte de grandeur complète, dans laquelle nous vivons... Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons alors dans l'œuvre de l'homme ! (...) Nous y respirons en quelque manière la volonté et les préférences de quelqu'un. Nous sommes pris et maîtrisés dans les proportions qu'il a choisies. Nous ne pouvons lui échapper ».

⁹⁶⁵ Le Corbusier définit l'intuition de la manière suivante dans *Urbanisme*, p. 33 : « Le sentiment, c'est un impératif catégorique contre lequel rien ne tient. Le sentiment est précisément ce qui ne se sent pas, ne se mesure pas. C'est inné, violent ; ça pousse, ça agit [...] Mais l'intuition, au-delà des strictes manifestations de l'instinct, peut se définir, pour nous rassurer, sur la base d'éléments raisonnables ; on pourrait bien dire que l'intuition est la somme des connaissances acquises ».

que si ils prennent en compte les constantes de la sensibilité humaine et de la physiologie des sensations. Les rapports sont vraiment chez Le Corbusier l'élément opérant la médiation entre la pensée du créateur et les sensations du récepteur. Les intentions de l'architecte doivent nécessairement prendre en compte le « jeu correct » de l'immémorial de notre biologie (« assimilées, voire oubliées »), si elles veulent atteindre la cible, la toucher en plein cœur. Cela semble tout à fait cohérent, si tant est que comme tout phénomène proprement *esthétique*, l'espace indicible n'est pas tant une propriété de l'objet lui-même qu'une propriété de la relation entre l'objet et le sujet. L'espace indicible arrive toujours dans l'espace d'une rencontre, dénomme la qualité d'une émotion au contact de l'expérience d'une œuvre architecturale.

Enfin, selon Le Corbusier, l'espace indicible ouvre la « quatrième dimension », celle d'une « profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, ACCOMPLIT LE MIRACLE DE L'ESPACE INDICIBLE » (qui n'est pas à confondre avec la profondeur en tant que troisième dimension de l'espace). Dans un autre texte, Le Corbusier affirme que « la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale »⁹⁶⁶. L'émotion esthétique relève d'une juste mise en rapport des éléments dans l'espace architectural⁹⁶⁷, de telle sorte qu'apparaisse cette autre dimension, qui est celle de la profondeur. Cette dernière notion est d'interprétation difficile. Il est tout d'abord important de noter que ce texte marque une évolution d'importance dans la pensée corbuséenne par rapport à ses réflexions puristes⁹⁶⁸, qui abordaient elles aussi la question de la « quatrième dimension », cela dans une toute autre tonalité.

Il paraît tout à fait clair que Le Corbusier ne semble manifestement pas se référer ici à la profondeur au sens physique et matériel du terme (que l'on qualifie ordinairement de « troisième dimension de l'espace » comme cela est le cas du texte d'*Après le cubisme*, ce qui doit bien nous amener à remarquer que les deux textes ne portent pas sur le même objet). Dans le texte de « L'Espace indicible », c'est bien plutôt à une détermination à la fois mentale et spirituelle qu'il faut chercher à ramener

⁹⁶⁶ « L'espace indicible », *op. cit.*, p. 124.

⁹⁶⁷ N'oublions pas non plus que l'une des particularités essentielles de l'espace architectural, c'est que le spectateur y est compris et qu'il peut se mouvoir en lui. L'architecture est le seul art possédant un *espace interne*.

⁹⁶⁸ Sauf erreur de notre part, il ne nous semble pas que Le Corbusier revienne sur cette question dans les manifestes des années 20 ou dans les grands textes des années 30.

la thématique de la profondeur. Il est tout à fait intéressant de noter le changement de ton entre les deux époques d'écriture en ce qui concerne l'appréciation formulée ou le jugement de valeur exprimé quant à la présence d'une certaine qualité spirituelle peu scientifique dans la réflexion sur l'art. À la différence de la tonalité extrêmement « scientifique » de nombreux propos de la période puriste, le texte de 1945 marque bien l'approfondissement d'une certaine ouverture à la dimension spirituelle et « mystique » de certaines choses de l'architecture⁹⁶⁹. En effet, il est indéniable que le terme « profondeur » renvoie ici pour une part à la qualité spirituelle de l'expérience atteinte par le sentiment de l'espace indicible, qui est le « couronnement de l'émotion plastique ». De plus, le fait que Le Corbusier compare l'expérience esthétique au sentiment religieux (« J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible ») donne une dimension spirituelle, quasi-mystique à l'émotion artistique, cela dans une veine tout à fait typique des propos de Le Corbusier. L'espace indicible serait l'équivalent profane pour l'initié de l'art de ce qu'est l'expérience mystique et sacrée pour celui qui vit dans le rapport à Dieu. Il renvoie à la dimension du « miracle », c'est-à-dire à une sorte de grâce, de présent quasiment divin parce qu'exceptionnellement rare, contraire au cours ordinaire des choses (un miracle est une violation des lois de la nature). Un tel vocabulaire dénote bien à la fois le prix accordé par Le Corbusier à l'expérience de l'espace indicible, en même temps qu'il fait signe vers notre incapacité de lui assigner des causes déterminantes véritables. Le miracle est ici le nom que nous donnons à notre ignorance.

Profondeur au sens d'une expérience mentale ensuite. Le Corbusier parle d'un « moment d'évasion illimitée », qui « efface les murs, chasse les présences contingentes », comme si dans cette expérience également imaginaire et psychique qu'est le contact avec un édifice, s'ouvrait une nouvelle dimension du champ de conscience où l'on s'abîmerait dans l'œuvre, où l'on s'y engouffrerait pour quitter les « présences contingentes » du monde, ne faisant plus qu'un avec l'œuvre, séjournant au plus près de la chose elle-même. En tous les cas, même si ces tentatives d'éclaircissement ne peuvent prétendre être plus que de simples interprétations, elles semblent être le seul moyen d'essayer de rendre compte de la

⁹⁶⁹ Approfondissement du sens spirituel de l'architecture dont attestent également les constructions de la période brutaliste, même s'il est tout à fait clair que l'architecture *a toujours eue* un sens spirituel aux yeux de Le Corbusier.

force de l'expérience corbuséenne. Toutes ses propres formulations autour de l'espace indicible n'ont d'ailleurs pas d'autre visée.

Deux remarques s'imposent encore pour finir. Premièrement, on a pu remarquer à quel point l'effort de conceptualisation de l'espace indicible contient un recours parfaitement constant à la métaphore musicale. La musique est omniprésente dans les textes de Le Corbusier⁹⁷⁰, dès lors qu'il s'agit pour lui de penser l'émotion architecturale. Ce fait n'est pas propre au thème de l'espace indicible et les termes de « symphonie », d'« harmonie », de « consonance », de « diapason » ou encore de « rythme » sont omniprésents au moins dès les écrits puristes⁹⁷¹. Quel est dès lors le sens de cet appel constant à la musique pour penser l'architecture ? Quelle est la fonction de la métaphore musicale dans l'œuvre corbuséenne et en quoi permet-elle de mieux saisir l'émotion architecturale ?

Dans son article « Le Corbusier et la musique. Remarques sur le Modulor »⁹⁷², Frédéric de Buzon cherche à dégager l'« allure particulière à cette pensée de la musique en architecture »⁹⁷³ qu'est celle de Le Corbusier et à interroger « la relation musique / mathématique / espace »⁹⁷⁴ autour des notions de proportion et de rapports émouvants. Il remarque la chose suivante, lorsqu'il évoque l'idée

⁹⁷⁰ Frédéric DE BUZON, « Le Corbusier et la musique », in : *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, numéro 34, 2014, p. 69 : « Alors que les exemples, comparaisons et métaphores musicales abondent dans l'œuvre théorique de Le Corbusier, que la proximité entre musique et architecture est maintes fois rappelée par lui, à tel point que ces deux disciplines sont à plusieurs reprises considérées par lui comme des sœurs, il semble qu'il n'y ait pas d'étude de grande ampleur sur ce thème (...) Le thème général des rapports entre musique et architecture est très vaste et dépasse largement, dans l'histoire de ces disciplines, Le Corbusier lui-même et son époque ».

⁹⁷¹ Pour autant, comme le remarque encore F. de Buzon, chez Le Corbusier « la présence en quelque sorte principielle de la musique dans la théorie architecturale ne va pas jusqu'au détail ». Dans un autre passage de son article, il évoque encore ce fait d'importance : « On pourrait multiplier à l'envi ces descriptions des rapports émouvants, opposés tout autant à la virtuosité ou à la décoration gratuite qu'au fonctionnalisme. Ils sont souvent métaphorisés par des termes musicaux : consonances, unisson, diapason, harmonie etc. Néanmoins, ce vocabulaire n'implique aucune application des rapports musicaux pris en eux-mêmes à l'architecture. En effet, si Le Corbusier est prolixe dans ses considérations générales, on n'en trouve cependant aucune exploitation précise : le diapason de la première citation n'est pas le rapport d'octave, mais plutôt l'indicateur d'une résonance. Le Corbusier ne nomme jamais la tierce, la quinte ni la quarte ; les notions de consonance, de dissonance ou d'harmonie restent des images, et sont essentiellement opposées à tout ce qui peut paraître étranger à l'harmonie considérée comme structure profonde du musical : étranger à l'harmonie, en ce sens, c'est ce qui est de l'ordre de la décoration, du trait virtuose, qui masque la structure et les grandes lignes de l'œuvre ».

⁹⁷² Frédéric DE BUZON, *op. cit.*, p. 69-90.

⁹⁷³ Frédéric DE BUZON, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁷⁴ Frédéric DE BUZON, *op. cit.*, p. 71.

corbuséenne du fait que « la sensibilité soit capable de proportion et que celle-ci doive régler les œuvres et produire une émotion »⁹⁷⁵ :

« D'une manière générale, l'introduction d'une théorie des rapports émouvants (...) se fonde sur l'imitation de l'exemple musical (...) L'une des thèses les plus souvent exprimées par Le Corbusier avec ou sans Ozenfant est la relation entre l'émotion et un ordre intellectuel ou mathématique reconnu dans le sensible, par le biais de la notion de rapport ou de proportion »⁹⁷⁶

Et l'auteur de conclure :

« En ce sens, la musique apparaît comme la médiation conceptuelle et sensible entre la spatialité architecturale et l'émotion intérieure (...) architecture et musique organisent pour Le Corbusier le temps et l'espace selon les proportions (...) On pourrait alors proposer que la fonction de la musique dans l'architecture est de révéler de manière manifeste une propriété présente dans la bonne architecture (passée ou à venir), mais non thématifiée, à savoir que l'émotion provient de la proportion »⁹⁷⁷

Même si ces remarques n'évoquent pas ici spécifiquement le concept d'« espace indicible »⁹⁷⁸, les propositions générales formulées en ce qui concerne les rapports entre musique et architecture ou la fonction de la métaphore musicale dans la théorie architecturale de Le Corbusier sont à notre sens tout à fait valables pour qui s'intéresse au lien essentiel entre la conceptualisation de l'espace indicible et le recours aux métaphores musicales. Cela d'autant plus que le terme même d'« espace indicible » soulève par lui-même toute la difficulté qu'il y a à exprimer un phénomène qui relève avant tout de l'expérience émotionnelle. Si l'emploi des termes musicaux reste bien limité à un usage strictement métaphorique lorsqu'il s'agit de penser l'émotion architecturale (ou plus précisément le lien entre « l'ordonné et l'émotif »⁹⁷⁹), la fonction de telles métaphores est bien d'aider à penser et à porter à l'expression un phénomène qui ne se laisse pas dire directement, mais exige de prendre des chemins de traverses, d'user de médiations expressives par le

⁹⁷⁵ Frédéric DE BUZON, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁷⁶ Frédéric DE BUZON, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁷⁷ Frédéric DE BUZON, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁷⁸ Rappelons tout de même que l'article de Frédéric de Buzon, même s'il ne traite pas directement de la question de l'espace indicible, s'appuie de manière privilégiée sur les écrits de la période contemporaine de la rédaction du *Modulor*, ce qui permet également un rapprochement pertinent entre les deux thématiques.

⁹⁷⁹ Frédéric DE BUZON, *op. cit.*, p. 78.

biais d'images ou de métaphores, notamment musicales. C'est bien parce que la « proportion est chose ineffable » et que l'espace indicible est « du domaine de l'ineffable » selon Le Corbusier, qu'il s'agit d'opérer des médiations permettant de dire ce qui ne se laisse saisir immédiatement que dans le champ du vécu et que le vocabulaire architectural ne peut dire sans intermédiaire. L'expression est ici toujours détournée dans son caractère secondaire par rapport à l'émotion (l'expression l'« espace indicible » dénote bien une *expérience esthétique* spécifiquement architecturale) et c'est bien pourquoi le recours à la métaphore musicale apparaît ici aussi sans conteste comme « la médiation conceptuelle et sensible entre la spatialité architecturale et l'émotion intérieure ». L'usage du terme d'« acoustique plastique » pour décrire le phénomène d'espace indicible est certainement le meilleur exemple et l'illustration la plus littérale de la thèse du caractère de médiation de la musique dans la théorie architecturale corbuséenne.

D'autre part, il est tout à fait clair, que c'est la notion de « proportion » qui organise et rend possible le rapprochement des champs architecturaux et musicaux. Ce que veut penser Le Corbusier, c'est donc bien le lien fondamental entre « l'ordonné et l'émotif » tel qu'il doit pouvoir s'incarner ou se manifester dans l'architecture par la constitution d'un ensemble de « rapports émouvants ». Or, pour que les rapports entre les éléments architecturaux puissent produire l'émotion intérieure qu'est l'expérience de l'espace indicible, il faut que ceux-ci constituent « une victoire du proportionnement en toutes choses ». Le rapport architectural est une certaine manière d'établir un lien de proportion entre plusieurs éléments. Ce sont les rapports en tant que bien proportionnés qui sont selon Le Corbusier producteurs du phénomène d'émotion (« Lorsqu'une œuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible »), phénomène qui, rappelons-le, dépend de « la physique de l'ouvrage », c'est-à-dire de l'ensemble des rapports architecturaux constituant l'édifice selon leur ordonnancement par l'acte de pensée de l'architecte. Ainsi, les termes musicaux de « symphonie », d'« unisson », de « dissonance » ou de « consonance » servent bien à exprimer le lien entre rapport architectural et émotion, tout autant qu'ils décrivent différentes « tonalités » ou couleurs de l'effet émotionnel produit sur le sujet par la saisie d'une mise en rapport entre éléments selon la qualité différenciée de la « proportion » les unissant. Là aussi, le vocabulaire musical semble

être la plus parfaite médiation permettant au sujet de rejoindre par la parole la qualité de sa propre émotion.

Deuxièmement, nous voudrions évoquer un second point d'importance, qui nous montrera à quel point le concept d'« espace indicible » permet à Le Corbusier d'approfondir certaines de ses obsessions les plus constantes. Tout comme le rapport à la musique, Le Corbusier est en effet absolument fasciné par les rapports entre l'architecture et le site, entre la réalité bâtie et son environnement naturel. L'une des constantes marquant avec la plus grande intensité l'architecture de Le Corbusier est sans conteste son amour inconditionnel de la nature (depuis sa jeunesse jurassienne) et du paysage. Son architecture représente l'un des dialogues les plus émouvants et les plus profonds entre l'architecture et la nature et il n'est que de visiter les œuvres de Le Corbusier pour se rendre compte de la beauté des sites dans lesquels les édifices prennent place avec une justesse toujours impeccable⁹⁸⁰. Plus que tout autre architecte, Le Corbusier n'aura eu de cesse de concilier la métaphorique naturelle / organique et la métaphore mécanique. Si l'architecture est autant « machine à habiter » que « machine à émouvoir », la référence à la machine ne se situe jamais en opposition avec la place centrale accordée à la nature. Bien qu'il fut extrêmement conscient du fait que l'environnement architectural (en tant qu'artefact et que signe d'un acte humain volontaire⁹⁸¹) pouvait entraîner une disharmonie avec le paysage, l'évidence de la nécessité d'un accord entre architecture et environnement semble l'un des fondements de sa vision architecturale. Or, le phénomène de l'espace indicible, phénomène architectural par excellence, possède selon lui une caractéristique reliant spécifiquement l'architecture à son site. L'architecte ne s'oppose ni ne se distingue de son site, au contraire,

⁹⁸⁰ Le Corbusier remarque d'ailleurs l'importance du site en ce qui concerne l'appréciation de l'art architectural. Voir ici par exemple ses belles remarques dans *Une Maison – Un Palais*, p. 10 : « L'art est nuance ; la nuance est l'infiniment perceptible. Et si, enfin, l'esprit se croit rassasié, subitement il découvre dans l'œuvre contemplée depuis longtemps de nouvelles intentions. Et jamais la grande œuvre architecturale, participant du site qui l'entoure, n'a dit son dernier mot. Car la lumière change et les saisons passent, et les jeunes ne voient pas ce que voient les vieux et les vieux ont une âme qui les prédispose autrement que les jeunes aux choses offertes à leur passion ».

⁹⁸¹ Nous ne reviendrons pas ici sur la « philosophie » de la nature corbuséenne et sur sa conception de la place de l'humain au sein de la totalité naturelle. Pour ces questions, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre analyse de ces thématiques dans le premier chapitre de notre deuxième partie.

l'environnement naturel semble en quelque sorte faire partie de l'architecture⁹⁸² et participer de l'émotion ressentie face aux œuvres d'une perfection ineffable.

Citons ici un autre extrait concernant la notion d'espace indicible (où nous remarquerons toujours la présence de la musique) :

« ACTION DE L'ŒUVRE (architecture, statue ou peinture) sur l'alentour : des ondes, des cris ou clameurs, des traits jaillissant comme par un rayonnement comme actionnés par un explosif ; le site proche ou lointain en est secoué, dominé ou caressé. Réaction du milieu : les murs de la pièce, ses dimensions, la place avec les poids divers de ses façades, les étendues ou les pentes du paysage et jusqu'aux horizons nus de la plaine ou ceux crispés des montagnes, toute l'ambiance vient peser sur ce lieu où est une œuvre d'art, signe d'une volonté d'homme, lui impose ses profondeurs ou ses saillies, ses densités dures ou floues, ses violences ou ses douceurs. Un phénomène de concordance se présente, exact comme une mathématique – véritable manifestation d'acoustique plastique : il sera permis d'en appeler ainsi à l'un des ordres de phénomènes les plus subtils, porteur de joie (musique) ou d'oppression (tintamarre) »⁹⁸³

On peut voir ici à quel point l'architecture ne se cantonne pas aux limites matérielles de l'édifice pris pour lui-même. La grande œuvre architecturale, celle capable de nous faire ressentir le phénomène de l'espace indicible, déborde de toutes parts ses propres limites (ouvrant ainsi « une profondeur sans bornes »). Non pas physiquement bien sûr, mais en ce que la perception de l'œuvre parfaite ouvre cette dimension mentale de la profondeur dont il était question auparavant, permettant l'expérience d'un élargissement de l'horizon spatial (« un moment d'évasion illimitée », disait Le Corbusier dans l'un des textes précédents), s'exprimant de manière privilégiée dans les rapports entre l'architecture et son site. L'espace indicible est ainsi toujours une expérience mentale sur le fondement d'une émotion corporelle (dans les termes de Le Corbusier une expérience relevant du domaine « plastique »). Tout autant que la référence musicale, il est un autre type de vocabulaire qui revient ici sans cesse pour permettre au sujet de relier la dimension du vécu et le sens de l'expérience, celui du rayonnement (« les lieux se mettent à

⁹⁸² *Entretien*, p. 152 : « Le site est l'assiette de la composition architecturale. Je l'ai appris dans un voyage que je fis en 1911 (...) *Je découvre l'architecture*, installée dans son site. Plus que cela l'architecture exprimait le site ».

⁹⁸³ « L'espace indicible », *op. cit.*, p. 123.

rayonner, physiquement ils rayonnent » ; « traits jaillissant comme par un rayonnement comme actionnés par un explosif ») et de la résonance, de la diffusion, de l'explosion et de l'ouverture d'un champ d'expérience nouveau, etc. Ces termes évoquant la diffusion physique d'une réalité matérielle⁹⁸⁴ (« des ondes, des cris ou clameurs, des traits ») permettent également à l'architecte de donner un contenu à l'idée d'« acoustique plastique » qui cherche à décrire l'expérience mentale de l'espace indicible.

Les liens entre la dimension « religieuse » ou sacrée de la notion d'espace indicible et la question de l'environnement naturel sont ainsi absolument décisifs pour comprendre les références à une forme de mystique de l'espace lorsque Le Corbusier évoque l'espace indicible. Comme le souligne William J. R. Curtis :

« Le Corbusier n'appartenait à aucune confession, même si, fondamentalement, c'était un idéaliste (...) Il cherchait à susciter des émotions religieuses par le jeu des formes, de l'espace et de la lumière, mais sans recourir à une typologie ecclésiale évidente (...) La clé de cette interprétation du sacré résidait dans son attitude envers le paysage et les formes de la nature. Jeune homme, il s'était adonné à une sorte de culte de la nature, à travers les écrits de Ruskin ou les allégories symboliques de l'Art nouveau (...) La chapelle de Ronchamp évoque cette sorte de panthéisme. Elle était amplifiée d'un animisme primitif »⁹⁸⁵

Et il apparaît clairement qu'aux yeux de Le Corbusier, la notion d'espace indicible, dans tout ce que sa formulation a de mystérieux, lui permet également de rassembler en une locution unique l'ensemble des déterminations attachées à la dimension spirituelle qu'il n'a cessée de reconnaître à l'architecture : dignité de l'acte humain de construire, musique, mathématiques, insertion dans la totalité naturelle d'une œuvre

⁹⁸⁴ Il est à noter que ce modèle métaphorique était déjà à l'œuvre dans les textes des années 20, dès lors qu'il s'agit de penser « l'action de l'œuvre » sur l'horizon d'expérience du spectateur. Citons ici par exemple cet extrait de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, p. 183 : « (...) le miracle de l'art, en ce moment où un objet défini, crûment créé, là sous nos yeux, d'une forme semblable pour nous tous, est comme un radium, un potentiel de l'esprit, une puissance concentrée ». Ou encore dans *Vers une architecture*, p. 9, dans un passage où les métaphores musicales et du rayonnement sont mises l'une à la suite de l'autre : « L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois. Quand certains rapports sont atteints, nous sommes appréhendés par l'œuvre ».

⁹⁸⁵ William J. R. CURTIS, *op. cit.*, p. 421.

devant véhiculer par les jeu de ses formes une émotion dont la qualité spirituelle semble similaire au sentiment religieux⁹⁸⁶ :

« Le sentiment du sacré a animé notre effort. Des choses sont sacrées, d'autres ne le sont pas, qu'elles soient religieuses ou non (...) L'art abstrait qui alimente bien justement avec tant de ferveur en cette époque est la raison d'être de Ronchamp : langage d'architecture, équations plastiques, symphonie, musique ou nombres (mais dépourvus de métaphysique) détecteur, dans une rigueur valable, de l'espace indicible »⁹⁸⁷

Pour conclure, revenons à la question des rapports entre la norme et le hors-norme, entre ce qui relève des procédures réglées de l'explication rationnelle et ce qui semble les excéder. Dans le cas de l'espace indicible, comme souvent devant ce qu'il n'arrive pas à ramener à des causes rationnelles, Le Corbusier doit avoir recours à des spéculations cosmologiques.

Citons ici un extrait important de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* :

« Lorsqu'intervient dans l'œuvre humaine l'inexplicable, c'est-à-dire lorsque notre esprit est projeté loin du rapport étroit de cause à effet et qu'un sentiment allègre nous soulève et porte nos pensées de l'objet brutal au phénomène cosmique dans le temps, dans l'espace, dans l'insaisissable, dans le seul perceptible de racines qui s'enfoncent tout autour et nous nourrissent du suc du monde, l'inexplicable est alors le miracle de l'art, ce moment où un objet défini, crûment créé, là sous nos yeux, d'une forme semblable pour nous tous, est comme un radium, un potentiel de l'esprit, une puissance concentrée, une œuvre d'art.

Ceci sert et servira éternellement à nos émotions. Le mystère n'est pas négligeable, n'est pas à rejeter, n'est pas futile. Il est la minute de silence dans notre labeur. »⁹⁸⁸

« Le mystère n'est pas négligeable », c'est là une conclusion à laquelle aboutit Le Corbusier en regard de la confrontation entre l'intensité et la force manifestée par certaines expériences (et l'art, lieu privilégié de tels phénomène est toujours expérience) et l'effort théorique et rationnel de compréhension par des règles de la

⁹⁸⁶ En ce qui concerne la question des liens entretenus par Le Corbusier avec la mystique, en particulier avec la mystique mathématique, nous souscrivons entièrement à la position énoncée par Frédéric de Buzon dans son article sur la musique, et qui va à l'encontre d'une interprétation trop systématique prenant pour acquise et évidente l'imprégnation « idéaliste » de l'architecte. Voir ici son article, *op. cit.*, p. 76 : « Malgré des références à l'ésotérisme numérolgique, Le Corbusier reste ainsi dans une situation différente de celle des auteurs rattachés à une mystique des nombres, dans le passé moderne, Kepler ou Fludd, ou dans son horizon plus immédiat, comme Provensal dans ses années de formation ou plus tard Matila Ghyka ».

⁹⁸⁷ Ronchamp, *une chapelle de lumière*, p. 29.

⁹⁸⁸ ADA, p. 183-184.

nature de telles expériences, de leurs raisons et de leurs causes. Cela dans le but de produire à partir des règles ainsi extraites de la réflexion sur le vécu des normes de pensée pouvant être appliquées à la production de nouvelles œuvres d'une égale profondeur. Arrivé au seuil l'explication par les causes et les effets (« lorsque notre esprit est projeté loin du rapport étroit de cause à effet »), Le Corbusier doit reconnaître la finitude de l'entreprise humaine de compréhension (et en un sens la force de l'expérience véritable enjoint le sujet à en chercher le sens) et s'arrêter là devant « l'inexplicable » ou « l'insaisissable ». En certaines expériences qui se distinguent de toutes les autres, l'œuvre humaine semble en quelque sorte se porter au-delà d'elle-même : ce qu'a produit l'homme dépasse ses propres moyens de compréhension, comme s'il ne pouvait épuiser le sens de son œuvre propre. L'homme semble pour ainsi dire rester sourd ou éprouver une forme de cécité quant à une part non négligeable de ce qu'il a lui-même produit. Cette œuvre, miracle de l'art, est ce qui à partir des procédés artistiques excède l'art de l'artiste (au sens de sa compréhension technique, de son savoir-faire, de ses connaissances utiles), sorte de produit exceptionnel échappant à son créateur. Ce n'est évidemment pas par hasard si l'œuvre d'une qualité exceptionnelle est avant tout le fruit du génie. Si le génie porte la maîtrise technique à son plus haut point, c'est parce que la connaissance des règles fait corps en lui, qu'il les a intériorisées jusqu'à l'inconscience en quelque sorte. C'est bien ainsi que l'œuvre qui exprime au mieux les lois naturelles et l'ordre mondain (« les normes de notre univers ») est le produit d'un individu-nature qui dépasse de ce fait le régime de l'application de la règle. Ainsi, « l'objet brutal », l'« objet défini, crûment créé, là sous nos yeux, d'une forme semblable pour nous tous » semble projeter au loin la pensée, rejoignant les « racines qui s'enfoncent tout autour et nous nourrissent du suc du monde ». Dans cette croyance que certaines œuvres atteignent une forme de vérité absolue et définitive (que nous avons déjà rencontrée lorsque nous nous sommes intéressés au Parthénon), Le Corbusier voit le sens dernier de son entreprise théorique et créatrice. Si l'expérience de l'espace indicible est « hors-norme », c'est-à-dire à la fois exceptionnelle en termes de récurrence et de qualité de perfection, et qu'elle doit de ce fait devenir la norme du sentiment que toute architecture doit produire, c'est bien en ce que l'intensité de la « vérité » atteinte semble si exceptionnelle qu'elle

paraît rejoindre les normes mêmes sur lesquelles sont fondées notre univers. C'est bien pourquoi elles nous en rendent le « suc » et nous en font goûter toute la saveur. Il ne s'agit pas là de prendre Le Corbusier pour argent comptant lorsqu'il s'adonne à la description de telles spéculations et cherche à porter à la parole ce qui relève plus de l'intuition que de l'argumentation rationnelle. Ni d'affirmer qu'il y a dans de tels propos une théorie dernière sur les raisons de l'art ou encore de suivre aveuglément une prétendue expérience privilégiée qui en ferait une sorte de prophète ou d'initié du miracle de l'art. Il faut lutter contre de telles interprétations, cela en dépit de ce que l'architecte lui-même cherche parfois à nous faire croire, entourant sa personne d'un halo de mystère. Le Corbusier est peut-être un génie, mais pas un magicien. Mais il faut également prendre les propos corbuséens au sérieux et chercher à y voir l'exercice d'un effort rationnel. En tous les cas, nous pensons que la formulation corbuséenne de cette dialectique entre le normatif et le hors-norme constitue l'une des manières les plus profondes dont a été posé le problème fondamental de la création artistique. L'effort corbuséen vise à rendre justice à l'intensité et à la force de ses expériences, et la manière dont il reste fidèle au « suc » de sa jeunesse, consiste dans une prise au sérieux de la vérité du vécu, l'incitant pour une part à lui faire l'honneur de l'application rationnelle et, pour une autre, à en reconnaître le mystère et à ne pas la réduire au simple jeu de l'illusion rétrospective. Si « tout ce qui émeut sert », Le Corbusier aura incontestablement été un merveilleux serviteur.

CONCLUSION

Bilan et résultats

Au terme de ce parcours au sein de l'univers de la pensée théorique de Le Corbusier, nous espérons avoir montré l'importance de la question de la norme dans son œuvre. Importance non seulement en termes de centralité pour qui souhaite reconstruire la cohérence de la pensée de l'architecte ; mais également en regard de la formidable extension du champ couvert par la notion au sein de son dispositif de pensée. Ainsi, dans toute la force de son parcours, qu'il s'agisse des aspects les plus théoriques ou de la dimension la plus pratique, qu'il soit question d'architecture à proprement parler, d'urbanisme ou encore d'aménagement intérieur, la notion de norme permet une reconstruction unifiée des théories de Le Corbusier. L'interrogation sous l'angle de la normativité permet non seulement de comprendre pourquoi l'architecte rejette l'architecture historiciste et éclectique de son temps, de saisir en son unité ce par quoi il souhaite remplacer cette manière de construire et de penser l'art architectural et ce qu'il entend lorsqu'il parle d'architecture authentiquement « moderne » et, enfin, les raisons qui l'amenèrent à penser la nécessité de la prise en compte du domaine de ce qui excède les procédures normatives, c'est-à-dire ce qui relève du « hors-norme ».

La notion de norme peut à cet égard assumer le rôle d'un véritable opérateur conceptuel pour qui cherche à reconstruire la pensée corbuséenne selon sa systématisme la plus propre.

C'est ainsi que nous avons tout d'abord cherché à comprendre et à interpréter les raisons permettant de rendre compte du rejet par Le Corbusier de l'architecture historiciste de son temps. Ces raisons relevaient pour bonne part du fait que cette architecture reposait sur un rapport mimétique et formel au passé pris comme norme empirique factuelle à reproduire de manière non essentielle. C'est donc le régime même de la normativité se situant au fondement de l'architecture Beaux-arts qui est rejeté par l'architecte de la Villa Savoye. Or, cette manière de chercher à faire retour au passé à travers la reproduction de ses formes incarne aux yeux de Le Corbusier une tentative doublement fautive : en ce qu'elle est une modalité de rapport au passé

en général fondamentalement inappropriée (retour et non recours), tant l'étude de l'histoire nous enjoint à en extraire les « leçons » créatrices de nouveauté et non à imiter l'existant en un geste de soumission et de répétition du donné; en ce qu'elle est fondamentalement obsolète du fait de son inadéquation avec les exigences spécifiques de l'époque neuve du machinisme, qui appellent une architecture moderne incarnant pleinement l'esprit nouveau.

C'est donc bien pourquoi, deuxièmement, face à l'obsolescence de l'architecture dominante de son temps, l'entreprise corbuséenne de refondation et de recommencement de la discipline architecturale devait à la fois proposer de nouvelles normes architecturales, mais également renouveler en profondeur la manière même de fonder ces normes, le régime même de la validité fondationnelle des normes. C'est bien en ce sens que, non content de chercher à mettre l'architecture moderne en adéquation avec les exigences historiques des temps nouveaux (par l'emploi de nouveaux matériaux, la constitution d'un nouveau type de plan ou le développement d'une nouvelle esthétique et la productions de formes architecturales), l'architecture corbuséenne est une manière de renouer avec l'universalité anthropologique d'une « échelle humaine », qui devient le point focal du geste de refondation alliant l'éternel rationnel-anthropologique et le transitoire historique. Du point de vue normatif, l'échelle humaine devient la notion la plus centrale pour saisir la cohérence du projet corbuséen refondation de la discipline architecturale. Elle est « norme des normes ».

Loin de constituer un mot-valise vide de tout contenu réellement substantiel, le concept d'« échelle humaine » apparaît comme une construction complexe permettant la prise en compte de la totalité de l'existence humaine pensée en termes de besoins : besoins du corps, d'une part ; besoins de l'esprit de l'autre. Nous avons cherché à montrer que la prise en compte de cette double nature de l'échelle humaine était à mettre en relation avec la dimension génétique d'une double voie ouverte par l'expérience du voyage : voie du folklore et méditation sur la satisfaction des besoins du corps ; voie du Parthénon et prise en compte de la part spirituelle de l'humain.

Dans toute la constance de la recherche explicite de normativité caractérisant son mode de pensée, Le Corbusier entend non seulement rompre avec les normes de l'architecture historiciste et instaurer un nouveau mode de fondation normatif pour l'architecture moderne, mais il n'a également eu de cesse de proposer un ensemble de normes théoriques et pratiques afin de mettre en ordre l'intégralité du champ architectural. Nous avons ainsi également cherché à interroger le caractère systématique (le fonctionnement en système) de l'ensemble formé par les propositions normatives de l'architecte dans ses différents domaines d'intervention. Si nous avons pu montrer le grand souci de systématisme affiché par Le Corbusier, d'une part, mais également la grande cohérence de sa pensée normative, d'autre part, nous avons également dû attirer l'attention sur le fait qu'il semblait en revanche tout à fait délicat de chercher à unifier en un système clos et homogène l'ensemble des propositions corbuséennes sans prendre en compte certaines difficultés et de nombreuses évolutions au cours du temps. Si la recherche de normativité et le souci de la cohérence systématique sont bien des constantes chez l'architecte, il semble difficile de comprendre plus par le terme de « système de pensée » qu'une présentation cohérente des résultats à certains moments du temps. Si système il y a, ce n'est pas au sens d'une clôture définitive et donnée une fois pour toutes d'un ensemble de propositions normatives qui ne serait pas soumis à des inflexions majeures.

Enfin, dans un troisième temps, nous avons voulu rendre manifeste l'existence d'une tension structurant la conception et la définition mêmes de l'architecture chez Le Corbusier. Cette tension implique de manière décisive les rapports entre ce qui relève du domaine de la norme et ce qui semble l'excéder. En tant que jeu « savant, correct et magnifique » visant la production dernière du non normalisable de la beauté, l'architecture semble constituer un ensemble de conditions nécessaires mais non suffisantes à la mise au jour de sa propre finalité. Dans toute grande architecture (comprise comme forme d'art), interviendra toujours un élément en excès par rapport à la mise en place de procédures normalisées. Au bout du chemin rationnel de l'élaboration des normes se dresse l'horizon de ce qui excède le champ de la compréhension normative (le génie, le beau, l'indicible). C'est à partir de cette interrogation de la définition de l'architecture comme production normative du hors-

norme que nous avons non seulement cherché à décrire de nombreux aspects de la doctrine constituée par les écrits des années 20 et 30, mais que nous avons également été amenés à examiner différentes modalités de manifestation du « hors-norme » chez Le Corbusier. Loin d'être un fonctionnaliste indifférent à la dimension poétique des choses de l'architecture ou un idéaliste ne prenant pas en compte la nécessaire rationalité du construire, Le Corbusier trace sans cesse un chemin singulier loin des assimilations toutes faites et inaugure la voie originale d'une forme de rationalisme poétique, de recherche normative sensible à ce qui l'excède nécessairement.

C'est également pourquoi ce travail propose un éclairage philosophique de la pensée corbuséenne par le recours systématique au concept de norme. En ce sens, il est possible de comprendre autrement l'œuvre de l'architecte de Ronchamp. La notion de norme permet d'apporter un regard neuf sur l'œuvre de Le Corbusier. Mais, d'une manière parallèle, c'est la compréhension du concept de norme lui-même qui nous semble également enrichie du fait sa confrontation avec la pensée de l'architecte. Cet « essai » du concept de norme sur la pensée corbuséenne, cette traversée de l'œuvre de l'architecte au moyen de ce concept rejaillissent sur notre vision de la normativité, notamment dans le domaine esthétique.

De ce dernier point de vue, il nous semble essentiel de souligner trois aspects tout à fait significatifs. Premièrement, l'étude du fonctionnement de la pensée normative de Le Corbusier permet à notre sens une mise au jour parfaitement caractéristique de la manière dont un ensemble de propositions normatives tend à se constituer en système, c'est-à-dire en un ensemble cohérent et unifié mais pourtant ouvert et sans clôture définitive sur soi. La pensée corbuséenne permet ainsi une meilleure compréhension de ce que nous pouvons appeler un *système* de normes. Il ne s'agit certes aucunement ici d'une découverte, mais bien plutôt d'une confirmation (et, qui plus est, dans le domaine extra-philosophique). De la même manière, loin d'être donné tout d'un bloc, tout système de pensée authentique se manifeste en des expressions ramifiées et fortement différenciées. Le système normatif corbuséen est ainsi tout autant système intellectuel, esthétique, architectural ou technique, cela tant en sa totalité qu'en certaines de ses parties (pensons ici au Modulor par exemple).

Deuxièmement, cette manière non fantasmée de comprendre la systématisme d'une pensée, du fait de sa non clôture essentielle, se donne à voir d'une manière remarquable dans la manière dont le système normatif corbuséen se constitue dans la relation dialectique qu'il entretient avec le hors-norme. Ainsi, cette relation entre la norme et le hors-norme, entre le normatif et ce qui l'excède apparaît tout à la fois comme *une relation essentielle, constitutive et dynamique*. Loin de pouvoir simplement penser le hors-norme comme étant extérieur ou radicalement hétérogène à la norme, le dialogue constant entre ces deux ordres du réel est *constitutif* de la systématisme de la pensée elle-même (du fait que la pensée normative puisse se ressaisir en un ensemble systématique). Sans cette relation au champ du hors-norme, la pensée semble incapable de se formuler en un système normatif. La normativité de la pensée se constitue ainsi dans et par cette dialectique avec ce qui n'est pas elle. Le hors-norme n'est ainsi ni ce qui n'est simplement pas la norme ni ce qui lui serait tout bonnement extérieur, mais ce qui lui permet de se constituer *en tant que norme* et d'acquieser son pouvoir proprement normatif. C'est dans ce geste même que se constitue le système normatif corbuséen, sans réduction de la différence essentielle du hors-norme ni homogénéisation dogmatique de l'autre dans le même.

C'est dans la confrontation dynamique, vivante et permanente avec ce qui résiste à son intégration dans le champ du normatif que se constitue, troisièmement, la cohérence d'un parcours de pensée en ce que celui-ci a de plus productif et de plus fécond. Loin d'être une « chose » morte ou un ensemble propositionnel statique, le système exprime la vie de la pensée dans cette dialectique par laquelle elle cherche sans cesse à interroger ce qui lui résiste. La relation entre la norme et le hors-norme permet ainsi de comprendre non seulement la constitution de la pensée normative mais également son évolution, son histoire, ses transformations et ses métamorphoses. Cela semble là aussi particulièrement éclatant dans le cas de Le Corbusier. Reconnaisant l'existence de cette tension dialectique constitutive jusque dans la définition même de l'architecture (comme tentative de production normalisée de ce qui excède le champ de la norme), Le Corbusier n'aura eu de cesse, tout au long de son parcours de pensée, selon des approches différenciées et en évolution constante, d'interroger les moyens de rendre compte par des procédures rationnelles et normalisées de ce hors-norme tout à la fois moteur de sa propre démarche, point

de départ de ses propres aspirations créatrices et pourtant en quelque manière toujours insaisissable.

Limites et perspectives

C'est donc bien *l'intégralité* de ce parcours de pensée que nous avons souhaité interroger ici, faisant le pari de sa cohérence, de sa rigueur et de la consistance de sa « teneur » conceptuelle. Mais il ne saurait être question de chercher à épuiser la richesse de la pensée corbuséenne dans ce travail, ni de prétendre à une interrogation exhaustive et complète ou encore de projeter sur son histoire une unité définitive, fantasmée et factice. Il ne s'agissait aucunement de prononcer un dernier mot quelconque sur cette œuvre, mais d'articuler l'amorce d'un discours destiné à trouver nombre de prolongements. Il s'agissait d'abord et avant tout d'interroger le système de pensée de l'architecte *dans la perspective et sous l'angle de la « coloration » normative qui lui est si propre.*

Ainsi, dans cet impossible achèvement que constitue la nécessité de choisir un angle de vue déterminé, d'adopter une certaine orientation du regard, ce travail comporte de nombreuses limitations qui sont autant de perspectives s'offrant à nous en ce qui concerne la poursuite de nos recherches. Et c'est d'abord et avant tout à l'ensemble de questions ouvertes par nos développements sur les rapports entre la norme et le hors-norme que nous souhaitons consacrer nos prochains travaux. Nous avons ainsi cherché à montrer que c'est dans une dialectique entre le normatif et ce qui l'excède que se constitue la définition même de l'art architectural comme production normative du hors-norme. C'est sous l'angle de la normativité que le hors-norme a été ici pensé, à la fois comme ce qui excède le champ normatif par rapport auquel il se définit et comme ce qui arrive au terme et à la fin d'un parcours caractérisé par la présence constante de procédures normatives explicites.

C'est maintenant à l'exploration du champ du hors-norme *pris en tant que tel et pour lui-même* que nous souhaitons réserver nos réflexions à venir. Car nous souhaitons poursuivre l'étude de la pensée corbuséenne dans le sens d'un approfondissement de ses singularités et de ce qui se situe aux marges de cette

volonté de normativité. *Si nous avons voulu montrer que l'une de ces singularités résidait dans le rejet des solutions individuelles et dans la recherche systématique et explicite de généralité et de normativité, il n'en reste pas moins que Le Corbusier aura fait de cette idiosyncrasie paradoxale l'un de ses modes d'expression les plus spécifiques et les plus propres.* À cet égard, ce travail est bien un travail sur la singularité de la pensée corbuséenne en tant que celle-ci relève pour une part essentielle d'un souci constitutif de normativité et de généralité. Nous avons souhaité explorer cet aspect de la personnalité originale de l'architecte, cela en tant que cette singularité se manifeste et se joue de manière privilégiée dans une écriture de la pensée, en un geste théorique et conceptuel définitoire de celle-ci. Le fait d'être un architecte-théoricien, un architecte ayant le souci constant de l'exploration théorique des concepts, ainsi que du récit de soi dans et par l'écriture, représente une véritable marque distinctive de l'être corbuséen.

Mais il serait sans aucun doute nécessaire et souhaitable, sur le fond de cette conception de la norme, d'approfondir l'examen d'autres singularités expressives typiques de la pensée et de l'œuvre de l'architecte, cela par la prise en compte beaucoup plus centrale de certains aspects de sa production et de sa personnalité, notamment en ce qui concerne la dimension picturale de son œuvre. Car il est clair que l'une des autres singularités de Le Corbusier, et il s'agit là d'une singularité également constitutive (de par sa constance et la profondeur de son ancrage), c'est pour lui le fait d'être un architecte-peintre ou un peintre-architecte. Il est certain que nous avons eu trop peu à dire de cet aspect de la pensée corbuséenne dans le cadre du présent travail.

De la même manière, il est clair que l'une des limitations de notre propos réside dans l'impossible exhaustivité dans la prise en compte « égalitaire » des différentes époques couvertes par les six décennies de la carrière architecturale et théorique du constructeur de la chapelle de Ronchamp. À cet égard, il est indéniable que notre travail, même s'il cherche à interroger l'ensemble de la production théorique de l'architecte, concerne de manière privilégiée les années de formation de cette pensée, ainsi que la période de constitution et d'expression de la pleine maturité conceptuelle de Le Corbusier dans les années 20 et 30. *En ce sens, notre travail est un travail sur la formation intellectuelle de Le Corbusier, un travail portant*

spécifiquement sur la manière dont sa pensée s'est *formée* (notamment par l'expérience du voyage et le contact avec les maîtres) et un travail portant sur le contenu doctrinal de la pensée de l'architecte dans ses grands manifestes. C'est pourquoi, du même geste, l'interrogation de la pensée plus tardive de l'architecte (les réflexions urbaines des années 40 ; certains aspects théoriques importants de l'après 1945) a été prise en compte de manière plus marginale et, en tous les cas, en relation avec les théories antérieures prises comme point de référence nettement affiché. Dans la suite de nos recherches, nous souhaitons d'abord et avant tout explorer l'univers conceptuel développé par Le Corbusier après la Seconde Guerre mondiale. Cela d'abord et avant tout par un approfondissement de nos réflexions concernant la thématique de l'« espace indicible ». C'est sur cette question que s'achève le présent travail et c'est sur elle que s'ouvrent les réflexions auxquelles nous souhaitons nous consacrer à présent.

Si « rien n'est transmissible que la pensée », c'est à la singularité de ce parcours intellectuel hors-norme que nous avons cherché à rendre justice en prenant au sérieux ses prétentions théoriques et en faisant le pari de la cohérence d'une pensée cherchant à se transmettre tout autant dans des concepts et des signes que par le sublime langage de son architecture.

BIBLIOGRAPHIE

I / Ouvrages de Le Corbusier

A/ Livres

Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne, La Chaux-de-Fonds : Haefeli et Cie, 1912.

Après le cubisme, Paris : Éditions des Commentaires, 1918. Avec Amédée OZENFANT.

Vers une architecture, Paris : G. Crès & Cie, 1923.

L'Art décoratif d'aujourd'hui, Paris : G. Crès & Cie, 1925.

Urbanisme, Paris : G. Crès & Cie, 1925.

La Peinture moderne, Paris : G. Crès & Cie, 1925. Avec Amédée OZENFANT.

Almanach d'architecture moderne, Paris : G. Crès & Cie, 1926.

Une Maison, un Palais, Paris : G. Crès & Cie, 1928.

Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, Paris : G. Crès & Cie, 1930.

Salubra, Clavier de couleurs, Bâle : Éditions Salubra, 1931.

Croisade, ou le crépuscule des académies, Paris : G. Crès & Cie, 1933.

La Ville radieuse, Boulogne : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935.

Aircraft, Londres / New York : The Studio, 1935.

Quand les cathédrales étaient blanches, voyage au pays des timides, Paris : Plon, 1937.

Le lyrisme des temps nouveaux et l'urbanisme, Paris : *Le Point*, n° spécial, 1939.

L'îlot insalubre, Paris : Imprimerie Tournon, 1938.

Des canons ? Des munitions ? Merci ! Des logis, SVP, Boulogne : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1938.

Sur les quatre routes, Paris : Gallimard, 1941.

Les Constructions « Murondins », Paris / Clermont-Ferrand : Éditions Étienne Chirron, 1942.

Destin de Paris, Clermont-Ferrand : Fernand Sorlot, 1941.

La Maison des hommes, Paris : Plon, 1942. Avec F. DE PIERREFEU.

La Charte d'Athènes, Paris : Plon, 1943.

Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture, Paris : Denoël, 1943.

Les trois établissements humains, Boulogne : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1945.

Propos d'urbanisme, Paris : Bourellier, 1946.

UN Headquarters, New York : Reinhold Publishing Corporations, 1947.

New World of Space, New York : Raynal & Hitchcock, 1948.

Manière de penser l'urbanisme, Boulogne : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1946.

Le Modulor, Boulogne : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950.

L'Unité d'Habitation de Marseille, Mulhouse : Le Point, 1950.

Poésie sur Alger, Paris : Falaize, 1951.

Une petite maison, Zürich : Girsberger, 1954.

Poème de l'Angle droit, Paris : Verve, 1955.

Architecture du bonheur. L'urbanisme est une clef, Paris : Les Presses d'Île-de-France, 1955.

Modulor 2 ; La parole est aux usagers, Boulogne : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1955.

Les Plans de Paris 1956-1922, Paris : Éditions de Minuit, 1956.

Ronchamp, Zürich : Éditions Girsberger, 1957.

Von der Poesie des Bauens, Zürich : Im Verlag der Arche, 1957.

Le Poème électronique de Le Corbusier, Paris : Éditions de Minuit, 1958.

Salubra, clavier de couleurs (2^{ème} série), Zürich : Éditions Salubra, 1959.

L'Atelier de la recherche patiente, Paris : Vincent & Fréal, 1960.

Textes et dessins pour Ronchamp, Paris : Éditions Les Forces Vives, 1965.

Le Voyage d'Orient, Paris : Éditions Forces Vives, 1966.

Mise au point, Paris : Éditions Forces Vives, 1966.

Les Maternelles vous parlent, Paris : Éditions Denoël – Gonthier, 1968.

B / Articles de Le Corbusier

(Remarque : la liste à suivre est incomplète et ne concerne que les articles effectivement utilisés dans notre travail. Une liste complète des articles de Le Corbusier est en cours de constitution par M. Arnaud Dercelles qui nous a communiqué des informations à titre confidentiel)

Articles accessibles dans le recueil *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre. Textes choisis 1925 – 1960*, Lyon : Éditions Fage, 2006 (avec indication de la pagination dans ce recueil / source de publication originale) :

- « Architecture et Purisme », p. 39-45 / *Zivot* (Prague), p. 81-85.
- « Notes à la suite », p. 51-91 / *Cahiers d'art*, n°1, mars 1926, p. 46-52.
- « Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le grand art en gésine », p. 65-68 / *La bête noire*, 1^{er} juillet 1935.
- « Le lyrisme des objets naturels », p. 71 / Lettre à Maurice Raynal, septembre 1935.
- « Espoir de la civilisation machiniste : le logis », p. 73-77 / *Europe*, février 1938.
- « Un autre logis pour une civilisation nouvelle », p. 79-83 / *Votre bonheur*, 1938.
- « En Grèce, à l'échelle humaine », p. 85-87 / *Le voyage en Grèce*, Paris : Cahiers périodiques, 1939.
- « L'urbanisme et le lyrisme des temps nouveaux », p. 89-97.
- « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », p. 99-105 / *Voici la France de ce mois*, n°16, juin 1941.
- « Ville verticale – Ville horizontale », p. 107-115 / *Échange*, 1946.
- « Équipement du logis », p. 117-121 / *Style de France*, 1946.
- « L'Espace indicible », p. 123-125 / *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° hors-série « Art », 2^e trimestre 1946.
- « Une Unité d'habitation de grandeur conforme », p. 127-129 / *L'Homme et l'architecture. Technique, urbanisme*, n°11-14, 1947.
- « Le Modulor, mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique », p. 131-135.
- « Déclaration de principe sur les devoirs de l'architecture moderne », p. 137-147 / *Cahiers du Cercle d'études architecturales*, 1952.
- « Préface pour le livre de Paul F. Damaz *L'Art dans l'architecture moderne en Europe* », p. 149-151 / Paul Damaz, *Art in European Architecture . Synthèse des Arts*, New York / London : Reinhold / Chapman and Hall, 1956.
- « L'architecte et l'ingénieur », p. 153-154 / *Canard IDN, Journal des élèves de l'Institut industriel du Nord*, février 1959.

Dans LABBE Mickaël (dir.), « Le Corbusier : penser en architecture », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 34 / second semestre 2013, Strasbourg : Fondation PUS, 2013 :

« Manifestation décisive », p. 139-141 / *20^e siècle*, juillet 1933.

« Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture », p. 143-156 / *Convegno d'arti, 25-31 octobre 1936*, Rome : Accademia d'Italia, 1937 ; *L'Architecture vivante. Le Corbusier et Pierre Jeanneret : 7^e série*, Paris : Morancé, 1936.

« Défense de l'architecture », p. 157-178 / « Obrana architektury », *Musaion*, n°2, 1931, p. 27-52 (en tchèque) ; *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° spécial, 1933 (en français).

« L'Architecture et l'esprit mathématique », p. 195-211 / *Cahiers du Sud*, 1948.

Autres articles :

« Pédagogie », *L'Esprit nouveau*, n°19, décembre 1923, sans pagination.

« Où en est l'architecture ? », *L'Architecture vivante*, automne-hiver 1927, p. 7-11.

« Architecture et urbanisme », *Les Cahiers de l'étoile*, n°2, mars-avril 1928.

« Perret », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°7, octobre 1932, p. 7-9.

« Discours d'Athènes », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°10, octobre 1933.

« Esprit grec – Esprit latin – Esprit gréco-latin », *Prélude*, n°2, 15 février 1933.

« Vers l'unité. Synthèse des arts majeurs. Architecture peinture sculpture », Paris : *Continuity*, n°2, 1945.

« L'habitation moderne », *Population*, 3^e année, n°3, juillet-septembre 1948.

« L'Architecture à Moscou », *L'Intransigeant*, 24 et 31 décembre 1928.

« Problèmes de l'ensoleillement : le brise-soleil », *Techniques et architecture*, juillet 1946.

3 / Œuvre architecturale complète

L'œuvre complète de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, initiée par l'architecte lui-même, est disponible en huit volumes : BOESIGER Willi (dir.), *Le Corbusier, Œuvre complète*, Zürich : Girsberger / Artemis / Birkhäuser, 1929-1975.

Détail des publications :

Le Corbusier und Pierre Jeanneret : Ihr gesamtes Werk von 1910-1929, Zürich : Verlag Dr. H. Girsberger, 1930 (repris partiellement dans *Œuvre complète 1910-1929*, Zürich : Girsberger, 1937).

Le Corbusier und Pierre Jeanneret : Ihr gesamtes Werk von 1929-1934, Zürich : Willy Boesiger, 1934.

Œuvre complète 1934-1938 / Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Zürich : Girsberger, 1938.

Œuvre complète 1938-1946 / Le Corbusier, Zürich : Girsberger, 1946.

Œuvre complète 1946-1952 / Le Corbusier, Zürich : Girsberger, 1953.

Œuvre complète 1952-1957 / Le Corbusier et son atelier 35 rue de Sèvres, Zürich : Girsberger, 1957.

Œuvre complète 1957-1965 / Le Corbusier et son atelier 35 rue de Sèvres, Zürich : Les Éditions d'architecture, 1965.

Œuvre complète 1965-1969 Les dernières œuvres, Bâle : Birkhäuser, 1970.

4 / Correspondance :

LE CORBUSIER, *Correspondance. Lettres à la famille 1900 – 1925*, Édition établie, annotée et présentée Rémi BAUDOÛI et Arnaud DERCELLES, Gollion : Infolio, 2009.

LE CORBUSIER, *Correspondance. Lettres à la famille 1926 - 1946*, Édition établie, annotée et présentée par Rémi BAUDOÛI et Arnaud DERCELLES, Gollion : Infolio, 2013.

LE CORBUSIER, *Lettres à Auguste Perret*, présentation de M. – J. DUMONT, Paris : Éditions du Linteau, 2002.

LE CORBUSIER, *Lettres à L'Eplattenier*, présentation de M. – J. DUMONT, Paris : Éditions du Linteau, 2007.

LE CORBUSIER, José Luis SERT, *Correspondance 1928 –1965*, présentation de Mathilde TIELEMAN, Paris : Éditions du Linteau, 2009.

LE CORBUSIER, *Lettres à William Ritter*, présentation de M. – J. DUMONT, Paris : Éditions du Linteau, 2015.

II / Ouvrages sur Le Corbusier

A / Sélection d'ouvrages utilisés

ACKERMAN James, *La Villa : de la Rome antique à Le Corbusier*, Paris : Hazan, 1997.

BENTON Timothy, *Les villas parisiennes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret : 1920 – 1930*, Paris : Éditions de la Villette, 2007.

BENTON Timothy / COHEN Jean-Louis, *Le Corbusier, le Grand*, Paris : Phaidon, 2008.

BERNHARDT Uwe, *Le Corbusier et le projet de la modernité. La rupture avec l'intériorité*, Paris : L'Harmattan, 2002.

BIRKSTED Jan, *Le Corbusier and the Occult*, New York : MIT Press, 1999.

BOUVIER Yves, COUSIN Christophe, *Ronchamp, une chapelle de lumière*, CRDP de Franche-Comté / Néo éditions, 2005.

BROOKS Allen, *Le Corbusier's formative years*, Chicago : University of Chicago Press, 1997.

CHIAMBRETTO Bruno, *Le Corbusier à Cap-Martin*, Marseille : Éditions Parenthèses, 1988.

COHEN Jean-Louis, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS, théories et projets pour Moscou :1928 – 1936*, Bruxelles : Mardaga, 1988.

COHEN Jean-Louis, *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

COHEN Jean-Louis, *Architecture en uniforme : projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, Paris : Hazan, 2011.

COHEN Jean-Louis, *L'architecture au futur depuis 1889*, Paris : Phaidon, 2012.

- CURTIS William J. R., *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 2006.
- CURTIS William J. R., *Le Corbusier : Ideas and Forms*, Phaidon, 2007.
- DE SMET Catherine, *Le Corbusier : un architecte et ses livres*, Baden : Lars Müller Publishers, 2005.
- DE SMET Catherine, *Vers une architecture du livre : Le Corbusier : édition et mise en pages 1912-1965*, Baden : Lars Müller Publishers, 2007.
- FRAMPTON Kenneth, *Le Corbusier*, Paris : Hazan, 1997.
- FRAMPTON Kenneth, *L'Architecture moderne – Une histoire critique*, Londres : Thames & Hudson, 2010.
- GARGIANI Roberto, ROSSELLINI Anna, *Le Corbusier : Béton Brut and Ineffable Space (1940 – 1965) : Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Lausanne : EPFL Press, 2011.
- GIEDION Sigfried, *Espace, temps, architecture*, Paris : Éditions Denoël, 2004.
- KAUFMANN Emil, *De Ledoux à Le Corbusier : Origine et développement de l'architecture autonome*, Paris : Éditions de la Villette, 2002.
- JENCKS Charles, *Le Corbusier and the tragic view of architecture*, Londres : Penguin Books, 1973.
- JENCKS Charles, *Le Corbusier and the continual revolution in architecture*, New York : The Monacelli Press, 2000.
- LABBE Mickaël (dir.), « Le Corbusier : penser en architecture », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 34 / second semestre 2013, Strasbourg : Fondation PUS, 2013.
- LE CORBUSIER, *Conférences de Rio*, Introduction, établissement du texte et notes par Yannis TSIOMIS, Paris : Flammarion, 2006.
- LITZLER Pierre, *La poésie des rapports dans la conception de l'architecture de Le Corbusier*, Paris : Economica, 2005.
- LUCAN Jacques (dir.), *Le Corbusier : une encyclopédie*, Paris : Éditions de Centre Pompidou, 2001.
- MANIAQUE Caroline, *Le Corbusier et les Maisons Jaoul : Projets et fabrique*, Paris : Éditions A&J Picard, 2005.
- PAQUOT Thierry, *Les passions Le Corbusier*, Paris : Éditions de la Villette, 1989.
- PAQUOT Thierry / GRAS Pierre, *Le Corbusier voyageur*, Paris : L'Harmattan, 2008.

PERELMAN Marc, *Le Corbusier : Urbs ex machina : (le courant froid de l'architecture)*, Montreuil : Les Éditions de la Passion, 1986.

PEVSNER Nicolaus, *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Londres : Thames&Hudson, 2003.

RAGOT Gilles, *Le Corbusier à Firminy-Vert : Manifeste pour un urbanisme moderne*, Paris : Éditions du Patrimoine, 2011.

RICHARDS Simon, *Le Corbusier and the Concept of the Self*, Yale University Press, 2003.

ROWE Colin, *Mathématique de la villa idéale et autres essais*, Marseille : Éditions Parenthèses, 2014.

RÜEGG Arthur, *Le Corbusier : meubles et intérieurs 1905-1965*, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2014.

SBRIGLIO Jacques, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier*, Basel : Birkhäuser, 1996.

SBRIGLIO Jacques, *Le Corbusier. La Villa Savoye*, Basel : Birkhäuser, 1999.

SBRIGLIO Jacques, *Le Corbusier. L'Unité d'habitation de Marseille*, Basel : Birkhäuser, 2004.

SBRIGLIO Jacques (dir.), *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Marseille : Parenthèses, 2013.

TEGA Walter, « Paul Otlet, Otto Neurath, Le Corbusier : un projet pour la paix perpétuelle », in : *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°4 / 2014, Paris : Presses Universitaires de France, p. 545-559.

TURNER Paul Venable, *La formation de Le Corbusier : Idéalisme et Mouvement moderne*, Paris : Macula, 1987.

VOGT Adolf Max, *Le Corbusier, le bon sauvage*, Gollion : Infolio, 2003.

VON MOOS Stanislas, *Le Corbusier : l'architecte et son mythe*, 1970.

VON MOOS Stanislas, « Le Corbusier and Loos », in : *Assemblage*, N°4 (Oct. 1987), MIT Press, p. 24-37.

VON MOOS Stanislas, *Le Corbusier : Elements of a synthesis*, Rotterdam : 010 Publishers, 2009.

WEBER Nicholas Fox, *C'était Le Corbusier*, Paris : Fayard, 2009.

B / Rencontres de la Fondation Le Corbusier :

Centenaire de Le Corbusier. Bilan et perspectives, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1989.

La conservation de l'œuvre construite de Le Corbusier, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1990.

Le Corbusier et la nature, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1991.

Le Corbusier. La Nature, Paris : Éditions de la Villette, 2005.

Le Corbusier et la couleur, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1992.

Le Corbusier, écritures, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1993.

Le Corbusier : la ville, l'urbanisme, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1995.

Le Corbusier et l'Espagne, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1996.

Le Corbusier et l'antique voyage en Méditerranée, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1996.

Le Corbusier et le Japon, Paris : Éditions A. et J. Picard, 2007.

Le Corbusier et la Belgique, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1997.

Le Corbusier, voyages, rayonnement international, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 1997.

Le logement social dans la pensée et l'œuvre de Le Corbusier, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 2000.

Le Corbusier et Paris, Paris : Éditions Fondation Le Corbusier, 2001.

Le Corbusier. Le symbolique, le sacré et la spiritualité, Paris : Éditions de la Villette, 2003.

Le Corbusier. L'œuvre plastique, Paris : Éditions de la Villette, 2004.

Le Corbusier. La Suisse, les Suisses, Paris : Éditions de la Villette, 2005.

Le Corbusier. Moments biographiques, Paris : Éditions de la Villette, 2006.

L'Italie de Le Corbusier, Paris : Éditions de la Villette, 2007.

L'invention d'un architecte. Le Voyage en Orient de Le Corbusier, Paris : Éditions de la Villette, 2011.

Le Corbusier. Visions d'Alger, Paris : Éditions de la Villette, 2012.

Le Corbusier. L'aventure photographique, Paris : Éditions de la Villette, 2014.

III / Autres ouvrages / articles cités et utilisés

A / Philosophie

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 2008.

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Paris : Gallimard « folio essais », 2000.

BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris : Presses Universitaires de France, 1938.

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris : Presses Universitaires de France, 1941.

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1966.

CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2000.

COHN Danièle, DI LIBERTI Giuseppe, *Textes-clés d'Esthétique. Connaissance, art, expérience*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2012.

DE BUZON Frédéric, « Leibniz, « mon système » », *in : Cahiers philosophiques de Strasbourg*, numéro 18 – deuxième semestre 2004, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2004.

DELEUZE Gilles, *Deux Régimes de fous*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2003.

DEWEY John, *L'Art comme expérience*, Paris : Gallimard, 2012.

FIEDLER Konrad, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2003.

FIEDLER Konrad, *Aphorismes*, Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2013.

GARDIES Jean-Louis, *L'erreur de Hume*, Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

GILLE Bertrand, *Les Ingénieurs de la Renaissance*, Paris : Seuil, 1978.

GOODMAN Nelson, « La signification en architecture », *in : Reconceptions en philosophie*, Paris : PUF, 1994.

GRANGER Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie du style*, Paris : Odile Jacob, 1988.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Flammarion, 2000.

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres I*, Paris : Robert Laffont, 1993.

PAYOT Daniel, *Le philosophe et l'architecte*, Paris : Aubier Montaigne, 1992.
PAYOT Daniel, « Le jugement de l'architecture », in : *Le Portique*, Numéro 3 – 1999.
SCRUTON Roger, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton : Princeton University Press, 1979.
WEIL Simone, *Œuvres*, Paris : Gallimard « Quarto », 1999.

B / Histoire et théorie de l'art et de l'architecture

ARNHEIM Rudolf, *The dynamics of architectural form*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press, 1977.
BRITTON Karla, *Auguste Perret*, Paris : Phaidon, 2007.
CHOAY Françoise, *Urbanisme. Utopies et réalités*, Paris : Seuil, 1965.
DROSTE Magdalena, *Bauhaus : 1919 – 1933*, Berlin : Taschen, 2006.
GUERRAND Roger-Henri, *L'Art nouveau en Europe*, Paris : Librairie Académique Perrin, 2009.
HITCHCOCK Henry-Russell, JOHNSON Philip, *Le Style international*, Marseille : Éditions Parenthèses, 2001.
NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe : Réflexions sur l'art de bâtir*, Paris : Le Moniteur, 1996.
PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.
RUSKIN John, *Les sept lampes de l'architecture*, Paris : Klincksieck, 2008.
SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste, société*, Paris : Éditions Gallimard, 1982.
SCHWARTZ Frederic, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914*, Dresden : Verlag der Kunst, 1999.
SEMPER Gottfried, *Du style et de l'architecture*, Marseille : Parenthèses, 2007.
SUMMERSON John, *Le langage classique de l'architecture*, Paris : Thames & Hudson, 1991.

C / *Écrits d'artistes et d'architectes*

- AALTO Alvar, *La table ronde et autres textes*, Marseille : Éditions Parenthèses, 2012.
- GROPIUS Walter, *Architecture et société*, Paris : Éditions du Linteau, 1995.
- GUINZBOURG Mosei, *Le style et l'époque*, Gollion : Infolio éditions, 2013.
- KAHN Louis, *Silence et lumière*, Paris : Éditions du Linteau, 1996.
- LOOS Adolf, *Paroles dans le vide*, Paris : Éditions Champ Libre, 1979.
- LOOS Adolf, *Ornement et Crime*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003.
- MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, Paris : Éditions Paris & Rivages, 2011.
- PROVENSAL Henry, *L'Art de demain : vers l'harmonie intégrale*, Paris : Hachette BNF, 2013.
- ROSSI Aldo, *L'architecture de la ville*, Gollion : Infolio éditions, 2001.
- RENAN Ernest, *Prière sur l'Acropole*, Paris : Hachette BNF, 2013.
- VALERY Paul, *Eupalinos*, Paris : Gallimard, 1970.
- VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris : Dunod, 1999.
- VENTURI Robert – SCOTT BROWN Denise – IZENOUR Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles : Mardaga, 2008.
- Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée*, Paris : Hermann, 1978.
- VITRUVÉ, *Les dix livres d'Architecture*, Paris : Éditions Errance, 2005.
- WRIGHT Frank Lloyd, *Testament*, Marseille : Parenthèses, 2003.
- WRIGHT Frank Lloyd, *L'avenir de l'architecture*, Paris : Éditions du Linteau, 2003.

IV / Œuvre architecturale

A / Réalisations

Villa Fallet
Suisse, La Chaux-de-Fonds
1905

Villa Jaquemet
Suisse, La Chaux-de-Fonds
1907

Villa Stotzer
Suisse, La Chaux-de-Fonds
1907

Villa Jeanneret-Perret
Suisse, La Chaux-de-Fonds
1912

Villa Favre-Jacot
Suisse, Le Locle
1912

Villa Schwob
Suisse, La Chaux-de-Fonds
1916

Cinéma "La Scala"
Suisse, La Chaux-de-Fonds
1916

Cité ouvrière
France, Saint-Nicolas d'Aliermont
1917

Château d'eau
France, Podensac
1917

Aménagement de la villa Berque
France, Paris
1921

Maison-atelier du peintre Amédée Ozenfant
France, Paris
1922

Villa Besnus, "Ker-Ka-Ré"
France, Vaucresson
1922

Villas Lipchitz-Miestchaninoff
France, Boulogne-sur-Seine
1923

Maisons La Roche-Jeanneret
France, Paris
1923 - 1925

Villa Le Lac
Suisse, Corseaux
1923

Maison et cantine
France, Lège
1924

Maison du Tonkin
France, Bordeaux
1924

Maison Planeix
France, Paris
1924

Pavillon de l'Esprit Nouveau
France, Paris
1924

Quartiers Modernes Frugès
France, Pessac
1925

Armée du Salut, Palais du Peuple
France, Paris
1926

Maison Guiette
Belgique, Anvers
1926

Maison Cook
France, Boulogne-sur-Seine
1926

Maison Ternesien
France, Boulogne-sur-Seine
1926

Villa Stein-de-Monzie, "Les Terrasses"
France, Garches (Vaucresson)
1926

Villa Church
France, Ville-d'Avray
1927

Pavillon Nestlé
France, Paris
1927

Maisons Weissenhof-Siedlung
Allemagne, Stuttgart
1927

Villa Savoye
France, Poissy
1928

Villa Baizeau
Tunisie, Carthage
1928

Centrosoyus
Russie, Moscou
1928

Appartement de M. Charles de Beistegui
France, Paris
1929

Armée du Salut, Asile flottant (Péniche Louise Catherine)
France, Paris
1929

Armée du Salut, Cité de Refuge
France, Paris
1929

Villa de Madame H. de Mandrot
France, Le Pradet
1929

Pavillon d'aviation S.T.A.R.
France, Le Bourget
1930

Pavillon Suisse, Cité Internationale Universitaire
France, Paris
1930

Immeuble Clarté
Suisse, Genève
1930

Immeuble Molitor, 24 rue Nungesser et Coli
France, Paris
1931 - 1934

Maison de week-end
France, La Celle-Saint-Cloud
1934

Villa "Le Sextant"
France, Les Mathes
1935

Pavillon des Temps Nouveaux
France, Paris
1936

Centre de réadaptation des jeunes chômeurs
France, Paris
1938

Centre scientifique de la Main-d'oeuvre
France, Paris
1938

Unité d'habitation
France, Marseille
1945

Usine Claude et Duval
France, Saint-Dié
1946

Maison du Docteur Curutchet
Argentine, La Plata
1949

Cabanon de Le Corbusier
France, Roquebrune-Cap-Martin
1949

Main Ouverte
Inde, Chandigarh
1950 - 1965

École d'Art et d'Architecture
Inde, Chandigarh
1950 - 1965

Chapelle Notre Dame du Haut
France, Ronchamp
1950 - 1955

Palais des Filateurs
Inde, Ahmedabad
1951

Villa de Madame Manorama Sarabhai
Inde, Ahmedabad
1951

Villa Shodhan
Inde, Ahmedabad
1951

Maisons Jaoul
France, Neuilly-sur-Seine
1951

Musée
Inde, Ahmedabad
1951

Musée
Inde, Chandigarh
1952

Haute Cour
Inde, Chandigarh
1952

Unité d'Habitation
France, Rezé
1952

Secrétariat
Inde, Chandigarh
1953

Maison du Brésil, cité internationale Universitaire
France, Paris
1953

Couvent Sainte-Marie de la Tourette
France, Eveux-sur-l'Arbresle
1953

Barrage
Inde, Bhakra
1955

Palais de l'Assemblée
Inde, Chandigarh
1955

Tombe de Le Corbusier
France, Roquebrune-Cap-Martin
1955

Unités de camping
France, Roquebrune-Cap-Martin
1956

Unité d'Habitation
France, Briey-en-Forêt
1956

Stade
Irak, Bagdad
1956

Maison de la Culture
France, Firminy
1956

Unité d'Habitation
Allemagne, Berlin
1957

Musée National d'Art Occidental
Japon, Tokyo
1957

Pavillon Philips, exposition internationale de 1958
Belgique, Bruxelles
1958

Unité d'habitation
France, Firminy
1960

Bâtiments de l'écluse
France, Kembs-Niffer
1960

Eglise Saint Pierre
France, Firminy
1960 - 2006

Carpenter Center for Visual Arts
Etats-Unis, Cambridge
1961

Pavillon d'exposition ZHLC (Maison de l'Homme)
Suisse, Zürich
1963

Stade
France, Firminy
1965

B / Projets

Magasin

Suisse, La Chaux-de-Fonds
1913

Plan de La Chaux-de-Fonds

Suisse, La Chaux-de-Fonds
1913

Maison Dom-Ino

Sans lieu
1914

Cité-jardin aux Crétets

Suisse, La Chaux-de-Fonds
1914

Pont Butin

Suisse, Genève
1915

Le Moulinet

Sans lieu
1916

Immeuble locatif

Sans lieu
1916

Villa Paul Poiret

Sans lieu
1916

Usine hydro-électrique

France, Isle-Jourdain
1917

Cité ouvrière du Vouldy

France, Troyes
1917

Abattoir frigorifique

France, Challuy
1917

Maisons ouvrières

France, Saintes
1917

Légation Suisse

France, Paris
1918

Abattoir frigorifique

France, Garchisy
1918

Maisons Monol

Sans lieu
1919

Maisons ouvrières, Le Pont Vert

France, Ecoen
1920

Maisons ouvrières

France, Grand-Couronne
1920

Maisons ouvrières en série

Sans lieu
1920

Maisons ouvrières, manufacture de Saint Gobain

France, Thourotte
1920

Maison d'artiste
Sans lieu
1922

Maison de week-end
France, Rambouillet
1922

Immeubles-villas
Sans lieu
1922

Maison Citrohan
Sans lieu
1922

Étude pour un stade
Sans lieu
1922

Ville contemporaine de trois millions d'habitants
Sans lieu
1922

Urbanisme
Suisse, Corseaux
1923

Maison Ribot
Sans lieu
1923

Maisons en série pour artisans
Sans lieu
1924

Maison Canale
France, Boulogne-sur-Seine
1924

Galerie-appartement Paul Guillaume
France, Paris
1924

Villa Mongermon
France, Paris
1924

Villa Meyer
France, Neuilly-sur-Seine
1925

Villa près de Bordeaux
France, Bordeaux
1925

Garage Sensaud de Lavaud
France, Neuilly-sur-Seine
1925

Immeuble Pleyel, salle de danse
France, Paris
1925

Cité Universitaire
France, Paris
1925

Cité jardin
Sans lieu
1925

Lotissement Peugeot
France, Audincourt
1925

Immeubles-villas
France, Boulogne-sur-Seine
1925

Maison Casa Fuerte
France, Paris
1925
Plan Voisin
France, Paris,
1925
Plan de Paris
France, Paris
1925
Propriété de M. Dampf
France, Paris
1926
Manufacture Frugès
France, Bordeaux
1926
Maison "Minimum"
Sans lieu
1926
Maison-atelier Dutheil
France, Paris
1926
Maison Cumenge
France, Bordeaux
1926
Bureaux Omega
France, Paris
1926
Immeuble, stade, garage Cardinet
France, Paris
1926
Garage et lotissement Berque
France, Paris
1926
Garage Raspail
France, Paris
1926
Galerie Pellegrini
France, Paris
1926
Villa de la princesse de Polignac
France, Neuilly-sur-Seine
1926
Villa Joseph et Hanau
France, Vaucresson
1926
Palais de la Société des Nations
Suisse, Genève
1927
Immeuble Wanner
Suisse, Genève
1928
Villa Ocampo
Argentine, Buenos Aires
1928
Villa Paulo Prado
Brésil, Sao Paulo
1929
Villa Jacquin
France, Bois-Colombes
1929

Urbanisme
Brésil, Rio de Janeiro
1929

Urbanisme
Argentine, Buenos Aires
1929

Église, Le Tremblay
France, Le Tremblay
1929

Aménagement de la porte Maillot
France, Paris
1929

Mundaneum, Musée mondial
Suisse, Genève
1929

Quartier Monteclin
France, Bièvres
1929

Maison Canneel
Belgique, Bruxelles
1929

Ma maison
Sans lieu
1929

Imprimerie Draeger
France, Montrouge
1929

Maisons Loucheur
Sans lieu
1929

Maison Errazuriz
Chili, Sans lieu
1930

Palais des Soviets
Russie, Moscou
1930

Aménagement du carrefour Raspail
France, Paris
1930

École Manin
France, Paris
1930

Immeuble Wiener
Suisse, Genève
1930

Immeuble Eaux-Vives, parcelle 121
Suisse, Genève
1930

Urbanisme, projets A,B,C,H
Algérie, Alger
1930

Villa Martinez de Hoz
Argentine, Buenos Aires
1930

Villa Goldenberg
France, Paris
1930

Villa Harris
Suisse, Vevey
1930

Ville Radieuse
Sans lieu
1930
Musée d'Art contemporain
France, Paris
1931
Cinéma à Montparnasse
France, Paris
1931
Musée des artistes vivants
France, Nesle-la-Vallée
1931
Lotissement
Espagne, Barcelone
1931
Immeuble Invalides, rue Fabert
France, Paris
1932
Immeuble locatif S.Z.C.H.
Suisse, Zurich
1932
Immeuble, maison locative Lafon
Algérie, Alger
1933
Immeuble Rentenanstalt
Suisse, Zurich
1933
Immeuble G.B.
France, Boulogne-sur-Seine
1933
Lotissement Durand, Oued Ouchaia
Algérie, Alger
1933
Maison locative Ponsik
Algérie, Alger
1933
Petite maison, C.M.A.
Algérie, Alger
1933
Urbanisme
Suisse, Genève
1933
Plan Macia
Espagne, Barcelone
1933
Urbanisme
Algérie, Nemours
1933
Urbanisme
Suède, Stockholm
1933
Unité d'habitation
France, Petit-Clamart
1933
Urbanisme de la rive gauche de l'Escaut
Belgique, Anvers
1933
Sanatorium
Suisse, Zurich
1934

Villa Heng-Verlaine
France, Paris
1934
Immeuble Dubois et Lepeu
France, Paris
1934
Immeuble Feuardent
France, Paris
1934
Immeuble pour ouvriers Z.C.H.A.
Suisse, Zurich
1934
Immeuble Bastion Kellermann
France, Paris
1935
Boutique Bat'a
Sans lieu
1935
Pavillon du Jeune Homme
Belgique, Bruxelles
1935
Musée de la ville et de l'état
France, Paris
1935
Urbanisme Bat'a
France, Hellocourt
1935
Urbanisme Bat'a
Tchécoslovaquie, Zlin
1935
Immeuble, boulevard Montmartre
France, Paris
1935
Voiture "minimum"
Sans lieu
1936
Plan directeur
Argentine, Buenos Aires
1936
Stade de 100.000 places
France, Paris
1936
Bureaux Facom
France, Gentilly
1936
Cité Universitaire
Brésil, Rio de Janeiro
1936
Aménagement de Paquebot Ile de France
Sans lieu
1936
Ministère de l'Education Nationale et de la Santé
Brésil, Rio de Janeiro
1936
Maison du Docteur Rameaux
France, Romainville
1936
Ilot insalubre n°6
France, Paris
1936

Gratte-ciel Cartésien
Sans lieu
1937
Immeuble Félix, rue Richer
France, Paris
1937
Appartements Vélodrome d'hiver
France, Paris
1937
Exposition de 1937, Projet C, Centre d'esthétique contemporaine
France, Paris
1937
Monument Paul Vaillant-Couturier
France, Villejuif
1937
Pavillon Bat'a
France, Paris
1937
Pavillon de la France à l'exposition de l'Eau
Belgique, Liège
1937
Maison de week-end Jaoul
Sans lieu
1937
Pavillon pour 40 hommes
Sans lieu
1938
Aménagement de la tête du Pont de Saint Cloud
France, Boulogne-sur-Seine
1938
Immeuble, rue Paul Chotard
France, Paris
1938
Gratte-ciel, quartier de la Marine, cité des affaires
Algérie, Alger
1938
Réorganisation agraire, ferme et village radieux
Sans lieu
1938
Jeu Ville Radieuse
Sans lieu
1938
Ideal Home, Arundell Clarke
Grande-Bretagne, Londres
1939
Aménagement station de sport d'hiver et d'été
France, Vars
1939
Aménagement de la place de la mairie
France, Boulogne-sur-Seine
1939
Station biologique
France, Roscoff
1939
Musée à croissance illimitée
Sans lieu
1939
Maisons pour ingénieurs et contremaîtres, S.P.A.
France, Lannemezan
1940

M.A.S., maisons montées à sec
Sans lieu
1940
Maisons "Murondins"
Sans lieu
1940
École volante (en collaboration avec Jean Prouvé)
Sans lieu
1940
Urbanisme
France, Vézelay
1940
Résidence Peyrissac, domaine agricole
Algérie, Cherchell
1942
Usine verte
Sans lieu
1944
Unités d'habitation transitoires
Sans lieu
1944
Unité d'habitation, recherches
Sans lieu
1944
Urbanisme
France, La Rochelle-La Pallice
1945
Urbanisme
France, Saint-Dié
1945
Urbanisme
France, Saint-Gaudens
1945
Le Modulor
Sans lieu
1945
Urbanisme
France, Marseille
1945
Usine S.C.A.N.
France, La Rochelle-La Pallice
1946
Urbanisme
France, Marseille-Sud
1946
Palais des Nations Unies
États-Unis, New-York
1947
Urbanisme
Turquie, Izmir
1948
Basilique
France, La Sainte-Baume
1948
Roq et Rob
France, Roquebrune-Cap-Martin
1949
Magasin Bally
France, Paris
1949

Institut audio-visuel
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Maisons rurales
France, Lagny
1950
Maison Fueter
Suisse, Lac de Constance
1950
Maison des Péons
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
P.T.T. Building
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Barrage Sukhna-Dam
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Tour d'ombres
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Monument des martyrs
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Palais du Gouverneur
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Arborisation
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Art Gallery
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Capitol
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Centre culturel
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Amritsar Memorial
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
City Center
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Cinéma
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Cité industrielle
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Bureaux du gouvernement
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Bureau Thapar
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Grille climatique
Inde, Chandigarh
1950 - 1965

Grain Market
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Exposition "Synthèse des arts majeurs", Porte maillot
France, Paris
1950
Immeuble, boulevard Montmorency
France, Paris
1950
Stade
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Urbanisme
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Urbanisme
Colombie, Bogota
1950
V2 Station Market
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Vallée des loisirs
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Village du gouverneur
Inde, Chandigarh
1950 - 1965
Urbanisation quartier Rotterdam
France, Strasbourg
1951
Maison type La Rochelle
Sans lieu
1953
Aéroclub
France, Doncourt
1953
Villa Chimambhai
Inde, Ahmedabad
1953
Étude d'habitation H.E.M.
France, Roubaix
1953
Maisons de vacances 3,66 x 3,66
France, Roquebrune-Cap-Martin
1956
Maisons rurales
France, Chessy
1956
Étude 2,26 x 2,26
France, Roquebrune-Cap-Martin
1956
Urbanisme
France, Meaux
1957
Unité d'habitation
France, Meaux
1957
Urbanisme
Allemagne, Berlin
1958

Unité d'habitation
France, Boé
1958

Unité d'habitation
France, Brétigny
1960

Unité d'habitation
France, Roussillon
1960

Unité d'habitation
France, Tours
1960

Unité d'habitation
France, Villacoublay
1960

Centre culturel
Tchad, Fort-Lamy
1960

Hôtel et palais des congrès (Gare d'Orsay)
France, Paris
1961

Pavillon d'exposition, palais Ahrenberg
Suède, Stockholm
1962

Aménagement de la vallée de la Meuse
France, Vallée de la Meuse
1962

Église, Bologne
Italie, Bologne
1962

Centre d'art international
Allemagne, Erlenbach
1962

Olivetti, centre de calculs électroniques
Italie, Rho
1963

Ambassade de France
Brésil, Brasilia
1964

Hôpital
Italie, Venise
1964

Palais des congrès
France, Strasbourg
1964

Musée du XXe siècle
France, Nanterre
1965

INDEX DES NOMS

- AGAMBEN, Giorgio, 90, 91, 92, 562
ALBERTI, Leon Battista, 76, 266
BAUDOUÏ, Rémi, 180, 183, 184, 557
BEHRENS, Peter, 146, 390, 439, 498
BENJAMIN, Walter, 119, 468, 469, 471, 481, 482, 562
BENTON, Tim, 303, 308, 350, 353, 354, 558
BERGSON, Henri, 50, 119, 120, 562
BERLAGE, Hendrik Petrus, 146
BERNHARDT, Uwe, 163, 217, 218, 219, 558
BOULLEE, Étienne-Louis, 199, 386
BOURDIEU, Pierre, 139, 140, 142
CANGUILHEM, Georges, 19, 35, 36, 37, 38, 39, 308, 313, 336, 337, 361, 362, 562
CHAPALLAZ, René, 395, 396
CHOAY, Françoise, 123, 124, 279, 357, 563
CHOISY, Auguste, 147, 409, 411
COHEN, Jean-Louis, 157, 179, 180, 185, 188, 202, 341, 344, 558
COHN, Danièle, 14, 491, 495, 562
CURTIS, William J. R., 9, 143, 144, 145, 280, 283, 296, 297, 298, 311, 316, 317, 320, 322, 323, 341, 413, 431, 541, 559
DE BUZON, Frédéric, 3, 25, 536, 537, 541, 562
DELEUZE, Gilles, 19, 20, 481, 562
DEWEY, John, 20, 21, 488, 490, 491, 492, 493
DI LIBERTI, Giuseppe, 14, 491, 495, 562
DUBAN, Félix, 82
DUMONT, Marie-Jeanne, 378, 385, 386, 387, 399, 557, 558
EIFFEL, Gustave, 83, 438, 439
FICHANT, Michel, 25
FIEDLER, Konrad, 11, 500, 562
FRAMPTON, Kenneth, 112, 288, 296, 297, 300, 308, 309, 315, 327, 329, 330, 331, 332, 344, 345, 559
GARDIES, Jean-Louis, 37
GARNIER, Tony, 341, 342, 344
GILLE, Bertrand, 120, 121, 562
GRANGER, Gilles-Gaston, 136, 137, 138, 562
GRASSET, Eugène, 17, 383, 395, 396, 399
GRESLERI, Giuliano, 65, 67, 68, 233
GROPIUS, Walter, 146, 431, 564
GUADET, Julien, 409
GUINZBOURG, Mosei, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 564
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 15, 410
HUME, David, 36, 37, 533, 562
JONES, Owen, 17, 383

KANT, Emmanuel, 264, 272, 273, 427, 448, 462, 501, 517, 518, 523, 562
 LABROUSTE, Henri, 83, 439
 LAUGIER, Marc-Antoine, 17, 368
 LEDOUX, Claude-Nicolas, 226, 386, 559
 LITZLER, Pierre, 3, 476, 477, 478, 559
 LOOS, Adolf, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 173, 218, 241, 257, 308, 420, 560, 564
 LUCAN, Jacques, 180, 490, 559
 MANIAQUE, Caroline, 300, 321, 327, 328, 329, 330, 332, 350, 559
 MIES VAN DER ROHE, Ludwig, 109, 301, 563
 MORRIS, William, 381, 385, 389, 564
 MUTHESIUS, Hermann, 146
 NIETZSCHE, Friedrich, 17, 90, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 146, 196, 397, 562
 OZENFANT, Amédée, 6, 22, 64, 117, 309, 325, 372, 376, 389, 416, 417, 418, 419, 420, 423, 424, 425, 426, 428, 477, 536, 553, 565
 PALLADIO, Andrea, 77, 308
 PANOFSKY, Erwin, 138, 139, 140, 141, 142, 563
 PAYOT, Daniel, 90, 149, 272, 273, 477, 562, 563, 564
 PERRET, Auguste, 6, 17, 22, 64, 75, 83, 148, 176, 177, 178, 295, 297, 372, 376, 381, 387, 390, 392, 393, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 411, 412, 413, 416, 439, 441, 442, 499, 556, 557, 563, 565
 PERRIAND, Charlotte, 194
 PHIDIAS, 69, 93, 224, 226, 234, 258, 267, 454, 502, 510, 522
 PROVENSAL, Henry, 17, 146, 196, 397, 541, 564
 RENAN, Ernest, 17, 497, 498, 502, 564
 RITTER, William, 22, 64, 376, 558
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 177, 196, 239, 241, 243, 246, 495
 ROWE, Colin, 288, 560
 RUSKIN, John, 17, 65, 110, 146, 173, 381, 384, 386, 387, 397, 541, 563
 SBRIGLIO, Jacques, 335, 341, 342, 560
 SCHAPIRO, Meyer, 133, 134, 563
 SCHOPENHAUER, Arthur, 100, 410
 SCHURE, Édouard, 17, 146, 196, 397
 SCRUTON, Roger, 14, 15, 563
 SERLIO, Sebastiano, 76, 77
 SUMMERSON, John, 75, 76, 77, 78, 563
 TURNER, Paul Venable, 16, 17, 98, 146, 236, 278, 281, 282, 283, 298, 323, 369, 370, 371, 376, 400, 401, 411, 412, 431, 497, 498, 510, 514, 560
 VAGO, Pierre, 401, 409, 411
 VALERY, Paul, 119, 231, 251, 257, 406, 500, 507, 528, 533, 564
 VAN DE VELDE, Henri, 389
 VENTURI, Robert, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 319, 564

VIGNOLE (Jacopo Barozzi da Vignola),
77, 78, 239, 300

VIOLLET-LE-DUC, 17, 21, 81, 83, 143,
147, 154, 385, 400, 409, 564

VITRUVE (Marcus Vitruvius Pollio), 76,
77, 175, 564

VOGT, Adolf Max, 23, 186, 212, 243,
244, 246, 271, 314, 315, 322, 377,
497, 521, 560

VON MOOS, Stanislas, 60, 61, 148, 152,
153, 296, 297, 313, 318, 322, 324,
342, 345

WEBER, Nicholas Fox, 139, 185, 187,
195, 198, 202, 342, 560

WEIL, Simone, 351, 352, 432, 442,
488, 563

WRIGHT, Frank Lloyd, 37, 146, 188,
431, 439, 564

INDEX DES NOTIONS

- Académisme, 4, 59, 70, 71, 72, 73, 78, 79, 85, 86, 87, 93, 101, 102, 103, 106, 107, 115, 116, 132, 163, 195, 199, 206, 208, 211, 216, 219, 238, 245, 252, 274, 300, 319, 433, 439, 477, 496, 497, 502, 503, 505, 513
- Architecture (comme art des rapports), 6, 471, 472, 483, 510
- Architecture (comme art du temps), 6, 373, 458, 471, 472, 483
- Art décoratif, 27, 29, 90, 110, 176, 221, 237, 241, 255, 256, 295, 422, 433, 553
- Art nouveau, 81, 154, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 385, 389, 391, 396, 541, 563
- Beauté, 6, 15, 41, 45, 63, 77, 83, 101, 103, 147, 160, 166, 167, 171, 189, 196, 224, 231, 233, 236, 249, 254, 257, 264, 265, 280, 281, 333, 348, 367, 371, 372, 373, 408, 413, 422, 425, 426, 427, 428, 435, 436, 438, 439, 440, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 455, 456, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 479, 482, 485, 486, 488, 498, 499, 501, 502, 503, 505, 506, 509, 511, 515, 522, 524, 527, 530, 531, 539, 547
- Beaux-arts, 11, 72, 78, 79, 82, 83, 386, 392, 405, 438, 439, 446, 545
- Besoins (de l'esprit), 5, 44, 167, 209, 231, 233, 234, 249, 257, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 274, 275, 447, 450, 546
- Besoins (du corps), 5, 38, 44, 96, 167, 209, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 245, 249, 254, 257, 258, 263, 265, 274, 450, 451, 459, 504, 508, 546
- Brutalisme, 12, 111, 285, 300, 323, 326, 329, 334, 353, 429, 527, 534
- Cinq points d'une architecture nouvelle, 5, 39, 79, 157, 170, 171, 177, 214, 281, 285, 291, 294, 299, 301, 303, 304, 305, 309, 310, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 391, 414, 431
- Construction, 14, 22, 23, 41, 42, 54, 60, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 110, 129, 143, 144, 149, 152, 154, 166, 171, 176, 178, 194, 202, 217, 225, 228, 232, 243, 245, 246, 247, 249, 252, 254, 258, 264, 265, 282, 293, 297, 299, 301, 302, 311, 316, 322, 335, 353, 356, 358, 368, 372, 388, 402, 405, 406, 407, 409, 412, 414, 435, 436, 437, 441, 443, 446, 447, 452, 453, 455, 474, 479, 506, 513, 514, 515, 521, 526, 546
- Dom-Ino (système), 9, 170, 186, 281, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 303, 311, 319, 320, 324, 330, 414, 569
- Échelle humaine, 5, 18, 39, 43, 167, 173, 175, 208, 209, 213, 215, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 232,

233, 234, 235, 239, 240, 241, 243, 244,
245, 246, 248, 249, 252, 253, 254, 255,
257, 258, 262, 264, 267, 268, 274, 275,
276, 280, 281, 282, 285, 291, 298,
314, 325, 331, 334, 335, 336, 348, 354,
360, 361, 386, 416, 433, 440, 444, 458,
460, 463, 472, 479, 496, 504, 508, 511,
527, 546, 555

Espace indicible, 6, 45, 220, 264, 328,
334, 367, 373, 429, 432, 434, 487, 523,
524, 525, 526, 528, 529, 530, 531, 532,
534, 535, 537, 538, 539, 540, 541, 542,
543, 552

Esprit nouveau, 43, 44, 52, 90, 99, 115,
116, 117, 126, 131, 138, 140, 156, 164,
169, 172, 173, 175, 176, 215, 217, 218,
333, 407, 418, 419, 422, 423, 433, 440,
546

Éthique, 163, 164, 173, 177, 217, 218,
282, 397

Façade libre, 172, 301, 309, 310, 316,
317, 318, 319, 322

Fenêtre en longueur, 172, 301, 309, 310,
311, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 354

Folklore, 5, 23, 43, 68, 89, 113, 154, 167,
209, 223, 230, 233, 234, 235, 236, 237,
238, 239, 240, 246, 248, 249, 250, 251,
252, 253, 254, 257, 258, 391, 399, 416,
501, 508, 546, 555

Génie, 45, 59, 66, 78, 85, 89, 134, 177,
193, 196, 233, 235, 250, 254, 274, 288,
294, 323, 334, 367, 415, 431, 435, 456,
461, 462, 465, 473, 488, 502, 504, 510,
515, 517, 518, 520, 521, 522, 524, 528,
532, 543, 547

Géométrie, 5, 23, 44, 64, 111, 132, 141,
173, 174, 209, 212, 214, 219, 226, 229,
236, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 279,
280, 281, 282, 341, 348, 355, 356, 383,
384, 429, 432, 445, 461, 504, 510, 514,
521, 526, 528

Historicisme, 4, 23, 41, 42, 71, 80, 83,
143, 149, 206, 211, 238, 252, 382, 389,
439, 497, 545, 547

Homme (tout nu), 239, 240, 241, 243,
256

Hors-norme, 6, 35, 45, 210, 254, 265,
267, 279, 367, 368, 371, 372, 373, 375,
376, 390, 398, 417, 429, 433, 435, 441,
448, 456, 457, 463, 467, 471, 473, 487,
489, 501, 502, 503, 504, 505, 509, 510,
512, 518, 521, 522, 523, 524, 525, 530,
542, 543, 544, 545, 548, 549, 550, 552

Hors-norme (production normative du),
6, 42, 45, 372, 390, 428, 435, 461, 487,
501, 505, 522, 548, 550

Idéalisme, 158, 282, 283, 298, 370, 371,
410, 411, 412, 560

Ingénieur, 6, 9, 80, 82, 84, 107, 120, 131,
132, 143, 150, 167, 169, 175, 233, 254,
258, 275, 372, 403, 405, 407, 436, 437,
439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446,
447, 451, 453, 455, 456, 459, 465, 474,
486, 510, 513, 555, 575

Intuition, 50, 117, 119, 140, 161, 277, 278, 283, 335, 352, 466, 511, 517, 526, 531, 533, 543
Jugement esthétique, 94, 272, 273, 462, 467
Langage de l'architecture, 171, 209, 234, 467, 474, 475, 480, 481, 507
Machine, 11, 93, 107, 109, 111, 112, 118, 120, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 144, 147, 167, 168, 192, 200, 209, 232, 234, 238, 249, 250, 252, 267, 270, 282, 288, 321, 327, 329, 333, 339, 341, 344, 371, 382, 384, 390, 391, 413, 421, 422, 425, 450, 464, 465, 499, 506, 509, 510, 511, 513, 514, 539
Machinisme, 5, 43, 53, 74, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 131, 132, 155, 157, 168, 174, 175, 190, 205, 215, 217, 220, 237, 247, 253, 276, 290, 328, 332, 423, 546
Mathématique sensible, 275, 485, 528
Modernité, 5, 23, 50, 67, 80, 90, 93, 115, 116, 127, 130, 131, 132, 133, 146, 149, 150, 155, 162, 163, 170, 171, 173, 177, 217, 218, 220, 239, 241, 283, 300, 319, 323, 329, 330, 331, 332, 343, 375, 379, 381, 382, 384, 399, 412, 413, 415, 419, 420, 422, 439, 440, 513, 558
Modulor, 8, 9, 39, 50, 208, 211, 215, 218, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 275, 278, 281, 285, 291, 312, 328, 331, 335, 336, 337, 338, 383, 429, 431, 434, 485, 517, 526, 527, 536, 537, 548, 554, 555, 576
Musique, 20, 259, 373, 375, 484, 485, 528, 535, 536, 537, 539, 540, 541, 542
Parthénon, 5, 6, 44, 68, 88, 89, 93, 101, 102, 111, 209, 219, 226, 230, 233, 234, 249, 250, 257, 258, 264, 265, 266, 267, 270, 373, 384, 391, 412, 415, 422, 449, 453, 454, 463, 464, 465, 466, 468, 470, 471, 487, 488, 489, 490, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 512, 513, 514, 518, 519, 520, 521, 523, 524, 525, 543, 546
Paysage, 102, 107, 108, 325, 344, 380, 384, 490, 497, 539, 540, 541
Peinture, 8, 19, 20, 27, 28, 29, 31, 113, 132, 228, 375, 386, 394, 419, 420, 428, 452, 458, 485, 540, 556
Philosophie, 3, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 25, 35, 77, 107, 108, 136, 140, 187, 264, 282, 283, 321, 368, 400, 410, 445, 488, 526, 539, 562
Physiologie des sensations, 41, 44, 211, 234, 269, 271, 272, 274, 427, 459, 462, 472, 475, 528, 533
Pilotis, 11, 173, 281, 297, 301, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 321, 322, 323, 344, 431
Plan libre, 171, 296, 301, 308, 310, 311, 312, 316, 317, 318, 322, 325, 381, 477
Politique, 5, 41, 53, 54, 73, 82, 105, 121, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195,

196, 197, 198, 200, 201, 202, 241, 259, 345, 359

Promenade architecturale, 39, 208, 234, 285, 325, 434, 458, 482, 485

Proportion, 15, 20, 76, 123, 165, 168, 171, 226, 229, 279, 283, 334, 335, 422, 466, 485, 486, 501, 507, 515, 528, 529, 533, 536, 537, 538

Purisme, 6, 28, 108, 259, 267, 270, 271, 285, 291, 299, 300, 301, 303, 304, 323, 326, 327, 328, 331, 389, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 427, 429, 435, 443, 444, 473, 477, 509, 511, 534, 536, 555

Rationalisme, 17, 226, 282, 298, 312, 368, 369, 371, 373, 400, 402, 406, 410, 411, 412, 447, 465, 548

Sculpture, 8, 113, 328, 452, 458, 556

Standard, 39, 41, 44, 152, 169, 209, 211, 212, 221, 230, 232, 234, 235, 249, 250, 251, 253, 254, 266, 267, 268, 275, 280, 302, 303, 329, 330, 331, 332, 337, 339, 350, 355, 358, 391, 415, 423, 446, 461, 508, 512, 513, 514, 515, 516, 518

Style, 5, 22, 24, 43, 65, 66, 79, 80, 83, 84, 99, 112, 122, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 169, 171, 175, 191, 196, 205, 206, 253, 294, 311, 324, 325, 378, 379, 380, 391, 411, 431, 437, 478, 508, 555, 562, 563, 564

Système, 5, 9, 17, 18, 24, 25, 35, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 49, 55, 56, 59, 60, 70, 76, 79, 85, 87, 113, 120, 121, 122, 126, 134, 139, 142, 148, 150, 158, 160, 162, 164, 166, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 185, 186, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 210, 224, 225, 230, 232, 248, 267, 278, 281, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 304, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 335, 336, 341, 344, 346, 348, 350, 354, 357, 363, 367, 368, 379, 391, 409, 410, 411, 414, 426, 432, 433, 446, 477, 509, 514, 517, 527, 547, 548, 549, 550, 562

Toit-jardin, 173, 301, 310, 311, 313, 314, 316, 320

Urbanisme, 6, 8, 12, 23, 24, 27, 28, 31, 39, 41, 42, 57, 58, 60, 61, 72, 73, 80, 121, 123, 124, 126, 129, 131, 134, 135, 165, 166, 169, 186, 190, 191, 195, 200, 201, 211, 215, 221, 222, 275, 278, 285, 289, 293, 302, 303, 316, 323, 333, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 384, 386, 394, 403, 413, 433, 447, 450, 451, 454, 496, 533, 545, 553, 554, 555, 556, 560, 561, 563, 570, 572, 573, 574, 576, 578

Utilité, 6, 9, 36, 63, 78, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 107, 144, 167, 171, 231, 232, 251, 262, 263, 268, 269, 280, 333, 348, 356, 436, 445, 448, 449, 450, 451,

452, 453, 454, 455, 456, 461, 465, 480,
502, 506, 520

Utopie, 54, 180, 199, 201, 352

**ANNEXES /
TEXTES DE LE CORBUSIER**

PRÉSENTATION

Dans ce cahiers d'annexes, nous donnons à lire sept textes peu accessibles de Le Corbusier, textes ayant une importance particulière dans le cadre de nos recherches. D'autres articles, tout aussi importants mais plus facilement accessibles, n'ont pas été reproduits ici.

Les sept textes qui seront à lire ici sont donc les suivants :

- « Manifestation décisive », conservé à la FLC sous la côte [A3-2-229], article rédigé par Le Corbusier en novembre 1932 et publié une seule fois en juillet 1933 dans la revue *20e siècle*.
- « Défense de l'architecture » (conservé à la FLC sous la côte [A2-19-47] ; notre reconstitution du texte permet de dissiper une petite erreur de cotation : alors que le dernier chiffre de la côte générale attribuée à un texte (« 47 » ici) semble toujours indiquer la référence de la première page de l'article en question, il apparaît clairement que ce texte soit bien plutôt à reconstituer comme suit : 63-62-47-...-61). Il s'agit d'un texte publié en français en 1933 dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, à partir d'un texte originellement publié en tchèque en 1931 dans la revue *Musaion* (sous le titre « Obrana architektury ») en réponse aux critiques de Karel Teige.

- « Esprit grec – Esprit Latin – Esprit gréco-latin », conservé à la FLC sous la côte [A3-2-232] et publié dans la deuxième livraison de la revue *Préludes* en février 1933.
- « Air, Son, Lumière », conservé à la FLC sous la côte [X1-11-315] et qui est le texte d'une conférence prononcée par Le Corbusier le 3 août 1933 à Athènes.
- « Le Verre, Matériau fondamental de l'architecture moderne », conservé sous la côte [A3-2-294]. Ce texte date de 1935. Nous établissons ici une version du texte à partir du tapuscrit avec corrections manuscrites et nous donnons également une version établissant le détail des corrections opérées par Le Corbusier.
- « Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture » (conservé à la FLC en deux versions sous les côtes [U3-17-107] et [U3-17-109]). Il s'agit du texte de l'intervention de Le Corbusier au VIème Congrès de la Volta à Rome (25-31 octobre 1936). Les actes ont été publiés sous forme de plaquette en 1937.
- « Rencontre avec l'architecture de Gaudi », texte de 1957, conservé en deux versions dactylographiées avec corrections sous les côtes [U3-8-221] et [U3-8-229]. Outre ces deux versions de travail, il existe une version publiée du texte (celle que nous donnons ici [U3-8-227]) tenant lieu de préface à une monographie consacrée à l'architecte espagnol. Il est à noter que les interventions de Le Corbusier ne sont que de légères modifications ou corrections d'ordre avant tout stylistique.

MANIFESTATION DÉCISIVE (1932)

Sur l'Acropole, dans le giron silencieux de ce paysage surgi de la préhistoire, s'élève un discours pathétique, presque un cri, une clameur courte, entière, violente, compacte, massive, aiguë, tranchante, décisive : le marbre des temples porte la voix humaine.

Architecture : quand tout a été fait, résolu, construit, payé ; quand la maison est terminée, quand la vie s'empare de l'utilité de l'ouvrage, le ravissement éclate devant cette agile machine à habiter ; le progrès a versé ici sa corne d'abondance ; l'air est bon, le soleil pénètre les baies, l'eau est dans toutes ces tuyauteries et

chaque robinet est une fontaine miraculeuse ; la lumière jaillit au long des fils et la chaleur circule dans des artères comme dans un corps vivant.....Subitement, au fond même de l'être se creuse un silence. Nous tressaillons à la voix qui petit à petit s'élève, discourt, raconte, chante et décrit l'épopée humaine : les sentiments essentiels qui dominent nos gestes, nos travaux, nos cupidités, nos courses dans la lutte quotidienne – ces agissements de l'âme qui sont le fond même de notre existence, ces événements par lesquels nous souffrons, nous pleurons, prions et crions notre joie – le grand, le gai, le triste, le doux, le fort, le tendre, le brutal.

Et de l'ouvrage astucieux, il ne reste plus qu'un fruit : notre émotion.

Dans les œuvres qui accompagnent notre vie, rares sont les provocateurs de cette voix humaine ; nous subissons l'immense brouhaha, cette cohue, le marécage d'où ne s'élève rien du tout, ni un mot, ni une parole, ni un discours.

S'il est une destinée attachée à l'Acropole d'Athènes, c'est de détenir au creux des monts Pentéliques et de l'Hymette, le son même de la voix humaine et la validation des gestes des hommes. On est ici au fond de la question, devant la question même.

L'initiation aux inflexions vraies de la voix humaine révèle au cœur et aux yeux, aux oreilles et au toucher, les travaux méritants debout dans les campagnes, les bourgs et les villes. Au nom de l'Acropole, ce mur qui enclot un pâturage nous paraît noble et nous apprécions la signification de la ligne ; cette meule de foin, vivante et palpitante de la caresse de la main des paysans, se dresse dans les éteules comme un monument ; cette mesure de troncs et de torchis devient la confession d'une sensibilité riche et pure ; ce pont, cet avion, cette baraque de tôle ondulée, cette autostrade espagnole sertissant les rives de la Méditerranée, des Pyrénées à la Sierra Nevada, cette barque de pêcheurs ou ce barrage dans le vallée, en un mot ces constructions dans lesquelles s'est inscrit un esprit, passent du plan de leur utilité à celui de leur mentalité : discours, paroles, frappent au centre même de notre sensibilité.

Que nous importe que le Parthénon soit d'ordre dorique et que deux chapiteaux ioniques soient aux Propylées ?

Les « ordres » ? Classement académique. Connais pas...

C'est d'autre chose qu'il s'agit : il s'agit de la puissance émotive venue du fond et qui, dépassant l'utilité, émane comme un parfum assaillant celui qui passe : il

l'arrête et lui parle de cette chose qui ne sert à rien d'autre qu'à entretenir la flamme intérieure. Notre journée est fécondée et nous avons le courage de vivre.

En cette époque tumultueuse, où nous vivons, il avait fallu, suivant une chronologie logique et fatale, s'arracher tout d'abord au discours du diable, et refouler le diable lui-même, qui mascaradait les œuvres humaines d'une vêtue de mensonge et d'artifice. Les académies invoquent l'Acropole d'Athènes où elles n'avaient d'ailleurs jamais été voir, avaient tissé le voile du mensonge : lucre, vanité, goujaterie, bêtise, insensibilité. Les gens du Nord, les premiers engagés dans l'aventure machiniste, avaient été saisis d'une rage dévastatrice : un nettoyage, il faut nettoyer ! Ce fut presque une religion : celle de la négation, celle du vide, celle du propre, celle de l'absence. C'était une attitude mentale, une noble intention morale. Sous de tels coups, chez ceux qui déjà en possédaient la substance, la force créatrice humaine vraie, se levait...et, ici et là, les œuvres de l'architecture contemporaine sont apparues.

Je dis aujourd'hui, qu'après cet effort dont il faut remercier les gens du Nord, ceux du Sud, ceux de la Méditerranée, où le soleil vide, nettoie, épure mieux que les brumes, où le soleil dénude un bloc de pierre jusqu'à ne lui laisser d'autre valeur morale que celle même de la proportion, je dis que d'Athènes à Alicante, l'architecture moderne peut et doit affronter la clameur de l'Acropole : le fer, la tôle, le ciment armé, la pierre, le bois, peuvent et doivent, en obéissant à leur loi profonde, contenir dans la tension de la grande économie, le verbe même de l'architecture qui est :

« Qu'as-tu voulu me dire ? »

Une question humaine, humble, pauvre, indigente, mais pleine, au total, des raisons de notre bonheur. Architecture : manifestation décisive de nos puissances créatrices. C'est d'une voix humaine qu'il s'agit : profonde comme le temps, permanente et qui porte un message devant elle, allègrement.

Novembre 1932.

LE CORBUSIER

DÉFENSE DE L'ARCHITECTURE (1933)

« Toutes les choses de ce monde sont le produit de la formule : fonction × économie. Toutes ces choses ne sont donc nullement des œuvres d'art. L'art tout entier est une composition et répugne par-là à toute utilité. La vie toute entière est une fonction et est par là dépourvue de caractère artistique. L'idée de la composition d'un navire de guerre paraît folle. Mais quelle différence y a-t-il entre cette idée et l'origine d'un projet de plan de ville ou d'une maison particulière ? Est-ce une composition ou est-ce une fonction ? Est-ce de l'art ou est-ce de la vie ? »

(Hannes Meyer)

(Citation faite par M. Teige, dans « Stavba »)

Mon cher Teige,

J'ai décidé de répondre à votre longue dissertation architecturale parue à l'occasion de la publication de mes plans du Mundaneum dans *Stavba* N° [indication manquante - M. L.] 1929. C'est la première fois que je réponds à des critiques ; Dieu sait pourtant si j'en suis l'objet chaque jour ! J'en profite pour intituler ces notes :

« DÉFENSE DE L'ARCHITECTURE », titre très « grand siècle » j'en conviens. Ferez-vous le Grand Siècle synonyme aussi d'académisme ? (Vous n'auriez pas tort en tout).

Je désire avouer très clairement quels ont été mes mobiles depuis toujours et la raison pour laquelle je persiste dans ces recherches qui sont véritablement la cause de la joie quotidienne que j'éprouve dans mon travail. Aujourd'hui, dans les avant-gardes de la « *Neue Sachlichkeit* » (I), on a tué deux mots : « *Baukunst* » (architecture) et « *Kunst* » (art). On les a remplacés par « *Bauen* » (construire) et par « *Leben* » (la vie). Deux notions précisées par l'effet des cultures, on préfère les ramener à une masse d'origine infiniment plus vaste et plus imprécise aussi ; on y perd de la clarté, mais on y consent, à vrai dire, dans le désir de rechercher les origines pures d'un fil conducteur qu'on estime dévié aujourd'hui. On le redressera. Cela fait, on ne pourra parler objectivement de la question qu'en employant les termes compréhensibles « d'architecture » et « d'art ». En 1921, dans l'Esprit Nouveau, nous avons aussi fait le retour à zéro afin d'y voir clair. Mais si nous remontions à zéro, c'était bien avec le dessein de n'y point demeurer, mais seulement d'y reprendre pied.

(I) « *Sachlich* » veut dire objectif ; « *Neue Sachlichkeit* » (nouvelle objectivité) est la récente bannière derrière laquelle se groupent les avant-gardes de l'Allemagne, de la Hollande et, en partie, de la Tchécoslovaquie.

Cet article, paru en 1929 à Prague dans *Stavba*, est aujourd'hui émouvant. Que de chemin parcouru ! Que d'aventures ! Que de trouble encore, plus que jamais.

En juin 1929, j'allais à Moscou défendre mes plans définitifs du Palais du Centrosoyous, dont la construction devait être menée avec une vitesse record.

Par une production énorme, l'Allemagne occupait le plan architectural. La fondation des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, à la Sarraz, en 1928, avait été l'occasion d'une joute sévère : les délégués allemands attaquaient, forts de l'aval de tant et tant de maisons innombrables dites « modernes ». Je menais un combat dont l'enjeu était une ligne de conduite cohérente, une ligne qui conduisit les Congrès vers des tâches utiles. On nous barrait la route, en visant : « poètes, utopistes ! ». Et c'était une injure. Je parlais « raison » et « objectivité », mais je n'admettais pas les définitions qui mettraient l'architecture sous le boisseau. Aujourd'hui, les décisions du IV^e Congrès (à Athènes 1933) ont fait appel à l'éloquence de la splendeur architecturale.

Les Allemands créaient la « *Sachlichkeit* » vers 1928 parce que dans leur entreprise trop tôt et trop violemment éclosée et prospère, ils sentaient les trous de l'incertitude technique s'ouvrir sous leurs pas...

Mais autre chose se dessinait : après l'insulte faite au monde moderne en 1927, par la S. D. N. liant pacte avec l'académie (Palais des Nations) – crime de lèse-esprit dont la S. D. N. devait en 1933 sentir l'effet mortel et qu'elle devait payer en quelque sorte par sa désagrégation même – l'U.R.S.S., apparaissant à l'horizon oriental, décrétait la construction du plus grand édifice entrepris par le nouveau régime, et cette construction devait manifester l'esprit des temps modernes. Ce fut à Moscou un grand enthousiasme dans les cercles jeunes, et partout ailleurs ce fut comme un appel de la révolution soviétique. Fameux coup de propagande – peut-être l'inconscient !

Trois années s'écoulaient, au bénéfice de l'U.R.S.S. dans le monde architectural. 1931 : Moscou adresse aux professionnels internationaux, pour construire son Palais des Soviets, édifice gigantesque comportant le Plan Quinquennal. Un tel monument devenait un symbole...

Coup de tonnerre, volte-face, trahison ? Défaite en tout ce que l'on voudra (simple manifestation cruelle de la lenteur fatale des évolutions) : le Palais des Soviets, choisi entre 300 projets soumis, sera construit en Renaissance italienne ! Décision impayable tôt suivie d'explications : le génie du peuple a été exprimé définitivement par Athènes et Rome. Rome et Athènes fourniront désormais les modèles, non en esprit (mais à la lettre : colonnes, chapiteaux, et frontons sculptés). Le peuple russe réclame des frontons. L'U.R.S.S., elle aussi peut construire dans les forces agonisantes des académies, là aussi ! Je ne m'énerve pas, je pense froidement : simple manifestation cruelle de la lenteur fatale de l'évolution.

Ce n'est pas qu'une victoire inattendue des vieux. Le désarroi est chez les jeunes. Le signataire même du texte mis en exergue à cet article, Hannes Meyer, vient en Occident, en 1932, nous expliquer la parfaite cohérence de la décision : le peuple l'exige ! *Panem et circenses* !

Voici 1933. Voici Hitler. En Allemagne désormais, toute architecture moderne est proscrite, considérée comme manifestation communiste ! Il y a des martyrs, des victimes pitoyables.

Mais voici les latins dont sonne l'heure : l'Italie qui donne un grand coup de barre vers l'architecture des temps modernes. Voici la Catalogne révolutionnée qui, par la tête, opte en faveur de l'esprit de l'époque.

Et la France, ayant peiné pendant cent années (acier et béton armé, aviation et automobile), la France livre les derniers combats : les chambres de commerce, de métiers en décadence, distribuent leurs derniers crédits à la presse pour essayer de terrasser l'effort des anciens : Labrouste, Eiffel, Perret. Se croyant habiles, ils prétendent même à prendre avec eux Auguste Perret qui fut toujours sur la barricade.

J'ai demandé trois fois à Moscou d'aller défendre notre Palais des Soviets : expliquer. On a admis que j'étais un bourreau. Les marxistes de Paris, eux, m'accusent d'être l'expression de la bourgeoisie et du capitalisme...

Les gens sont donc fous ? Mais non ! Les intérêts privés, les ignorances, les échecs techniques, les incertitudes esthétiques, l'absence encore d'une éthique, tout, en vrac, barre la route. Les buts n'apparaissent pas encore. Le monde est malade d'une crise de conscience. C'est un verdict profondément individuel qui manque. Nous ne savons pas à quel destin nous vouer !

Au milieu de l'incohérence des attaques, entre les feux croisés de l'académisme et des extrémistes, depuis cinq années, je persiste dans cette unique déclaration : « Je suis architecte et urbaniste ». Telle est ma profession de foi. La parole est aux plans. Les plans sont le dictateur : technique des temps modernes et lyrisme de l'éternel cœur humain.

Votre étude, laissez-moi vous le dire, méritait d'être adressée à M. Nénot, membre de l'Institut, et architecte actuel de la Société des Nations, pas à moi ; car je crois savoir en architecture ce que les mots veulent dire et vos arguments qui sont (dans vos considérations objectives) les miens propres, exprimés de l'E. N. [*l'Esprit Nouveau – M. L.*], dans mes livres et dans mes œuvres, rencontrent, et pour cause, un converti. C'est dans votre postulat d'anti-subjectivité que vous vous livrez au jeu qui est fort à la mode, et qu'à vrai dire, vous dites le contraire de ce que vous pensez et que vous voulez vous montrer le contraire de ce que vous êtes : un poète.

Si depuis 1921, les Tchèques ont brillé si vivement dans le ciel naissant des temps nouveaux, c'est pour beaucoup à cause de vous autres – vos revues, vos manifestes, vos poèmes – vous autres Teige, Nezval, Krécjar, etc., qui savez rendre si captivant le séjour de Prague. Et cela non pas par des discussions savantes et profondes sur le SACHLICH de l'existence, mais par la vivacité de vos réactions en face des problèmes qui nous occupent et par cette impulsion – je dirais même ces ailes – qui soulèvent les gens bien-nés au-dessus du terre-à-terre et leur permettent de discerner, de prévoir, de désigner la ligne « en avant » de l'évolution.

Je prétends donc que vous, comme aussi plusieurs des meilleurs parmi les acteurs du nouveau cycle architectural, vous vous obstinez à jouer à cache-cache avec les mots. Si l'on enlève aux mots leur signification, il n'y a plus de discours possible et c'est la confusion. Chez vous, c'est le dilettantisme d'un romantisme nouveau, celui de la machine. Chez les autres (les praticiens), c'est une mesure policière peut-être opportune (des œillères pour ne pas être dérouté, ou mieux, des œillères qu'on veut fixer aux yeux de la masse pour la pousser, tel un troupeau, dans une aventure nouvelle qui ne la rassure point encore et qui pourtant – pensent les praticiens – lui sera salutaire, lui est même indispensable). Et comme des mots, à vrai dire des notions à fondement sentimental rattachaient cette masse au passé – l'architecture, l'art – on va d'abord essayer de leur faire admettre que l'époque machiniste a supprimé inéluctablement l'art et l'architecture. Si vous adoptez

l'attitude du conducteur de peuple, peut-être avez-vous raison aussi d'admettre des mesures de loi martiale. Mais, moi qui prétends sauvegarder farouchement mon entière liberté, mon esprit d'artiste ou de créateur, j'entends rester dans mon anarchie (par rapport à vos mesures policières) et poursuivre jour après jour une recherche passionnante : celle d'une harmonie.

Je vous dirai donc, sans plus tarder, qu'à mon avis, l'esthétique est une fonction fondamentale humaine.

J'ajouterai qu'elle surpasse en puissance sur la direction de nos existences, tout ce qui est des bienfaits apportés par le progrès. Le progrès apporte l'outillage. L'outillage n'est qu'une arme pour vaincre un concurrent. Dans l'économie d'un pays, le progrès est donc un événement imposé, obligatoire, auquel on ne peut se soustraire qu'en mourant de faim. En soi, le progrès n'est pas en but, mais un moyen. Il est muable par essence, le lendemain remplaçant les outils de la veille. Tout outil du progrès est périssable et celui d'autant plus rapidement que l'outil considéré, résout au plus exact les fonctions utilitaires ; la formule de Hannes Meyer s'y applique rigoureusement : fonction \times économie.

Or, l'outil, quel qu'il soit, est conçu par un cerveau humain. Pour faciliter le discours, laissez-moi adopter cette classification sommaire : un homme c'est un cerveau et un cœur, une raison et une passion. La raison ne connaît que l'absolu de la science du jour et la passion est une force vive qui tend à entraîner après elle les objets disponibles.

Je pense que tout homme concevant qui que ce soit se passionne à la recherche de la solution. Pourquoi se passionne-t-il ? Par définition de l'action = mouvement = impulsion = propulsion. Pour assouvir son égoïsme fondamental : faire mieux que le voisin, moins cher, plus beau. Cette notion de perfection (dans n'importe quel sens) est une notion esthétique.

Parlons outillage : des fonctions doivent être résolues ; le but atteint, c'est-à-dire les fonctions étant réalisées, la manière dont elles le seront permettra un classement entre les différentes solutions.

À efficacité égale, le classement intervient dans l'ordre de « l'élégance » : la « solution élégante » du mathématicien, de l'ingénieur. Notion exclusivement esthétique.

J'ai écrit dans « Une maison – Un palais » que tout acte humain tendant à la solution d'un problème posé impliquait la fonction d'architecture et qu'aujourd'hui, où le machinisme nous avait entraînés à une production gigantesque, l'architecture était partout, dans le navire de guerre (M. Hannes Meyer), comme dans la conduite d'une guerre, comme dans la forme d'un stylo ou d'un appareil téléphonique. L'architecture est un phénomène de création, suivant un ordonnancement. Qui dit ordonnancer, dit composer. La composition est le propre du génie humain ; c'est là que l'homme est architecte et voilà bien un sens précis au mot architecture. Pourquoi, parce que M. Nénot ordonne mal des fonctions modernes en s'obstinant à employer des outils anciens, pourquoi dites-vous que la composition est opposée à l'architecture ? Parce que des exégètes obtus ont usé abondamment du terme « composition » pour désigner des sortes de produits académiques ? Si le produit est impur, ce n'est ni de la faute du mot, ni de la fonction qu'il exprime.

Pensez-vous qu'à cause du machinisme, né avec la locomotive, l'homme qui remonte au pithécanthrope a changé son fondement ; que son fondement s'est transformé et cela, parce qu'un jour il a acquis des outils subitement innombrables ? Dites simplement que les harmonies auxquelles il était séculairement accoutumé sont bouleversées et qu'il est bouleversé lui-même, en désarroi ; qu'il ne voit plus clair et que vous êtes, vous, en train de lui forger un catéchisme qui lui permette de traverser l'aventure ; vous lui construisez un pont de bateaux.

Je traverse en ce moment les plaines de Pologne. Les paysans habitent des masures de bois aussi vieilles presque que le monde. Hommes et femmes, en certains endroits, poussent des charrues semblables à celles du temps des pasteurs ; ils vont pieds nus. Ils se fichent totalement de la SACHLICHKEIT, car, dans leur esprit simple, ils ne comprennent pas en quoi il serait préférable pour leur pays battu par la concurrence internationale, d'ensemencer avec des machines dix fois plus de champs qu'il n'est besoin pour leur consommation particulière.

Mais ils ne se fichent pas de ceci : leurs maisons sont faites au mieux de leur conception de la beauté ; même les femmes aiment à porter un foulard orné de fleurs bariolées. Et vous savez bien que le dimanche, ils vont à l'église (ce qui est une forme de l'esthétique), au bal et qu'ils chantent – ce qui leur fait du bien – car cela ne sert à rien d'autre qu'à exprimer leur passion par des occupations d'ordre purement sentimental.

La SACHLICHKEIT (mesure policière opportune peut-être) implique dans l'esprit de ses inventeurs un sens inachevé. Si l'on voulait être SACHLICH jusqu'au bout, on dirait : cela fonctionne, mais j'entends que cela me fasse plaisir, m'assouvisse, me désaltère, m'intéresse, me chatouille, m'emballe, etc. Car, poète, je vous le demande : quel est le mobile qui empêche les hommes de se mettre en révolution, de tout saccager et de mourir ensuite de faim sur leurs ruines ? C'est qu'on ne peut et qu'on ne doit considérer l'outil que comme un libérateur qui permet d'abord de tenir tête à la concurrence, ensuite de gagner du temps, et enfin qui permet à chacun, par la mise en ordre des activités quotidiennes, de penser à quelque chose et de rêver à quelque chose. Et vous me concéderez que c'est cet espoir de manger chaque jour sa nourriture spirituelle – qui fait tolérer la dure vie de la SACHLICHKEIT et qui donne l'espoir d'une issue, le sentiment de créer quelque chose, de créer, d'avoir une idée. Là est la réserve de résistance des hommes, la fierté humaine...ou l'illusion, si vous voulez être sceptique.

La « machine à habiter » fut le terme lapidaire dont, en 1921, j'apostrophai les académies. C'est à M. Nénot que je parle de « machine à habiter » ; mais ce n'est pas à moi que vous devez retourner cette injonction. Car quittant le cas académique pour me retourner sur nous-mêmes, je me suis immédiatement posé la question : « Pour habiter comment ? ». Et je ne pose, ici, rien d'autre que la question de qualité. Je ne puis la trouver résolue que dans la composition, c'est-à-dire la manière dont est conçu l'engendrement des objets SACHLICH qui constituent l'ensemble de mon problème – si petit soit-il.

Ayant ainsi mis l'architecture dans cet événement purement spirituel de la composition, je m'explique aisément pourquoi les doctrinaires de la « SACHLICHKEIT » sont si peu accessibles à mes arguments : c'est qu'ils officient en général en des régions où on a pu être grand architecte de musique ou de poèmes mais où, pour des raisons trop longues à scruter ici, on n'a pas senti l'impérieuse nécessité d'être « SACHLICH » en architecture en respectant les conditions objectives de la plastique (tout le problème visuel).

Vous me concéderez que l'architecture est chose plastique, si pour l'instant, je me limite à désigner ainsi l'ensemble des formes que nos yeux perçoivent, parce que ce sont des formes révélées par la lumière. Vous connaissez cette phrase par laquelle j'ai ouvert en 1920, dans l'Esprit Nouveau, le cycle des études

architecturales ; cette phrase est aussi « purificative » ou policière que la définition de M. Hannes Meyer. Elle l'est sur un autre plan : « l'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière ».

Ces formes sont engendrées par un plan et une coupe. Et nous voici au cœur du débat : le jeu savant, correct et magnifique engendré par le plan et la coupe.

Je ne vous parle plus des choses qui sont dans la maison, mais de la manière dont ces choses sont mises ensemble, à vrai dire dont elles sont ARCHITECTURÉES. Car il ne faut pas confondre une armée avec une bataille. L'armée, ce sont des objets constituant la maison. La bataille c'est l'architecture de la maison. Car j'admets au départ, que les objets suffisants et nécessaires ont été rassemblés pour faire la maison, tout comme j'admets que les soldats, les canons et les munitions ont été rassemblés pour livrer la bataille, et je ne confonds pas mon métier d'architecte avec ceux groupés de l'installateur de chauffage, du fournisseur de matériaux, de linoléum, ou d'appareils sanitaires.

Là est le point aigu de la maison : comme jusqu'ici (et ce n'est pas ma faute) en ces dernières décades, on bâtissait des maisons ou des palais à peu près inutilisables, un réveil s'est produit : la « machine à habiter » (redressement d'ordre moral dû à plusieurs générations théoriques, depuis Ruskin). Il s'agissait de faire la révision des fonctions véritables d'une maison ou d'un palais, d'y rassembler l'équipement utile. C'était poser le problème. C'est déjà toute une révolution. Mais admettez qu'en nos milieux, ces choses sont entendues et que nous n'allons plus nous « épater » devant l'énoncé de ce problème.

Là où nous autres, nous nous retrouvons, nous observons, nous blâmons ou nous admirons, c'est quand nous solutionnons le problème posé.

C'est là que le jeu se joue, qu'on marque les coups, qu'on applaudit ou qu'on se moque. C'est là que l'esprit se délecte. C'est là qu'interviennent les sensations qui nous commotionnent, que se livrent les proportions, que leur influence inévitable opère sur nous et que l'émotion surgit : nous sommes réjouis ou attristés, gais ou tristes, enthousiasmés ou déprimés.

Allez-vous me faire accroire que vos satisfactions véritables ne sont pas là ? Mais qu'elles se trouvent dans l'objectif équipement de votre maison ? Dans ce cas, allez au bout de votre idée : la maison du millionnaire avec toute son opulence

technique, son admirable fonctionnement de chauffage, de lumière, d'appareils domestiques, vous transportera d'aise.

Ainsi vous tueriez le tonneau de Diogène. Or, Diogène dans son tonneau et jetant son écuelle parce que le creux de sa main suffisait, était un summum de « SACHLICHKEIT », mais un sommet, aussi, d'architecture.

Et voilà, dans cet exemple paradoxal, la solution que si sincèrement vous et moi cherchons : il ne saurait y avoir d'architecture si le problème n'est pas posé ; mais il y a architecture dès l'instant où opère une volonté humaine poursuivant un but créatif, c'est-à-dire ordonnant, composant les éléments de son problème pour en faire un organisme. Et devant nous s'ouvre le champ illimité de la qualité. Et vous, poète, et moi architecte, nous ne nous intéressons qu'à la manière qui conduit à la qualité la plus pure. Car, ne jouons pas çà cache-cache encore une fois ; nous savons fort bien entre dix solutions, discerner la solution élégante ; et nous applaudissons !

Vidons toutefois, à fond, le sac de la « SACHLICHKEIT » : l'équivoque fondamentale est sur ce postulat aussi affirmatif que douteux ; ce qui est utile est beau (d'ailleurs vieille chanson). Vous ne me contredirez pas si j'affirme aux lecteurs non prévenus que tel est l'un des suprêmes commandements de la « *Neue Sachlichkeit* ».

L'an dernier, à la terminaison des plans de ce Mundaneum (sur lequel je m'expliquerai plus bas), il y avait dans notre atelier des zéphyr de révolte : la pyramide (qui est l'un des éléments du projet) tracassait les jeunes. Sur d'autres planches à dessin, les plans du CENTROSOYOUS de Moscou étaient à terminaison et recueillaient toutes les faveurs. Ils rassuraient, car c'était là un problème fort rationnel de bureau. Pourtant, Mundaneum et Centrosoyous sortaient de nos têtes en ce même mois de juin. Tout à coup, l'argument péremptoire sortit d'une des bouches : « ce qui est utile est beau ! ». Au même instant, Alfred Roth (tempérament fougueux) envoyait un grand coup de pieds dans une corbeille à papiers en treillis métallique qui se refusait à englober la masse de vieux dessins qu'il était occupé à détruire. Sous la pression énergique de Roth, la corbeille d'un galbe techniquement « *sachlich* » (expression directe du tressage des fils) se déforma et prit l'allure que montre ce croquis.

Tout le monde s'esclaffa. « C'est affreux ! » dit Roth. « Pardon, lui répondis-je, cette corbeille contient maintenant bien davantage ; elle est plus utile, donc elle est plus belle ! Soyez conforme à vos principes ! ».

Cet exemple n'est amusant qu'à cause des circonstances qui l'ont fait surgir si opportunément. J'ai de suite rétabli une balance équitable en ajoutant : « la fonction beauté est indépendante de la fonction utilité ; ce sont deux choses. Ce qui est déplaisant à l'esprit, c'est le gaspillage ; car le gaspillage est bête ; c'est pour cela que l'utile nous plaît. Mais l'utile n'est pas le beau ».

Si nous quittons le plan plastique pour rechercher les effets de la SACHLICHKEIT dans les bienfaits du confort – en l'occurrence, pour voir à quel degré nous sommes satisfaits par les progrès du machinisme – je puis raisonner ainsi : le luxe mécanique n'est pas fonction directe du bonheur. Voyez les riches qui possèdent tout : ils y sont automatiquement adaptés ; ils ne ressentent aucune joie de ce côté-là. Ceux qui manquent de tout, qui sont rendus esclaves par le dénuement, c'est une autre affaire. L'affaire de la SACHLICHKEIT, le thème présent à proposer aux architectes contemporains. C'est, évidemment, équiper le pays avec ce qui est nécessaire et suffisant. Thème opportun, urgent, dont la solution immédiate est indispensable ; thème socialisant de l'époque actuelle. Mais impliquerons-nous l'architecture dans cette affaire, entièrement, totalement ? Non ! Pourtant, les dirigeants des pays peuvent inviter les architectes à s'y impliquer. La question se pose alors plus clairement : mesure d'urgence, temporaire. D'ailleurs, elle ne saurait se priver d'architecture, la qualité qu'on apportera à la solution contenant précisément les puissances de l'architecture : l'ordonnancement, la composition, la manière de...

En ce qui me concerne, je suis personnellement privé de tout confort. Mais je crée et je suis parfaitement heureux. J'apprécie d'autant ce bonheur et suis d'autant moins tenté par tout autre que, charrié par la vie pendant bien longtemps, j'en ai été durement privé.

Si l'adaptation aux bienfaits de la machine est automatique, et, par-là, les joies qu'elle procure, éphémères, l'accession aux bonheurs spirituels est permanente et particulièrement ceux que nous devons à l'harmonie.

[Cette coupure marque la seconde partie de l'article – M.L.] Via Paris, retour de Moscou.

Venons-en maintenant au « Mundaneum » qui a été conçu sur les bases les plus rationnelles de l'architecture moderne du ciment armé et du fer et avec l'esprit le plus strictement objectif en tout ce qui concerne l'aménagement particulier de chacun de ses édifices.

Au préalable, laissez-moi vous rappeler que si je me réclame aujourd'hui du lyrisme architectural, c'est que mon labeur professionnel m'a conduit depuis quinze années à la découverte de certaines lois architecturales puisées aux sources mêmes de la technique ; je les ai formulées en cinq points lapidaires, en 1927. En 1914 j'avais créé les maisons TYPE DOMINO (standardisation, taylorisation, plan libre, façade libre, toit jardin) et c'est en 1929 (loi Loucheur) que j'arrive seulement à mettre en exécution ces principes clairement entrevus quinze années auparavant.

En 1925, c'était le PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU, qui proposait avec des preuves de réalisation, une unité de système architectural (technique et esthétique) allant de l'objet d'usage au plan du centre de Paris. Notez que j'avais transgressé du tout au tout (et il m'en a coûté !) le règlement de l'exposition, en refoulant de notre pavillon tout objet d'art décoratif. Mais j'avais admis Picasso et Léger et cela comme étant d'une nécessité indiscutable ; et j'avais montré, en accord avec les œuvres architecturales qui devaient manifester une pure création humaine, des témoins des phénomènes naturels : papillons, documents géologiques, géographiques, etc., mais aussi quantité d'objets « objectifs », véritables standards « cœur-raison » qui faisaient penser. C'est à ce Pavillon, qu'Auguste Perret, vice-président du jury, refusait d'accorder la plus haute récompense « parce que là, disait-il, il n'y avait pas d'architecture ! » Voyez où nous en sommes dans la bataille des mots et des tendances : c'est avec une œuvre d'Auguste Perret que vous assommez aujourd'hui mon Mundaneum ! En 1926-27, c'était le Palais des Nations ; recueillez cette confiance : après trois mois de labeur acharné avec dix dessinateurs, trois jours avant l'envoi du projet à Genève, je dessinais les façades des Palais et je leur consacrais trois heures exactement, une heure et demie à chacune ; déjà tous les plans et les coupes étaient terminés, passés à l'encre. Les façades résultaient ; l'architecture était totalement impliquée dans les plans et dans les coupes.

En 1928, le Palais du Centrosoyous de Moscou, bâtiment abritant le travail et la récréation de 2500 personnes. Mais d'autres tables à dessin de l'atelier sont occupées par les plans du Mundaneum. Les mêmes bacilles architecturaux habitent notre atmosphère. Et voici que vous voulez me faire admettre que le Centrosoyous, immeuble d'administration et de club soviétiques est de l'architecture moderne et que le Mundaneum, immeuble de travail intellectuel, est de l'académisme. L'un et l'autre sont strictement établis sur ces fameux cinq points d'une architecture moderne, à savoir les pilotis, le toit-jardin, le plan libre, la façade libre, la fenêtre en longueur (ou le pan de verre). Mais à votre point de vue, l'un est d'un lyrisme contemporain, l'autre n'est que le relent des vieux manuels. Le Mundaneum est académique pour deux raisons : l'une, question de programme, l'autre, question de formes !

Et dans l'économie domestique, j'ai abouti depuis quelques années à une réforme que j'ai exprimée en ces termes : « l'équipement domestique » ; équipement remplaçant mobilier, thèse pour le moins révolutionnaire.

Avant d'aller plus loin, laissez-moi rappeler encore qu'en 1925, je publiais « l'Art Décoratif d'Aujourd'hui », dans lequel je cherchais à sortir des tranches qu'expriment les chapitres : « la leçon de la Machine », le « Respect des Œuvres d'Art », « l'Heure de l'Architecture », la Loi du Ripolin », « le Lait de Chaux », et je concluais par « Esprit de Vérité ». Vous traversez aujourd'hui ces tranches. Rappelez-vous encore que l'an dernier, à Prague, désireux de riposter à vos craintes, à vos langueurs « machinistes », je vous ai proposé le titre de cette conférence qui fut improvisée au théâtre : « les Techniques sont l'assiette même du Lyrisme ». Devant vos compatriotes, j'ai couvert un long bandeau de papier de 7 mètres, avec des dessins au fusain, au pastel rouge et bleu. J'ai dessiné d'abord trois assiettes ; dans chacune, j'ai écrit : 1°) technique de la construction, statique, résistance des matériaux, physique, chimie ; 2°) sociologie : transformation des besoins, programme contemporain nouveau ; 3°) économie : standardisation, recherche du type, taylorisation.

Cette frise de 7 mètres de long sur 1 m. 20 de haut est conservée, n'est-ce pas, à l'Académie d'Architecture de Prague, et peut-être, en emploierez-vous quelques éléments pour éclairer ce présent texte et pour vous convaincre tout en même temps que le Mundaneum incriminé est conçu sur ces principes mêmes ? Souvenez-vous qu'à l'issue de cette conférence, vers les 3 heures du matin, dans

une boîte de nuit, Nezval, poète, criait, par-dessus les tables : « Corbusier est un grand poète ! » J'étais dénoncé !

Vous vous en prenez tout d'abord à l'idée même du Mundaneum et vous vous exclamez : « Comment ? Un Sacrarium, au cœur même de la ville de la Science moderne ? » Le mot, en effet, est affreux. La science moderne est faite de la connaissance du passé, et ce sacrarium, dans l'idée de son promoteur (Paul Otlet) est destiné à montrer – de quelle manière, tout est là ! – que d'immenses génies ont, à leur heure, incarné des courants d'idées généraux et ont bouleversé le monde. Car le monde n'a pas été bouleversé par des choses nouvelles, mais par des idées nouvelles, les choses n'étant que les détecteurs de la pensée. L'idée est un signe de feu qui, sans explications, ni science, secoue les innombrables foules. Et comme nous sommes en pleine genèse d'une nouvelle secousse, l'étude de l'histoire est utile.

Vous dites : « le besoin pose le programme : l'usine, la gare, et non pas les églises, les palais, les châteaux : « à l'heure actuelle rien ne réussit à l'architecture que ce qui est dicté par le besoin social et l'économie ». Je n'ai jamais pensé ni écrit autre chose, et pour vous montrer la subtilité qui peut animer le sentiment, je vous dirai que l'an dernier j'ai refusé, très poliment, de construire une très grande église, dans laquelle on m'offrait d'appliquer les méthodes les plus modernes. Là, je sentais que le béton armé ne pouvait devenir l'expression loyale du culte catholique qui est formé de la stratification innombrable d'usages séculaires puisant leur vitalité autant dans le principe que dans la forme qui leur a été conférée et que notre mémoire a retenue.

Voyons donc le promoteur du Mundaneum, et pourquoi j'ai pu faire cause commune avec lui. Il est un de ces jeunes ardents aux cheveux tout blancs. Son éveil intellectuel date de 1870 ; ainsi a-t-il traversé des phénomènes sociaux et économiques entiers qui nous trouvent nous, les jeunes, devant des tâches déjà formulées.

Ces tâches, d'autres, que nous oublions déjà, les avaient formulées. Ce sont les visionnaires, les manieurs d'esprits, les susciteurs de courants magnétiques, les capteurs et les émetteurs d'ondes. Il y a vingt ans déjà, Paul Otlet avait fondé l'Union des Associations Internationales et rédigé les statuts d'une Société des Nations. En novembre dernier, il soumettait à Genève la proposition d'une banque internationale

pour la liquidation des dettes et, ce printemps, le principe de la banque étant admis, il soumettait une liste des travaux que cette banque pourrait exécuter, programme d'interpénétration du monde entier, dissolvant les obstacles, là où ils sont cachés actuellement. Il avait créé à Bruxelles, le Musée Mondial, cet émouvant assemblage de témoins de l'histoire humaine, visualisés par des méthodes à lui et qui, dans leur pénurie matérielle émouvante, provoquent des commotions fécondes chez ceux qui savent quelque chose, chez ceux surtout qui veulent apprendre quelque chose et qui sont destinés à prendre des décisions dont dépendra le sort de foules. Exposition limpide, rapide, foudroyante, des faits de l'histoire, d'où jaillit dans les cerveaux créateurs, une direction, du moins, une leçon. Philosophie donc. Eh oui : ligne de conduite ? Mais n'est-ce pas un débat architectural, si j'admets que l'architecture est la manière dont s'assemblent les éléments d'un problème, si j'admets que l'architecture est une bataille – qu'on gagne ou qu'on perd – qu'elle est une manifestation d'ordonnance, une qualité de pensée ?

La thèse de Paul Otlet est la suivante : pour gérer bien un monde en refonte (tel que le machinisme nous l'impose sans merci) il est indispensable de connaître l'état comparé des nations, des peuples, des races, des villes qui participent aujourd'hui au concert mondial, d'où : « BÂTIMENT, CONTINENTS, ÉTATS, VILLES », c'est-à-dire l'URBANISME, c'est-à-dire tout ce que les hommes réunis en société, en peuples ou en communes, ont réalisé sous le signe de la coopération, de la solidarité. Puis, il faut que toutes les tentatives d'organisation, les thèses nouvelles, les coalitions contre l'égoïsme, les œuvres de la collaboration humaine soient connues, se connaissent les unes les autres, participent mutuellement à leurs travaux et aient un siège commun condensateur, réceptacle et centre d'action : de là, le « BÂTIMENT DES ASSOCIATIONS INTERNATIONALES ». Les faits présents étant connaissables, les désirs, les thèses, les tendances contemporaines étant démontrés et réunis, il est utile de plonger son regard dans l'histoire humaine, de connaître ce que l'homme a fait ; de puiser à cette connaissance une leçon ou du courage ; de mesurer à quelle apogée une haute pensée a conduit, de mesurer à quelle déchéance les fautes ont abouti. L'homme seul, l'homme créateur, prestigieux potentiel d'énergie ou de lumière ! Savoir cela, connaître bien ces hommes, ces œuvres, dans le temps historique exprimé par des images, des graphiques, etc., et dans le lieu où ils ont vécu et où elles furent créées, exprimé par l'iconographie.

Puis, en prévision des inévitables conflits, l'étude d'un droit international nouveau profondément enraciné dans la connaissance des éléments historiques et des éléments contemporains en présence : L'UNIVERSITÉ DE DROIT INTERNATIONAL.

Enfin, rassembler en un lieu précis, unique au monde, la bibliographie, ce qui s'imprime ; rassembler les livres, établir les dossiers des diverses matières (documentation et fiches) et, par les moyens actuels, photographie ou microphotographie, mettre à disposition les éléments précis de la documentation : « BIBLIOTHÈQUE MONDIALE ».

Admettre un état de connexion avec la Société des Nations indépendante : « PALAIS DES NATIONS ». Établir une « HALTE-RELAJ » internationale de chemin de fer, simple bon sens. Prévoir une « CITÉ HOTELIÈRE » puisque le phénomène ainsi constitué à Genève précipiterait dans cette ville des masses de voyageurs. Construire enfin une ville d'habitation pour loger les travailleurs du Mundaneum, mieux, de la « CITÉ MONDIALE ».

Car depuis 1928, date à laquelle furent établis les plans du Mundaneum, nous avons fait ceux de la Cité Mondiale, prévoyant l'urbanisation d'une partie du canton de Genève, la création d'un aéroport, d'une vaste station de T.S.F. et construction enfin, de la Cité Économique (les trusts) et de la « Cité financière » (la Banque Internationale et ses conséquences possibles).

Voyez un peu, mon cher Teige, combien ces choses sont raisonnables, « *sachlich* », établies sur des phénomènes techniques, sociologiques, économiques et non point académiques.

Mais passons à l'académisme des formes que vous me reprochez personnellement.

Allons au vif de la question : la Pyramide du Mundaneum, n'est-ce pas ? Là est votre grave déconvenue. Puis le tracé de « section d'or », autre crime de lèse-*sachlichkeit*.

Le concept 1928 du Mundaneum n'était qu'une image provisoire destinée à entrer, par l'iconographie, dans la tête de ceux qui ont le devoir ou l'intérêt de s'en occuper. En 1929 la Cité Mondiale apportait des compléments (particulièrement l'urbanisation, la circulation). Mais dès le début, il s'agit de bâtiments types, purs,

rigoureusement appropriés à des fonctions précises, et les réalisant dans l'économie d'exploitation et dans l'économie de construction.

Ces bâtiments sont-ils assemblés ? Au hasard ? Non pas ! Le terrain d'abord a été choisi, pour de multiples raisons, dont l'une (tenez-vous bien !), était la splendeur des vues qui s'y déploient. De cette splendeur, nous pensons tirer des avantages considérables en faveur de buts assignés. Ce terrain a été divisé sur deux axes ; ces axes représentent quelque chose ; ils ne se perdent pas dans le néant ; ils établissent les quatre fronts de la composition. Les bâtiments ont été groupés dans des relations réciproques raisonnables qui semblent normales. Ces relations étant établies, l'ensemble étant « fonctionnel », cohérent, on a fait passer par là-dessus un régulateur basé sur la section d'or. O apostasie de la « *sachlichkeit* » ! Vous êtes vraiment curieux dans vos colères contre les tracés régulateurs. Vous y voyez – et vous n'êtes pas le seul – une puissance satanique, dissolvante. Voyons : vous admettez que l'architecte possède sur sa planche à dessin ce que nous appelons un té et une équerre. Ces deux appareils tracent des lignes exactement parallèles et des angles rigoureusement droits et ils rectifient, redressent des faiblesses de main ; ils réalisent la mise au point. Cela, c'est admis.

Note : Voyez comme je suis plus « *sachlich* » que vous : pour les Congrès des Associations, pour l'Université, pour l'Assemblée de la S.D.N., j'ai besoin de trois salles d'audition : « salles à discours ». Les lois de l'acoustique exprimées récemment par Gustave Lyon, me conduisent à un type de salle, véritable organe biologique (voir « UNE MAISON – UN PALAIS » chez Crès). Je dessine trois salles semblables. Vous me le reprochez sévèrement ! Mais je les dispose avec variété. Aimerez-vous donc que « pour changer », deux de mes salles soient mauvaises, anti-acoustiques ?

Or, je ne considère pas autrement le tracé régulateur ! C'est un apurateur. Il précise la composition, la met au clair et est effroyablement « *sachlich* ». Et voilà que les « *sachlichs* » taxent de romantique avec mes tracés régulateurs, alors que les bohèmes me traitent d'ingénieur avec mes tracés régulateurs ! Dilemme, cercle vicieux ? Je réclame le droit de faire du travail net et propre au moyen de tracés régulateurs.

Ce sont précisément les vues d'avion dont vous énoncez l'inutilité puérile qui seront au contraire magistrales, éblouissantes, belles comme une cristallisation pure.

Croyez bien que la sensation architecturale d'avion existe ; elle est la limpidité même, la lecture impeccable ; nous commençons à peine à monter en avion ! J'ai d'ailleurs publié des notes sur le tracé régulateur du Mundaneum (et sur d'autres) dans l'album que nous a récemment consacré *l'Architecture vivante* (Morancé) et j'y allais de ma petite thèse sur l'efficacité possible des tracés sur les espaces horizontaux.

Nous voici maintenant à l'académisme des formes ; la pyramide. Nul ne taxe d'académique la forme cubique ; on l'admet plutôt comme étant l'expression architecturale contemporaine. J'y suis pour quelque chose, ayant dessiné des toits-jardins depuis 1914, établi la théorie du toit plat (avec évacuation des eaux à l'intérieur) ; expliqué la suppression de la corniche (conférence sur « l'Esprit nouveau en Architecture » Sorbonne 1923).

Le cube est moderne parce qu'il favorise sans déchet l'exploitation maximum d'un plan de locaux de travail ou d'habitation. Il est « contemporain » parce que, sous nos climats, l'avènement récent du béton armé en a, seul, permis la réalisation. Par ailleurs il est une belle forme pure.

Mais si une fonction précise, indiscutable, exige que les locaux soient agencés suivant un axe déroulant une spirale, m'interdirai-je la conséquence architecturale de cette fonction parce que seul le cube est « contemporain » ? J'admets un escalier en spirale (très moderne ! – et aussi de tous les temps), des rampes en spirale (circulation verticale du Centrosoyous de Moscou (très moderne !) – et aussi très vieux !) ; J'admets un musée de la création humaine suivant une spirale, non pas pour être « dernier bateau », mais pour assurer par ce seul et unique moyen, la continuité absolue des événements à travers le temps ; je ne vois pas d'autre méthode. Si, sur cette spirale, j'élève les éléments standards d'une nef tri-parties destinée à classer les choses suivant le programme – objet, lieu, temps – je crée, du fait de la spirale, un éclairage, constant, continu, favorable, par le haut, de tous les locaux ; si mes fenêtres dont au nord, sud, est ou ouest, il n'y a nulle difficulté à paralyser parfois une lumière trop violente. J'ai gagné sous toute la superficie des salles déroulées au long de la spirale, des entrepôts, magasins ou locaux de classement provisoire qui feront les délices des conservateurs futurs : chaque cellule du musée possèdera son stockage contigu, au-dessous, ce stockage, grâce à la spirale est en contact continu avec une voie d'accès sur rails, extérieure, dissimulée

aux regards, permettant ainsi, aussi facilement que dans une gare de marchandises, la manutention des objets, sans gêner les visiteurs.

À l'intérieur de la nef tri-parties, je n'aurai pas, suivant les usages établis, des murs épais entre fenêtres, à contre-jour, et n'offrant qu'un côté exposable ; j'aurai des cloisonnements libres disposés comme des écrans, des paravents ; je ferai des salles minuscules ou très vastes, séparées les unes des autres ou liées franchement ou subtilement. Je suis libre, je peux faire ce que je veux ; je peux créer un musée à innombrables perspectives toutes diverses où chaque secteur soit proportionné à ce qu'il doit abriter. Chaque cloison, chaque membrane offrira ses deux faces en cimaise : rendement double. Rencontrez-vous ce rendement dans les musées habituels ? Ceci étant fait, l'édifice forme une pyramide. Ces gradins en spire rappellent [*terme illisible – M.L.*] ou Mexico. La pyramide spirale est académique. Tout le gain de l'architecture moderne pratiquée jusqu'ici est anéanti devant ce fait réactionnaire : la forme pyramidale est intervenue !

D'ailleurs, les épures sèches que vous connaissez du Mundaneum n'ont pu vous mettre dans la réalité du spectateur se promenant dans la Cité Mondiale. Imaginez un sommet étalé de colline avec des pentes, des vallonnements ; les esplanades arides du dessin sont en réalité des pelouses mouvementées plantées au hasard d'arbres magnifiques. Les palais sont en l'air, haussés sur des pilotis sous lesquels circulent l'air, la fraîcheur, où règnent d'immenses espaces. Le sol est une mer houleuse de verdure. Aucune de ces perceptions « en esplanade », chères au Grand Siècle ou à Rome. C'est un mélange intime de nature et de géométrie : ce sont des vues inattendues, au lointain, sur des horizons fabuleux. C'est une pénétration de la nature dans notre geste héroïque et géométrique. Vous savez que j'aime cette attitude : chez soi régner dans une magistrale géométrie ; poser son regard au-delà, dans le charme de la nature où nous avons d'impérissables racines. Dans « Urbanisme », Plan « Voisin », j'ai fait de Centre de Paris, un jardin pour nos yeux et notre poumon et j'ai quadruplé la densité pour la facilité de nos affaires. J'ai écrit : quand on bâtit, il faut planter des arbres (leçon turque), et ceci vous montre combien j'aime la nature.

Si le visiteur du Musée le désire, il pourra parcourir à l'extérieur, en plein air, les 2000 mètres de gradins en spirale, en suivant la route tracée sur la toiture même de l'une des nefs parallèles. Que diable ira-t-il faire dans cette galère ? Il ira voir le

paysage. Il appréciera les quatre fronts de ce site prestigieux. Quand il sera arrivé en haut, il aura ressenti la pression de ces quatre sites ; sur la plateforme haute, il aura tout le site en lui.

Écoutez, Teige, parlons sérieusement : je pense que bonhomme-là sera « préparé », cuisiné ; il se sera isolé, pendant l'ascension, des petites préoccupations immédiates de son existence ; il aura perdu le souci du pli de son pantalon ou de sa digestion.

Il entre en haut, dans la salle de la préhistoire. Teige, vous êtes poète. La SACHLICHKEIT du poème consiste en la manière de placer les mots, non pas précisément des mots nouveaux, « dernier bateau », au contraire, mais des mots de toujours, au sens précis, des mots purs. Le poème est réussi (donc « *sachlich* ») lorsque la qualité d'agencement des mots est bonne.

Voilà, j'en arrive toujours là, vous m'y avez conduit. J'y suis...

Concluons. Vous m'avez donné le prétexte à prendre parti dans le débat architectural actuel ouvert dans les milieux de gauche. Vous me donnez même l'occasion de riposter, car me voici depuis un certain temps, traité poliment de romantique et moins poliment d'académique, par les avant-gardes plus jeunes que moi de dix ans. Je rentre de Moscou ; j'y ai vu assaillir avec la même intensité, Alexandre Vesnine, le créateur du constructivisme et le fonctionnalisme. Là aussi, l'exclusive règne, le sectaire crie. Si Léonidof, le poète et l'espoir du « constructivisme » architectural russe, dans son enthousiasme de 25 ans, clame le fonctionnalisme et vitupère le constructivisme, je lui expliquerai volontiers pourquoi il fait ainsi. C'est que le mouvement architectural russe a été une secousse morale, une manifestation de l'âme, un élan lyrique, une création esthétique, en credo en la vie moderne. Un pur phénomène lyrique, un geste net, décidé, en un sens : une décision.

C'est dix ans après que les jeunes, ayant élevé le gracieux, charmant mais aussi fragile édifice de leur lyrisme propre, sur le travail, sur le produit de leurs aînés (Vesnine), se sentent tout d'un coup dans l'urgente nécessité de faire leurs classes, de connaître les techniques : les calculs, les expériences de chimie et de physique, les matériaux neufs, les machines nouvelles, les dispositions du taylorisme, etc., etc., S'absorbant dans ces tâches nécessaires, ils jettent l'anathème sur ceux qui, ayant

déjà digéré ce menu, sont occupés à faire de l'architecture, c'est-à-dire préoccupés de la manière d'assembler ces choses-là.

Nous sommes aussi SACHLICH ! Les planches à dessin de nos ateliers ne reçoivent que des épures sévères de construction. Mais dans l'air de l'atelier règne une volonté d'architecture qui est le fil conducteur donnant la cohérence, créant des organismes. Cette volonté est l'expression d'une notion sentimentale. C'est une esthétique. Méditez cette phrase d'un Américain devant le plan « Voisin » de Paris en 1925 : « Dans cent ans, les Français iront visiter à New-York les gratte-ciels romantiques et les Américains viendront voir le Paris raisonnable ».

Veillez méditer aussi, mon cher Teige, sur votre propre enthousiasme pour la Tour Eiffel, phénomène constructif que vous taxez d'exclusivement « *sachlich* ». Rappelez-vous qu'en 1889, la Tour Eiffel ne servait à rien ; c'était un temple au calcul (un temple, un palais, un château du calcul). C'était une manifestation esthétique du calcul, et seule, la guerre de 1914 a donné à la Tour une utilité : la T.S.F.

Mais plus que cela : Eiffel, dont la mort récente éveille à nouveau sur son œuvre de précurseur, Eiffel est l'objet de recherches, d'études biographiques. Or Eiffel, fort en calcul, défendait la Tour par ceci : c'est une manifestation exceptionnelle de beauté architecturale, d'esthétique du fer ; la Tour est belle ! affirmait-il. Et les biographes d'Eiffel relèvent que dans toute son œuvre, sa supériorité éclata par la manifestation de son sens artiste, par l'éclat limpide de ses proportions, par ses inventions plastiques (Pont de Garabit et autres). Et Eiffel, à chaque page de sa vie, insistait lui-même sur cela.

Je sais que dans ces présentes notes, les mots que j'ai employés seront exploités pour m'accuser, mis entre guillemets par les académiciens ici, par les avant-gardes là.

J'affirme que nous sommes conduits par autre chose que les événements matériels ; que nous sommes menés presque par le bout du nez par l'impondérable.

J'affirme aussi que, dans le fond, les apôtres véhéments et très doués de la SACHLICHKEIT pensent et agissent suivant le même processus que nous. Si je suis un peu emballé par les proportions, je les trouve un peu emballés par le machinisme. D'ailleurs leur attitude est fort utile.

Je pose cette question : pourquoi, tous, venez-vous à Paris, vous, Américains pratiques, vous autres de l'Est, passionnés exclusivement d'objectivité ? Vous venez

respirer dans les rues (les femmes, les boutiques, les autos), la beauté, la grâce, la proportion, l'invention plastique. Vous venez chercher la caresse du ciel particulièrement tendre de Paris.

Aucun de vous n'ira voir les lieux cruels du travail dur, du taylorisme impitoyable, là-bas à St-Denis, à St-Ouen. Le travail moderne n'est plaisant à regarder que lorsqu'un enchaînement heureux a mis en ordre tous les facteurs au bénéfice de l'ordre. Lorsqu'un enchaînement, qui est une architecture, dispose les forces en présence harmonieusement : un barrage, une centrale ; c'est ce que vous-même appelez l'architecture.

Occupés du phénomène architectural, vous venez à Paris, cherchant d'instinct votre bien-être dans les lieux harmonisés et non là où règne la laideur.

C'est beau, n'est-ce pas, lorsque c'est organisé selon une déférence à l'ordre. Où s'arrête l'organisation ? Jusqu'à quelle nécessité doit répondre la déférence à l'ordre ? Où est la définition, le fondement, l'axe même de la question ? Dans les commodités de l'existence ou dans l'émotion des intéressés ?

L'organisation est à la clef même, substance nerveuse qui guide et actionne tout ce qui est SACHLICH, ce qui est muscle et os. Mais quelle intention à cette organisation ? Le SACHLICH, je n'en parle même pas, l'admettant comme évident, préalable, inévitable, comme les briques dont on construit un mur. Mais quel mur ?

Et je vous promets bien, ce qui me rassure, que nous sommes tous, à l'heure actuelle, au pied du même mur.

ESPRIT GREC – ESPRIT LATIN – ESPRIT GRÉCO-LATIN (1933)

Bien entendu, ce sont ici des notes dont le contenu s'évade du vase primitif, si antique, et exprime des situations qu'on pourrait appeler « proportionnelles », c'est-à-dire équivalentes, de même nature.

Il est toujours dangereux de classer sèchement. Un classement (une fiche dans tel casier et non dans tel autre) est toujours brutal ou incomplet : il mutile la continuité qui est le propre de la nature. Pourtant il faut classer, pour pouvoir travailler, décider et agir. Admettons la précarité du classement, mais reconnaissons lui la vertu de fixer des états et par là de déterminer des directions.

Esprit grec, esprit latin...Il s'agit de direction, de direction spirituelle, d'une de ces forces irrésistibles qui, du fond de la conscience, orientent des événements. Ne nous imaginons pas que la froide raison est à l'origine de nos actes. La raison n'est qu'un magister. Ce qui est à l'origine de nos actes, c'est un impératif sentimental ou spirituel qui illumine notre horizon, y décrit une orbite fatale et nous conduit implacablement comme un soleil.

L'éclairement de l'esprit. La lumière de l'esprit, soleil de l'esprit.

Et il y a des qualités différentes de lumière spirituelle.

Dans le composite des impulsions universelles, il y a les sommations de l'esprit grec et de l'esprit latin.

L'esprit grec et l'esprit latin. Ensemble, balançant de l'un à l'autre, suivant le potentiel des heures, le drame et la sérénité et même la radieuse inconscience.

L'un et l'autre sont sous le signe du soleil, de la pleine lumière. Ils ne commentent que des produits finis, strictement achevés, nettement écrits. Et c'est de la présence

d'objets exacts (de diamants taillés) que jaillissent les rapports les plus écartelés, les plus pathétiques, les plus troublants, les plus infinis.

Entre les hommes, après tant de mélanges du sang et des cultures, il s'établit des choix électifs comme, entre les eaux qui ruissellent sur la terre, il s'établit des régimes qui, partis des mêmes origines, conduisent aux destinations opposées : la ligne de partage des eaux est quelque chose comme un verdict du destin.

Et, à parcourir le monde, mesurant diverses attitudes de l'esprit qui conduisent à des expressions matérielles de vie et du cadre de vie, qui sont même capables d'entretenir entre eux la haine, je sens : il y a un esprit grec et latin.

Je suis, hélas, privé des humanités qui m'apporteraient en ce thème des explications fondées en Sorbonne. Mais, projeté par mon tempérament et les circonstances de ma vie dans le temps présent, je me livre à la conduite des résonnances intérieures.

Un dimanche soir, place de la Concorde illuminée, je sens que cette lumière électrique détecte un éclair de l'esprit. Sur le ciel de nuit, l'obélisque et les deux Palais vous jettent à la face une rigueur que le soleil ne démontrait pas. L'œuvre contenait une énergie latente pas du tout connue, pas du tout préméditée. Cette œuvre de pierre – de si juste architecture – elle était faite pour une lumière venue du ciel, lumière en haut, ombre en bas. Elle était gracieuse et gaie, digne mais charmante, spirituelle, exacte mais joyeuse. D'un coup la voici, dans la nuit, éclairée par en bas. Il se trouve que ce n'est pas grotesque. Il se trouve que c'est d'une netteté effarante, d'une (d'une) mathématique implacable. L'un était aise, bien aise, sourire et sérénité. Voici l'autre visage : ferme, aigu, montrant l'œuvre humaine susceptible de clameur divine, empoignant les hommes et leur déclarant : Tu peux !

Vous direz que ce sont là des réactions terriblement personnelles.

Je pense ceci ; le réveil de la place de la Concorde sous la lumière d'en bas, en ces années troubles où « Topaze » décore de « Style 1925 » les locaux de son agence louche, est un ralliement, un « Réveillez-vous donc, comprenez et voyez : ici est l'esprit et son prodigieux produit : l'émotion, l'effusion, l'admiration, la beauté, la pureté. Enthousiasme ! »

AIR, SON, LUMIÈRE (1933)

Messieurs les Ministres,

Mesdames,

Messieurs,

Il y a 23 ans que je suis venu à Athènes ; je suis resté 21 jours sur l'Acropole à travailler sans arrêt et à me nourrir de l'admirable spectacle. Qu'ai-je pu faire pendant ces 21 jours ? Je me le demande. Ce que je sais, c'est que j'ai acquis la notion de l'irréductible vérité. Je suis parti écrasé par l'aspect surhumain des choses de l'Acropole. Écrasé par une vérité qui n'est ni souriante, ni légère, mais qui est forte, qui est une, qui est implacable. Je n'étais pas encore un homme et il me restait, devant la vie qui s'ouvrait, à devenir un caractère. J'ai essayé d'agir et de créer une œuvre harmonieuse et humaine.

Je l'ai fait avec cette Acropole au fond de moi, dans le ventre. Mon travail fut honnête, loyal, obstiné, sincère.

C'est la vérité ressentie ici qui fit de moi un opposant, quelqu'un qui propose quelque chose, qui se mettrait à la place d'autre chose, à la place des situations acquises.

On m'accuse alors d'être révolutionnaire. Quand je suis rentré en Occident et que j'ai voulu suivre les enseignements des écoles, j'ai vu qu'on mentait au nom de

l'Acropole. Je mesurais que l'Académie mentait en flattant les paresseuses, j'avais appris à réfléchir, à regarder et à aller au fond de la question.

C'est l'Acropole qui a fait de moi un révolté. Cette certitude m'est demeurée : « Souviens-toi du Parthénon net, propre, intense, économe, violent, - de cette clameur lancée dans un paysage fait de grâce et de terreur. Force et pureté ».

Ce matin, au Pirée, dans le port, nous nous promenions avec quelques amis ; Fernand Léger, le peintre ; Zervos, le créateur de « Cahiers d'Art » ; Albert Jeanneret, le musicien ; Ghyka, de chez vous, l'un des peintres qui s'imposera. Nous nous sommes arrêtés devant les bateaux qui font le cabotage : bateaux d'aujourd'hui et de toujours, bateaux de votre histoire. Ces bateaux sont peints des plus fortes couleurs. La couleur, expression même de la vie. Ce n'est pas l'esprit grec sous sa forme fade et monochrome que nous y avons vu ; c'est la couleur dans toute sa puissance jaillissante : sang, azur, soleil – rouge, bleu, jaune, - la vie dans sa manifestation la plus intense. L'homme qui vit vraiment emploie les couleurs.

Dans ces bateaux du Pirée qui sont peints comme ceux d'il y a deux mille ans, nous avons retrouvé la tradition de l'Acropole : on n'était pas distingué avant Périclès. On était fort, strict, exact et intense, sensuel.

L'esprit grec est demeuré le signe de la maîtrise : rigueur mathématique et loi des nombres nous apportant l'harmonie.

Me voici au bout de cette petite introduction qui semble d'ailleurs n'avoir aucun rapport avec mon thème.

Il s'agit donc aujourd'hui, non pas de proposer toutes sortes de points de vue imaginables ; il s'agit de savoir pourquoi on doit le faire et de trouver les moyens d'harmoniser dans un ensemble, **les choses essentielles**.

Et alors, pour en finir avec l'Acropole, au nom de cette harmonie il faut dans le monde entier, sans défaillance et avec une âme vaillante harmoniser. Ce mot exprime véritablement la raison d'être du temps présent.

Et se pénétrer de cette notion d'urgence : harmoniser les temps modernes. Et rechercher cette qualité d'hommes : les « harmoniseurs » d'aujourd'hui. Découvrir que dans le malheur présent, la clef qui ouvrira la porte par où seront chassés les désordres et les malheurs c'est l'harmonie.

Au nom de l'Acropole, une harmonie forte, conquérante, sans faiblesse, sans défaillance.

Se faire une âme d'airain.

Telle est l'admonition de l'Acropole.

Passons aux temps modernes.

Cette conférence : **Air, Son, Lumière**, était à l'origine un sujet de la plus pure technicité, prévu pour le congrès que nous devons tenir à Moscou.

Vous êtes ici réunis autour des membres des Congrès de l'Architecture Moderne, c'est-à-dire avec des gens qui se sont groupés dans le but de faire quelque chose et de l'imposer. Les membres du Congrès d'Architecture Moderne sont des gens qui ont participé à des réalisations précises en tous pays et qui se sont manifestés par des travaux de laboratoire qui ont attiré sur eux l'attention du monde professionnel, du public, des autorités. C'est grâce à eux qu'existe l'Architecture de l'époque machiniste et qu'une page s'est tournée reléguant dans le passé la plupart des moyens de la tradition. Les conquêtes scientifiques nous ayant dotés de techniques modernes, nous sommes en face de nouveaux horizons, et c'est devant nous que dorénavant nous devons regarder.

Un grand événement s'est passé : l'homme contemporain a retrouvé enfin un mode de vie sur le plan de son cœur et sur celui de son corps. Cette certitude existe. Hier, dans la très émouvante réception qui nous a été faite par le gouvernement hellénique, ce gouvernement par la voix d'un de ses Ministres, venant affirmer l'existence et la signification de l'Architecture moderne, l'affirmant à Athènes en 1933, l'heure de la réaction Académique la plus sinistre et désespérée (U.R.S.S., Allemagne, France) votre gouvernement a signé un pacte avec demain, et par ce geste, Athènes se continue et la Grèce revit.

Les villes subissent une maladie mortelle : Paris, Londres, New-York, Berlin, et...Mais aussi : Rio de Janeiro, Buenos-Ayres, Alger, Barcelone, Stockholm, etc...

La grande vague de machinisme qui a tout soulevé, tout bouleversé, vient s'écraser dans nos villes en un étalement fangeux :

Heures des techniques nouvelles, vie ancestrale brisée, nouvelle mesure du temps, - l'homme arraché à un rythme millénaire.

Son poumon malade.

So oreille déchirée par les bruits.

Plus de soleil sur son corps.

Devant ses yeux à bout portant, le terne spectacle des murailles de pierres des maisons.

L'Architecture est révolutionnée ; c'est un fait acquis. Mais l'urbanisme est sans doctrine.

Ce qu'il faut essayer c'est de voir si l'on peut établir l'axe essentiel d'une doctrine. Les magnifiques découvertes du siècle de la machine nous y invitent. En un titre saisissant de raccourci : **Air, Son, Lumière**, j'ai pensé pouvoir rassembler les conséquences de ces événements innombrables en les ramenant à la seule valeur qui puisse nous intéresser : l'homme, - psychologie et biologie.

Jusqu'ici l'architecture faite de pierre et de bois s'était exprimée dans un produit contradictoire : le mur percé de fenêtres. Le mur de pierres portait les planchers de bois. Pour cette fonction il devait être entier, le plus possible. Pourtant, les locaux qu'il délimitait devaient être éclairés. Il fallait ouvrir des fenêtres, donc affaiblir le mur. Résultat : une côte mal taillée, une moyenne, un à-peu-près.

Vers 1900 le béton armé et l'acier apparaissent dans la construction des maisons. C'est une révolution dans les usages : c'est un scandale dans les milieux architecturaux. On peut bien se soumettre à leur emploi puisqu'il est économique ; mais on entend sauvegarder les usages et les traditions, et l'on continue devant l'ossature de béton ou d'acier, à élever les murs de pierres percés de fenêtres : masques et mascarades.

Après la guerre, nous avons voulu l'expression loyale de l'Architecture dans la construction saine. Nous avons vu que les murs ne portaient plus les planchers. Les planchers sont portés par quelques maigres poteaux à l'intérieur de la maison ; et ce sont des planchers ainsi portés qui à leur tour portent les murs. Nous avons alors créé la fenêtre en longueur qui court d'un bout à l'autre du bâtiment sans qu'apparaisse le moindre support vertical. Bouleversement de l'esthétique architecturale.

Mais de suite après nous sommes allés plus loin, et nous avons vu que la fenêtre pouvait s'étendre à la façade en pierre, que la façade pouvait n'être plus qu'une immense surface de verre. Et qu'ainsi toute l'économie intérieure de la maison pouvait être transformée : que dorénavant le plan libre existait à l'intérieur de la maison et qu'enfin l'architecture moderne pouvait se prêter dans une souplesse totale aux innombrables exigences que le machinisme a introduit dans nos besoins.

Dès ce moment, la lumière entrait dans la maison par la totalité des façades et c'était par rapport aux usages millénaires, une immense révolution. S'éveillant le matin, l'homme moderne pouvait recevoir en pleine figure l'éclat du soleil, voir s'étendre devant lui des espaces plein d'harmonie. Il avait gagné une grande bataille.

Mais à cela s'attachaient immédiatement de graves inconvénients, et c'est cers de nouvelles recherches qu'il fallait aller de nouveau.

Si l'on disposait du maximum de lumière, il fallait aussitôt se préoccuper d'en diminuer la quantité et même de pouvoir l'annuler complètement. Un appareil photographique dispose d'un objectif dont la lentille totale permet de travailler dans les régions arctiques ; pour travailler au Sahara, on inventa le diaphragme. Tel est pour notre façade de verre, le problème à résoudre ; c'est un simple problème technique.

Le soleil afflue dorénavant dans la maison : conquête d'importance. Chacun sait que les rayons solaires et lumineux n'ont pas de pouvoir calorifique mais que c'est en touchant un objet, une matière, qu'ils se transforment en calories. Par nos surfaces de verre, les rayons de soleil frappant les planchers de la maison se transforment en chaleur ; en été, cela peut devenir insupportable. De plus en hiver, la surface de verre qui n'est en somme qu'une pellicule de matière s'interposant contre le froid extérieur, est insuffisante et les locaux deviendront inhabitables ou inconfortables malgré les systèmes de chauffage qui pourront être installés. Trop froid en hiver ; trop chaud en été.

Voyons autre chose :

En 1928, j'avais été appelé à Moscou pour la construction du Ministère de l'Industrie légère (à ce moment-là, bâtiment des Coopératives « Centrosoyus »). Pour des raisons d'économie générale : utile disposition intérieure des locaux, non-superposition de services d'importances différentes, recherche de l'éclairage optimal de tous les lieux de travail, etc...j'avais été amené à proposer des façades en verre de plus de cent mètres de long et de trente mètres de haut ; derrière ces vitrages, 2. 800 employés doivent travailler.

« Nous avons 40° de froid à Moscou ; vos vitrages ne se prêtent pas à nos climats ». Quatre semaines après, je traversais les Tropiques et j'arrivais à Buenos-Ayres ; puis après, j'étais à Santos, à Rio-de-Janeiro. Du printemps tropical, j'arrivais dans les

brouillards de Bordeaux et j'échouais dans l'hiver parisien dans nos locaux barbaquement chauffés avec des radiateurs.

Ici des gens qui gèlent ; aux Tropiques, sur un bateau de grand luxe l'abominable vapeur d'eau chaude et ses conséquences : rhume, bronchite pneumonie même. A Buenos-Ayres des gens qui me disent : « Mesurez l'humidité que nous apporte le Rio de la Plata ; nous ne pouvons pas travailler comme vous autres, nous sommes handicapés ». A Rio, les champignons poussent dans les armoires à glace !!

Dans toute cette affaire la vérité m'est apparue sans détour, impérative : c'est du poumon de l'homme qu'il s'agit ; c'est ici une question de respiration ; c'est de l'air qu'il faut donner aux habitants, un air fait pour le poumon humain, à 18° et non pas à -40°, ni à +35° ou +45°. C'est d'un air à juste hygrométrie qu'il s'agit. En un mot de l'air exact. Il faut fabriquer de l'air exact pour le poumon humain sous toutes les latitudes. Il faut renoncer dans bien des cas à l'air du Bon Dieu.

Le problème était précis : un problème de respiration exacte.

Fabriquer de l'air ?

Quoi de plus facile ? Il suffit de le filtrer, de le dépoussiérer, de le chauffer ou de le refroidir. Nous avons les machines les plus simples pour le faire facilement.

Et cet air artificiel (l'eau que nous buvons dans les villes, n'est-elle pas artificielle par les soins mêmes de nos édiles ?) il suffit dorénavant de l'envoyer dans les locaux d'habitation et de travail par des moyens bien simples que les constructeurs appliquent depuis longtemps dans l'industrie : les ventilateurs.

Et d'un coup, voici tous les problèmes de chauffage, de réfrigération de ventilation simplifiés, ramenés à une seule technique : « la respiration exacte ». Une simplification énorme des appareils et des installations, une liberté totale à l'intérieur de la maison et la possibilité désormais de vivre derrière des murailles de verre avec un air toujours aussi pur et salubre que l'air de l'Océan. Comme sur vos plages, vous pouvez derrière vos vitrages être en plein soleil : votre poumon sera rempli d'air frais, d'air exact.

Voyez donc les conséquences :

Pour faire agir notre mécanisme de la respiration exacte, il faut fermer vos fenêtres ; mieux que cela : il ne faut plus de fenêtres. Le constructeur va économiser ce poste coûteux du bâtiment : la menuiserie des fenêtres. Il n'aura à construire désormais qu'une simple charpente fixe de fer et de verre sans ouvrants. La façade sera

hermétique. La façade du paquebot qui traverse les Tropiques comme la façade du building de Buenos-Aires, comme celle du grand Groupe d'habitation ou de travail de Moscou. Autre conséquence, immédiatement : l'herméticité des façades de verre apporte le silence dans la maison, c'est-à-dire l'isolation des bruits du dehors. Si pour une raison que je vais exposer tout à l'heure, je double l'épaisseur de ma façade de verre, j'obtiendrai une isolation totale des bruits extérieurs. Déjà les découvertes scientifiques de Gustave Lyon sur la transmission du son, nous ont permis, à nous, constructeurs, de réaliser l'insonorisation des locaux à l'intérieur des bâtiments construits en acier ou en ciment armé.

Insonorisation, isolation des bruits intérieurs et extérieurs de la maison. Nous voici dorénavant à l'abri des bruits de la ville moderne. Et quels bruits. La T.S.F. de tous les voisins, le gramophone, le bruit abominable de la rue.

Le silence enfin reconquis. Nos nerfs enfin tranquillisés. Quelles promesses d'une vie meilleure !

Air, son, lumière ! Le poumon, l'oreille, l'œil satisfaits. L'organisme des citadins remis à nouveau et d'un coup, dans les conditions primordiales du développement de la vie biologique.

Il restait toutefois quelque chose à trouver : en hiver, par 5, 10, 20, 40° de froid, nous avons à craindre les effets d'un phénomène très précis : une grande surface de verre, même double, n'est qu'une barrière extrêmement précaire aux effets refroidissants. Une radiation de froid peut enlever à proximité des vitrages, le confort nécessaire. A obstacle technique, réponse technique. Il suffit de doubler la surface de verre qui constitue la façade par un second vitrage situé à 5 ou 10 centimètres du premier et de faire circuler dans cet espace, un courant d'air chaud non respirable et fabriqué dans une petite installation thermique. C'est ce que j'ai nommé le « Mur neutralisant ». Et c'est ce que j'ai proposé depuis 1928 pour le Palais du Centrosoyus, et en 1932 pour le Palais des Soviets. Mais on n'en a pas voulu et l'on a écrit qu'il fallait être intoxiqué par les lectures de Wells et écrasé par l'esclavage capitaliste pour imaginer des solutions si contraires à la nature humaine.

Mêmes obligations dans mon pays : les techniciens du froid et du chaud m'annoncèrent catégoriquement toutes les impossibilités matérielles.

Dans nos congrès mêmes, l'enthousiasme fut médiocre, voire inexistant. N'importe ! je m'obstinaï et je préparai, année après année, dans nos chantiers, des réalisations constructives qui furent comme autant d'essais de laboratoire.

Mais voici qu'un jour, en 1931, Gustave Lyon me téléphone : « Venez, dit-il, cet après-midi, voir au laboratoire de Saint-Gobain, la conclusion des essais qui y sont faits à mon instigation depuis plusieurs semaines ».

Au laboratoire j'ai trouvé, construites entièrement dans les conditions requises, les salles nécessaires aux expériences, et tous les appareils de physique installés : réfrigérateurs, ventilateurs, manomètres, appareils d'enregistrement, etc., etc. Et, dans les cahiers des ingénieurs, une suite ininterrompue de graphiques qui constituent la matière scientifique la plus riche et les éléments nécessaires à des conclusions scientifiques et expérimentales.

J'abrège ; le verdict est celui-ci : le principe dit de la « respiration exacte et des murs neutralisants » **est de l'ordre des choses pratiques.**

Vous penserez : « Et après ? Qu'est-ce que cela peut faire aux choses de l'Architecture et de l'Urbanisme ? »

Ce matin au Pirée, j'ai visité la fabrique de tabac Papastratos et j'y ai trouvé appliqué le principe de la distribution de l'air conditionné. Et comme, pour mille raisons que je ne puis énumérer ici, je manifestais ma satisfaction à M. Papastratos, celui-ci me répondit : « Tout ce confort que je puis donner à la fabrique, à mes ouvrières, je ne puis pas le leur donner chez elles ; je ne puis même pas me le donner chez moi ».

Voici où s'insère le problème des nouvelles dimensions, des nouvelles unités de grandeur pour la solution duquel nous sommes réunis en Congrès d'Architectes et d'Urbanistes.

Si nous voulons bénéficier du véritable air du Bon Dieu et non pas de l'abominable air vicié fabriqué dans nos villes par les poussières, les gaz et les microbes ; si nous voulons recevoir chez nous les bienfaits inestimables de la lumière solaire ; si nous voulons plonger notre travail, nos loisirs, nos méditations et nos nerfs dans le bain indispensable et rafraîchissant du silence ; en un mot si nous voulons que la vie dans les villes redevienne conforme aux lois fondamentales de la biologie humaine et nous apporte ainsi de la sérénité, de la joie et du courage, nous devons envisager la nécessité de nous saisir des inventions techniques qui sont le progrès et nous devons bouleverser les habitudes séculaires de l'architecture et de l'urbanisme en

créant de nouvelles unités de grandeur tant pour nos habitations que pour nos lieux de travail et de loisir.

C'est ainsi que nous pourrions froidement et sagement déterminer ce qui constitue les « **joies essentielles** » autrement dit ce qui donne à la vie sa vraie saveur.

Le machinisme des temps modernes nous a conduits au seuil d'une nouvelle économie. La crise sévit partout. Demain l'organisation dotera la société contemporaine, des loisirs. Préparer les loisirs, aménager les lieux et les locaux, c'est là, de l'urbanisme et de l'architecture.

Satisfaire aux injonctions millénaires de la biologie humaine par la création d'un milieu urbain nouveau : **Air, Son, Lumière.**

Mesdames et Messieurs,

Messieurs les Ministres,

La Société contemporaine s'est absorbée pour son malheur dans la fabrication innombrable d'objets plus ou moins idiots, qui ne font qu'encombrer notre existence : production insensée d'objets de la consommation stérile.

Changeons les programmes de l'industrie ; transportons la fabrication des logis dans la grande usine, dans la grande manufacture, avec toutes les machines et toutes nos équipes prodigieusement spécialisées. L'exemple existe déjà : Le paquebot magnifique, le wagon-lit ou le wagon-restaurant. On a appris là ce qu'étaient l'économie et le confort. Installons les « services communs » pour apporter des facilités inestimables dans la vie domestique. Dotons l'industrie du nouveau programme : **fabrication des produits de consommation féconde.**

Alors : solution de crise :

Mon titre était du domaine du technicien. Nous voici sur le plan économique et dans le domaine des objets de consommation féconde, nous voici sur le plan de la **conscience humaine.**

Nos congrès, dans un élan juvénile et par l'effort des bons cœurs marchent, par l'architecture et l'urbanisme, vers la solution de l'équilibre d'une nouvelle civilisation machiniste.

Lire l'ensemble ; comprendre où le détail doit aller se ranger ; mesurer ce que sont les exigences et les possibilités de l'esprit ; savoir reconnaître dans l'héritage des travaux humains, les éléments permanents et alors d'Athènes au Pirée, et du paquebot, du grand « Diner » qui passe, jusqu'au Parthénon qui regarde – à travers

le paysage sublime, et une ville qui se doit de se ressaisir et de pousser dans la grâce et la beauté, une seule attitude : l'esprit.

Quelle aventure magnifique est à courir dans tous les pays du monde !

Mes chers camarades des Congrès, courons vers l'aventure, la belle aventure !

Architecture et Urbanisme.

LE VERRE, MATÉRIAU FONDAMENTAL DE L'ARCHITECTURE MODERNE (1935)

-I -

Cent années, représentant la première ère du machinisme, viennent de s'écouler dans la recherche d'innombrables techniques nouvelles, provoquant l'introduction de tant de méthodes et d'objets de consommation nouveaux que la Société traditionnelle s'en est trouvée désarticulée, brisée et est aujourd'hui dans la nécessité urgente de se reformer. Cette nouvelle forme sera celle de la seconde ère

du machinisme : en vérité, ère d'une nouvelle civilisation machiniste. Le lieu n'est pas ici de développer ce thème.

Mais, revenant à l'architecture et à l'urbanisme qui en est le prolongement direct, je puis affirmer que le verre sera la caractéristique des constructions de la nouvelle ère machiniste et cela parce qu'il est le moyen le plus direct par lequel nous allons retrouver l'une des conditions essentielles de la vie : le soleil et la lumière. La seconde ère du machinisme aura pour tâche de remettre l'homme dans les conditions naturelles harmonieuses, des conditions humaines et cosmiques. La première ère du machinisme (1830 – 1930) l'en avait arraché.

Le verre, c'est le moyen le plus miraculeux d'obéir à nouveau à la loi du soleil.

-II-

L'histoire de l'architecture dans les régions tempérées est, on peut le dire, l'histoire même de la conquête de la lumière. Lutte difficile, obstinée entre des fonctions antagonistes : l'une, le mur, destiné à porter la maison (et il est nécessaire que le mur soit le plus compact possible) ; l'autre, la fenêtre pour éclairer la maison (et la fenêtre a tendance à détruire la solidité du mur). Ainsi, pendant des siècles, c'est une cote mal taillée entre deux fonctions antagonistes et le progrès est presque imperceptible à travers les siècles, tant que durent les modes de construction en pierre, combiné au bois, et au fer, c'est-à-dire tant que le mur porte les planchers de la maison.

L'acier intervient au XIXe siècle ; le béton armé à la fin du XIXe siècle. Tout à coup, par le développement de ces deux techniques nouvelles, on s'aperçoit que les planchers ne sont plus portés par des murs, mais par de petits poteaux placés à l'intérieur de la maison. On s'aperçoit qu'il est absolument inutile de fonder des murs dans le sol et d'en faire des façades dressées au-devant des ossatures de béton et d'acier. La révolution est d'importance, mais on s'en rend peu compte ; les Académies sévissent dans tous les enseignements. On s'obstine à vouloir encore « dessiner » des façades. Ces façades ne sont plus que des masques. C'est ici le tournant. Combien il est difficile à des architectes, et surtout à des professeurs d'abandonner totalement la notion de la façade traditionnelle, pour se lancer dans la découverte d'autre chose. On s'obstine donc dans l'équivoque actuelle qui consiste à édifier des masques de pierre au-devant de magnifiques structures d'acier ou de

ciment ouvertes entièrement, - à 100 % -, sur toutes leurs faces, à la pleine lumière ; ceci coûte des sommes considérables et les habitants des villes, dans leurs logis ou dans leurs bureaux, continuent à ne pas recevoir le flux de lumière auquel ils auraient plein droit. Ce sont les Académies qui règnent avec leurs mensonges et leur imbécillité. Un beau jour, tout cela s'écroulera ; suffisamment de leçons et de preuves auront été administrées par les précurseurs qui, eux, recherchent actuellement, en toute loyauté, l'expression saine de l'architecture moderne. Un jour, le « pan de verre » deviendra l'évidence même ; on ne le discutera plus. Il faut d'abord pour cela que ceux qui ont le bénéfice de ces bienfaits soient assez nombreux pour que cela soit su et connu : le « pan de verre » est la conquête des Temps Modernes. Les murs ne portent plus les planchers ; c'est au contraire chaque plancher qui, bien simplement, porte son étage de verre dont le poids n'intervient plus matériellement dans la construction. La libération est totale. Encore une fois, là est la grande révolution architecturale.

-III-

Voici donc la lumière au maximum pénétrant dans le logis, dans le bureau ou dans l'atelier : elle est à 100 %.

Mais il s'agit d'administrer cette nouvelle conquête qui ne va pas sans grandes perturbations et sans poser des questions qui demeurent à résoudre par les techniciens de diverses natures.

En effet, de nouveaux problèmes surgissent et qui sont d'importance :

- a) le problème du froid derrière le pan de verre,
- b) le problème du chaud derrière le pan de verre,
- c) l'éblouissement derrière le pan de verre,
- d) le nettoyage du pan de verre,
- e) les revendications du confort à certaines heures de la journée,
- f) un problème d'esthétique générale.

Ainsi, les recherches techniques continuent.

-IV-

Mais, avant de faire face à ces nouvelles difficultés et avant de chercher à leur apporter les solutions désirables, il est utile que nous voyions sans plus tarder ce qu'est le nouveau pan de verre. S'il est suffisamment éloquent pour nous inciter à

poursuivre la recherche des solutions connexes. Si le pan de verre n'était qu'une vérité technique qui mette l'homme devant un nouveau désarroi, mais vaudrait peut-être ne pas poursuivre dans le sens de la découverte acquise ; mais, si le pan de verre, au contraire, satisfaisant à des besoins impératifs de la nature humaine, porte en lui des possibilités de solutions architecturales multiples, diversifiées, souples, variées et plaisantes, alors nous nous sentirons le courage et surtout le devoir de poursuivre la route découverte.

Qu'est donc exactement le « pan de verre » ?

D'étage en étage des planchers sont étalés comme des cartes à jouer disposées horizontalement sur des aiguilles ou des fils de fer représentant ici dans la réalité, des poteaux d'acier ou de ciment. Ce qui était autrefois une façade n'existe plus ; c'est une ouverture béante qu'il s'agit de clôturer contre les intempéries et contre les voleurs.

Cette clôture, puisque les usines nous offrent des matériaux nouveaux, sera formée d'une résille rigide de fer, de ciment ou même de bois, sertissant dans ses mailles des matériaux transparents ou translucides : le verre.

Voici donc déjà trois aspects entièrement différents de l'épiderme de la maison, suivant que sera employé le fer ou le béton ou le bois. Et chacune de ces méthodes comporte même une diversité très grande d'application selon le choix qui sera fait des matériaux vitrifiés, destinés à remplir l'espace entre les planchers.

C'est alors tout un nouveau jeu de combinaisons.

Rien n'empêchera, de plus, de combiner, dans la constitution de la résille rigide, destinée à porter les matériaux vitrifiés, l'acier ou le béton avec des éléments de pierre de taille traités cette fois-ci, dans certains cas bien entendu, comme remplissage destiné à diminuer une certaine part de matériaux vitrifiés (par exemple les vastes surfaces de notre récent projet à Paris, figure [espace laissé vide]).

Ceci que montre que l'architecte même peut introduire dans ses recherches d'innombrables combinaisons qui sont fondamentalement architecturales et que, par conséquent, les gens qui s'obstinent à crier au scandale contre nous chaque fois que l'Académie s'enferme un peu plus dans le néant de ses protestations, crient inutilement et sans prétexte valable. Les architectes travailleront, les créateurs, les imagineurs [sic] dresseront des façades nouvelles qui seront aussi éloquentes que

les anciennes. Ce qui fait la beauté d'une façade n'est pas la subordination à un style classique, mais tout simplement le jeu éloquent et décisif de la proportion.

Ceci étant, il reste encore beaucoup de marge disponible pour apporter à l'architecture les ressources de richesse plastique. En effet, les matériaux vitrifiés qui vont être employés joueront un rôle important vus de l'extérieur. Mais, surtout, ils vont jouer un rôle décisif, vus de l'intérieur et entrés dans la symphonie domestique et dans les joies quotidiennes que peut donner le logis par une multiplicité d'effets qui, déjà, existent, fournis par l'industrie et qui pourront être immensément développés encore lorsque les programmes seront devenus clairs.

Les matériaux vitrifiés existant et à disposition sont :

1° - transparents (verre, glace)

2° - translucides, c'est-à-dire ne laissant pas passer le regard et doués d'un degré variable de pénétration à la lumière. D'innombrables modalités existent dans la fabrication des matériaux vitrifiés translucides : il y en a d'admirables et il y a de laids.

3° - La combinaison de l'un et de l'autre, suivant des rapports nuancés, s'offre à mille combinaisons judicieuses.

4° - Ce nouveau mur de lumière constituant le quatrième mur de la chambre peut être employé architecturalement avec toute la grâce et l'imagination nécessaires et devenir un « mur employable », c'est-à-dire un mur qui puisse comporter un ameublement et atteindre ce miracle des Temps Modernes : les quatre murs de la chambre sont utilisables (voir figure-croquis). Il faut bien observer que, dans l'état actuel de l'architecture et des façades de pierre ou de brique, le quatrième mur, côté fenêtre, est pratiquement inemployable, formé qu'il est de parties lumineuses déterminant des trumeaux d'ombres violentes. L'ombre est l'ennemi de l'homme. Une pièce qui possède un coin d'ombre est une pièce diminuée d'autant.

5° - Le pan de verre n'a pu entrer véritablement dans la considération des architectes novateurs que parce qu'en ces dernières trente années, la fabrication du verre a subi des modifications fondamentales. Il faut bien se souvenir que, sous le Roi-Soleil, Louis XIV, celui-ci désireux de manifester sa splendeur et sa puissance, ne disposait que de surfaces de verre extrêmement limitées et ne dépassant pas en général un mètre dans la dimension la plus grande. La Galerie des Glaces de Versailles nous le prouve.

Les techniques modernes ont doté le bâtiment d'un produit exceptionnellement beau ; on peut même dire miraculeusement beau, car il apparaît parfait comme une pure théorie : c'est la glace. La glace qui laisse pénétrer une lumière totale et qui laisse passer le regard sans qu'aucun objet n'en soit déformé. La glace qui, du dedans, est aussi pure qu'un ciel limpide et qui, du dehors, fournit sous certains angles, une impression de fluidité, de brillant et de lisse émouvants. La glace qui donne le sens de la perfection. Quel matériau admirable pour exprimer toute une part de l'esprit des Temps Modernes.

Mais les techniciens des verreries ont su trouver le moyen par lequel cette grâce ainsi acquise pourrait être vendue à bas prix. Ils ont découvert en ces dernières années les verres épais étirés et transparents. Ces verres n'ont pas la qualité impeccable de la glace, mais, pratiquement, ils sont employables presque au même titre et c'est là un progrès d'importance.

Ayant à réaliser le grand pan de verre de 1. 000 m² de la Cité de Refuge, nous n'avons pas hésité à employer le verre étiré, en remplacement de la glace : cette décision nous a permis de réaliser de grands compartimentages de surfaces vitrées, sans obligation d'avoir à les recouper par des traverses de fer.

Qu'il s'agisse de glace ou de verre transparent étiré, l'architecte dispose dorénavant de surfaces unitaires telles que l'architecture en s'en servant a conquis un nouveau module de grandeur.

Dans les pans de verre, si l'on employait exclusivement les verres transparents, les solutions pourraient devenir parfois gênantes, parfois uniformes. Nous nous attachons ici aux habitants du logis qui sont partagés entre des alternatives contradictoires : celle d'aimer à voir au dehors le jeu du ciel, des arbres ou des perspectives, et celle, d'autre part, d'être mis à l'abri des regards du dehors et surtout d'en avoir le sentiment intime. C'est ici que les combinaisons de verre translucide et de verre transparent interviennent et que l'imagination créatrice peut se manifester.

Les verres translucides sont innombrables. Ils ont même certaines vertus intrinsèques d'importance : par exemple, les verres prismatiques, Luxver ou diamanté, dont l'effet est de briser complètement les rayons solaires à l'intérieur comme une douche répartit l'eau par innombrables gouttelettes. Ce simple phénomène scientifique peut intervenir d'une manière décisive dans les conceptions

architecturales. Ainsi, par exemple, j'étais appelé récemment à construire un atelier de peinture, dans un immeuble orienté de telle façon qu'il était impossible d'y installer un vitrage orienté au nord. Or le nord semblait, jusqu'ici, être bien la loi même imposée à tout atelier de peinture. Pourquoi le Nord ? Simplement pour que les rayons solaires directs ne viennent pas apporter des intensités localisées et accidentelles et perturber ainsi le peintre dans son appréciation juste des couleurs et des valeurs. Ne pouvant pas installer de vitrage au Nord dans cet atelier, j'ai eu l'idée d'aménager les deux murs Est et Ouest en « pans de verre » munis de verre diamanté. Dès lors, le soleil était vaincu, ses rayons directs ne passaient pas, mais, brisés en innombrables faisceaux, ils reconstituaient l'atmosphère quiète et régulière tant désirée des peintres. Gain considérable, cette lumière au lieu d'être froide était chaude et brillante et l'atelier, au lieu d'être une cave, est devenu un local plein de charme et rayonnant, c'est le cas de la dire, de lumière joyeuse. Ainsi donc, l'introduction du verre prismatique met à bas des usages traditionnels : un atelier de peintre n'a plus besoin d'être orienté au Nord.

Une telle expérience est d'importance lorsqu'il s'agit, comme c'est le cas en ce moment-ci à Paris, de construire des Musées de Peinture. Les solutions médiocres ou les tours de force qu'il fallait faire pour introduire une lumière régulière dans les salles d'exposition, sont remplacés par des solutions efficaces : l'architecte a acquis une liberté considérable. Les architectes ne savent pas encore très nettement qu'ils disposent de ces moyens miraculeux.

En dehors des verres prismatiques qui sont des verres minces, l'industrie propose à l'architecture des matériaux vitrifiés de grosse épaisseur, massifs, ou concaves ou semblables à des bouteilles fermées. Les briques de verre coulé sont d'une utilité précieuse ; elles sont d'une énorme résistance au choc et elles ont un pouvoir calorifuge très grand. Par le profil donné à leur face, des effets lumineux très intéressants ont été obtenus (briques Nevada). Mais on a aussi créé les briques de verre par soufflage, briques de forme prismatique, sorte de bouteilles hermétiques d'un pouvoir calorifuge très grand aussi, d'une diffusion de lumière excellente.

Nous avons proposé aux laboratoires de Saint-Gobain, il y a plusieurs années, un procédé qui est actuellement à l'étude et qui sera mis au point prochainement : c'est la fabrication de grandes dalles de verre, pouvant atteindre plusieurs centimètres d'épaisseur ; Ces dalles sont faites de mousse de verre. L'architecte

disposera ainsi d'un matériau robuste et d'apparence très ferme qui sera translucide sans être transparent et qui aurait un pouvoir calorifuge tel qu'il remplacera carrément un mur épais de brique ou de pierre.

La porte reste ouverte à toutes les recherches de l'industrie, de l'instant où le quatrième mur de la chambre est devenu une surface vitrée, de l'instant où l'on a renoncé aux façades de pierre, ennemis de la lumière.

Il reste enfin à poser le problème de l'esthétique architecturale. Si l'introduction du pan de verre dans l'architecture avait pour effet de jeter la maison dans une attitude rébarbative, si l'emploi du pan de verre s'opposait à toute manifestation plastique où puisse s'insérer les combinaisons multiples des proportions, je n'hésiterais pas à dire que tout serait alors en suspens et qu'il y aurait lieu d'attendre que des recherches nouvelles portent fruit, ce fruit étant d'ouvrir toutes grandes les portes aux manifestations architecturales, c'est-à-dire à l'apparition des joies esthétiques. On a voulu essayer de faire croire pendant quelques années que l'architecture nouvelle n'avait pas à se préoccuper des questions d'art et que tout ce qui était utile se suffisait à lui-même. Je n'ai jamais consenti à admettre ce postulat et j'ai toujours réclamé pour l'architecture l'impérieux devoir de créer des œuvres de beauté plastique, la beauté plastique étant une réalité aussi impérative que l'efficacité technique et le cœur humain ayant des aspirations à l'harmonie qui sont en réalité le fond même de sa nature.

Nous pouvons être rassurés : le pan de verre comme je l'ai dit ci-dessus, s'offre à toutes les initiatives plastiques avec une diversité illimitée. Mais ce que je voudrais affirmer ici, c'est que l'introduction du verre dans l'architecture contemporaine, en tant que matériau fondamental, apporte une limpidité, une netteté, une sorte d'absolu aux combinaisons architecturales qui sont bien faites pour nous plaire et qui, à mon point de vue, expriment l'un des caractères essentiels de la civilisation machiniste : la pureté. Pureté, base de l'esthétique contemporaine ! Ce postulat en vaut un autre, je trouve qu'il vaut mieux que beaucoup d'autres.

Puisque nous parlons d'esthétique, je sens qu'à ce carrefour certains esprits poseront cette question : ce qui peut éventuellement convenir à la maison, à la petite maison ou à l'immeuble locatif, s'avère incapable de faire face aux tâches architecturales d'ordre monumental dictées par la construction de ce qu'il est convenu d'appeler encore des Palais. Il y a quelques années, le problème était

encore pendant et la question attendait réponse. Je me suis trouvé personnellement face à cette dure question : « Comment conférer à des édifices qui doivent atteindre à la noblesse par leur destination, les caractères de permanence et d'ampleur suffisants ? » Il s'agissait de la construction du Palais des Nations à Genève. A ce moment, rien n'avait été fait dans ce sens. C'est après bien des semaines d'inquiétude, de méditations, je me suis aperçu un jour que, tout naturellement, un Palais pouvait trouver son expression monumentale à la suite de deux circonstances indissociables : la constitution d'un organisme interne, vivant, palpitant de vie et l'ouverture vers le dehors de cet organisme interne par le moyen des fenêtres ou des pans de verre. J'ai mesuré alors, par une expérience personnelle qu'ici comme ailleurs se posait un seul problème : un problème de plasticité, un problème d'art plastique. Que requiert un tel problème ? Il est comme toutes les œuvres porteuses du lyrisme humain (poèmes, musique, statuaire et peinture) fonction d'une symphonie d'éléments plastiques qui jouent par les semblables et les contraires, fonction des lois mathématiques qui régissent la création humaine comme elles régissent la création naturelle, véritable mécanisme d'équilibre dans la tension des rapports... Ne mâchons pas les mots : l'architecture est une manifestation du lyrisme humain, cette manifestation n'intervient que par la qualité de l'intention et la pureté des rapports qui sont entrés en combinaison. Nul besoin de richesse superflue ou superfétatoire, nul besoin des condiments académiques habituels : frontons, statues, frises, etc. La sensation architecturale se manifeste par la masse des prismes qui s'élèvent dans la lumière et par la qualité des rapports qui les unissent. Une maison peut être un palais si, d'autre part, je puis affirmer qu'un palais doit être une maison, c'est-à-dire qu'un palais doit servir d'abord à des besoins précises et répondre ensuite à cette destination décisive de l'architecture : émouvoir.

Une question m'était posée récemment à Rome par le Président des Syndicats d'Architecture, très inquiet du point de vue qui devait être pris pour décider de l'édification du Palazzo Littorio, en face de la Basilique de Constantin et en face du Colisée sur la VIA IMPERIALE. Je lui répondais : « Pour moi, pas de doute. Pour tenir un langage possible en face des pierres de l'Antiquité romaine, il n'est qu'une possibilité : c'est le fer et la glace, - ces deux matériaux intenses des techniques modernes. Car, ajoutais-je, qu'est-ce qui constitue l'unité entre des œuvres diverses, nées sous des civilisations, des climats ou des siècles différents ? C'est le potentiel

d'énergie créatrice. C'est là qu'est l'unité, c'est lorsque les potentiels d'invention sont de même intensité que l'unité intervient. Toute l'histoire de l'architecture nous le montre. Toutes les villes riches de passés multiples nous le démontrent. Les œuvres qui cohabitent normalement ensemble ne sont pas forcément celles du même style, mais celles qui ont la même puissance créatrice au fond d'elles-mêmes ». Et je concluais par ceci : « Ne croyez pas que c'est en imitant les formes du Colisée et en employant aujourd'hui, en 1934, la même pierre que celle du Colisée que vous obtiendrez l'unité. Vous afficherez le mensonge et ce sera tout simplement un échec misérable ».

-IV-

J'ai dit, au début de ces notes, que l'emploi du pan de verre posait des problèmes techniques nouveaux, d'importance capitale. Je les reprends l'un après l'autre :

a) et b) le froid et le chaud. Le pan de verre est une technique universelle et le soleil est un besoin également universel qui existe sous tout climat, sous toute latitude, sous tout régime du soleil. Que ce soit Buenos-Aires, l'Afrique du Nord, Paris, Berlin ou Moscou, il y a aura toujours dans les bâtiments des hommes derrière des murs de verre ou de pierre qui désireront recevoir la lumière solaire. Le pan de verre répond totalement à ce besoin, mais, selon les latitudes et les climats, les conséquences en sont diverses : à Moscou où le froid atteint -40° en hiver, un pan de verre simple provoquera un inconfort intolérable. A Alger, suivant l'orientation, le pan de verre introduira des rayons solaires en telle abondance que ceux-ci se transformeront en calories, l'inconfort sera périlleux. Ainsi de suite.

Ce sont donc des problèmes de froid et de chaud qui se posent. Et la solution ne peut pas être atteinte par dissociation des difficultés, mais, au contraire, par la synthèse.

Il faut poser le problème sur sa base réelle qui est purement et simplement une question de poumon. Le poumon humain, doit être alimenté en air d'une température avoisinant 18° et d'une hygrométrie assez nettement déterminable selon les saisons et les climats.

Si l'on s'attache à alimenter le poumon humain d'air respirable, la solution sera variable tant à Moscou qu'à Rio de Janeiro. Mais à Moscou, comme à Rio de

Janeiro, apparaîtront de nouvelles difficultés ; celles-ci sont d'une autre nature, c'est l'intensité lumineuse, acceptable à Moscou, inacceptable à Rio de Janeiro.

Pour liquider la question du poumon, les techniques modernes offrent des solutions indiscutables expérimentées déjà à mille endroits et qui n'ont qu'un défaut, c'est de heurter violemment la sensibilité des gens, et de provoquer des réactions psychologiques puériles. La solution, c'est d'installer à l'intérieur de tout vaisseau habité un régime d'air conditionné par circulation permanente : les locaux sont alimentés constamment en air neuf, en air vivant. Cet air est un air fabriqué par une centrale thermique été comme hiver. Des moyens existent qui répondent aux diverses nécessités climatériques. Je ne puis les exposer ici, faute de place, mais je suis si persuadé de la nécessité d'arriver aux solutions synthétiques que, dans le livre que j'ai actuellement sous presse et qui est consacré à la « Vile Radieuse », c'est-à-dire à l'équipement en ville, village et ferme de la nouvelle ère machiniste, j'ai consacré un chapitre explicite à la « respiration exacte » que j'ai désignée comme étant la clef de voûte de toute urbanisation moderne.

Que les techniciens qui lisent le présent article sachent donc que, dans le monde entier, des recherches convergent de plus en plus vers le même but qui est de doter le poumon humain d'un air régulier. La conséquence de l'application de cette méthode rationnelle sera inattendue sur le plan architectural. Ce sera d'inciter à construire des façades hermétiques, en pans de verre, de façon à ne pas permettre à l'air du dehors d'entrer dans la maison, mais, seulement, à un air préparé dans de bonnes conditions, puisé au dehors bien entendu, mais conditionné comme son nom l'indique.

Des méthodes très simples de refroidissement naturel permettront de faire circuler dans les locaux en plein été un air relativement frais. Ce qui sera décisif sera la présence d'un air mobile, vivant, en mouvement, un air de passage contrairement aux usages actuels qui doivent se contenter d'admettre la présence d'un air stagnant, source de tous les malaises de la période estivale (et hivernale aussi).

En plein été, que ce soit à Moscou, à Paris ou à Rio de Janeiro, l'habitant des villes pourra se trouver derrière un pan de verre inondé de soleil sans subir le moindre désagrément. Son poumon sera rempli d'air à 18° et il sera placé, ni plus ni moins, dans les conditions d'un touriste en haute montagne ou d'un baigneur sur la plage de l'Océan.

c) l'éblouissement. C'est une simple question de technique et de problème à bien poser. Mais, tout d'abord, redressons des erreurs de jugement : on prétend que, dans les pays chauds, la petite fenêtre est indispensable pour éviter l'éblouissement. C'est absolument faux. La petite fenêtre percée dans un mur opaque, laissant entrer le soleil, constitue une espèce de coup de canon dont l'effet est de fatiguer la rétine et de provoquer un véritable malaise.

Observons les choses droitement : vous êtes à Rome en été, par exemple. Vous êtes dans une trattoria ou dans un logis dont les fenêtres sont petites et par où entre le soleil. La pièce est noire – (obscurité), le trait de soleil est comme une décharge de canon. C'est accablant ! Sortez dans la rue : si vous êtes côté soleil, il fait trop chaud bien entendu. Faites dix pas, vous êtes côté ombre. Vous êtes à l'aise. Vos yeux sont calmés si vous regardez la face à l'ombre des maisons ou bien devant vous. Vous avez pourtant sur vous toute la lumière du ciel, de la lumière 100%. N'êtes-vous pas dans les mêmes conditions dans une maison derrière un pan de verre ? La lumière qui inonde une pièce n'est pas fatigante, mais la lumière qui entre par un soupirail est accablante.

Il vous demeure pourtant de nombreux moyens de vous abriter. Je les exprime par ce simple terme : le pan de verre peut être et doit être « diaphragmé » à l'intérieur du vitrage. Diverses modalités existent plus ou moins efficaces. Tout d'abord les volets roulants qui ont été inventé pour autre chose que le pan de verre et qui peuvent y être appliqués assez utilement. Nous autres, nous avons derrière deux grands pans de verre (à la Cité Universitaire et à l'Armée du Salut) employé des persiennes qui sont installées à l'intérieur et qui se déploient à gauche à droite, (souvenez-vous que nous avons décidé qu'un courant d'air vivant traversait les locaux et que, par conséquent, le réchauffement de ces persiennes intérieures par les rayons solaires n'a aucune importance).

Mais il est possible de créer derrière le pan de verre des écrans que l'on déplace à volonté et qui, à un état normal, en hiver par exemple, occupent un tiers du pan de verre. Ces mêmes écrans, déplacés en été, peuvent obstruer en totalité le pan de verre ou laisser filtrer à volonté des rayons lumineux : c'est l'habitant lui-même qui en dispose à son gré.

Le pan de verre implique donc la nécessité de créer le diaphragme utile. Poser le problème, c'est se rapprocher de la solution. Que les techniciens s'y

attachent et nous aurons à bref délai la réponse, si l'on admet, une fois pour toutes, de séparer la question du poumon de celle de l'œil et de ne pas tout confondre dans des solutions sans issue.

d) le nettoyage. Le nettoyage s'opère par une méthode qui vaut l'œuf de Colomb. Il suffit d'installer un rail au sommet de l'immeuble. Ce rail soutient un chariot projetant au devant de la façade une petite passerelle attachée à des câbles. Cette passerelle descend du haut en bas de l'immeuble ou le longe de gauche à droite. Sur la passerelle se trouve un homme ou deux hommes qui nettoient en sifflant des airs et en fumant des cigarettes ; ils ne dérangent personne à l'intérieur de la maison et ils effectuent leur travail en toute simplicité. Nous avons prévu ce système pour le Palais des Nations, en 1927.

Nous l'avons réalisé à la Cité de Refuge à l'Armée du Salut. Cette passerelle installée en temps utile a permis de monter le réseau de fer du pan de verre, a permis d'effectuer la pose des verres, a permis de faire la peinture de la façade et est actuellement en usage constant pour le nettoyage régulier de cette façade. La solution est extraordinairement économique, tant en argent qu'en emploi du temps.

e) Il reste enfin à fixer un point d'ordre tout sentimental, c'est-à-dire de vaincre l'impression toujours désagréable d'un grand vitrage ouvert la nuit sur le dehors. Toute surface de verre vue de l'intérieur apparaît comme un trou noir au dehors. Certains verres prismatiques ou armés sont moins choquants que des verres transparents. Une nouvelle invention italienne, le verre Thermolux, destiné à briser l'effet des rayons solaires intenses, dans les pays chauds et à être calorifuge, offre, de plus, cette faculté d'apparaître comme un tissu de soie de verre blanchâtre ou rose pâle, de nuit, lorsque les lampes sont allumées à l'intérieur d'un local. Le pan de verre reprend alors ici une éloquence toute particulière : il devient un mur blanc, la nuit, l'impression d'inquiétude est remplacée par une impression de quiétude. Ceci montre que les architectes peuvent s'attacher à la solution du problème et y apporter une réponse.

- I -

Cent années, représentant la première ère du machinisme, viennent de s'écouler dans la recherche d'innombrables techniques nouvelles, provoquant l'introduction de tant de méthodes et d'objets de consommation nouveaux que la Société traditionnelle s'en est trouvée désarticulée, brisée et est aujourd'hui dans la nécessité urgente de se reformer. Cette nouvelle forme sera celle de la seconde ère du machinisme : en vérité, ère d'une nouvelle civilisation machiniste. Le lieu n'est pas ici de développer ce thème.

Mais, revenant à l'architecture et à l'urbanisme qui en est le prolongement direct, je puis affirmer que le verre sera la caractéristique des constructions de la nouvelle ère machiniste et cela parce qu'il est le moyen le plus direct par lequel nous allons retrouver⁹⁹⁰ l'une des conditions essentielles de la vie : le soleil et la lumière. La seconde ère du machinisme aura pour tâche de remettre l'homme dans les conditions naturelles harmonieuses, des⁹⁹¹ conditions humaines et cosmiques. La première ère du machinisme (1830 – 1930) l'en avait arraché.

Le verre, c'est le moyen le plus miraculeux⁹⁹² d'obéir à nouveau à la loi du soleil.

- II -

L'histoire de l'architecture dans les régions tempérées est, on peut le dire, l'histoire même de la conquête de la lumière. Lutte difficile, obstinée entre des fonctions antagonistes : l'une, le mur, destiné à porter la maison (et il est nécessaire que le mur soit le plus compact possible) ; l'autre, la fenêtre [A3-2-295] pour éclairer la maison (et la fenêtre a tendance à détruire la solidité du mur). Ainsi⁹⁹³, pendant des siècles, c'est une cote⁹⁹⁴ mal taillée entre deux fonctions antagonistes et le progrès est presque imperceptible à travers les siècles, tant que durent les modes de construction en pierre, combiné au⁹⁹⁵ bois, et au⁹⁹⁶ fer, c'est-à-dire tant que le mur porte les planchers de la maison⁹⁹⁷.

L'acier intervient au XIXe siècle ; le béton armé à la fin du XIXe siècle. Tout à coup, par le développement de ces deux techniques nouvelles, on s'aperçoit que les planchers ne sont plus portés par des murs, mais par de petits poteaux placés à l'intérieur de la maison. On s'aperçoit qu'il est absolument inutile de fonder des murs dans le sol et d'en faire des façades dressées au-devant⁹⁹⁸ des ossatures de béton et d'acier. La révolution est d'importance, mais on s'en rend peu⁹⁹⁹ compte¹⁰⁰⁰ ; les

⁹⁸⁹ Mention manuscrite de LC à côté du titre « pour [mot illisible] Dubsky et Fribourg ».

⁹⁹⁰ Le texte original comporte ici une erreur corrigée à la machine sur le texte. On peut y lire « tretrouver » au lieu de « retrouver ».

⁹⁹¹ Ajout manuscrit de Le Corbusier.

⁹⁹² Le Corbusier avait d'abord indiqué « précieux », terme barré et remplacé à la main par « miraculeux ».

⁹⁹³ Ajout manuscrit de la majuscule à « Ainsi ».

⁹⁹⁴ Faut-il lire « cote » ou « côte » ?

⁹⁹⁵ Ajout manuscrit.

⁹⁹⁶ Ajout manuscrit.

⁹⁹⁷ Expression soulignée à la main par LC.

⁹⁹⁸ Nous ajoutons le tiret pour redresser l'orthographe de l'expression.

⁹⁹⁹ Correction manuscrite de LC : « peu » et non « peut ».

Académies sévissent dans tous les enseignements. On s'obstine à vouloir encore « dessiner » des façades. Ces façades ne sont plus que des masques¹⁰⁰¹. C'est ici le tournant. Combien il est difficile à des architectes,¹⁰⁰² et surtout à des professeurs d'abandonner¹⁰⁰³ totalement la notion de la façade traditionnelle, pour se lancer dans la¹⁰⁰⁴ découverte d'autre chose. On s'obstine donc dans l'équivoque actuelle qui consiste à édifier des masques de pierre au-devant¹⁰⁰⁵ de magnifiques structures d'acier ou de ciment ouvertes entièrement, - à 100 % -,¹⁰⁰⁶ sur toutes leurs faces, à la pleine lumière ; ceci coûte des sommes considérables et les¹⁰⁰⁷ habitants des villes, dans leurs logis ou dans leurs bureaux, continuent à ne pas recevoir le flux de lumière auquel ils auraient¹⁰⁰⁸ plein droit. Ce sont les Académies qui règnent avec leurs mensonges et leur¹⁰⁰⁹ imbécillité. Un beau jour, tout cela s'écroulera ;¹⁰¹⁰ suffisamment de leçons et de preuves auront été administrées par les précurseurs qui, eux, recherchent actuellement, en toute loyauté, l'expression saine de l'architecture moderne. Un jour, le « pan de verre »¹⁰¹¹ deviendra [A3-2-296] l'évidence même ; on ne le discutera plus. Il faut d'abord pour cela que ceux qui ont le bénéfice de ces bienfaits soient assez nombreux pour que cela soit su et connu : le « pan de verre » est la conquête des Temps Modernes¹⁰¹². Les murs ne portent plus les planchers ; c'est au contraire chaque plancher qui, bien simplement, porte son étage de¹⁰¹³ verre dont le poids¹⁰¹⁴ n'intervient¹⁰¹⁵ plus matériellement dans la construction. La libération est totale. Encore une fois,¹⁰¹⁶ là est la grande révolution architecturale.

-III-

Voici donc¹⁰¹⁷ la lumière¹⁰¹⁸ au maximum pénétrant¹⁰¹⁹ dans le logis, ¹⁰²⁰ dans le bureau ou dans l'atelier : elle est à 100 %.

Mais il s'agit d'administrer cette nouvelle conquête qui ne va pas sans grandes perturbations¹⁰²¹ et sans poser des questions qui demeurent à résoudre par les techniciens de diverses natures.

En effet, de nouveaux problèmes surgissent et qui sont d'importance :

¹⁰⁰⁰ Suppression d'un point après « compte ».

¹⁰⁰¹ Correction manuscrite de LC qui avait d'abord écrit « masses ».

¹⁰⁰² Ajout manuscrit du point.

¹⁰⁰³ Correction et remplacement de « de quitter » par « d'abandonner ».

¹⁰⁰⁴ Ajout manuscrit.

¹⁰⁰⁵ Ajout manuscrit de « des masques de pierre au devant » (nous corrigeons l'orthographe)

¹⁰⁰⁶ Ajout manuscrit des deux tirets d'une manière fautive « , - à 100 %, - «

¹⁰⁰⁷ Ajout manuscrit de « et » et de la première lettre de « les ».

¹⁰⁰⁸ Mot raturé « bien ».

¹⁰⁰⁹ Rature manuscrite dernière lettre de « leurs ».

¹⁰¹⁰ Ajout manuscrit.

¹⁰¹¹ Ajout manuscrit des guillemets et du soulignement.

¹⁰¹² Ajout manuscrit des guillemets et du soulignement.

¹⁰¹³ Suit rature du mot « fer ».

¹⁰¹⁴ Remplacement manuscrit de « bois » par « poids ».

¹⁰¹⁵ En face de ce passage, LC indique à la main « Photo CR ossature Fig A ».

¹⁰¹⁶ Ajout manuscrit de la virgule.

¹⁰¹⁷ Ajout manuscrit au lieu de « Cette fois ci, ».

¹⁰¹⁸ Suit rature du mot « est ».

¹⁰¹⁹ Ajout manuscrit.

¹⁰²⁰ LC barre à la main « et ».

¹⁰²¹ Nous corrigeons en remplacement « perturbations grandes » par « grandes perturbations ».

- a) le problème du froid derrière le pan de verre,
- b) le problème du chaud derrière le pan de verre,
- c) l'éblouissement derrière le pan de verre,
- d) le nettoyage du pan de verre,
- e) les revendications du confort à certaines heures de la journée,
- f) un problème d'esthétique générale.

Ainsi,¹⁰²² les recherches techniques continuent.

-IV-

Mais, avant de faire face à ces nouvelles difficultés et avant¹⁰²³ de chercher à leur apporter les solutions désirables, il est [A3-2-297] utile que nous voyions sans plus tarder ce qu'est le nouveau pan de verre. S'il est suffisamment éloquent pour nous inciter à¹⁰²⁴ poursuivre la recherche des solutions connexes. Si le pan de verre n'était qu'une vérité technique qui mette l'homme devant un nouveau désarroi, mais vaudrait¹⁰²⁵ peut-être ne pas poursuivre dans le sens de la découverte acquise ;¹⁰²⁶ mais, si le pan de verre, au contraire, satisfaisant à des besoins impératifs de la nature humaine, porte en lui des possibilités de solutions architecturales¹⁰²⁷ multiples, diversifiées, souples, variées et plaisantes, alors nous nous sentirons le courage et surtout le devoir de poursuivre la route découverte¹⁰²⁸.

Qu'est donc exactement le « pan de verre »¹⁰²⁹ ?

D'étage¹⁰³⁰ en étage des planchers sont étalés¹⁰³¹ comme des cartes à jouer disposées horizontalement sur des aiguilles ou des fils de fer¹⁰³² représentant¹⁰³³ ici dans la réalité,¹⁰³⁴ des poteaux d'acier ou de ciment. Ce qui était autrefois une façade n'existe plus ; c'est une ouverture béante qu'il s'agit de clôturer contre les intempéries et contre les voleurs.

¹⁰²² Ajout manuscrit de la virgule.

¹⁰²³ Ajout manuscrit.

¹⁰²⁴ Correction manuscrite : « inciter à » au lieu de « permettre de ».

¹⁰²⁵ Correction par LC de la première lettre du mot « vaudrait » et non « faudrait ».

¹⁰²⁶ Ajout manuscrit.

¹⁰²⁷ Ajout manuscrit.

¹⁰²⁸ En face de ce passage, nous trouvons la remarque manuscrite de LC suivante (dont plusieurs mots sont difficilement lisibles et que nous indiquons par une astérisque) :

« Photo C. U

‘° C. R

‘° Pon.* Alger

‘° Centrosoyus maquette

‘° RA

‘° Boulogne salame*

Fig B »

¹⁰²⁹ Ajout manuscrit des guillemets.

¹⁰³⁰ Rature à la machine du mot « Déjà » en tout début de phrase.

¹⁰³¹ Correction manuscrite « étalés » au lieu de « dressés ».

¹⁰³² LC rature à la main les termes « qui sont ».

¹⁰³³ LC remplace à la main « qui sont représentés en » par « représentant ici dans la ».

¹⁰³⁴ Ajout manuscrit de la virgule et suppression du mot « par ».

Cette clôture¹⁰³⁵, puisque les usines nous offrent des matériaux nouveaux, sera formée¹⁰³⁶ d'une résille rigide de fer, de ciment ou même de bois, sertissant¹⁰³⁷ dans ses mailles des matériaux transparents ou translucides :¹⁰³⁸ le verre.

Voici donc déjà trois aspects entièrement différents de l'épiderme de la maison, suivant que sera employé le fer ou le béton ou le bois. Et chacune de ces méthodes comporte même une diversité très grande d'application¹⁰³⁹ selon le choix qui sera fait des matériaux vitrifiés, destinés à remplir l'espace entre les planchers.

C'est alors¹⁰⁴⁰ tout un nouveau jeu de combinaisons.

Rien n'empêchera, de plus,¹⁰⁴¹ de combiner, dans la constitution de la résille rigide, destinée à porter les matériaux vitrifiés, l'acier ou le béton avec des éléments de pierre de taille traités cette [A3-2-298] fois-ci, dans certains cas bien entendu, comme remplissage destiné à diminuer une certaine part de matériaux vitrifiés (par exemple les vastes surfaces de notre récent projet à Paris, figure¹⁰⁴²).

Ceci que montre que l'architecte même peut introduire dans ses recherches d'innombrables combinaisons qui sont fondamentalement architecturales¹⁰⁴³ et que, par conséquent, les gens qui s'obstinent à crier au scandale contre nous¹⁰⁴⁴ chaque fois que l'Académie s'enferme¹⁰⁴⁵ un peu plus dans le néant de ses protestations¹⁰⁴⁶, crient inutilement et sans prétexte valable. Les architectes travailleront, les créateurs, les imagineurs [sic] dresseront des façades nouvelles qui seront aussi éloqu岸tes que les anciennes. Ce qui fait la beauté d'une façade n'est pas la subordination à un style classique, mais tout simplement le jeu éloquent et décisif de la proportion.

Ceci étant, il reste encore beaucoup de marge disponible pour apporter à l'architecture les¹⁰⁴⁷ ressources de richesse plastique. En effet, les matériaux vitrifiés qui vont être employés joueront un rôle important vus de l'extérieur¹⁰⁴⁸. Mais, surtout, ils vont jouer un rôle décisif,¹⁰⁴⁹ vus de l'intérieur et entrés dans la symphonie domestique et dans les joies quotidiennes que peut donner le logis par une multiplicité d'effets¹⁰⁵⁰ qui, déjà, existent, fournis¹⁰⁵¹ par l'industrie et qui pourront être immensément développés encore lorsque¹⁰⁵² les programmes seront devenus clairs.

¹⁰³⁵ LC barre à la main « sera ».

¹⁰³⁶ Ajout manuscrit de la virgule, du terme « sera » et de la lettre « e » à la fin de « formée ».

¹⁰³⁷ Remplacement manuscrit de « encerclant » par « sertissant ».

¹⁰³⁸ Ajout manuscrit de la ponctuation.

¹⁰³⁹ Substitution manuscrite de « d'application » à « de méthode ».

¹⁰⁴⁰ Substitution manuscrite de « C'est alors » à « Voici donc ».

¹⁰⁴¹ Ajout manuscrit des deux virgules.

¹⁰⁴² Espace laissé « vide » dans le texte. Face au passage concerné, nous pouvons trouver la mention manuscrite suivante de LC : « Photo découpage façade musée Fig C. ».

¹⁰⁴³ Nous corrigeons l'oubli du -s au pluriel.

¹⁰⁴⁴ Ajout manuscrit « contre nous ».

¹⁰⁴⁵ Substitution manuscrite de « s'enferme » à « s'enfonce ».

¹⁰⁴⁶ Ajout manuscrit « de ses protestations ».

¹⁰⁴⁷ Correction manuscrite première lettre « les » et non « des ».

¹⁰⁴⁸ Correction manuscrite de la lettre « t ».

¹⁰⁴⁹ Ajout manuscrit ponctuation.

¹⁰⁵⁰ LC remplace « de ressources » par « d'effets ».

¹⁰⁵¹ Correction manuscrite « fournis » et non « fournies » (barre le -e).

¹⁰⁵² Correction manuscrite « lorsque » à la place de « quand ».

Les¹⁰⁵³ matériaux vitrifiés existant et à disposition sont :

1° - transparents (verre, glace)

2° - translucides, c'est-à-dire ne laissant pas passer le regard et doués d'un degré variable de pénétration à la lumière. D'innombrables modalités existent dans la fabrication des matériaux vitrifiés translucides : il y en a d'admirables et il y a de laids.¹⁰⁵⁴ [A3-2-299]

3° - La combinaison de l'un et de l'autre, suivant des rapports nuancés, s'offre à mille combinaisons judicieuses.

4° - Ce nouveau mur de lumière constituant le quatrième mur de la chambre peut être employé architecturalement avec toute la grâce et l'imagination nécessaires et devenir un « mur employable », c'est-à-dire un mur qui puisse comporter un ameublement et atteindre ce miracle des Temps Modernes : les quatre murs de la chambre sont utilisables (voir figure-croquis¹⁰⁵⁵). Il faut bien observer que, dans l'état actuel de l'architecture et des façades de pierre ou de¹⁰⁵⁶ brique, le quatrième mur, côté fenêtre, est pratiquement inemployable, formé qu'il est de parties lumineuses déterminant des trumeaux d'ombres violentes. L'ombre est l'ennemi de l'homme. Une pièce qui possède un coin d'ombre est une pièce diminuée d'autant.

5° - Le pan de verre n'a pu entrer véritablement dans la considération des architectes novateurs¹⁰⁵⁷ que parce qu'en ces dernières¹⁰⁵⁸ trente années,¹⁰⁵⁹ la fabrication du verre a subi des modifications fondamentales. Il faut bien se souvenir que, sous le Roi-Soleil, Louis XIV, celui-ci désireux de manifester sa splendeur et sa puissance, ne disposait que de surfaces de verre extrêmement limitées et ne dépassant pas en général un mètre dans la dimension la¹⁰⁶⁰ plus grande. La Galerie des Glaces de Versailles nous le prouve¹⁰⁶¹.

Les techniques modernes ont doté le bâtiment d'un produit exceptionnellement beau ; on peut même dire miraculeusement beau, car il apparaît parfait comme une pure théorie : c'est la glace. La glace qui laisse pénétrer une lumière totale et qui laisse passer le regard sans qu'aucun objet n'¹⁰⁶²en soit déformé. La glace qui, du dedans, est aussi pure qu'un ciel limpide et qui, du dehors, [A3-2-300] fournit sous certains angles,¹⁰⁶³ une impression de fluidité, de brillant et de lisse émouvants. La glace qui donne le sens de la perfection. Quel matériau admirable pour exprimer toute une part de l'esprit des Temps Modernes.

Mais les techniciens des verreries ont su trouver le moyen par lequel cette grâce ainsi acquise pourrait être vendue à bas prix. Ils ont découvert en ces dernières années les verres épais étirés et

¹⁰⁵³ Ajout manuscrit –s.

¹⁰⁵⁴ Nous supprimons une parenthèse fermée mais jamais ouverte.

¹⁰⁵⁵ Mention manuscrite de LC face au texte « Photo croquis Fig D. ».

¹⁰⁵⁶ Ajout manuscrit.

¹⁰⁵⁷ Correction manuscrite « novateurs » à la place d' « amateurs » (!)

¹⁰⁵⁸ Nous corrigeons une faute de frappe « dernnières ».

¹⁰⁵⁹ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹⁰⁶⁰ Correction manuscrite « la » au lieu de « sa ».

¹⁰⁶¹ Correction manuscrite « prouve » au lieu de « démontre ».

¹⁰⁶² Nous corrigeons l'expression par l'ajout « n' ».

¹⁰⁶³ Ajout manuscrit de ponctuation.

transparents¹⁰⁶⁴. Ces verres n'ont pas¹⁰⁶⁵ la qualité impeccable de la glace, mais, pratiquement, ils sont employables presque au même titre et c'est là un progrès d'importance.

Ayant à réaliser le grand pan de verre de 1. 000 m² de la¹⁰⁶⁶ Cité de Refuge, nous n'avons pas hésité à employer le verre étiré, en remplacement de la glace : cette décision nous a permis de réaliser de grands compartimentages de surfaces vitrées, sans obligation d'avoir à¹⁰⁶⁷ les recouper par des traverses de fer¹⁰⁶⁸.

Qu'il s'agisse de glace ou de verre transparent étiré, l'architecte dispose dorénavant de surfaces unitaires telles¹⁰⁶⁹ que l'architecture en s'en servant a conquis¹⁰⁷⁰ un nouveau module de grandeur¹⁰⁷¹.

Dans les pans de verre, si l'on employait exclusivement les verres transparents, les solutions pourraient devenir parfois gênantes, parfois uniformes. Nous nous attachons ici aux habitants du logis qui¹⁰⁷² sont partagés entre des alternatives contradictoires : celle d'aimer à¹⁰⁷³ voir au dehors le jeu du ciel, des arbres ou des perspectives, et celle, d'autre part, d'être mis à l'abri des regards du dehors et surtout d'en avoir le sentiment intime. C'est ici que les combinaisons de verre translucide et de verre transparent interviennent et que l'imagination créatrice peut se manifester.

[A3-2-301] Les verres translucides sont innombrables. Ils ont même certaines vertus intrinsèques d'importance : par exemple, les verres prismatiques, Luxver ou diamanté, dont l'effet est de briser complètement les rayons solaires à l'intérieur comme une douche répartit l'eau par innombrables¹⁰⁷⁴ gouttelettes. Ce simple phénomène scientifique peut intervenir d'une manière décisive dans les conceptions architecturales. Ainsi, par exemple, j'étais appelé¹⁰⁷⁵ récemment à construire un atelier de peinture, dans un immeuble orienté de telle façon qu'il était impossible d'y installer un vitrage orienté au nord. Or le nord semblait, jusqu'ici,¹⁰⁷⁶ être bien¹⁰⁷⁷ la loi même imposée à tout atelier de peinture. Pourquoi le Nord ? Simplement pour que les rayons solaires directs ne viennent pas apporter des intensités localisées et accidentelles et perturber ainsi le peintre dans son appréciation juste des couleurs et des valeurs. Ne pouvant pas installer de vitrage au Nord dans cet atelier, j'ai eu l'idée d'aménager¹⁰⁷⁸ les deux murs Est et Ouest en¹⁰⁷⁹ « pans de verre »¹⁰⁸⁰ munis de

¹⁰⁶⁴ Soulignement ajouté à la main par LC.

¹⁰⁶⁵ LC raye à la suite le mot « théoriquement ».

¹⁰⁶⁶ Nous corrigeons la faute de frappe « lla ».

¹⁰⁶⁷ Correction manuscrite : « obligation d'avoir à » au lieu de « sans nécessiter de ». Nous corrigeons le texte en rétablissant le mot « sans », barré par erreur par LC.

¹⁰⁶⁸ Face à ce paragraphe, figure la mention manuscrite suivante : « cliché CR fig. E ».

¹⁰⁶⁹ Ajout à la machine « telles ».

¹⁰⁷⁰ Correction manuscrite : « en s'en servant a conquis » au lieu de « dispose ainsi d' ».

¹⁰⁷¹ Ajout manuscrit « de grandeur ».

¹⁰⁷² LC barre à la suite un mot devenu illisible.

¹⁰⁷³ Ajout manuscrit.

¹⁰⁷⁴ Ajout manuscrit du premier -n.

¹⁰⁷⁵ Correction manuscrite « appelé » au lieu de « conduit ».

¹⁰⁷⁶ Ajout manuscrit des deux virgules.

¹⁰⁷⁷ Ajout manuscrit.

¹⁰⁷⁸ Correction manuscrite « d'aménager » au lieu de « de constituer ».

¹⁰⁷⁹ Correction manuscrite « en » au lieu de « de ».

¹⁰⁸⁰ Ajout manuscrit des guillemets.

verre diamanté. Dès lors, le soleil était vaincu, ses rayons directs ne passaient pas, mais,¹⁰⁸¹ brisés en innombrables faisceaux¹⁰⁸², ils reconstituaient l'atmosphère quiète et régulière tant désirée des peintres.¹⁰⁸³ Gain¹⁰⁸⁴ considérable, cette lumière au lieu d'être froide était chaude et brillante et l'atelier, au lieu d'être une cave, est devenu un local plein de charme et rayonnant, c'est le cas de la dire, de lumière joyeuse. Ainsi donc, l'introduction du¹⁰⁸⁵ verre prismatique met à bas des usages traditionnels : un atelier de peintre n'a plus besoin d'être orienté au Nord.¹⁰⁸⁶

Une telle expérience est d'importance lorsqu'il s'agit, comme c'est le cas en ce moment-ci à Paris, de construire des Musées de Peinture. Les solutions médiocres ou les tours de force qu'il fallait faire pour introduire une lumière régulière [A3-2-302] dans les salles d'exposition,¹⁰⁸⁷ sont remplacés par des solutions efficaces : l'architecte a acquis une liberté considérable. Les architectes ne savent pas encore très nettement qu'ils disposent de ces moyens miraculeux.

En dehors des verres prismatiques qui sont des verres minces, l'industrie propose à l'architecture des matériaux vitrifiés de grosse épaisseur, massifs, ou concaves ou semblables à des bouteilles fermées. Les briques de verre coulé sont d'une utilité précieuse ; elles sont d'une énorme résistance au choc et elles ont un pouvoir calorifuge très grand. Par le profil donné à leur face, des effets lumineux très intéressants ont été obtenus (briques Nevada). Mais on a aussi créé les briques de verre par soufflage¹⁰⁸⁸, briques de forme prismatique, sorte de bouteilles hermétiques d'un pouvoir calorifuge très grand aussi, d'une diffusion de lumière excellente.¹⁰⁸⁹

Nous avons proposé aux laboratoires de Saint-Gobain, il y a plusieurs années, un procédé qui est actuellement à l'étude et qui sera mis au point¹⁰⁹⁰ prochainement : c'est la fabrication de grandes dalles¹⁰⁹¹ de verre, pouvant atteindre plusieurs centimètres d'épaisseur¹⁰⁹² ; Ces dalles sont faites¹⁰⁹³ de mousse de verre¹⁰⁹⁴. L'architecte¹⁰⁹⁵ disposera ainsi d'un matériau robuste et d'apparence très ferme qui sera¹⁰⁹⁶ translucide sans être transparent et qui aurait un pouvoir calorifuge tel qu'il remplacera¹⁰⁹⁷ carrément un mur épais de brique ou de pierre.

La porte reste ouverte à toutes les recherches de l'industrie, de l'instant où le quatrième mur de la chambre est devenu une surface vitrée, de l'instant où l'on a renoncé aux façades de pierre, ennemis de la lumière.

¹⁰⁸¹ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹⁰⁸² Correction manuscrite « faisceaux » remplace « ondes. »

¹⁰⁸³ Suppression manuscrite de « mais ».

¹⁰⁸⁴ Ajout manuscrit de la majuscule.

¹⁰⁸⁵ Correction manuscrite « du ».

¹⁰⁸⁶ En face de ce paragraphe figure la mention manuscrite « Atelier boulogne Fig F ».

¹⁰⁸⁷ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹⁰⁸⁸ Rayure manuscrite des termes « de verre »

¹⁰⁸⁹ Mention manuscrite en face de ce paragraphe : « Boulogne CH. A C. ou cuisine Fig G ».

¹⁰⁹⁰ Correction manuscrite « qui est actuellement à l'étude et qui sera mis » au lieu de « qu'ils ont étudié et qu'ils mettront ».

¹⁰⁹¹ Ajout manuscrit.

¹⁰⁹² Suppression manuscrite d'un -s à la fin de ce mot.

¹⁰⁹³ Ajout manuscrit du point-virgule et remplacement de « et formées » par « Ces dalles sont faites ».

¹⁰⁹⁴ Soulignement manuscrit.

¹⁰⁹⁵ Rature manuscrite d'un -r, ce qui s'explique par le fait que LC a certainement commencé par taper le mot « architecture ».

¹⁰⁹⁶ Rature et remplacement de « serait » par « sera ».

¹⁰⁹⁷ Rature et remplacement de « remplacerait » par « remplacera ».

Il reste enfin à poser le problème de l'esthétique architecturale. Si l'introduction du pan de verre dans l'architecture avait pour effet de jeter la maison dans une attitude [A3-3-303] rébarbative, si l'emploi du pan de verre s'opposait à toute manifestation plastique où puisse¹⁰⁹⁸ s'insérer les combinaisons multiples des proportions, je n'hésiterais pas à dire que tout serait alors en suspens et qu'il y aurait lieu d'attendre que des recherches nouvelles¹⁰⁹⁹ portent fruit, ce fruit étant d'ouvrir toutes grandes les portes aux manifestations¹¹⁰⁰ architecturales, c'est-à-dire à l'apparition¹¹⁰¹ des joies esthétiques. On a voulu essayer de faire croire pendant quelques années que l'architecture nouvelle n'avait pas à se préoccuper des questions d'art et que tout ce qui était utile se suffisait à lui-même. Je n'ai jamais consenti à admettre ce postulat et j'ai toujours réclamé pour l'architecture l'impérieux devoir de créer des œuvres de beauté plastique, la beauté plastique étant une réalité aussi impérieuse que l'efficacité technique et le cœur humain ayant des aspirations à l'harmonie qui sont en réalité le fond même de sa nature.

Nous pouvons être rassurés : le pan de verre comme je l'ai dit ci-dessus,¹¹⁰² s'offre à toutes les initiatives¹¹⁰³ plastiques avec une diversité illimitée. Mais ce que je voudrais affirmer ici, c'est que l'introduction du verre dans l'architecture contemporaine, en tant que matériau fondamental, apporte une limpidité, une netteté, une sorte d'absolu aux combinaisons architecturales qui sont bien faites pour nous plaire et qui, à mon point de vue, expriment l'un des caractères essentiels de la civilisation machiniste¹¹⁰⁴ : la pureté. Pureté,¹¹⁰⁵ base de l'esthétique contemporaine !¹¹⁰⁶ Ce postulat en vaut un autre, je trouve qu'il vaut mieux que beaucoup d'autres.

Puisque nous parlons d'esthétique, je sens qu'à ce carrefour certains esprits poseront cette question : ce qui peut éventuellement convenir à la maison, à la petite maison ou à l'immeuble locatif, s'avère incapable de faire face aux tâches architecturales d'ordre monumental dictées par la construction [A3-2-304] de ce qu'il est convenu d'appeler encore des Palais. Il y a quelques années, le problème était encore pendant et la question attendait réponse. Je me suis trouvé personnellement face à cette dure question : « Comment conférer à des édifices qui doivent atteindre à la noblesse par leur destination,¹¹⁰⁷ les caractères de permanence et d'ampleur suffisants ? » Il s'agissait de la construction du Palais des Nations à Genève¹¹⁰⁸. A ce moment, rien n'avait été fait dans ce sens. C'est après bien des semaines d'inquiétude, de méditations,¹¹⁰⁹ je me suis aperçu un jour¹¹¹⁰ que, tout naturellement, un Palais pouvait trouver son expression monumentale à la suite de deux circonstances indissociables¹¹¹¹ : la constitution d'un organisme interne, vivant, palpitant de vie et

¹⁰⁹⁸ Rature d'un -t.

¹⁰⁹⁹ Ajout manuscrit.

¹¹⁰⁰ Correction manuscrite « manifestations » au lieu de « recherches ».

¹¹⁰¹ Correction manuscrite « à l'apparition » au lieu de « à la manifestation ».

¹¹⁰² Ajout manuscrit de la virgule et rétablissement de l'espace entre les deux mots.

¹¹⁰³ Correction manuscrite « initiatives » au lieu de « investigations ».

¹¹⁰⁴ Suppression manuscrite d'un point et ajout du double-point ; rature d'un mot de ce fait devenu illisible.

¹¹⁰⁵ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁰⁶ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁰⁷ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁰⁸ Mention manuscrite face au texte : « P d N fig H ».

¹¹⁰⁹ Ajout manuscrit de ponctuation, puis rature d'un terme devenu illisible.

¹¹¹⁰ Note manuscrite pour le déplacement de l'expression « je me suis aperçu ».

¹¹¹¹ Ajout manuscrit du deuxième -s.

l'ouverture vers le dehors de cet organisme interne par le moyen des fenêtres ou des pans de verre. J'ai mesuré alors, par une expérience personnelle qu'ici comme ailleurs se posait un seul problème : un problème de plasticité, un problème d'art plastique. Que requiert un tel problème ? Il est comme toutes les œuvres porteuses du lyrisme humain (poèmes, musique, statuaire et peinture) fonction d'une symphonie d'éléments plastiques qui jouent par les semblables et les contraires, fonction des lois mathématiques qui régissent la création humaine comme elles régissent la création naturelle, véritable mécanisme d'équilibre dans la tension des rapports...¹¹¹² Ne mâchons pas les mots : l'architecture est une manifestation du lyrisme humain, cette manifestation n'intervient que par la qualité de l'intention et la pureté des rapports qui sont entrés en combinaison. Nul besoin de richesse superflue ou superfétatoire, nul besoin des condiments académiques habituels : frontons, statues, frises, etc.¹¹¹³ La sensation architecturale se manifeste par la masse des prismes qui s'élèvent dans la lumière et par la qualité des rapports qui les unissent. Une maison peut être [A3-2-305] un palais si, d'autre part, je¹¹¹⁴ puis affirmer qu'un palais doit être une maison, c'est-à-dire qu'un palais doit servir d'abord à des besognes précises et répondre ensuite à cette destination décisive de l'architecture : émouvoir.

Une question m'était posée récemment à Rome par le Président des Syndicats d'Architecture¹¹¹⁵, très inquiet du point de vue qui devait être pris pour décider de l'édification¹¹¹⁶ du Palazzo Littorio, en face de la Basilique de Constantin et en face du Colisée sur la VIA IMPERIALE¹¹¹⁷. Je lui répondais : « Pour moi,¹¹¹⁸ pas de doute. Pour tenir un langage possible en face des pierres de l'Antiquité romaine, il n'est qu'une possibilité : c'est le fer et la glace,¹¹¹⁹ - ces deux matériaux intenses des techniques modernes. Car¹¹²⁰, ajoutais-je, qu'est-ce qui constitue l'unité entre des œuvres diverses, nées sous des civilisations, des climats ou des siècles différents ? C'est le potentiel d'énergie créatrice¹¹²¹. C'est là qu'est l'unité, c'est lorsque les potentiels d'invention¹¹²² sont de même intensité que l'unité intervient. Toute l'histoire de l'architecture nous le montre. Toutes les villes riches de passés multiples nous le démontrent. Les œuvres qui cohabitent normalement ensemble ne sont pas forcément celles du même style, mais celles qui ont la même puissance créatrice au fond d'elles-mêmes ». Et je concluais par ceci : « Ne croyez pas que c'est en imitant les formes du Colisée et en employant aujourd'hui, en 1934, la même pierre que celle du Colisée que vous obtiendrez l'unité. Vous afficherez le mensonge et ce sera tout simplement un échec misérable ».

¹¹¹² Nous corrigeons en ajoutant un troisième point oublié par LC.

¹¹¹³ Nous corrigeons en remplaçant « etc... » par « etc. ».

¹¹¹⁴ Mot raturé à la main.

¹¹¹⁵ Ajout manuscrit de la majuscule.

¹¹¹⁶ Correction manuscrite « décider de l'édification » au lieu de « diriger les divagations ».

¹¹¹⁷ Ajout manuscrit.

¹¹¹⁸ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹¹⁹ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹²⁰ Ajout manuscrit du point et de la majuscule.

¹¹²¹ Soulignement manuscrit.

¹¹²² Ajout manuscrit.

J'ai dit, au début de ces notes, que l'emploi du pan de verre posait des problèmes techniques nouveaux, d'importance capitale. Je les reprends l'un après l'autre :

a) et b) le froid et le chaud. Le pan de verre est une technique universelle et le soleil est un besoin également universel [A3-2-306] qui existe¹¹²⁴ sous tout climat, sous toute latitude, sous tout régime du soleil. Que ce soit Buenos-Aires, l'Afrique du Nord, Paris, Berlin ou Moscou, il y a aura toujours dans les bâtiments des hommes derrière¹¹²⁵ des murs de verre ou de pierre qui désireront recevoir la lumière solaire. Le pan de verre répond totalement à ce besoin, mais, selon les latitudes et les climats, les¹¹²⁶ conséquences en sont diverses : à Moscou où le froid atteint -40° en hiver, un pan de verre simple provoquera un inconfort intolérable¹¹²⁷. A Alger, suivant l'orientation, le pan de verre introduira des rayons solaires en telle abondance que ceux-ci se transformeront en calories, l'inconfort sera périlleux.¹¹²⁸ Ainsi de suite.

Ce sont donc des problèmes de froid et de chaud qui se posent. Et la solution ne peut pas être atteinte par dissociation des difficultés, mais, au contraire, par la synthèse.

Il faut poser le problème sur sa base réelle qui est purement et simplement une question de poumon. Le poumon humain, doit être alimenté en air d'une température avoisinant 18° et d'une hygrométrie assez nettement déterminable selon les saisons et les climats.

Si l'on s'attache à alimenter le poumon humain d'air respirable, la solution sera variable tant à Moscou qu'à Rio de Janeiro. Mais à Moscou, comme à Rio de Janeiro, apparaîtront de nouvelles difficultés ;¹¹²⁹ celles-ci¹¹³⁰ sont d'une autre nature, c'est l'intensité lumineuse,¹¹³¹ acceptable à Moscou, inacceptable à Rio de Janeiro.

Pour liquider la question du poumon, les techniques modernes offrent des solutions indiscutables expérimentées déjà à mille endroits et qui n'ont qu'un défaut, c'est de heurter violemment la sensibilité des gens, et de provoquer des réactions psychologiques puériles. La solution, c'est d'installer [A3-2-307] à l'intérieur de tout vaisseau habité un régime d'air conditionné¹¹³² par circulation permanente : les locaux sont alimentés constamment en air neuf, en air vivant. Cet air est un air fabriqué par une centrale thermique été comme hiver. Des moyens existent qui répondent aux diverses nécessités climatiques. Je ne puis les exposer ici, faute de place, mais je suis si persuadé de la nécessité d'arriver aux solutions synthétiques que, dans le livre que j'ai actuellement sous presse et qui est consacré à la « Vile Radieuse »¹¹³³, c'est-à-dire à l'équipement en ville, village

¹¹²³ Ajout manuscrit.

¹¹²⁴ Correction manuscrite « existent » au lieu de « existe ». Nous corrigeons en préférant la première orthographe.

¹¹²⁵ Rature manuscrite d'une virgule.

¹¹²⁶ Rature manuscrite d'une virgule.

¹¹²⁷ Correction manuscrite « intolérable » au lieu de « misérable ».

¹¹²⁸ Ajout manuscrit du point, suppression manuscrite de « et », ajout manuscrit de la majuscule suivante.

¹¹²⁹ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹³⁰ Correction manuscrite « celles-ci » au lieu de « mais qui ».

¹¹³¹ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹³² Soulignement manuscrit.

¹¹³³ Mention manuscrite face au texte : « RA Fig I ».

et ferme de la nouvelle ère machiniste, j'ai consacré un chapitre explicite à la « respiration exacte » que j'ai désignée comme étant la clef de voûte de toute urbanisation moderne¹¹³⁴.

Que les techniciens qui lisent le présent article sachent donc que, dans le monde entier, des recherches convergent de plus en plus vers le même but qui est de doter le poumon humain d'un air régulier. La conséquence de l'application de cette méthode rationnelle sera inattendue sur le plan architectural. Ce sera d'inciter à construire des façades hermétiques, en pans de verre, de façon à ne pas permettre à l'air du dehors d'entrer dans la maison, mais, seulement, à un air préparé dans de bonnes conditions, puisé au dehors bien entendu, mais conditionné comme son¹¹³⁵ nom l'indique.

Des méthodes très simples de refroidissement naturel¹¹³⁶ permettront de faire circuler dans les locaux en plein été un air relativement frais. Ce qui sera décisif sera la présence d'un air mobile, vivant, en mouvement, un air de passage contrairement aux usages actuels qui doivent se contenter d'admettre la présence d'un air stagnant, source de tous les malaises de la période estivale (et hivernale aussi)¹¹³⁷.

En plein été, que ce soit à Moscou, à Paris ou à Rio de [A3-2-308] Janeiro, l'habitant des villes pourra se trouver derrière un pan de verre inondé de soleil sans subir le moindre désagrément.¹¹³⁸ Son poumon sera rempli d'air à 18° et il sera placé,¹¹³⁹ ni plus ni moins, dans les conditions d'un touriste en haute montagne ou d'un baigneur sur la plage de l'Océan.

c) l'éblouissement. C'est une simple question de technique et de problème à bien poser. Mais, tout d'abord, redressons des erreurs de jugement : on prétend que, dans les pays chauds, la petite fenêtre est indispensable pour éviter l'éblouissement. C'est absolument faux. La petite fenêtre percée dans un mur opaque, laissant entrer le soleil, constitue une espèce de coup de canon dont l'effet est de fatiguer la rétine et de provoquer un véritable malaise.

Observons les choses droitement : vous êtes à Rome en été, par exemple. Vous êtes dans une trattoria ou dans un logis dont les fenêtres sont petites et par où entre le soleil. La pièce est noire – (obscurité),¹¹⁴⁰ le trait de soleil est comme une décharge de canon¹¹⁴¹. C'est accablant !¹¹⁴² Sortez dans la rue :¹¹⁴³ si vous êtes côté soleil,¹¹⁴⁴ il fait trop chaud bien entendu. Faites dix pas, vous êtes côté ombre. Vous êtes à l'aise. Vos yeux sont calmés si vous regardez la face à l'ombre des maisons ou bien devant vous¹¹⁴⁵. Vous avez pourtant sur vous toute la lumière du ciel, de la lumière 100%. N'êtes-vous pas dans les mêmes conditions dans une maison derrière un pan de verre ? La lumière

¹¹³⁴ Soulignement manuscrit.

¹¹³⁵ Correction manuscrite « son » et non « sont ».

¹¹³⁶ Correction manuscrite d'une faute de frappe « nnaturel ».

¹¹³⁷ Ajout manuscrit de la parenthèse et de son contenu.

¹¹³⁸ Ajouter manuscrit du point et suppression du point-virgule. Ajout manuscrit de la majuscule suivante.

¹¹³⁹ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁴⁰ Ajout manuscrit des parenthèses et de la virgule.

¹¹⁴¹ Ajout manuscrit « de canon ».

¹¹⁴² Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁴³ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁴⁴ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁴⁵ Ajout manuscrit « ou bien devant vous ».

qui inonde une pièce n'est pas fatigante¹¹⁴⁶, mais la lumière qui entre par un soupirail est accablante¹¹⁴⁷.

Il vous demeure pourtant de nombreux¹¹⁴⁸ moyens de vous abriter¹¹⁴⁹. Je les exprime par ce simple terme : le pan de verre peut être et doit être « diaphragmé »¹¹⁵⁰ à l'intérieur du vitrage¹¹⁵¹. Diverses modalités existent plus ou moins efficaces. Tout d'abord les volets roulants qui ont été inventé pour autre chose que le pan de verre et qui peuvent y [A3-2-309] être appliqués¹¹⁵² assez utilement. Nous autres, nous avons derrière deux grands pans de verre (à la Cité¹¹⁵³ Universitaire et à l'Armée du Salut) employé des persiennes qui sont installées à l'intérieur et qui se déploient à gauche à droite,¹¹⁵⁴ (souvenez-vous que nous avons décidé qu'un courant d'air vivant traversait les locaux et que, par conséquent, le réchauffement de ces persiennes intérieures par les rayons solaires n'a aucune importance).

Mais il est possible de créer derrière le pan de verre des écrans que l'on déplace à volonté et qui, à un état normal, en hiver par exemple, occupent un tiers du pan de verre. Ces mêmes écrans,¹¹⁵⁵ déplacés en été,¹¹⁵⁶ peuvent obstruer en totalité le pan de verre ou laisser filtrer à volonté des rayons lumineux : c'est l'habitant lui-même qui en dispose à son gré.

Le pan de verre implique donc la nécessité de créer le diaphragme utile. Poser¹¹⁵⁷ le problème, c'est se rapprocher de la solution. Que les techniciens s'y attachent et nous aurons à bref délai la réponse, si l'on admet, une fois pour toutes, de séparer la question du poumon de celle de l'œil et de ne pas tout confondre dans des solutions sans issue.

d) le nettoyage. Le nettoyage s'opère par une méthode qui vaut l'œuf de Colomb. Il suffit d'installer un rail au sommet de l'immeuble. Ce rail soutient un chariot projetant¹¹⁵⁸ au devant de la façade une petite passerelle attachée à des câbles. Cette passerelle descend du haut en bas de l'immeuble ou le longe de gauche à droite. Sur la passerelle se trouve un homme ou deux hommes qui nettoient en sifflant des airs et en fumant des cigarettes,¹¹⁵⁹ ils¹¹⁶⁰ ne dérangent personne à l'intérieur de la maison et ils¹¹⁶¹ effectuent leur travail en toute simplicité. Nous avons prévu ce système pour le Palais des Nations, en 1927.

[A3-2-310] Nous l'avons réalisé à la Cité de Refuge à l'Armée du Salut. Cette passerelle installée en temps utile a permis de monter le réseau de fer du pan de verre, a permis d'effectuer la pose des verres, a permis de faire la peinture de la façade et est actuellement en usage constant pour le

¹¹⁴⁶ Nous redressons l'orthographe de « fatigante ».

¹¹⁴⁷ Mention manuscrite en face de ce passage : « photos Boulogne Pierrefeu Fig K salame* ».

¹¹⁴⁸ Correction manuscrite « pourtant de nombreux » au lieu de « d'autres ».

¹¹⁴⁹ Ajout manuscrit « de vous abriter » et du point en fin de phrase.

¹¹⁵⁰ Ajout manuscrit des guillemets.

¹¹⁵¹ Ajout manuscrit « du vitrage ».

¹¹⁵² Ajout manuscrit du -s.

¹¹⁵³ Mot illisible raturé à la machine.

¹¹⁵⁴ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁵⁵ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁵⁶ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁵⁷ Nous corrigeons « Posér ».

¹¹⁵⁸ Rature manuscrite de « qui » puis correction de « projetant » au lieu de « qui projette ».

¹¹⁵⁹ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁶⁰ Correction manuscrite « ils » au lieu de « qui ».

¹¹⁶¹ Correction manuscrite « ils » au lieu de « qui ».

nettoyage régulier de cette façade. La solution est extraordinairement économique, tant en argent qu'en emploi du temps.

e) Il reste enfin à fixer¹¹⁶² un point d'ordre tout sentimental, c'est-à-dire de vaincre l'impression toujours désagréable d'un grand vitrage ouvert la nuit sur le dehors. Toute surface de verre vue de l'intérieur apparaît comme un trou noir au dehors. Certains verres prismatiques ou armés sont moins choquants que des verres transparents. Une nouvelle invention italienne, le verre Thermolux,¹¹⁶³ destiné à briser l'effet des rayons solaires intenses,¹¹⁶⁴ dans les pays chauds et à être calorifuge, offre, de plus, cette faculté d'apparaître comme un tissu de soie de verre blanchâtre ou rose pâle,¹¹⁶⁵ de nuit, lorsque les lampes sont allumées à l'intérieur d'un local. Le pan de verre reprend alors ici une éloquence toute particulière : il devient un mur blanc,¹¹⁶⁶ la nuit,¹¹⁶⁷ l'impression d'inquiétude est remplacée par une impression de quiétude. Ceci montre que les architectes peuvent s'attacher à la solution du problème et y apporter une réponse.

[Le texte se finit par la mention manuscrite du signe indiquant relecture par LC]

LES TENDANCES DE L'ARCHITECTURE RATIONALISTE EN RAPPORT AVEC LA COLLABORATION DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE (1937)

¹¹⁶² Correction manuscrite « vfixer ».

¹¹⁶³ Ajout manuscrit de ponctuation et rature manuscrite d'un mot devenu illisible.

¹¹⁶⁴ Ajout manuscrit de ponctuation et rature du mot « et ».

¹¹⁶⁵ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁶⁶ Ajout manuscrit de ponctuation.

¹¹⁶⁷ Suit la rature manuscrite d'un mot devenu illisible.

« L'ÉTUDE DE LA TENDANCE QUI RÉGNE AU CONTRAIRE DANS L'ARCHITECTURE RATIONNELLE D'EXCLURE, EN TANT QUE SUPERFLU D'APRÈS UNE LOGIQUE RIGOUREUSE, LE CONCOURS DES ARTS FIGURATIFS »

1 / Ce thème, offert en discussion à la Réunion Volta de 1936 à Rome, est le signe d'une inquiétude manifestée depuis plusieurs années dans le monde, intéressé ou désintéressé, des arts – architectes, sculpteurs, peintres, décorateurs – inquiétude qui déteint sur l'opinion écartelée entre les deux extrêmes d'affirmations aussi gratuites l'une que l'autre : orner ou ne pas orner, décorer ou ne pas décorer, enrichir ou ne pas enrichir, ennoblir ou ne pas ennoblir, etc.

2 / Ce débat est ouvert en U.R.S.S. depuis l'affaire des Plans du Palais des Soviets, vers 1931, en Allemagne depuis l'hitlérisme, en Italie depuis les grandes entreprises de construction ou de reconstruction, en France, d'une part sous le prétexte de l'Exposition internationale de 1937, d'autre part par la Maison de la Culture (formation intellectuelle des gauches) dans l'intention de répondre par une

affirmation dans un sens ou dans l'autre aux clameurs de plus de 20. 000 peintres et sculpteurs chômeurs à Paris.

3 / L'odeur qui émane des discours, des écrits, des discussions sur ce thème, est une odeur du passé. Encens brûlé en certaines chapelles. Rappel à un culte unique appuyé sur une époque déterminée par des lieux précis de l'activité de la race blanche. Certitudes trop limitées à une époque – la Renaissance – certitudes scolastiques et de ce fait discutables, réfutables, points d'appui sans raison d'être aujourd'hui. En vrai, une page tourne : celle des enseignements du XIXe siècle où certains académismes ne nous apparaissent plus que radotages. Une nouvelle page blanche est offerte aux constructions neuves d'une civilisation nouvelle, - la machiniste. Civilisation constructive en toute sa profondeur, apporteuse d'événements neufs, de signes nouveaux et de manifestations spirituelles entières et novatrices. Non pas du neuf pour le plaisir de faire du nouveau, mais du neuf parce que les hommes et les sociétés ont été projetés dans des conditions et des aventures nouvelles, profondément différentes, opposées même à ce qui nous agrippe encore et nous enserme : là, des trophées peut-être admirables mais crépusculaires, - ici, l'aurore, une journée fraîche, les temps nouveaux. Il faut bien admettre la discontinuité et non pas la continuité, la rupture et non pas la suite, la marche en avant vers une inconnue, dont nous avons toutes raisons de pouvoir faire une chose magnifique, et non pas un retour vers des choses d'autrefois des renaissances, etc. Jamais ! C'est contraire à la nature même des événements en cours.

4 / Si devant l'étendue vierge des événements créatifs imminents, l'esprit se sent le goût d'une méditation préliminaire réconfortante, c'est dans la manifestation des puissances humaines fondamentales, primaires, essentielles, qu'il cherchera l'axe de ses vérités. Il ne s'emballera pas pour telle ou telle civilisation susceptible d'être homologuée à la nôtre par des explications habiles. Il recherchera son homme « nu », son homme instinctif, individuel, collectif et cosmique, là où il s'est exprimé dans le grand débat *homme et nature, homme et destin*. C'est là qu'il raccroche la question, c'est là qu'il accroche le problème de la réalité. Je signale, en passant, que cette reprise de contact avec le fond de la question, le fondement de l'existence humaine, est singulièrement rendue féconde par le vol d'avion ou de dirigeable ; que le survol des lieux habités, bâtis ou cultivés, opposé à celui des lieux où la nature n'a

pas été asservie, mais, au contraire, où elle se vautre impassiblement au sein des lois cosmiques. – Alpes, fleuves, estuaires, déserts, forêts vierges, mers et océans, etc., - plonge l'âme dans un examen qui n'est pas stérile, ni sans utilité. Qu'au contraire, cet outillage, ici déclencheur de profonde et saine méditation, fait partie de ce gigantesque équipement total de la civilisation machiniste dont les premiers éléments ont ouvert pour les hommes une série de faits imprévisibles, exigeant un comportement neuf et nous dotant petit à petit d'une conscience bien différente. Le débat n'est pas autour de fanfreluches décoratives, autour de ratatouilles picturales, ou de pâtisseries plastiques. L'humanité est projetée dans les Temps Nouveaux. Les arts, expression de la conscience même, seront neufs. Plus ils seront neufs, plus ils seront vrais, indemnes de pillages et justes. Que seront-ils ? Nous ne savons rien ! Renaissance ou gréco-latins ? Voilà le dada des professeurs et des académies ! La vie n'en a cure. Je dis qu'il faut enlever leurs chaires aux discoureurs, car ils font du bruit, ils retiennent les élans, ils troublent de leurs cancans une journée neuve et limpide. Ils n'ont pas le droit de ternir le ciel, à son aurore. L'examen des réalités profondes du phénomène architectural contemporain va nous montrer, une fois encore, qu'une page est tournée, qu'il s'agit de demain et non pas d'hier, - non pas d'une école illustre, charmante ou facile, mais de signifier par l'art la conquête épique des temps nouveaux. Terres nouvelles, actes nouveaux, fraîcheur, création, inconnu des solutions, attitude inconnue des solutions.

5 / L'architecture des temps nouveaux n'est pas encore dans des palais ou dans les maisons. Rien ne l'a permis, tout s'y est opposé puisque le programme social n'est pas formulé ou est mal formulé, ou, aussi, troublé par le ballast des rognures, des résidus, des décompositions.

6 / L'architecture des temps modernes est dans les objets mêmes qui sont le produit du temps, dans tout ce qui est soumis aux investigations de l'œil, à ce que l'œil voit mesure et apprécie.

7 / Et ceci représente depuis cent ou dix années une prodigieuse apparition, une faune nouvelle : les *machines*, aussi loin que cette notion puisse s'étendre. Elle s'étend d'un objet à l'autre, du stylographe que vous prenez dans votre poche, à la machine à écrire du bureau, à l'ascenseur du gratte-ciel de Manhattan, à l'avion qui fait le transport transocéanique des gens et des lettres, à ce Zeppelin dans lequel j'écris à cette minute, etc. J'ai visité tout à l'heure la féérique ossature intérieure du

vaisseau aérien. Quelles en sont les règles ? Précises, dramatiques, rigoureuses : l'économie. Nous venons de survoler à cent mètres, sur la ligne de l'Équateur, l'un des grands liners de l'*Hamburg America Linie*, puis un « mixte » de la Blue Star. Y avait-il de l'architecture dans ces deux nefs fendant les flots ? Le second était plus harmonieux que le premier, bien que celui-ci fût plus majestueux. Le verdict ne pouvait être que d'*architecture*, à n'en pas douter. De ma cabine je ne vois rien de notre immense vaisseau volant, mais seulement les sondes suspendues au-dessous et qui mesurent la vitesse de l'aérostat. Voulez-vous m'interdire de m'émouvoir à la vue de ces quatre courbures de câbles les plus gracieuses qui soient au monde, qui expriment la lutte de la vitesse et de la pesanteur et dont la mathématique est de l'ordre de l'échine des chapiteaux doriques du Parthénon, tandis que tout « dorique » de la Renaissance a entièrement perdu cet esprit d'architecture qui est une extériorisation manifeste des lois de la nature ?

8 / J'ai cité quelques objets des temps modernes et j'ai posé cette question : appartiennent-ils aux événements de l'architecture ? La réponse est évidente. Ils ont précédé les maisons et les palais parce qu'il n'existait pas de réglementations édilitaires pour en déformer la croissance, parce qu'ils sont les fourriers mêmes de l'événement social nouveau, alors que l'événement social ancien encore présent aujourd'hui empêche nos maisons et nos palais d'avoir leur authentique destination. Et, par conséquent, leur enlève l'essence même de l'architecture qui est l'harmonie manifestée. Les maisons et les palais contemporains ne sont que des aventures équivoques, partielles et mutilées.

9 / Et les maisons et palais dits d'*architecture moderne* sont à examiner sous bénéfice d'inventaire. La plupart sont des mascarades, des plagiats, des corps morts, des manifestations de la mode, des prétextes à flagorneries. La bêtise règne aussi bien dans les troupes des « modernes » que dans celle des « autres ». La légèreté d'esprit, la goujaterie, le mensonge s'y logent fort bien : Qu'est donc l'architecture moderne ? Il est temps d'en fixer l'état.

10 / Il ne faut pas mélanger toutes choses. J'ai dit que j'ai le droit de faire entrer dans l'architecture tout objet construit par l'esprit humain, ressortissant au phénomène optique : *forme sous la lumière*. J'avais introduit mon premier débat sur l'architecture dans l'Esprit Nouveau, en 1919, par ceci : *L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière*. La notion de « jeu » impliquait donc le fait

d'une intervention personnelle illimitée, puisque le jeu doit se jouer par toute personne mise en présence de l'objet. Cette notion de « jeu » affirmait l'existence du *créateur du jeu*, de celui qui avait fixé la règle, qui, par conséquent, avait inscrit dans cet objet une intention formelle et discernable.

11 / « Formelle et discernable » peuvent étendre leur signification à tout ce que crée l'instinct, à tout ce que peut saisir et enserrer l'impulsif. Instinct, impulsion, création, étant la somme consciente ou inconsciente des acquisitions individuelles ou de tradition.

Voici donc présent, immanent, inscrit au-dedans, le fait capital : *une intention*. Le problème de l'architecture est autour de la valeur de cette intention.

12 / Intention. Un homme d'un côté avec une idée en gestation qu'il extériorise à destination de ceux qui regardent, habitent ou subissent, c'est-à-dire de nouveau un homme, un autre homme et ainsi de suite.

Il faut donc un langage humain à l'architecture.

13 / Voici les « styles » : *les trois ordres* sacrés de l'architecture, dorique, ionique, corinthien (avec leurs suppléments : le toscan, le composite, etc.).

Et pour que ce langage ne soit pas hermétique, un enseignement insistant, tenace, cramponnant : académies et écoles.

En face de mon homme « nu », les styles font une drôle de tête. L'homme « nu » observe toutefois que le dorique est robuste, l'ionique souple et féminin, et le corinthien...assez vaseux à vrai dire. C'est tout ce qu'il peut retenir de langage humain à ce sujet.

À de telles touches légères ne peut pas se restreindre le phénomène architectural, cette œuvre des mains et du cerveau, *quand l'homme se prend à construire*.

14 / *Construire*. – Laissons à ce terme son immense noblesse, sa force, son optimisme, son geste, *ce signe de vie*.

15 / *Des formes sous la lumière*. – Dedans, et dehors ; dessous et dessus. *Dedans* : on entre, on marche, on regarde en marchant et les formes s'expliquent, se développent, se combinent. *Dehors* : on approche, on voit, on s'intéresse, on s'arrête, on apprécie, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions diverses, successives. Et le jeu joué apparaît. On marche, on circule, on ne cesse de bouger, de se tourner. Observez avec quel outillage l'homme ressent

l'architecture : il a deux yeux qui ne peuvent voir que devant ; il peut tourner la tête latéralement ou de bas en haut, tourner le corps ou transporter son corps sur ses jambes et tourner tout le temps. Ce sont des centaines de perceptions successives qui font sa sensation architecturale. C'est sa promenade, sa circulation qui vaut, qui est motrice d'événements architecturaux. Par conséquent le jeu joué n'a pas été établi sur un point fixe central, idéal, rotatif et à vision circulaire simultanée. Ça c'est alors l'architecture des Écoles, des académies, c'est le fruit décadent de la Grande Renaissance, c'est la mort de l'architecture, sa pétrification.

16 / L'architecture dépend du plan et de la coupe. Le jeu entier est inscrit dans ces deux moyens matériels – l'un horizontal, l'autre vertical – d'exprimer le volume et l'espace.

17 / Là est le jeu architectural : les combinaisons. La symphonie musicale : la diversité, la nuance, le silence, la douceur ou la clameur et la force. *Plan et coupe ! Le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière.*

Tels sont les moyens.

18 / Je n'ai pas eu besoin de parler de qualité de matériaux, de leur prix, de l'exactitude de leur mise en œuvre.

Je n'ai pas parlé de moulures, de décors sculptés ou peints, et pas du tout de statues ou de fresques faites par des génies ou des imbéciles.

Il y a bien d'autres choses auparavant, qui sont le fait même de l'architecture.

19 / *La lumière.*

Si la lumière s'éteint, les hommes dorment.

Les émotions psycho-physiologiques les plus fondamentales sont rivées à la force, à l'intensité, à la qualité de la lumière.

Soleil !

Ah, ici intervient le Maître et sa loi. Nous sommes conditionnés par le soleil. Tel est notre sort.

Voici donc l'un des matériaux éminents de l'architecture. Si votre pièce reçoit sa lumière du nord ou si elle la reçoit du sud, quel contraste ! Du noir ou de blanc ! Telle est la force de la lumière solaire.

Cette lumière, comment l'avez-vous captée, introduite chez vous, dans la pièce, dans le vaisseau architectural ? Mais voici précisément le grand jeu qui continue à se jouer : *Comment la lumière entre-t-elle dans la pièce ?*

Tristesse ou joie, je n'ai besoin ni de chérubins, ni de « pleureuses » pour faire chaud ou froid à votre cœur ou à mon cœur.

20 / *Jeu savant, correct et magnifique...*

Jeu bête, idiot, baveux et misérable...

C'est au choix !

Où est le subterfuge extérieur, l'assurance « tous risques » contre la bêtise, - ce qui fera prendre des vessies pour des lanternes et fera tout digérer sans insister davantage ?

Les « styles » et l'appel aux décorateurs, peintres et sculpteurs !

Non, restons dans l'architecture : *Savant, correct et magnifique* ! Mais c'est dans la tête et le cœur que ces choses se trouvent. Elles sont, elles aussi, les prestigieux outils de l'architecte.

On les appelle : les *Proportions*. Tel rectangle va avec tel autre du plan. Telle hauteur de mur convient à l'étendue qui est ici.

J'entrerais dans cette pièce à cet endroit, car le choc sera conforme à ma symphonie projetée. Et la lumière solaire, elle entrera ainsi et non pas comme cela.

Ce jeu qui fut décidé par l'architecte se joue à toute heure du jour et du temps par des inconnus qui subiront la conséquence de leur solitude dans ce paysage volontaire, ou qui recevront le fluide des foules rassemblées ici et rendues cohérentes par la réussite des dispositions prises. Solitudes ou foules, battements de cœur isolés ou vibrations d'enthousiasmes collectifs, cette présence de l'un ou des milliers d'inconnus en ces endroits fortement préconçus, voilà encore les grands mobiles de l'architecture.

Ainsi ai-je continué à être architecte ; je n'ai cessé d'être architecte ; j'ai fait de l'architecture. Cette architecture est complète, telle.

Ceci doit être affirmé, solennellement, au cours d'une étude intitulée comme l'est celle-ci.

21 / Et je vais consentir à entrer pour un instant dans un ordre de discussion ridicule, grotesque.

Mais cet arrêt montrera combien bas était tombée l'architecture, combien elle était évanouie, morte, assassinée par les écoles et les académies.

On parle, dans le titre proposé de cette étude, d'architecture « *rationnelle* ou *rationaliste* ». Un troisième terme est couramment employé dans des discussions semblables : celui d'*architecture fonctionnaliste*.

22 / Si l'on parle d'architecture *rationnelle* ou *fonctionnaliste*, c'est qu'on en imagine, à l'opposé, une autre, *irrationnelle* ou *non-fonctionnante*.

On admet donc la présence, en ces heures nouvelles de la société humaine, d'une architecture qui n'est ni *irrationnelle* et ni *non-fonctionnante*.

On admet que cela existe, que cela est désormais acquis, irrémédiable. Mais qu'il s'agit de la raccorder à l'autre – l'irrationnelle et la non-fonctionnante – par l'aide d'une tierce personne déjà collée à l'autre et qui l'a peut-être conduite à devenir *non-fonctionnante* et *irrationnelle* : le décor, la peinture et la sculpture.

Moi je dis que cette discussion est déplacée, sans fruit. Il n'y a pas d'architecture rationnelle ou irrationnelle. Il y a des architectes qui respectent leur mission en édifiant des constructions « fonctionnantes » et d'autres qui sont des misérables et des voleurs, et qui construisent des édifices non-fonctionnants et irrationnels.

23 / Je conclus : l'architecture est une activité s'étendant à toute construction assujetties aux lois de la vision. La société est criminelle si elle édifie des constructions ne servant à rien ou servant mal les besoins des usagers.

L'objet de cette activité : *construire*, s'étend aujourd'hui à une masse inattendue d'objets innombrables et diversifiées en formes, grandeur, destinations et matières.

Le jeu architectural ne s'y joue pas moins avec rigueur sur la base d'événements organiques et plastiques qui sont l'objet considéré.

Je ne comprends pas ce que les arts décoratifs ont de mission impérative en cette affaire.

Je dis : l'architecture n'en a nul besoin.

Mais j'ajoute sans tarder : l'architecture, en certaines occasions, peut satisfaire à ses tâches et augmenter le plaisir des hommes par une collaboration exceptionnelle et magnifique avec les arts majeurs : peinture et statuaire.

Problèmes de qualité éminents qui peuvent aussi bien préoccuper l'habitant d'un logis que le podestat faisant élever quelque édifice à la gloire de son peuple.

L'ŒUVRE D'ART, PRÉSENCE INSIGNE

Sur terrain déblayé, l'architecture apparaissant sans équivoque, désormais, comme une plante vivace, entière, une, il est possible de poursuivre le rêve humain qui est de s'intéresser, dans la perfection, à la pluralité des choses, à la symphonie des événements, à la synthèse de la pensée. L'esprit de perfection a créé des « genres » dont la clarté et la pureté sont les vertus essentielles. Ainsi, quand son cœur est en émoi, l'homme a-t-il sous la main *le livre* avec ses poèmes et ses idées, le théâtre, la musique avec de nombreuses et fortes manifestations diversifiées, l'architecture et aussi ces spécialités si éloquents : la statuaire, la peinture.

Vous admettez qu'on n'évoque point ici l'art décoratif, maladie d'une fin de civilisation, qui est l'un ou l'autre de la peinture ou de la statuaire, mais avec un coefficient de faible qualité. Il n'y a pas d'art décoratif. Il y a l'art tout court, si humble soit-il ! Humble, il peut être puissant (les Folklores).

Suivons à nouveau ce phénomène architectural, cause du débat. Il a de puissants moyens d'expression fondamentaux.

Entrons un peu dans la saleté et la sottise, et nous verrons combien il est facile de faire propre de nouveau, et sain, et solide.

Les *papiers peints* (toutes les couleurs au choix, les innombrables dessins, arabesques, taches, tous les genres et tous les styles, etc. etc.), il est d'usage *d'en couvrir* l'architecture. Ce faisant, on l'anéantit. Pourquoi de telles coutumes sont-elles nées un jour du XIXème siècle ? Parce que l'architecture tombait en déchéance. Alors on l'a traitée aux piqûres fortes. Puisqu'elle était morte, n'en parlons plus.

Vivant à nouveau sur ses lois mêmes, aujourd'hui, elle n'a nul besoin des papiers peints.

Ces papiers peints, vulgaires souvent, parfois raffinés, me permettent de voir apparaître la vraie question dont je n'ai pas parlé encore. Question éminente d'architecture : la *Polychromie*.

Ici de nouveau, une vérité fondamentale : l'homme a besoin de couleurs. La couleur est l'expression immédiate, spontanée de la vie.

La couleur entrera-t-elle dans l'architecture par l'intervention de l'artiste peintre ? Nullement. L'artiste peintre, au total, - et si violemment coloriste soit-il, - n'apporte pas des masses de couleur, suffisamment compactes, pour qualifier un mur – le mur, assiette de la sensation architecturale - ; il disqualifie plutôt le mur, le

fait éclater, exploser, lui enlevant son existence même. « Je conserverai l'intégrité de votre mur », promet le peintre à l'architecte. Illusion ! J'aime bien insister sur ce petit détail. Il me prouve que les peintres ont, hélas, très peu le don profond de l'observation : ils ne voient pas, sous cinq lignes et trois couleurs, s'effondrer, fuir, ce mur qu'ils prétendent vouloir respecter !!! Ne nous énervons pas et ne nous disputons pas ! Tout à l'heure nous irons chercher les peintres *pour faire sauter des murs qui nous gênent*.

La polychromie architecturale est autre chose ; elle s'empare du mur entier et le qualifie avec la puissance du sang, ou la fraîcheur de la prairie, ou l'éclat du soleil, ou la profondeur du ciel ou de la mer. Quelles forces disponibles ! C'est *de la dynamique*, comme je pourrais écrire : *de la dynamite*, tout aussi bien, avec mon peintre introduit dans la maison. Si tel mur est bleu, il fuit ; s'il est rouge, il tient le plan, ou brun ; je peux le peindre noir, ou jaune.

Mr. Chevreuil, sauf erreur, avait créé trente mille couleurs ! Je crois que l'architecture refuse, dans la polychromie, l'application de couleurs dites pigmentaires : c'est-à-dire d'aspect « chimique » : les anilines, etc., appellation populaire de ce qui est strident, mobile et semble convenir très brillamment à la mode.

Les grandes couleurs de base, les couleurs « éternelles » : les terres et ocres, l'outremer. Mais des verts anglais intenses, des vermillons violents peuvent entrer aussi en symphonie dans la polychromie architecturale.

La polychromie architecturale ne tue pas les murs, mais elle peut les déplacer en profondeur et les classer en importance. Avec habileté, l'architecte a devant lui des ressources d'une santé, d'une puissance totales. La polychromie appartient à la grande architecture vivante de toujours et de demain. Le papier peint a permis d'y voir clair, de répudier ces jeux malhonnêtes et d'ouvrir toutes portes aux grands éclats de la polychromie, dispensatrice d'espace, classificatrices des choses essentielles et des choses accessoires. La polychromie, aussi puissant moyen de l'architecture que le plan et la coupe. Mieux que cela : la polychromie, élément même du plan et de la coupe.

Rejetant le papier peint bigarré, j'ai dit qu'à certains moments il fallait appeler le peintre. Rationnellement pour faire sauter un mur, dynamiter un mur. Lyriquement pour qu'il fasse entendre en justes accords un discours à lui.

Ah, mais tout de suite, je me défends ! Au peintre, je m'écrie : « Qui es-tu ? Il ne s'agit ni de décor, ne de billevesées. Tu vas être chez moi toute la vie. Tu parleras chez moi toute la vie ! Que vas-tu dire ? ». Eh, eh, voici qui est sérieux et qui explique pourquoi, malgré toute la bonne volonté possible, la société ne pourra pas, *de cette manière*, sauver les 20. 000 peintres de Paris en chômage. Il y a place pour eux dans d'autres occupations utiles ; et ils seront bien réconfortés d'être, enfin, *utiles à quelque chose*. Il n'y a place, dans l'architecture, que pour des peintres dignes et forts suffisamment.

Telle est ma pensée. Je ne crois pas qu'on puisse systématiquement former des hommes puissants et dignes, des peintres pour l'architecture.

Il n'est nul besoin de peintres pour l'architecture. Il serait néfaste d'y faire crier des peintres moyens ou médiocres. J'aime mieux admettre que les occasions seront exceptionnelles, où le grand peintre digne de l'architecture sera chargé de mission. L'architecture qui est mathématique immanente, dans sa substance et dans sa pâte, possède le rayonnement que projettent les fonctions des courbes et des droites. Autour de l'édifice, dedans l'édifice, il est des lieux précis, lieux mathématiques, qui intègrent l'ensemble et qui sont des tribunes d'où la voix d'un discours trouvera son écho tout autour. Tels sont les lieux de la statuaire. Et ce ne sera ni métope, ni tympan, ni porche. C'est beaucoup plus subtil et précis. C'est un lieu qui est comme le foyer d'une parabole ou d'une ellipse, comme un endroit où se recoupent les plans différents qui composent le paysage architectural. Lieux porte-voix, porte-paroles, haut-parleurs. Entre ici, sculpteur, s'il vaut la peine que ton discours soit tenu.

Ce sentiment des échos, des résonances, des consonances est si bien perçu par certains, qu'on a vu, à la suite de la révolte et révolution cubistes, des statuaires créer la « sculpture à jour », parce qu'ils discernaient que celle-ci s'insérerait plus multiples encore au site, à tout le paysage, à toute la chambre. Ces lieux mathématiques sont l'intégrale même de l'architecture des temps nouveaux dont la loi essentielle est d'être des organismes palpitants, exacts, efficaces, simples, harmonieux, à effluves lointains, à ondes irradiantes. On devine bien que l'aventure de cette statuaire est inédite encore et que du neuf en surgira.

De même l'éclatement de la peinture ne surviendra-t-il qu'en certains lieux intenses, indiscutables, stupéfiants, concluants, exacts. Depuis des années, je guette, au sein d'une expérience architecturale sans cesse renouvelée, quand et où la peinture peut être accueillie comme une reine. Je suis peintre moi-même, peignant chaque jour, et très préoccupé par le problème. Rares occasions, très particulières, bien exactes, bien explicables, une fois qu'on les a découvertes. Explosion du mur d'abord : il y a des murs gênants, imposés – ou des plafonds ou des sols – par des raisons intempestives hors de la discipline architecturale. Ce dynamitage remet dans l'ordre les choses de l'architecture.

Le peintre aussi en tel panneau qui pivote, en telle cloison qui coulisse peut trouver l'occasion d'être acteur dans la joute architecturale.

Reste la manière !

Rien n'est à espérer de ces lieux fatidiques munis de la fatidique fresque. Non, cela n'est pas de l'aujourd'hui. Fresque, pourquoi fresque ? Noblesse insigne de la fresque ? Disons plutôt que les hommes sont de tels petits dévergondés que, lorsqu'ils ne disposent que d'une technique aussi décevante et misérablement pauvre, ils arrivent à être arrêtés *a priori* au seuil même de leur dévergondage. Je n'aime pas ce malthusianisme. La fresque était la technique seule possible autrefois. La mosaïque était incomparablement mieux. Mais aujourd'hui, la chimie toute puissante a créé les couleurs artificielles, les enduits, les panneaux, les liants artificiels, solides, puissants, éclatants à volonté. À côté, la fresque n'est qu'un vagissement. Pourquoi s'obstiner à vagir ? Par discrétion, par modestie ? Je ne demande pas à mon peintre d'être discret. Je lui dis : « ici vous avez la parole ; parlez ! ».

Reste à mettre la main sur des vrais peintres dignes de l'architecture.

J'ai parlé des papiers peints bariolés ; on comprendra bien pourquoi un sort identique doit être réservé aux staffs décoratifs (art décoratif).

Pourtant entre la muraille ou les prismes purs et le spectateur, la mouluration pourra intervenir si je la fais rentrer dans l'acception si précise de la *modénature* : ce qui dessine les traits du visage. La modénature employant, en des occasions indispensablement fonctionnelles, la mouluration, permet d'exalter parfois la mathématique par le strict dessin dans lequel elle enserme les surfaces ou les volumes, ou par les compartimentages par lesquels elle les multiplie.

Dans tout ce débat, jusqu'ici, l'architecture n'a pas été souillée par l'introduction d'usages avachis. Les vieilles rengaines n'ont plus cours : ô fresques de la Renaissance, ô décors du Baroque ou des Roys de France !

L'aventure architecturale des temps modernes, des temps nouveaux, est sérieuse. Elle est magnifiquement unanime, elle s'étend à toutes choses. À nous les architectes ! Telle la vraie Venise, avant la *Grande Renaissance*, fut de toutes ses pièces faite sans architectes titrés, équipés par des gens de métiers, tels les Temps Nouveaux attendent cette collaboration unanime en cette masse innombrable des objets de leur équipement parfaitement harmonieux. Or nous sommes aujourd'hui dans un chaos que l'humanité n'a jamais connu. Il faut des architectes, il faut des architectes ! De plus en plus et en toutes choses. Qu'ils se spécialisent, certains : ceux des routes autostrades, ceux des routes du rail, des routes de l'eau, des routes de l'air. Ceux du travail, usines et manufactures, standards proches. Ceux du logis, des logis innombrables, uns et divers, standards et si pleins toutefois de la présence individuelle de chacun et de tout le monde. Ceux des loisirs ! Quelle tâche ! Inouïe ! Ceux des grandes constructions communautaires. Ah, ah ! Ici peut-être, vous grands peintres, vous grands sculpteurs, aurez-vous votre mot à dire.

Etc., etc.

Nos 20. 000 peintres et sculpteurs en chômage à Paris sont toujours les mains vides.

Qu'on les projette dans la vie. Les toiles encadrées, faites par des professionnels, ne sont plus une production admissible. Elles seront faites, ces toiles encadrées, par les « peintres du dimanche » pendant les « loisirs » proches, pour leur plaisir à eux et celui de leurs amis. On verra surgir des chefs-d'œuvre.

Dans la vie, dehors, sont les manifestations du temps nouveau. Le cinéma par exemple, où la perfection actuelle des appareils techniques permettra aux esprits inventeurs de supplanter les « professionnels » des studios où se consomment décidément trop d'artifices. Dans le cinéma, vous dont l'œil s'est habitué à découvrir des choses où les autres ne trouvent rien, vous dont l'esprit est aiguisé aux problèmes de choix, de la proportion, de l'harmonie, la *Grande Nature* est ouverte désormais – au cinéma. Les studios d'Hollywood vont pâlir !

Il est des occasions très précises d'entrer dans l'architecture : lorsqu'il faut publiquement démontrer, prouver, révéler, instruire ; voici le mur en photo-montages. On exécute dorénavant à même le mur. L'objectif insatiable livre la révélation du macrocosme et du microcosme. Tout peut être raconté, monté, bâti en apparitions sensationnelles du monde, de l'immense monde inconnu. Là où l'œil humain succombe, l'objectif supplée. Quel emploi magnifique des forces acquises, pour nos 20. 000 chômeurs de Paris, en tant d'événements architecturaux qui sont à intervenir encore.

L'architecture s'étend. Elle est pure, intense, vraie, une. En fin de compte, je pose une fois la question : le *nu* serait-il abominable ?

Il y a une hiérarchie dans les utilités et dans les utilisations. L'art c'est une intention de qualité. Nous vivons, nous pensons, du moins bientôt, vivre une nouvelle vie. Il y a des intentions nouvelles en circulation.

Créons et manifestons l'art des temps présents.

Des résurrections ? Jamais, jamais, jamais ! Or c'est de cela que partout on nous parle. On nous infecte l'entendement.

Pour finir, c'est la charité et la philanthropie qui gesticulent : « Nos 20. 000 artistes chômeurs de Paris » ? Attention, ni mélange, ni confusion ! Secours de chômage ? Non, il s'agit, ici, d'architecture.

Nos 20. 000 artistes, les temps nouveaux les appellent. Qu'ils consentent à l'effort indispensable d'adaptation. Qu'ils libèrent leurs élans créatifs ! Il y a de la place pour l'esprit. Pas pour la bêtise.

Le monde, parti en avant dans une aventure gigantesque : les Temps Nouveaux, ne va tout de même pas revenir en arrière, parce qu'une corporation, qui n'a pas le droit de se réclamer unanimement l'élite, bat de l'aile, au virage d'une nouvelle route ouverte devant elle.

RENCONTRE AVEC L'ARCHITECTURE DE GAUDI (1957)

C'est en 1928, sous le signe du concours pour le Palais de la Société des Nations à Genève ; j'avais été appelé à faire un exposé à la Cité Universitaire de Madrid, sur l'architecture (dont est sorti, tôt après, le livre « Une Maison – un Palais »).

Je reçus à Madrid, un télégramme signé José-Luis Sert (je ne connaissais pas cet homme-là), me donnant rendez-vous à 10 heures du soir à la gare de Barcelone,

escale du rapide Madrid – Port-Bou, afin d’aller, sans une minute de retard, faire une conférence quelque part en ville.

Quai de la gare à Barcelone, cinq ou six jeunes gens me recevaient, tous de taille réduite mais tous pleins de feu et d’énergie. La conférence fut faite, improvisée...

Le lendemain, nous allions à Sitges ; sur la route, une maison moderne m’intriguait : Gaudi. Et au retour, au « Paseo de Gracia » de grands immeubles forçaient l’attention... ; plus loin, la « Sagrada Familia »... Tout l’événement Gaudí apparaissait !

J’eus la désinvolture d’y prendre un vif intérêt, y trouvant le capital émotif de 1900. Ce 1900 était l’époque où j’ouvrais l’œil aux choses de l’art et je lui ai toujours gardé un souvenir attendri.

Architecte de la « caisse à savons » (les maisons La Roche, Garches, villa Savoye), mon attitude alors dérouta mes amis.

Antagonisme du 1900 et de la « caisse à savons » ? La question ne se posait pas pour moi. Ce qu’il y avait à Barcelone – Gaudí – c’était l’œuvre d’un homme d’une force, d’une foi, d’une capacité technique extraordinaires, manifestée durant toute une vie de chantier, d’un homme faisant tailler les pierres sous ses yeux, sur des épures vraiment savantes. Gaudí est « le constructeur » du « 1900 », l’homme de métier, bâtisseur de pierre, de fer ou de briques. Sa gloire apparaît aujourd’hui dans son propre pays. Gaudí était un grand artiste ; seuls ceux qui touchent au cœur sensible des hommes demeurent et demeureront. Mais ils seront bien malmenés en cours de route, incompris ou accusés du péché à la mode du jour. L’architecture dont la signification éclate au moment où des intentions élevées dominent, triomphant de tous les problèmes rassemblés sur la ligne de feu (structure, économie, technicité, utilisation), triomphant grâce à l’illimitée préparation intérieure, l’architecture est un fruit du caractère, proprement : une manifestation de caractère.

Laissez-moi vous dire ici combien j’aime Barcelone, ville admirable, ville vivante, intense, - ce port de mer ouvert sur le passé et sur l’avenir.

Paris, le 30 Octobre 1957

LE CORBUSIER



MICKAËL LABBÉ LE CORBUSIER ET LE PROBLÈME DE LA NORME



Le Corbusier est un architecte qui non seulement construit, mais qui n'a de cesse de dire comment on doit construire. Faisant le pari de la force et de la cohérence de la pensée corbuséenne, le présent travail vise à interroger l'œuvre théorique de l'architecte au prisme de l'une des ses « colorations » les plus propres, à savoir sa dimension foncièrement normative. À partir d'un tel essai de reconstruction de la pensée corbuséenne par le biais du concept de norme, il s'agira de poursuivre un triple objectif : premièrement, chercher à comprendre pourquoi Le Corbusier rejette les normes sur lesquelles reposait l'architecture académique de son temps et pour quelles raisons il entend lui substituer une architecture authentiquement moderne ; deuxièmement, montrer en quoi et selon quelles modalités théoriques et pratiques l'œuvre de Le Corbusier constitue une tentative de refondation ou de recommencement de la discipline architecturale sur des bases normatives renouvelées ; enfin, tenter de saisir les rapports entre le domaine de la norme et ce qui l'excède, à savoir le champ du « hors-norme » (la beauté, le génie, l'espace indicible).

Le Corbusier ; philosophie ; architecture ; concept de norme ; théorie

Not only is Le Corbusier an architect that builds, but he steadfastly says how to build. Striving to meet the strength and the coherence of Le Corbusier's thought, this publication aims at interrogating the architect's theoretical work in the light of one of his most personal nuance, i.e. his fundamentally prescriptive dimension. Starting from this attempt to rebuild Le Corbusier's thought through his concept of the norm, a threefold aim is pursued : firstly trying to understand why Le Corbusier rejects the norm on which academic architecture of his time was based on and for what reasons he intends to replace it with an authentically modern architecture ; secondly, showing how and by what theoretical and practical procedures the work of Le Corbusier is an attempt at restructuring or starting over the architectural discipline on renewed prescriptive bases ; finally, trying to grasp the relationships between the domain of the norm and what goes over it, namely the field of the "non-standard" (beauty, genius, the unspeakable space).

Le Corbusier ; philosophy ; architecture ; concept of norm ; theory

