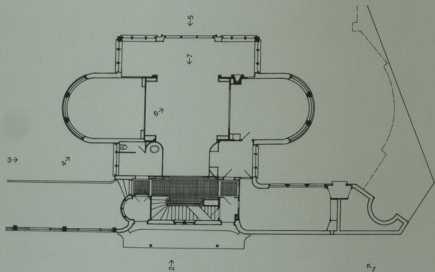


villa schwob

1916 la chaux-de-fonds



« Vous avez su évaluer que c'était pour moi une nécessité et une joie de voir la réalisation définitive de cette œuvre que j'ai conçue et dirigée dans ses multiples détails. Je dois dire sans modestie, que j'ai été véritablement surpris par la dignité architecturale de cette maison, par sa force, son évidence. »¹

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

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

S'il est vrai que la villa Schwob a une dette envers la villa Jeanneret-Perret, il n'en est pas moins vrai qu'y sont condensées des références externes, étant donné que Jeanneret conçoit cette maison comme sa première œuvre en totale rupture avec la tradition locale. La maison propose ainsi une sorte de discours intégrant plusieurs citations : de Perret (pour une certaine similitude avec une œuvre dessinée lors de son séjour dans son atelier et pour l'utilisation du béton armé, bien que Jeanneret l'utilise selon le système Dom-ino, conçu



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

en 1914-1915 et qui sera primordial dans sa définition postérieure des « cinq points d'une architecture nouvelle », d'Hoffmann (villa Ast), du Werkbund, de F. L. Wright (maison Thomas P. Hardy, à Racine), et même de Palladio (villa de Palladio ou villa Cogollo attribuée à Andrea Palladio, à Vicence, 1559-1562). Toutes ces références recouvrent une vaste arche



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



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

spatio-temporelle qui donne à la villa Schwob une densité sémantique et une personnalité éminemment éclectique, avec diverses intensités habilement contrôlées par Jeanneret.

« Dans une architecture aussi impérieuse que celle-ci, la tâche la plus importante consiste à épurer, à éliminer ce qui est superflu, en ne conservant plus que ce qui est utile, vigoureux, calme. »²

Le terrain sur lequel sera construite la villa Schwob est situé à la limite orientale du périmètre urbain, dans un quartier résidentiel, la villa occupant la partie la plus élevée dudit terrain, offrant de magnifiques points de vue sur la vallée. La structure de la maison est faite en béton armé, le même matériau sera utilisé pour la corniche biseautée qui couronne l'édifice. La couverture plane est en nette opposition avec la toiture traditionnelle à forte pente du Jura, et vise une solution moderne, offrant un volume plus pur et une terrasse praticable. La légère inclinaison vers l'intérieur permet de canaliser les eaux de pluie vers le

cœur de la
gèle. Les c
ture dans la

Initialement
salon à do
face, desti
l'ajout des
fluence de

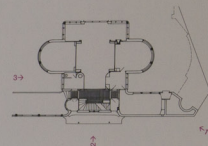
Les change
prévue au s
du corps o
d'escalier, c
mise en pla
armé, dans
incompréh

« Vous m'a
seul moye
vée de l'hi
pouvaient
pilier. Deux

Cela étant,
(qui finiront
natale et de
chitecte est
défend avec

« Quelques
les désacc
plaisir de f
et les quali

Par ailleurs,
dans l'archi
entre les cri
d'émotion),
interprétation
tirées de le
nouvelles si



1 La vue nord-ouest de la maison permet de constater les changements introduits sur cette villa en comparaison des œuvres précédentes : la couverture plane, en nette opposition avec les toits pentus des précédentes, permet d'évacuer les eaux de pluie vers l'intérieur, et d'aménager une terrasse d'agrément sur le toit. Par ailleurs, c'est la première fois que Jeanneret conçoit la structure d'une maison en béton armé, matériau avec lequel il construira également la corniche biseautée. Le projet initial, qui est tributaire de la maison construite pour ses parents, reposait essentiellement sur un plan carré au sol, auquel étaient accolées de part et d'autre deux absides semi-circulaires. Sur ce schéma, certaines altérations seront effectuées au cours de la construction.

Cette villa de petites dimensions apparaît au milieu des autres constructions édifiées sans règle, comme plus monumentale, d'un autre ordre.



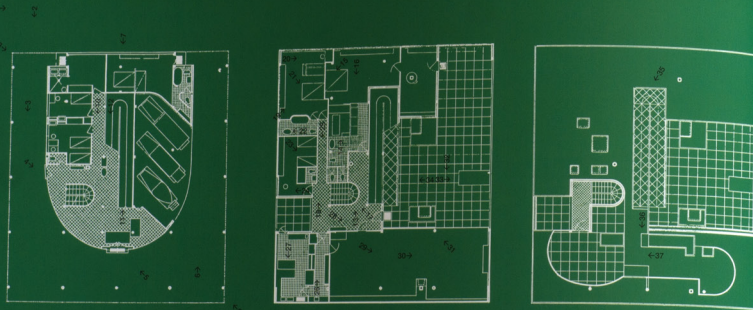
Le bloc général des façades, tant antérieure que postérieure, est réglé sur le même angle qui détermine une diagonale dont de multiples parallèles et leurs perpendiculaires fourniront les mesures correctives des éléments secondaires, portes, fenêtres, panneaux, etc., jusque dans les moindres détails.

2 Derrière le mur aveugle se trouve la cage d'escalier. L'opacité visuelle et expressive de cette façade nord peut étonner, ainsi que l'emplacement aux extrémités, de deux portes d'entrée exactement identiques. Ces extrapolations de référence byzantine imprègnent la maison d'un certain mystère et les légers piliers cylindriques qui supportent la marquise ne font qu'augmenter la tension.

3 Façade est, avec l'espace semi-circulaire qui abrite un salon au rez-de-chaussée (avec l'accès à la terrasse que l'on observe sur l'image) et une chambre à coucher au premier étage (dont les petites ouvertures contrastent avec les généreuses proportions de celles de l'étage inférieur, et semblables aux petites ouvertures ovales pratiquées sur la face nord).

villa savoye

1929-1931 poissy



« Cette villa a été construite dans la plus grande simplicité, pour des clients dépourvus totalement d'idées préconçues : ni modernes, ni anciens. » ¹

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

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

« Autre chose : la vue est très belle, l'herbe est une belle chose, la forêt aussi : on y touchera le moins possible. La maison se posera au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger. » ²

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

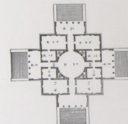
On peut apprécier la dualité de perception entre la maison-mirador et l'organisation spatiale centripète, tournée sur elle-même, dans l'importance donnée par Le Corbusier à ces deux aspects dans le traitement de la terrasse du premier étage, tant dans son orientation par rapport au soleil que dans sa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

« L'orientation du soleil est opposée à celle de la vue. On est donc allé chercher le soleil par la disposition en décrochement sur le jardin suspendu. » ³

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



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



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

« Les habitants, venus ici parce que cette campagne agreste était belle avec sa vie de campagne, ils la contempleront, maintenue intacte, du haut de leur jardin suspendu ou des quatre faces de leurs fenêtres en longueur. Leur vie domestique sera insérée dans un rêve virgilien. » ⁴

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

« ... sa situation est aussi belle et aussi avantageuse qu'on le saurait désirer, la maison est assise sur une colline d'accès facile... étant ainsi avantagée de tous les côtés de très belles vues... on lui a donné des loges sur ses quatre faces. » ⁵

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

« Si, à la Rotonda, l'architecture constitue le cadre de vie parfaite, à Poissy elle est certainement celui d'une vie active et lyrique ; et, si la pastorale contemporaine n'est pas encore sanctionnée par l'usage et la coutume, la nostalgie virgilienne reste apparemment présente. » ⁶

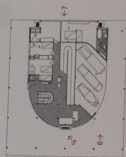
Son emplacement sur un socle, qui l'isole et la détache de son entourage, la réversibilité et le traitement de ses façades,



5



6



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

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

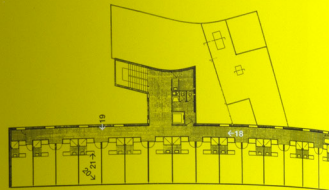
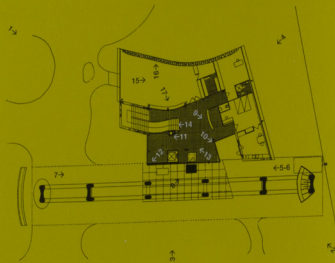


7

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

pavillon suisse

1930-1932 paris



Avec un budget restreint et après un premier refus de la part de Le Corbusier et Pierre Jeanneret de prendre en main le chantier, le Pavillon suisse sera finalement construit à une extrémité de la Cité universitaire de Paris, non sans quelques rancœurs et reproches des milieux les plus conservateurs de la société suisse. En revanche, il obtiendra la reconnaissance de la critique, convaincue de se trouver devant une des œuvres majeures de Le Corbusier, et persuadée qu'elle aurait une énorme influence sur l'architecture de l'après-guerre.

En fait, la commande passée par le Comité des Universités suisses (octroyée directement, sans concours préalable) peut être comprise comme un geste de bonne volonté après le refus, à la dernière minute, et quand le chantier était pratiquement attribué, de confier à Le Corbusier la construction du siège de la Société des Nations à Genève en 1927. Dépités après cette déconvenue, les architectes refuseront le nouveau chantier. Sur l'insistance du Comité et suite à de nombreuses interventions, dont celles du professeur de mathématiques de l'université de Zurich, R. Fueter, de l'architecte Karl Moser et du critique Siegfried Giedion, ils finirent par accepter le projet de la résidence pour étudiants.

L'édifice s'élèvera à une extrémité du périmètre de la Cité universitaire, créée en 1921 pour accueillir des espaces résidentiels destinés aux étudiants étrangers. Située au sud de Paris au milieu de la végétation, le Pavillon suisse obéira à la métaphore navale machiniste en faisant flotter l'édifice sur une mer, cette fois totalement verte. L'image du bâtiment abritant les chambres reposant sur de solides pilotis, image qui réapparaîtra quelques années plus tard avec la même élégance à Marseille, le suggère.

Le terrain situé au sein de la Cité offrait une vue dégagée au sud, là où il était prévu de construire les futurs terrains de sport, même si cette orientation tournait pour ainsi dire le dos à la voie d'accès naturelle à l'édifice. Raison pour laquelle, dans l'élaboration du projet, il faut imaginer deux façades de même importance, problème que Le Corbusier envisagera avec différents critères, formels et conceptuels. Cette autonomie expressive des deux fronts ne fait qu'exprimer le changement qui s'est opéré chez l'architecte : il passe de l'enveloppe unitaire initiale, une peau uniforme qui accueille indifféremment en son sein les diverses fonctions, à une séparation et une signalisation de ces mêmes fonctions à travers des volumes personnalisés.

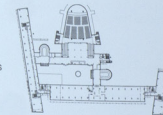
Ainsi, les lignes régulières de l'édifice rectiligne abritant les chambres et reposant sur des pilotis massifs contrastent avec les formes courbes et irrégulières de la cage d'escalier et des services communs, accentuant les différentes

fonctionnalités en séparant certains corps des autres, mais sans jamais mettre en danger la perception globale de l'ensemble. Ainsi, Le Corbusier rénove les codes de la construction en remontant, paradoxalement, aux origines de l'architecture.

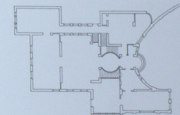
« Du passé a émergé une des grandes idées de la tradition académique, même si ce n'était alors pas quelque chose d'évident, puisqu'il s'agissait de considérer la conception d'un bâtiment comme un ensemble de volumes, qui ont chacun une fonction spécifique. L'idée est aussi ancienne que l'architecture, mais en cette occasion Le Corbusier l'a transformée en quelque chose de grandiose et d'intelligible en pensant, non à un bâtiment, mais à des volumes fonctionnels séparés. »¹

Cette idée de fractionnement est également présente dans d'autres œuvres de l'architecte, comme le projet déjà cité du siège de la Société des Nations, le Centrosoyus ou La Cité de Refuge, où est explicité de façon didactique l'enchaînement spatial des différents espaces. Postérieurement, Le Corbusier disséminera autour du quadrilatère de la Tourette des pièces autochtones et singulières (l'oratoire, la crypte, l'orgue, la passerelle, etc.) comme il l'avait fait sur le toit de l'Unité de Marseille (la cage des ascenseurs, le théâtre, le gymnase, etc.) pour en extraire, dans tous les cas, une force d'émotion que l'on retrouve dans les volumes qui composent le Pavillon suisse.

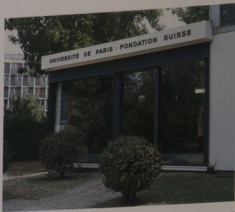
Par ailleurs, cette séparation fonctionnelle, visible dans la courbe concave adoptée pour le mur en meulière de la bibliothèque et la cage d'escalier située derrière, qui fait le lien avec le bâtiment résidentiel, facilite la difficile rencontre entre la forme rectiligne initiale et la diagonale du chemin d'accès au pavillon. Le dialogue d'intégration entre la courbure du mur et la circularité de la rotonde résout l'union entre les deux, solution qu'il avait déjà mise en pratique dans une œuvre construite à La Chaux-de-Fonds, la villa Favre-Jacot.



Le Corbusier, plan du troisième étage du Centrosoyus, Moscou, 1929.



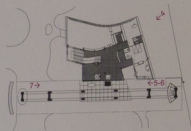
Charles-Edouard Jeanneret, plan du rez-de-chaussée de la villa Favre-Jacot, Le Locle, 1912.



4



5



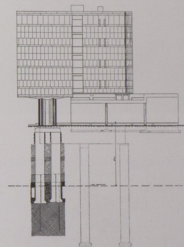
4 & 5 Vue partielle de la bibliothèque et de l'accès au pavillon. Le vestibule vitré sert d'élément de transition entre le bâtiment résidentiel rectiligne et celui, courbe, qui se trouve derrière. Le traitement diaphane des parties latérales invite le soleil à s'introduire pour éclairer le hall d'entrée, tandis que sa transparence légère éclaire face à la dure opacité du béton armé.



6



7

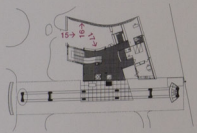


6 & 7 Vue des deux extrémités, des pilotis massifs qui élèvent et supportent le bâtiment résidentiel des étudiants. Cette solution libère un espace sous la dalle de béton qui, comme on le verra plus tard pour l'Unité d'habitation de Marseille, servira non seulement de lieu de passage, mais aussi d'espace, à couvert, réservé au repos et à la discussion, fonction maintes fois suggérée par l'architecte.



15

15, 16 & 17 Plusieurs vues de la bibliothèque. La peinture murale a été rajoutée quelques années plus tard, entre 1948 et 1949 ; les références mythologiques se retrouvent dans d'autres œuvres de Le Corbusier. Une série d'éléments symbolistes (la main ouverte, le Minotaure et autres) évoqués dans *Le poème de l'angle droit*, ainsi que des fragments d'un poème de Mallarmé. En face de la peinture murale, le mur qui sépare du vestibule, avec lequel il s'unit visuellement grâce à la paroi vitrée de sa moitié supérieure.



16



17

L'exiguïté extrême du budget a obligé à réduire au minimum toutes les dimensions, quelles qu'elles soient. Mais, par des déformations voulues, le hall et la salle de bibliothèque arrivent à donner l'impression d'espace suffisant.



6

6 & 7 Vues de l'espace libéré sous la masse de l'usine grâce à la disposition des pilotis, espace qui aura diverses fonctions, parc à bicyclettes ou réception de matériaux. L'aride expression formelle du béton armé est contrecarrée par le traitement chromatique des surfaces.



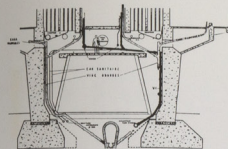
7

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



1 Page précédente : vue générale de la façade est donnant sur le boulevard Michelet. Le noyau des escaliers et des ascenseurs se manifeste verticalement sur la façade et se termine en prisme sur le toit. La rue intérieure, située à mi-hauteur et signalée par une frange horizontale, est protégée par un brise-soleil constitué de panneaux verticaux en béton.

2 Façade ouest, avec la rue intérieure des services qui incorpore, au bout, un petit restaurant.



3 Vue partielle du mur latéral côté sud. L'édifice repose sur des pilotis massifs à tronc conique qui l'élèvent au-dessus du sol en libérant un vaste espace couvert. Le modèle de boîte suspendue s'inspire du Pavillon suisse, construit vingt ans auparavant dans la Cité universitaire de Paris.

4 Façade est. Tout le système nerveux est concentré sous l'édifice, un sol artificiel : chaussée piétonne qui donne accès aux installations.



Le sol artificiel est composé de 32 compartiments dans lesquels sont placées les installations mécaniques : à gauche, l'appareillage de la production d'air pulsé et, à droite, le registre de distribution d'air pulsé dans les gaines montantes et l'emplacement des canalisations.



16



17



16 Chambre individuelle type de l'hôtel de l'Unité. Le Corbusier réutilise, comme c'est habituel chez lui, une solution déjà éprouvée dans d'autres contextes. Ici, la similitude entre cette chambre et les cellules du couvent de la Tourette est quasi littérale. Derrière le meuble de séparation, un petit lavabo et une douche composent l'espace des ablutions.

17 Sortie des ascenseurs vers le hall qui dessert les différents logements. Les matériaux employés, les reflets lumineux et la couleur appliquées aux huisseries donnent une personnalité à un espace en apparence neutre.

126



18



19

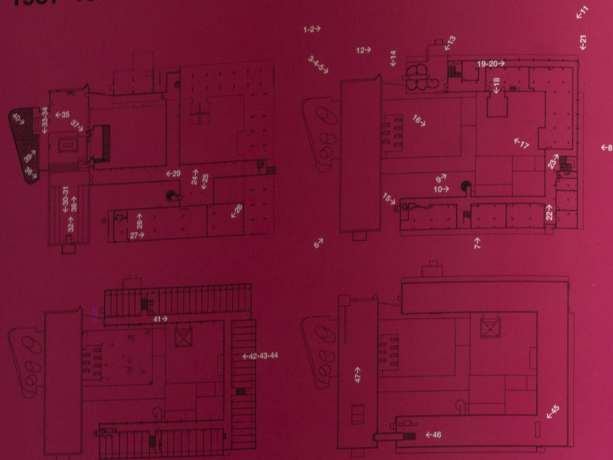
La rue intérieure est en réalité une extraordinaire et mystérieuse symphonie de couleurs.

18 & 19 Hall d'accès aux logements et détail d'une porte. La couleur intense de chaque entrée et le fort éclairage individuel projettent, ensemble, un délicat arc-en-ciel au plafond, procurant quelque lumière à ce sombre espace collectif. La boîte installée sur chaque porte sert de réceptacle au courrier et aux objets de petite taille, récupérables de l'intérieur.

127

couvent de la tourette

1957-1960 éveux-sur-l'arbresle



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

Cette phrase du père Marie-Alain Couturier (père dominicain ami de Le Corbusier, défenseur de l'art moderne et créateur, avec Chagall, Léger et Ozontant, de l'Institut français d'Art Moderne lors de son séjour à New York) exprime de façon poétique ce qui est à la base du projet confié à l'architecte. Mais par-delà d'autres types de considérations et d'exigences, inhérentes au bon déroulement du programme ou aux préférences des dominicains quant à un idéal architectural (l'abbaye cistercienne du Thoronet en Provence : « Un



Cloître de l'abbaye cistercienne du Thoronet.

monastère à l'état pur »), la concision de la phrase et l'émotion qui s'en dégage montrent l'entière confiance de l'Ordre dans les idées de Le Corbusier et, par conséquent, dans les formes dérivées du rationalisme. Ce qui vient confirmer, avec le précédent non encore terminé de Ronchamp et les grands projets des Unités, l'acceptation des thèses modernes de la part d'une grande partie des acteurs ayant une influence dans la société : l'initiative privée, l'institution publique — logement collectif — et le clergé.

C'est un fait que la Tourette est un magnifique exemple de ce qui se fait de mieux dans l'architecture moderne de l'après-guerre, un traité sur la lumière, comme on n'en attendait pas moins de Le Corbusier, une éternelle confrontation de dualités. Et sans pour cela cesser de rester respectueusement fidèle aux exigences de la vie monastique, tant sur les aspects généraux (planification de l'espace) que sur les problèmes concrets (dimensions et traitement des cellules), décrits en détail par le père Couturier.

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

De la même façon, l'expressive dureté des matériaux utilisés, comme le béton brut de décoffrage, l'âpre incrustation de pierres sur les éléments préfabriqués,

bien que d'apparence manuelle, des murs extérieurs des galeries menant aux cellules, ou la mise en scène des équipements apparents : tout cela répond à des besoins concrets mais constitue, en même temps, une formidable métaphore de l'austérité dominicaine.

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



Charles-Édouard Jeanneret, croquis du monastère de Galluzzo.

Situé à vingt-cinq kilomètres au nord-ouest de Lyon, le couvent se dresse à flanc de colline et reproduit au sol l'agencement traditionnel d'un monastère autour de son cloître, prenant comme modèle l'abbaye cistercienne du Thoronet et la chartreuse de Galluzzo en Toscane, que Le Corbusier avait visitée lors d'un voyage de jeunesse et qu'il évoquera sous le nom de chartreuse d'Erna. À la Tourette on retrouve les galeries des Unités (Marseille, Nantes), et le dessin des cellules reproduit quasi littéralement le modèle des chambres de l'hôtel de Marseille ; quant aux pans de verre imaginés pour le couvent, ils étaient installés au même moment à Chandigarh.

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

Ainsi donc, dans cette œuvre de maturité de Le Corbusier sont synthétisées, dans de nouveaux contextes fonctionnels, les expériences antérieures, comme il l'avait fait en d'autres occasions. À cette époque il devait s'occuper simultanément de différents chantiers, certains d'envergure, comme les bâtiments du Parlement, du Secrétariat et du Capitole de Chandigarh, en Inde. Par ailleurs, il avait également en chantier les villas Shodan et Sarabhai, à Ahmedabad ; en Europe, la villa Jaoul, les Unités de Berlin et de Nantes, sans compter la fin des travaux de la chapelle de Ronchamp. Il lui faut donc répartir ses efforts, mais cela lui permet en même temps de travailler sur un terrain ouvert à l'expérimentation et la juxtaposition, aux échanges d'idées, aux recherches de solutions.



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

« Cette tangence de la musique et de l'architecture tant de fois évoquée au sujet du Modulor se trouve manifestée sciemment cette fois-ci dans une partition musicale de Xenakis : *Metastasis* composée avec le Modulor apportant ses ressources à la composition musicale. »⁵

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

« Le Corbusier est l'un des rares architectes qui n'ait sacrifié ni les exigences de la sensation, ni celles de la pensée. Il a toujours su maintenir l'équilibre entre pensée et sensation. Chez lui — et il est presque le seul —, l'intellect instruit la sensibilité, tandis que celle-ci concrétise la culture. »⁶

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

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

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

« La dureté du mur blanc, la pauvreté du mobilier réduit à l'indispensable, l'exiguïté de l'ensemble devraient permettre de deviner ce qui va se passer ici : un corps à corps. »⁷

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

La grande différence entre la structure générale de l'ensemble, un carré statique et anguleux, et le système adjoind des différents éléments incorporés, tous d'une grande force : le clocher, l'escalier en colimaçon, l'oratoire des novices, la crypte anguleuse (entre nature et artifice) et l'espace étroit pour



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

loger l'orgue, deux protubérances sur les façades de l'église ; la passerelle théâtrale qui relie le couvent à l'église, la cage d'escalier qui donne accès au toit, la sacristie couronnée avec les « mitraillettes de lumière », les singulières fermetures des fenêtres — fleurs de ventilation —, etc. : tout cela établit une forte relation entre les parties et le tout, un dialogue dynamique entre le général et le particulier.

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

« En 1916, à La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier avait construit une maison, la villa Schwob, comportant un grand panneau vide disposé centralement. Quarante ans plus tard, il a repris un procédé fort semblable, à une échelle héroïque. À La Chaux-de-Fonds, le panneau vide est l'élément central d'une façade ; le monastère de la Tourette présente du côté nord, celui de l'église, un mur pratiquement aveugle. »⁸

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

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

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



Iannis Xenakis, composition rythmique des pans de verre ondulatoires.

Ce système de proportions atteint une élégance et un rythme littéralement musicaux dans les ondulatoires, dérivation des pans de verre, qui vont du sol au plafond, faits de panneaux de béton et dont l'écartement s'ajuste à la composition musicale et mathématique de Xenakis. La distance entre les panneaux étant courte, les regarder de face produit une sensation d'enfermement, tout en segmentant la continuité du paysage extérieur, alors qu'une approche oblique nie sa condition de filtre solaire pour apparaître comme un mur aveugle.

« Et alors le problème de l'éclairage est toujours celui-ci, c'est de savoir ce qu'est l'éclairage : ce sont des murs qui reçoivent une lumière. Ce sont des murs éclairés. L'émotion vient de ce que les yeux voient, c'est-à-dire les volumes, de ce que le corps reçoit par impression ou pression des murs sur soi-même et ensuite de ce que l'éclairage vous donne soit en intensité soit en douceur selon les endroits où il se produit. »¹⁰

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

« La toiture du couvent comme celle de l'église est recouverte d'une mince couche de terre laissée à l'initiative du vent, des oiseaux et autres transporteurs de graines, assurant une protection étanche et isotherme. »¹¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

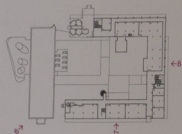
11. Petit, Jean, *Un couvent de Le Corbusier*, op. cit., p. 111.



6

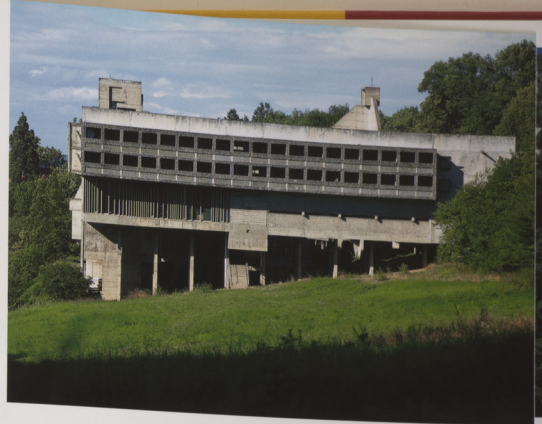


7



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

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



8

16

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

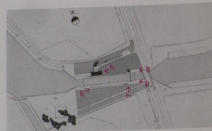
L'édifice a été conçu par le haut : la composition commence par la ligne de toiture, grande horizontale générale, pour finir à la déclivité du sol sur lequel la construction vient reposer par le moyen des pilotis.



5



6



Ici, on ne discute plus s'il s'agit d'architecture ou d'ingénierie. Il s'agit d'une « œuvre construite ».

5 Page précédente : détail de la gargouille canalisant les eaux de pluie venant des toits. La mise en scène de la solution formelle exprime la fonction principale de l'ensemble de l'ouvrage : canaliser les eaux du Rhône vers le Rhin. Au premier plan, la cheminée venant de la salle des machines située au sous-sol.

6 Page précédente : vue des deux éléments d'architecture qui définissent le site de l'écluse : l'espace des douanes et la tour de contrôle.

7 La tour de contrôle, située en surplomb de la vanne, impose sa fine verticalité sur l'horizontalité du bâtiment des douanes. La baie vitrée de la cabine, au niveau supérieur, témoigne de sa condition d'attentive surveillance sur les deux canaux, tandis que la bi-frontalité de ses faces est orientée sur chacun d'eux. Cette tour d'observation abrite dans sa partie inférieure la machinerie.

7



4

aine
osition,
avec la
r les

s
ure, une
vère par