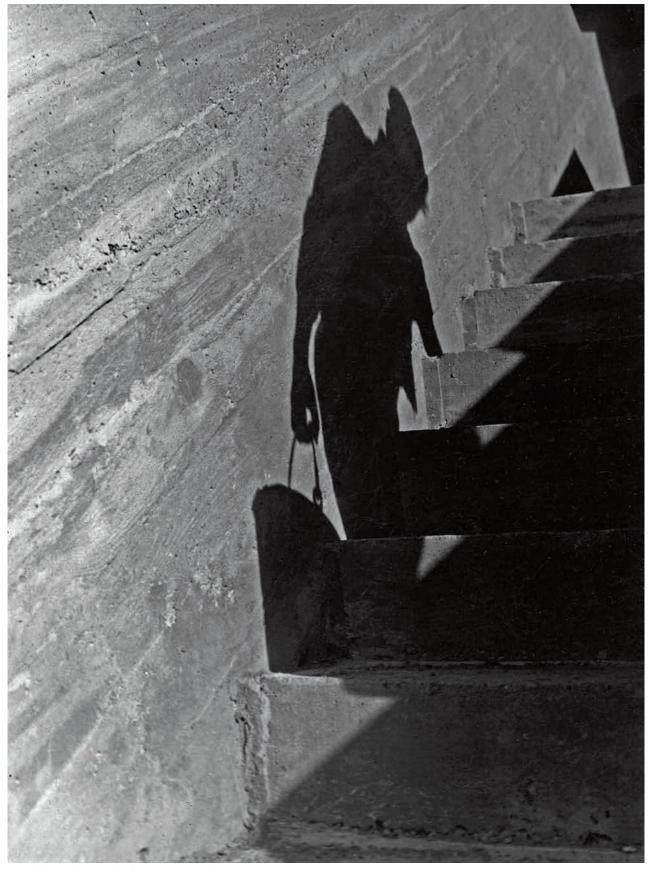


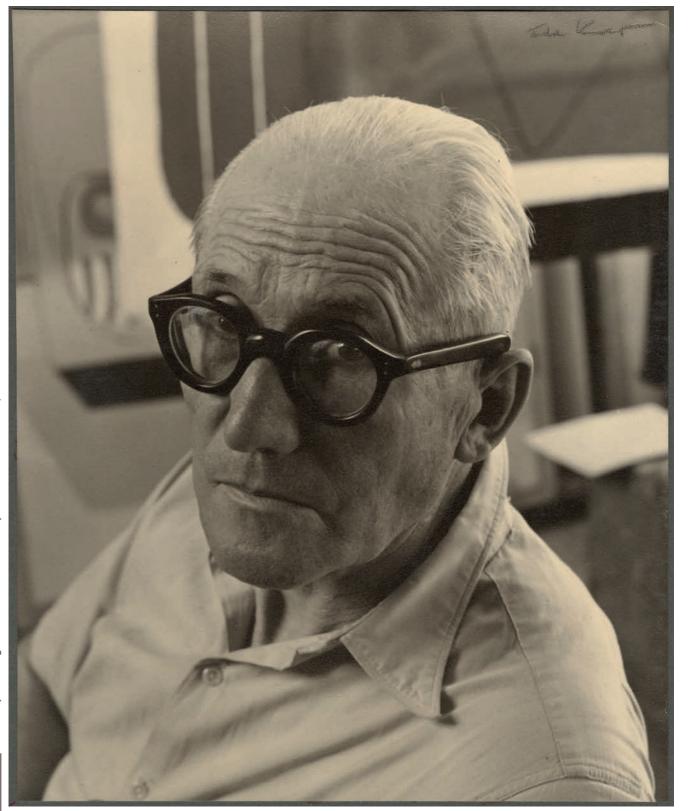
Le Corbu sier et la question du bruta lisme.



Le Corbusier

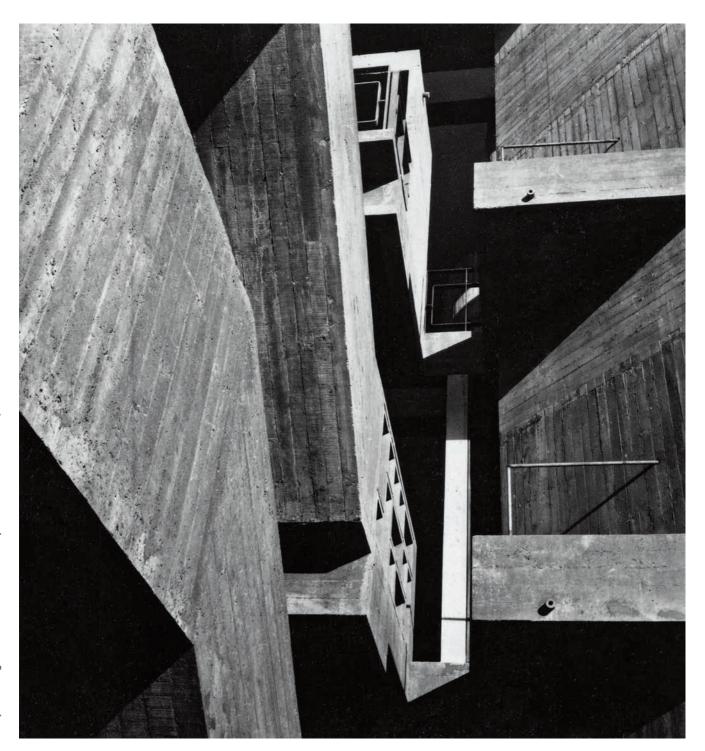
"Alors que l'histoire de l'architecture évolue lentement à travers les siècles, sur des modalités de structure et de décor, en cinquante ans, le fer le ciment ont apporté des quisitions qui sont l'indice d'une grande puissance de construction et l'indice d'une architecture au code bouleversé. Si l'on se place en face du passé, on mesure que les styles n'existent plus pour nous, qu'un style d'époque s'est élaboré;

il y a eu révolution."

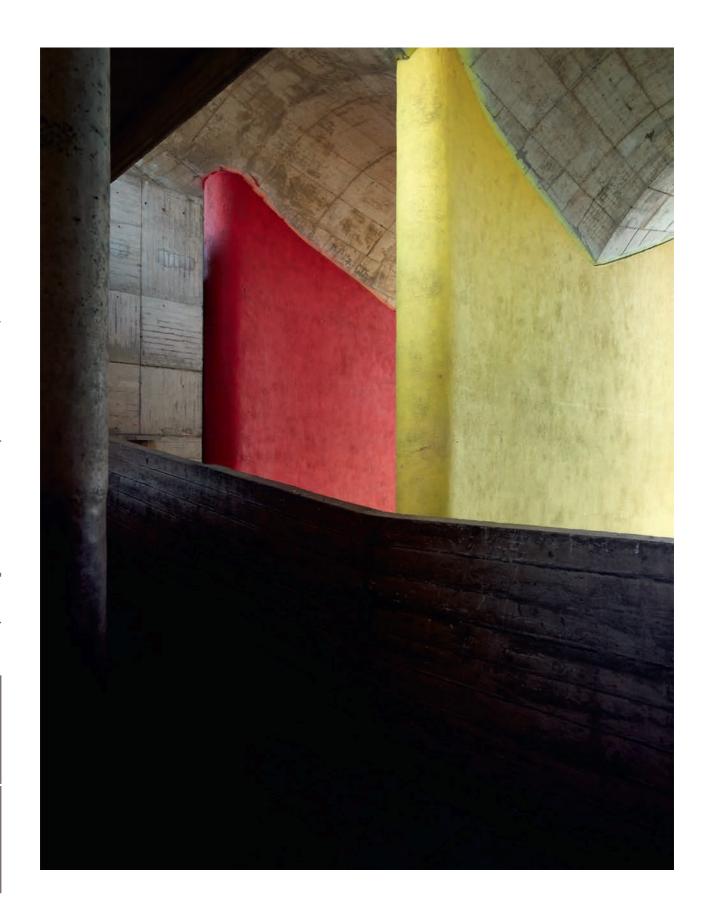


Le Corbusier en 1954, photographie de Ida Kar.

National Portrait Gallery, Londres.



Ahmedabad, palais des Filateurs. • Photographie Lucien Hervé, 1955.





Antoine Picon

De l'inquiétude en architecture.





Bruxelles, Pavillon Philips.

◆ Photographie Lucien Hervé, 1958.

En dépit de nombreuses perches tendues aux commentateurs et critiques, de formules à l'emporte-pièce et de projets pensés comme des manifestes fracassants, à l'instar du célèbre plan-obus pour Alger, la démarche de Le Corbusier ne se laisse pas aisément enfermer dans des catégories simplificatrices. Il y a tout d'abord les évolutions d'ensemble dont son œuvre porte la marque, évolutions qui prennent parfois l'allure de surprenantes inversions. On n'en finirait pas de recenser les différences entre la période puriste et celle de l'après-guerre, à commencer par un rapport à la matière qui passe de l'abstraction à la concrétude. Le «béton brut», qui revient dans presque toutes les contributions rassemblées dans le présent catalogue et qui donnera son nom au courant brutaliste, n'a plus grand-chose à voir avec la matière en apparence disciplinée des villas des années vingt et trente. De Marseille à Chandigarh, les façades s'épaississent et prennent un caractère de plus en plus sculptural, caractère qui contraste là encore avec la planéité des premières compositions de l'architecte. En parallèle avec ces évolutions formelles, des expressions et des thèmes nouveaux de réflexion apparaissent, de la notion d'«espace indicible» à des préoccupations d'environnement et d'ambiance au travers desquelles se fait jour l'influence des nouveaux médias électroniques et du bagage d'inspiration cybernétique qu'ils traînent avec eux. Ces préoccupations et cette influence trouveront l'une de leurs expressions les plus saisissantes avec le Pavillon Philips de Bruxelles, mais elles affleurent dans bien d'autres projets corbuséens 1.

En même temps qu'elle porte l'empreinte d'un certain nombre de transformations que viennent détailler et analyser les articles réunis dans ce volume, la période du béton brut témoigne de continuités fortes avec les époques précédentes, des années de formation au purisme. C'est ce mélange souvent inextricable de ruptures et de continuités qui contribue à donner à la démarche de Le Corbusier tout son relief. Comme souvent chez l'architecte, les éléments de continuité correspondent à des tensions jamais complètement apaisées. Parmi celles-ci figure l'opposition entre la nature et la civilisation machiniste et le projet d'utiliser la médiation de la technique afin de permettre à l'homme de renouer avec la nature au terme d'un itinéraire historique qui l'en avait progressivement éloigné. De la villa Savoye aux unités d'habitation, la thématique du toit-terrasse

"Si l'on oublie un instant qu'un paquebot est un outil de transport et qu'on le regarde avec des yeux neufs, on se sentira en face d'une manifestation importante de témérité, de discipline, d'harmonie, de beauté calme, nerveuse et forte." renvoie à la préoccupation constamment réaffirmée de rétablir les «conditions de nature» en replacant l'homme au contact des éléments primordiaux, le soleil, l'air, le vent, sans oublier la possibilité de «plantations suspendues 2». Dans le cas des unités d'habitation, celle de Marseille en particulier, le toit-terrasse va jusqu'à être assimilé à un pont de navire, l'analogie héritée de Victor Considerant entre l'immeuble d'habitation collective et le paquebot venant renforcer la notion d'une puissance machinique vouée au rétablissement des conditions de nature. Sur ces larges passerelles de béton, les habitants et les visiteurs se transforment en voyageurs qui voient le paysage se dévoiler dans toute son ampleur.

L'importance accordée au paysage constitue bien entendu un autre élément de continuité, même si les contradictions abondent là encore dans le rapport qu'entretient l'architecte avec cette notion particulièrement polysémique et fluide 3. Le livre qu'on va lire en évoque bien d'autres, de même qu'il insiste sur les inflexions et les glissements qui se produisent au cours des décennies postérieures à la Seconde Guerre mondiale. C'est ainsi que la pratique plastique, la peinture en particulier, continue à fournir des clefs fondamentales à la compréhension d'une œuvre bâtie qui prétend échapper à l'immobilité afin de proposer un itinéraire où se conjuguent surprises spatiales et émotions. Mais, ainsi que le souligne Jacques Lucan dans sa contribution, la référence picturale change progressivement de contenu ; elle se fait «périlleuse» et joue sur des effets d'hétérogénéité, de contrepoint et de dissonance bien différents de la recherche de l'unité et de l'équilibre qui caractérisait la production picturale de la période puriste. En lien étroit avec cette évolution, les pratiques artistiques de Le Corbusier se diversifient. La sculpture fait son apparition en même temps que s'amorce la collaboration avec Joseph Savina. Elle se démultiplie à son tour ainsi qu'en témoigne l'épisode des sculptures de sable réalisées lors du séjour de Le Corbusier chez l'artiste new-vorkais Costantino Nivola. Dans l'article qu'elle leur consacre, Maddalena Mameli évoque la séduction qu'exerce sur l'architecte la rapidité sans apprêt du procédé, mélange d'esprit de décision et d'exécution approximative dont on trouve bien d'autres traces chez lui. Ce mélange constitue l'une des spécificités du

¹ Voir sur cette question Marc Treib, Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse, New York, Princeton University Press, 1996, ainsi que les analyses stimulantes du Modulor par Christopher Hight dans Architectural Principles in the Age of Cybernetics, Londres / New York, Routledge, 2008, pp. 157-181.

² Le Corbusier, «Rétablir les conditions de nature», Rivières et forêts, 23 avril 1957 [FLC A3(2)646].

³ Voir le catalogue de l'exposition du Museum of Modern Art de New York: Jean-Louis Cohen (ed.), Le Corbusier, An Atlas of Modern Landscapes, New York, Museum of Modern Art, 2013.



Marseille, Unité d'habitation.

• Photographie Cemal Emden, 2011.



Éveux-sur-l'Arbresle, couvent Sainte-Marie de la Tourette. ♦ Photographie Cemal Emden, 2011.



Le Corbusier d'après-guerre au regard d'autres pères fondateurs du mouvement moderne comme Walter Gropius ou Ludwig Mies van der Rohe. En même temps que Le Corbusier devient l'un des premiers architectes «globaux», prenant régulièrement l'avion pour donner des conférences et participer à des réunions à l'autre bout de la planète, certaines de ses stratégies de création semblent annoncer des approches développées à des moments clefs de leur carrière par les concepteurs stars d'aujourd'hui — pensons par exemple à l'apologie de la rapidité de décision à laquelle se livrait Rem Koolhaas il y a quelques années. Si les continuités se révèlent travaillées par des évolutions significatives, les ruptures majeures de l'aprèsguerre suggèrent parfois une étrange impression de retour en arrière. Tel est le cas du béton brut. Aux interprétations éclairantes qu'en proposent ici Roberto Gargiani et Anna Rosellini, Jacques Sbriglio et Cyrille Simonnet, on aimerait ajouter le caractère très ruskinien de ce «romantisme du mal foutu», rappelant l'imperfection exigée par le critique d'art anglais, que Le Corbusier se targue d'avoir introduit dans l'architecture moderne et qui permet à la main de l'ouvrier d'apporter sa contribution à l'œuvre architecturale 4. Ce qui semble se faire jour par l'intermédiaire de cette résonance ruskinienne, c'est une sorte de retour à la formation d'inspiration Arts and Crafts qu'avait reçue le futur Le Corbusier à la Chaux-de-Fonds, comme si

4 Le Corbusier, Entretiens avec Georges Charensol (1962) et Robert Mallet (1951), Vincennes, Frémeaux et associés, 2007. la trajectoire exceptionnelle d'un jeune artiste suisse monté à Paris pour devenir l'un des architectes les plus célèbres de son siècle bouclait sur elle-même, renouant avec une certaine exaltation de jeunesse, avec un romantisme longtemps banni, du moins officiellement, au nom de l'exactitude de la modernité machiniste. On comprend mieux du même coup que les dernières années de l'architecte le voient soucieux de publier enfin son Voyage d'Orient, par une sorte de lecture à rebours de son itinéraire 5.

La période dont il est ici question s'avère particulièrement complexe, voire contradictoire, on l'aura compris. Cela n'empêche pas Le Corbusier de rechercher une forme de sérénité, comme si l'une des principales fonctions de son architecture consistait à offrir un contrepoint au monde de circulations et d'échanges accélérés de la société machiniste parvenue à maturité. Comment habiter ce monde en lui redonnant une échelle humaine? En même temps qu'il partage cette préoccupation avec d'autres concepteurs de l'époque, de Buckminster Fuller à

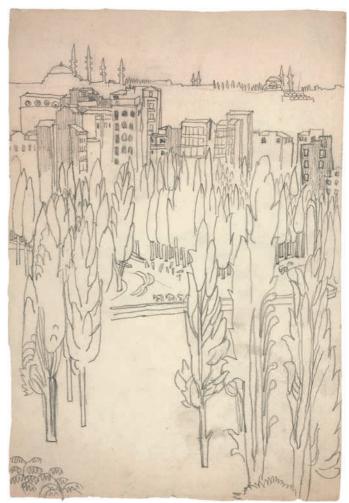
⁵ Roberta Amirante, Burcu Kütükçüoglu, Panayotis Tournikiotis, Yannis Tsiomis (sous la direction de), L'Invention d'un architecte, Le Voyage en Orient de Le Corbusier, Paris, Éditions de la Villette / Fondation Le Corbusier, 2013.

DE L'INQUIÉTUDE EN ARCHITECTURE.



Istanbul, Sainte-Sophie et le Sérail, vus depuis le Bosphore, 1911.

 Crayon gras sur papier; non daté; signé en bas à droite: Jt; 11,7 × 17,8 cm; FLC 6128.

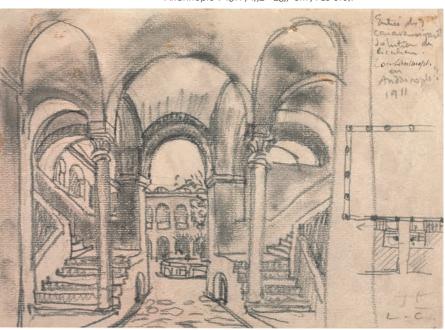


Istanbul, maisons-tours de Pera, 1911.

Crayon sur papier; ni signé, ni daté; 26,20 x 17,80 cm;
 FLC 1911.

Entrée du caravansérail, 1911.

 Crayon sur papier; signé en bas à droite: Jt/LC, daté en haut à droite: 1911; noté en haut à droite: entrée du Caravansérail - solution des escaliers - Constantinople ou Andrinople? 1911; 17,2 x 23,7 cm; FLC 6107.



Constantinos Doxiadis, Le Corbusier lui imprime une marque très personnelle, bien au-delà du caractère iconique de son œuvre bâtie et de la singularité des émotions qu'elle procure. Le contenu de propositions comme le Modulor ne suffit pas à caractériser l'orientation prise par l'architecte. Il faut encore une fois faire intervenir les tensions jamais complètement élucidées dont sa démarche porte l'empreinte. Certaines de ces tensions s'exacerbent au cours de l'après-guerre. Le rapport à la nature devient par exemple de plus en plus difficile à démêler. Le béton brut est-il naturel, avec son irrégularité et ses rugosités qui possèdent un caractère quasi géologique, ou représente-t-il au contraire la quintessence de l'artificialité puisqu'il porte les traces de l'activité humaine? La période est aussi marquée par le contraste qui s'accuse entre l'à-peu-près du «mal foutu» et le désir de précision auquel renvoie, entre autres, le Modulor. Plus généralement, la tentation de la matière brute et les séductions du nombre s'exercent simultanément. La sensation et le «poème», qu'il soit géométrique ou électronique, sont censés les réconcilier, mais cette réconciliation se révèle instable. D'autres tensions ont à voir avec le face-à-face du machinisme et du primitif, voire de l'immémorial. Dans la mesure où il s'agit de célébrer à nouveau les noces de l'homme et de la nature, l'avenir est-il si industriel que cela ? À l'évidence d'un temps et d'un progrès linéaires tend à se superposer de manière quasi subliminale la possibilité d'un futur qui ressemblerait beaucoup à un retour aux origines. Ces tensions et ces incertitudes dessinent un paysage moins apaisé qu'il pourrait y paraître. La proximité de la guerre et la présence obsédante des ruines y sont sans doute pour quelque chose, ainsi que le suggèrent Emmanuel Rubio et Stanislaus von Moos dans leurs contributions. Faut-il aller jusqu'à parler d'anxiété, ainsi que l'avaient suggéré autrefois Sarah Goldhagen et Réjean Legault dans un ouvrage collectif consacré aux tentatives de renouvellement de la modernité des années quarante à soixante 6 ? Dans le cas de Le Corbusier, la notion d'inquiétude nous semble plus appropriée. Chez ce dernier, confronté aux affres du vieillissement, l'inquiétude possède une composante personnelle qu'il ne saurait être question d'occulter. Mais par-delà cette dimension psychologique, elle renvoie à quelque chose d'autrement plus fondamental que le sentiment qui étreint périodiquement

⁶ Sarah Williams Goldhagen, Réjean Legault (ed.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Montréal / Cambridge, Centre canadien d'architecture, MIT Press, 2000.

l'architecte de ne pas avoir été vraiment compris en dépit des témoignages d'admiration dont il fait l'objet. Étymologiquement, l'inquiétude se rapporte au mouvement. Est inquiet ce qui se bouge, ce qui se déplace. Une telle mobilité, la capacité de proposer un point de vue qui se décale constamment, prenant ses distances avec le sens commun et les évidences faciles, pourrait bien constituer l'une des caractéristiques les plus fondamentales de l'architecture. Ce n'est pas seulement comme «poésie de l'art», pour reprendre l'expression employée par Étienne-Louis Boullée à la veille de l'ère industrielle, ou encore en tant que poème, ainsi que l'affirme Le Corbusier, que cette dernière se distingue du simple art de bâtir. Elle se caractérise également par une mobilité capable d'engendrer un regard différent.

L'architecture est un art inquiet. En dépit de sa prétention constamment réaffirmée d'incarner une stabilité rassurante, elle demeure travaillée par de sourdes tensions ainsi que par des contradictions parfois insolubles. Tandis qu'elle croit détenir des solutions, elle soulève en réalité des questions nouvelles. L'œuvre postérieure à la Seconde Guerre mondiale de Le Corbusier n'échappe pas à la règle. Les textes rassemblés ici par Jacques Sbriglio révèlent l'étendue des questions posées par l'architecte, questions bien souvent sans réponse à leur époque. C'est d'ailleurs parce qu'elles constituent un programme de recherche davantage qu'un ensemble statique de propositions closes sur elles-mêmes qu'elles inspireront d'autres architectes. Les expérimentations brutalistes prendront la relève du béton brut de Le Corbusier.

L'inquiétude de l'architecture est à la mesure de son désir de changer le monde. Peu d'architectes auront autant incarné que Le Corbusier cette attente d'un changement radical, attente constamment démentie mais sans cesse renaissante. Il entre presque toujours dans ce désir une part d'aveuglement. Contrairement à ce qu'imaginait le théoricien de la Ville radieuse et le concepteur des unités d'habitation, l'architecture n'est pas capable de prédire l'avenir. À sa façon tâtonnante, au moyen d'un mélange d'idées et de dessins, de propositions théoriques et de bâtiments, elle en ménage tout de même la possibilité.

[A. P.]



Jacques Sbriglio

Qu'avez-vous voulu me dire ?

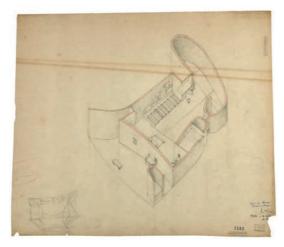
Béton brut et brutalisme

Écartons d'emblée toute ambiguïté : Le Corbusier ne s'est jamais désigné architecte «brutaliste», ni d'ailleurs peintre «puriste», détestant naturellement être catalogué de quelque manière que ce soit 1. De même est-il aussi nécessaire d'indiquer qu'il n'a jamais théorisé cette notion de «brutalisme» à propos de son architecture, se limitant à déclarer : «Depuis la guerre où j'ai eu certaines commandes... j'ai eu l'occasion de faire, d'employer enfin le béton. Par la pauvreté des budgets que j'avais, j'avais pas un sou et c'est aux Indes surtout que j'ai fait ces premières expériences. J'ai fait du béton brut et à Marseille je l'avais fait également de 47 à 52... ça a révolutionné les gens et j'ai fait naître un romantisme nouveau, c'est le romantisme du mal foutu 2.»

«Béton brut», «romantisme», voilà au moins deux termes qui autorisent à interroger l'œuvre de Le Corbusier d'après 1945, au regard de ce courant que l'historien Reyner Banham a défini comme le brutalisme 3. Courant essentiellement anglo-saxon mais qui ne saurait ignorer, malgré de sérieuses divergences, à la fois l'apport et le compagnonnage de Le Corbusier 4. Éthique ou esthétique, le courant brutaliste, tel qu'il se manifeste au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, se présente comme une nouvelle tendance de l'architecture moderne, une tendance particulièrement radicale, dont on ne peut limiter les significations au seul emploi du béton brut de décoffrage. Comme l'écrivent ses principaux thuriféraires : «Toute discussion sur le Brutalisme manquera son but si elle ne tient pas compte de la tentative du Brutalisme d'être objectif à l'égard de la réalité. [...] Le Brutalisme essaie de faire face à une société de production de masse et d'arracher une poésie rude des forces confuses et puissantes qui sont en jeu 5.» Pas étonnant alors que face à cette déclaration d'intention, très déterminée. l'Unité d'habitation de Marseille, construite entre 1945 et 1952, et qui condense à la fois questions sociales et poésie architecturale, ait pu servir, entre autres références, au développement de cette nouvelle tendance.

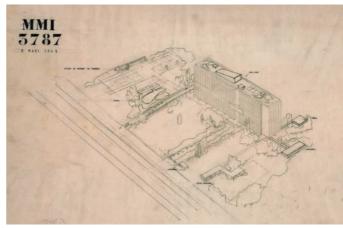


QU'AVEZ-VOUS VOULU ME DIRE?



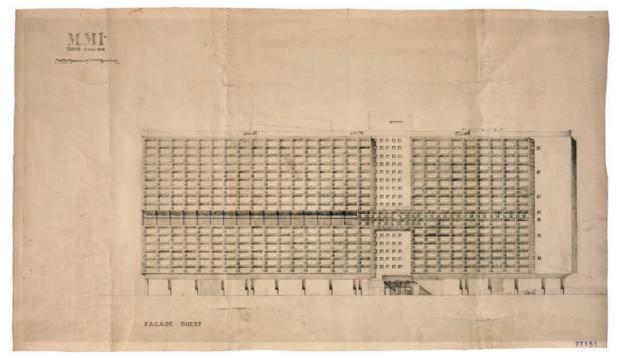
Ronchamp, chapelle Notre-Dame-du-Haut, 1950.

Vue du nord axonométrique; crayon noir et de couleur, encre sur calque épais; signé et daté A. M. 02/1951; 62×72 cm; FLC 7393.



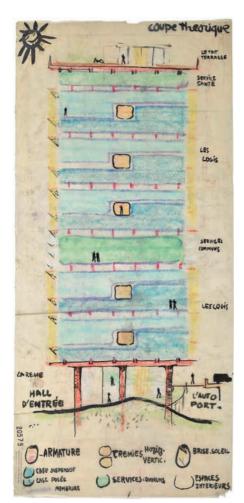
Marseille, Unité d'habitation, 1945.

Vue d'ensemble de l'implantation du bâtiment en perspective axonométrique avec légendes, végétation; crayon noir et encre de Chine sur calque épais; non signé, daté 08/03/1946; 46×64 cm, détail; FLC 26295.



Marseille, Unité d'habitation, 1945.

Élévation de façade ouest avec courbes et silhouettes; tirage gélatine sur papier Canson; non signé, daté 10/05/1946; 55,4×96 cm; FLC 27151.



Recherche sur les unités d'habitation, sans lieu, 1944.

 Coupe théorique, croquis d'étude en coupe sur façade avec silhouettes et indications; encre de Chine et craie de couleur sur calque d'étude; ni signé, ni daté; 82 x 38 cm; FLC 20575.



Recherche sur les unités d'habitation, sans lieu, 1944.

 Croquis d'étude en coupe sur façade montrant système insonorisation avec silhouettes, indications et croquis; encre de Chine, craie de couleur et crayon noir sur calque d'étude; ni signé, ni daté; 37 x 47 cm; FLC 20578. Pour Le Corbusier, la réalisation de ce projet, espérée de longue date, marque le début de ce que les historiens ont appelé l'œuvre de la maturité. Une œuvre ultime et puissante à la fois, élaborée sur à peine deux décennies et qui prend ses distances, d'une part avec l'orthodoxie moderne, qu'il avait pourtant grandement contribué à forger au cours de l'entre-deux-guerres et, d'autre part, avec les tenants de la critique radicale de cette même orthodoxie 6.

Avec la construction de l'Unité d'habitation de Marseille, suivie de près par celle de la chapelle de Ronchamp, considérée par certains comme un revirement, Le Corbusier engage son œuvre dans une sorte de «troisième voie», qui tente de sauvegarder les acquis de la modernité, tout en les confrontant aux valeurs pérennes de la tradition. Une tradition entendue au sens de «l'origine», voire du «primitif». Dans cette démarche, sa volonté vise à s'écarter de toute forme d'académisme, fut-il moderne, en utilisant la forme comme instrument critique.

Deux volontés majeures orientent ce changement. D'abord celle de pouvoir réaliser enfin ce qu'il définit comme «une véritable synthèse des arts» en associant, autour de l'architecture, l'ensemble des arts majeurs dans toutes leurs composantes. Ensuite le désir de renouveler son architecture en remettant en jeu et en les amplifiant le vocabulaire et la syntaxe développés jusque-là. Cette évolution est également marquée par l'utilisation du béton brut de décoffrage qui va rapidement devenir et, d'une manière quasi exclusive, un moyen d'expression privilégié.

Pour autant, si Le Corbusier ne peut être considéré, au regard de l'histoire de l'architecture du xx^e siècle et notamment en France, comme un précurseur dans l'emploi du béton brut de décoffrage, précédé en cela par son ancien maître Auguste Perret, reste qu'il va lui donner ses lettres de noblesse au travers d'une grande liberté formelle et poétique, rarement atteinte jusque-là dans l'histoire de l'architecture moderne.

- 1 «Je ne baptise pas les choses que je fais... je ne fais pas du corbuisme, je ne fais pas d'isme, je fais du travail», *Le Corbusier*, *Entretiens avec Georges Charensol* (1962) et Robert Mallet (1951), Vincennes, Frémeaux et associés, 2007.
- 2 Ibid.
- 3 Reyner Banham, «The New Brutalism», *The Architectural Review*, vol. 118, n° 708, décembre 1955; voir *infra*, pp. 52-63.
- 4 En frontispice de l'article de Reyner Banham, ibid.
- ⁵ Cité par Charles Jencks, Mouvements modernes en architecture, Liège, Mardaga, 1977, p. 304.
- 6 Voir à ce propos Dirk van de Heuvel et Max Risselada (ed.), Team X 1953-81, In Search of a Utopia of the Present, Rotterdam, NAi Publishers, s.d.

"Florence, ville d'art inouïe dans les musées. Dire qu'à cette heure-ci j'ai vu et souvent palpé les plus belles choses que l'esprit humain ait produites! Michel-Ange, Giotto, Raphaël, Donatello, Rubens (portraits), des tapisseries, des orfèvreries, des émaux, des céramiques, des ivoires, même des momies! Toutes ces choses-là m'emballent, et je ne saurais assez être reconnaissant au maître qui m'a initié et m'a donné la soif du beau; on se sent une force critique très sûre et je suis très heureux de voir que je ne m'emballe jamais que devant de belles choses."

Vous avez dit brutaliste?

Selon la définition qu'en donne Reyner Banham, le courant brutaliste se doit d'appliquer les trois règles suivantes : une lisibilité formelle du plan, une claire exposition de la structure et une mise en valeur des matériaux à partir de leurs qualités intrinsèques, tels qu'ils sont «trouvés 7». Il n'en va pas tout à fait de même pour Le Corbusier qui, dans la dernière partie de sa carrière, s'émancipe de toute doctrine pour développer une œuvre très personnelle, qui n'entend pas se plier à la seule esthétique «réaliste» véhiculée par le brutalisme anglais, ni d'ailleurs à l'esthétique légèrement surannée des objets du Style international. Comme l'écrit Peter Blake : «À côté du bâtiment de Marseille, le Lever House ressemble à la dernière Cadillac, lisse, élancé, bientôt démodé. [...] À l'inverse cette massive pièce de béton pourrait être de tous les temps [...] un temple égyptien datant de 2 000 ans avant J.-C. comme une architecture visionnaire du xxıe siècle 8.»

Sur le plan esthétique, cette nouvelle écriture que Le Corbusier inaugure et qu'il va confirmer projet après projet, est à lire avant tout comme un projet de déconstruction du langage moderne.

Sur le plan éthique, elle traduit de sa part une nouvelle façon de se représenter le monde. Un monde traumatisé par la Seconde Guerre mondiale et qui a laissé loin derrière lui les velléités positivistes de la modernité. D'où un engagement de son travail vers une recherche plus spirituelle, voire plus transcendantale et finalement plus poétique et ce avec une visée quasi obsessionnelle : atteindre l'universalité au travers de «l'Unité» de l'œuvre d'art.

Le Corbusier, pour construire ce nouveau positionnement, ne part pas de rien. Il réactive en effet un certain nombre de convictions acquises au fil des années et dont il pense qu'elles peuvent constituer un socle assez solide pour bâtir une nouvelle philosophie de l'architecture et l'esthétique qui l'accompagne.

Parmi ces convictions, quatre semblent particulièrement significatives. La première concerne le rapport indéfectible qu'il a toujours entretenu avec la nature, indissociable de sa manière de penser l'architecture. La deuxième a trait à sa redécouverte de l'architecture vernaculaire, entrevue au cours des voyages de jeunesse 9 et qui s'est affirmée dans les années trente. La troisième est marquée par le renouvellement de sa

⁷ Reyner Banham, op. cit.

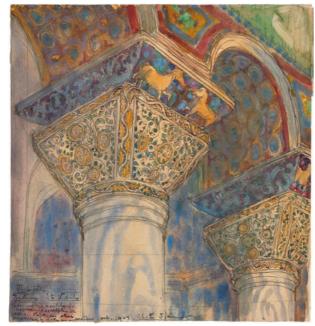
⁸ Peter Blake, dans *The Master Builders*, New York / Londres, W. W. Norton and Company, 1976, p. 117 et suiv.

⁹ Encouragé par William Ritter dans son étude de l'architecture vernaculaire, C.-E. Jeanneret réalise des croquis de la même veine que les magnifiques aquarelles de Ritter. Voir également l'éloge que fait Le Corbusier de l'architecture vernaculaire des maisons de pêcheur, dans *Une maison*, *Un palais* [1928], Paris, Connivences, 1989, p. 48 et suiv.



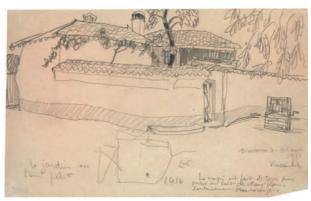
Sapin stylisé, vers 1905.

→ Gouache sur papier; ni signé, ni daté; 22,30×17 cm;
 FLC 2208.



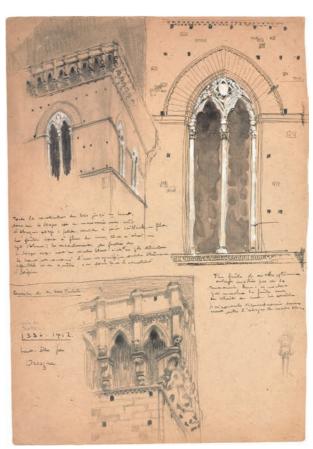
Chapiteaux de l'église San Vitale à Ravenne, 1907.

Crayon et aquarelle sur papier; signé et daté
 Ch. E. Jeanneret Oct. 1907; noté: Vue Ravenne
 ST. Vitale – Vital Colonnes en porphyre – chapiteaux sculptés et dorés. Voûtes en stuc modelé – en mosaïque; 20×19 cm; FLC 1970.



Kazanlik, groupe de maisons avec enceinte, 1911.

 Crayon sur papier; signé et daté postérieurement en bas L-C 1910; 20,9 × 27,8 cm; FLC 6085.



Études d'un angle et d'une fenêtre de l'église Or San Michele, Florence, 1907.

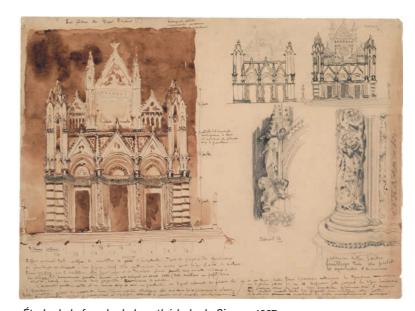
 Crayon, lavis et encre noire sur papier; ni signé, ni daté; mention: Corniche d'or San Michele 1336-1412 peut-être par Orcagna; 36,1 x 24,7 cm; FLC 2083.



La Chaux-de-Fonds, villa Schwob, 1916.

Dessin en perspective générale de la villa avec son jardin, silhouettes; tirage hélio sur papier tirage; signé et daté Charles-Edouard Jeanneret 14/07/1916; 50×103 cm; FLC 30077.

"Il faut bien se mettre en tête que le dorique ne poussait pas dans les prairies avec les asphodèles, et que c'est une pure création de l'esprit. Le système plastique en est si pur qu'on a la sensation du naturel. Mais, attention, c'est une œuvre totale de l'homme."



Étude de la façade de la cathédrale de Sienne, 1907.

Crayon, encre et aquarelle sur papier; ni signé, ni daté; 25,4×34,5 cm;
 FLC 6055.

confiance dans l'industrie et ce devant l'urgence de la tâche à accomplir pour redresser l'économie, notamment celle du bâtiment, mise à bas par quatre années de guerre. Quant à la quatrième, qui peut sembler contradictoire avec la précédente, elle rappelle la relation très forte qu'il a toujours nouée avec l'artisanat, relation jamais démentie depuis ses années de formation et d'apprentissage dans sa ville natale de La Chaux-de-Fonds en Suisse.

On peut également y ajouter une dernière raison plus spéculative. Celle-ci s'intéresse à la relation qu'il a entretenue quelque temps avec l'art naïf et le surréalisme ainsi qu'avec «les arts dits primitifs» et qui l'amènera à organiser avec le galeriste Louis Carré une exposition autour de ce thème dans son propre appartement/atelier en 1935. Relation doublée d'un intérêt marqué pour «l'art brut» et ce grâce au peintre Jean Dubuffet, auquel d'ailleurs il fera découvrir l'œuvre de son cousin, l'artiste Louis Soutter 10.

Aux origines du brutalisme

Si le terme de «brutalisme» n'est jamais directement évoqué par Le Corbusier, les choses sont différentes en ce qui concerne le qualificatif «brut» qui revient souvent sous sa plume et ce, dès ses premiers écrits. Un qualificatif qui pour lui évoque la question de l'origine, de l'authenticité et, rapporté à la question de l'art, de l'essentiel d'un art préservé de tout conditionnement et qui recèle quelque chose de viscéral, que chacun est censé posséder au fond de lui-même.

Plusieurs facteurs entrent en jeu pour comprendre cette fascination pour la question des origines. D'abord son lieu de naissance, La Chaux-de-Fonds en Suisse, à propos duquel A. Max Vogt parle de l'empreinte de la géographie culturelle de la Romandie sur l'éducation du jeune C.-E. Jeanneret 11. Ensuite son éducation familiale auprès d'un père écologiste avant l'heure, qui tente avec obstination de lui transmettre son amour de la montagne. Également ses années de formation auprès d'un maître, Charles L'Eplattenier, pour lequel la nature est à considérer comme un modèle

indépassable, qu'il ne s'agit pas d'imiter, mais dont il faut analyser les conformations et les structures originelles, pour en dégager le sens et peut-être le secret des formes ¹². Enfin sa dimension d'autodidacte cherchant inlassablement au travers de ses lectures, de ses nombreux voyages et de ses différentes expériences professionnelles et artistiques, à s'approprier les mécanismes de la création susceptibles de provoquer l'émotion poétique.

Comme l'écrit Paul V. Turner : «L'attitude de Le Corbusier à l'égard de l'architecture était fondamentalement idéaliste. Pour lui, l'architecture devait en premier lieu exprimer des idées et des principes spirituels plutôt qu'obéir aux préoccupations rationalistes comme celle de la subordination de la forme à la fonction 13.»

Il y aurait donc dès le départ chez le jeune C.-E. Jeanneret cette volonté de convergence entre l'esprit et la matière entendus comme préceptes théoriques. La matière précisément, c'est celle qu'offre par exemple le règne minéral à propos duquel il déclare : «Quelle dureté, quelle brutalité, quelle unité, quelle inexorabilité 14.» Ou même : «Le règne minéral nous offre dans ses cristallisations, des exemples nombreux et invariables des volumes initiaux auxquels l'architecture peut emprunter des renseignements. [...] En outre les formations géologiques peuvent inciter l'artiste à des adaptations, à des modèles architectoniques capables d'être inscrits au sein de l'espace 15.» De ces constatations, somme toute précoces, est d'ailleurs peut-être née sa passion pour le béton en tant que pierre reconstituée et expression de la masse et de la densité.

Cette idée que la nature et son règne minéral puissent enfanter l'architecture, Le Corbusier va l'exprimer d'une manière particulièrement éloquente quand il écrira plus tard à propos du Parthénon : «Il faut bien se mettre en tête que le dorique ne poussait pas dans les prairies avec les asphodèles, et que c'est une pure création de l'esprit. Le système plastique en est si pur qu'on a la sensation du naturel. Mais, attention, c'est une œuvre totale de l'homme [...]. Les formes sont si dégagées des aspects de la nature [...] elles sont si bien étudiées avec des raisons de lumière et de matières, qu'elles apparaissent comme liées au ciel, comme liées au sol, naturellement. Cela crée un fait aussi naturel à notre entendement que le fait "mer" et le fait "montagne" 16.»

¹⁰ Louis Soutter (1871-1942), artiste, peintre, dessinateur suisse, cousin de Le Corbusier. Voir à ce sujet l'article : «L'inconnu de la soixantaine», *Le Minotaure*, n° 9, 1936. Il faut également mentionner que l'exposition «L'art brut préféré aux arts culturels», a eu lieu à la galerie René Drouin à Paris en octobrenovembre 1949.

¹¹ Adolf Max Vogt, dans Le Corbusier, le bon sauvage, Vers une archéologie de la modernité, Gollion, Infolio, 2003, p. 284 et suiv.

^{12 «}Mon maître m'avait dit: "seule la nature est inspiratrice et 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..." », cité par Paul V. Turner, La Formation de Le Corbusier, Idéalisme et mouvement moderne, Paris, Macula, 1987, p. 13.

¹³ Ibid., p. 6.

¹⁴ Ibid., p. 30.

¹⁵ Ibid., p. 15.

¹⁶ Le Corbusier, Vers une architecture [1923], Paris, Arthaud, 1977, p. 171.

Les arcanes d'une nouvelle esthétique

Nombres, proportions, musique et architecture

Pour qui découvre l'œuvre architecturale de Le Corbusier d'après 1945, on est là face à une nouvelle esthétique faite de bâtiments massifs, opaques ou en tout cas peu transparents, qui expriment tous la gravité ou, à l'inverse, l'arrachement à la pesanteur. Leurs façades épaisses cachent des intérieurs qui sont comme creusés dans la masse. Leurs épidermes sont rugueux, qu'ils soient en béton ou en enduit, leurs couleurs sont primaires... Leurs matériaux, béton, bois ou verre, se rencontrent d'une manière franche, sans fioritures. Leurs systèmes de composition, que ce soit en plan ou en coupe, sont complexes, utilisant l'emboîtement des volumes, le télescopage des formes et l'asymétrie dans leurs ordonnances... Et, pour autant, les dissonances apparentes de ces architectures sont liées d'une manière magique, tenues ensemble par les harmoniques du Modulor.

Le Modulor, dont l'invention préoccupe Le Corbusier de longue date, est cette série de mesures harmoniques quasi anthropométriques qui combine les mensurations du corps humain avec les différentes valeurs du nombre d'or 17. Appliquée pour la première fois à Marseille, elle est au centre de cette nouvelle esthétique. Le Modulor est une philosophie avant d'être un outil de mesures et un système de proportions. Son objectif majeur vise à étendre la beauté de l'harmonie mathématique à l'ensemble des productions humaines. Et l'on ne peut saisir cette passion de la part de Le Corbusier pour les nombres et les proportions numériques qui en découlent, si l'on méconnaît la relation que celui-ci a toujours entretenue avec la musique. Et ce depuis sa jeunesse, au cours de laquelle, notamment en Allemagne ou en Autriche, il assiste à de nombreux concerts, comme en témoigne la correspondance échangée avec sa

17 La mise au point du Modulor par Le Corbusier et ses collaborateurs intervient entre 1943 et 1948. Cette recherche a été précédée, dès le début des années vingt, par une autre recherche portant sur les «tracés régulateurs» conçus comme une règle géométrique pouvant servir d'instrument à l'activité artistique. Voir à ce propos Dario Matteoni, «Architecture et harmonie», Le Corbusier et la Méditerranée, Marseille, Parenthèses, 1987.



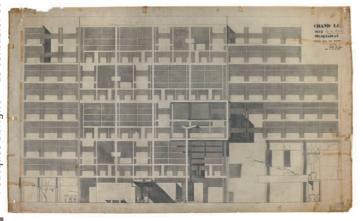
Chandigarh, Capitole, 1950-1965.

 Plan d'implantation des bâtiments et de végétation avec orientation, temps de marche; crayon noir et gouache sur tirage gélatine ; non signé, daté 05/06/1952 ; 106×169 cm ; FLC 5151.



Chandigarh, Secrétariat.

♦ Photographie Cemal Emden, 2011.



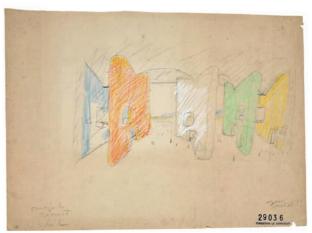
Chandigarh, Secrétariat, 1953.

Plan avec croquis de façade bloc des ministres, vue en élévation; encre de Chine et crayon noir sur calque épais; signé Le Corbusier, non daté; 92×153 cm; FLC 2864.



Chandigarh, Haute Cour de Justice.

♦ Photographie Cemal Emden, 2011.



Chandigarh, Haute Cour de Justice, 1952.

Croquis d'étude en perspective; crayon noir et de couleur sur papier machine; signé et daté Le Corbusier 20/03/1955; 31×43 cm; FLC 29036.

13

Le Corbusier

L'ESPACE INDICIBLE.

Un jour L'UNITÉ PAR L'EFFORT UNANIME RÉGNERA UNE FOIS ENCORE SUR LES ARTS MAJEURS: URBANISME ET ARCHITECTURE SCULPTURE PEINTURE PARIS - NEW YORK 1946.

Nota

«Ma bien chère petite maman. Je mène une vie difficile et je n'ai plus une minute à moi. Voici un dimanche occupé à préparer l'entretien prévu pour demain avec mon éditeur de New York au sujet du livre que j'ai été chargé de faire sur mon œuvre plastique: peinture-architecture et urbanisme, mais du seul point de vue lyrisme, beauté, esthétique, plastique. Ce sera un grand livre de deux cent cinquante grandes pages de reproduction dont huit planches en couleurs. Et ma peinture, inconnue de tous, va apparaître d'un coup avec ses origines et tout son développement.» (lettre du 14 avril 1946 1).

Entre deux séjours à New York où il travaille au projet de siège des Nations unies, Le Corbusier écrit à sa mère. Il doit rencontrer son éditeur américain de passage à Paris à propos du livre que la maison Reynal & Hitchcock envisage de publier. Le manuscrit français sera dactylographié puis corrigé à New York; il est daté du 30 septembre 1946. La traduction est révisée en 1947 et le livre paraît en 1948 sous le titre New World of Space ² à l'occasion de l'exposition de Boston consacrée à Le Corbusier. L'ouvrage comporte finalement 128 pages avec de nombreuses illustrations en noir et blanc et un frontispice en couleur. Pour la première fois, sont présentées dans un ordre chronologique des confrontations entre œuvres peintes et projets architecturaux.

Le texte se compose de deux parties principales. L'une intitulée «L'espace indicible» sera reprise en France, légèrement modifiée, dans un numéro spécial de l'*Architecture d'aujourd'hui* 3. L'autre «Informations» («Biographical notes» dans le livre), restée inédite en français, est une synthèse, à la première personne, de la carrière de Le Corbusier. Nous avons choisi de publier en l'état ce manuscrit 4, avec les seules corrections typographiques d'usage, en l'illustrant d'extraits des œuvres peint et architectural dans une stricte présentation chronologique.

1 Le Corbusier, correspondance, lettres à sa famille 1926-1946, Gollion, Infolio, 2013, p. 952.

4 Document FLC B3(7), 19 folios.

L'ESPACE INDICIBLE

Prendre possession de l'espace est le geste premier 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.

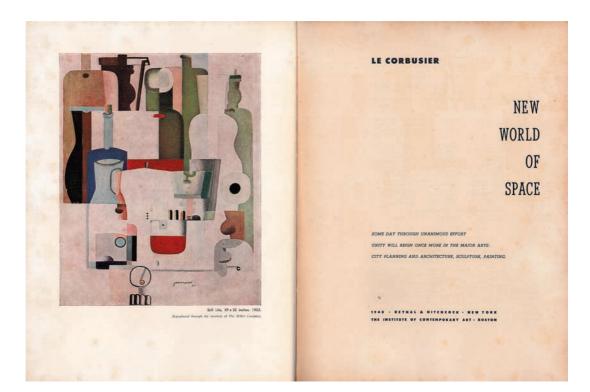
La fleur, la plante, l'arbre, la montagne sont debout, vivant dans un milieu. S'ils attirent un jour l'attention par une attitude véritablement rassurante et souveraine, c'est qu'ils apparaissent détachés dans leur contenu mais provoquant des résonances tout autour. Nous nous arrêtons, sensibles à tant de liaison naturelle; et nous regardons, émus par tant de concordance orchestrant tant d'espace, et nous mesurons alors que ce que nous regardons irradie.

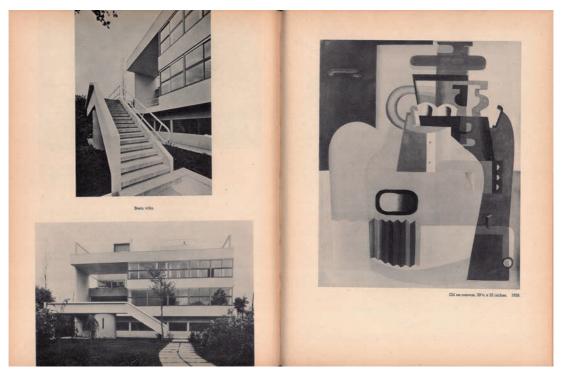
L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale.

ACTION DE L'ŒUVRE (architecture, statue ou peinture) sur l'alentour : des ondes, des cris ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissant comme par un rayonnement, comme actionnés par un explosif; le site proche ou lointain en est secoué, affecté, 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, signé 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 ainsi d'en appeler

² New York, Reynal & Hitchcock, 1948. Pour les détails de l'histoire de cette publication voir : Catherine De Smet, Vers une architecture du livre, Le Corbusier : édition et mise en pages 1912-1965, Baden, Lars Müller, 2007, pp. 83-90.

³ L'Architecture d'aujourd'hui, nº hors série, «Art», avril 1946, pp. 9-17.





Le Corbusier, New World of Space, page de titre et double page intérieure.

New York, Reynal & Hitchcock, 1948 pp. 4-5 et 38-39.

à l'un des ordres de phénomènes les plus subtils, porteur de joie (la musique) ou d'oppression (le tintamarre).

Sans la moindre prétention, je fais une déclaration relative à la «magnification» de l'espace que des artistes de ma génération ont abordée dans les élans si prodigieusement créateurs du cubisme, vers 1910. Ils ont parlé de *quatrième dimension*, avec plus ou moins d'intuition et de clairvoyance, peu importe. Une vie consacrée à l'art, et tout particulièrement à la recherche d'une harmonie, m'a permis, par la pratique des trois arts : architecture, sculpture et peinture, d'observer à mon tour le phénomène.

La quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens mis en œuvre et par eux déclenchée.

Ce n'est pas l'effet du thème choisi mais c'est une victoire de proportionnement en toutes choses — physique de l'ouvrage comme aussi efficience des intentions contrôlées ou non, saisies ou insaisis-sables, existantes toutefois et redevables à l'intuition, ce miracle catalyseur des sapiences acquises, assimilées, voire oubliées. Car dans une œuvre aboutie et réussie, sont enfouis des masses d'intention, 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.

On m'a autorisé ici à parler en homme de laboratoire, traitant de ses expériences personnelles effectuées dans les arts majeurs si malheureusement dissociés ou désunis depuis un siècle. Architecture, sculpture, peinture, la marche du temps et des événements les conduit indubitablement, maintenant, vers une synthèse. Celui qui touche à l'architecture (celle que nous entendons et qui n'est pas celle des académies) se doit d'être un impeccable plasticien et un connaisseur vivant et vivace des arts. Aujourd'hui où l'architecte remet à l'ingénieur une part de son travail et de sa responsabilité, l'accession à la profession ne devrait être consentie qu'aux individus dûment dotés du sentiment de l'espace, faculté que des méthodes psychotechniques de diagnostic de l'individualité se chargent de déceler. Privé de ce sens, l'architecte perd sa raison d'être et son droit à exister. Œuvre de salubrité sociale que de tenir alors de tels candidats à l'écart de la chose bâtie.

Les images de ce livre vont témoigner de l'incessant désir de prendre possession de l'espace par la mise en œuvre des architectures et des urbanismes, de sculptures et de peintures, tous susceptibles d'y atteindre sous la pression jamais relâchée d'une invention permanente.

LE CORBUSIER / L'ESPACE INDICIBLE.



Étude de la cour du palais du Bargello à Florence, 1907. Encre, crayon sur papier gris; ni signé, ni daté; nombreuses annotations; 24,70 x 36 cm; FLC 2494.



Intérieur de la cathédrale de Sienne, 1907. Crayon, encre et aquarelle sur papier; ni signé, ni daté ; noté en bas à droite : Sienne vue sur le cœur (sic) et la coupole... ; 20×19,5 cm ; FLC 2465.



Montagne du Sipka, maison avec grande fenêtre, 1911. Crayon gras sur papier; ni signé ni daté; 21 × 29,6 cm, détail; FLC 6082.



Istanbul, maisons en bois, sur le Bosphore, 1911. Crayon sur papier; non daté, signé en bas à gauche : Jt;
 11,3×17,8 cm; FLC 6125.



Vue perspective de Nuruosmaniye Camii, 1911. Crayon sur papier; non daté, signé postérieurement en bas à droite L-C; 21×29,7 cm; FLC 6073.



Femme se tenant les seins, vers 1926-1928.

Crayon et pastel sur papier; ni signé, ni daté; 31 × 21 cm;

Notes biographiques

J'ai peint mon premier tableau à l'âge de trente et un ans, l'automne 1918. Enfant, j'avais toujours dessiné sous la lampe de la table de famille. À treize ans, on me mit à l'école d'art ; je dus signer un contrat d'apprentissage de graveur en boîtes de montres ; je rompis le contrat à dix-sept ans et me mis à construire ma première maison. L'Italie (à 19 ans), Paris (à 20 ans), puis mon grand voyage d'étudiant (à 23 ans), sac au dos, de Prague à Brousse d'Asie Mineure, Athènes et Rome, m'éloignèrent sans retour de tout enseignement scolaire; j'avais senti que les académies travaillent loin du fait réel, seul détenteur de l'émotion. J'appris seul les calculs et la résistance des matériaux. Je mesurai que la vie était sans pitié ; que le vrai n'est pas une marchandise, mais qu'il est le fruit du jugement ; que le jugement est l'acte individuel sacro-saint, la raison d'être : saisir, juger, ayant observé et mesuré. Attiré par la vie, je me trouvai un jour à la tête d'une société d'études techniques et d'entreprises, sur la Rive Droite, à Paris, dans le quartier des affaires. À ce moment j'appréciai que l'art est — plus étendu, plus profond que tout — le moyen total de faire intervenir la personne. Mesurant combien notre monde était tordu dans les affres de la gestation machiniste, l'harmonie m'apparut comme devant être (ou devenue) l'objet même du débat. Nature, homme, cosmos, telles sont les données, telles sont les puissances en présence. De quoi ouvrir l'éventail de la curiosité comme aussi de la découverte et de l'invention.

«Riant, clair et beau», mots du poète qui décrit un ciel, qui désigne un état de choses, l'opposant à triste, sombre et laid, état qui est presque partout encore dans notre monde moderne — le chaos, la catastrophe du premier siècle de l'ère machiniste.

L'Esprit nouveau 1 est fondé par nous, en 1919, pour ouvrir des routes vers ce ciel, riant, clair et beau

- L'architecture est culture générale.
- L'architecture est manifestation de l'esprit d'une époque.

¹ Revue internationale d'activité contemporaine, 1919-1925, Paris.

14

Lucien **Hervé** photographies

Wous avez l'âme d'un architecte.>> I C "Cher Monsieur, J'ai examiné le lot important de photo

J'ai examiné le lot important de photographies que vous avez prises de l'Unité d'Habitation.

Je tiens à vous faire mes plus sincères compliments sur votre travail remarquable. Vous avez une âme d'architecte et vous savez voir l'architecture.

J'ai fait un petit choix de vos épreuves que je désire inscrire dans nos références pour être soumises aux journalistes qui viennent si fréquemment ici demander des documents. En particulier, je soumets ce soir votre collection à «Réalités» qui publiera prochainement un article sur nous.

Je vous proposerai deux sujets de reportage qui pourraient, je crois, vous permettre des ventes utiles et qui permettraient à votre talent de se manifester de façon très originale. Il s'agit d'une part, d'une documentation complète sur le Pavillon Suisse de la Cité universitaire qui va bientôt fêter son xxe anniversaire et qui s'est maintenu dans d'excellentes conditions; c'est un prototype significatif d'urbanisme et d'architecture, et de synthèse des arts plastiques.

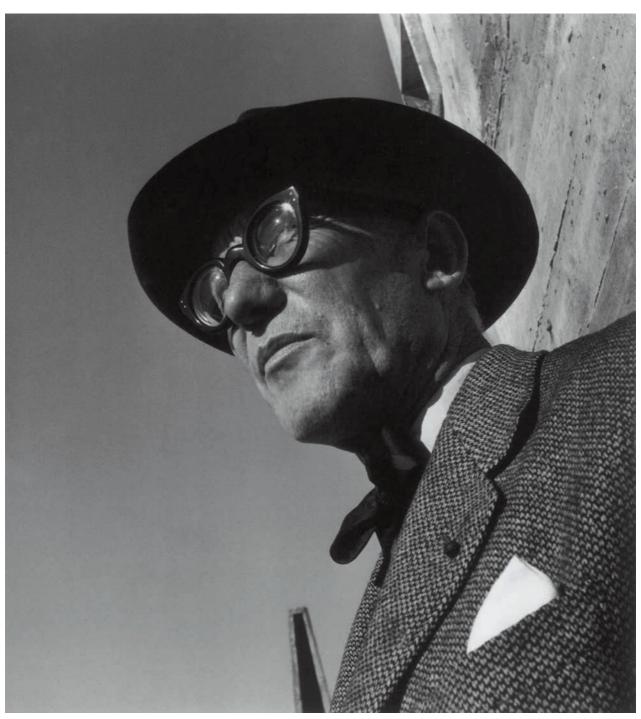
Je suis persuadé que devant une collection de photographies bien établie, vous trouverez des éditeurs ou des auteurs désireux d'employer votre documentation.

La seconde chose serait un reportage sur mon appartement privé où se trouvent divers objets d'une certaine nature et placés de manière particulière, donnant ainsi un point de vue inconnu encore sur l'aménagement domestique correspondant (me semble-t-il), à la sensibilité moderne.

Enfin, troisième chose : je ne sais pas si vous excellez dans la photographie de peinture (tableaux ou peintures murales), mais j'ai fait une série de peintures murales, tableaux et dessins qui pourrait peut-être faire l'objet d'un travail et sur lequel, à cette occasion, nous pourrions discuter affaire.

Venez me voir à l'occasion. Téléphonez-moi pour un rendez-vous. Croyez, Cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs. Le Corbusier."

Lettre de Le Corbusier à Lucien Hervé, 15 décembre 1949.



Le Corbusier sur le toit-terrasse de l'Unité d'habitation de Marseille.

• Photographie Lucien Hervé, 14 octobre 1952.

Lucien Hervé est l'un des rares photographes à allier philosophie humaniste et pensée architecturale. Ses cadrages en plongée, ses vues en oblique, un certain dépouillement et une volonté d'abstraction caractérisent un style photographique très différent de celui de ses contemporains. László Elkán est né le 7 août 1910 en Hongrie. Il s'installe à Paris en 1930, pratique de nombreux sports, adhère au Parti communiste et mène d'intenses activités syndicales. Naturalisé français et exclu du Parti communiste avant d'être réintégré puis exclu de nouveau, il réalise ses premiers reportages pour Marianne Magazine à partir de 1939. Il est fait prisonnier en 1940, adhère à la Résistance et prend le nom de Lucien Hervé. C'est en 1949 qu'il réalise son premier travail sur le chantier de l'Unité d'habitation de Marseille; en découvrant ces photographies Le Corbusier lui demande de devenir «son»

Lucien Hervé a également collaboré avec d'autres grands architectes comme Alvar Aalto, Marcel Breuer, Kenzo Tange, Richard Neutra, Oscar Niemeyer et avec de nombreux architectes français.

Après deux voyages en Inde (Chandigarh et Ahmedabad), il parcourt le monde, et assure notamment une mission photographique sur les sites archéologiques de Syrie, du Liban et de l'Iran en 1962.

Souffrant d'une maladie paralysante, il pratique à partir des années soixante-dix le collage à partir de ses tirages, et se consacre surtout à la diffusion de son œuvre (nombreuses expositions et publications).

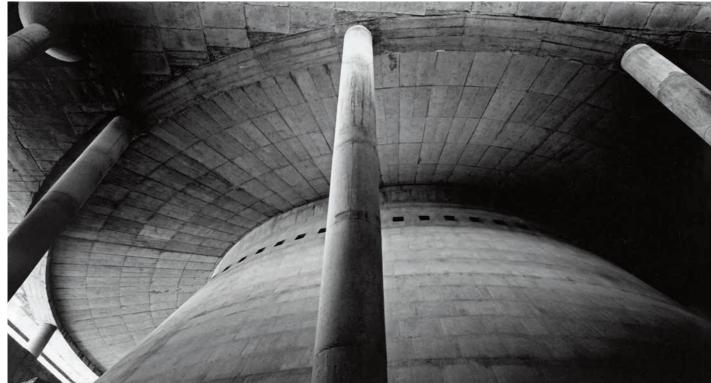
Celui dont le nom restera attaché à l'œuvre construit du Corbusier disparaît le 26 juin 2007 à Paris.



photographe.

Éveux-sur-l'Arbresle, couvent Sainte-Marie de la Tourette.

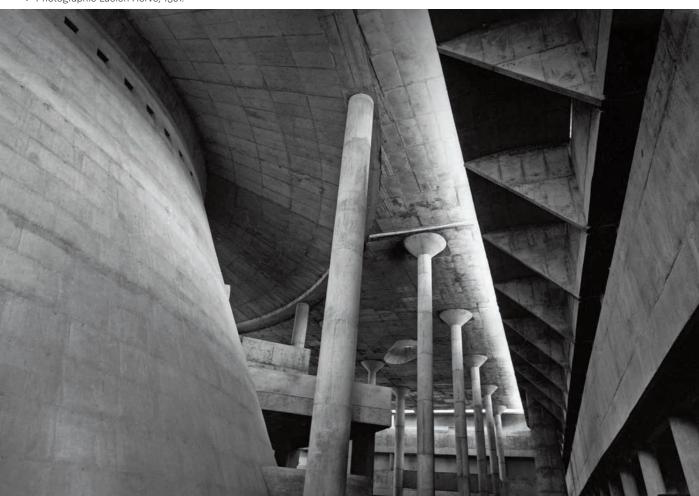
Photographie Lucien Hervé, 1959



Chandigarh, Palais de l'Assemblée.

• Photographie Lucien Hervé, 1961.

Chandigarh, Palais de l'Assemblée. • Photographie Lucien Hervé, 1961.





Chandigarh, Secrétariat.

• Photographie Lucien Hervé, 1961.



Paris, Maison du Brésil, Cité internationale universitaire. • Photographie Lucien Hervé, 1959.



Chandigarh, Secrétariat.

• Photographie Lucien Hervé, 1961.



Chandigarh, Palais de l'Assemblée.

• Photographie Lucien Hervé, 1961.

15

Cemal **Emden** photographies

Tout, à chaque heure, n'est qu'œuvre du temps présent.» L.C.



Zurich, Pavillon d'exposition ZHLC (Maison de l'Homme).

⋄ Photographie Cemal Emden, 2011.

Zurich, Pavillon d'exposition ZHLC (Maison de l'Homme), détail sur façade.

Photographie Cemal Emden, 2011.

Cemal Emden est né à Kayseri (Turquie) en 1967. Ses parents sont photographes - sa chambre d'enfant fait office de chambre noire pour son père — et c'est à leurs côtés qu'il s'initie à l'analogique. Son premier appareil est un Kodak Retina S1 à télémètre. Lors de son apprentissage, il photographie tout ce qui l'entoure mais sa préférence va aux paysages ; sa mère le guide et le conseille ; son père lui enseigne les techniques du tirage en noir et blanc.

En 1986, il s'installe à Istanbul pour y étudier l'architecture à l'université technique Yıldız. Là, il oriente ses prises de vues sur les bâtiments historiques et les scènes urbaines. Étudiant, il est fortement marqué par sa découverte des grands maîtres, et notamment par Le Corbusier, dont il décidera par la suite de photographier l'ensemble de l'œuvre architecturale. Devenu professionnel, il effectue des reportages sur l'architecture (notamment Mies van der Rohe et Louis Kahn) et le design industriel. De nombreuses campagnes au Moyen-Orient, en Amérique du Nord, en Europe, au Japon et en Russie lui permettent de constituer un vaste fonds d'archives. Il travaille aussi bien pour des architectes, des constructeurs, des publicitaires, des graphistes que des éditeurs spécialisés en architecture.

Ses photographies ont été publiées dans le monde entier dans de nombreux journaux, magazines, livres et catalogues d'exposition — on peut citer : Mimarlık Yıllığı 1 (2000), Mimarlık Yıllığı 2 (2004), Visual Log, A Gaze at Le Corbusier's Œuvre (Kalebodur, 2011).

Il expose aussi régulièrement : en 2006 au Parlement européen à Bruxelles pour «The Soul of Istanbul», en 2007 à l'occasion de la 10^e Biennale d'architecture de Venise. Lors des xvii^e Rencontres de la Fondation Le Corbusier, et à l'occasion du centième anniversaire du Voyage d'Orient, il présente en 2011 «Visual Log: A Gaze at Le Corbusier's Œuvre» au centre d'art contemporain Santralistanbul. En 2012, il participe à l'exposition «Construire l'image, Le Corbusier et la photographie» au musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds (Suisse).

En 2013, ses photographies sont projetées dans le cadre de l'exposition «Le Corbusier et la question du brutalisme» au J1 à Marseille et parallèlement, il entreprend une série de prises de vues sur vingt projets concourant pour le Prix Aga Khan de l'architecture.





Paris, Pavillon du Brésil.

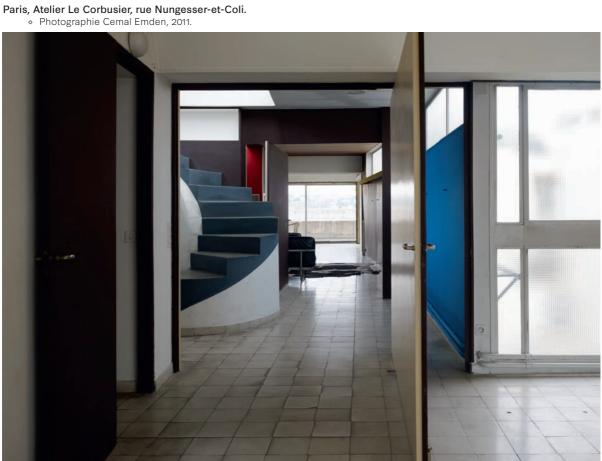
• Photographies Cemal Emden, 2011.





Paris, Atelier Le Corbusier, rue Nungesser-et-Coli.

• Photographie Cemal Emden, 2011.

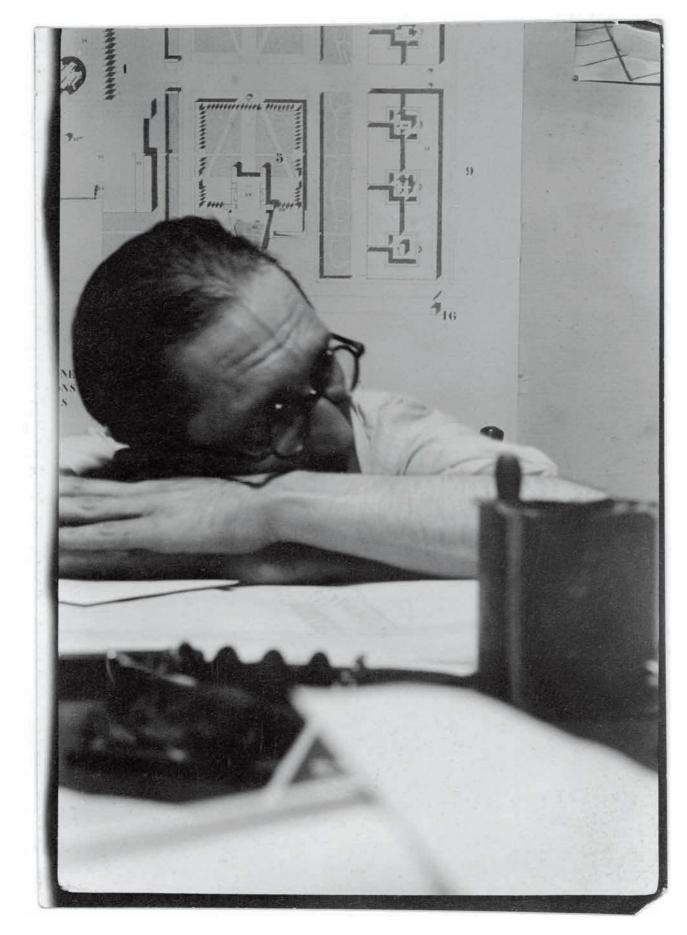






Le Corbusier

"Puissent nos bétons si rudes révéler que, sous eux, nos sensibilités sont fines..."



♦ Photographie Ernest Weissmann, ca 1930.

Index des œuvres et bâtiments

Adieu Von, 1932-1939 [1957]: 244.

Ahmedabad, palais des Filateurs, 1951: 8, 37, 40, 128, 129, 252.

Ahmedabad, villa Sarabhai, 1951: 37, 38.

Ahmedabad, villa Shodhan, 1951: 37, 41, 130, 131.

Alger, gratte-ciel, quartier de la Marine, cité des affaires, 1938 : 227.

Almanach d'architecture moderne, 1925: 113.

Après le cubisme, 1918 : 177, 198. Baigneuse et pinasse, 1934 : 214, 215.

Boîte d'allumettes et deux verres tête-bêche, 1954 : 204.

Boîte d'allumettes et disque noir, 1954 : 205.

Boîte d'allumettes, corde et deux verres tête-bêche,

1951: 217.

Boîte d'allumettes, corde, ruban de Möbius et graffitis, 1931 : 198.

Boîte d'allumettes, deux verres tête-bêche et graffitis, 1930 : 199.

Bonjour Calder, 1958: 124.

Bruxelles, Pavillon Philips, 1958: 11, 28, 102, 195, 209, 221.

Cambridge, Carpenter Center for the Visual Arts,

1961: 51, 128, 135, 136, 137, 138, 149.

Carton pour tapisserie (Marie Cuttoli), 1936: 245.

Chandigarh, Capitole, 1950-1965: 26.

Chandigarh, Haute Cour de Justice, 1952: 8, 27, 34, 36, 37, 41, 135, 139, 141, 143, 145, 252.

Chandigarh, Main ouverte, 1950 [1965]: 186.

Chandigarh, Palais de l'Assemblée, 1955 : *32, 33, 35, 37, 38, 41, 47, 102, 127, 256, 265, 267.*

Chandigarh, Secrétariat, 1953: 27, 139, 140, 144, 252, 266, 267.

Chandigarh, Tour d'ombres, 1950 [1965]: 38.

Chili, maison Errazuriz, 1930: 93, 242.

Composition à cadence harmonique : Voir Harmonique périlleuse.

Cordage et emblème de deux verres tête-bêche, 1954 : 215. Cordage, gants usagés et emblème de deux verres têtebêche, 1954 : 216.

Cordage, gants usagés et emblème de deux verres têtebêche, 1963 : 217.

Deux femmes assises enlacées, vers 1932-1934: 120. Deux femmes dont une couchée sur le dos tête renversée en arrière, vers 1936-1939: 245.

Deux femmes debout, enlacées, vers 1926-1928: 120.

Deux femmes fantasques, 1937: 121.

Deux figures, 1947: 248.

Deux musiciennes, 1936-1937: 115.

Écoles volantes, 1940 : 246.

Entrée du caravansérail, 1911 : 16.

Étude de la cour du palais du Bargello à Florence, 1907: 240.

Éveux-sur-l'Arbresle, couvent Sainte-Marie de la Tourette, 1953: 14, 28, 29, 30, 37, 41, 44, 99, 100, 103, 105, 108, 109, 127, 128, 135, 145, 146, 147, 149, 195, 197, 205, 233, 264.

Femme au guéridon et au fer à cheval, 1928 : 121. Femme en blanc, barque et coquillage, 1965 : 261.

Femme et mains, 1948 : 250.

Femme se tenant les seins, vers 1926-1928 : 241.

Femme, 1953: 257.

Firminy, église Saint-Pierre, 1960 [2006]: 37, 41, 45, 258.

Firminy, maison de la Culture, 1956: 37, 94.

Firminy, Unité d'habitation, 1960: 273.

Florence, études d'un angle et d'une fenêtre de l'église Or San Michele, 1907 : 23.

Garches, villa Stein-de-Monzie, 1926: 107, 112, 113, 212.

Genève, immeuble Clarté, 1930: 212, 242. Guitare verticale (1^{re} version), 1920: 110. Harmonique périlleuse à la lanterne, 1931: 207. Harmonique périlleuse I, 1931: 131. Harmonique périlleuse II, 1931: 131. Harmonique périlleuse, 1931: 115, 116, 118, 122, 125, 131, Istanbul, maisons-tours de Pera, 1911: 16. Istanbul, maisons en bois, sur le Bosphore, 1911: 240. Istanbul, Sainte-Sophie et le Sérail, vus depuis le Bosphore, 1911: 16. Istanbul, vue perspective de Nuruosmaniye Camii, 1911: 240. *Je rêvais* (1^{re} version), 1953 : 255. Kazanlik, groupe de maisons avec enceinte, 1911: 23. L'Art décoratif d'aujourd'hui, 1925: 91. L'Atelier de la recherche patiente, 1960 : 197, 202. L'horreur surgit, 1940: 247. La Chaux-de-Fonds, villa Schwob, 1916: 24. La Cheminée, 1918: 119. La Corde du 1^{er} octobre 63, 1963: 196, 197. La Fameuse Colonne d'airain, 1911: 209. La Main ouverte, 1963: 186, 187. La Mer, 1963: 258. La Pêcheuse d'huîtres, 1935 : 199, 201. La Plata, maison Curutchet, 1949: 38. La Rochelle-La Pallice, urbanisme, 1945: 102. La Sainte-Baume, basilique, 1948: 82, 83, 230, 231. La Ville radieuse, 1933: 17, 77, 78, 99, 184, 193. Lannemezan, maisons pour ingénieurs et contremaîtres S.P.A., 1940: 246. Le Bol (rouge), 1919: 111. Le Figuier du Piquey, deux figures, chaise et cordage, vers 1930: 220. Le Grand Ubu, 1949: 250. Le Modulor: 12, 17, 26, 34, 84, 112, 113, 125, 133, 138, 151, 162, 165, 166, 167, 169, 174, 177, 179, 181, 182, 184, 188, 193, 259. Le Modulor, Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique, 1950 : 34, 112, 113, 162, 167, 169, 174, 182. Le Poème de l'angle droit, 1955 : 43, 49, 81, 125, 179, 195, 197, 205, 206, 207, 209, 221. Le Poème électronique, 1958: 28, 43, 102, 103. Le Pradet, villa de Mandrot, 1929: 93, 95, 235, 242. Le Voyage d'Orient, 1966: 43. Les Constructions «murondins», 1942: 81, 83. Les dés sont jetés, 1960: 124. Les Mains, 1951: 251. Les Mathes, villa Le Sextant, 1935: 243. Manière de penser l'urbanisme, 1946: 103. Marseille Sud, urbanisme, 1950: 226. Marseille, Unité d'habitation, 1945-1952 : 5, 13, 19, 20, 21, 31, 35, 41, 48, 59, 85, 86, 89, 95, 99, 101, 102, 104, 126, 128, 133, 134, 148, 152-179, 181, 184, 188, 195, 197, 199, 212, 213, 228, 229, 233, 259. Moscou, Centrosoyouz, 1928-1936: 121. New World of Space, 1948: 113, 119, 121, 122, 125, 131. Paire de gants usagés et cordelette, vers 1929: 207.

Paris, maison-atelier du peintre Amédée Ozenfant, 1922: 212, 213. Paris, Pavillon de l'Esprit nouveau, 1924: 120, 202, 251. Paris, Pavillon Suisse, 1930: 92, 96, 99, 113, 115, 116, 117, 119, 156, 174, 199, 208, 209, 218. Peinture murale, 35 rue de Sèvres à Paris, 1948 : 250. Villa au bord de la mer (pour Paul Poiret), 1918: 211, 212. Petit homme, 1944: 122, 131. Pinasse d'Arcachon, verres et bouteilles, 1930: 207, 210, 211, 212. Pinasse d'Arcachon, verres et bouteilles, 1951: 211. Poésie sur Alger, 1950: 43. Poissy, villa Savoye, 1928: 11, 37, 49, 91, 93, 131, 184, 212, Portrait de femme à la cathédrale de Sens, 1944: 248. Projet de rideau de scène pour le théâtre Bunkamura de Tokyo, 1956: 34, 208, 209. Quand les cathédrales étaient blanches, Voyage au pays des timides, 1937: 77, 79. Ravenne, chapiteaux de l'église San Vitale, 1907: 23. Ronchamp, chapelle Notre-Dame-du-Haut, 1950-1955: 14, 20, 21, 36, 37, 40, 41, 46, 80, 81, 83, 98, 99, 135, 142, 145, 151, 185, 233, 251. Roquebrune-Cap-Martin, cabanon, 1949: 232, 233. Roquebrune-Cap-Martin, Roq et Rob, 1949: 232. Ruban de Möbius, 1957: 208. Saint-Dié, urbanisme, 1945: 79, 81, 83, 96, 99. Saint-Dié, usine Claude et Duval, 1945-1946: 96, 97. Sapin stylisé, vers 1905: 23. Sienne, étude de la façade de la cathédrale, 1907: 24. Sienne, intérieur de la cathédrale, 1907: 240. Stockholm, Pavillon d'exposition Ahrenberg, 1962: 260. Strasbourg, Palais des congrès, 1964: 260. Taureau (série): 197, 209, 218, 221. Taureau, 1963: 277. Taureau VI, 1954: 254. Taureau VII, 1954: 219. Taureau VII, 1958: 219. Taureau VIII, 1954: 254. Taureau IX, 1954: 253. Taureau XI, 1955-1956: 255. Taureau XVI, 1958: 51. Tête de guerrier surmontée d'un ruban de Möbius et femme nue en buste derrière une porte ouverte, 1954: 200. Textes et dessins pour Ronchamp, 1965: 83, 99. Totem 3, 1961: 50. Totem, 1950: 256. Ubu (série): 185, 255, 257. Ubu, 1947: 123. UN Headquarters, 1947: 182, 183. Une corde pour pendre ce que l'on voudra, 1963: 195, 196, 202, 204, 209, 217. Verre à pied, os de boucherie et boîte d'allumettes, 1956: 203. Vers une architecture, 1923: 25, 31, 37, 53, 66, 87, 89, 91, 95, 108, 245. Zurich, Pavillon d'exposition ZHLC (Maison de l'Homme), 1963 : 269, 270.

Panurge II, 1962: 42.

Paris, appartement de Charles de Beistegui, 1929: 212,

Paris, Atelier Le Corbusier, rue Nungesser-et-Coli, 1931-

1934: 123, 174, 272. Paris, Maison du Brésil, Cité internationale universitaire, 1953: 150, 266, 270, 271.



Le Corbusier, autoportrait avec sa caméra, 1937.

• Séquence 1 ; FLC 31602.