

LE CORBUSIER LE COUVENT DE LA TOURETTE



.....
S E R G I O F E R R O
C H É R I F K E B B A L
P H I L I P P E P O T I É
C Y R I L L E S I M O N N E T

ÉDITIONS PARENTHÈSES

À l'époque de la conception du couvent, il y avait une grande complicité entre tous ceux, peu nombreux (quatre ou cinq), qui travaillaient avec Le Corbusier. Le courant passait (après, il s'est coupé !). J'étais alors le seul technicien de l'équipe, en clair le seul à savoir calculer, ce qui, au risque de déplaire aux rêveurs, infléchit souvent l'architecture définitive du projet. Mais c'est sur les plans du couvent de la Tourette et avec l'aide de Le Corbusier que, d'ingénieur, j'ai glissé complètement vers l'architecture. Le Corbusier était alors ouvert à toutes propositions « autres » et donc, avec ce projet et dans cette ambiance, le rapport, la synthèse musique et architecture — alors que j'y travaillais depuis longtemps « intellectuellement » parlant ou, si vous voulez, abstraitement —, est devenu expérimental, concret. Certaines situations pouvaient passer d'un domaine à l'autre. Des arches pouvaient alors être jetées entre musique et architecture. Les pans de verre ondulatoires sont un exemple concret du passage du rythme, des échelles musicales (oreille) à l'architecture, comme plus tard, le passage des glissandi en masse des cordes à la définition des coques réglées du Pavillon Philips. En musique, vous partez d'un thème, d'une mélodie, et vous disposez de tout un arsenal d'amplification, polyphonique et harmonique, plus ou moins donné d'avance (autant pour compo-

P R É F A C E PAR IANNIS XENAKIS

5

ser une sonate classique qu'un morceau de musique sérielle), vous partez du mini pour aboutir au global ; alors qu'en architecture, vous devez concevoir au même moment et le détail et l'ensemble, sinon tout s'écroule. Cette démarche, cette expérience acquise chez et avec Le Corbusier, m'a d'évidence sinon influencé (je la sentais déjà), du moins aidé à concevoir ma musique aussi comme un projet d'architecture : globalement et dans le détail, simultanément. Ce qui fait la force de l'architecture, ce sont ses proportions : le rapport cohérent du détail et du global, et même quand il ne reste plus que des ruines, on se rend encore parfaitement compte de la puissance ou non des proportions. C'est évident pour l'architecture antique en Grèce, en Égypte, au Mexique...

Avec le couvent de la Tourette, même si le béton a vieilli, il y a ce « quelque chose » qui demeure et qui fait que d'emblée on comprend que l'on est devant une œuvre, ici une œuvre architecturale, d'ailleurs conçue sur un schéma tout à fait classique : un simple rectangle. Tout cela tient parce que, derrière, il y a ce quelque chose qui établit la cohérence de l'intérieur, la nécessité interne. En musique de même, c'est la nécessité interne des sons, de leur nature, agencements, transformations temporelles ou hors temps, qui établit sa « vérité ». C'est ce à quoi doivent tendre et l'architecte et le compositeur.



Aucun guide des abbayes et monastères de France ne mentionne le couvent de la Tourette de Le Corbusier. Ostracisme ? Négligence ? Ce genre de littérature, bien faite pourtant pour sensibiliser le public à la notion de patrimoine, semble ignorer la modernité ou, plus vraisemblablement, son matériau essentiel : le béton. Un monastère en béton brut a sans doute quelque chose de dérangentant, quand bien même tous les ingrédients du couvent traditionnel s’y retrouvent : chapelle, cloître, oratoire, cellules, chapitre, etc. C’est la raison sans doute du relatif manque d’enthousiasme touristique à son endroit, alors qu’il a toutes les raisons de figurer au panthéon des plus belles œuvres de ce siècle. Un peu sans doute pour la notoriété de son auteur (Le Corbusier), mais surtout pour l’étrange sensation qui émane de ce creuset d’âpre béton. Le couvent est en effet un perpétuel paradoxe. Tout matière, tout lumière, il raconte avec autant d’insistance sa provenance matérielle que sa vocation spirituelle. Rarement œuvre architecturale aura décliné avec tant de volonté et sans nul compromis la double essence de son origine : matérielle, immatérielle. Un béton rude et pauvre et une géométrie tranchante y sont assurément pour quelque chose, de même que le contact d’une nature quasiment vierge et l’atmosphère d’une spiritualité héritée de plusieurs siècles. Et si l’édifice subit les méfaits de l’histoire et du temps (il a pratiquement perdu sa vocation première, il se dégrade en maint endroit), l’œuvre mérite la considération. Non pas au seul titre de l’éloge — de nombreux commentateurs s’y sont adonnés —, mais à celui de l’interrogation, et, pourquoi



UNE ŒUVRE DE LA MATURITÉ

8

Le couvent de la Tourette dans le site d'Éveux-sur-l'Arbresle (photo René Burri, 1960).

pas de l'interprétation.

Interroger une œuvre, signifie au fond une chose assez simple : en l'occurrence décrire soigneusement sa genèse, tant conceptuelle que matérielle. C'est-à-dire *originer* l'œuvre, nommer la complexité des inventions et des décisions qui l'ont engendrée, évaluer les parts de l'arbitraire et du nécessaire, de l'impulsif et du raisonné, à travers les étages de la décision comme à travers ceux de la réalisation. C'est à ce titre alors que l'on peut prétendre interpréter l'œuvre, la traduire dans un système d'intelligibilité qui la positionne autrement qu'emphatiquement dans sa nature d'œuvre architecturale. D'où, dans le texte que l'on va lire, l'insistance de la dimension proprement monographique, qui s'emploie autant que faire se peut à restituer le jeu de la création et de sa possibilité matérielle : la décision. Car l'architecture n'est pas œuvre que de l'architecte, elle est aussi celle d'un état de société qui délègue à celui qu'elle nomme architecte l'autorité conceptuelle du projet. C'est donc également dans les formes que prend cette délégation (activité professionnelle, passation de marchés...) que l'on doit lire une part de l'originalité de l'œuvre.

Dans cette dernière, on lira donc plus les intrications professionnelles de ses géniteurs que le faste émotionnel de ses espaces. La raison en est simple : l'aspect sensible de l'architecture, même s'il obéit à une logique préméditée de la théâtralisation spatiale, s'inscrit dans une dimension « sociologique » de la promotion architecturale, qui l'englobe et qui l'intègre en tant que technique ou génie du projet. Auquel cas un

tel aspect — le sensible — apparaît comme une spécificité, un épiphénomène, comme faisant en quelque sorte partie du langage personnel de l'architecture. Ceci n'interdit nullement que l'on s'épanche sur la générosité spatiale de l'œuvre : c'est même elle, d'une certaine manière, qui a impulsé l'entreprise de cette monographie. On supposera plus prosaïquement que le lecteur de ces lignes a su — ou saura — s'émerveiller au cours d'une visite, de l'emphatique exactitude de l'espace du couvent.

Le couvent de la Tourette est conçu entre 1953 et 1955, et achevé en 1960. Le Corbusier meurt en 1965, à l'âge de 78 ans. C'est donc une œuvre de la maturité bien accomplie. Œuvre plastique, œuvre sensible, œuvre « inspirée » dira-t-on aussi, elle s'inscrit néanmoins dans une autre lignée que celle des manifestes et des combats qui l'ont précédée. Le Corbusier n'a plus de « démonstration » à faire. Il répond à l'insistante demande du père Couturier son ami, il est entraîné dans l'aventure de Chandigarh, il boucle d'autres chantiers, il écrit, peint, expose. À ce titre l'œuvre, justement, nous intrigue. Le Corbusier est certes sûr de son crayon, mais il laisse à ses collaborateurs une grande liberté d'interprétation, jusqu'à l'entreprise qui, d'une certaine manière, impose toute sa texture à l'édifice (le béton brut). Le Corbusier porte à cette œuvre une attention presque distraite, tant il doit maintenir de fronts simultanés : l'immense chantier de Chandigarh encore une fois, la série des Unités d'habitation, les commandes privées qui affluent (en Inde, en France, aux États-Unis), la publication de son *Œuvre complète*, sans compter une santé

qui se fragilise (combien de retards d'informations ou de décisions dus à la maladie). Là alors réside une part de la force du bâtiment : de n'être pas la énième duplication des thèmes obsessionnels de l'architecte, mais au contraire leur interprétation par les forces de l'histoire, par le temps qui, d'une certaine façon, le dépasse par sa vitesse.

Ainsi nous apparaît la pertinence essentielle de cette architecture. Et s'il faut la « replacer », comme l'exige la tradition historiographique, dans l'œuvre complète de son auteur, ce sera à l'endroit de cette sorte de disponibilité que favorise le trop-plein final de cette œuvre.



Le couvent de la Tourette est au croisement de deux histoires. Celle de Le Corbusier [L.C.], d'une part, dans laquelle l'esprit de ce livre s'inscrit, et celle de l'architecture religieuse d'autre part, plus précisément de l'architecture conventuelle, dont le projet de L.C. marque une étape particulièrement significative. Malheureusement, cette deuxième histoire n'a pas eu de suite. L'appel à L.C., en effet, était censé promouvoir un nouveau type de mécénat artistique, où l'Église, à l'exemple des dominicains, aurait confié aux grands artistes de ce temps la réalisation de ses églises et de ses images saintes. Mais cette généreuse et historique ambition, connue sous le nom d'Art sacré¹, était plus le fait d'un homme — le révérend père Couturier —, que d'une institution. Couturier mort (en 1954), l'idée du mécénat ecclésiastique disparut avec.

C O M M A N D E

Le couvent de la Tourette est donc dû au militantisme passionné de Marie-Alain Couturier, dont les relations avec tous les artistes de renom du siècle — Matisse, Léger, Picasso, Braque, Mallet-Stevens — en faisaient d'emblée un interlocuteur privilégié pour L.C. ; Couturier avait d'ailleurs lui-même une « formation » d'artiste et, comme L.C., il avait travaillé un moment pour Perret (en 1923, pour réaliser les vitraux de Notre-Dame du Raincy). Son engagement dominicain avait ranimé en l'Ordre une de ses prérogatives essentielles : vivre en étroite symbiose avec la culture de son temps. En effet, l'implantation, dès l'origine, des premiers couvents en

1. L'Art sacré fut d'abord le nom d'un mouvement avant d'être celui d'une revue. La décadence de l'Art sacré, déjà perçue au début de ce siècle par l'écrivain chrétien Maritain, suscita dans le milieu de nombreuses alarmes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, principalement chez Claudel et A. Cingria, qui livrèrent au public leurs inquiétudes. Puis vint Marie-Alain Couturier, artiste de formation et moine de vocation, qui consacra sa vie à réconcilier l'Église et l'art, lequel était devenu moderne. Ami de tous les grands peintres du siècle, il les fit travailler à Assy, à Vence, à Audincourt, chapelles qui devaient servir de véritables manifestes. Mais la réaction intégriste ne tarda pas à se manifester et avec la disparition de Couturier en 1954, le mouvement eut du mal à survivre, malgré les efforts des partisans de l'Art sacré, comme le R.P. Regamey, cofondateur avec Couturier de la revue *Art sacré*. Cf. Marcel Billot, « Le père Couturier et l'Art sacré », in *Catalogue de l'exposition Paris-Paris, 1937-1957*, Paris, cci, 1981.



C O N C E P T I O N

2. M.-A. Couturier, « L'appel aux maîtres de l'art moderne », in *Catalogue de l'exposition Paris-Paris, 1937-1957*, *ibid.*, p. 202.

3. Lettre du R.P. Couturier à L.C. du 4 juillet 1953, reproduite in Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, Paris, Forces Vives, 1961.

4. Lettre du R.P. Couturier à L.C. du 28 juillet 1953, *Ibid.*

12



pleine ville (le couvent des Jacobins, à Toulouse) impliquait l'ordre dominicain dans un dialogue permanent avec la Cité, donc avec la Culture, avec l'Histoire. C'est notamment ce souci originel qui favorisa la confiance d'une partie de la congrégation envers l'architecture moderne de L.C., tout athée qu'il fût. Le père Couturier, depuis les alarmes de Claudel dans les années vingt, avait constamment prêché le rapprochement nécessaire de l'Art et de la Foi : « Nous avons toujours pensé et toujours dit, écrivait-il en 1952, que pour la renaissance de l'art chrétien, l'idéal serait toujours d'avoir des génies qui soient en même temps des saints. Mais dans les circonstances présentes, si de tels hommes n'existent pas, nous pensons en effet que pour provoquer cette renaissance, cette résurrection, il est plus sûr de s'adresser à des génies sans la foi qu'à des croyants sans talent². »

Contrairement aux bons pères qui pensaient que l'Art s'était éloigné depuis un demi-siècle de l'Église, le père Couturier pensait que c'était l'Église qui n'avait pas suivi les mouvements de l'Art. C'est ainsi qu'à Vence, à Assy, il fit travailler Lipchitz, Matisse, Rouault, Léger. C'est ainsi encore qu'il convainquit L.C. de construire un couvent à Éveux-sur-l'Arbresle, près de Lyon, en 1953.

La congrégation dominicaine souffrait depuis la fin de la dernière guerre d'une désertion vocative jugée alarmante. Guidé depuis douze siècles par la recherche et l'entretien d'un accord fondamental entre la Foi et la Société, l'ordre, dans les années cinquante, s'interrogeait sur les voies de sa rénovation. Les pères dominicains firent alors le pari

qu'en construisant de nouveaux monastères, la vocation pourrait renaître en même temps que se réajusteraient esthétique et foi. Des chantiers devaient s'ouvrir dans les provinces dominicaines de Paris, de Toulouse, de Lille et de Lyon, où des architectes « modernes » furent conviés à définir le nouveau design dominicain. L'idée de la construction remonte ainsi à 1950. Les dominicains, alors installés au noviciat de Chambéry, demandèrent d'abord un projet à l'architecte savoyard Novarina, déjà auteur de l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce à Assy, construite en 1945. Peu après, l'influent père Couturier convainquit la hiérarchie de confier l'un de ces projets à l'architecte le plus fameux du moment : Le Corbusier. On était à la fin de l'année 1952 ; déjà l'architecte, malgré ses réticences à l'endroit de l'Église, avait cédé à la commande ecclésiastique et avait construit Ronchamp en 1950. Il avait cédé quand on lui avait demandé : « Construisez-nous un relais vers le ciel ». Devant ce succès, devant de multiples autres demandes, il répondait : « Je ne peux pas construire des églises pour des gens que je ne loge pas. » Aussi, lorsque Couturier lui réclama un projet de couvent, il ne put refuser, d'autant que le programme était à la hauteur de ses ambitions : « loger cent cœurs et cent corps dans le silence ». Cette prescription était presque suffisante. En effet, les pères avaient une totale confiance envers le créateur qu'ils avaient choisi. C'est en le pressant d'aller visiter le Thoronet, « un monastère à l'état pur », et en lui communiquant le texte de la règle dominicaine (saint Augustin) que Couturier définit les termes d'un « programme » de couvent, ne signifiant

à L.C. que l'essentiel de leurs exigences : « J'espère que vous avez pu aller au Thoronet et que vous aurez aimé ce lieu. Il me semble qu'il y a là l'essence même de ce que doit être un monastère à quelque époque qu'on le bâtit, étant donné que les hommes voués au silence, au recueillement et à la méditation dans une vie commune ne changent pas beaucoup avec le temps. 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 réunions. Au premier étage, une grande bibliothèque. Le reste du bâtiment doit être occupé par les cellules et quelques autres salles de moyenne grandeur³ ». À cela il joignait trois petits croquis commentés. Peu après, Couturier renvoyait encore d'autres indications, suffisamment pour le mettre au travail : « Je suis heureux que vous soyez allé au Thoronet. C'est là un monastère à l'état pur. Maintenant il n'y aura plus d'inconvénients à ce que je vous montre des monastères modernes, où, dans une habitation embourgeoisée, nous vivons cependant la même vie qu'au XIII^e siècle, ce qui est absurde ! Pour les grands espaces intérieurs dont je vous ai parlé, il est clair que leur hauteur peut être proportionnelle à leur dimension, l'église, naturellement, dominant le tout. Pour le chapitre et le réfectoire à la rigueur, ils peuvent avoir une largeur minimum de 7 mètres. Vous avez noté au Thoronet qu'on a utilisé, sans les masquer du tout, les déclivités du sol, même à l'église. Je pense que cela vous aura enchanté. Pour nous, la pauvreté des bâtiments



13

doit être très stricte, sans aucun luxe ni superflu, et par conséquent cela implique que les nécessités vitales soient respectées : le silence, la température suffisante pour le travail intellectuel continu, les parcours des allées et venues réduits au minimum. Au rez-de-chaussée, la circulation générale se fait normalement par le quadrilatère du cloître ; celui-ci, étant donné le climat lyonnais, devra probablement être vitré, à moins qu'il ne double une autre circulation intérieure. Aux étages, en général, les grands couloirs sont au centre du bâtiment avec des cellules de part et d'autre. Souvenez-vous que notre mode de vie nous est absolument commun à tous et par conséquent n'appelle aucune différenciation personnelle à l'intérieur des groupes⁴. »

Tout cela, néanmoins, L.C. le lut après avoir visité le terrain, vaste propriété que possédait la congrégation à Éveux-sur-l'Arbresle. Il avait déjà ses pilotis dans la tête ; il ne lui fallait plus que ces détails d'usage pour déclencher plus que jamais l'inspiration géométrique que l'on sait et mettre son agence au travail.

LES CONCEPTEURS

Déjà, début 1953, au 35, rue de Sèvres, l'agence de L.C. s'active sur plusieurs gros projets : les Unités d'habitation de Rezé-les-Nantes et de Berlin sont en cours d'étude ou de réalisation, succédant de près à celle de Marseille. Ronchamp n'est pas achevé, le projet de Chandigarh consomme une bonne part de l'énergie de l'architecte, qui doit encore répondre à sa clientèle

Le Corbusier en compagnie du père Couturier.

Croquis du père Couturier adressés à Le Corbusier (4 août 1953). Les croquis, adressés par Couturier depuis son lit d'hôpital, constituent les premiers éléments de « programme » du couvent.

à son agence que l'après-midi, consacrant ses matinées à la peinture et à l'écriture. C'est dire la marge qui est laissée à Xenakis et Wogensky, ses deux principaux collaborateurs. Le rôle de Xenakis est donc par force d'importance ; il suffit pour cela de consulter les dessins conservés pour s'en rendre compte : esquisses tracées minutieusement à la règle, plans au centième, au cinquantième. . . , ces derniers sont presque tous signés de sa main. C'est à lui que revient le choix des dimensionnements de l'ensemble comme des parties, le choix des matériaux et des coffrages, le tracé des diverses courbures (chapelle Nord, « peignes »), etc.

Si Xenakis travaille directement avec L.C. sur les phases du projet proprement dit, c'est Wogensky, chef d'agence, qui se charge de l'exécution en tant qu'architecte d'opération. Il a à charge la relation entre tous les intervenants — architectes, clients, entrepreneurs, ingénieurs. Il lui incombe en particulier l'importante production de tous les dessins d'exécution (jusqu'à l'échelle 1/20 et 1/10). Ce rôle, Wogensky l'occupera dans un premier temps à l'intérieur de l'agence de la rue de Sèvres, puis à partir de 1956 boulevard Flandrin où il s'est installé à son compte. Il est secondé dans sa tâche par un personnage-pivot dans cette organisation, Fernand Gardien, qui sera le seul à conserver tout au long de la construction le contact avec le chantier et les entrepreneurs. Wogensky se charge du projet constructif avec les entreprises et Gardien se consacre tout particulièrement au suivi du chantier. Cette division des rôles entre projet et exécution est si bien inscrite dans les habitudes que lorsque Wogensky



15

Plan de situation du couvent à Évèux.
Le couvent dans le paysage.

16

se décharge de son rôle en 1958 au profit de G. M. Présenté (ingénieur responsable du « Service d'exécution » pour l'agence Le Corbusier) c'est Gardien qui assure la transition en continuant sa charge chez ce dernier.

Parallèlement aux travaux de projet de Xenakis et Wogenscky, s'inscrivent les études et les plans du bureau d'ingénieurs. Au démarrage du projet, le choix se portera sur le bureau de Sechaud et Metz (ingénieurs de Nantes-les-Rezé) qui, dès 1954, feront les premières propositions de structures et établiront le premier descriptif pour l'appel d'offres.

Mais « l'échec » de ce premier projet trop coûteux imposera (par l'entremise des entrepreneurs) Jean Bloch comme nouvel ingénieur. Ce dernier tient un cabinet indépendant à Paris, l'Omnium Technique de Construction (OTC), dont les relations professionnelles en font plutôt un BET de Travaux Publics. Ce sera Bloch et ses partenaires du gros œuvre qui imposeront notamment la plupart des solutions techniques importantes, comme la précontrainte, les poteaux en T des niveaux cellule pour leur allègement, le banchage de l'église, les systèmes de coffrages.

L ' É D I F I C E

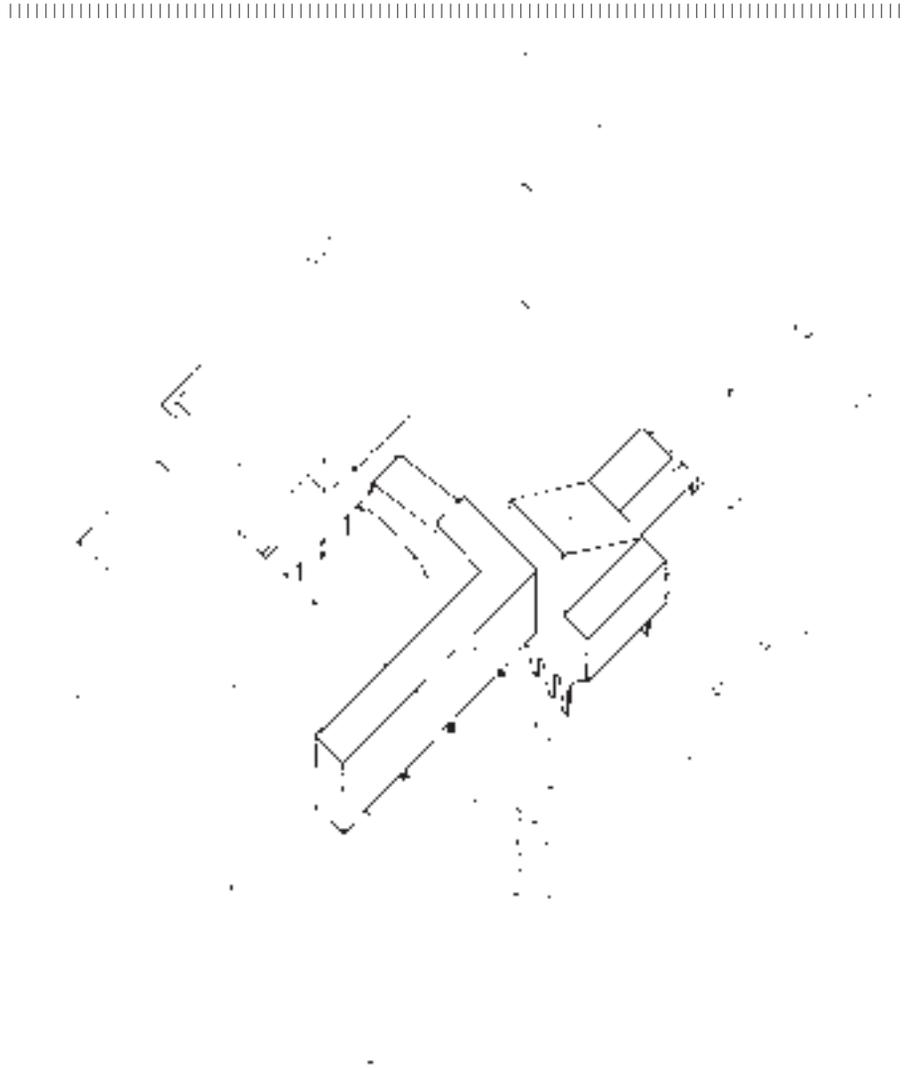
Sis en pleine campagne, à 26 km au nord de Lyon, au sein d'une propriété de 70 hectares, l'édifice, sur plan à peu près carré, est posé bien horizontalement sur le flanc d'une pente douce, au bord d'une forêt. L'accès par la voie « normale » au couvent permet de découvrir en premier lieu



18

Articulation des ailes :

1. conduits.
2. atrium.





Organes spécifiques :

1. clocher.
2. fleurs de béton.
3. parloirs.
4. oratoire.
5. avancée de la bibliothèque.
6. accès à la toiture.
7. escalier en colimaçon.
8. passerelle.
9. cheminée.
10. sacristie.
11. crypte.
12. orgue.

20



Le système des circulations :

1. parloirs.
2. bibliothèque.
3. oratoire.
4. salles de cours.
5. atrium.
6. réfectoire.
7. église.
8. sacristie.
9. crypte.
10. cuisine.

mais ici selon une géométrie particulière, en forme de croix désaxée.

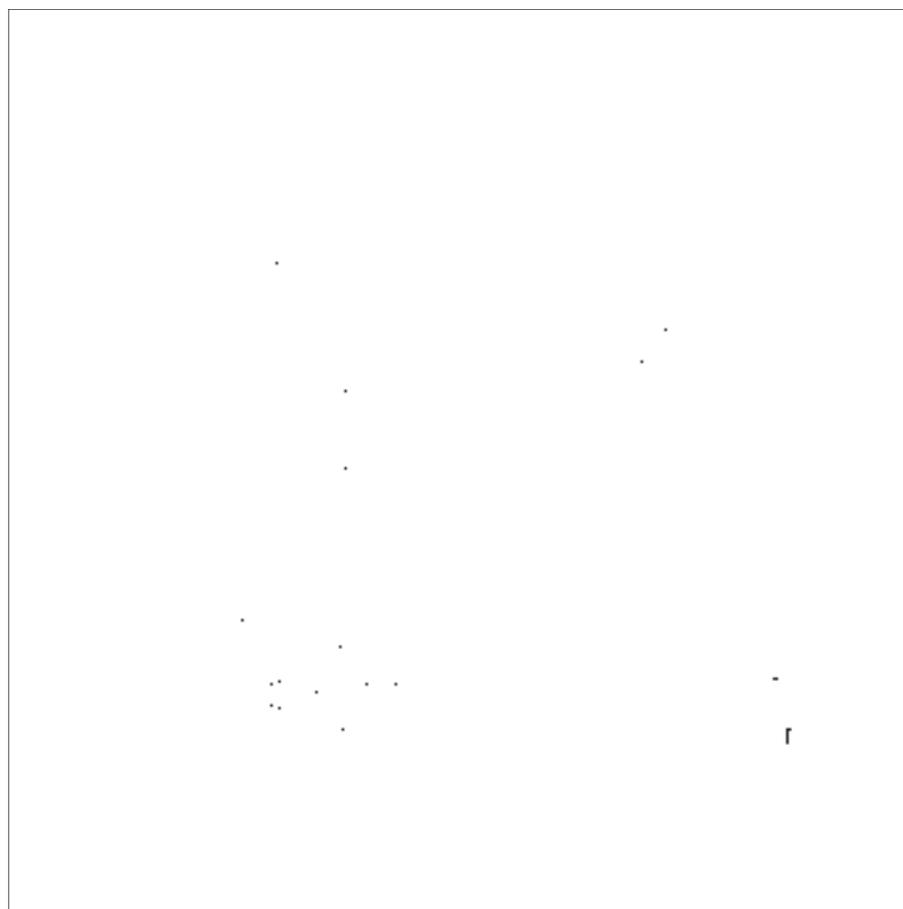
Troisième temps enfin, l'édifice comprend une multitude de petits ouvrages qui s'accrochent ou s'adossent à l'armature du carré de base, comme autant d'organes visibles mais indispensables : la sacristie, le clocher, l'oratoire, la cheminée, l'escalier en colimaçon, la passerelle de liaison des toits, le parloir... Toutes ces excroissances, chacune plastiquement affirmée (cubes, pyramides, parallélépipèdes...), tendent alors à brouiller la perception spatiale de l'édifice dans son ensemble, dans la mesure où leur identité formelle capte l'attention visuelle.

Voilà donc comment s'organise la volumétrie du couvent. Maintenant, comment se pratique-t-il ? Et comment se parcourt-il ? Le système des circulations est relativement complexe, bien que fondé sur des choix conceptuels clairs. Globalement nous sommes en présence de quatre systèmes : un vertical, trois horizontaux, plus quelques liaisons isolées. Les horizontaux sont : les « conduits » au niveau 1 (en forme de croix), les couloirs au niveau 0 (plan libre), les couloirs des niveaux cellule (en forme de U). Le système vertical est composé de trois escaliers en milieu de chaque aile d'habitation, qui mettent en communication, avec plus ou moins de facilité, les circulations horizontales. Des artifices de liaison supplémentaires ont été nécessaires : l'escalier en colimaçon (reliant cuisine — atrium/réfectoire — niveau salles communes), l'escalier d'accès au toit-jardin, l'accès direct entre bibliothèque et l'étage cellules, et enfin un ascenseur au droit des cellules-infirmierie (aile ouest).



Troisième et dernier volet de cette présentation : les plans respectifs de chacune des grandes unités du couvent. L'église d'abord est un vaste parallépipède creux, bordé de part et d'autre de son grand côté par la sacristie (côté cour), et la crypte en forme d'oreille. L'une et l'autre sont reliées par un couloir souterrain (sous l'église) où sont suspendus les habits des moines. L'église est accessible côté cour par le « conduit » nord et côté extérieur, par deux portes, qui permettaient aux fidèles d'assister aux cérémonies publiques sans pénétrer dans le couvent (la partie est de l'église étant publique). La partie réservée aux moines (ouest) est occupée par quatre rangées de stalles qui se font vis-à-vis, en béton et en bois. L'autel, dominant sur un piédestal d'ardoises noires, est constitué d'une épaisse et noble pierre blanche. La simplicité géométrique de l'objet sacré est d'autant mieux soulignée que les parois qui le bordent sont traitées avec une franche dissymétrie : les murailles violemment colorées et violemment éclairées de la crypte, et, en face, la paroi oblique de la sacristie. Enfin dans son grand axe, l'église oppose encore le sombre creux de la niche d'orgue (de forme carrée) et le paravent rouge, jaune et vert du confessionnal. Le tout est baigné d'une lumière un peu solennelle, qui impose le respect et fait même frissonner à certaines heures.

Le reste de l'édifice se déploie selon deux logiques : plan libre pour les étages de la vie commune (niveau classes, niveau réfectoire), plan ordonné pour les étages des cellules. La vie en commun comporte essentiellement des salles d'étude (la Tourette était un couvent



Plan de la couverture :
1. clocher ; 2. puits d'éclairage de l'église ; 3. pont ; 4. accès.

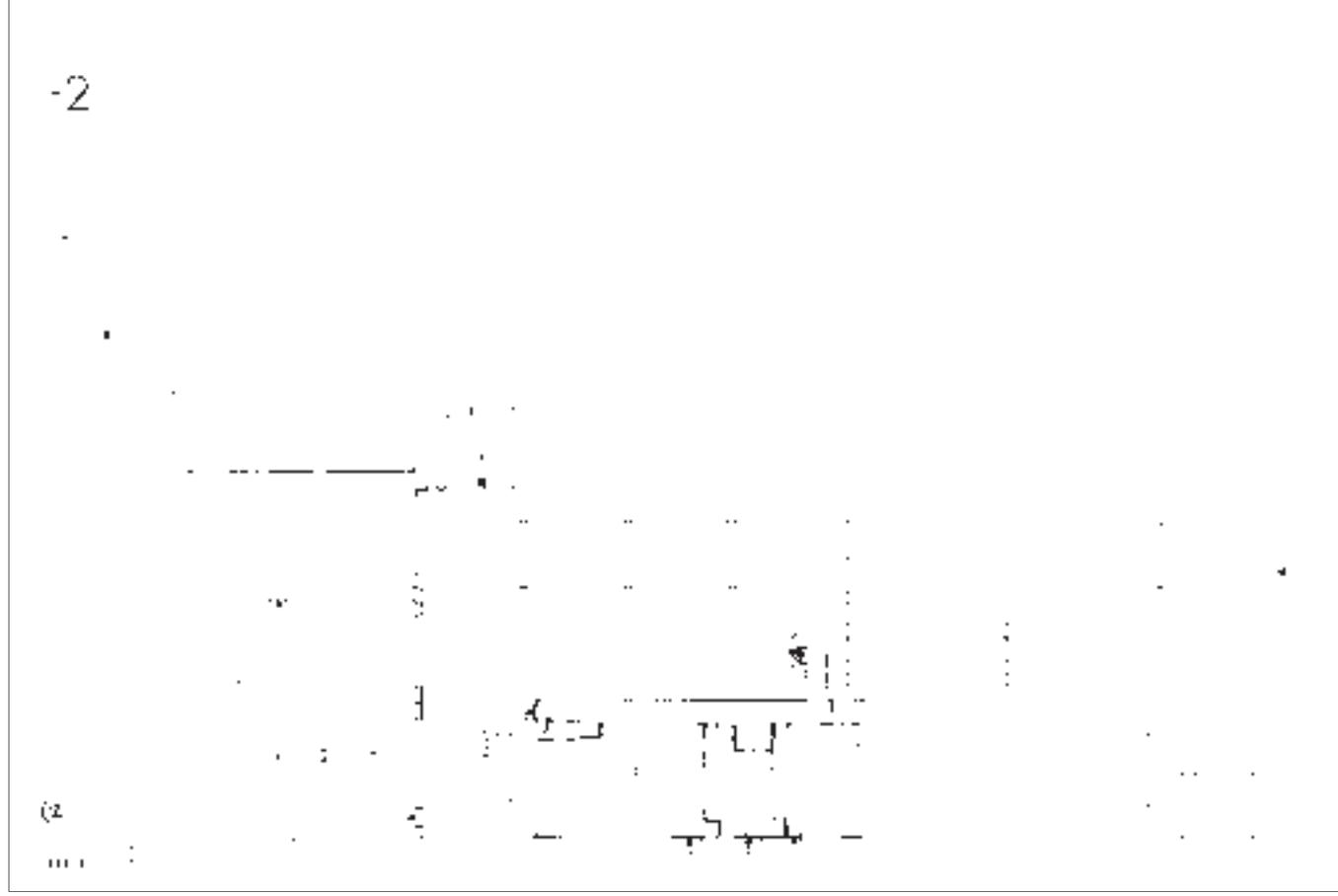
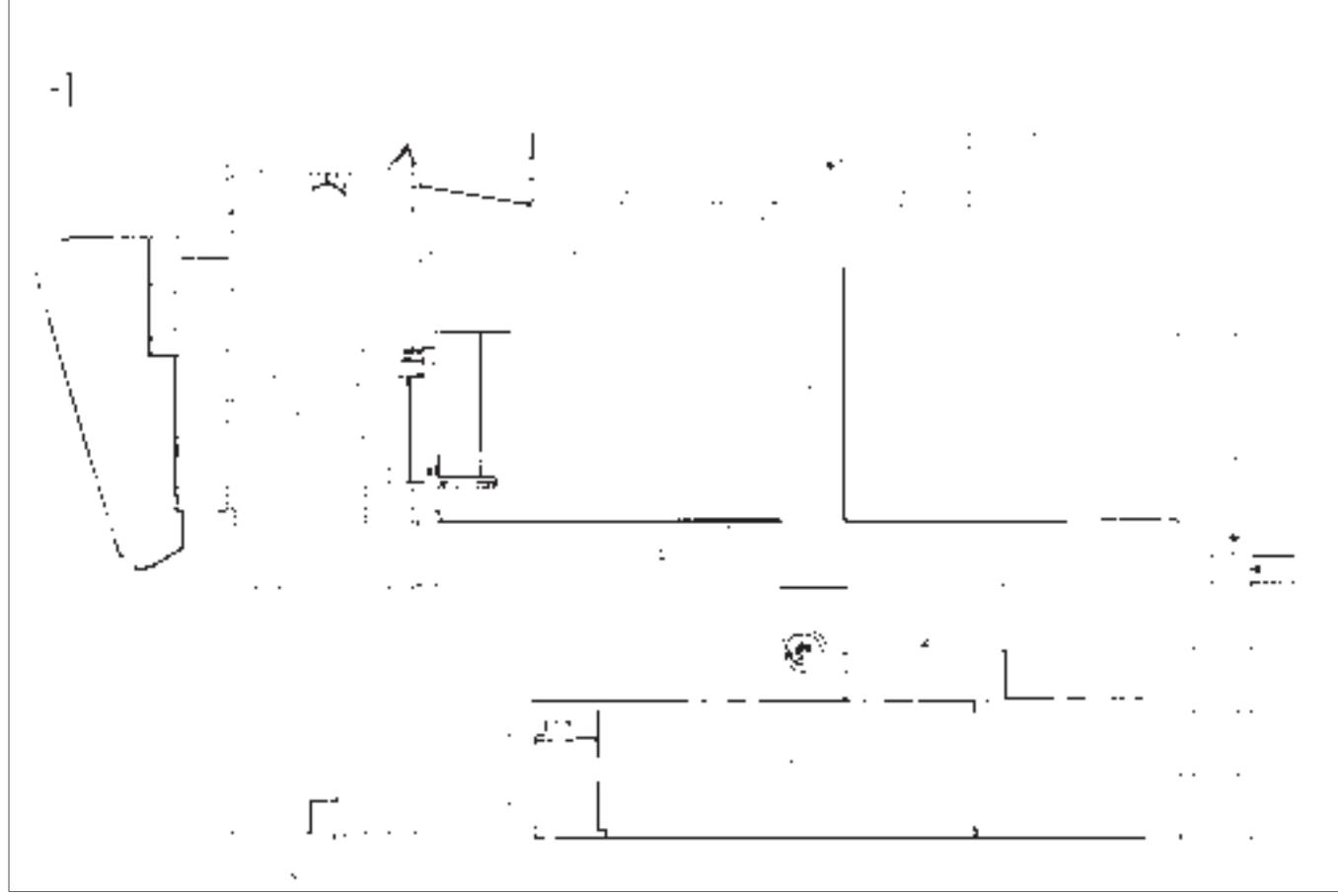
Plan niveau cuisine (-9 m) :
1. cuisine ; 2. chaufferie ; 3. sacristie ; 4. crypte.

Plan niveau réfectoire (-4,50 m) :
1. église ; 2. réfectoire ; 3. chapitre ; 4. atrium ; 5. grand conduit ; 6. petit conduit.

Plan niveau entrée (0) :
1. salle de cours ; 2. salle commune des pères ; 3. salle commune des prêtres étudiants ; 4. salle commune des frères convers ; 5. bibliothèque ; 6. salle de lecture ; 7. oratoire ; 8. parloirs.

Plan deuxième niveau de cellules (+ 6,50 m) :
1. cellules des malades ; 2. infirmerie ; 3. cellules d'hôtes ; 4. cellules des pères professeurs ; 5. cellule du père sous-maître des étudiants ; 6. cellules des prêtres étudiants ; 7. cellules des frères étudiants ; 8. cellules des frères convers ; 9. sanitaires.

22





Limiter l'activité de L.C. pour la construction du couvent de la Tourette au simple récit monographique serait plus qu'insuffisant. Effectivement, pris entre les contingences de grands projets comme Chandigarh d'une part, et sa volonté de se tenir à distance des contraintes d'exécution d'autre part, L.C. semble n'intervenir que ponctuellement sur le projet de la Tourette. De ce premier constat surgit en contrepartie le rôle déterminant de la rue de Sèvres et plus particulièrement encore celui de Xenakis. Ainsi retrouvons-nous la bipartition originelle du travail qui associe L.C. et Pierre Jeanneret...

Cette « distance » de L.C., apôtre pourtant de la modernité constructive, par rapport à son projet, touche même au paradoxe quand, dans un mouvement inverse, les entrepreneurs mettent toute leur foi et leur énergie au service de celui qui incarne pour eux l'innovation !

Qu'en est-il alors de la véritable présence de L.C. ? L'architecte découpe en phases distinctes les grands niveaux de décision du processus de conception : géomorphologie (« Carnets »), classification et répartition fonctionnelle (parcours, lumière), dimensionnements harmoniques. Mais il faudrait encore se donner la peine de pénétrer l'intimité du projet, d'interroger les choix opérés aux différents stades de ce dernier pour que se dévoile (partiellement) l'architecture voulue par L.C. pour son couvent. L'analyse « fonctionnaliste » permet à L.C. de transcrire aisément les indications des pères en une répartition clairement distinguée des espaces (habitation, prière, circulation). Cette efficacité décisionnelle, qui

« L'IMPORTANT
C'EST LE CHOIX »

pointe la véritable « présence » de L.C. est le résultat du travail théorique élaboré depuis 1920. La stratégie décisionnelle est suffisamment claire pour que le travail d'analyse du programme soit rapidement accompli ; nul besoin alors d'une présence assidue de L.C. rue de Sèvres...

Sur cette base analytique, le traitement formel s'engendre avec la même aisance qu'offre cette fois la théorie du langage architectural de L.C., qui veut qu'à chaque opposition fonctionnelle corresponde un contraste formel. La pratique du peintre et du théoricien du Purisme fonde sans doute ici cette stratégie du traitement des formes architecturales en jeu de volumes simples sous la lumière. Les courbes, les pyramides, les surfaces lisses et les angles durs, la courbure de la chapelle, l'écran aveugle du rempart de l'église, toutes les formes s'appellent et se répondent, sans trahir ni le maniérisme, ni le formalisme : accords bruts, sincères, issus autant de la clarté des principes qui les engendrent, que de la célébrité des choix qui les décident. Jusqu'au détail même qui se soumet à un système de décision régulateur validé en principe esthétique par la théorie du Modulor. Le travail théorique est si fortement présent dans l'élaboration du projet qu'il parviendra à susciter chez les collaborateurs de la rue de Sèvres des développements nouveaux. Tel sera le cas pour Xenakis qui proposera alors le traitement ondulatoire des pans de verre...

« L'important, c'est le choix » : toute l'articulation du projet de la Tourette est scandée par ces strates décisionnelles qui déterminent en retour une lecture claire et hiérarchisée de l'architecture du

couvent de la Tourette. En revanche, si la maîtrise formelle du projet est soigneusement orchestrée par la théorie corbuséenne, la maîtrise constructive, elle, reste absente. Symptomatiquement, ce sera l'entreprise qui définira la conception technique du bâtiment.

Cette distance de L.C. face à la pensée constructive nous est déjà apparue comme une contradiction avec les préoccupations de celui qui fut le promoteur de l'ATBAT et le fervent défenseur d'une industrialisation du bâtiment. Pourtant la réaction de L.C. dans ce projet laisse à penser qu'il faut étudier différemment la question : regrettant qu'on ne puisse réaliser l'église en ossature métallique (industrielle), L.C. accepte en effet volontiers la solution de la précontrainte. Il semble considérer que le développement constructif de son projet est d'abord le fait des constructeurs, des entrepreneurs et, espérait-il, des industriels. Dès lors, la distance à l'égard du projet constructif, et en corollaire l'autonomie poussée du projet formel, deviennent des attitudes parfaitement compréhensibles. Tout se passe comme si L.C. laissait au monde de la production le choix du mode constructif ; lui-même ayant la charge morale, sur laquelle il insiste, de donner à cette production les orientations majeures de son développement formel.

Cette position est d'ailleurs corroborée par l'histoire de l'entreprise du couvent de la Tourette : Sud Est Travaux est le fruit de la reconversion d'entreprises de travaux publics qui cherchaient dans le bâtiment une compensation à la raréfaction des constructions de barrages.

C'est donc le jeu complexe de l'économie qui finalement viendra définir la pensée constructive du couvent de la Tourette. Que L.C. alors estime ne pas devoir intervenir dans ce domaine, n'est-ce pas là une preuve de sa lucidité ?

Ainsi, à l'encontre des théories encore régnantes, L.C. propose une théorie du projet indépendante du matériau, de ses contraintes et de ses qualités, théorie empreinte d'un souffle de liberté qui contribua probablement à établir son succès international. Toutefois, cette superbe autonomie du projet formel éprouve quelques difficultés « morales » à avouer son émancipation du matériau : peut-on oublier si aisément des siècles d'architecture fondés sur une intime connaissance de la pierre et du bois ? Et en l'absence de règles imposées par le matériau, comment juger, L.C. le demande, du bien ou du mal-fondé d'une architecture ? Le jugement élaboré par L.C. à propos de la Tourette révèle, s'il en était besoin, la nécessité ultime du travail théorique quand ne s'offre aucune explication pragmatique.



Les principales sources documentaires utilisées pour ce travail sont d'ordre épistolaire, iconographique et orale. Elles proviennent en premier lieu de la fondation Le Corbusier (cartons Ka, 1 à 19) et d'entretiens avec divers protagonistes du projet ou du chantier : Messieurs André Wogenscky (architecte), Iannis Xenakis (architecte, ingénieur), Fernand Gardien (coordinateur agence-chantier), M. Vallade (chef de chantier SET), ainsi que Robert Caillot (Économie et Humanisme) et le frère Philippe, du couvent. Nous avons également eu accès aux archives de la Société Sud Est Travaux Construction, constructeur du couvent.

Le couvent Sainte-Marie-de-la-Tourette construit par Le Corbusier, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Nefs et clochers », 1960.

« Le Corbusier : un convento. El centro de estudios de los Domenicos in Éveux (France) es un edificio humano », *Gaceta ilustrada* (Madrid), 1960.

« Monks in concrete, La Tourette », *Time Magazine* (New York), 27 juin 1960.

« Le Corbusier's La Tourette », *Architectural Record* (New York), 7 juillet 1960.

« La Tourette, Éveux-sur-l'Arbresle, Le Corbusier architecte » [texte en japonais], *Kokusai Kentibu* (Tokyo), n°10, octobre 1960.

« Le couvent de la Tourette », *Plaisir de France* (Paris), janvier 1961.

« Het Dominicaneklooster Sainte-Marie-de-la-Tourette, Éveux », *Katoliek Bowblad*, n°4, février 1961.

« Couvent de la Tourette, Éveux près de Lyon, France », *Architecture d'Aujourd'hui* (Paris), n°96, juin-juillet 1961.

« Le sentiment religieux chez Le Corbusier, Couvent de la Tourette », *Connaissance des Arts* (Paris), décembre 1962.

« Couvent de la Tourette, la messe », *Paris-Match* (Paris), n°715, décembre 1962.

« La Tourette », *Saint Jude* (Chicago), n°10, février 1963.

« Le Corbusier : two sanctuaries. Ronchamp, Éveux », *The Traveller in France* (Londres), janvier 1965.

« Ici derrière les murs, les dieux jouent. N. D. du Haut, Ronchamp ; Sainte-Marie-de-la-Tourette, l'Arbresle ; Firminy Vert », *Échanges* (Paris), n°180, février 1984.

« Le couvent du Corbusier à l'Arbresle : 25^e anniversaire », *Lyon Matin* (Lyon), 15 octobre 1984.

« Dans le couvent de Le Corbusier », *La Vie* (Paris), 6 décembre 1984.

« Le couvent de la Tourette, essai d'analyse sémiotique », in *Recherche sur les formes de la représentation sémiotique de l'espace Sainte-Marie-de-la-Tourette construit par Le Corbusier*, Paris, École d'architecture Paris-La Villette, 1985.

Arditi, Maryse, *Couvent de la Tourette : réhabilitation énergétique et architecture forte*, Paris, 1982, multig.

Artur, Françoise, *La Tourette : une problématique pour un projet*, Nancy, École d'architecture, 1984, multig.

Benvenuti, M., « Il convento Sainte-Marie-de-la-Tourette a Éveux-sur-l'Arbresle », *L'industria italiana del cemento* (Rome), n°4, avril 1965.

Biot, François et Perrot, Françoise, *Le Corbusier et l'architecture sacrée*, Lyon, La Manufacture, 1985.

Boesiger, W., *Le Corbusier, Œuvre complète, 1952-1957, 1957-1965*, Zurich, Artemis.

Borowiecky, Nicholas, *Le Corbusier, la Tourette and the centre measurement : an approach to the ideas and work of Le Corbusier*, Londres, Polytechnic of Central London, 1982, multig.

Boudon, Philippe, « Espace et vie à la Tourette », *Médecine de France* (Paris), 1966.

Buchanan, Peter, « La Tourette and Le Thoronet », *Architectural Review* (Londres), n°1079, janvier 1987.

Chenu, Marie-Dominique, « Les 25 ans de l'Arbresle : l'église vit dans le monde », *Témoignage chrétien* (Paris), 15 octobre 1984.

Ciampani, Pina, « Un convento caduto da cielo », *Rocca* (Assise), n°22, décembre 1960.

Ciampani, Pina, « Construire con la luce (convento de la Tourette) », *Rocca* (Assise), n°18, octobre 1961.

Colloque de sémiotique architecturale, « Espace : construction et signification, l'Arbresle, Couvent de la Tourette, 1982 », *Actes du 2^e colloque de sémiotique architecturale*, Paris, 1984.

Evans, Fabler Illtud, « La Tourette », *The architect and building news* (Londres), 2 novembre 1960.

Evans, Kit, « Couvent de la Tourette, Éveux-sur-l'Arbresle », *Architectural Design* (Londres), vol. 28, n°1, janvier 1958.

Ferro, Sergio, et al., *Dessin et chantier dans la conception et la réalisation du couvent de la Tourette de Le Corbusier*, Paris, 1981, multig.

Fontaine, G., *Un couvent de Le Corbusier*, Strasbourg, s.d., multig.

Gardiner, Stephen, « Monastery on a hill, La Tourette », *The lister* (Londres), 2 avril 1964.

Gravillon, Paul, « Le couvent de Le Corbusier, bientôt 25 ans », *Le Progrès* (Lyon), 31 août 1984.

Gresleri, Giuliano, « Un giorno con La Tourette », *Chiesa e Quartiere* (Bologne), n°16, décembre 1960.

Harries-Baker, Williams B., « Couvent de la Tourette, Éveux-sur-l'Arbresle near Lyon, France », *Architectural Design* (Londres), vol. 30, n°8, août 1960.

Harries-Baker, Williams B., « Dos Kloster La Tourette in Éveux-sur-l'Arbresle bei Lyon », *Baukunst und Werkform* (Nuremberg), n°11, 1960.

Henze, Anton, *Le Corbusier, La Tourette*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1966 (avec 72 photographes de B. Moosbrugger).

Isozaki, Areta, *Le Corbusier, Couvent Sainte-Marie-de-la-Tourette, Éveux-sur-l'Arbresle, France, 1957-1960*, Tokyo, ADA Édita (GA), 1971.

Jarnoux, Maurice et Serrou, Robert, « Premières photos du dernier chef-d'œuvre de Le Corbusier. C'est un couvent », *Paris-Match* (Paris), n°593, 20 août 1960.

Le Capitaine, Serge, « La Tourette... un an après », *Art d'Église* (Bruges), n°116, 3^e trimestre 1961.

Le Corbusier, « Entretien sur le couvent de la Tourette, j'étais venu ici... », *L'Art sacré* (Paris), n°7/8, 1^{er} trimestre 1960.

Michel, frère, « Le couvent dominicain de la Tourette, cette nouvelle Jérusalem », *Chiesa e Quartiere* (Bologne), n°116, décembre 1960.

Michel, frère, « Le couvent d'étude dominicain de la Tourette », *La vie collective* (Paris), n°310, mai 1961.

Perkin, George, « Le Corbusier's monastery of la Tourette », *Concrete Quarterly* (Londres), avril/juin 1962.

Petit, Jean, *Un couvent de Le Corbusier*, Paris, Forces Vives, 1961.

Piattier, Jacqueline, « Le Corbusier, bâtisseur de monastère, Couvent de la Tourette », *Le Monde* (Paris), 3 juin 1960.

Regamey, R. P., « Rencontres avec Le Corbusier », *Ecclesia* (Paris), n°200, novembre 1965.

Rossi, Aldo, « Le couvent de la Tourette de Le Corbusier », *Casabella* (Milan), n°246, décembre 1960.

Rossi, Aldo, « O convento de la Tourette di Le Corbusier », *Habitat* (Sao Paulo), n°68, juin 1962.

Rowe, Colin, « Dominican monastery of La Tourette, Éveux-sur-l'Arbresle », *Architectural Review* (Londres), n°772, juin 1961.

Sekler, Edwar F., *Form in architecture, Seminar in theory and criticism of architecture conducted during spring term 1960*, Cambridge, Mass. Graduate School in design, juin 1960.

Tominaga, Yuzuru, « Le Corbusier, Ventures of the Pen. The Monastery of la Tourette », *Space Design* (Tokyo), n°257, février 1986.

Torres Mc Crory, A., « El Convento de La Tourette », *Arquitectura* (Madrid), n°155, novembre 1971.

Waltenspuhl, Paul, « Le couvent Sainte-Marie-de-la-Tourette construit pour les dominicains par Le Corbusier », *Dire* (Genève), n°3, juin 1960.

Weeber, Hannes, « Le Corbusier 1960, Sainte-Marie-de-la-Tourette », *Deutsche Bauzeitung* (Stuttgart), n°8, août 1962.

Xenakis, Iannis, « The Monastery of La Tourette », in *Le Corbusier Archives*, New York, Londres, Paris, Garland Publishing, 1984, vol. 28.

PRÉFACE	5
UNE ŒUVRE DE LA MATURITÉ	7
CONCEPTION	11
RÉALISATION	43
LES OPÉRATEURS DU PROJET	63
CONSÉCRATION	107
« L'IMPORTANT C'EST LE CHOIX »	121



S O M M A I R E