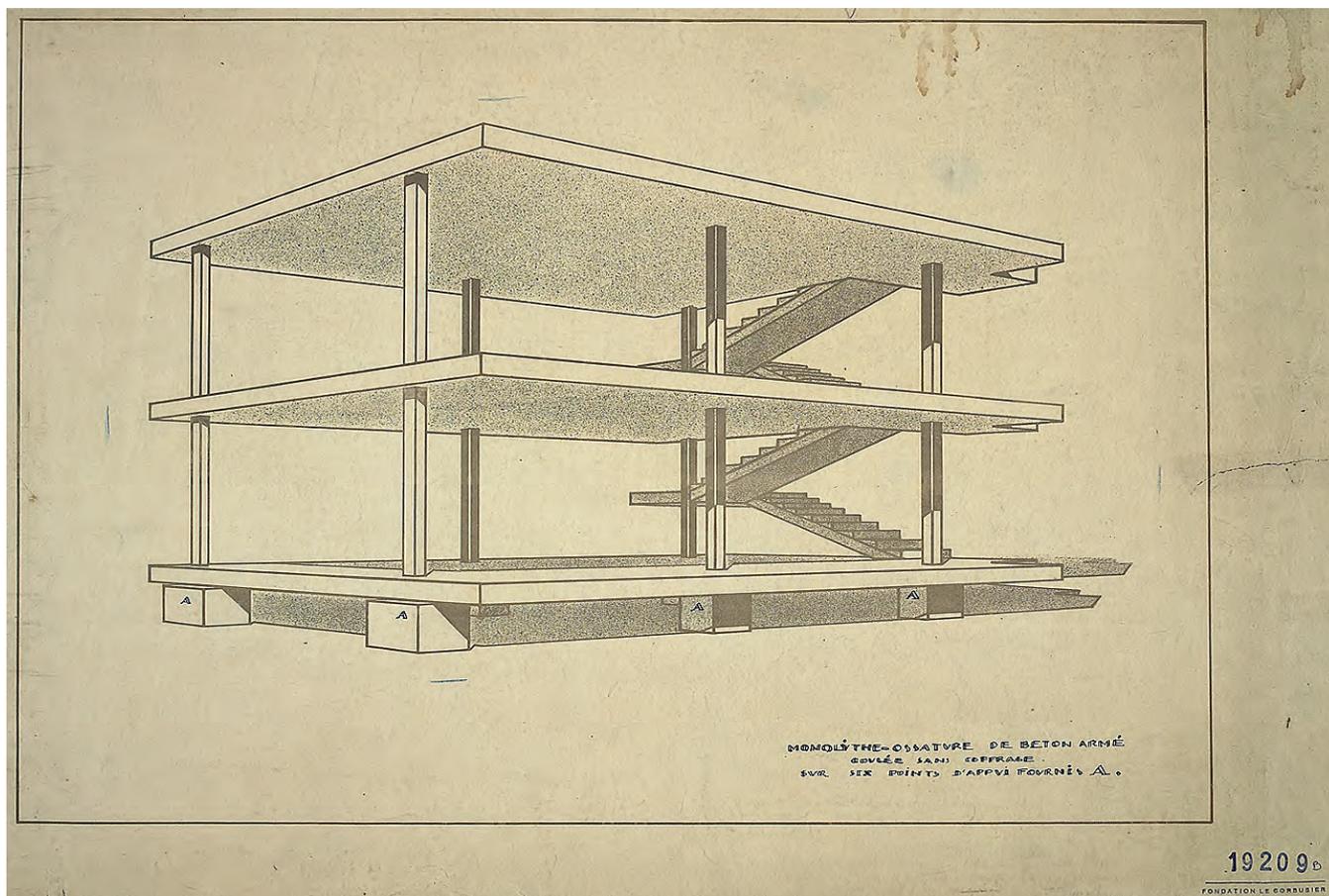


Le Corbusier : Perspective
d'une ossature type avec
escalier. Maison « Dom-ino »
1914. FLC 19209a



LA RÈGLE DU JEU

Patrick Burniat

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2022.17272>

Résumé: Le présent essai prend pour cadre général une recherche dédiée à la clarification du concept de plan libre dans l'œuvre de Le Corbusier. Au-delà du sens originel que ce dernier lui a donné, ce concept est interprété par l'auteur comme un oxymore. Cette figure discursive, en associant deux termes de sens opposés, crée un nouveau syncrétisme, résultat d'un jeu de tensions internes à la pensée corbuséenne que l'on peut considérer comme inhérent et spécifique à son mode de conception, au moins dans les années 20 et 30. C'est cette optique qui, dans le présent article, sous-tend la lecture de la métaphore du jeu, fort présente dans les écrits corbuséens de l'époque, et ce qu'elle peut apporter à la compréhension de son œuvre.

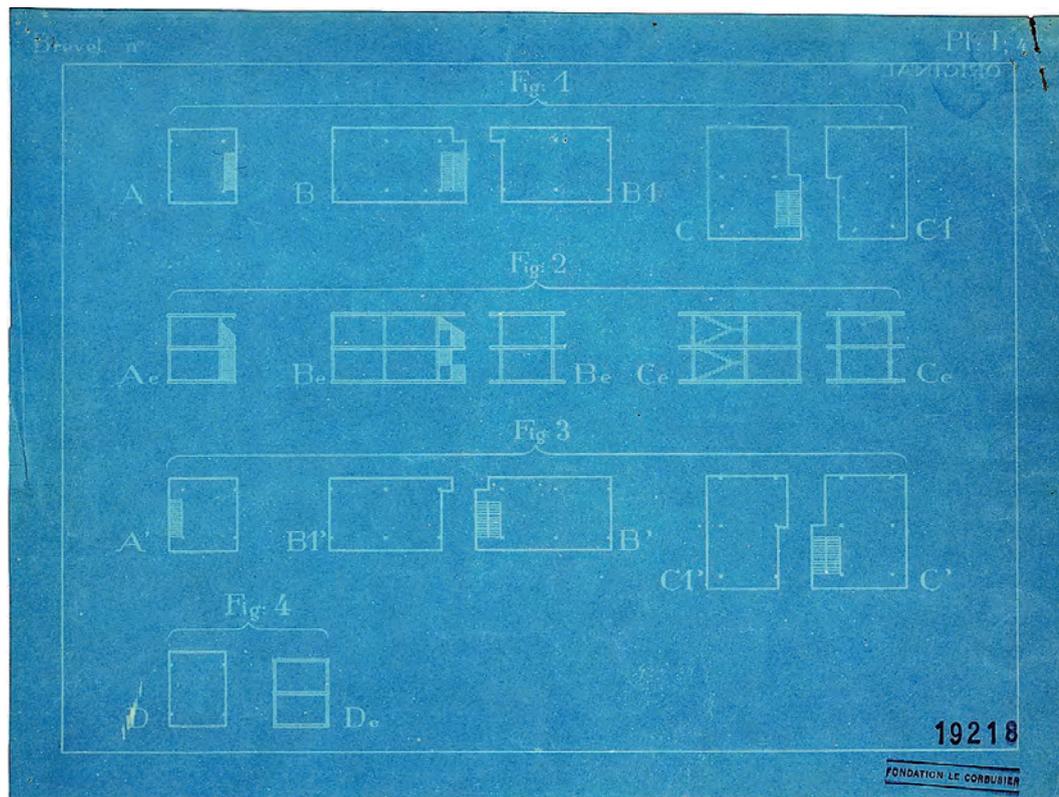
Mots clés: Le Corbusier, architecture, théorie, plan libre, jeu

Resumen: Este ensayo toma como marco general una investigación dedicada a la aclaración del concepto de planta libre en la obra de Le Corbusier. Más allá del significado original que le dio Le Corbusier, este concepto es interpretado por el autor como un oxímoron. Esta figura discursiva, al asociar dos términos con significados opuestos, crea un nuevo sincretismo, resultado de un juego de tensiones interno al pensamiento de Le Corbusier que puede considerarse inherente y específico a su modo de concepción, al menos en los años 20 y 30. Esta perspectiva es la que, en el presente artículo, subyace en la lectura de la metáfora del juego, muy presente en los escritos de Le Corbusier de la época, y que puede aportar a la comprensión de su obra.

Palabras clave: Le Corbusier, arquitectura, teoría, plano libre, juego

Abstract: The essay takes as its general framework a research dedicated to the clarification of the concept of free plan in Le Corbusier's work. Beyond the original meaning given to it by Le Corbusier, this concept is interpreted by the author as an oxymoron. This discursive figure, by associating two terms with opposite meanings, creates a new syncretism, the result of an interplay of tensions internal to Le Corbusier's thought that can be considered inherent and specific to his mode of conception, at least in the 1920s and 1930s. It is this perspective that, in the article, underlies the reading of the metaphor of the game, which is very present in Le Corbusier's writings of the time, and what it can contribute to the understanding of his work.

Keywords: Le Corbusier, architecture, theory, free plan, game



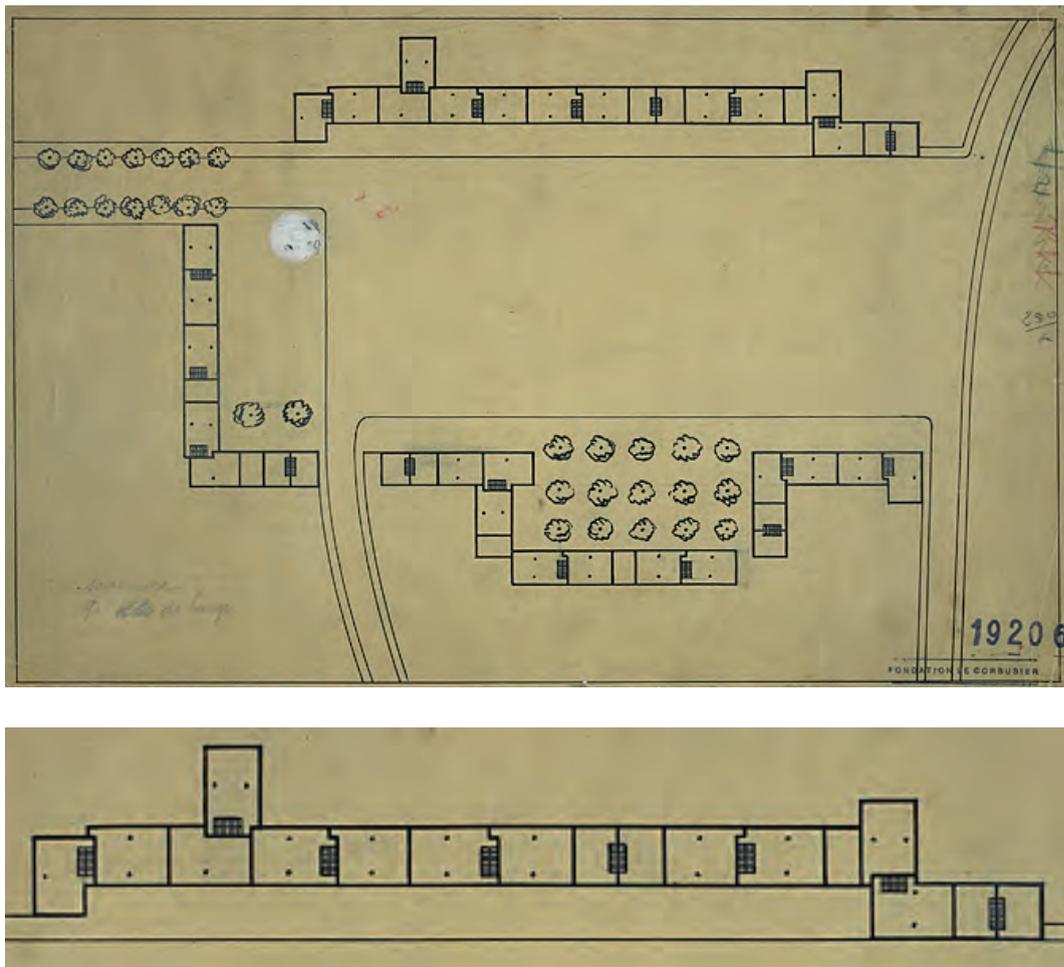
« Le peintre qui joue le vrai jeu, mime en profondeur l'aventure de la Nature — lui et la Nature. Or lui, c'est un parmi des millions certainement semblables sur leur axe ; il ne saurait être hors de l'axe — désaxé. S'il était désaxé — fou —, son existence serait sans intérêt. Son activité n'est désaltérante pour lui que s'il se sent installé sur l'axe, son axe qui est le même que celui de chacun — l'axe naturel, l'axe commun »¹.

L'architecture comme jeu

Quand on évoque ensemble ces deux termes de « règle » et de « jeu », tout le monde se remémore évidemment la célèbre définition que donne Le Corbusier en 1923 : « L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique, des volumes assemblés sous la lumière »².

Dans la première partie de cette formule, Le Corbusier qualifie le jeu architectural en actualisant la célèbre trilogie vitruvienne — *firmitas, utilitas, venustas* — qui réfère aux trois sphères de validation de l'architecture et que constituent, dans le même ordre, le Vrai, le Bien et le Beau. Sous ces nouveaux termes, Le Corbusier se réapproprie donc une référence qui régit la synthèse architecturale depuis l'antiquité. On ne peut qu'y voir le souci d'inscrire sa pratique dans une perspective continuée de l'architecture ce qu'éclaire, en d'autres termes mais tout aussi parfaitement, sa polémique avec Teige à propos du projet de *Mundaneum*³. C'est que Le Corbusier se situe de manière spécifique au sein du courant moderniste. Volontairement engagé dans le renouveau de l'architecture pour la mettre au diapason de son époque, il adopte néanmoins une posture singulière entre, d'une part, le rejet de l'académisme — dont témoignent ses « croisades »⁴ — et, de l'autre, le refus des avant-gardes modernistes les plus radicales à l'encontre desquelles il prend la « Défense de l'Architecture ». Le ton est donné : l'affirmation d'une nécessaire filiation / actualisation d'un principe « transhistorique » qu'il reconnaît dans l'Architecture (avec un grand A).

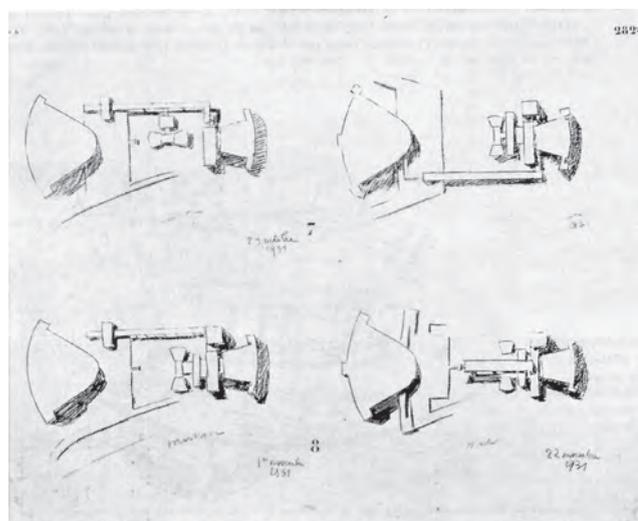
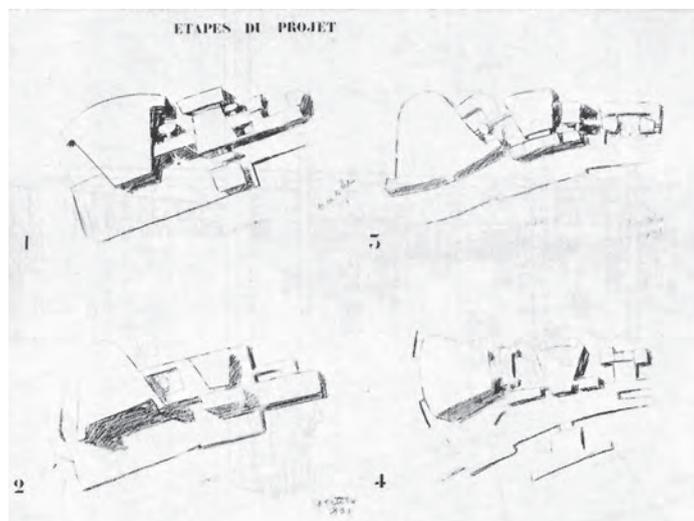
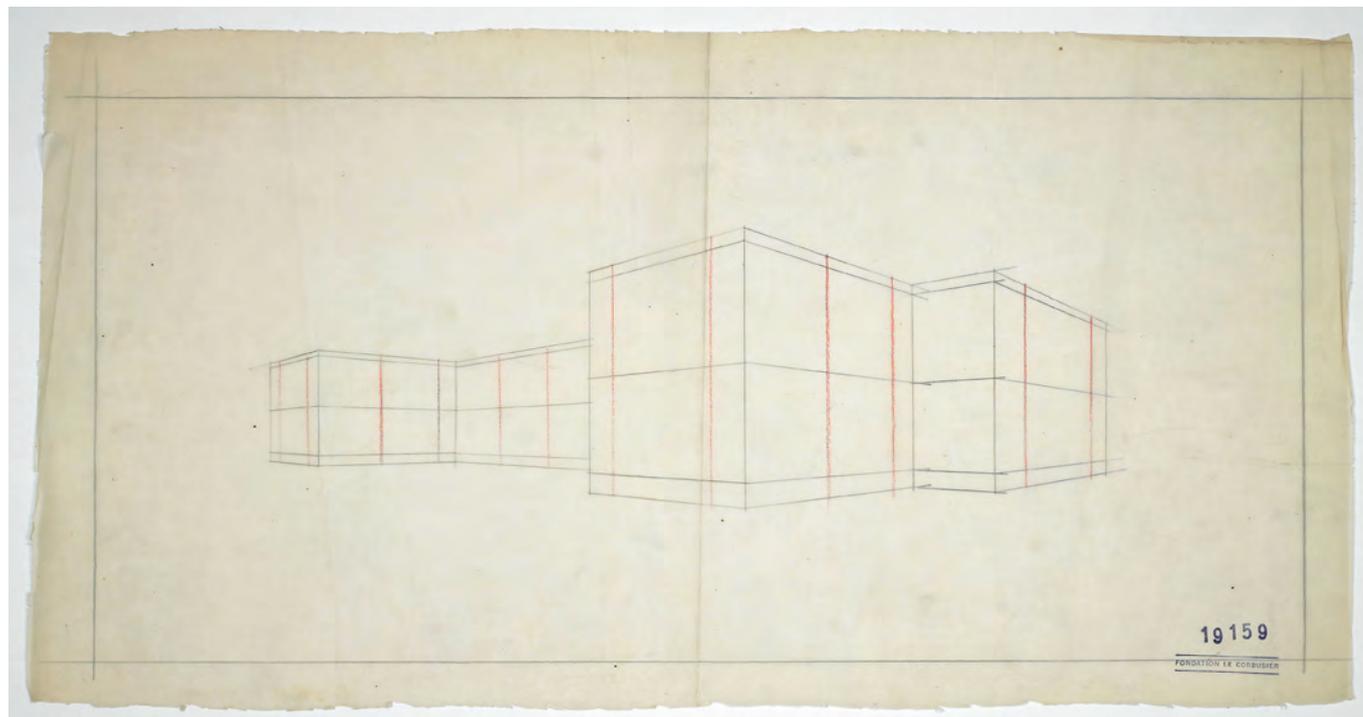
FIG. 1
Le Corbusier, projet de brevet de l'ossature Dom-ino avec ses variantes. Tirage hélió. Source : FLC 19218.



Dans la seconde partie, Le Corbusier compare l'architecture à un jeu d'assemblage de volumes. Il dévoile là sa prédilection pour un mode de composition qu'il décrit par ailleurs, très succinctement, dans le premier tome de *l'Œuvre complète* lorsqu'il aborde sa présentation de la villa Meyer. Sous le titre « Le plan libre », il note : « Remarque piquante : le plan délivré des compromis du classicisme (les "Louis" et la Haute Renaissance) a retrouvé l'allègre santé gothique, le rationalisme gothique. Mais cela en des modalités nouvelles »⁵. Le jeu corbuséen se réfère ici à ce mode de composition par parties qu'illustre bien son émerveillement pour le *Camposanto* de Pise ou, dans son monde contemporain, les silos à blé d'Amérique du Nord⁶. Quant aux « modalités nouvelles », il nous faut les identifier dans sa manière spécifique de traiter « l'unité et le tumulte »⁷. Le Corbusier, selon une optique moderne, commence par dissocier les problèmes pour mieux les résoudre séparément puis recompose les parties pour que, à la fois, elles restent visuellement distinctes mais créent au final « l'indispensable unité » : un autre des grands principes pérennes qu'il reconnaît dans l'Architecture. Dans ce but, il adopte des modes d'assemblage plutôt basés sur des facteurs de cohérence visuelle, lesquels permettent de composer un « tout » sans pour autant recourir aux techniques de composition propres aux « Louis » comme, par exemple, l'enchaînement baroque qui fusionne indistinctement les parties dans l'ensemble qu'elles forment. La lumière intervient quant à elle comme révélateur de ces formes distinctes dont elle accuse singularité, géométrie et modénature. Telles sont les grandes modalités du jeu d'architecture qui s'inscrivent en filigranes de cette définition.

FIG. 2
Le Corbusier, projet de lotissement Dom-ino et vue détaillée d'un groupement.
Source : FLC 19206.

FIG. 3
Le Corbusier : ébauche de perspective d'un lotissement Dom-ino qui montre le tracé régulateur des modules récurrents. Source : FLC 19159



Le jeu de Dom-Ino

Lorsqu'on traite du jeu dans le champ corbuséen, il est difficile de passer à côté de l'ossature Dom-Ino. Mise au point en 1915 pour concevoir une solution économique de construction de logements, l'ossature Dom-Ino sait ce qu'elle doit à ce célèbre jeu de société homophone, constitué de petites pièces rectangulaires à assembler en une chaîne continue selon des règles précises. En effet, si on examine le projet de brevet⁹ [Fig. 1], à une exception près, chaque variante de la structure Dom-Ino est dotée soit d'une excroissance, soit d'une découpe négative correspondante. Celles-ci ne semblent pas avoir d'autre rôle que de régler l'association des structures de base, comme le fait l'identité des chiffres dans une partie de Domino⁹. Dans le cas des lotissements Dom-Ino¹⁰ [Fig. 2], ces découpes obligent à des emboîtements linéaires ou perpendiculaires des structures. Sans elles, les libertés de groupement auraient été quasi infinies et le jeu, sans règle, inintéressant. Dans ce cas, la règle se définit par un mode d'association dont le seul but semble d'agir comme une assurance contre l'arbitraire pour éviter des groupements aux mesures aléatoires [Fig.3]. La liberté de composition de la chaîne Dom-Ino est donc contrainte par une règle d'association qui assure l'unité de l'ensemble.

Par ailleurs, cette ossature actualise un autre de ces grands principes que Le Corbusier reconnaît dans l'Architecture : « On peut accepter que les grandes architectures sont assises sur un système pur de structure. Ce système pur de structure qui satisfait aux exigences insatiables de la raison apporte à l'esprit une satisfaction, un émerveillement, une joie qui suscitent l'expression spirituelle et purement intellectuelle d'un système pur de l'esthétique architecturale »¹¹. Dans cet esprit, Le Corbusier exploite les potentialités du béton — allongement des portées, concentration des appuis, facilité des porte-à-faux... — pour développer un système de structure innovant tant des points de vue de l'esthétique que de la spatialité¹². L'appellation utilisée sert d'indice pour saisir cette nouvelle filiation / actualisation : « dom » pour l'antique *domus* et « ino » pour l'innovation. Le Corbusier avait aussi l'art de jouer avec les mots.

La boîte de construction

On pourrait aussi saisir l'allusion au jeu dans la formulation des Cinq points (1927) et le travail de classification, d'autonomisation et d'élémentarisation qui les accompagne, lesquels amèneront notamment Le Corbusier à concevoir plus tard les organes libres, voire — à plus grande échelle encore — les « standard ». En simplifiant, les Cinq points, les organes libres et la structure Dom-Ino qui leur est attachée peuvent être interprétés comme autant d'éléments d'architecture standardisés, comme les pièces d'un jeu de construction, permettant de projeter différents édifices sur de mêmes bases élémentaires. N'est-ce pas ce que Le Corbusier sous-entend lorsqu'il déclare, à propos des fenêtres en longueur, que « de dix mètres pour une petite maison [elles] peuvent tout aussi bien être de 200 mètres pour un palais (notre Palais de la Société des Nations) »¹³. C'est aussi le sens dans lequel il imagine, sur ces mêmes bases élémentaires, les deux réalisations fort différentes du Weissenhof à Stuttgart (1927) qui illustrent les potentialités de son manifeste « Les cinq points d'une architecture nouvelle »¹⁴. Aux critiques qu'il accusait d'être passés à côté de son objectif, Le Corbusier réexplique : « Nous avons établi les éléments types d'une maison et nous allons les combiner à votre usage [...] vous ne vous êtes pas aperçus que grâce aux libertés absolument révolutionnaires fournies par des moyens techniques nouveaux, nous avons construit deux sortes de maisons d'un usage totalement différent »¹⁵. L'objectif était bien de mettre au point un système composé d'éléments standard qui permette de diversifier les solutions. Et comme le fit remarquer Turner¹⁶, les Cinq points constituant davantage des idéaux déclinables que des éléments substantiels interchangeable, les déclinaisons du jeu pouvaient conduire à une créativité sans fin.

Cette combinatoire est par ailleurs récurrente dans l'œuvre corbuséenne : elle est aussi exploitée à plus grande échelle, par exemple dans les études qu'il mène pour le Palais de la Société des Nations, ou le Palais des Soviets [Fig. 4], ou encore la Ferme radieuse...¹⁷. Dans les avant-projets, Le Corbusier permute de mêmes éléments programmatiques jusqu'à obtenir les figures finales si emblématiques. Le processus en jeu est intéressant : outre l'économie de conception, il permet d'ouvrir les solutions à l'imprévisibilité du résultat de l'assemblage final¹⁸.

FIG. 4
Le Corbusier : huit variantes d'association des mêmes éléments principaux du Palais des Soviets.
Source : W. Boesiger (éd.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète de 1929-1934*, 12e ed. (Zurich : Editions d'architecture Erlenbach, 1991), 130.

La mise en jeu de l'architecture

En l'occurrence, on se rend vite compte que la métaphore du jeu peut aisément illustrer diverses facettes de la création architecturale. On ne peut donc s'arrêter à ces seules analogies « littérales », aussi pertinentes soient-elles. Par contre, ces premiers et rapides examens permettent de relever quelques thèmes récurrents qui, de manière sous-jacente et transversale, servent en fait le réel double intérêt de cette métaphore, les finalités du jeu : le plaisir et les interactions sociales qu'il est censé procurer.

Lorsque Le Corbusier aborde le champ de la peinture il déclare : « L'œuvre d'art est *un jeu* dont l'auteur a créé la règle »¹⁹, proposition par laquelle il affirme sans ambages son libre arbitre d'artiste moderne. Mais il ajoute immédiatement : « [...] la règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer »²⁰. Ce souci l'anime dès *Après le cubisme* (1918) : « Toutes les libertés sont acquises à l'art sauf celle de n'être pas clair »²¹. Le Corbusier est déjà en quête d'une forme de sens commun qui permette à la composition d'être « éloquente » : « La règle du jeu [...] est faite de signes d'une intelligence suffisante. Elle ne saurait faire usage d'objets neufs, inédits, inattendus, inconnus. Personne ne les reconnaîtrait. Il lui faut des sujets expérimentés, révolus, usés, limés par l'habitude, susceptibles d'être reconnus à un simple schéma »²². C'est en fonction de cet objectif de lisibilité qu'il défend à l'époque du Purisme, au contraire des déformations cubistes, la conservation de l'intégrité visuelle des objets représentés. Il joue notamment avec le mariage de leurs contours de manière à ce qu'ils restent reconnaissables dans l'ensemble pictural du tableau.

Cette intention de clarté, d'intelligibilité, mais aussi de délectation intellectuelle, qu'il exprimait là très tôt en peinture, se retrouve aussi dans sa pensée de l'architecture où cet objectif lui apparaît plus important encore : « [L'esprit] exige pour motiver sa jouissance que l'événement se développe sous ses yeux dans toute sa clarté, que l'architecture apparaisse [...]. Il exige que la règle du jeu lui soit nettement perceptible, je veux dire que l'on comprenne en quoi, par quel chemin, ces choses qui nous émeuvent se sont pour ainsi dire élevées au-dessus d'elles-mêmes. Et c'est au-delà de la sensation brutale, physique, que provoque en nous la chose considérée, qu'intervient cette lecture de l'œuvre qui est en vérité ce que veut dire le mot architecture. Eblouissante, riche, sans limites, l'intention devient claire. Et dans l'esprit de celui qui contemple, se reconstitue étape par étape, l'événement créateur. L'admiration trouve ses bases »²³. Et il complète : « La règle du jeu apparaît ; le jeu est gagné »²⁴.

Dans ce sens, Le Corbusier définit donc à l'art un objectif d'intelligibilité qu'il poursuit également en architecture où il est davantage attendu. Le jeu est interprété comme lieu par excellence de l'établissement de règles et conventions communes et intelligibles. « Nos actes sont dictés par la passion, valeur individuelle inaliénable ; la raison, valeur collective de l'expérience, guide à travers les avatars de la passion cet acte vers une destination susceptible d'être utile. Être utile, c'est un égoïsme transcendant, situer ce "moi" au milieu des autres "moi" »²⁵. Le credo corbuséen se met en place du moteur individuel de la création, qui doit passer par le filtre d'une raison collective, confrontant en quelque sorte la passion du créateur — valeur individuelle et subjective — à une raison objective, entendue ici comme « valeur collective de l'expérience » : mais comment donc situer ce moi du créateur au milieu des autres moi ? Soit, comment rendre compatible une architecture qui ressort de la subjectivité de son auteur avec une forme de sens commun qui la rende intelligible — au sens large — aux yeux des autres ?

Ce questionnement, faut-il le préciser, est inhérent au processus en cours de modernisation. La modernité est, par essence, critique à l'égard des principes conservateurs de l'imitation ou de la tradition. En poursuivant leur travail de sapes, les avant-gardes radicales consacrent paradoxalement une nouvelle tradition : celle de la rupture et de l'innovation permanente²⁶. Comment dès lors réduire les déracinements provoqués à l'égard de traditions jusque-là partagées ? Comment s'opposer aux effets d'un renouvellement rapide et radical des formes architecturales face au temps long nécessaire à leur assimilation ? Comment, dans ce cadre, objectiver et faire reconnaître une architecture nouvelle ? Ces questions interpellent manifestement Le Corbusier et le conduisent à chercher quelques règles communes susceptibles d'être partagées, sous peine d'être contraint... à jouer tout seul une partie de Solitaire.

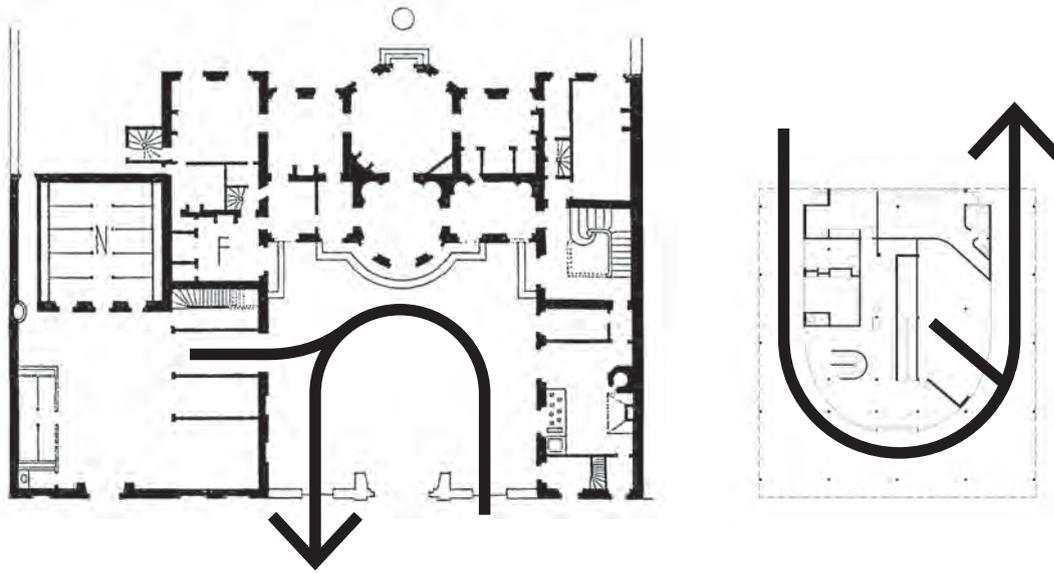


FIG. 5
Schéma comparatif de la desserte d'accès d'un hôtel de maître parisien et du rez-de-chaussée de la villa Savoye. Source : © dessin Ellen Van Huffel.

Repartir à zéro... sur la base d'invariants

Par quels biais Le Corbusier cherche-t-il à mettre en place les règles qui assurent cette éloquence architecturale et, *in fine*, cette compréhension et cette émotion partagées ? Comme l'exprime Peter Wagner, « [l]es "cultures" ne peuvent se constituer que si ce qu'elles ont en propre est mis en rapport de comparaison avec quelque chose d'autre qu'elles ne sont pas »²⁷. Dans le même ordre d'idées, Zevi avance qu' « aucun langage ne peut être inventé de toutes pièces sous peine d'annuler la communication »²⁸.

Dans ce sens, la nature même de ce qui constitue cette « expérience » et lui assure une « valeur collective », Le Corbusier va la chercher dans quelques grands principes qui seraient, selon lui, « collectivement partagés » et donc constitutifs de cet « axe commun » tel qu'évoqué en épigraphe. De manière schématique, disons qu'à partir de ces principes partagés, il déduirait des règles générales à adapter de manière circonstancielle dans ses propres réponses architecturales. Pour Le Corbusier, il s'agit en quelque sorte de maintenir des repères, établis sur base de principes formels permanents ou de formes substantielles pérennes, afin de réduire la fracture induite par le temps court, et l'absence de mémoire, de la modernité. Puis de trouver à innover sur ces bases pour redresser ce dévoiement de l'histoire qu'il décèle dans le décalage entre l'esprit nouveau de l'époque et ses expressions architecturales surannées, comme l'académisme.

D'une part, Le Corbusier va inscrire ses créations dans la longue durée de ce qui, selon lui, fit architecture dans les époques d'apogées des civilisations passées, celles qui témoignent de la mise en place de « systèmes purs » et dans lesquels son optique personnelle détecte et reconnaît (découvre et respecte) ce qu'il désigne sous le terme d'invariants²⁹. D'autre part, il va sélectionner les moyens d'une réponse universelle, basée notamment sur l'idée que « la nature avec ses lois domine notre pensée ; nos sens lui sont asservis » et que « la recherche des lois donne la clé des harmonies », le tout étant pensé dans la perspective que « les lois ne sauraient être une contrainte ; elles sont l'armature fatale, mais inébranlable, de toutes choses »³⁰. Le Corbusier distingue bien entre l'esprit et la lettre, privilégiant le premier qui permet l'actualisation, évitant la seconde qui est forcément source d'imitation.

Dans le premier groupe — les invariants de l'Architecture — ce seront donc tout à la fois, et notamment : les principes de l'unité, des proportions et des tracés régulateurs en vertu desquels, par exemple, il met au point



le moduler en référence à la tradition du nombre d'or — mais aussi adaptée à une logique de standardisation industrielle — ; ou la réincarnation dans la silhouette au bras levé à 226 cm de l'homme de Vitruve dessiné par Léonard de Vinci ; ou l'esprit de géométrie, preuve « du génie de l'esprit humain », qu'il se force aussi à reconnaître dans le fait technique propre à l'époque machiniste³¹, tout autant que dans son analyse de l'évolution de la maison de l'homme³²; ou les idéaux de perfection du « standard » qu'il découvre tant dans l'antique Parthénon que dans la Delage Grand sport des années 20 ; ou encore la règle d'adéquation entre technique et expression, dont on a parlé précédemment.

Dans le second groupe de ces faits immuables — « naturels » — on trouve l'affirmation, sur la base des théories de la psychologie de la perception par exemple, de l'existence d'invariants visuels qui répondent, selon son analyse, aux propriétés universelles des sens et de l'esprit ; ou cette construction de l'homme standard, de cet individu « objectif », défini par les invariants de sa nature humaine, par lesquels Le Corbusier considère besoins, mesures, émotions comme normés, typés : « Il nous demeure une *constante* : l'homme, avec ses raisons et ses passions — son esprit et son cœur — et, en cette affaire d'architecture, l'homme avec ses *dimensions* »³³.

Si ces dernières affirmations, même normalisées par Le Corbusier, apparaissent plus objectives que les premières qui relèvent d'une lecture purement subjective de l'histoire de l'architecture, elles sont finalement croisées dans un même argumentaire : « L'œuvre d'art qualifiée est celle dont la propriété émotive est universelle et durable ; cette affirmation présuppose une identité pratique suffisante de la nature humaine depuis toujours. La minutie de l'analyse moderne a le tort de grossir démesurément l'exception : elle met l'anormal en gros plan, éclipsant le normal [...] il est temps de rétablir l'axe autour duquel les sinuosités des variables ne sont que nuances ; on est en droit de croire à l'homogénéité de l'homme. C'est la raison pour laquelle les œuvres de toutes époques continuent à nous émouvoir. C'est dans le passé qu'on trouvera les lois axiales de l'œuvre d'art [...] la constance de notre organisme permet, en effet, d'établir certaines lois de constances applicables à l'art de tous les temps »³⁴.

FIG. 6
La cour et la galerie de cloître du Monastère de Santa Maria de Pedralbes (Barcelone). On relève la figure spatiale, régulière et unitaire, de la cour du cloître versus la disparité de traitement de la façade "interne" de la galerie périphérique.
Source : P. Burniat (1996)



Ainsi, c'est dans ces invariants, qui ressortent de principes jugés permanents ou de phénomènes naturels, véritables principes trans-subjectifs constitutifs de « l'axe commun, naturel », que Le Corbusier considère dès lors comme « collectivement partagés » qu'il va fonder ses réponses architecturales pour inscrire l'innovation dans des schémas pérennes d'intelligibilité. Il va dès lors utiliser une série de procédures de conception qui lui permettent en quelque sorte de parler au présent du passé et de l'universel car « passé, présent, avenir, c'est tout uniment la réaction du même homme aux mêmes agents provocateurs »³⁵.

Des procédures de conception « éloquentes »

Si c'est bien sur ce type de principes invariants que le plan libre corbuséen se fonde d'un côté, il s'actualise de l'autre par le biais de procédures de conception spécifiques au rang desquelles on peut relever : l'élémentarisation et l'épuration ; l'inversion ; le déplacement des concepts ; la réconciliation des contraires.... Ce sont, comme l'a déjà remarquablement observé Colquhoun³⁶, autant de procédures qui permettent à Le Corbusier, en s'appuyant sur des éléments connus, de créer des « comparaisons » à partir desquelles rendre également ses compositions « éloquentes ».

Quelques exemples connus et moins connus : les pilotis marquent en creux le premier niveau du système tripartite classique — le soubassement — dont ils conservent la trace tout en inversant l'expression ; le pilotis garde l'élancement de la colonne classique mais se trouve totalement épurée, dépouillée de ses oripeaux, chapiteaux, socles et cannelures ; la fenêtre en longueur inverse la fenêtre verticale ; le toit plat se substitue au toit à versants ; le plan libre ne peut s'interpréter sans la connaissance critique du plan paralysé ; la promenade architecturale déjoue systématiquement les caractères types de la « marche » du plan Beaux-Arts tout en conservant son rôle déterminant dans la composition spatiale ; et on ne peut saisir tout l'intérêt de la villa Savoye sans reconnaître en filigrane les marques des sources d'inspiration que constituent respectivement le type de l'hôtel de maître parisien sur le plan du rez-de-chaussée [Fig. 5] et du type du cloître sur le plan d'étage [Fig. 6 & 7].



Mais aussi : la géométrie de l'architecture comme artefact fait « écho », ou crée une « riposte acoustique », à l'égard du paysage naturel ; la radicalité novatrice de la cité de refuge ne peut se lire qu'à l'aune de son contexte urbain XIXe ; la symétrie d'une composition est simultanément déjouée par un équilibre asymétrique des baies ; le schéma corbuséen des quatre compositions vise à concilier dans une même figure l'organicité domestique du plan libre et la volonté architecturale d'une enveloppe prismatique. Etc, etc.

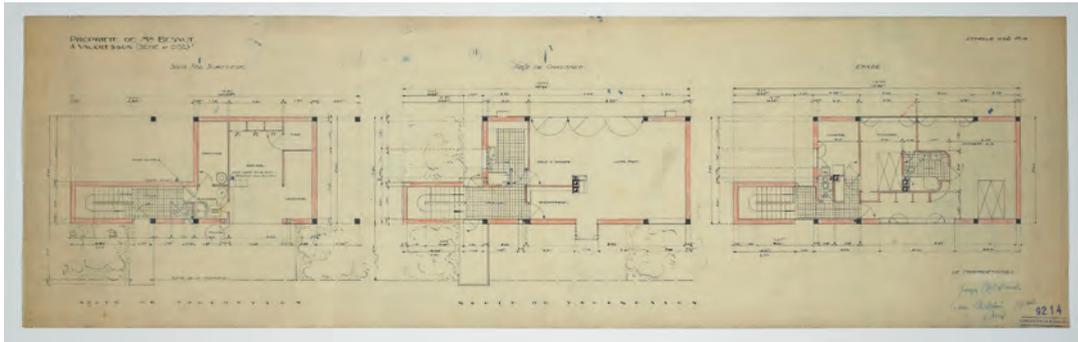
Dans tous ces exemples, des mises en tension duales sont établies, diachroniques ou synchroniques, qui permettent d'activer la signification de l'objet considéré, tout autant que sa nouvelle matérialisation exprime l'innovation par la distance prise par sa résolution spécifique, circonstancielle, à l'égard de la référence originelle.

Et la plupart du temps, ce jeu dual crée un nouveau syncrétisme qui parle à la fois des deux termes mis en jeu et de la nouvelle réalité créée. Outre le concept de plan libre en tant que tel, un autre exemple est certainement celui du concept de transparence virtuelle tel qu'évoqué par Rowe et Slutzky à propos, notamment, du traitement de l'entrée du projet de Palais de la Société des Nations³⁷. On en découvre aussi la trace dans les relations spécifiques nature / architecture que Le Corbusier met en place : il ne cherche pas à s'y intégrer de manière organique, pas plus qu'il ne cherche, comme les classiques, à la soumettre à son ordre, mais c'est la confrontation directe de l'architecture avec une nature préservée qui caractérise l'ensemble.

Un jeu éloquent mais complexe

Si la clarté, « l'éloquence », recherchée par ces procédures de conception, constitue l'un des buts du jeu architectural de Le Corbusier, il ne doit pas être ramené à un objectif univoque de simplicité. Pour Le Corbusier, l'architecture doit être le reflet de la complexité d'intentions multiples : « Si l'esprit aime à discerner, à lire l'intention, à comprendre le jeu qui lui est proposé, rien ne le rebute davantage que les "solutions bêtes". L'art est nuance ;

FIG. 7
Vue de la terrasse du 1er étage de la villa Savoye confrontant les façades extérieure (régulière et unitaire) et intérieure (traitement diversifié des baies).
Source : W. Boesiger (éd.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète de 1929-1934*, 12e éd. (Zurich : Editions d'architecture Erlenbach, 1991), 23.



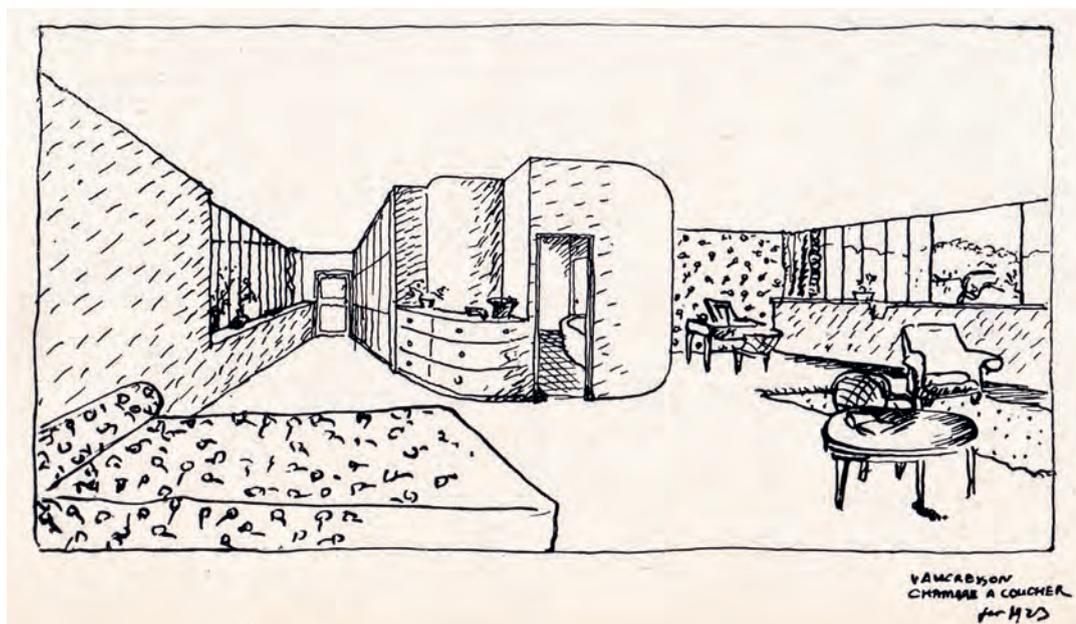
la nuance est l'infiniment perceptible. Et si, enfin, l'esprit se croit rassasié, subitement il découvre dans l'œuvre contemplée depuis longtemps de nouvelles intentions. Et jamais la grande œuvre architecturale n'a dit son dernier mot »³⁸.

La lisibilité fonctionne donc de concert avec un objectif de complexité, thème sur lequel Le Corbusier multiplie ses interventions : « Si c'est une simplicité résultant d'une grande complexité et d'une grande richesse, tout va bien »³⁹ ; « Le grand art est simple ; les grandes choses sont simples. Mais n'oublions jamais [...] que si le simple est grand et digne, c'est qu'il n'est, par définition, que la synthèse du compliqué, du riche, du complexe. C'est un comprimé »⁴⁰. L'objectif de lisibilité, qui assure la compréhension, intègre également celui de la complexité, qui enrichit la perception et... le plaisir du jeu.

FIG. 8
Le Corbusier : plans de la villa Besnus à Vaucresson (1923). Source : FLC 09214

FIG. 9
Le Corbusier : perspective intérieure du rez-de-chaussée de la villa Besnus. Source : FLC 9208.

FIG. 10
 Le Corbusier : perspective
 intérieure du 1er étage de la
 villa Besnus.
 Source : W. Boesiger, O.
 Storonov (éd.), *Le Corbusier
 et Pierre Jeanneret, Œuvre
 complète de 1910-1929*,
 5e ed. (Zurich : Editions
 d'architecture Erlenbach,
 1948), 48.



Vaucresson, 1923 : la villa Besnus [Fig. 8 à 12]

La villa Besnus illustre parfaitement cette stratégie de conception corbuséenne à l'aube même de sa nouvelle carrière parisienne. Elle nous offre un exemple très explicite de plusieurs mises en tension qui confèrent à l'œuvre la richesse de sa complexité, l'objet étant « tendu » par une multitude d'intentions convergentes qui dépassent, et de loin, la simple expression de la satisfaction des besoins et/ou de la résolution des questions techniques.

Déjà le volume, d'une géométrie épurée, contraste avec l'agencement libre du plan⁴¹. L'ossature est incluse dans les façades, libérant chaque étage de la structure porteuse : le plan libre peut se mettre en place. La cage d'escalier est hors-œuvre, venant se placer de manière détachée et tangentielle à la façade avant : Le Corbusier exploite « l'allègre santé gothique ». A chaque niveau, le point d'entrée est dans un angle, imprimant une circulation en boucle qui forge la hiérarchie des intimités spatiales. Chaque étage est différent, quoique marqué de manière analogue par un noyau central autour duquel l'espace s'enroule littéralement et Le Corbusier énonce de manière énigmatique : « on découvrait le plan libre (aménagement de la salle de bain au milieu de l'étage) »⁴².

Un contraste important s'établit entre cette organisation spatiale très fluide et la rigidité suggérée par l'implacable symétrie de la façade vers jardin, laquelle fait penser à un petit Trianon épuré, le retrait de l'escalier l'escamotant de ce côté à la vue. Un contraste dont la partition spatiale intérieure ne souffre cependant pas : la disposition symétrique de la baie est en parfaite correspondance avec les mesures et les usages du plan, même si ce dernier est asymétrique. Mais clairement, l'extérieur montre de ce côté bien plus que le résultat d'un intérieur : on est loin de la façade pensée comme « visage » mais bien comme façade libre, répondant à ses propres intentions.

Quant à la façade avant, elle présente un traitement qui superpose symétrie et asymétrie. Un axe vertical enchaîne centralement la porte du garage, l'oriel du rez jardin et la fenêtre en longueur du premier étage. L'oriel marque également le point focal d'équilibre des poids visuels des baies asymétriques : la plus grande à droite pour compenser la baie verticale et le plein de l'escalier à gauche. Cette composition est ambivalente : elle semble vouloir transcrire « à la fois » le caractère hiératique de la façade vers jardin *versus* la liberté et le dynamisme du plan intérieur, résumant en quelque sorte le jeu dual à l'œuvre.

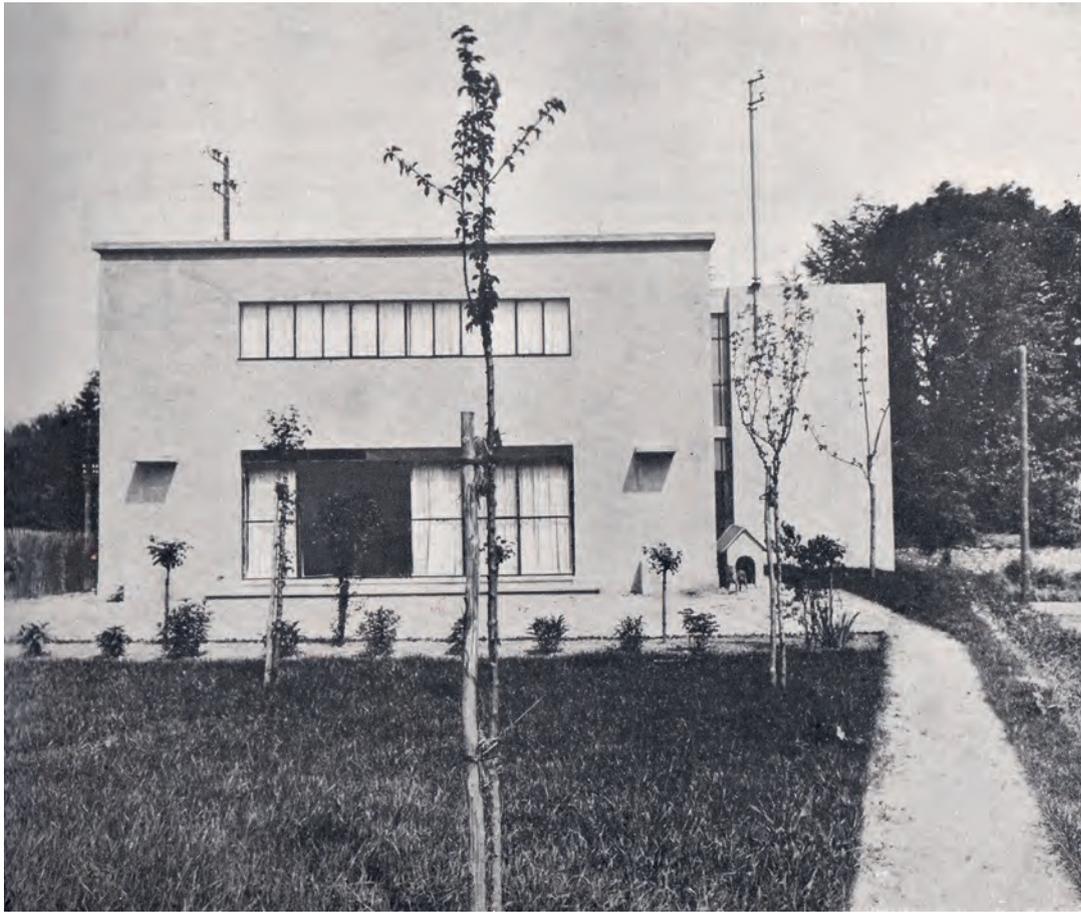


FIG. 11
Le Corbusier : élévation vers
jardin de la villa Besnus.
Source : W. Boesiger, O.
Storonov (éd.), *Le Corbusier
et Pierre Jeanneret, Œuvre
complète de 1910-1929*,
5e ed. (Zurich : Editions
d'architecture Erlenbach,
1948), 51.

La villa Besnus apparaît en effet comme le résultat d'un « jeu » qui interpelle l'observateur sur les intentions de l'auteur. En l'occurrence, Le Corbusier paraît s'amuser à une révision critique de l'archétype de la villa palladienne et, au-delà, du plan Beaux-Arts, références qu'il n'esquisse qu'à travers l'image de la façade arrière, fortement connotée, comme pour stimuler l'attention de l'observateur. Au-delà, il déjoue les attentes que cette façade inspire et multiplie les procédures analysées plus haut : inversion, déplacement de concept, réconciliation de contraires Ainsi, l'escalier hors œuvre imprime un accès tangentiel, plutôt que central ; l'entrée latéralisée, la circulation en boucle et la découverte progressive de l'espace — une « promenade architecturale » en devenir — prennent le contre-pied de la « marche », cette progression dans l'axe des pièces du plan Beaux-Arts ; au centre vide de la « sala », haut lieu de représentation domestique de la villa palladienne, se substitue le volume plein de la salle de bain, fonction triviale mais ô combien moderne ; l'espace convexe, typique de la modernité corbuséenne, ouvert, fluide et continu, formé autour du noyau central, inverse l'espace concave et les pièces fermées des plans traditionnels. Le jeu du contrepied, synchronique ou diachronique, est systématique.

En regardant la photo iconique de la façade arrière de la villa Besnus dans *l'Œuvre complète*, on remarquera que les tentures de la grande baie centrale sont fermées de manière asymétrique, trahissant la présence des ouvrants du grand châssis et, à leur suite, l'asymétrie du dispositif spatial intérieur. Un véritable clin d'œil qui ne peut qu'interpeller un observateur attentif sur les déclinaisons du jeu dual mis en place et dont l'originale éloquence est tributaire des procédures qui lui donnent forme et sens.

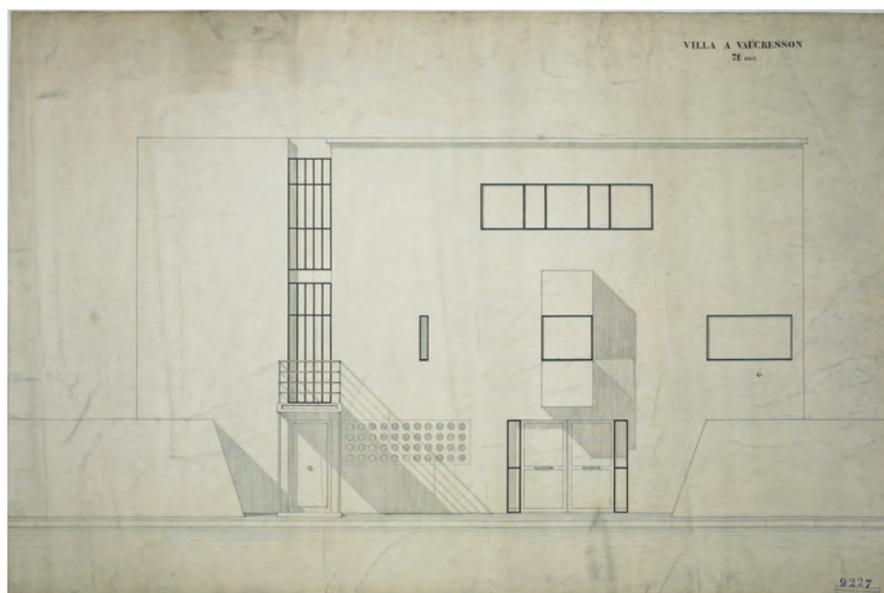


FIG. 12
Le Corbusier : élévation vers
rue de la villa Besnus.
Source : FLC 9227.

Relancer le jeu : la seconde libération

Avec toutes ses prises de position qui inverse, contrarie, confronte, détourne, les logiques de l'architecture Beaux-Arts ou de la tradition, la démarche créative de Le Corbusier adopte certains des « travers » que Françoise Choay relève dans son analyse du modèle de l'utopie de Thomas More⁴³ : il s'agit d'un exercice en miroir. Choay relève en effet que le modèle moréen s'élabore « à partir d'un travail préalable sur et contre des données réelles dont il s'agit d'inverser la valeur »⁴⁴. Dans ce processus critique, « à chacun des défauts qu'inventorie sa lentille objectivante correspond, comme renvoyée par un miroir, une qualité inverse »⁴⁵. Par comparaison, la nouvelle optique innovante de l'architecture corbuséenne procède d'un jeu qui reflète l'image en miroir du système qu'il désire dépasser. Tel est le système que Le Corbusier met en place dans les années 20 et dont il devra à terme modifier quelque peu les références afin de ne pas rester enfermé dans l'image spéculaire du système décrié, un problème que Choay a également bien cerné dans sa critique du modèle moréen et dont les conclusions peuvent s'appliquer ici : « Cette fixation [au stade du miroir] ne peut être positive, c'est-à-dire sécurisante, qu'à condition de s'inscrire à un moment précis du développement et doit être ensuite abandonnée, sous peine d'aliénation. Moyen temporaire de faire face et de s'affirmer dans l'intersubjectivité à un moment de totale vulnérabilité, elle constitue pour la suite une menace permanente d'inhibition et de blocage. L'image spéculaire que constitue à sa manière le modèle spatial assure de même la recollection d'une identité menacée et permet d'affronter le changement avec sérénité. Mais en accaparant définitivement le miroir de la critique, le modèle spatial condamne, lui aussi, à la longue, au narcissisme et à la stéréotypie »⁴⁶.

Au final, il était donc impératif que Le Corbusier « relance le jeu » sous peine de sombrer dans un nouvel académisme ... moderne, horizon dans lequel Johnson et Hitchcock l'avaient d'ailleurs piégé en l'exposant comme l'un des principales figures de leur grande exposition new-yorkaise de 1931, immortalisée dans leur publication intitulée *The international Style*⁴⁷. Privilégiant l'observation de la lettre plutôt que de l'esprit de l'œuvre corbuséenne, ils n'en retenaient que les éléments substantiels — les formes iconiques de l'architecture corbuséenne — et se montraient oublieux des règles et principes qui animaient son jeu et qui seuls étaient susceptibles de le faire évoluer⁴⁸.

« Il n'y a finalement de joie véritable que dans la "qualité du jeu" et c'est sur cette vérité que l'histoire sans cesse recommence. Qualité du jeu, finesse, nuance. Il n'y a pas d'autres raisons de vivre. »⁴⁹

Author

Patrick Burniat est architecte et docteur en Art de bâtir. Aujourd'hui professeur honoraire, il a consacré sa carrière à l'enseignement de l'architecture à l'ISACF La Cambre puis à la Faculté d'architecture de l'Université libre de Bruxelles. Auteur de diverses publications sur l'histoire et l'analyse de l'architecture moderne, il fut en particulier co-organisateur de la Rencontre Le Corbusier et la Belgique — dont il a publié les actes (Bruxelles : CFC Editions, 1997) — et auteur d'un ouvrage titré : *Le plan libre de Le Corbusier ou l'architecture mise en tension* (Bruxelles : Editions de l'ULB, 2021)

Notes

- 1 Le Corbusier, « La peinture », *Le Corbusier, œuvre plastique* (Paris : Morancé, 1938), 12-13.
- L'auteur remercie Anne-Sophie Daout (Bibliothèque de la Faculté d'architecture de l'ULB) et Katrine Fournier (Médiathèque de l'ENSA Paris Belleville) pour l'aide apportée à la consultation de ce document.
- 2 Le Corbusier, *Vers une architecture*, 3e éd. (Paris : Vincent, Fréal & Cie, 1958), 16.
- 3 Le Corbusier, « Défense de l'architecture », *Architecture d'aujourd'hui*, n°10 (octobre 1933), 38-61.
- 4 Le Corbusier, *Croisade ou le Crépuscule des Académies* (Paris, G. Crès & Cie : 1933).
- 5 W. Boesiger, O. Storonov (éd.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète de 1910-1929*, 5e éd. (Zurich : Editions d'architecture Erlenbach, 1948), 87. Voir aussi : Patrick Burniat, « Gothique versus classique », *Le plan libre de Le Corbusier ou l'architecture mise en tension* (Bruxelles : Editions de l'ULB, 2021), 157-159.
- 6 Le Corbusier, *Vers une architecture* ..., 10.
- 7 Boesiger, *Œuvre complète 1910-1929* ..., 132. Voir aussi : Burniat, « L'Unité et le tumulte ; le tout et ses parties », *Le plan libre* ..., 164-166.
- 8 Jean Petit, *Breveté sans garantie du gouvernement* (Lugano : Fidia ed. d'Arte, 1996), 13.
- 9 Burniat, « Une découpe énigmatique », *Le plan libre* ..., 51-54.
- 10 Boesiger, *Œuvre complète 1910-1929* ..., 24-26.
- 11 Le Corbusier, « L'esprit de vérité », *L'Architecture vivante*, automne (Paris : Morancé, 1927), 5.
- 12 Burniat, « A la recherche du "système pur" », *Le plan libre* ..., 50-51.
- 13 FLC C3-16-111/114.
- 14 Alfred Roth, *Zwei wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* (Stuttgart : Fr. Wedekind & C°, 1927).
- 15 Le Corbusier, « La signification de la cité-jardin du Weissenhof », *L'Architecture vivante*, n°19 (Paris : Morancé, 1928), 9-15.
- 16 Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne* (Paris : Macula, 1987), 139.
- 17 Burniat, « Autonomie et combinatoire », *Le plan libre* ..., 160-162.
- 18 Burniat, « Les abattis de Le Corbusier », *Le plan libre* ..., 162-163.
- 19 Le Corbusier, « La peinture », *LC œuvre plastique* ..., 23.
- 20 Le Corbusier, « La peinture », *LC œuvre plastique* ..., 23.
- 21 Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, *Après le cubisme* (Paris : Altamira, 1999), 93.
- 22 Le Corbusier, « La peinture », *LC œuvre plastique* ..., 23-24.
- 23 Le Corbusier, *Une maison un palais* (Paris : G. Crès et Cie, 1928), 5.
- 24 Le Corbusier, *Une maison un palais* ..., 72.
- 25 Le Corbusier, « Architecture d'époque machiniste », *Journal de psychologie normale et pathologique* (Paris : PUF, 1926), 325.
- 26 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (Paris : Seuil, 1990).
- 27 Peter Wagner, *Liberté et discipline, les deux crises de la modernité* (Paris : Métailié, 1996), 74.
- 28 Bruno Zevi, *Le langage moderne de l'architecture* (Paris : Dunod, 1981), 8.
- 29 « Le purisme exprime non les variations mais l'invariant. » (Ozenfant, Jeanneret, *Après le cubisme* ..., 92).
- 30 Ozenfant, Jeanneret, *Après le cubisme* ..., 41-42.
- 31 Burniat, « L'esprit d'ordre et de géométrie », *Le plan libre* ..., 106-108.
- 32 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* (Paris : Crès & Cie, 1926), 14-15.
- 33 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Paris : Vincent, Fréal & Cie : 1960), 31.
- 34 Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, *La peinture moderne* (Paris : G. Crès et Cie, 1925), 149.
- 35 Le Corbusier, « Architecture d'époque machiniste », *Journal* ..., 328.
- 36 Alan Colquhoun, « Déplacement des concepts chez Le Corbusier », *Recueil d'essais critiques* (Bruxelles : Mardaga, 1985), 59-74.
- 37 Colin Rowe, Robert Slutzky, *Transparence réelle et virtuelle* (Paris, Ed. du Demi-cercle, 1992).
- 38 Le Corbusier, *Une maison un palais* ..., 10.
- 39 Le Corbusier, « L'esprit nouveau en architecture », *Almanach d'architecture moderne* (Paris : G. Crès et Cie, 1925), 39.
- 40 Le Corbusier, « L'esprit nouveau en architecture », *Almanach* ..., 39.
- 41 La villa Besnus est une parfaite illustration du 2e type des Quatre schémas de composition de Le Corbusier. Voir : Le Corbusier, *Précisions* ..., 134-135.
- 42 Boesiger, *Œuvre complète de 1910-1929* ..., 48.
- 43 Françoise Choay, *La règle et le modèle* (Paris : Seuil, 1980).
- 44 Choay, *La règle et le modèle* ..., 179.
- 45 Choay, *La règle et le modèle* ..., 178.
- 46 Choay, *La règle et le modèle* ..., 183.
- 47 Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The international style : architecture since 1922* (New-York, Norton : 1932). Traduction française par : Claude Massu, *Le style international* (Paris : Parenthèses, 2001).
- 48 Voir : « Contenu formel ou substantiel des concepts architecturaux » et « La seconde libération » dans : Burniat, *Le plan libre* ..., 87-92 & 215-238.
- 49 Le Corbusier, *Une maison un palais* ..., 32.