



**HAL**  
open science

## La représentation de la cellule familiale dans les logements de Le Corbusier

Nathalie Simonnot

► **To cite this version:**

Nathalie Simonnot. La représentation de la cellule familiale dans les logements de Le Corbusier. Pierre Hyppolite et Marc Perelman. Le Corbusier. L'art de se loger et de le dire, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, pp.155-171, 2020, 978-2840163657. hal-04126520

**HAL Id: hal-04126520**

**<https://hal.science/hal-04126520>**

Submitted on 3 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# La représentation de la cellule familiale dans les logements de Le Corbusier

Nathalie SIMONNOT

## INTRODUCTION

Parmi les travaux consacrés à l'œuvre de Le Corbusier, rares sont les études qui ont relevé le rôle de la figure humaine dans les représentations produites par l'architecte. Tout au plus peut-on trouver quelques réflexions récentes dans l'article qu'Olivier Cinqualbre consacre aux esquisses de maisons et de villas dans le catalogue de l'exposition *Le Corbusier, mesures de l'homme*, organisée au Centre Georges-Pompidou en 2015<sup>1</sup>. On trouve aussi trace d'observations intéressantes dans l'article plus ancien de Gérard Monnier qui, en 1987, s'intéresse aux « Images de l'espace habité<sup>2</sup> » et souligne la présence de personnages dont la présence apporte une clef de compréhension au dessin. Une recherche exhaustive permettrait sans doute de repérer d'autres réflexions tant le volume de travaux sur Le Corbusier est conséquent mais force est de constater qu'aucune étude à part entière n'a été réalisée jusqu'ici sur la place des personnages dans la production corbuséenne. Vaste sujet qui nécessiterait une entreprise de recherche importante, cet article vise avant tout à définir quelques axes de réflexion basés à partir d'un corpus de documents graphiques gigantesque dont il a fallu parcourir la totalité.

L'ensemble des dessins (esquisses, plans) conservés par la Fondation Le Corbusier, produits par Le Corbusier et son atelier tout au long de sa carrière sur la seule production architecturale et urbaine, a été analysé. Ont donc été éliminées les œuvres artistiques, cinématographiques, photographiques, etc., dans lesquelles la figure

1. Olivier CINQUALBRE, « Maisons et villas (1921-1931). L'éloquence des esquisses », in *Le Corbusier, mesures de l'homme*, Olivier CINQUALBRE et Frédéric MIGAYROU (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015, p. 71-77.

2. Gérard MONNIER, « Images de l'espace habité », in *Le Corbusier, une encyclopédie*, Jacques LUCAN (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 176.





humaine est également présente, voire même prédominante comme dans les œuvres plastiques. Ces dessins ont été consultés à partir de l'édition complète des documents graphiques de l'architecte réunis dans les 32 volumes de *The Le Corbusier archive*<sup>3</sup>. Premier constat : sur la totalité des documents (32 291 pièces graphiques représentant 215 projets), un très faible pourcentage de dessins comporte des personnages, une conclusion que la seule lecture d'ouvrages consacrés à l'œuvre de Le Corbusier ou produits par lui-même peut en apparence infirmer puisque ces derniers comportent un nombre non négligeable de figures humaines. On en déduit que Le Corbusier a essentiellement fourni à la médiatisation et assuré sa propre réception grâce à des dessins comportant des personnages.

La permanence de ces figures, en particulier dans les programmes de logements, corrélée avec le rôle qu'ils occupent dans la compréhension du projet architectural en termes d'espace, de circulations et de fonctionnalité, justifie l'intérêt de cette étude. L'analyse allant des premiers travaux aux expressions maîtrisées des projets conçus sur plan libre sera suivie d'une étude sur l'identité et le rôle de ces personnages, puis de questionnements sur la variabilité de leur représentation. Ces observations permettront de dresser quelques conclusions ouvrant plusieurs pistes de recherche.

#### UN OBJET DE RECHERCHE À CONSTITUER

##### *Un champ diffus*

D'une manière générale, l'étude de la représentation des personnages dans la production architecturale est un sujet à la fois passionnant et décourageant. Passionnant par la multiplicité des formes que ces derniers prennent, leur rôle dans l'image, leur présence à des moments clés de la conception du projet qui en facilitent l'interprétation. Ces éléments rendent cette investigation particulièrement riche et prometteuse pour comprendre le rôle de la représentation dans la conception et la communication du projet. Décourageant cependant tant la quantité de documents à étudier nécessite un cadrage rigoureux et raisonnablement limité à des études de cas monographiques, thématiques ou chronologiques.

Procédé commode pour signifier l'échelle, la figure humaine est présente dans de nombreux projets, même si la tradition académique de l'école des Beaux-arts l'avait prohibée dans les rendus. Le paradoxe veut que l'on maintienne ces personnages, malgré leur présence évidente et visible, dans l'ombre du projet. Transparents – au

3. H. Allan BROOKS et Alexander TZONIS, *The Le Corbusier Archive*, New York, Londres et Fondation Le Corbusier Paris, Garland Publishing, Inc., 32 vol., 1982-1985. Les documents supplémentaires non publiés dans ces ouvrages ont été consultés à partir de : *Le Corbusier Plans*, FLC, Tokyo/Paris, DVD, 2005.





sens propre dans de nombreuses images contemporaines, comme au sens figuré –, ils sont considérés comme des ajouts superficiels, extérieurs aux réelles problématiques de l'architecture. Accessoires placés au dernier moment, enjolivement de la représentation afin d'en assurer la crédibilité et le potentiel immersif, les personnages restent les grands absents des questionnements en matière de représentation architecturale et urbaine. Quelques rares études récentes viennent toutefois infirmer ce constat, sans non plus que l'énoncé d'un objet de recherche à part entière soit formulé explicitement. L'exposition organisée par Jean-Pierre Chupin au Centre Canadien d'Architecture en 2011-2012, intitulée *Sur les traces des gens* constitue une première tentative. « Des sujets minuscules, quasi fantomatiques, font ressortir l'aspect grandiose d'un bâtiment. Des clients élégamment vêtus évoquent le caractère luxueux d'un projet présenté lors d'une compétition. Les foules donnent l'impression d'animation et de mouvement urbain bouillonnant [...] ces gens fictifs forment une population imaginaire, et légitiment ainsi le design de leur environnement<sup>4</sup>. » Peu de temps après, l'anthropologue Sophie Houdart qui s'intéresse au rôle des personnages dans le processus d'élaboration du projet architectural, affirme que « l'histoire du peuplement en architecture reste globalement à faire<sup>5</sup> ». De notre côté, face à la prolifération de panneaux publicitaires assurant la promotion de projets immobiliers en milieu urbain, nous avons conduit une recherche sur le rôle des personnages dans la capacité de séduction de ces images conçues pour la communication et la vente du projet<sup>6</sup>. Récemment et sur un autre thème, l'exposition organisée par Alfred Marks au Het Nieuwe Instituut à Rotterdam – *Dressed by architects* – traite de la mode vestimentaire dans les dessins et les photos d'architecture<sup>7</sup>. Les projets exposés, bien que remarquables par la qualité des personnages représentés et de leur mise en scène dans l'environnement urbain, restent toutefois atypiques, éloignés de la production courante d'innombrables représentations graphiques (dessins, photos, maquettes) où les personnages sont figurés sous forme de traits abstraits ou de modèles stéréotypés. Ces exemples témoignent d'un intérêt naissant pour le sujet que de nouvelles recherches doivent maintenant conforter et prolonger.

4. Consultable sur : <http://www.cca.qc.ca/fr/expositions/1562-sur-les-traces-des-gens>

5. Sophie HOUDART, « Peupler l'architecture ». Les catalogues d'êtres humains à l'usage des concepteurs d'espace », in *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 7, n° 4, 2013, p. 761-784. Consultable sur : <http://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2013-4-page-761.htm>

6. Paola MORENO, Nathalie SIMONNOT, Daniel SIRET, « Ambiances à vendre : la représentation des personnages dans les supports de promotion des projets immobiliers », in *Cahiers thématiques*, n° 12, Richard KLEIN et Éric MONIN (dir.), Lille, ENSAPL, 2013, p. 119-127.

7. Alfred MARKS, « Dressed by architects », *Surprising finds from the collection*, n°5, Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, 2015. Consultable sur : [http://tijdelijkmodemuseum.het-nieuweinstituut.nl/sites/default/files/online\\_magazine\\_1.pdf](http://tijdelijkmodemuseum.het-nieuweinstituut.nl/sites/default/files/online_magazine_1.pdf)





### *Le logement, le noyau de la cellule familiale*

Pour ce qui concerne Le Corbusier, l'importance des personnages dans les représentations du logement est une évidence qui s'impose à la seule lecture de l'Œuvre complète<sup>8</sup>. C'est à cette échelle que Le Corbusier choisit de les faire figurer de manière détaillée en les singularisant d'autres programmes présentés dans une dimension plus large où les personnages ne sont que de minces silhouettes anonymes. Les élévations et les perspectives des pièces du logement permettent de mettre en scène des figures humaines qui forment des cellules familiales types déclinées selon la composition du foyer (personne seule, couple, couple avec enfants, famille avec visiteurs extérieurs, animaux parfois). Cette représentation évolue : à mesure que Le Corbusier élabore les éléments du plan libre, les personnages augmentent en nombre, puis évoluent dans la seconde partie de sa carrière vers les représentations normées du Modulor où le modèle de famille type tend à disparaître. Cette analyse concerne aussi bien le logement collectif qu'individuel, les vues intérieures qu'extérieures ; la production des années vingt et trente est particulièrement riche à étudier en raison du réalisme qui est conféré à ces figures et des scénarios mis en place pour produire un discours sur un fonctionnement familial idéal.

#### DES PREMIÈRES APPARITIONS

##### À LA DÉMONSTRATION DES QUALITÉS DU PLAN LIBRE

### *Des représentations figées*

La figure humaine apparaît pour la première fois dans le projet de la maison Domino en 1914 (FLC19178 et FLC19321<sup>9</sup>). Plusieurs perspectives montrent le projet à l'échelle urbaine. À chaque fois, deux ou trois personnages peuplent un espace démesurément vide, simples silhouettes non reconnaissables en genre formant le prétexte à un remplissage de la rue. L'aspect est figé, immobile et froid. Même constat deux ans plus tard avec le projet de la villa Schwob en 1916 (FLC32104). Les personnages sont montrés en situation extérieure, isolés, raides. Leur rôle est mineur et n'apporte pas d'élément de compréhension supplémentaire au projet. Il s'agit d'un peuplement passif et conventionnel. La vue d'un homme dans une pièce de la cité ouvrière de Saint-Nicolas d'Aliermont en 1917 (FLC22403) n'est finalement guère différente même si le personnage est détaillé : de face, les mains dans les poches d'un pantalon extrêmement large (que l'on retrouve dans d'autres projets de la période,

8. LE CORBUSIER, *Œuvre complète*, Zürich, éd. Girsberger, 8 volumes publiés de 1930 à 1970.

9. Les numéros entre parenthèses correspondent à la numérotation donnée par La Fondation Le Corbusier à chaque dessin de Le Corbusier.





comme la maison Monol en 1919), pull rayé, le visage gribouillé, il sert ici à indiquer l'échelle puisque des cotes sont notées sur les éléments du dessin. Quelques meubles et plantes forment le cadre très figé de cette représentation maladroite.

### *Fluidité de l'espace*

Durant la première partie des années vingt, ces représentations n'évoluent guère, à l'exception d'un projet de maison d'artiste en 1922 (FLC30198, fig. 1). L'artiste peintre à son travail pointe son pinceau en direction d'un autre personnage, une femme probablement, située à l'extérieur de la pièce sur le toit terrasse de la maison, à moins que ce geste ne montre l'artiste prêt à donner les premiers coups de pinceau à son tableau. L'interprétation diverge mais dans le premier cas le peintre unit par ce mouvement les deux extrémités de la composition dans un geste qui traverse l'ensemble de l'espace, sans obstacles, à l'image de l'air et de la lumière qui parcourent la pièce librement. C'est une évolution majeure que la production de la seconde moitié des années vingt va conforter puisque les personnages vont servir à illustrer les qualités du plan libre dans les dessins en perspective. Si les plans, les coupes et les élévations exposent sans mal les principes constructifs, la vue en perspective qui correspond à des dessins de rendu, c'est-à-dire à ceux qui vont être vus, a besoin de recourir à des éléments supplémentaires pour faciliter la démonstration.

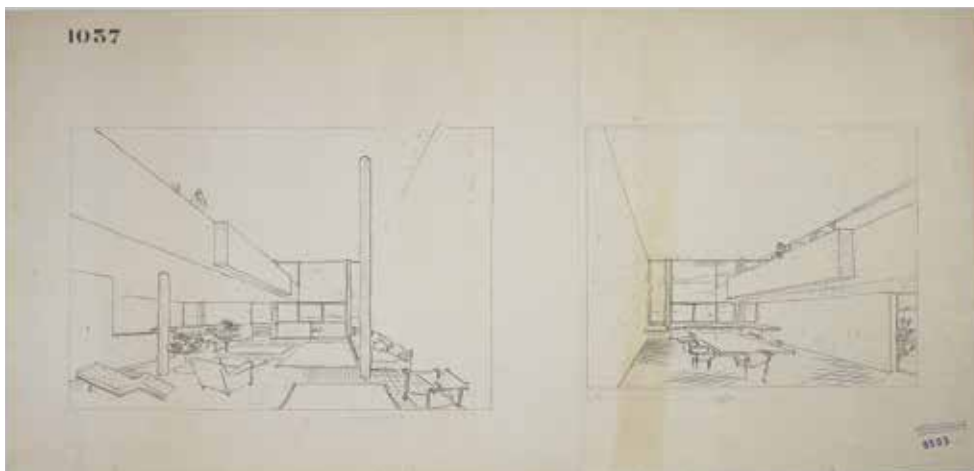


Fig. 1 - FLC30198 Le Corbusier et Jeanneret Pierre, Maison d'artiste, 1922.  
Source : Le Corbusier, *Early buildings and Projects 1912-1923*, New York, Londres et Fondation Le Corbusier Paris, Garland Publishing, Inc., 1982, p. 297.





### *Au secours des demi-niveaux*

Les perspectives intérieures de la villa Baizeau à Carthage en 1928 (FLC08503, fig. 2) n'aident à comprendre l'imbrication des niveaux décalés qu'au moyen des personnages placés sur les demi-niveaux en mezzanine. Si la coupe explique parfaitement ce système

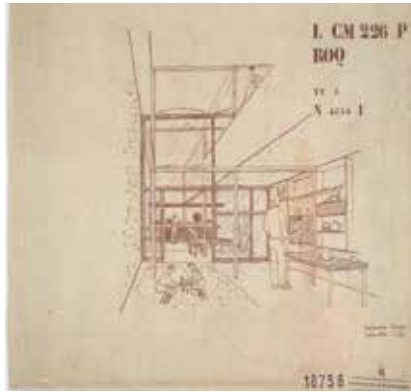


Fig. 2 - FLC08503 Le Corbusier et Jeanneret Pierre, Villa Baizeau, Carthage, 1928.  
Source : Le Corbusier, *Buildings and Projects 1928-1929*, New York, Londres et Fondation Le Corbusier Paris, Garland Publishing, Inc., 1984, p. 132.

constructif destiné à favoriser la ventilation naturelle des pièces dans un mouvement ascensionnel de l'air<sup>10</sup>, la vue en perspective reste malaisée. Avec les personnages, l'espace compris entre la mezzanine et le plafond retrouve une dimension réelle où l'on comprend qu'il s'agit bien d'un niveau d'habitation à part entière. Sans leur présence, la mezzanine apparaît comme très rapprochée au plafond. En outre, la position des personnages permet de mettre en évidence la vue surplombante qui est offerte depuis cet espace, englobant dans un seul regard deux niveaux entiers de l'habitation. Fluidité de la composition, cloisonnement habile de l'espace, circulation aéraulique facilitée, mais aussi possibilité de surveillance (important dans un cadre familial

avec des jeunes enfants), les qualités de l'agencement des demi-niveaux sont réelles et seront enrichies jusqu'au système du casier à bouteilles des cités radieuses. D'autres projets reprennent la disposition de personnages sur les demi-niveaux, une figure de style pour Le Corbusier qui en fait une marque propre.

Le plan libre facilite les circulations. Dans la maison de Monsieur X à Bruxelles en 1929 (FLC8529), le personnage est en train de monter un escalier depuis le niveau inférieur. Seule la partie supérieure de son corps est visible, une représentation désormais habituelle car elle reprend le modèle des demi-corps placés sur les mezzanines mais aussi tout à fait nouvelle puisqu'elle introduit l'idée de mouvement, absent jusque-là. Ce dessin reste toutefois atypique, les personnages placés dans des éléments de circulation tels que les escaliers ou les couloirs étant rares.

10. Amina HARZALLAH, *Les Ambiances thermo-aérauliques de la villa Baizeau à Carthage de Le Corbusier*, mémoire de DEA, Ambiances architecturales et urbaines, ENSA de Nantes, laboratoire CERMA, soutenu en juillet 2002, 1 vol., 142 p.



*Le lien entre l'intérieur et l'extérieur*

Le Corbusier montre une prédilection pour les personnages représentés près d'une fenêtre et dont le regard porte vers le lointain, à l'exemple d'une perspective intérieure de la maison de Monsieur Errazuris au Chili en 1939 (FLC8982). L'homme à sa fenêtre vise à renforcer le lien entre l'intérieur et l'extérieur du logement. Il admire la mer. L'extérieur, dans sa dimension paysagère, est à portée de vue depuis l'intérieur du foyer grâce à de grands vitrages permis par le plan libre. C'est le compromis d'un état idéal où l'homme est physiquement à l'abri dans son foyer tout en étant à l'extérieur par la pensée. Rêve d'unité entre le logement et la dimension urbaine, le personnage marque ici le point central de la composition, même quand il est décalé. Le regard se porte immédiatement sur lui et il synthétise à lui seul le fonctionnement du logement corbuséen. Cette figure de style devient un leitmotiv, repris dans de nombreux autres projets, y compris tardifs comme une étude d'habitation HEM à Roubaix en 1953 (FLC20767 et FLC20813, fig. 3). La perspective conjugue les avantages de la coupe à hauteur du vitrage, ce qui le rend invisible, avec les qualités d'une mise en scène réaliste. Deux personnages sont sur la loggia (une femme et un enfant), deux autres à l'intérieur du logement (un homme et une femme à la cuisine). Ils paraissent unis dans le même espace, sans obstacles physiques car « l'espace vide est un espace transparent où l'habitant-spectateur visualise le vide jusqu'aux ouvertures<sup>11</sup> ». On trouve chez Jean Dubuisson au même moment une représentation proche dans les dessins de la Résidence du Parc à Croix (1950-1962)<sup>12</sup> : même si la perspective est



Fig. 3 - FLC20813 Le Corbusier et Jeanneret Pierre, HEM, étude d'habitation Roubaix 1953.  
Source : Le Corbusier, *Projet pour un stade olympique, Badgad and Other Buildings and Projects*, New York, Londres et Fondation Le Corbusier Paris, Garland Publishing, Inc., 1984, p. 13.

11. Marc PERELMAN, *Le Corbusier, une froide vision du monde*, Paris, Michalon Éditeur, 2015, p. 114.

12. Jean DUBUISSON, Résidence du Parc, Croix, perspective extérieure avec détail de la cellule habitée. Cité de l'architecture et du patrimoine, fonds Jean Dubuisson, dossier 224 IFA 3043, doc. EG-08-04-08-01. Consultable sur : [http://archiwebture.citechaillot.fr/fonds/FRAPN02\\_DUBJE/inventaire/vignette/document-19749](http://archiwebture.citechaillot.fr/fonds/FRAPN02_DUBJE/inventaire/vignette/document-19749)







réalisée depuis l'extérieur et montre le vitrage de face, on retrouve la mère et l'enfant sur la loggia, le père et un autre enfant à l'intérieur, unis dans un même groupe par l'absence d'obstruction visuelle. La famille est réunie, l'intérieur et l'extérieur pourtant séparés par un vitrage forment strictement le même espace. Cet entre-deux idéal ne trouve sa pleine signification que grâce aux personnages. Aux cinq points de l'architecture qui synthétisent la doctrine corbuséenne sur les qualités du plan libre, pourrait être ajoutés un sixième point relatif aux personnages. Au-delà d'humaniser des compositions sinon abstraites, ils introduisent à la pensée de l'architecte en unissant en un seul point focal toute une théorie. Ils forment ainsi l'instrument de compréhension et d'interprétation de l'architecture dans ses dimensions spatiales, structurelles et distributives.

#### UNE ORGANISATION FAMILIALE TYPE

##### *Une vision conventionnelle de la famille bourgeoise*

Entre 1934 et 1939, Le Corbusier travaille sur des projets de logements dans le cadre de la réorganisation agraire. L'un des dessins (FLC28619A, fig. 4) montre une salle à manger, immense, et la cuisine adjacente séparée par une cloison coulissante interrompue à mi-hauteur.

Le couple de paysans (sabots, vêtements de travail) est à table dans l'attente du repas qui est préparé à proximité par une autre femme, sans doute une domestique. Curieuse représentation qui fond dans un même ensemble la domesticité habituellement réservée aux classes bourgeoises avec les travailleurs des champs. La domestique à la cuisine tend le bras vers le couple dans un geste d'appel. *A contrario*, peut-on voir ici deux hommes à table et l'épouse à la cuisine ? L'identification difficile du personnage de dos mais dont les chaussures sembleraient signifier qu'il s'agit d'une femme ne permet pas de statuer définitivement. La force dégagée par le corps de ce personnage aux épaules larges et aux jambes massives est courante chez Le Corbusier dans ces années. Plus étonnant encore, la présence d'une cloison séparative basse entre la salle à manger et la cuisine qui est remplie de livres, là encore un élément d'ameublement peu habituel en milieu rural. L'interprétation variable de cette représentation suscite des questionnements sur l'organisation familiale que l'architecte a voulu mettre en évidence. Le chien placé au premier plan, couché sur le sol, est une figure de style courante que l'on retrouve dans d'autres projets quel que soit le lieu (en ville ou en milieu rural). En 1939, un type de maison pour ingénieurs et contremaitres à Lannemezan (FLC31515), reprend la composition du dessin précédent : ici, le salon salle à manger avec un couple homme-femme clairement identifié à table au moment du café. Au fond, dans une cuisine toujours séparée par une cloison mobile, une femme est probablement occupée





à nettoyer les restes du repas. Les livres en évidence sur des étagères, le coin du feu, la vaisselle dans des placards, le transistor et quelques plantes meublent cet intérieur confortable largement ouvert sur la nature dans un moment de détente pour le couple. L'indication « ingénieurs et contremaîtres » fournit la réponse manquante dans le précédent projet ; il s'agit bien d'un logement destiné à un statut professionnel et social clairement identifié qui peut justifier la présence d'une domesticité. Enfin, dans un projet de maisons montées à sec en 1938 (FLC19372), le logement est mis en scène dans une vision très conventionnelle : la femme à la cuisine, place où elle est souvent représentée, que ce soit l'épouse ou la domestique, l'homme sur la loggia et le chien couché au premier plan.

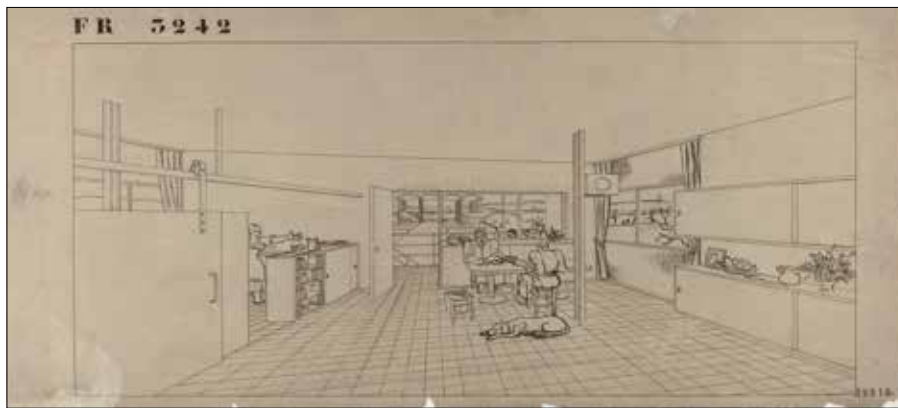


Fig. 4 - FLC28619A Le Corbusier et Jeanneret Pierre, *Réorganisation agraire, ferme et village radieux*, 1938 Le Corbusier, *Buildings and Projects 1937-1942*, New York, Londres et Fondation Le Corbusier Paris, Garland Publishing, Inc., 1983, p. 432.

En dehors de ces représentations familiales, la figure féminine est rarement présente dans les dessins. C'est l'homme qui fait figure de silhouette, de modèle ou d'unité de mesure. La femme n'est représentée qu'en tant que partie d'un modèle familial type. Marc Perelman note le côté réactionnaire de Le Corbusier à l'égard des femmes et cite les propos de l'architecte expliquant dans *La ville radieuse* en 1933 : « La femme à son foyer, à ses enfants, cela représente moins d'offre de main-d'œuvre. Cela promet moins de chômage<sup>13</sup> [...] ». Il faut rappeler que cette remarque, que l'on perçoit aujourd'hui comme réactionnaire, était assez partagée dans ces années d'incertitude économique et de basculement politique au niveau européen. Si elle exprime sans ambiguïté la pensée de Le Corbusier, elle reste néanmoins assez banale.

13. LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, Paris, éd. Vincent, Fréal et C<sup>ie</sup>, 1964 [1933], p. 76, cité par Marc PERELMAN, *op. cit.*, p. 70.



*La place des enfants*

Dans l'article qu'il consacre aux images de l'espace habité, Gérard Monnier parle de la surveillance possible des enfants par la mère de famille, autre démonstration des qualités du plan libre et de la fluidité de l'espace. La femme peut continuer ses tâches domestiques tout en gardant un œil sur ses enfants même s'ils ne sont pas dans la même pièce, comme dans le cas des demi-niveaux. On trouve ces représentations dans plusieurs projets : dans un immeuble pour ouvriers à Zurich en 1934 (FLC24074), deux enfants jouent sur le tapis et la mère est à proximité visuelle. Dans le projet d'unités d'habitations transitoires en 1944 (FLC19265), un bébé s'accroche à la table de la salle à manger dans un graphisme qui l'apparente curieusement à celui des matériaux de la maison. Le projet pour Roq et Rob à Cap Martin en 1949 témoigne de la même constance puisque les enfants sont toujours montrés au sol quel que soit leur âge (FLC18758, fig. 5). Ils forment le centre de gravité de la composition et le point vers lequel converge en premier le regard.

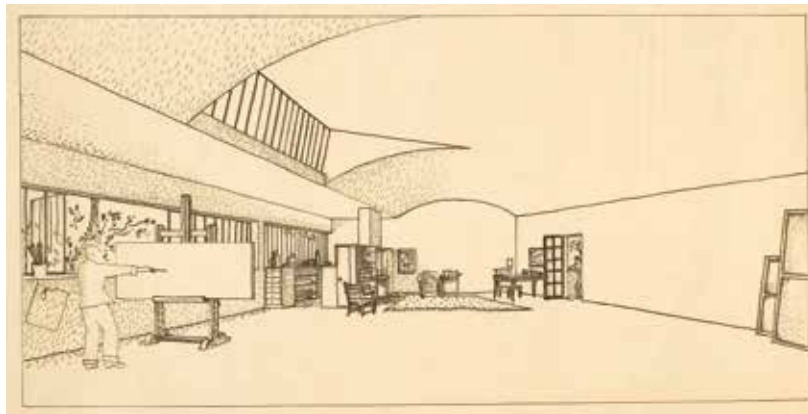


Fig. 5 - FLC18758 Le Corbusier et Jeanneret Pierre, Roq et Rob, 1949  
Le Corbusier, *Projet Roq et Rob, Roquebrune Cap Martin, and Others Buildings and Projects*, New York, Londres et Fondation Le Corbusier Paris, Garland Publishing, Inc., 1983, p. 95.

Les enfants occupent dans les dessins de Le Corbusier une place qui leur est rarement accordée, du moins dans la représentation, dans les espaces communs du logement. Ils ne jouent pas dans leur chambre mais bien dans l'espace familial, à même le sol, une attitude finalement assez courante puisque les enfants aiment partager le même espace que celui où se trouvent les autres personnes. Les espaces communs (salon et/ou salle à manger qui sont souvent confondus) deviennent la pièce principale du foyer, lieu de préparation et de prise des repas, lieu de détente pour le père souvent





occupé à lire dans un fauteuil ou à admirer le paysage depuis la loggia, enfin lieu d'activités pour les enfants. Leur présence très importante dans les dessins, au-delà de signifier la prééminence sociale d'un modèle type (un couple, des enfants) trahit l'obsession d'un homme que l'on disait attristé d'être sans descendance.

### *Sport et détente*

On connaît le tropisme de Le Corbusier pour la pratique sportive. L'entre-deux-guerres réveille les consciences nationales, voire nationalistes, pour le culte d'un corps sain, une histoire qui n'est plus à faire et qui a déjà fourni nombre de contributions scientifiques, pas plus qu'on ne pointera l'ambiguïté de la pensée corbuséenne à ce moment délicat de l'histoire. Attachons-nous à ces représentations où le logement fournit le cadre d'une expression sportive libérée. L'image très connue, largement médiatisée, des appartements Wanner à Genève (fig. 6<sup>14</sup>, 1928) a connu une réception large qui est due à l'activité du personnage principal bien davantage qu'au cadre architectural lui-même, aussi remarquable soit-il. Sur la terrasse du logement, l'homme pratique la boxe sous le regard bienveillant de l'épouse placée dans une attitude passive sur la mezzanine, une inactivité temporaire puisque le tapis sur le garde-corps montre qu'elle est affairée à son ménage. La démonstration par le personnage masculin témoigne des qualités de l'espace : possibilité de profiter du plein-air depuis son logement, pratiquer un sport sans entraves spatiales, le cadre de la pièce étant suffisamment grand, être chez soi et au dehors en même temps. On retrouve l'idée du personnage à la fenêtre, dans un entre-deux qui conjugue les bénéfices de l'intimité domestique avec les plaisirs d'une situation extérieure. Le sport est une activité de plein-air, il se pratique dehors sauf si le logement réserve une pièce extérieure à cet effet. L'idée largement défendue d'un corps sain, dans un logis clair et ventilé dans une ville salubre englobe la doctrine corbuséenne en fusionnant toutes les échelles.

Le temps du repos et de la détente devient également un leitmotiv. Que ce soit dans les dessins de la maison Loucheur en 1929 (FLC18253) où l'homme assis au premier plan guide le regard vers le reste de la pièce, dans celui des logements de la Basilique à Sainte-Baume en 1948 (FLC17725 et FLC17793) où l'homme assis encore lit le journal aux côtés d'une femme debout, les représentations sont identiques. Le foyer est le lieu de détente du travailleur, masculin on l'aura compris. Que ce soit dans des activités délassantes ou contemplatives, les personnages sont là pour accentuer l'impression que le logement moderne est le lieu du repos et de l'épanouissement.

14. LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, *Immeuble Wanner*, Genève, jardin suspendu d'un appartement, 1928, in *Œuvre complète, 1910-1929*, vol. 1, Zurich, Girsberger, 1937, p. 182.



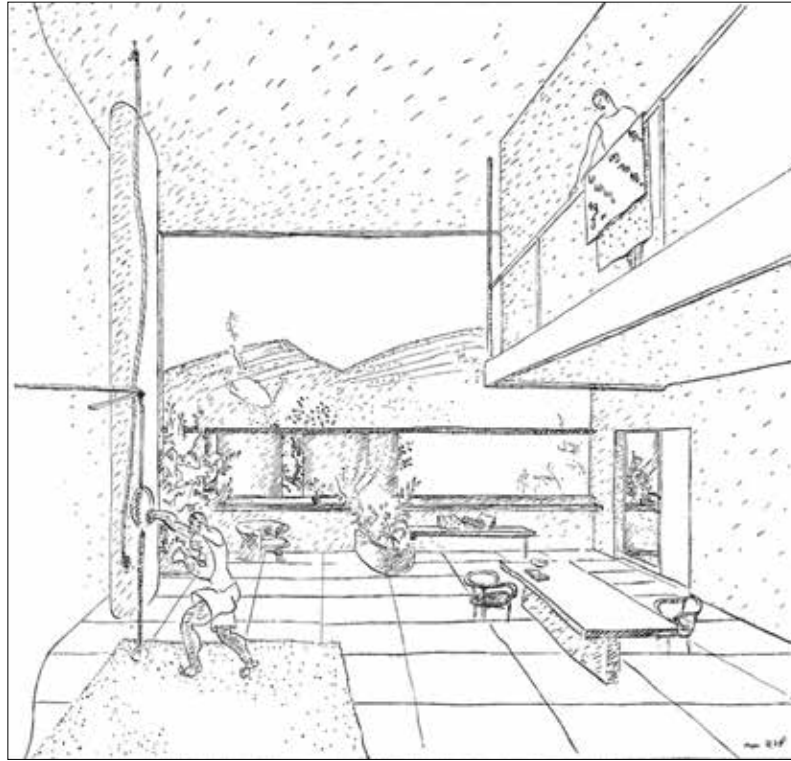


Fig. 6 – Boxeur Imm Wanner Le Corbusier et Jeanneret Pierre,  
Immeuble Wanner, Genève, jardin suspendu d'un appartement, 1928.  
Source : Le Corbusier, *Œuvre complète, vol. 1 : 1910-1929*, Zurich, Girsberger, 1937, p. 182.

#### LES VARIATIONS DE LA REPRÉSENTATION

##### *Une « belle brute »*

De manière générale, lorsque les personnages sont représentés à l'échelle du logement, leurs tenues et leurs attitudes sont souvent les mêmes. Les hommes sont habillés avec un pantalon, une veste, parfois un chapeau dans les scènes extérieures. Les femmes dont la féminité reste discutable sont davantage reconnaissables à leurs jupes ou à leurs robes qu'à leur silhouette. Lorsque les visages sont dessinés – car ils sont parfois noircis ou hachurés –, ils ne sont que très sommairement esquissés sous la forme d'un profil ou des yeux, de la bouche et du nez ; dans tous les cas, ce sont des visages inexpressifs. C'est par le dessin des corps que l'architecte transmet ses idées. Les exemples de la villa Baizeau ou des appartements Wanner, contemporains l'un de l'autre,





montrent des corps aux dos puissants, aux épaules larges, aux bras et aux jambes épais, sculptés par des musculatures viriles, y compris chez les femmes. Cette prédilection pour un corps massif et solide à l'excès demeure une constante puisqu'on la retrouve dans le dessin du Modulor, marqué par la silhouette d'un corps où les épaules et les cuisses sont hypertrophiées, une corpulence dans laquelle Marc Perelman perçoit les caractéristiques d'une « belle brute<sup>15</sup> ». Le boxeur des appartements Wanner possède en outre des pieds boudinés et déformés, des biceps maladroitement dessinés, le corps est coiffé d'une petite tête de moineau quasiment dépourvue de crâne. Le corps sportif corbuséen « ne s'apparente en rien au corps du sportif d'élite, caractérisé par une musculature altière<sup>16</sup> ». Ces figures parfois caricaturales soulignent le discours de l'architecte en faveur d'un corps modelé par la pratique sportive ou le travail manuel. Les personnages des projets agraires sont des corps de paysans musclés et bronzés. La force physique qui se dégage de ces êtres est une beauté virile et primaire, brute et naturelle qui vise à exalter la salubrité d'un environnement purifié par un retour à la nature et par des logements conçus en relation avec l'air et le soleil. On pourra chercher aussi dans ce culte d'un physique en bonne santé aussi bien les marques de l'hygiénisme que le souvenir du traumatisme de la première guerre mondiale où les corps sont sortis meurtris et abîmés. La terreur des « gueules cassées » est encore vive dans les esprits. Après une telle épreuve, cette vision optimiste du corps triomphant est refondatrice pour la société. Mais elle rejoint aussi les doctrines totalitaires sur l'idée d'un esprit sain dans un corps sain et dont les années trente formeront la clef de voûte. Notons enfin que Le Corbusier était lui-même un sportif tout au long de sa vie. Le fils d'Eugène Claudius-Petit se souvient, enfant, avoir vu Le Corbusier faire le tour du Parc des Princes en footing tous les matins de bonne heure<sup>17</sup> et l'on sait son goût pour la natation qu'il pratiquait aussi régulièrement que possible.

### *Un « mode d'emploi de la maison moderne »*

On l'aura compris, les personnages sont placés en des points importants de la composition et non au hasard des espaces vides qu'il faudrait meubler. Qu'ils soient placés au premier plan, en surplomb sur la loggia, près d'une fenêtre, en position centrale ou désaxée, de manière proche ou lointaine, les figures de Le Corbusier attirent immédiatement le regard en fonctionnant comme une grille de lecture de l'espace architectural. Plus encore, ils sont là pour signifier une présence, un investissement physique et psychique des lieux habités dans un sentiment de confort et

15. Marc PERELMAN, *op cit.*, p. 225-226.

16. Rémi BAUDOUI et Arnaud DERCELLES, « Le corps sportif corbuséen », in *Le Corbusier, mesures de l'homme*, *op. cit.*, p. 83.

17. Remarque de Dominique Claudius-Petit au cours du colloque, 3 et 4 décembre 2015.





d'épanouissement. Occupés à des tâches quotidiennes habituelles et répétitives (faire la cuisine, lire, se reposer, jouer, faire du sport), ils miment des fonctions propres à chaque partie de l'appartement afin d'en justifier le fonctionnement idéal. Selon Gérard Monnier, cette image de l'espace du logement n'est « pas séparable d'une nouvelle conception de l'habitat et de sa valeur d'usage ; la verve du dessinateur s'emploie à construire les pages d'un allègre "mode d'emploi" de la maison moderne<sup>18</sup> ». Les personnages viendraient, en somme, souligner la destination fonctionnelle des lieux et la répartition des tâches dans la maison. L'essentiel est là, dans ce que Jean-Pierre Chupin appelle « un condensé d'humanité<sup>19</sup> », les personnages venant à eux seuls synthétiser tout ce que l'on peut attendre des relations entre les hommes et leur environnement bâti. Tout est à sa place, dans l'ordre d'une société encore fortement traditionaliste que Le Corbusier ne remet pas en cause malgré les transformations majeures qu'il apporte à la notion d'habitat moderne. L'homme aussi nouveau soit-il, reste un homme conventionnel, voire archaïque.

### *Une paternité à déterminer*

En promouvant la généralisation d'un habitat type, identique pour chaque individu quelle que soit son origine, Le Corbusier a cherché à unifier les conditions de l'existence humaine réduite à des fonctions essentielles et que l'on trouve développées dans sa théorie urbaine : « Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions. Tous les hommes ont mêmes besoins<sup>20</sup>. » On pourrait penser qu'à partir du moment où les hommes sont identiques, on les représente de façon identique. Or, ce n'est pas le cas puisque jusque dans ses derniers projets, Le Corbusier continue de singulariser ses personnages même si l'usage du Modulor vient de plus en plus se substituer aux anciennes figures. La représentation de personnages individualisés ne cesse donc pas quand le Modulor se généralise dans les dessins. Toutefois, et malgré des constantes (localisation, activités, corpulence), les variations que subissent ces figures tout au long de la carrière interrogent sur leur réelle paternité. Les collaborateurs engagés dans l'atelier de la rue de Sèvres ont produit quelques-unes de ces figures. Les travaux

18. Gérard MONNIER, art. cit.

19. Jean-Pierre CHUPIN, « Un casting de rêve ! (Habitants, touristes et figurants de l'architecture potentielle) », in *Concours d'architecture et imaginaire territorial. Les projets culturels au Québec, 1991-2005*, Denis BILODEAU et al. (dir.), Montréal, LEAP/Université de Montréal, 2006, p. 277 (Cité par Sophie HOUDART, art. cit., p. 769).

20. LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des yeux qui ne voient pas... III Les autos », in *L'Esprit Nouveau*, n° 10, juillet 1921, p. 1141 (cité par Frédéric MIGAYROU, « Les yeux dans les yeux. Architecture et Mathesis », in *Le Corbusier, mesures de l'homme, op. cit.*, p. 22).





d'Ingrid Quintana Guerrero<sup>21</sup> permettent d'attribuer de façon sûre quelques dessins à certains collaborateurs, tel que l'une des perspectives de Roq et Rob (FLC18758, ill. 5) signée par les colombiens Rogelio Salmona et Germán Samper. Une introspection sérieuse et exhaustive dans le « Livre noir » qui renseigne plan par plan la paternité de chaque dessin au sein de l'agence doit, à cet effet, être menée. Dans tous les cas et quels que soient les réels auteurs de ces personnages, c'est bien la production corbuséenne qui est analysée ici et qui fait foi en tant que véhicule de la pensée du maître. Selon les projets, les personnages sont plus ou moins détaillés, esquissés, maladroits parfois, grossiers ou habilement signifiés. Cette représentation n'est pas linéaire dans le temps ; en revanche, certaines constantes qui viennent d'être analysées demeurent et montrent que si la main qui a réalisé le dessin n'est peut-être pas celle de Le Corbusier, la paternité théorique ne fait pas de doute. Le choix que l'architecte opère pour assurer la promotion de ses projets dans l'édition, choix dans lequel les personnages sont fortement présents, témoigne de l'adoubement de ces dessins qui, parmi la quantité produite, connaissent une réception plus favorable.

#### CONCLUSION ET PERSPECTIVES

La démonstration n'est plus à faire : la place des figures humaines dans la représentation, élément central de compréhension et d'animation des espaces, est insuffisamment prise en compte. Quand elles le sont, c'est de manière parfois ambivalente. Olivier Cinqualbre qui reconnaît pourtant le rôle du personnage dans les dessins de Le Corbusier, l'assimile à un « grouillot<sup>22</sup> » et Jean-Pierre Chupin affirme que les personnages sont des « caméléons dociles et volontaires<sup>23</sup> », une façon de signifier leur instrumentalisation au service du projet. Yannis Tsiomis<sup>24</sup> les replace au cœur du processus de conception : lorsque Le Corbusier dessine les croquis pour Rio de Janeiro, le paysage apparaît en premier, puis l'homme dans un fauteuil, ensuite le mobilier et enfin l'architecture. Il s'agit d'un renversement de la conception où l'architecture est d'abord dessinée avant que les éléments de contexte ne viennent être ajoutés. Le personnage trouve ici une place centrale, élément de base autour duquel le projet est organisé, et non l'inverse.

21. Ingrid QUINTANA GUERRERO, *Filhos da Rue de Sèvres : os colaboradores latino-americanos de Le Corbusier em Paris (1932-1965)*, thèse de doctorat, soutenue le 20 mai 2016, Université de São Paulo, Brésil. Je remercie à cette occasion l'auteur pour les informations qu'elle a bien voulu me livrer.

22. Olivier CINQUALBRE, art. cit., p. 73.

23. Jean-Pierre CHUPIN, art. cit., p. 269.

24. Remarque de Yannis Tsiomis au cours du colloque, 3 et 4 décembre 2015.







Ces personnages sympathiques mais qui seraient comparés à des pantins, contribuent pourtant à la réception positive du projet en termes de capacité à convaincre le public, tel que l'avons mis en évidence en 2013 : « La représentation des personnages forme un intermédiaire entre l'abstraction d'un édifice en gestation et l'imaginaire d'un public qui y projette son existence, quand bien même cet idéal serait en décalage avec la réalité<sup>25</sup>. » Sophie Houdart affirme qu'« ils doivent convaincre de la capacité du projet bâti à être investi par un public auquel il s'agit, précisément, de donner vie par anticipation – qu'il s'agit donc de stimuler autant que de simuler<sup>26</sup> ».

Des recherches nécessitent encore d'être menées pour analyser plus finement la contribution de ces figures à la production corbuséenne. Entre autres, quantifier leur apparition dans les différentes phases du projet et tout au long de la carrière. Cette estimation correspondrait-elle à une présence plus importante des personnages à certaines étapes de médiatisation (concours, dessins de rendus à destination de la maîtrise d'ouvrage) ? Olivier Cinqualbre affirme que la figure humaine « disparaît dès la mise au propre des élévations, que le document soit établi à des fins règlementaires (autorisation de construire) ou prescriptives (plans d'exécution destinés aux entreprises)<sup>27</sup> », ce qui viendrait étayer cette hypothèse.

Par ailleurs, il est nécessaire de mettre ces dessins en relation avec la production picturale de Le Corbusier où les figures, féminines pour la plupart, sont fréquemment représentées. On y retrouve le goût pour des corps massifs, une caractéristique qu'il partage avec certains de ses contemporains où le corps exprime force et brutalité, ou sensualité comme dans les corps épais mais féminins d'Aristide Maillol. En ce qui concerne la relation entre les personnages et les autres motifs représentés dans les dessins, Pieter Uyttenhove note la parenté formelle existant entre le dessin des figures et celui de l'environnement végétal<sup>28</sup>. Il serait utile de saisir en quoi ces éléments de mise en contexte suggèreraient une assimilation, voire une fusion de l'homme à son cadre naturel.

L'étude reste incomplète si elle ne prend pas en compte les photographies des espaces du logement. Léa Baudat observe que « ce qui frappe [...] dans ces photographies d'intérieur, c'est le "silence" qui y règne, l'absence de l'homme y est flagrante et, même lorsque sa présence est suggérée, c'est d'une manière totalement figée<sup>29</sup> ». On rétorquera que certaines photos, plus médiatisées que d'autres en raison de leur

25. Paola MORENO, Nathalie SIMONNOT, Daniel SIRET, art. cit., p. 119.

26. Sophie HOUDART, art. cit., p. 768.

27. Olivier CINQUALBRE, art. cit., p. 73.

28. Remarque de Pieter Uyttenhove au cours du colloque, 3 et 4 décembre 2015.

29. Léa BAUDAT, « L'architecte, l'image et le mot. Le Corbusier dans Cahiers d'art (1926-1933) », in *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations*,





publication, sont en revanche très animées. Les photographies des logements de l'unité d'habitation de Nantes<sup>30</sup> montrent une famille occupée à ses activités. Les enfants jouent, se lavent, grimpent sur leurs lits, les cloisons séparatives orchestrent la relation entre les personnages dans un jeu de communication entre les enfants et les parents sur les deux niveaux du duplex. On pourra assimiler cette facture photographique prise sur le vif aux tendances alors contemporaines de la Nouvelle Vague. Une campagne photographique similaire est réalisée dans l'Unité de Briey-en-Forêt mais les personnages sont dans une configuration plus assagie<sup>31</sup>. Enfin, comment ne pas évoquer ces photographies où Le Corbusier met en scène les membres de sa famille dans des situations analogues à celles de ses personnages : sa femme Yvonne Gallis devant un placard de cuisine (immeuble de la porte Molitor, Paris, 1933)<sup>32</sup>, ou encore son cousin Pierre Jeanneret sur le balcon de l'appartement de son frère, Robert Jeanneret, dans l'immeuble Clarté à Genève en 1933<sup>33</sup>. On n'oubliera pas non plus Pinceau, le fox-terrier de l'architecte, présent dans de nombreux dessins. Comment ne pas, en fin de compte, assimiler ces dessins peuplés de personnages à des portraits de famille, dans une vision d'un modèle de vie intime où Le Corbusier projette sa propre existence ?

---

*archéologie, anthropologie et muséologie*, n°2, mars 2013, p. 6. Consultable sur : <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero2/Baudat.pdf>

30. LE CORBUSIER et son atelier rue de Sèvres 35, *Œuvre complète 1952-1957*, 1995 [1957], Basel, éditions Birkhäuser Verlag, p. 186-187.

31. LE CORBUSIER et son atelier rue de Sèvres 35, *Œuvre complète, 1957-1965*, 1995 [1965], Basel, éditions Birkhäuser Verlag, p. 217.

32. LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, *Œuvre complète 1929-1934*, 1995 [1935], Basel, éditions Birkhäuser Verlag, p. 150.

33. Catherine COURTIAU, « La perception : de l'instantané à la mise en scène. Portraits et premiers clichés des œuvres suisses de Le Corbusier », in *Le Corbusier, aventures photographiques*, Anouk HELLMANN et Michel RICHARD (dir.), Paris, Éditions de la Villette, 2014, p. 217.



