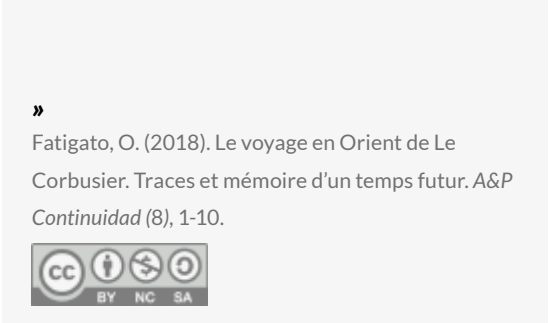




Le voyage en Oriente de Le Corbusier

Traces et mémoire d'un temps futur

Orfina Fatigato

Reçu: 19 avril 2018
Accepté: 20 mai 2018

Français

ECh.-É. Jeanneret en mai 1911 part pour le Voyage d’Orient, auquel nombreux autres succéderont dans sa vie. Il rêve et prépare longuement ce voyage qu’il conçoit comme la conclusion de ses études de jeunesse. Toutefois le caractère exceptionnel de ce voyage tient au destin du souvenir qu’il va garder de ce qu’il observe ; ce sont l’usage particulier des images de son voyage et la permanente actualisation et réinterprétation de leur signification, qui s’entrecroisent et se réinventent à travers son Œuvre, qui vont faire toute la singularité de ce voyage de jeunesse, dont Le Corbusier lui-même reconnaîtra à plusieurs reprises l’influence déterminante. Le Corbusier réutilisera les *souvenirs* de voyage, les intégrant à ses processus créatifs de reformulation. Ces souvenirs deviendront des matériaux actifs, utiles à la *patiente recherche lecorbusienne*. L’article est une réflexion, au tour du rapport entre description (pendant le voyage) et transcription (réélaboration de projet), plus particulièrement en référence au destin des *fragments pompéiennes* que Le Corbusier a décidé de porter avec soi au retour du voyage.

Mots clés: Le Corbusier, voyages, orient, architecture classique, architecture moderne.

English

Charles Édouard Jeanneret travelled to the Middle East in May 1911, it was one of the many trips he took throughout his life. This long-awaited dream was envisaged as the conclusion of his studies as a young man. In spite of its unique nature, Le Corbusier often recognized this trip as a determining influence. This was due to not only the way in which his observations were employed but also the particular use of images that -through their constant updating, reinterpretation, interplay and reinvention- led to the uniqueness of this experience. Le Corbusier reused his *memories* as constitutive features of his creative process of reformulation. They became ‘useful’ material assets for his *patient search*. This article reflects on the relationship between the description carried out during his visit and the transcription as project reprocessing, in particular reference to the way in which Le Corbusier employed the *Pompeian fragments* he brought from the Middle East.

Key words: Le Corbusier, trip, Middle East, classical architecture, modern architecture

Jeanneret rêve et prépare longuement son Voyage vers l’Orient, qu’il conçoit comme la conclusion grandiose de ses études de jeunesse, «après des année d’études, ces 4 fois 360 jours où j’ai trimé comme un damné, vous vous ne m’en voudrez pas si je fais à ma vie d’étudiant, cette apothéose grandiloque», écrit-il à son maître L’Eplattenier en mai 1911. Il entrevoit dans ce voyage, qui sera effectivement le dernier et le plus important de ses voyages de formation, un parcours de connaissance nécessaire. Le voyage d’Orient est une expérience rêvée d’abord afin de corriger et d’intégrer les perspectives ouvertes pendant son apprentissage chez Behrens, pour découvrir et valoriser le lien entre classique et moderne, entre la discipline transmise par le passé et les exigences de changement radical de son temps. Il évoque, dans ses longues lettres au Maître, sa passion inattendue pour l’Italie, la Grèce et le monde classique, très différents des *tourments*

*germaniques*¹; et il avoue, au fil des nombreuses missives adressées à ses parents, dont le registre affectif révèle les riches nuances émotives et les prometteuses incertitudes, les sentiments ambivalents qui l’accompagnent dans les mois précédant son départ, partageant avec eux l’imaginaire des destinations à découvrir et, parmi celles-ci, les plus désirées: Constantinople, Athènes et Rome.

Et je suis obsédé d’une vision : des belles lignes droites, mais des rapports sveltes et classiques ; infiniment de clarté dans les harmoniés, du soleil intense et des couchants d’une pureté à vous faire crever d’extase, une plaine aride et nue, mais des Apennins bleus. Et puis des cyprès. Rome !.

Il écrit à sens parents de Berlin quelques mois avant de partir.

Après avoir quitté Berlin, Jeanneret fait donc le parcours inverse du traditionnel Grand Tour. Il visite Dresde, Prague et Vienne, longe le Danube et les Balkans, rejoint Istanbul puis Athènes et, à la toute fin, l’Italie, depuis le sud en passant par Naples et Pompéi. Il continue vers Rome et Pise avant de retourner à La Chaux-de-Fonds en novembre après huit mois de voyage. L’itinéraire imaginé par Jeanneret revisite la route traditionnelle des voyageurs de la fin du siècle qui, à l’image d’A. Thomas, E. Coquart, J. Guadet, T. Garnier, H. Prost, P. Bonnet, etc., partent à la rencontre de la Méditerranée, mythe et berceau du monde antique. Mais le caractère exceptionnel de son voyage tient au destin du souvenir qu’il va garder de ce qu’il observe ; ce sont l’usage particulier des images de son voyage et la permanente actualisation et réinterprétation de leur signification, qui s’entrecroisent à distance, se réinventent à travers son projet, qui vont faire toute la singularité de ce voyage de



Photographie de Ch-É. Jeanneret, 1910. Archives FLC L4(1)140 ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier, 1911. Le "Voyage utile", 1911. Document préparatoire pour le livre "L'Art décoratif d'aujourd'hui". Archives FLC B2 (14) 237 ©FLC/ADAGP, 2018.

jeunesse, dont Le Corbusier lui-même reconnaîtra à plusieurs reprises l'influence déterminante (Gravagnuolo, 1997). Le célèbre texte intitulé «*Confession*», qui clôt *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, est à ce titre éclairant et éloquent:

J'entrepris un grand voyage qui allait être décisif, à travers les campagnes et les villes des pays réputés encore intacts ; de Prague, je descendis le Danube, je vis les Balkans serbes, puis la Roumanie, puis les Balkans de Bulgarie, Andrinople, la mer de Marmara, Stamboul (et Bysance), Brousse d'Asie. Et puis l'Athos. Et puis la Grèce. Puis le sud de l'Italie avec Pompéi. Rome. J'ai vu les grands monuments éternels, gloire de l'esprit humain. J'ai surtout cédé à cette invincible attirance méditerranéenne. [...] Turquie d'Andrinople, Byzance de Sainte-Sophie ou de Salonique, Perse de Brousse. Le Parthénon, Pompéi, puis le Colisée. L'architecture me fut révélée.



L'architecture est le jeu magnifique des formes sous la lumière. L'architecture est un système cohérent de l'esprit (Le Corbusier, 1925 : 211).

» Description et transcription

Durant le long voyage sur les traces de l'Histoire, Jeanneret enregistre les événements, réalise plus de 500 dessins, prend 400 photographies, rédige des notes, écrit de nombreuses lettres à sa famille et à deux personnes en particulier qui joueront un rôle fondamental durant ces années : son Maître L'Eplattenier et son ami peintre et écrivain William Ritter. Un premier compte-rendu partiel du voyage parut déjà en 1911 sur *La Feuille d'Avis*, le quotidien local de La Chaux-de-Fonds auquel le jeune Jeanneret envoyait systématiquement ses articles sous forme de journal de bord. Dès lors, Le Corbusier continuera à travailler par moments au texte du Voyage d'Orient jusqu'au 1914, pour un premier projet de publication qui ne verra pas le jour (Bedárida, 2011 : 19) en rai-

son de la guerre et qu'il abandonnera jusqu'en 1964 (Tentori, 2007 : 36). À l'âge de 78 ans, il entreprendra sa relecture et sa révision en vue de le publier²; mais il sera édité dans sa version définitive par Jean Petit en 1966, un an seulement après la mort de Le Corbusier au large de Cap Martin. Mais parler du Voyage d'Orient de Jeanneret implique également de parler du précieux travail d'interprétation mené par Giuliano Gresleri au fil des ans. À partir de ses célèbres études, il a été possible de reconstruire toutes les étapes du voyage, et surtout de relire l'Œuvre de ce Maître de la Modernité sous une nouvelle lumière³. Le texte du Le Voyage d'Orient évolue dans un espace physique et symbolique qui va du premier chapitre, « En Orient » au dernier, « En Occident » , respectivement destination et retour de voyage. Entre l'Orient et l'Occident se déploient le récit du voyage, les descriptions des lieux traversés et le souvenir des lieux quittés, dans une dimension intemporelle où le présent prend corps à

travers l'incessante confrontation dialectique avec les lieux déjà traversés, et où chaque projection future apparaît comme un signe qui tire tout son sens de cette inlassable confrontation. Dans le chapitre *En Orient*, sur le bateau entre Budapest et Belgrade, Jeanneret esquisse le paysage mental de son voyage itinérant, mêlant projections et attentes au souvenir des lieux nordiques qu'il vient à peine de quitter; en anticipant presque de possibles bilans et des conclusions rêvées du voyage, il se souvient de Berlin, du besoin de laisser derrière soi les « filandreuses architectures du Nord pour satisfaire un appel persistant du soleil, des grandes lignes des mers bleues et des grandes parois blanches des temples : Constantinople, l'Asie Mineure, la Grèce, l'Italie méridionale [...]» (Le Corbusier, 1966 :11-12). Il éprouve le besoin de s'éloigner de cet *vénéré* éclectisme (Le Corbusier, 1966 : 11) auquel il sait bien qu'à son retour, avant *d'avoir du poil blanc*, il devra s'opposer pour pouvoir donner voix et corps aux grandes découvertes qu'il imagine déjà donner sens à son œuvre. Projections, souvenirs, synthèses a priori, prévisions et bilans d'un futur encore à venir accompagnent le récit du voyage. Ce texte est riche de glissements, de juxtapositions temporelles, de relectures d'un passé récent, de bilans qui anticipent de futurs projets. Jeanneret entrelace constamment différentes dimensions temporelles en confiant continuellement au lecteur la mémoire d'un temps futur.

» *Chaîne invisible*⁴

Jeanneret affine, durant le voyage, et en particulier depuis la Turquie, l'extraordinaire capacité, de saisir simultanément chaque sujet dessiné ou photographié soit comme l'expression de la singularité de ses caractéristiques et significations, soit comme la déclinaison de généalogies plus amples. Il s'agit à la fois d'un processus de sélection et de lecture de la réalité qui fait appel à la mémoire

active tout en anticipant de façon visionnaire certains des thèmes concrets qu'il développera par la suite. Si d'un côté la description de Jeanneret, selon les mots d'Abbagnano (1994: 219), apparaît comme « une opération qui conduit à la chose à travers les empreintes de celle-ci », d'autre part, il ne fait pas de doute que la netteté de la description et le défi de sa réalisation par le choix d'éléments précis, révèle chez lui une quête permanente de relations structurales entre les objets distants dans l'espace et le temps, observés durant son voyage. L'expérimentation d'une méthode qui renvoie à la construction webérienne du *type idéal*, ne vise pas dans ce cas précis à caractériser des familles historiographiques, mais plutôt à définir des cadres de références idéaux où situer des objets temporellement et géographiquement distants, dominés par la permanence et la répétitivité des règles de la composition. Les croquis de Jeanneret se situent dans la *chaîne invisible* dont parle George Kubler (1973 : 84), où les événements précédents et les possibilités futures à l'intérieur de la séquence formelle sont les dimensions qui contrôlent la position de l'œuvre d'art. Pour Villard de Honnecourt, pour Paolo Uccello, pour Cézanne – nous rappelle Kubler – c'est l'idée de possibles réinterprétations futures qui semble intensément dominer chaque observation et exploration. Et dans la chaîne invisible de séquences formelles, les croquis de Jeanneret, avec plus de force encore, expriment la vision de ce qui peut être fait ; ils sont déjà un projet. Gresleri (1987) décrit de manière extraordinaire le fascinant processus logique qui lie au fil des ans le projet de Le Corbusier à ses voyages de jeunesse. Les sujets qui retiennent son attention pendant ces voyages – écrit Gresleri –

isolés de leur contexte et réduits à l'essentiel (la singularité pour l'ensemble)

sont passibles d'ultérieures réductions conceptuelles jusqu'à ce que, concentrés en eux-mêmes, ils revêtent d'autres significations, génèrent de nouvelles agrégations formelles [...] Toute l'œuvre de Le Corbusier peut alors être relue ainsi : réutilisation permanente et régénération de formes [...]. (Gresleri, 1987: 8).

Cette inextinguible relation entre présent et passé, l'utilisation persistante de la mémoire comme matériel actif du projet, le retour constant au passé, font des voyages de jeunesse de Jeanneret, du moins ceux de 1907 en Italie et de 1911 en Orient, des sources inépuisables de références conceptuelles et formelles pour Le Corbusier, ainsi que des instruments indispensables à l'interprétation critique de son Œuvre et préalables à la compréhension d'une méthode où *description et transcription* trouvent au sein du projet leur synthèse (Gresleri, 1987: 8). Le Corbusier réutilisera les *souvenirs* de voyage, les intégrant à de permanents et changeants processus créatifs de reformulation. Ces souvenirs deviendront des matériaux actifs, utiles à la *patiente recherche* lecorbusienne, comme des transcriptions conscientes ou des citations inconscientes, des schémas structurels, des réélaborations formelles ou des citations contextualisés et réutilisés avec « l'écriture automatique du surréalisme. » (Von Moos, 2005). Il s'en servira pour ses élaborations théoriques, soulignant leur valeur fondatrice en tant que source iconographique dans nombre de ses écrits, depuis *L'Esprit Nouveau* à *La peinture moderne* en passant par *L'art décoratif d'aujourd'hui* ou *Vers une architecture* et La Ville Radieuse etc. Les croquis, qui remplissent les pages des Carnets, dispositifs pour saisir le réel pendant ses voyages, ainsi que les nombreux autres qui leur succéderont, fruit de l'inlassable travail de reproduction des architectures de Patte, Geddes et Poète à la Bibliothèque Nationale de Paris en



Le Corbusier, 1911. Acropole, Carnet du Voyage d'Orient n° 3, 98. Archives FLC ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier, 1950. Chapelle Notre Dame du Haut, Ronchamp, Archives FLC Carnet D17-272 ©FLC/ADAGP, 2018.

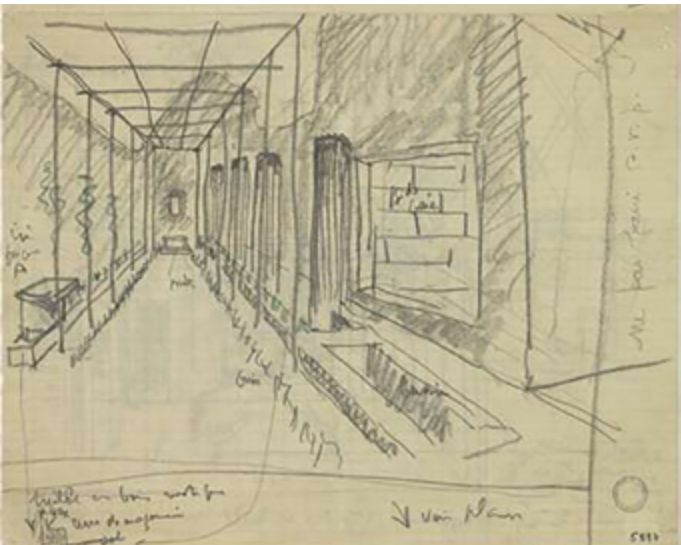
1915, reviennent à la surface ici et là comme des points dans la ligne sinueuse, entre mémoire et oubli, du parcours lecorbusien vers le Projet. Les références aux matériaux des voyages en tant qu'armature de ses projets deviennent avec le temps toujours plus explicites, ouvertement revendiquées et jamais fortuites. La Chapelle de Ronchamp (1950-1955), dont Le Corbusier souligne l'analogie avec les formes courbes du *Serapeum* de la Villa Adriana, évoquera la célèbre vue de l'Acropole reprise à la page 98 de son troisième Carnet de voyage, comme le révèle la première esquisse de la chapelle qu'il a faite dans le train de Paris vers Bâle; les tours pour le centre administratif de Buenos Aires émergeront de la ligne d'horizon de l'eau telles les tours des bastions de la forteresse de Negotin vue du Danube, ou encore l'articulation des volumes dans le projet pour le concours du Palais des Soviets à Moscou (1930) rappellera – comme le dit Jacques Lucan (2011 : 377) –, « la Place des Miracles à Pise et l'extraordinaire relation entre les volumes disposés en *ordre ouvert* ».

Les fragments du *Voyage d'Orient* se recomposent dans la *chaîne invisible* de liens entre des traces lointaines que le projet de Le Corbusier – à la fois quête archéologique, réélaboration scientifique et *détournement* surréaliste – reconstruit en compositions, telles de *pure création de l'esprit*.

» Les fragments du passage à travers Pompéi dans les Carnets de Voyage

Durant le voyage, Jeanneret remplit quatre carnets des notes, dessins et annotations. Le quatrième carnet de Jeanneret est presque totalement consacré aux explorations des fouilles de Pompéi et au Musée national de Naples (Fatigato, 2013). Les longues descriptions écrites laissent ici place à un dessin rapide, essentiel. Les « yeux qui voient » sélectionnent des éléments, des perspectives, des matériaux, des détails et le crayon les recompose dans une description qui es déjà une *transcription*. C'est à Pompéi que la méthode descriptive, durement acquise pendant le voyage devient une transcription de projet mesurée. Si pour Le Corbusier la valeur de l'antique découvert en Grèce réside dans les règles d'une harmonie éternelle des temples, des théâtres ou du Parthénon, celle découverte à Pompéi réside plutôt dans la possibilité unique de pouvoir saisir, de manière synchronique, la relation entre ville, architecture, art et quotidien d'un peuple et de sa culture de l'Habiter. Jeanneret s'arrête quatre jours à Pompéi, il étudie et redessine la ville, examine l'articulation de l'espace, cherche à comprendre ses mesures, ses proportions. Il redessine tout : le Forum, les thermes de Stabies, le temple d'Apollon, le Jupiter et de la Fortune, et de nombreuses maisons, celle de Siricus, des Noces d'argent, etc.

Parmi ses différents dessins, on retrouve la riche page consacrée à la maison de Salluste. Il s'arrête en particulier sur le jardin en forme de



Le Corbusier, 1911. Pompéi vue du Temple de Jupiter reconstruit. Dessin FLC 2859 ©FLC/ADAGP, 2018 | Le Corbusier, 1911. Maison de Salluste, Pompei. Dessin FLC 5887 ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Ville Savoye, 1928. Photographie: Paul Kozlowski: Archives FLC (POISSY_012) ©FLC/ADAGP, 2018.

L qui ferme la *domus* sur le côté oriental, il en dessine une vue regardant dans la direction du fragment d'une table de pierre située au fond en position centrale, en redessine le plan trapézoïdal et le portique d'accès depuis le *tablinum* fixe la perspective de la séquence *atrium-tablinum-hortus* remarquent le jeu d'ombre et de lumières qui contracte et dilate les espaces. Il note en référence à certaines de ses esquisses : « On peut entrer dans cette maison et elle est très vaste : depuis le banc, au fond, on voit la pergola. L'ouverture fait 4 m de large ! les portes font 1.30 m de large et 4.50 m de haut ! C'est comme dans les mosquées ! »

Cette page est emblématique de la technique de relevé acquise par Jeanneret. La possibilité d'entrevoir dans ces dessins et thèmes, des matériaux et de dispositifs de composition réinterprétés des années plus tard rend compte de la valeur de préfiguration et de projet de cette technique de *recherche archéologique*.

La villa Savoye (1928), que Le Corbusier désigne comme le manifeste des cinq points de son architecture, en est un exemple emblématique : à l'intérieur, la promenade architecturale est une réinterprétation de l'axe transversal de pénétration de la *domus* pompéienne dans son articulation verticale, de l'entrée en retrait comme les *fauces*, jusqu'au toit-jardin qui, comme l'exèdre pompéienne, marque le seuil entre la nature interne, enfermée dans l'architecture, et la nature externe qu'elle encadre.

Ses *pilotis* – comme les colonnes des portiques pompéiens que Le Corbusier appelle *cyindres* pour en exalter la valeur plastique – empruntent le passage entre extérieur en intérieur, entre vide et plein ; les pièces de mobilier permanent, les bancs, les évier, les assises, comme dans les *domus* pompéiennes engendrent, dans l'articulation de l'espace interne et externe de la villa Savoye, des directions, des tensions, des glissements visuels et des désorientations dynamiques.

Les esquisses de la maison de Salluste de Jean-neret, comme d'autres parmi se nombreux dessins sur Pompéi, contiennent de précieuses annotations sur les couleurs qui tissent la trame des murs du péristyle. A ses esquisses au crayon s'ajoutent de nombreuses aquarelles, dans lesquelles la couleur apparaît non pas comme un complément du dessin, mais plutôt comme un élément qui structure la composition de manière autonome.

Les espaces à l'intérieur de Pompéi, leurs couleurs « jaune, ocre, noir, bleu *coeruleum*, rouge » et les fresques découvertes durant la longue visite au Musée national tiendront une part essentielle dans l'arrière-plan articulé de références sur lequel Le Corbusier fondera, quelques années plus tard, les prémisses de sa théorie sur la polychromie architecturale. Les deux croquis côte à côte – celui de la Maison du poète tragique à Pompéi en 1911 et du Pavillon Suisse en 1930 – évoquent l'attention de Le Corbusier après, à la lecture de la couleur et de ses compositions pour la compréhension et la configuration de l'espace architectural. Les éternelles couleurs pompéiennes de l'*oecus* de la Maison du poète tragique, la plinthe noire, la prédelle, les panneaux qui se jouxtent, les divisions des murs à travers les fresques, semblent trouver, dans le projet pour le Pavillon suisse, d'autres « positions et relations » au sein de nouvelles compositions.

La densité et la matérialité de la couleur « s'emparent » du mur, dont la lumière méditerranéenne dévoile la nature constructive. Elles deviennent un moyen et une fin dans la définition de l'espace de l'architecture du Moderne.

» Le Voyage en Orient, journal et testament

Les années suivantes au retour du Voyage d'Orient, et son déménagement à Paris, il se succéderont dix années fondamentales, toujours vivement inspirés de la mémoire et découverte de l'Antiquité : les expérimentations et la recherche

picturale du Purisme avec l'ami Ozenfant, la rédaction de l'*Esprit Nouveau*, la publication entre 1923 et 1925 des ses premiers livres *Vers une architecture*, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *Almanach d'architecture moderne*, *Urbanisme*, la réalisation des ses célèbres maisons puristes la *maison La Roche-Jeanneret* (1923-1925), la *maison-atelier* pour Ozenfant (1922), la maison sur le lac Léman (1922) pour ses parents et parallèlement ses premières réflexions d'urbanisme, le *Plan Voisin* (1925), la *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* (1922), les *Immeubles-villas*.

Le Corbusier n'arrêtera jamais de voyager dans sa vie ; il décrit bien, dans *L'Atelier de la recherche patiente* de 1960, le mystérieux ancrage dans la mémoire des images, des détails et des formes découvertes et observées pendant ses voyages. Il décrit l'étrange lien entre le voyage et la mémoire, comme si cette dernière était le véritable instrument de la connaissance et de la reconnaissance du sens le plus profond du voyage :

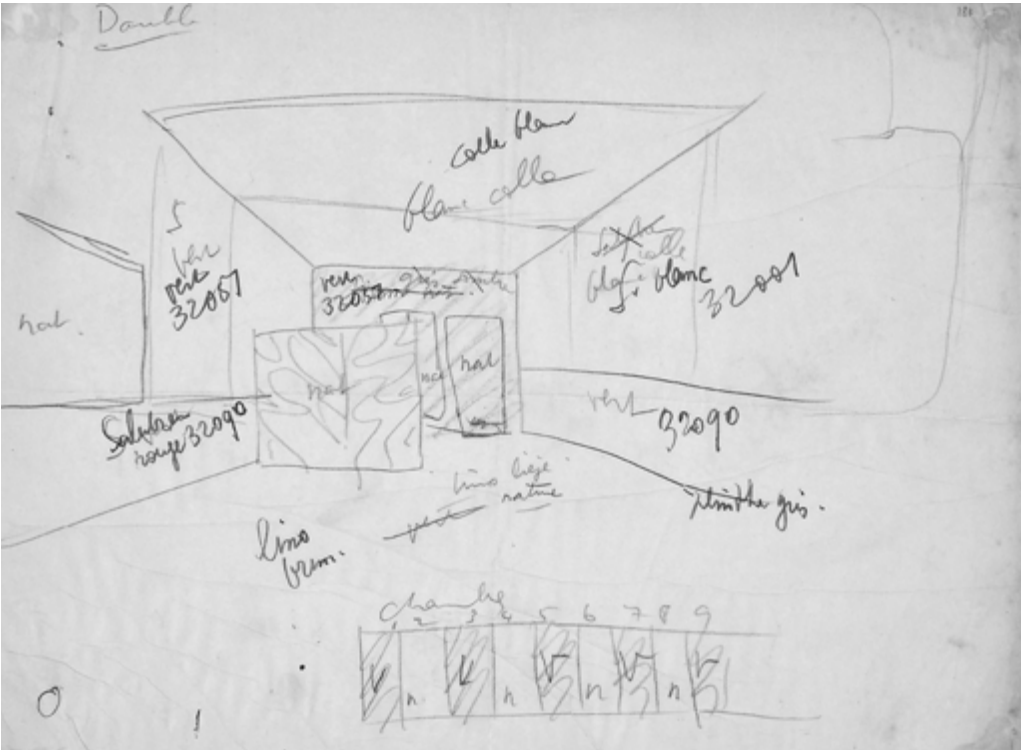
Quand on voyage et qu'on est praticien des choses visuelles : architecture, peinture ou sculpture, on regarde avec ses yeux, et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles restent dedans pour la vie ; elles sont écrites, elles sont inscrites [...] Dessiner soi-même, suivre des profils, occuper des surfaces, reconnaître des volumes, etc., c'est d'abord regarder, c'est être apte peut-être à observer, apte peut-être à découvrir [...] À ce moment-là Lé phénomène inventif peut survenir (Bedarida, 2011 : 17).

Parmi ses importants voyages, Outre-Atlantique : en 1929 en Amérique Latine, en 1935 à New York. Et si les conférences en 1929 (à Buenos Aires, Montévidéo, São Paulo et Rio), suivies par la rédaction du livre *Précisions*,

sont l'occasion pour formuler la première rétrospective de son œuvre, les conférences aux États-Unis (à la Columbia, à Yale, à Chicago, à Détroit, Princeton, etc....), et la successive publication du livre *Quand les cathédrales étaient blanches*, seront au contraire l'occasion pour se définir publiquement un « Citoyen du Monde » ayant pu, justement grâce à ses nombreux voyages, découvrir de façon encore plus marquée sa « méditerranéité ». « Au fil des ans - écrit Le Corbusier en *Quand les cathédrales étaient blanches* – je me suis senti devenir toujours plus un homme de partout avec cette seule, ferme caractéristique : la méditerranéité, souveraine de la forme sous la lumière, qui me fait vivre dominé par les impératifs de l'harmonie, de la beauté, de la plasticité » (Le Corbusier : 1937, 41). L'Antiquité classique explorée, pendant son voyage de jeunesse, signifie un retour à l'essence même de l'architecture. Tout son parcours intellectuel sera marqué, depuis ce moment, par la certitude de ne pouvoir se soustraire au poids de cet héritage et de cette culture.

Durant toute sa vie, il utilisera sans cesse la dialectique entre l'Antiquité et le Moderne, entre l'écho de l'Harmonie ancestrale du monde classique découvert en Orient et la volonté de poursuivre une Nouvelle Harmonie dans le temps du Moderne.

En juillet 1965, depuis Cap Martin, Le Corbusier se réfère à son texte de jeunesse *Voyage en Orient* comme s'il était possible de retrouver entre les lignes, avec la même intensité de ses dernières Œuvres, le sens le plus authentique de son héritage d'homme et de Maître. Dans le dernier texte des *Œuvres complètes*, *Rien n'est transmissible que la pensée*, en 1965 il écrit : « J'avais à corriger, ces jours-ci, le manuscrit d'un livre écrit en 1911 : *Voyage d'Orient*. Tobito, un ancien de l'atelier 35, rue de Sèvres, était venu me rendre visite depuis le Venezuela à mon domicile rue Nun-



Le Corbusier, 1911. Maison du poète tragique, Pompei, Carnet du Voyage d'Orient n° 4, 183. Archives FLC. ©FLC/ADAGP, 2018. | Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1930. Pavillon Suisse, Cité Internationale Universitaire, Plan FLC 15673C. ©FLC/ADAGP, 2018.



Le Corbusier, 1911, 1930. Maison du poète tragique, Pompei, Carnet *Voyage d'Orient* n.4, 183 ; Pavillon Suisse, Croquis Cité universitaire. Plan FLC 15673C. ©FLC/ADAGP, 2018.

gesser. Jean Petit est ensuite arrivé avec le texte du *Voyage d'Orient*. Ensemble, nous avons bu le pastis et avons beaucoup parlé. Je me souviens leur avoir dit à tous que la ligne de conduite du petit Charles-Édouard Jeanneret à l'époque du voyage d'Orient était la même que celle du père Corbu. Tout est question de persévérance, de travail, de courage. Il n'y a pas des signes glorieux dans le ciel. Mais le courage est une force intérieure, qui seule peut ou non qualifier l'existence. [...] Oui, rien n'est transmissible que la pensée, noblesse du fruit de travail. Cette pensée peut ou non devenir une victoire sur le destin au-delà de la mort et peut-être prendre ne autre dimension imprévisible » (Le Corbusier, 1970 : 170-171).

La décision de Le Corbusier de rendre public le texte du *Voyage d'Orient*, plus de cinquante ans après sa rédaction originelle, semble vouloir dévoiler les codes et les paradigmes encore cachés pour ouvrir de nouvelles interprétations, réflexions et parcours vers son Œuvre. Pour Le Corbusier, il est clair que c'est ainsi seulement que sa pensée peut vraiment vaincre *le destin*, en réussissant à prendre la *dimension imprévisible* désirée.

Entre 1911 et 1965 la riche Œuvre de Le Corbusier a pris forme – en tant qu'architecture, mais également urbanisme, art plastique et surtout *pensée* d'une *dimension imprévisible* - dans la tension permanente entre mémoire et oubli de ce monde découvert, à vingt-trois ans au fil de son voyage à la recherche des origines de la pensée occidentale●

NOTES

1 - Dans une lettre à L'Eplattenier du 16 juillet 1911, il expose: «J'ai tous mes enthousiasmes pour la Grèce pour l'Italie et seulement un intérêt électrique pour ces arts qui me donnent le malaise, gothiques du nord, barbaries russes, tourments germanis».

2 - Le Corbusier dit dans une lettre à Jean Petit du 1er décembre 1964: «Ces notes de voyage sont très bien

faites (merci!), c'est la première fois que je les lis depuis 1911» .

3 - La première édition italienne du *Voyage d'Orient* remonte à l'année 1971 sous la direction de Giuliano Gresleri ; elle est modifiée et développée à plusieurs reprises avant l'édition Marsilio du 1995, où le texte alterne avec une très riche iconographie.

4 - Théorie des *Séquences formelles* selon laquelle certaines œuvres d'art s'inscrivent dans une séquence dominée par des relations topologiques ouvertes et susceptibles de s'étendre (Kubler, 1973)

BIBLIOGRAPHIE

·ABBAGNANO, Nicola. 1994. *Dizionario di filosofia* (Torino: UTET).

·BEDARIDA, Marc. 2011. *Le Corbusier. Voyage d'Orient 1910-1911* (Paris: Éditions de la Villette).

·FATIGATO, Orfina. 2013. *Napoli est réussi. Il ritorno in Occidente di Le Corbusier*, (Roma: Officina Edizioni).

·GRAVAGNUOLO, Benedetto. 1997. *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo* (Napoli: Electa).

·GRESLERI, Giuliano. 1987. «Viaggio e scoperta, descrizione e trascrizione», *Casabella*, n 531-532.

·KUBLER, George. 1973. *Formes du temps* (Paris: Éditions Champ Libre).

·LE CORBUSIER. 1925. *L'Art décoratif d'Aujourd'hui* (Paris: Éditions Cres).

·LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches* (Paris: Éditions Plon).

·LE CORBUSIER. 1960. *L'Atelier de la recherche patiente* (Paris: Editions Vincent Fréal).

·LE CORBUSIER. 1966. *Le Voyage d'Orient* (Paris: Les Éditions Forces Vives).

·LE CORBUSIER. 1970. *Œuvres complètes. Volume 8* (Zurich: Les Editions s'Architecture Artemis).

·LUCAN, Jacques. 2011. *Composition, non-composition* (Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes).

·TENTORI, Francesco. 2007. *Vita e opere di Le Corbusier* (Bari: Editori Laterza).

·VON MOOS, Stanislaus. 2005. *La synthèse invisible*, in *Le Corbusier. L'œuvre plastique* (Paris: Editions de la Villette).

Lettres:

·Jeanneret, Charles-Édouard (4 mai 1911). [Lettre à L'Eplattenier de Colonia], (E2(12)84), Fondation Le Corbusier, Paris

·Jeanneret, Charles-Édouard (16 juillet 1911). [Lettre à L'Eplattenier de Babelsberg], E2(12)54, Fondation Le Corbusier, Paris.

·Jeanneret, Charles-Edouard (2 de décembre de 1910). [Lettres à ses parents de Berlin], (R1(5)50), Fondation Le Corbusier, Paris.



Orfina Fatigato. Docteur Architecte (Faculté d'Architecture de Naples). Elle enseigne au sein du DiARC (Université de Naples Federico II) et à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Malaquais. Boursière postdoctorat (Ville de Paris, programme Research in Paris, 2013). Membre du Laboratoire de recherche ACS UMR AUSser3329, ENSA Paris, La Villette. Commissaire de l'exposition *A travers Naples* à l'occasion de la XVII Rencontre de la Fondation Le Corbusier consacrée au Centenaire du Voyage d'Orient (2011). Auteur du livre *Napoli è réussi. Il ritorno in Occidente di Le Corbusier / Naples est réussi. Le retour en Occidente de Le Corbusier* (Officina: Roma, 2013).

orfina.fatigato@gmail.com