

TRANSGRESSION DE LA FORME

*dans l'œuvre de
Giulio Romano et Le Corbusier*

Énoncé théorique EPFL 2023–2024 : Gabriel Saez Araya
Professeur d'énoncé théorique : Éric Lapierre
Deuxième professeur : Luca Pattaroni
Maître EPFL : Thibaut Pierron

Introduction	5
Informe	13
Contraste	46
Conclusion	62
Notes	66
Illustrations	75
Bibliographie	80

L'exercice que nous nous proposons ici est le fruit de la rencontre entre deux architectes, que rien ne semble associer à première vue, et de leurs œuvres, toutefois à travers la lentille de la *transgression* — celle dont nous ferons l'usage pour observer leurs productions — des similitudes apparaissent, certains aspects d'une œuvre en éclaire l'autre, et ainsi de suite un certain processus semble émerger et être partagé par ces deux architectes si distincts soient-ils.

Il convient, premièrement, de définir ce que dans le cadre de cet exercice nous entendrons par *transgression*, d'en rendre tangible le sens qui en permettra ici la comparaison. La transgression est avant tout une action, visant d'un point de vue général à franchir une limite. La limite étant l'objet indispensable à l'action de la transgression ; limite et transgression, expliquera Michel Foucault ¹, se doivent l'une à l'autre la densité de leur être. Dès lors, la question de qu'elle *limite* considérerons-nous ici se pose. Si d'une manière générale, la transgression est perçue comme l'acte de

transgresser des règles, une loi ou encore un ordre, dans le cadre de nos observations il ne sera toutefois aucunement question d'une transgression de nature légale, mais plutôt d'une transgression d'ordre morale, voire éthique et esthétique. Elle aura donc pour objets plus particulièrement la subversion d'un ordre implicitement établi, du renversement des valeurs ambiantes propres à une époque, de bouleversements critiques d'un statu quo architectural.

C'est donc, découlant de cette acception du concept de transgression, que se présentent le choix, ainsi que la raison de leur comparaison, des architectes Giulio Romano et Le Corbusier, puisque à l'énoncé du sens admit ici de la transgression, une première similitude apparaît : celle de deux architectes *subversifs*.

Si le qualificatif de subversif s'applique assez naturellement au premier, c'est sans nul doute dû au fait de son assimilation à la période, définie par les historiens de l'art du XIX^e siècle, du Maniérisme. Effectivement, l'histoire de l'art au début du XIX^e siècle, comme nous l'apprend Ernst Gombrich ², s'établissait assez simplement en une série de mouvements grandioses ascendants, atteignant à un moment donné un point culminant, suivi ensuite d'un mouvement descendant

et défini comme une période de *décadence*. À cette époque, le *mouvement grandiose*, dans lequel évolue le jeune Giulio Romano, est la Renaissance dont les historiens s'accordent à dire qu'elle toucha à son apogée avec les œuvres de Michel-Ange aux alentours du début du XVI^e siècle lorsqu'il fut jugé par un consentement général que ce dernier avait atteint la « perfection »³ en réalisant les plus hautes potentialités de son art. Dès lors, plus ou moins tout ce qui succéda à la Stanza della Segnatura (1508–1511) fut considéré comme une « déviation »⁴ et de ce fait moins harmonieux. Dès ce moment, le dédaigneux concept de Maniérisme faisait son apparition d'une part pour englober cette production artistique *déviante* s'étendant approximativement de 1520 à 1600, et qui ne correspondait d'autre part pas à la classification historiographique du Baroque. Si l'on comprend dès lors ce mouvement comme un *déclin* et une *corruption* de l'art renaissant⁵, on s'apercevra d'entrée de jeu que Giulio Romano fait de surcroît preuve d'un excès subversif bien singulier — que nous tâcherons d'analyser à travers nos prochaines observations — qui, pour en démontrer ici brièvement le caractère transgressif de son œuvre, lui vaudra d'être qualifié d'artiste à « l'esprit dérangé »⁶

dont l'œuvre représente une « insulte manifeste lancée à la convention, chargée de valeurs blasphématoires et d'un potentiel subversif, voire anti-humaniste. » ⁷

Parler de subversion concernant la vaste production de Le Corbusier est en revanche plus délicat. Effectivement, à travers les nombreux écrits dont il a fait l'objet, une myriade de facettes semble surgir de cette seule personnalité susceptible d'épouser plusieurs attitudes au fils de son œuvre, et de ce fait celle touchant à la subversion nécessite d'abord de faire l'objet de certaines précisions afin que cette attitude soit clairement définie et puisse faire l'objet du présent exercice. L'œuvre de Le Corbusier, s'étend sur une période relativement longue et, pourrait-on dire, passe par plusieurs phases, ce qu'illustre admirablement l'expression de Colin Rowe le décrivant comme un architecte « constamment et simultanément, moderne, pré-moderne, et post-moderne. » ⁸

Par conséquent, il nous est possible de considérer Le Corbusier comme un des principaux instigateurs du mouvement moderne par le radical rationalisme et fonctionnalisme de son œuvre au sortir de la Première Guerre. Effectivement, les *lois implacables*, que celui-ci revendique et qui résultent d'une sorte

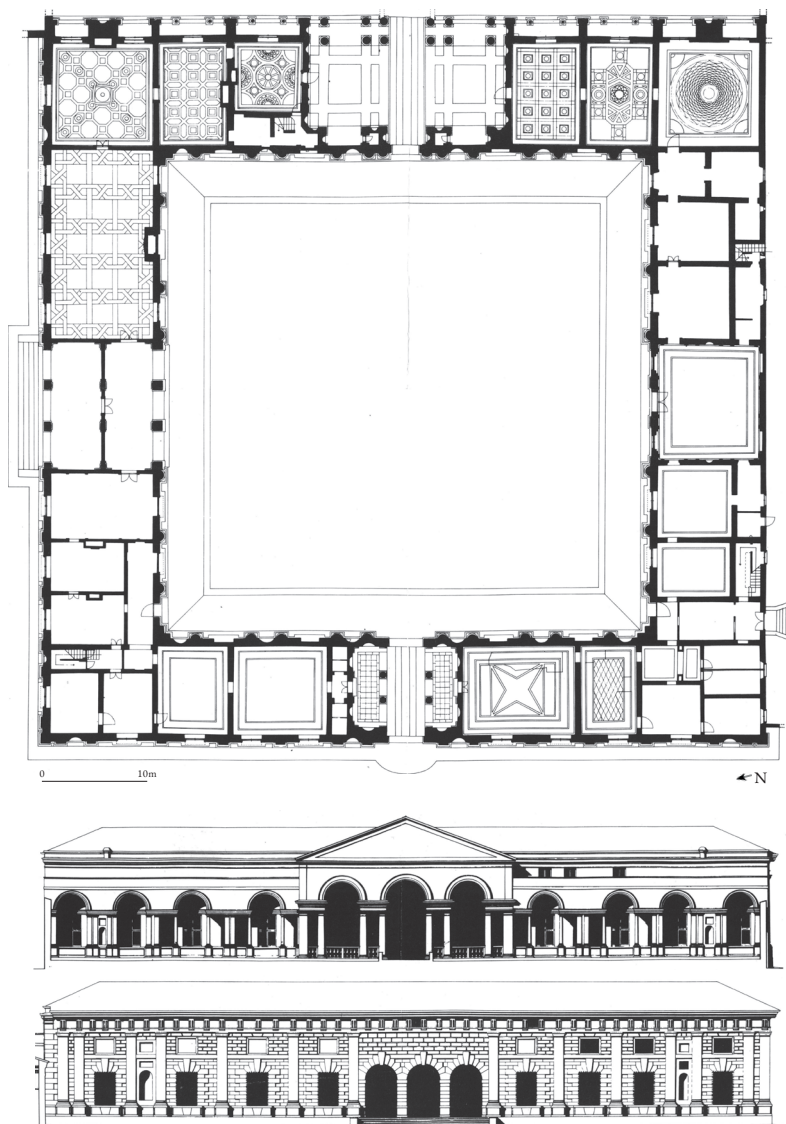
d'accumulation de raison, de fonction et d'évolution, s'expriment de façon exaltée dans son architecture d'entre-deux-guerres à travers une forte abstraction, résultante d'une certaine influence cubiste ⁹, résultant notamment d'une simplification des formes à géométrie puriste où les surfaces prennent l'avantage sur la masse. Ces surfaces deviennent ainsi le lieu privilégié des démonstrations mathématiques des *lois impeccables*. Les façades en viennent ainsi à être composées à travers un *tracé régulateur* basé notamment sur le nombre d'or — évoquant furieusement une certaine recherche d'harmonie caractéristique de la période humaniste — et chargeant ainsi par la même occasion les projets d'une sorte de sérieux, d'*exigence morale* ¹⁰ caractéristique du fonctionnalisme moderne. Effectivement, pour une certaine école du modernisme, et dont la villa Garches en symbolise le statu quo, l'architecture se doit de posséder des valeurs morales dont elle se sert pour véhiculer une certaine idée de *vérité* ¹¹ rationaliste. Cependant, quelque part après la Seconde Guerre mondiale — c'est précisément ici que nous situons la subversion — l'architecture de Le Corbusier change d'école et s'engage dorénavant à la transmission, non plus de vérités rationnelles, mais de

sensations, rejetant ainsi la perfection froide des surfaces et l'anonymat du « Style International. »¹² Il se détache d'ailleurs de cette première école en affirmant notamment : « À ceux qui déclarent : *l'architecture c'est servir*, nous avons répondu : *l'architecture c'est émouvoir*, »¹³ rendant manifeste la transgression des valeurs morales ambiantes. De fait, les années 1950 marquent dans la production de Le Corbusier un tournant radical par le rejet des valeurs modernistes, mais aussi par l'abandon de la *mécanisation* architecturale dans ces projets ultérieurs, aussi bien symboliquement qu'idéologiquement. Ce changement majeur ne passe pas inaperçu aux yeux de la critique, notamment, qui enchaîne les dénonciations, quelquefois se faisant virulentes, de la franche opposition que marque la production corbuséenne des années 1950 à l'égard du cadre moderniste de l'époque. Certains qualifient ainsi ses nouvelles formes de « bizarres » et les associent dédaigneusement à l'Art Nouveau¹⁴ pour en souligner l'absence totale de la précision mécanique et de la normalisation industrielle propre au fonctionnalisme ambiant allant jusqu'à interpréter ces formes comme un « écart au droit chemin », ou encore comme une véritable « chute dans les abîmes de l'irrationalité. »¹⁵

C'est donc dans l'optique d'observer de plus près et plus concrètement l'attitude transgressive de ces deux architectes que le choix a été fait de focaliser le regard sur deux bâtiments — sans pour autant s'empêcher de faire intervenir tout autre élément de leur production aussi bien architecturale qu'artistique nécessaire à l'étude et à la compréhension des divers actes subversifs — qui manifestent de la façon la plus prégnante les *déviances* au droit chemin de l'orthodoxie classiciste et moderniste : le palais Te à Mantoue et la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp.

Il nous reste toutefois à préciser encore quelques aspects de la transgression, car si nous avons dès le début commencé par écarter ce en quoi elle ne consistait pas, et en invoquant ainsi une transgression d'ordre moral, il nous reste encore à définir concrètement, dans le domaine de l'architecture principalement, sur quels éléments tangibles interviennent les actes transgressifs. Puisque la transgression qui nous intéresse précisément ici n'appartient pas à l'espace des idées, mais bien à ce qu'elle subvertit, le fait-même du choix de deux bâtiments spécifiques et réalisés annonce dès lors que la transgression que nous nous proposons d'étudier sera d'ordre pratique et non théorique. La

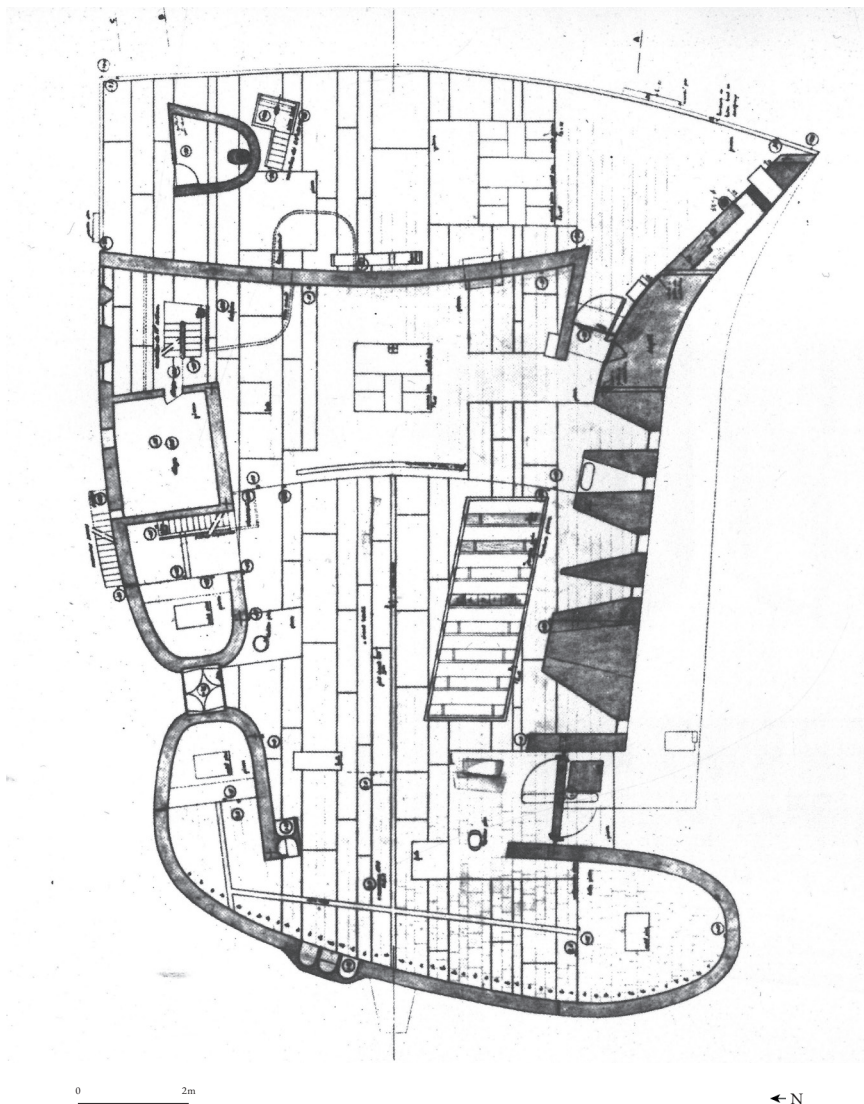
transgression architecturale sera donc étudiée aussi bien en ce que l'architecture a de *serviable* qu'en ce qu'elle a d'*émouvant*, pour paraphraser la célèbre phrase de Le Corbusier ¹⁶. La transgression qui agit sur ces deux fronts est celle qui s'attaque principalement à la forme. La forme comprise sous les aspects de la construction, comme ses aspects plastiques, sous ses aspects symboliques, comme ses aspects idéologiques. Ces formes, qui comme nous le verrons, entreront dans des processus de déformations passionnés sous l'impulsion des deux architectes, car il s'agira particulièrement d'observer comment ces architectes ont su, à la tentation des formes classiques, opposer la violence d'un désir. Car premièrement, nous verrons au travers des lignes qui vont suivre comment ce désir s'opposera au goût ambiant, comment son intensité s'opposera à la beauté instituée, comment l'*informe* s'opposera à la forme, et dans un second temps, comment ces oppositions instaureront des relations non-intrinsèques, altérantes et transformantes dans des réseaux de mises en rapport aux contrastes détonnants.



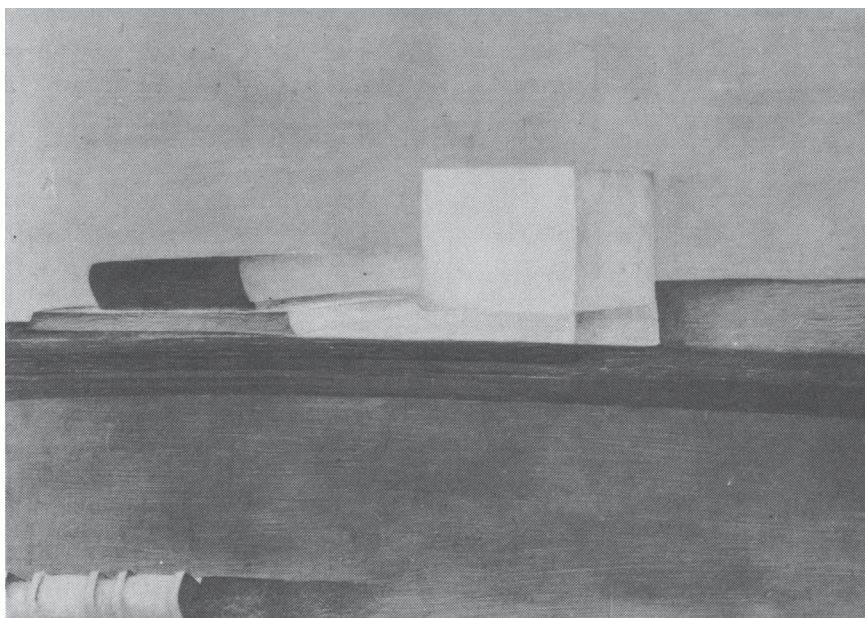
I. Giulio Romano, Palais Te, Mantoue, 1525–1536, plan et élévations Est et Nord.



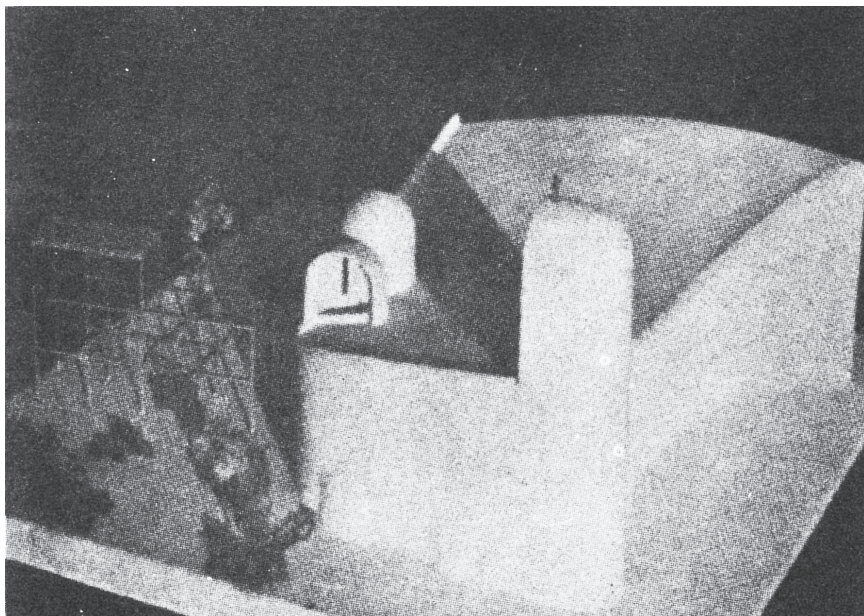
II. Le Corbusier, *Icône*, 1946.



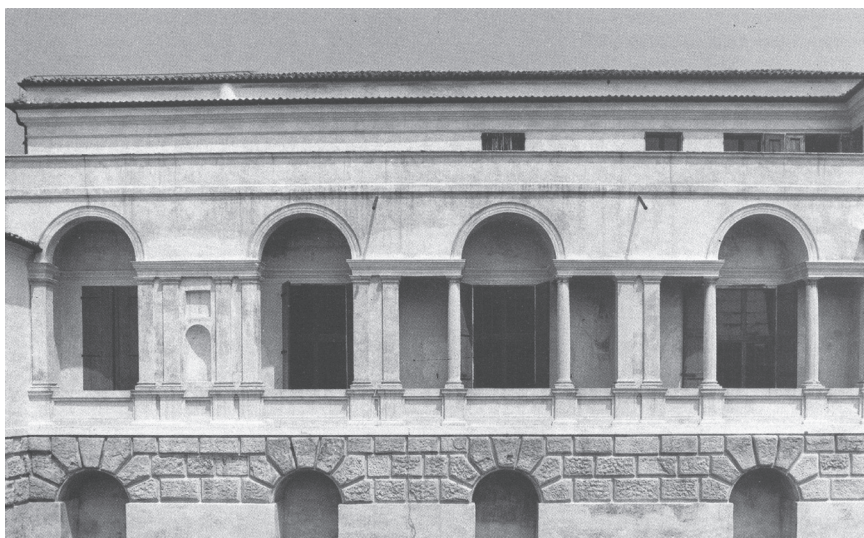
III. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Ronchamp, 1951–1955, plan.



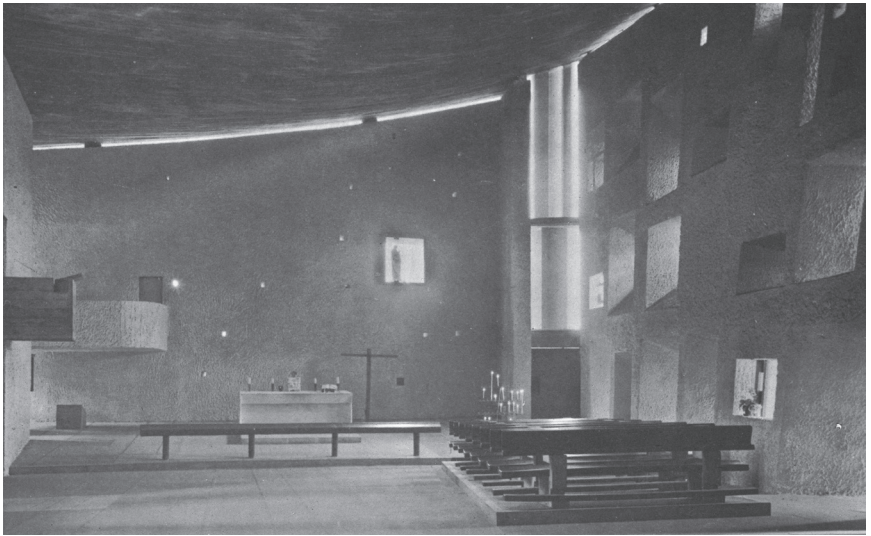
iv. Le Corbusier, *La cheminée*, 1918, détail.



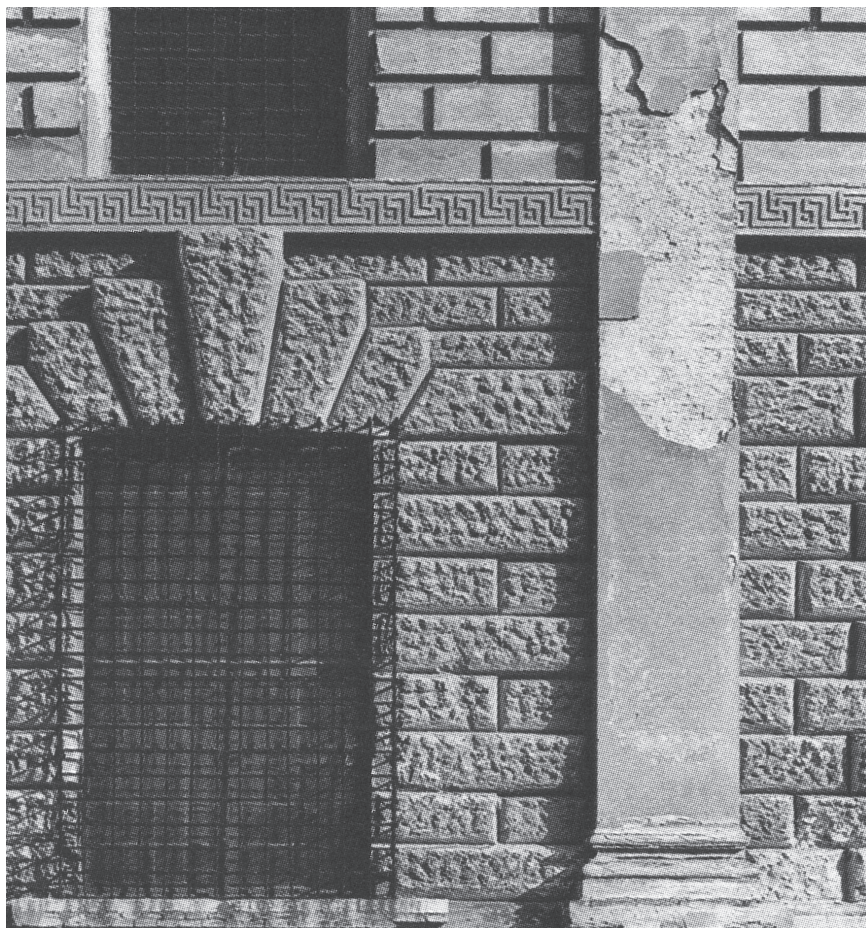
v. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, maquette.



vi. Giulio Romano, Palais Te, façade Est, détail.



vii. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, intérieur.



VIII. Giulio Romano, Palais Te, façade Ouest, détail.



ix. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, façade Sud, détail.



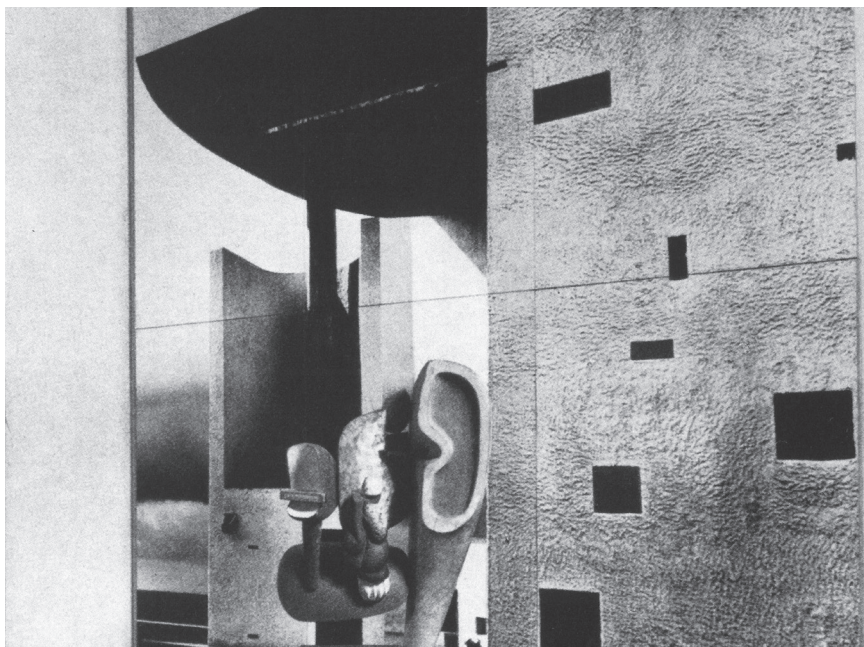
x. Giulio Romano, Palais Te, vestibule, détail.



xI. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, angle Sud-Est, détail.



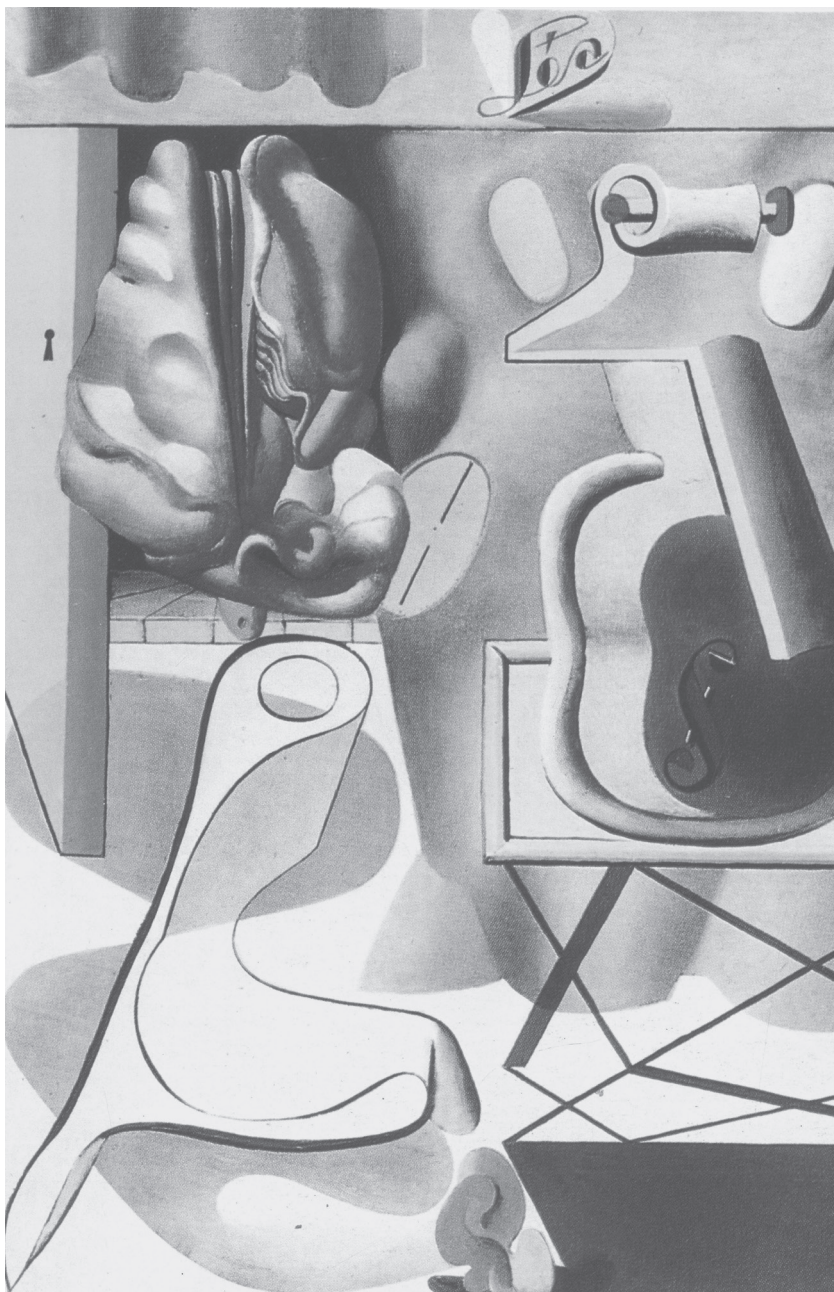
xii. Giulio Romano, Palais Te, Sala dei Cavailli, détail.



XIII. Le Corbusier, exposition « Des Capitales », Zurich, 1957.



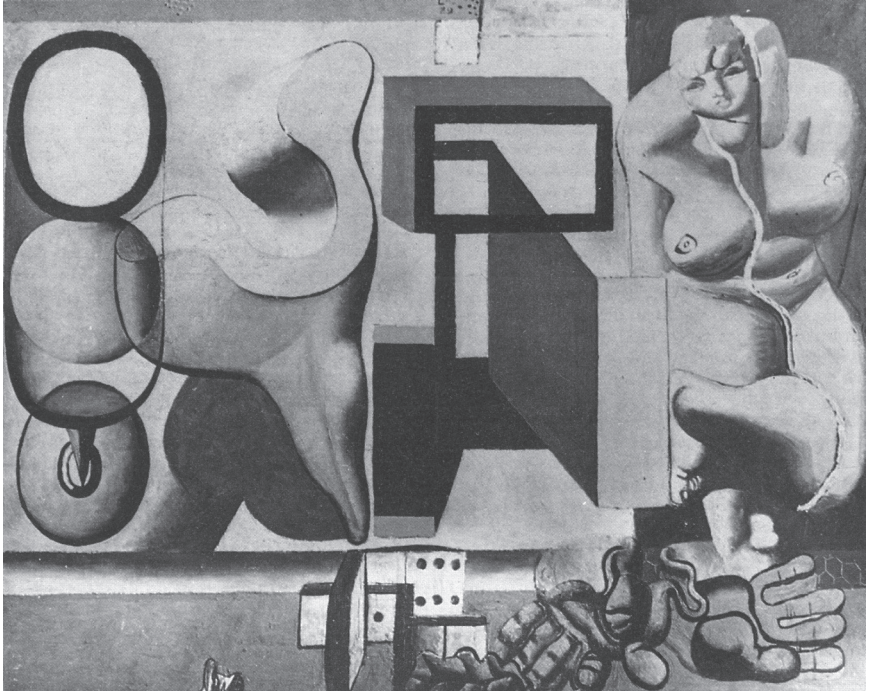
xiv. Giulio Romano, Palais Te, Sala dei Cavailli, détail.



xv. Le Corbusier, *Léa*, 1931.



xvi. Michel-Ange, *Jugement dernier*, 1536–1541, détail.



xvii. Le Corbusier, *Sculpture et nu*, 1929.



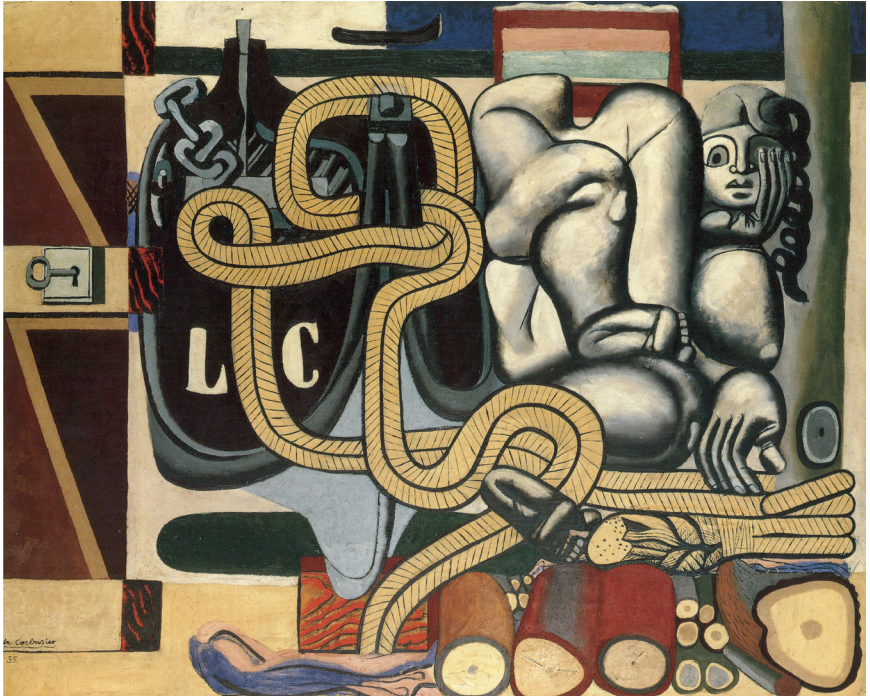
xviii. Giulio Romano, Palais Te, Sala dei Giganti, détail.



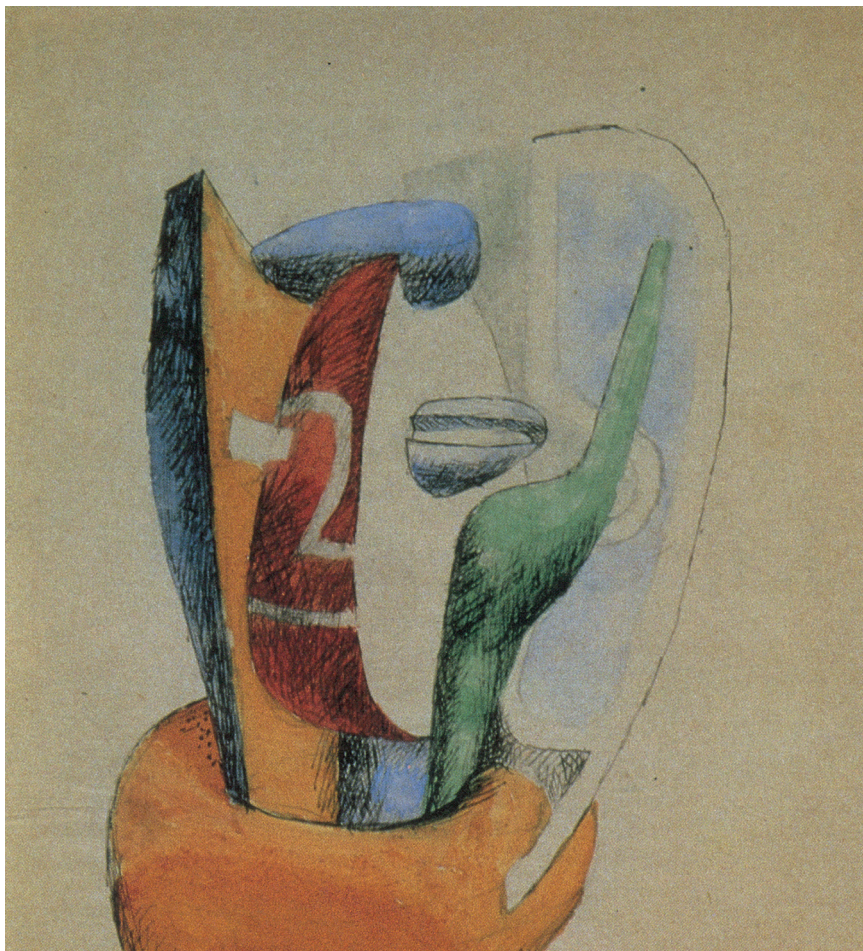
xix. Le Corbusier, page de carnet, 1951.



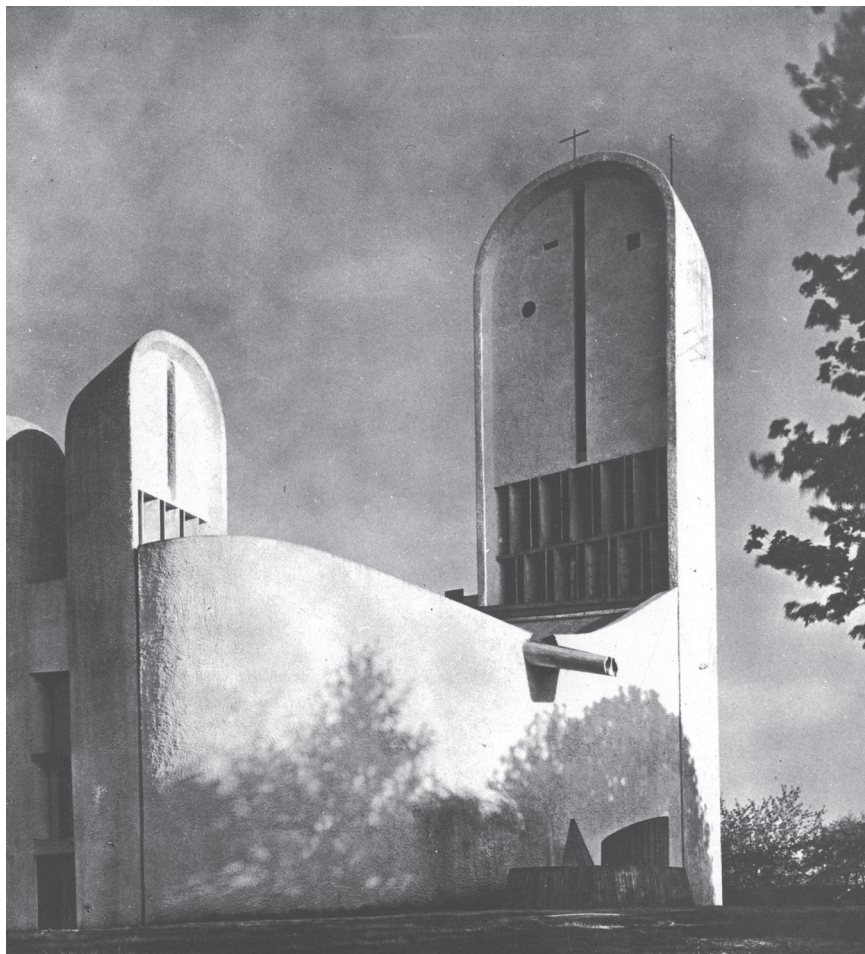
xx. Giulio Romano, Palais Te, Sala dei Giganti, détail.



xxi. Le Corbusier, *Femme couchée, cordage et bateau à la porte ouverte*, 1935.



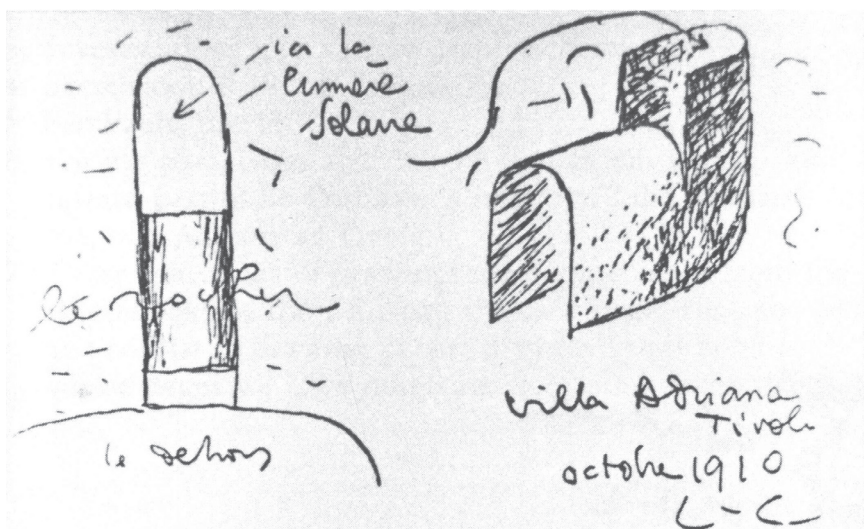
xxii. Le Corbusier, dessin pour sculpture, 1942.

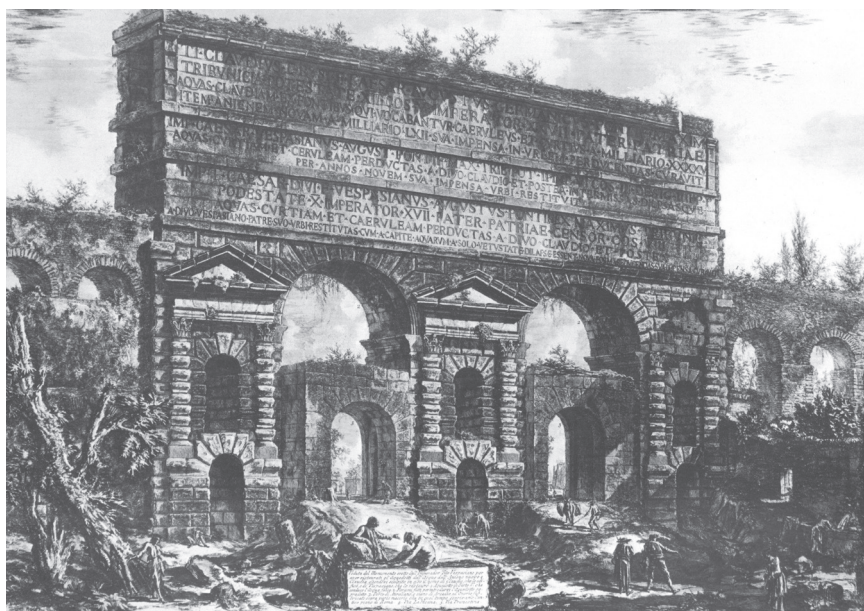


xxiii. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, extérieur.

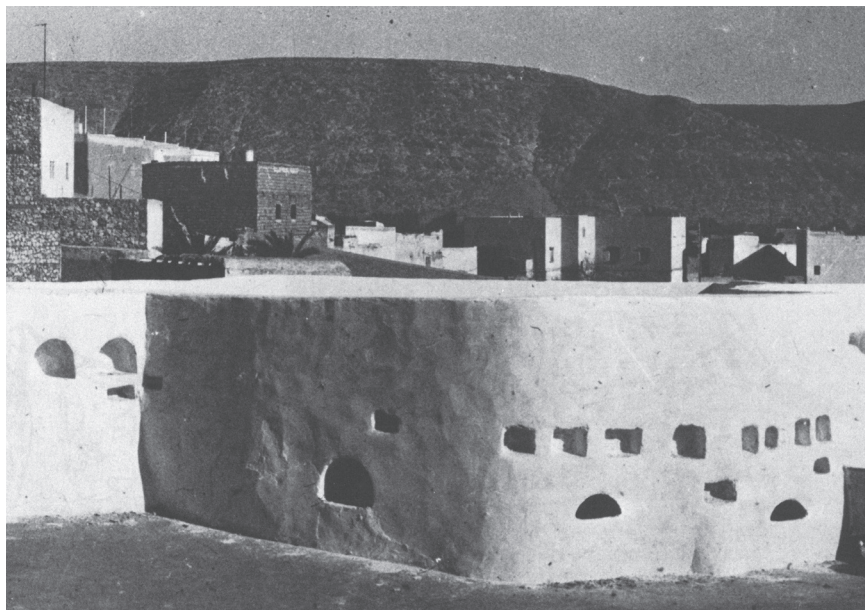


xxiv. Basilique Sant'Apollinare Nuovo, mosaïque du Palais Théodoric, Ravenne, c. 600.





xxvi. Piranèse, *Vue de la Porta Maggiore*, c. 1760.



xxvii. Mosquée de Sidi Brahim El Masmoudi, M'zab, 1363.



xxviii. Giulio Romano, Palais Te, Camera di Psiche, paroi Ouest.



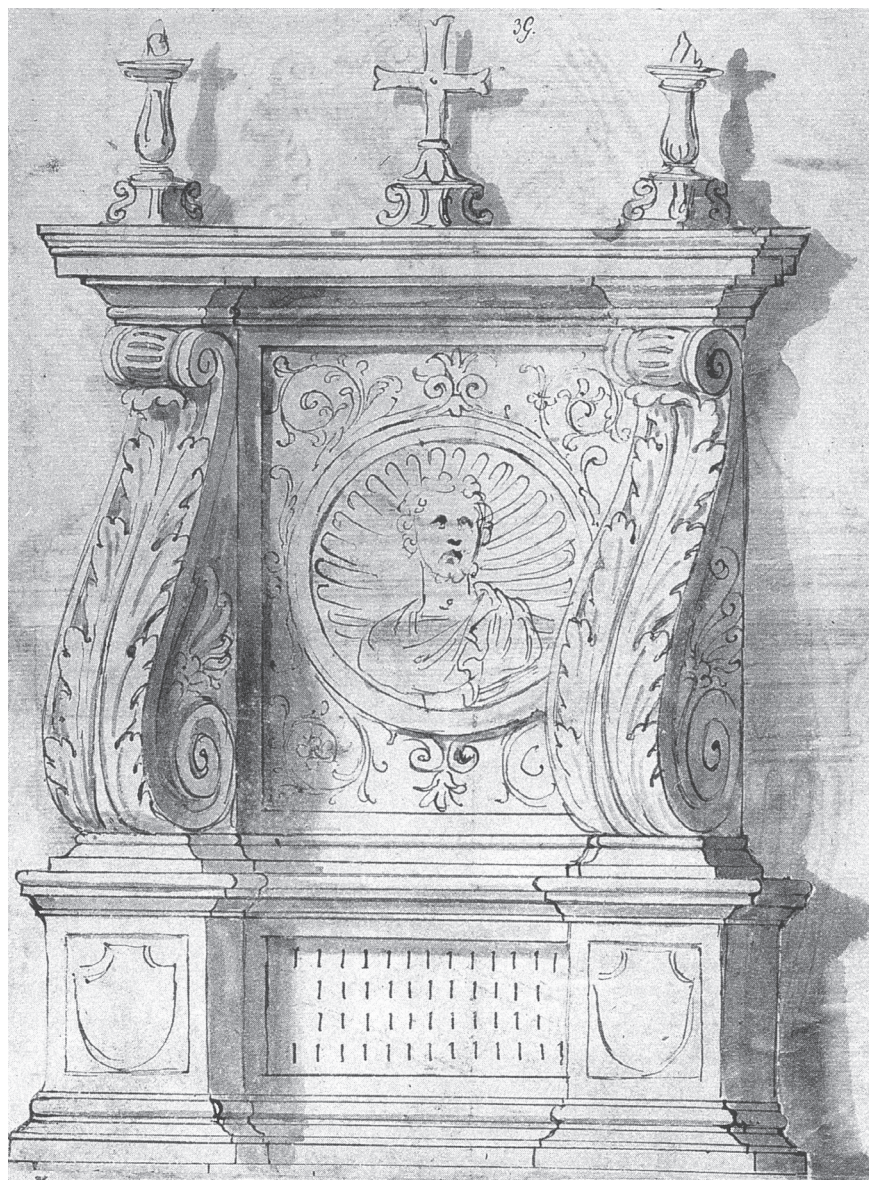
xxix. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, extérieur.



xxx. Giulio Romano, Palais Te, Sala dei Giganti, détail.



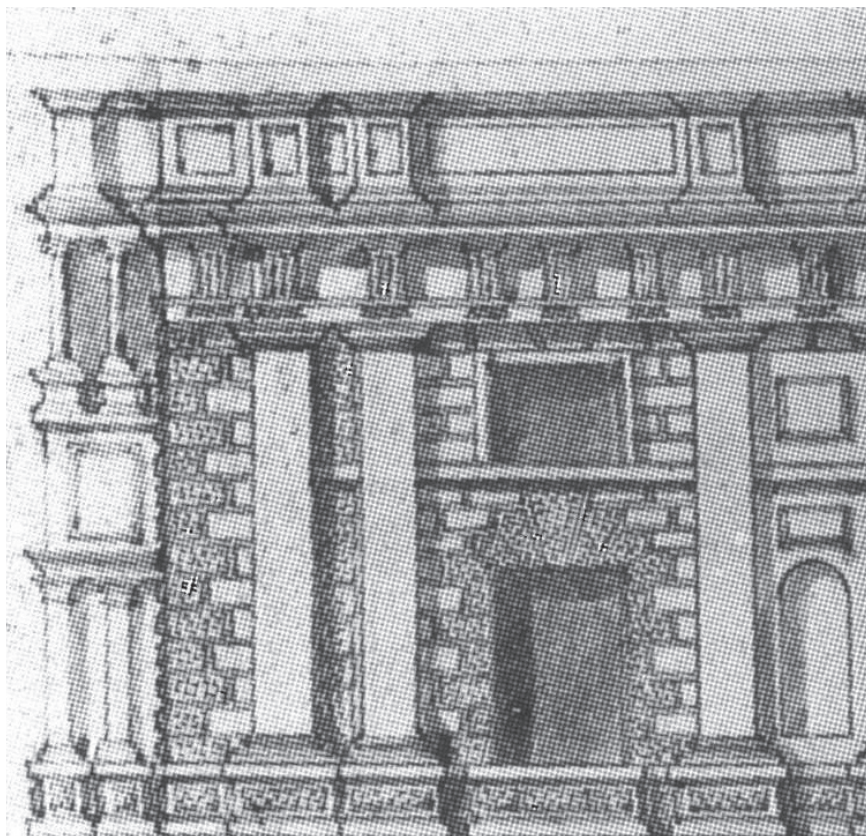
xxxI. Giulio Romano, Palais Te, Sala dei Stucchi.



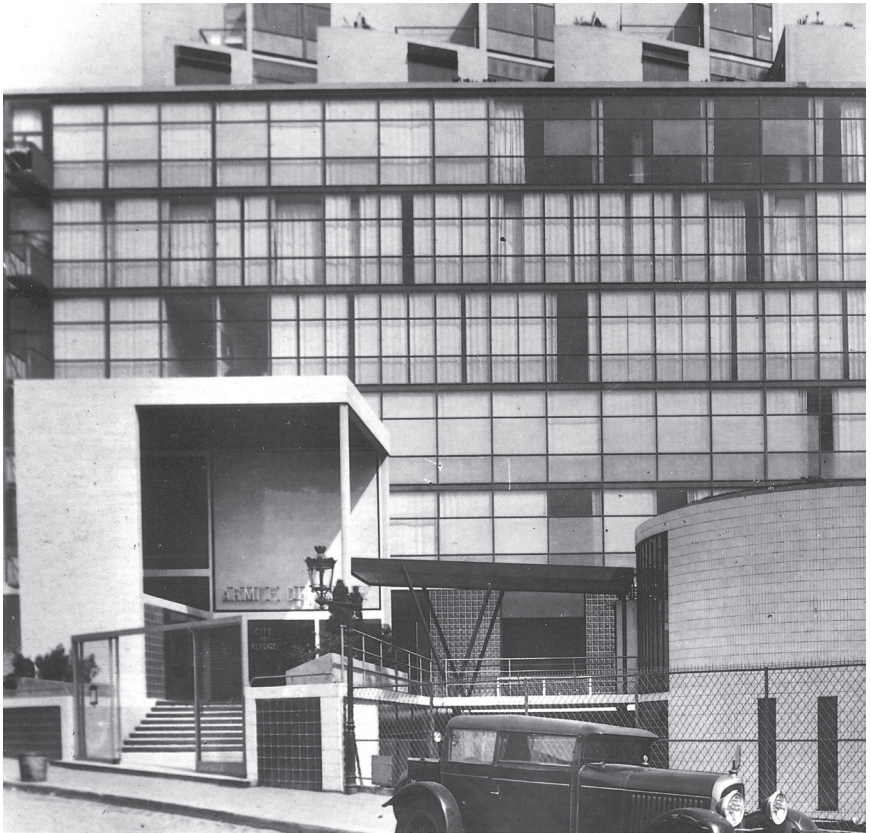
xxxii. Giulio Romano, dessin pour un monument, non daté.



xxxiii. Michel-Ange, Bibliothèque Laurentienne, Florence, 1524–1534, vestibule, détail.



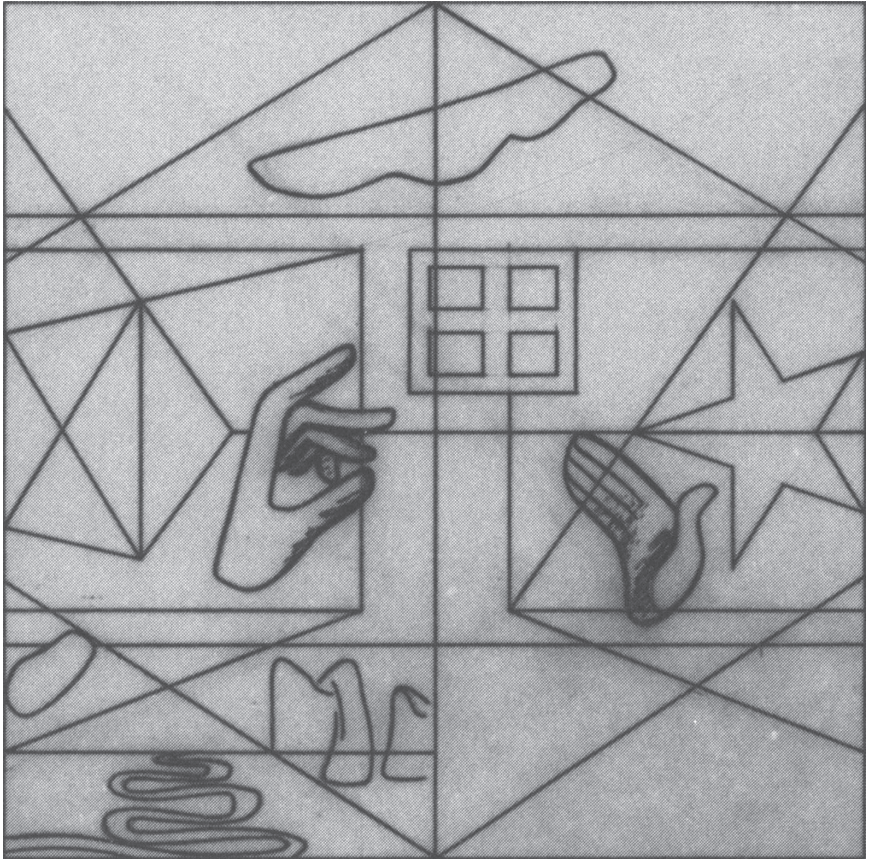
xxxiv. Jacopo Strada, élévation Nord du Palais Te, 1567.



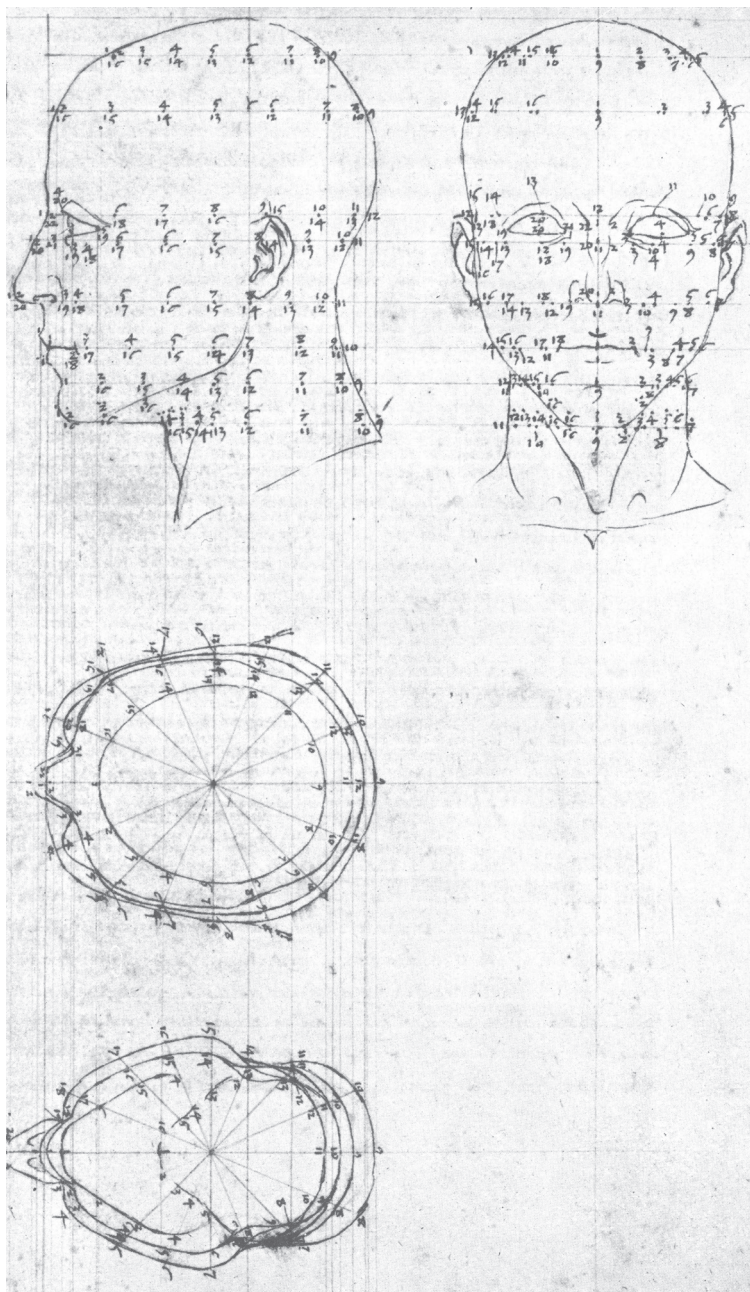
xxxv. Le Corbusier, Cité de Refuge, Paris, 1930–1933.



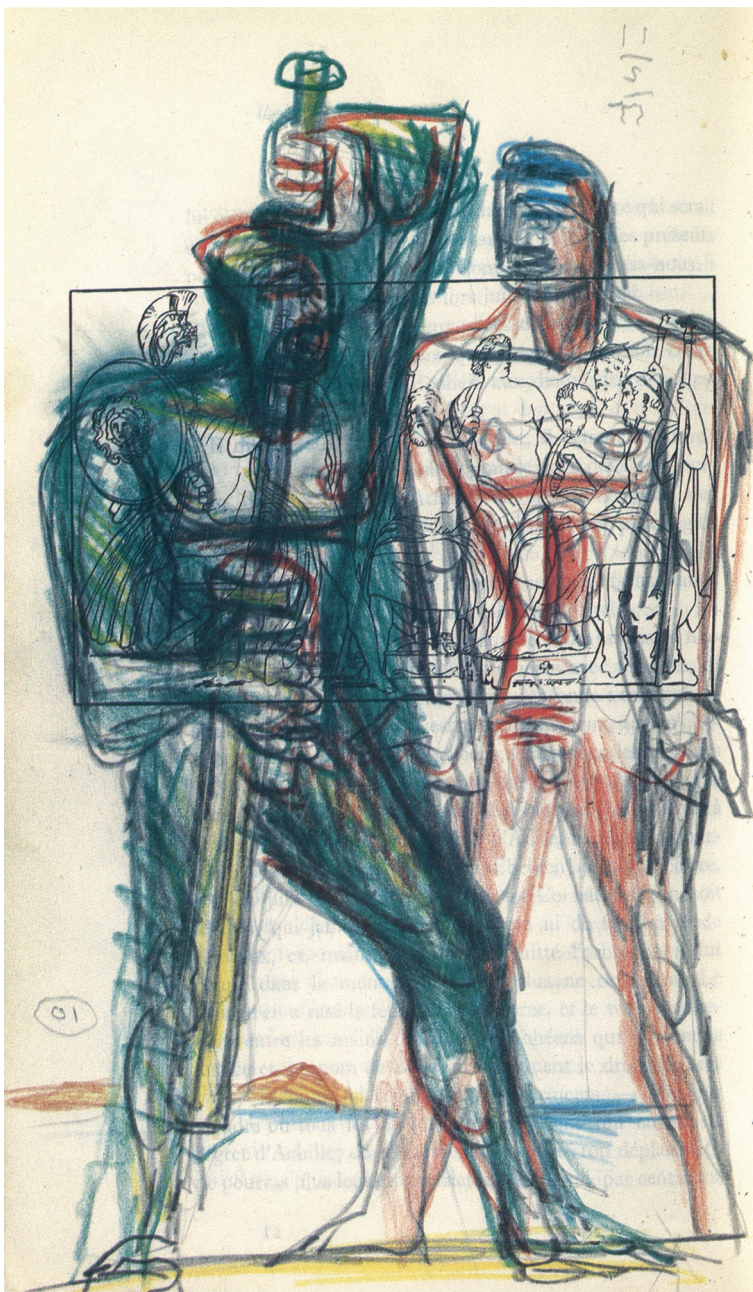
xxxvi. Giulio Romano, Palais Te, Sala dei Giganti, détail.



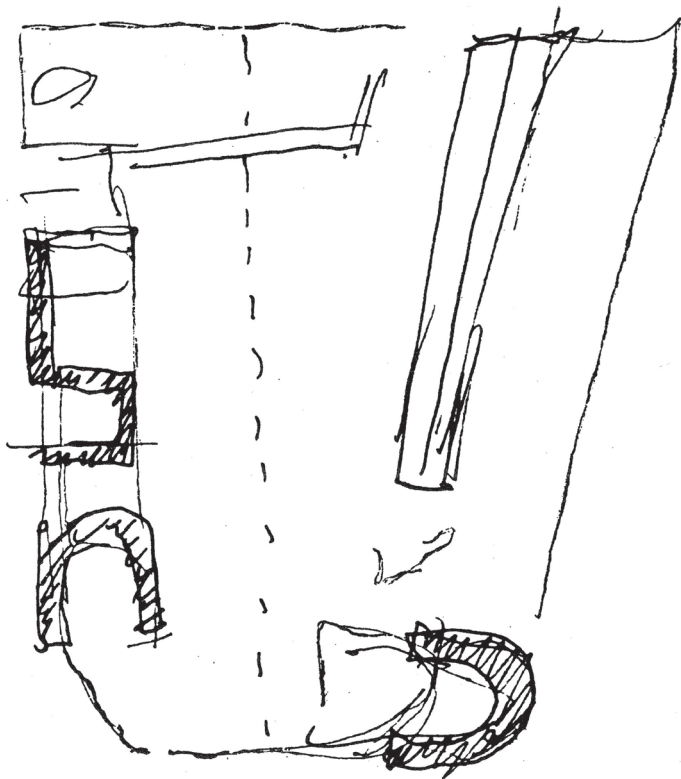
xxxvii. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, dessin pour la porte Sud, 1951.



xxxviii. Piero della Francesca, dessin pour *De prospectiva pingendi*, c. 1475.



xxxix. Le Corbusier, dessin pour *l'Iliade*, c. 1950.



Informe

D'une part, il devient possible au sortir de la Seconde Guerre mondiale de lire la production architecturale de Le Corbusier comme une série de variations sur un thème formel simple — celle du cube ¹⁷. Cette variation de la forme géométrique est déjà, dans les années 1930, implicitement dévoilée par un dessin où sont illustrés les principes des *quatre compositions*. De l'autre, s'il existe une caractéristique manifeste susceptible de rassembler l'architecture italienne du début du XVI^e siècle, placée historiographiquement sous l'étiquette maniériste et dont Giulio Romano s'y place en figure précurseure, c'est celle qui touche à l'altération compositionnelle et formelle des éléments ¹⁸ hérités de la Haute Renaissance par la tradition albertienne-bramantienne, poursuivie dans les grandes lignes à Rome jusqu'à la mort de Raphaël.

Déformations élémentaires

Concernant la chapelle à Ronchamp, il nous semble que la *déformation* du prisme puriste touche ici

à un degré inédit dans l'œuvre de Le Corbusier. Effectivement, ce qui frappe au premier regard sont les étonnantes distorsions auxquelles l'architecte moderniste soumet le plan et les volumes de la chapelle Notre-Dame du Haut. La grille orthogonale chère aux modernistes est altérée, distendue et contorsionnée dans diverses directions la rendant pour ainsi dire illisible.

III. Dans un premier temps, si l'on s'en tient aux deux axes qui régissent le plan, nous notons rapidement les premières poussées que subissent les limites murales. Les premières venant du Sud, font légèrement s'incliner l'imposante masse du mur méridionale et en tordent l'extrémité Est, plus fine, vers l'extérieur. Le mur situé à l'Est est quant à lui poussé vers l'intérieur de la chapelle par une torsion qui semble aussi affecter le mur Ouest par des forces comparables. Le mur situé au Nord est sectionné en deux portions qui semblent se replier vers l'intérieur laissant une porte surmontée d'étranges fragments de béton brut souligner la discontinuité du mur. La portion Ouest continue les courbes initiées par le mur Ouest ne formant ainsi qu'une seule entité se courbant sur elle-même en une sorte d'agrafe, alors que la concavité de la portion Est se détache par

un angle légèrement aigu qu'elle forme avec le mur Est.

Le plan « rectangulaire » s'est transformé en une série de courbes — certaines fois continues, d'autres fois opposant les natures convexes ou concaves de leurs courbures — dont le résultat ne manquera pas d'évoquer un certain dynamisme baroque si l'aspect général des murs n'avait pas ces allures primitives et sinueuses.

Si l'on considère désormais la chapelle dans la tri-
dimensionnalité de ses volumes, nous nous rendons vite compte que le « cube » puriste n'est pas non plus à l'abri des diverses déformations que le plan nous donne à voir. La masse rocheuse qui caractérise le mur Sud, au-delà de l'épaississement et l'amincissement selon l'une ou l'autre de ses extrémités, semble s'incliner dangereusement, vu de l'extérieur, sur le pèlerin à l'intérieur en s'élevant vers la toiture.

v.

De l'intérieur, la sous-face de la coque qui fait office de toiture, courbe elle aussi, semble s'affaisser en son milieu tout en s'élevant en direction de l'autel. La pente du dallage en ciment, celle-ci en légère inclinaison vers l'autel, participe à l'étirement de l'espace dont la croix marque l'apogée. En sens inverse, la pente du toit combinée à celle du sol semble précipiter la perspective dans un écrasement accéléré de l'espace

vi.

— d’une manière comparable à celle d’un maniériste comme le Tintoret et la *Découverte du corps de saint Marc* — qui, tout en éliminant la perspective classique, semble dresser un espace illusoire dédié au culte religieux.

Les deux lignes régulatrices, épaisses jointures du dallage, en manquant la perpendicularité à leur intersection et rendant évidente l’absence de symétrie, doublées encore par le dynamisme des objets dédiés au culte, achèvent la destruction de la maille rationnelle-orthogonale qui primait depuis des décennies¹⁹ et marque ainsi le refus des formes rigoureuses caractéristique du mouvement moderne.

- I. La façade Nord du palais Te, à y regarder de plus près, défit tout aussi bien la régularité compositionnelle que les architectes du quattrocento se sont efforcés d’atteindre ; la *concinnitas* albertienne laisse place à de déroutantes irrégularités. Les fenêtres encadrées de chaque côté par des pilastres sont disposées excentriquement entre ces derniers, qui de plus divisent la façade en sous-parties de largeurs variables. Ces pilastres, avant d’encadrer les dernières fenêtres de chaque extrémité, encadrent des niches dont les proportions varient dû à un étirement horizontal, et sont

situées depuis le centre — si l'on considère la loggia tripartite comme le centre — à des distances inégales. De chaque extrémité de façade se trouve une dernière paire de pilastres séparés entre eux par des distances une fois de plus inégales. Pourtant, c'est peut-être l'énigmatique espace résiduel succédant à la paire de pilastres occidentale qui souligne le plus clairement l'irrégularité de la façade et accentue la manifeste asymétrie de cette dernière.

XXXIV.

C'est donc aussi bien la régularité des ouvertures que les proportions classiques qui sont ici bafouées à tout point de vue — la façade dans son ensemble comme dans ses sous-parties — par l'élève de Raphaël : asymétrie générale, symétrie locale et rythme syncopé rentrent dans une danse saccadée au dynamisme incertain. Les éléments architecturaux, encore intacts, entament ainsi la chorégraphie sacrilège, susceptible de contrarier toute stabilité de la Renaissance, qui annonce le climat et le tempo qui orchestrera le reste du projet.

Il serait toutefois erroné d'avancer que les irrégularités, les accidents et les diverses contractions des unités soient imposés par la situation d'ouvertures existantes. La façade Est, qui marque avec celle que nous

venons d'observer une des solutions d'angle les plus étonnantes de la Renaissance, nous prouve que chez Giulio les rythmes syncopés sont des motifs désirés *per se*, au même titre que les ouvertures au Sud de la chapelle ronchampoise criblent aléatoirement l'épaisse limite murale.

Rythme

I, VII. La *serliana* est un des éléments du répertoire classique privilégiée par les architectes du cinquecento, et davantage encore dans la région de la Vénétie où elle sera notamment généralisée dans le langage architectural par Andrea Palladio ²⁰. Giulio en fera un de ses éléments de prédilection du fait de sa capacité à absorber les diverses expansions ou contradictions auxquelles l'architecte la soumet à l'abbaye de Polirone comme sur la façade côté jardin du palais Te.

La façade Est, comme la façade principale du palais Bevilacqua, est sans doute à cette époque une des plus frappantes démonstrations de l'altération rythmique possible à travers l'usage strict du lexique classique.

La Loggia di Davide marque le centre de la composition qui s'étend symétriquement en quatre arcs en plein cintre de chaque côté. En partant de la loggia

centrale, les deux premières serliennes demeurent intègres et une paire de pilastres portent l'entablement en son centre qui unit les deux premières serliennes entre elles. La première contraction du motif apparaît entre le deuxième et le troisième groupe de baies : le troisième arc vient se poser directement sur un des pilastres formant une paire de chaque côté — suppression de la colonne. La première contraction du motif apparaît entre le deuxième et le troisième groupe de baies : le troisième arc vient se poser directement sur un des pilastres formant une paire de chaque côté. Les baies arquées reposent désormais sur un des pilastres de la paire et les baies latérales à linteaux disparaissent au profit d'un nouvel espacement laissant place à une niche surmontée d'une plaque. Une dernière contraction a lieu, supprimant la paire de pilastre au profit d'un seul portant le dernier arc en plein cintre.

L'arythmie de chacune des ailes de la loggia centrale est accentuée par l'abstraction du niveau inférieur, rendant la variation d'espacements entre les arches plus étranges encore par le dépouillement de la grammaire classique ne laissant que des hiatus entre chacune des arcades.

Avec ces deux niveaux, Giulio Romano rend visible

le jeu qu'il opère sur le langage classique, explicite la dualité entre le « masqué » et le « découvert », exacerbe le langage albertien-bramantien comme une redingote cachant la nudité ; utilisant le langage classique comme d'un costume face à l'incongruité de son acte ; rendant le langage classique capable d'atténuer l'écart entre la vertu et la fortune, grâce à la leçon de Raphaël, mais en le traînant au paroxysme de la dissonance. Là où le maître atténuait les « accidents » ²¹, l'élève les exhibe sans vergogne. Nihilisme du langage et évidemment du sens opèrent ici étroitement faisant apparaître ce langage comme une mascarade : la cape de l'illusionniste succède aux chorégraphies incertaines.

Illusionnisme

En pénétrant dans la Sala dei Giganti, tout en faisant abstraction des fresques pour le moment, le spectateur est confronté à une absence totale de structure capable de le rassurer visuellement dans un espace d'une telle dimension. La séparation entre chacun des murs et du plafond disparaît totalement comme sous la magie de l'illusionniste constate Quatremère de Quincy ²². Cette pièce présente donc une absence totale de délimitations : « pas de partitions ornementales ni de

limites », « pas d'angle vif visible », « sans commencement et sans fin, » commentera Giorgio Vasari ²³. Effectivement, aucune rupture nette n'est visible dans cet espace rendu *continu* et sans interruption de nature séparative. Le concept albertien de la peinture comme une « fenêtre » ²⁴ se trouve ici outrepassé : le rectangle qu'il dessine — fenêtre à travers laquelle l'élément peint est perçu par le spectateur — comme limite de la peinture est totalement transgressé. Les fresques de Giulio étirent le concept albertien de la fabrication d'image à ses limites les plus extrêmes. Aucun dispositif de cadrage n'entre plus en jeu. Pour en finir avec ce dispositif classique, Vasari ²⁵ nous apprend encore qu'à l'origine, aux extrémités du pavement du sol, à l'endroit précis où le sol venait à rencontrer les murs, de vraies pierres étaient disposées, se fondant ainsi avec celles dépeintes sur les murs, pour en faire disparaître les dernières limites de l'espace. Quant aux fresques que nous décidons d'omettre pour l'instant, nous nous en tiendrons à ajouter qu'elles entrent aussi dans ce processus de l'*illusionniste* opérant la « dissolution » ²⁶ du mur, sous les divers motifs de couleurs et de textures, qu'elles déploient dans l'espace, touchant ainsi aux limites de la dissolution de la forme, ou mieux encore :

la *catastrofe della forma* ²⁷, dira Gombrich au sujet de cette salle.

VIII. La dialectique initiée entre « masque » et artifice, réalité et apparence, solidité et fragilité ne s'arrête pas là. Les expérimentations faites par Giulio sur la façade Est, et à l'intérieur de la Sala dei Giganti se poursuivent pour en atteindre la réalité de la construction. En effet, l'architecture du palais mantouan, comme celle de la chapelle à Ronchamp dans une certaine mesure, est essentiellement *picturale* et expose ainsi ce que l'on serait en droit d'appeler une « fiction structurelle ». C'est sans doute, une fois encore, en observant les façades que la fiction est dévoilée. Une des caractéristiques principales de l'architecture pippienne est la présence répétitive et presque exaspérante du *bugnato* dans l'ensemble de son œuvre et dont le palais du Te ne fait pas exception. Ce bossage déjà répandu pendant XXVI. l'âge claudien à Rome antique, exploitant le caractère hautement plastique des fortes saillies des pierres dont la taille est laissée brute, est à Mantoue d'une tout autre nature. Du fait de l'absence de carrières dans le duché de Frédéric II et de la difficulté du transport des pierres jusqu'à Mantoue, les murs du palais sont érigés à la brique et le profond *bugnato* est donc effectué par

la manipulation du stuc.

À Ronchamp, les effets puissants dont le Corbusier veut charger les pierres de la chapelle passent aussi par une technique de nature picturale. En effet, les pierres de ladite *maison de pierre* ²⁸ n'ont ici qu'un rôle plastique, cherchant à rassurer le pèlerin derrière l'imposante épaisseur des murs, offrant le confort visuel d'une auberge solide. Les aspects scénographiques des murs de la chapelle sont accentués par de profondes

VI.

césures qu'ils forment avec la toiture, laissant apparaître à certains endroits les véritables porteurs structurels, prisonniers de la masse rocheuse.

Colonnes et masses murales engagent une dialectique comparable au palais Te si l'on considère la façade sur jardin et la façade intérieure Nord. Les colonnes des serliennes acquièrent en effet une tout autre qualification structurelle, comme les murs de Ronchamp, lorsqu'elles se retrouvent transposées dans la façade intérieure. Les colonnes libres sont ainsi intégrées et emprisonnées par la masse murale transformant leur fonction structurelle en éléments ornementaux, et rendant clair le principe maniériste du « renversement » ²⁹ que Wittkower identifiera dans le cadre de ses études sur la Renaissance italienne.

Renversement

xxxiii.

S'il est donc un autre principe que l'on peut attacher aussi bien à l'architecture du Maniérisme qu'à la chapelle de Ronchamp, c'est celui du *renversement*. Ce principe intervient à plusieurs niveaux. À une échelle restreinte comme celle de l'élément architectural chez Giulio Romano, il engage notamment l'exagération ou la négation de l'idée de masse et de charge — comme ce sera le cas avec les imposantes colonnes de la bibliothèque Laurentienne soutenues par de relativement petites consoles — qu'il entraîne alors dans une inversion des logiques structurelles. L'architecte maniériste opérant à travers le répertoire du langage classique s'exerce notamment sur la colonne (étant l'élément du vocabulaire antique qui implique de façon la plus poignante la fonction structurelle). Il a déjà été observé comment la colonne ne subsiste qu'à titre d'articulation à l'aspect purement ornemental dans la face intérieure du palais Te. Cependant, même le rôle d'articulation est pris dans une ambiguïté critique dans la subdivision de la façade extérieure Nord, sur sa largeur, en unités irrégulières. Les pilastres, d'autre part, entrent aussi en conflit avec la frise au motif de clé grecque résultant de l'ambiguïté entre deux

niveaux, comme le signifierait la frise, ou un niveau, comme le signifierait le pilastre. Nikolaus Pevsner ³⁰ dénoncera la perte de raison d'être du pilastre, tout en ne manquant pas de qualifier cette ambiguïté d'horrible hérésie face à la Renaissance du quattrocento. Dans certains dessins aussi, comme celui pour un projet de monument, Giulio semble se moquer de la fonction des éléments structurels en retournant les consoles. Toutefois, au palais Te, c'est peut-être le triglyphe tombant qui incarne le mieux cette moquerie en jouant le rôle d'une clef de voûte.

XXXII.

À une autre échelle, ce sont les bases du schéma moderniste que Le Corbusier se propose de renverser selon la pénétrante analyse de James Stirling consacré à la chapelle ³¹. Effectivement, nous sommes en droit de considérer la chapelle de Ronchamp comme un véritable retournement de l'intérieur et de l'extérieur : la courbe et l'angle droit échangent leurs positions comme leurs rôles. Le traitement rugueux des murs extérieurs se prolonge à l'intérieur de la chapelle, marquant une première ambiguïté entre l'espace extérieur et intérieur. Le désir de Le Corbusier de prolonger les lignes de joints du dallage intérieur sur la portion Est de l'extérieur confirme cette volonté de

IX.

brouiller le seuil. D'autre part, certains éléments de nature mobiles comme la porte principale — peinte aussi bien sur le recto que le verso — illustre avec dynamisme ce mouvement interchangeable de l'intérieur vers l'extérieur. Un autre élément curieux, de même nature, est la statue de la Vierge à l'Enfant que l'architecte souhaite capable de tourner sur un axe pour permettre à celle-ci de couronner les messes intérieures comme extérieures. Si l'on revient désormais au « schéma moderniste », un autre renversement nous interpelle. Si l'on considère la structure moderniste, du moins si l'on en considère les antécédents dans l'architecture de Le Corbusier, elle est généralement de nature orthogonale : « L'architecture est gérée par l'angle droit. »³² ; la ligne courbe, quant à elle, est généralement de nature ornementale. À Ronchamp, toutefois, ornement et structure substituent leurs natures géométriques. L'ornement est désormais d'une nature rassurante, notera Robin Evans, et la structure procurera dorénavant le *frisson*³³. Il est d'ailleurs intéressant de noter, et cela selon plusieurs auteurs³⁴, la quasi-totale disparition du Modulor comme outils régissant la structure et les espaces, mais que l'on retrouve sous forme fragmentaire essayant de structurer les objets épars, à la

manière d'objets-trouvés meublant la chapelle. Nous assistons donc à Ronchamp à l'effacement de « l'angle droit signe de l'équilibre et de la stabilité » placé sous le signe du carré au profit des « tracés d'épures étincelantes, dirigeant des rayons en tous sens »³⁵, passant ainsi de la mesure réglée à la forme libre.

En effet, si l'architecture de Le Corbusier en vient à dévier de sa trajectoire machiniste, c'est d'abord par l'instauration de la ligne courbe au dépit de l'angle droit et que le plan, qui porte en lui *l'essence de la sensation*, laisse libre cours aux jeux sensuels des courbes dominant désormais, à l'aube des années 1950, les compositions corbuséennes. Rappelons aussi ici qu'en 1950, la déviation de l'angle droit et de la ligne droite, considérées alors par une majorité comme signe parfait de l'honnêteté rationnelle, comme l'ordre dorique à l'époque d'un Giulio Romano, est perçue comme un écart au droit chemin moderniste, à la limite d'un acte de nature antisocial³⁶. C'est donc avec pour exemple cette chapelle aux courbures à directions variables qui en caractérisent le plan comme l'élévation, et aux biomorphismes de ses éléments tels ses clochers ou sa toiture, que nous nous proposons de chercher les origines de l'acte transgressif qu'accomplit Le Corbusier.

Organique

Si une inversion s'est réellement produite, écrit Charles Jencks ³⁷, c'est lorsque Le Corbusier introduisit des formes biomorphiques dans ses peintures. Effectivement, s'il est un projet dont les courbes convexes et concaves sont susceptibles d'être une anticipation à la chapelle, c'est en direction d'Alger et du fameux plan Obus qu'il faudrait se tourner. On sait, le thème ayant fait le sujet de nombreuses publications, que le voyage en Orient entrepris par Le Corbusier a peut-être été l'instigateur de changements drastiques dans son œuvre aussi bien architecturale que picturale. Certains ³⁸ diront que c'est dans la capitale algérienne que l'architecte de la Chaux-de-Fonds découvrira, grâce aux femmes dénudées de la Casbah, la véritable beauté du corps féminin : « grâce à la structure plastique de certaines femmes de la Casbah sous la lumière intense et subtile d'Alger. » ³⁹ C'est donc au début des années 1930, avec l'apparition de figures féminines dans les compositions picturales, annonçant par la même occasion la fin de l'ère puriste, que l'on peut situer l'origine des courbes nouvelles dans l'œuvre de Le Corbusier. S'il est vrai que ces courbes font leurs premières apparitions dans le domaine pictural, il nous semble

toutefois nécessaire d'en faire l'étude pour comprendre les répercussions que celles-ci auront dans le domaine architectural. Le Corbusier ne disait-il pas lui-même que c'est par le canal de la peinture qu'il est arrivé à l'architecture ⁴⁰ ?

L'apparition des courbes féminines dans la peinture ne se fera toutefois pas sans heurts dans les compositions jusqu'alors puristes. Le calme et la stabilité qui caractérisent les compositions des années 1920, tenant principalement du genre de la nature morte comme *Le Bol blanc* ou *La cheminée*, verront l'arrivée des courbes anthropomorphiques dans le cadre des toiles avoir un effet déstabilisant sur les objets prismatiques chers à Le Corbusier : dès, boîtes d'amulettes et livres entre autres. Les formes souples et organiques pénétrant dans l'espace pictural ont désormais l'ascendant sur l'organisation des objets-types comme on l'observe avec les tableaux *Sculpture et nu* ou encore *Léa* où les objets puristes sont troqués par l'os à moëlle, des volutes de violon et autres formes conchylières.

IV.

XVII.

XV.

La nature à l'état brut et ses formes organiques deviennent donc motifs artistiques. Nous touchons ici, à travers la peinture corbuséenne, à un autre principe majeur de la poétique de Giulio : le *rustico*.

L'analyse gombrichienne ⁴¹ a notamment pour objet la démonstration de l'opposition de Giulio Romano aux valeurs naturalistes instaurées par la pensée humaniste. L'usage du bugnato rustico nous apparaît dès lors comme une caractéristique fondamentale de l'art de l'architecte de la cour mantouane. Effectivement, elle se place à contre-pied des valeurs ambiantes du naturalisme bramantien dont la colonne-arbre de Sant' Ambrogio en est le parfait exemple. L'imitation de la nature, aussi bien chez Le Corbusier que chez Giulio, ne passe donc par aucun filtre, qu'il soit celui idéaliste de la Haute Renaissance ou celui de l'abstraction du modernisme. Au contraire, les formes organiques sont de nature férales, expressives, presque à outrance, et dominant leur environnement comme des prédateurs.

VIII, IX. Le rustico pippien, de ce fait, comme l'*écorce* ⁴² de béton projeté qui habille les murs expansifs et comme gonflés de sève à Ronchamps, échappe à toute représentation géométrique de l'espace. Ce bugnato fait retourner la matière à l'état brut, la rendant à son état *amorphe* originel, à son indétermination formelle, chargeant ainsi la pierre à travers une véritable insubordination de la matière de valeurs d'incomplétude, d'infinitude, opérant la métamorphose de la matière à travers le

prisme déformant du régime de l'informe : *forma distorturba* ⁴³.

Le Corbusier, par des moyens divergeant, s'engage lui aussi à près de 400 ans d'écart, dans un processus similaire de mise à mal de la forme. Néanmoins, s'il est un sujet que tous deux architectes établissent comme terrain de jeu pour leurs successives déformations de la forme, c'est celui de la représentation du corps humain dans le domaine pictural. Commençons par le plus tardif dont nous avons déjà fait état de l'apparition des figures anthropomorphiques dans le domaine figuratif aux alentours des années 1930. Afin de nous rapprocher chronologiquement de notre cas d'étude, il nous faut maintenant considérer la production artistique des années 1960 : « Trente ans après, l'esprit occupé à tout autre chose, [...] sont nées des déformations successives. » ⁴⁴ Nous y voici, observons désormais de plus près par quel processus sont engendrées ces *déformations successives*. Au-delà de l'économie sans passion de deux mouvements d'élargissement et de rotation qu'il fait subir à des croquis et des fragments de peinture en vue de l'exposition de ses œuvres en 1953 — qui rappelle les techniques employées par Man Ray dès les années 1920 pour rendre méconnaissables des

portraits de femmes — rappelons que les premières déformations naissent de la découverte de l'éros à Alger. Dans les peintures qui suivront cette découverte, Le Corbusier mettra en place une technique particulière capable de générer de l'informe : il s'agit de ce qu'il nomme le *mariage des lignes*, qui voit ses débuts avec une réinterprétation du tableau d'Eugène Delacroix des *Femmes d'Alger dans leur appartement* et qui aboutissent à la fresque *Graffite à Cap Martin*. Cette technique où les divers contours de figures enchevêtrés sont unis par un unique contour les encerclant comme une corde, guide désormais la composition générale de l'ouvrage. Cependant, ces figures, uniquement des corps en ce qui concerne le *Graffite*, sont bien loin de la sérénité et de la sensualité froide qui caractérisaient les figures puristes. Les figures féminines avant tout, qui deviennent majoritaires, sont désormais prises dans un tumulte ravageur — comparable à celui qui fait fléchir murs et toiture à Ronchamp —, dans les torsions et contorsions dangereuses, menant à la marge de la mutilation, laissent place à des figures monstrueuses aux contours montagneux comme dans *Femme couchée, cordage et bateau à la porte ouverte* ou *Icône* datant de 1946 et ne manquant pas de nous évoquer le plan pour

XII, II.

une chapelle à Ronchamp. Notons d'ailleurs que les figures féminines qui émergent dans l'œuvre picturale de Le Corbusier sont plus proches du primitivisme de la Vénus de Willendorf que de celle de Milo.

Au-delà d'un plan ou d'une Vénus, ce que ces corps démesurés et mutilés nous rappellent, ce sont avant tout les fameux géants en proie au mal divin que Giulio Romano dépeint dans la déjà mentionnée Sala dei Giganti. Effectivement la fameuse ère *non-mathématique* dvořákienne ⁴⁵ qui succède à la Renaissance, résonne étrangement avec la difformité des corps corbuséens. Si une autre caractéristique marquante de l'ainsi dit art maniériste — dont Giulio agit encore en figure annonciatrice — est la difformité des corps comme nous le montre la fameuse *Vierge au long cou* du Parmesan. Effectivement, l'excès avec lequel Giulio Romano traite les corps de ses géants devient flagrante de l'abandon de l'idéalisation par les certitudes mathématiques de la perspective au cours du cinquecento. Les corps des géants déchus sont empreints aux difformités les plus catastrophiques : les figures représentées du dessous semblent très courtes et monstrueuses, nous informe Serlio ⁴⁶, alors qu'à une distance correcte, celles-ci nous semblent inversement étirées. Seulement, l'atteinte

xx.

- portée à la représentation de ces corps ne s'arrête pas là, les atrophies et hypertrophies — comparables à la masse rocheuse du mur Sud à Ronchamp — sont suivies d'autres surplus musculaires qui se succèdent dans de monstrueuses et obscènes variations, de figure en figure, prenant chacune des poses violentes les rendant disponible à d'autres difformités et démembrements. À l'instar des corps lourds et sur-musclés que Michel-Ange dépeindra dans des poses à l'atmosphère similaire-ment tragique près de dix ans plus tard pour Clément VII. Les figures pippiennes et corbuséennes s'opposent énergiquement aux corps idéalisés par l'orthodoxie des canons aussi bien de la Renaissance que des Beaux-Arts, les faisant glisser dans un registre au contraire grave et bestial ; dans ce que Le Corbusier pourrait qualifier de « sensualité, éveillant de profonds échos de l'être physique, » ⁴⁷ comme la beauté chez Giulio Romano qui arbore une substance plus terrestre, où la sensualité est imprégnée autant d'érotisme que de cruauté ⁴⁸. Concernant ce registre plus bestial, Le Corbusier écrira quelque part dans ses carnets : « Intuitivement, depuis 20 ans, j'ai conduit mes figures vers des formes animales porteuses de caractère, force du signe, capacité algébrique d'entrer en rapport entre
- XVIII.
- XVI.

elles et déclenchant ainsi un phénomène poétique, » ⁴⁹
ne manquant pas d'en souligner le caractère poétique.
La poésie ne possède-t-elle pas comme caractéristique
singulière de l'écriture l'altération du langage ?

Si comme il a déjà été observé à propos de Le Corbusier, la représentation figurative a la capacité de faire tomber les barrières de la discipline architecturale en y faisant préparer des machines urbaines pour Algiers ou un plan pour la chapelle à Ronchamp, c'est néanmoins du côté de l'expressivité sculpturale qu'il faut désormais tourner le regard pour élucider la plasticité de la chapelle troublant l'entière du mouvement moderne ⁵⁰.

Peut-être d'une manière plus générale, c'est lors des expositions — la première en 1948, puis en 1953 et 1957 — de sa production aussi bien architecturale qu'artistique avec des peintures, des tapisseries et des sculptures, que les limites qui séparaient ces deux productions commencent à s'estomper. La scénographie des œuvres, orchestrée par Le Corbusier, amorce déjà en grande partie le début de cet affranchissement des limites disciplinaires. Ceci est notamment perceptible dans la juxtaposition en 1953 à Paris de la *Sculpture no. 4* avec en arrière-plan une vue du plan Obus, rendant

tangible l'analyse tafurienne ⁵¹ qui décrit le travail de l'architecte, non plus comme dessinateur d'objet, mais comme organisateur de *ready-made objects*, ou en 1957 à Zurich avec la juxtaposition cette fois-ci de *Ozon opus I* et de photographies élargies des façades de la chapelle à Ronchamp, que Charles Jencks qualifiera notablement de *violemment structurales* ⁵². C'est donc premièrement avec ces nombreuses juxtapositions que l'on en vient à considérer, du moins dans ses expositions, les bâtiments eux-mêmes comme des œuvres plastiques appartenant désormais au domaine de l'art. Le rôle donc de ces sculptures, initiées avec Joseph Savina, n'est pas anodin. Le Corbusier dira d'ailleurs à leurs propos que « petit à petit des recherches sculpturales sur bois, polychrome ou non, se précisent, dont la prétention est nulle, sinon que de manifester une certaine plasticité dirigée plus particulièrement vers l'architecture. » ⁵³ C'est donc ces petites sculptures sur bois qui initient davantage la recherche, en considérant l'architecture comme sculpture, d'un langage nouveau d'ordre plastique. Et c'est plus précisément la série de sculptures *Ozon*, que nous venons de mentionner concernant l'exposition de 1957, et *Ubu*, qui entrent en jeu dans ces recherches nouvelles. Bien qu'elles

aient commencé avec de fortes consonances anthropo-
 morphiques sur le papier, ce sont des mains de Savina
 qu'émergeront leurs potentiels de *nature acoustique* XXII.
 rendant ainsi les formes architecturales capables
 d'émettre et d'écouter, comme les lobes des clochers
 directement retranscrits des oreilles d'*Ozon* rendues XXIII.
 disponibles pour un assemblage architectural. Il ne se-
 rait d'ailleurs pas totalement dénué de sens d'évoquer
 ici la nature de turbulente ronde-bosse qui vit naître
 la chapelle dans ses premières esquisses. Naissance qui
 s'est d'ailleurs poursuivie dans de premières maquettes
 réalisées à la main, « comme une sculpture, sans passer
 par du moulage, » ⁵⁴ laissant ainsi présager la nature
 plastique du projet. C'est donc comme un *vase* ⁵⁵ qui
 apparaîtra sur la colline de Bourlémont la chapelle
 de pèlerinage, comme pétri par les mains d'un *potier*
géant ⁵⁶.

Archaïsme

Le dernier ressort de l'informe que nous nous pro-
 posons d'étudier est, à la suite du *vase* pour Ronchamp,
 celui qui vise à nier que chaque chose ait sa forme pro-
 pre, autrement dit de défaire les *catégories formelles* ⁵⁷.
 Comme ce procédé apparaît à plusieurs niveaux chez

Le Corbusier comme chez Giulio Romano, nous nous proposons d'en observer les plus manifestes.

À un niveau général, il est important de noter un premier transfert de catégorie formelle concernant le palais Te. Effectivement, le premier saut de catégorie se fait par l'appellation même du projet comme « palais » alors que typologiquement, il découle bien plus d'une villa. Le type du palais de la Renaissance naît, au cours du quattrocento florentin, de la volonté d'une famille d'exprimer ses richesses et son pouvoir sur son environnement immédiat ; il est essentiellement de nature urbaine. Il prend place dans des lieux de pouvoir, villes importantes et capitales, et vise à *ordonner* l'espace public tout en imposant une certaine position sociale du propriétaire. Le palais agit donc en *decorum* public, là où typologiquement la villa, aussi définie par son emplacement, prend place en marge des villes et est donc essentiellement de nature suburbaine : *villa suburbana*. Même si son type est beaucoup plus malléable que celui du palais, elle se caractérise néanmoins par le territoire qu'elle occupe, et qu'elle domine ; le plus souvent un territoire agricole, et de préférence au sommet d'une pente. Elle est principalement un lieu de retrait, ce que les inscriptions de la Camera di Psiche rendent

manifeste : HONESTO OCIO POST LABORES AD REPARANDAN VIRT QVIETI CONSTRVI MANDAVIT ⁵⁸. Cette malléabilité et transposition des types chez Giulio sont aussi perceptibles dans son fameux portrait par le Titien où il est rendu évident par l'analyse tafurienne ⁵⁹ que le dessin que tient l'architecte entre ses mains, a priori destiné pour une église, est en fait le plan pour une autre villa. L'architecte romain anticiperait ainsi la sécularisation des formes sacrées réalisées notamment par Palladio avec la Rotonda. De fait, la sécularisation des formes opère tout aussi bien la transposition des catégories formelles que se fixe l'*informe* selon Georges Bataille. C'est notamment le cas avec l'introduction pippienne de la colonne salomonique dans le contexte profane du Cortile della Mostra, qui marquera ce qui est sans doute la plus originale contribution de Giulio Romano au répertoire classique des ordres.

Si l'architecte construit avec des éléments « préexistants » du répertoire architectural, de même que l'on parle avec des mots « tout prêts », la transposition de formes sacrées en profanes, ainsi que redécouverte de formes « archaïques » qu'illustre parfaitement la colonne torsadée, représente un élargissement considérable de ce répertoire. Cependant, le régime qu'établit

l'informe opère à un autre niveau, car, si ces éléments préexistants dépendent en partie d'une certaine sémantique, ou plutôt de connotations conventionnelles comme les portes, fenêtres, etc., ce processus enclenche un évidemment critique du signe de l'élément architectural : « to imagine meaning as gone shapeless »⁶⁰, proposera Rosalind Krauss à ce sujet. Car ce processus mène inévitablement les éléments préexistants à connotations conventionnelles de symboles absolus à une sémantique disponible et interchangeable qui fournit ainsi des nouvelles règles organisationnelles empiriques. Les formes classiques cessent dès lors toute célébration idéologique et historiciste, et entraînent les éléments dans un questionnement critique de leur répertoire. Si l'on en a parlé jusqu'à présent sous la lumière de l'œuvre mantouane de Giulio, cette analyse éclaire aussi l'œuvre corbuséenne postérieure à Alger sous une lumière nouvelle, car les éléments de l'architecture ronchampoise procèdent aussi d'une critique de l'orthodoxie du répertoire de son époque. Comme il a été noté de façon pertinente par Robin Evans⁶¹, l'architecture de Le Corbusier se charge à cette époque d'anciens symboles de nature vernaculaire et à résonance biographique. C'est notamment le cas à Ron-

champ des clochers-oreilles — formes qui émettent et qui *écoutent* — resurgissant des ruines de la villa d'Hadrien que le Corbusier a eu l'occasion d'observer lors de son voyage en Orient, et passant finalement par les processus sculpturaux de Savina pour enfin arrivées, transposées, dans l'*assemblage* de Ronchamp.

XXV.

Les réseaux que Le Corbusier établit avec ses expositions de relations réciproques et interchangeables, capables transformer tout aussi bien des maquettes que des sculptures, ou des figures picturales comme des photographies d'architecture en éléments *disponibles* susceptibles d'emmagasiner n'importe quel contenu symbolique, rendant ainsi possible l'assemblage des éléments ronchampois régis par les nouvelles règles empiriques.

C'est donc à travers cette *mixité* mêlant répertoire établi et irrutions archaïques, vernaculaires et autobiographiques, aussi bien à Mantoue qu'à Ronchamp, qui font de la chapelle un objet inatteignable par la critique rationaliste du mouvement moderne des années 1950, et qui l'imprègne, selon Stirling⁶², d'une symbolique évocatrice des *rituels anciens*.

XXIX.

Si l'on a déjà fait appel au qualificatif « primitif », auquel font inmanquablement référence les *rituels*

anciens, c'est en abordant la production picturale des deux architectes qu'il se fait désormais temps d'en déceler les aspects proprement architecturaux. Concernant le palais Te, nous avons évoqué son statut tenant plus de la villa suburbana que du palais renaissant, notamment par sa situation en marge de la ville de Mantoue. Il devient dès lors envisageable que sa situation ait pu encourager ou même ait *forcé*⁶³ certaines représentations déliquescentes à l'intérieur du palais, qui n'auraient pas pu voir le jour si elles avaient été à l'intérieur d'un palais censé imposer un certain ordre urbain, mais aussi moral. C'est au contraire, ici, à une villa parée du désordre décoratif du cinquecento que nous avons à faire, plutôt qu'à une autorité palatiale typique du quattrocento. Cette « autorité » est effacée d'emblée par l'une des métopes héraldiques de la façade Nord, représentation directe du duc Federico II, et illustré par une salamandre avec la devise QUOD HUIC DEEST, ME TORQUET⁶⁴ renvoyant directement à la passion envers sa maîtresse. Salamandre que l'on retrouve, avec la même devise latine, mais cette fois-ci tourmentée par des putti sur la paroi Ouest de la Camera di Psiche. On sait que le chantier du palais a été divisé en deux phases par une première visite de l'em-

pereur Charles Quint. La première phase comprend notamment la Camera di Psiche et la seconde la Sala dei Giganti. Cette première campagne est caractérisée, selon Rowe ⁶⁵, par l'*érotisme païen* des thèmes et des sujets représentés, voire même touchant à la pornographie pour certains des éléments de la représentation. C'est donc à l'abri des regards des citadins que le duc de Mantoue décide d'ériger un monde dédié à la joie et au plaisir — les murs évoquent eux d'*honeste otium* — dédié à la célébration des relations extra-conjugales sous la tutelle archaïsante de dieux anciens. Effectivement, s'il est un aspect singulier concernant les activités au sein du palais, celles qui ressortent de l'étude de Gombrich ⁶⁶, c'est sa fonction de divertissement orgiaque placé sous le signe de Bacchus, et renvoyant directement aux bacchanales de la Rome primitive de Romulus et Remus.

XXVIII.

Toutefois, si l'on a dit que l'autorité de la façade palatiale était bafouée dès le début par la façade Nord, celle à l'Est, cachée dans l'*hortus conclusus*, établit au contraire une autorité d'un tout autre temps. Effectivement, si l'on en constate les similitudes avec la représentation du palais Théodoric qui nous est parvenu par une mosaïque à Ravenne, nous sommes en

XXIV.

mesure de constater que le type de palais auquel fait référence celui de Mantoue, n'est pas celui de la Renaissance qui trouve son modèle par excellence avec le palais Caprini de Bramante, mais celui d'un type palatial bien plus archaïque, comparable à celui de Dioclétien en Dalmatie. La façade Est, au symbolisme archéologique, renvoie donc aux images du passé à travers des méthodes de construction moderne. Tout comme la chapelle renvoie selon l'étude de Danièle Pauly ⁶⁷ à l'architecture anonyme des mosquées évocatrices de rites oubliés de la région du M'zab, ou encore aux récupérations archéologiques de motifs de l'époque d'Hadrien sous le soleil de la Méditerranée.

C'est donc ces diverses ressources du passé qui viennent abâtardir l'orthodoxie du langage classique ; grâce à cette mixité obtenue par des excursions linguistiques dans des époques reculées ou des régions éloignées ; par la contestation de la relativité historique et rationaliste, par la présence simultanée de nostalgie morale et de pulsions libertaires, et par la récupération d'un jargon oublié et subjectivisé que l'architecture de Giulio Romano et de Le Corbusier après lui, fait rentrer les opérations de l'informe sous un réel processus de *déhistorialisation* du répertoire historique, rendant

ainsi le travail de l'informe non pas comme opposé à la forme, mais comme le travail au cœur même de celle-ci, la rendant finalement disponible à de nouvelles configurations narratives-plastiques.

Contraste

Si nous avons évoqué les divers procédés qu'opère le régime de l'informe, en examinant la diversité des déformations d'éléments architecturaux comme de schémas projectuels, en étudiant leurs origines et leurs capacités sémantiques, et en évoquant les nouvelles possibilités d'assemblage, il s'agit maintenant d'en observer les relations inédites que tissent les mises en rapport avec l'informe dans les œuvres des deux architectes afin d'en déceler les effets inattendus nés de la contiguïté surprenante — *comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*⁶⁸ — des éléments que nous venons d'étudier.

Varietas et interactions

Nous avons pu apercevoir que le langage de Giulio Romano, à travers ces vagabondages historiques-linguistiques, fait preuve d'une variété déroutante et nourrit de ce fait un catalogue indéfiniment large des qualités expressives dont un des buts identifiables

réside dans la multiplication des effets possibles. Le Poème Électronique de Le Corbusier n'est pas étranger à un tel procédé si on le considère comme *un bombardement des différents sens* ⁶⁹, la combinaison de films et de musiques, de couleurs et de mots, de silence et de bruit qui avaient été jusqu'alors produits indépendamment dans un tout cohérent, et cela d'une façon similaire à laquelle Giulio a su articuler l'héroïque au le tragique, le ludique au le licencieux, le « terrible » au sacré, ou encore le délicat à l'ascétique. Car en effet, l'œuvre de l'architecte romain a su englober des retables comme des illustrations pornographiques, juxtaposant le spirituel à l'érotique, et produisant simultanément l'extension comme la négation des principes classiques. L'œuvre de l'architecte moderniste n'est, quant à elle, pas en reste face à cette diversité de la production, cependant il nous intéressera ici, non pas de considérer ces productions comme des séries d'objets autonomes, mais au contraire comme un champ d'interactions dans lesquelles ces objets rentrent en jeu, en rapport étendant le champ des bouleversements où viennent s'affronter désormais processus et résultat, relations dynamiques et fixités des termes, insubordinations matérielles et subordinations idéales.

Les tropes de la métaphore et de l'oxymore — figures clés de la poétique des deux architectes dans le processus d'assemblage qui se joue principalement par la juxtaposition et le contraste d'éléments antithétiques — laissent librement intervenir les éléments pour accentuer au maximum leurs tensions et dissonances. Le Corbusier dira d'ailleurs en 1952 qu'il décide de faire la beauté par *contraste*, donnant ainsi naissance à « un dialogue entre la rudesse et la finesse, entre le terne et l'intense, entre la précision et l'accident »⁷⁰. Cet effet de contraste représente une caractéristique majeure dans l'œuvre de Giulio, car si nous avons évoqué précédemment la *forma disturbata*, le réel potentiel de l'effet recherché n'est possible qu'à travers la confrontation avec son opposé, la *forma pura* du classicisme albertien-bramantien. Effectivement, le spectateur est mené d'emblée dans une tumultueuse poésie des opposées qui rompt l'harmonie paisible des rapports entre les éléments compositionnels classiques. Chez Le Corbusier, assemblages, juxtapositions et décisions ad hoc initiés en peinture, se répercutent dans son architecture par l'affrontement brutal du naturel, œuvre de la main⁷¹ et de l'artificiel. Ces répercussions dissonantes sont exhibées sans réserve dans l'architecture

de Giulio Romano, notamment avec la déformation syntaxique des éléments grammaticaux de la tradition bramantienne, mais surtout par les interruptions de la nature juxtaposée aux principes artificiels de l'architecture classique, où l'informe *opera di natura* s'oppose à l'idéalisée *opera di ragione*.

Irruptions organiques

« J'ai cherché l'homme qui, comme l'ancien constructeur des nefs joindrait les charpentes et les planches pour constituer des coffrages dans lesquelles le béton des statues inattendues serait coulé, » ⁷² dira Le Corbusier lors de l'exposition des œuvres d'Antoine Pevsner en 1947. Quelques années plus tard, sur le chantier à Ronchamp, l'architecte se rendra lui-même l'homme qu'il a cherché en coulant la toiture de la chapelle. Effectivement, la *statue inattendue* qui fera office de toiture est née de la rencontre de l'architecte avec une coque de crabe ramassé à Long Island en 1946. Ainsi, la voûte en béton, à la silhouette organique, posée sur des *murs bêtement épais* ⁷³, dénote d'un premier contraste entre nature et artifice représentatif de la chapelle. Le contraste est encore souligné par les différents traitements entre les murs et la toiture,

XI.

marquant la distinction classique entre ces deux. L'effet de surprise, par l'audacieux contraste, qui frappe le pèlerin arrivant aux abords de la chapelle, est tout aussi bien un effet étudié et souhaité par Giulio Romano. Précisions et accidents, comme chez Le Corbusier, sont des ressorts majeurs pour atteindre le but fixé. Le goût de Giulio pour le « décalage » est nettement visible dans la cour du palais avec le triglyphe tombant, comme avec l'apparition surprenante des chevaux à l'intérieur de la Sala dei Cavalli. Ces apparitions, comme par magie, interviennent toujours en complète interruption du système d'articulation établi au préalable, et lui servent de déconcertant arrière-fond.

Pour mieux suivre le déroulement des diverses « irruptions » dans les systèmes clairement définis et artificiels, il faut avant tout observer que d'une certaine façon, le palais Te se développe principalement en une succession de climax faisant exploser les contrastes de pièce en pièce, amplifiant ainsi un certain effet de *surprise* dans le déroulement des espaces. C'est donc aussi bien aux dispositifs particuliers d'une salle qu'à la succession entre celles-ci qu'il faut prêter attention, le contraste se jouant à plusieurs niveaux.

Les premiers effets se font sentir avant même

d'entrer à l'intérieur du palais, entre les deux façades précédemment discutées du Nord et de l'Est. La première qui s'offre au regard, celle du Nord, est caractérisée par la robustesse et la massivité qu'exprime son bossage, et l'emphase du bugnato encadrant les ouvertures. La façade Ouest et les façades sur cour sont d'ailleurs construites sur le même modèle — avec toutefois quelques variations — et établissent une sorte de système général régissant les façades. Cependant, la façade sur le jardin s'exprime à travers un tout autre modèle. La massivité exprimée par les autres façades est ici substituée par une élégance sans pareille et offrant une ouverture triomphante empreinte d'une légèreté inédite qui s'oppose drastiquement au système général. Éléance et sauvagerie sont toutes deux à l'œuvre, notera à juste titre Rowe ⁷⁴ au sujet des aspects extérieurs du bâtiment. Pour parachever le contraste, et démontrer une fois de plus l'étendue du vocabulaire pippien, il est intéressant de noter que le système général des façades trouve son modèle dans les palais romains, plus particulièrement le palais Caprini dont le palais Te semble en exprimer une variante « écrasée », alors que la légèreté distinctive de la façade Est nous évoque les façades-écran d'origine

1.

byzantine qui bordent les canaux vénitiens.

XII. Si l'on rentre maintenant par la loggia tripartite qui marque le centre de la façade Nord afin d'observer la séquence des salles, c'est par la Sala dei Cavalli, à gauche, qu'elle commence. Cette pièce, au décor le plus architectural de la succession que l'on s'apprête à observer, présente d'emblée un premier contraste par les motifs divers et les couleurs vigoureuses qu'elle présente. Ainsi se côtoient ici, la blancheur lumineuse des imitations de marbres, la polychromie des panneaux aux veinures marquées, le bronze éclatant des plaques cerclées de reflets dorés, surmonté d'une frise aux tonalités bariolées, le tout placé en dessus d'un dado imitant l'or et l'argent. Concernant les motifs, cette pièce en dispose plusieurs du répertoire classique dont : des illustrations des travaux d'Hercule, des paysages champêtres, des bustes d'empereurs romains au-dessus des fenêtres et des statues de divinités olympiennes, le tout articulé par une série de pilastres et de niches. Toutefois, au milieu de tous ces motifs variés aux couleurs contrastées, un deuxième contraste d'une nature plus déconcertante encore prend place avec l'apparition d'une série de six chevaux se tenant devant les paysages. Cette apparition marque l'irrup-

tion d'une pulsion de vie dans le système classique aux formes architecturales rigides. Effectivement, les éléments architectoniques et rationnels qui régissent l'espace sont contrebalancés ici par la présence désarticulante de l'élément organique. Les deux systèmes de représentation, classique pour les éléments architecturaux et hyper-réaliste pour les portraits des chevaux, se juxtaposent dans un déploiement contradictoire et mutuellement outrageux.

Depuis la Sala dei Cavalli, à travers la porte donnant sur la Camera di Psiche, il est déjà possible d'apercevoir le géant Polyphème, placé sur la fragile cheminée, agissant en figure instable laissant présager la Sala dei Giganti. Seulement, avant d'atteindre la fameuse salle des géants, il faut d'abord traverser la Camera degli Stucchi qui lui sert de déroutante antichambre. Cette pièce se distingue des autres par la voûte en berceau, dont les caissons sont décorés de nombreux stucs très minutieux et détaillés représentant des divinité de la Grèce antique prise dans divers combats. Ces figures prennent place à l'intérieur d'une succession de cadres chacun richement décoré de motifs floraux dorés finement travaillés. En dessous, se trouve encore une frise à deux niveaux représentant des batailles dont

XIV.

XXXI.

les limites sont marquées par une succession de motifs dorés tels que des oves et de dards, une série de feuilles d'acanthé ou encore une bande de clés grecques, multipliant ainsi les éléments de décoration classique, imprégnant ainsi la pièce d'une étrange saveur néoclassique ante-litteram. C'est en revanche dans la succession des pièces que se trouve le contraste. La froide et précieuse rationalité de la Camera degli Stucchi ouvre ainsi la voie au carnage de la gigantomachie qui prend place dans Sala dei Giganti. Si nous avons déjà observé les processus de l'informe dans cette dernière pièce, il nous faut néanmoins noter que pareil au rêve de Le Corbusier, que Tafuri qualifiera d'une « véritable *irruption* du surréel incontrôlable »⁷⁵ — où d'une porte qui s'ouvre brusquement, émerge un enchevêtrement métaphysique de formes anthropomorphes — les géantes figures informes cherchent à s'introduire dans les formes classiques pures dont le baldaquin qui couronne le trône de Zeus en est le symbole.

Un dernier élément du palais Te laisse transparaître *la rencontre magique*⁷⁶ entre l'artificiel et l'organique à la façon du tableau *Alma Rio*'36. Les éléments qui emmagasinent le mieux cette charge de naturalisme sauvage qui pénètre le monde des certitudes artifi-

cielles tout en le détériorant et en rappelant de manière frustrante son impuissance, sont sans aucun doute les colonnes qui forment le vestibule donnant sur la cour du palais depuis la façade Ouest. Le choc *pseudo-primitif*⁷⁷ dont nous fait part Rowe pour en décrire les effets sur le spectateur réside principalement dans la façon dont sont traitées, ou *mal traitées*, les surfaces des fûts. La violence du naturel incontrôlé qui fait déborder les blocs rustiques, détruisant la continuité des frises de l'extérieur et fractionnant les frontons de l'intérieur, assaille également les colonnes et les pilastres du vestibule. Ceux-ci présentent un bugnato barbare — véritable plongeon dans le péché architectural, commenteront certains auteurs⁷⁸ — sur leurs fûts, retournant la pierre à une matière informe qui s'oppose directement à la base et au chapiteau lisse et subordonné à l'idéal humaniste qui accentue davantage l'aspect rugueux des fûts, desquels peuvent se lire une véritable *insubordination de la matière*. Les tensions de l'exacerbation de la matière brute sont encore acculées à un degré supplémentaire d'intensité par le traitement du reste du vestibule avec sa voûte à caissons octogonaux et l'entablement traités avec grande attention et finesse du détail. C'est dans ce vestibule que le rustique côtoie

x.

viii.

de la façon la plus irritante le délicat, que la forme classique se laisse submerger par le naturel informe, que le « non-encore fini » se juxtapose au parfaitement fini et que les déformations passionnées auxquelles se livre l'architecture de Giulio Romano rendent finalement pleinement compte de l'élément irrationnel inhérent à l'essence même de la pierre : « La passion fait de pierre inerte, un drame, » ⁷⁹ écrira des siècles plus tard Le Corbusier.

Éros

L'irruption du naturel — sous les diverses formes que nous avons observées — dans le domaine de l'artificialité architectonique donne lieu à des dissonances démesurées qui mettent à mal l'harmonie postulée à travers la culture humaniste. Toutefois, un contraste d'un tout autre genre naît à travers de nouveaux rapports, notamment dans l'architecture de Le Corbusier, lors de la rencontre de celui-ci avec l'éros à Alger. Les effets de cette rencontre ont déjà été étudiés dans la production picturale, il nous reste encore à en observer les répercussions architecturales. Selon les concepts batailliens de la *continuité de l'être*, Tafuri ⁸⁰ affirme que l'éros rend compte de la rupture du sujet ; de sa

*discontinuité*⁸¹, rendant ainsi explicite la tension de l'être « érotique » vers l'autre, et qui ne vit dès lors qu'à travers cette tension. Dans le domaine architectural qui nous intéresse ici, cette tension, qui sépare les êtres discontinus, se répercute dans le monde architectonique par la rupture de toute continuité dans les formes. Nous avons déjà pu en apercevoir une manifestation dans le plan de la chapelle à travers la scission du mur Nord, mais à y regarder à nouveau, nous nous apercevons que chaque mur semble autonome et déconnecté des autres en se repliant sur lui-même et marquant une rupture douce grâce aux courbes, ou certaines fois plus radicales en des angles aigus, comme c'est le cas de l'extrémité Sud du mur Ouest. Chaque portion de mur dispose de sa propre autonomie, mis les uns à la suite des autres comme les mots d'une phrase, mais réuni par un traitement similaire agissant comme « le style » qui selon Roland Barthes⁸² agit comme cette sorte de vernis homogène, uniformément répandu sur le texte pour en masquer les discontinuités. Toutefois, le contraste le plus saisissant que produit cette discontinuité des formes et qui nous intéresse davantage, est celle qui se produit à travers la rupture de l'échelle entre les formes assem-

XIX.

XL.

blées, ou plus précisément, le contraste de différentes échelles dans une même composition : « écart bref ou immense entre deux notions exactes affrontées. »⁸³

Saut d'échelles

XIV.

Polyphème, épiant les festivités dans la Sala dei Giganti, représente le premier élément que nous ayons observé et qui présente un « saut d'échelles ». En effet, géants et cyclopes sont les figures de la poétique pippienne les plus représentatives de ces sauts d'échelles. Il s'agit d'un motif qu'il récupère de son apprentissage romain avec Raphaël. Polyphème fait ainsi déjà office de figure déstabilisante dans la loggia de la Villa Madama. Il est dépeint par Giulio dans le tympan d'une voûte avec une posture lourde doublée d'un dynamisme pesant pour contrebalancer drastiquement avec les fins grotesques de Giovanni da Udine dans les voûtes d'arêtes voisines, aux couleurs et à la stabilité contrastante. On note aussi un fonctionnement similaire sur les façades initiales du palais Te, selon les dessins qui nous sont parvenus de la main de Jacopo Strada. Effectivement, au-delà de l'utilisation « anti-canonique »⁸⁴ des ordres qui se déclinent en trois tailles différentes passant ainsi d'un ordre

colossal pour la loggia centrale à de petites et fines colonnettes pour l'attique adjacent. Cependant, c'est au tournant avec la façade Nord que se produit l'effet déroutant. Sur l'extrémité Est de la façade Nord, dont nous avons déjà fait état de l'espace résiduel, était prévu un triglyphe suspendu qui côtoie directement la colonnette, bien plus fine et faisant moins de deux fois la hauteur du triglyphe. Ce dernier, isolé de l'ordre colossal, se juxtapose donc avec la fine colonnette de l'attique en accentuant l'un l'autre la démesure de leurs tailles : le petit paraît minuscule face au colossal, et vice-versa. Les sauts d'échelles ne sont pas non plus absents de la production de Le Corbusier, phénomène qui trouve une manifestation avant-coureuse avec l'entrée de la Cité de Refuge dans les années 1930, et qui deviendra une caractéristique de sa production architecturale dès les années 1950 ⁸⁵, où les courbures de Ronchamps deviendront une première itération qui mènera l'atelier rue de Sèvres à développer ces courbes à plus grande échelle en amenant ces formes courbes aux limites conventionnelles de l'époque. Toutefois, si l'on vient désormais à considérer les quelques phénomènes que l'on s'est tâché de décrire : les formes rigides et orthogonales qui deviennent courbes et anthropo-

xxxiv.

xxxv.

morphiques, les sauts d'échelles entre des éléments d'un même système octroyant à certaines figures des dimensions inédites, et la fragmentation des formes sous les impulsions de l'éros, nous sommes désormais en mesure de discerner une véritable *gigantomachie* des éléments architecturaux chez le Corbusier.

Gigantomachie

La sculpture sur bois *Ozon*, découlant d'un portrait, nous informe sur la nature des clochers de la chapelle. Il s'agit en effet de l'oreille démesurément agrandie d'Ozon, et sectionnée pour venir rejoindre l'assemblage ronchampois. Cette dispersion des formes anatomiques géantes, fragments d'une *bataille héroïque* d'éléments anthropomorphiques introduits dans le monde des certitudes artificielles, à la manière des *giganti* de Giulio Romano, semblent être des vestiges d'une mythologie corbuséenne transportée dans le monde réel comme en témoigne les « trois objets de dimensions gigantesques qui se font face, étrangers les uns des autres »⁸⁶ à Chandigarh, et dont l'agencement des formes sur la toiture de Marseille fait office d'événement précurseur. C'est peut-être, à Chandigarh aussi, que l'élément le plus significatif de ce processus

xxxvi.

de démembrement trouve son expression la plus radicale avec la *Main ouverte*. À Ronchamp, néanmoins, se trouve aussi une expression antérieure à Chandigarh de ce même phénomène sur la porte en tôle d'acier sur pivot où se trouve agencé un recueil de signes corbuséens : le signe du triangle et du pentagone convexe ou étoilé et de leurs conséquences volumétriques : l'icosaèdre et le dodécaèdre qui sont décrits par Le Corbusier comme faisant partie de la *subjectivité illimitée* dans son ouvrage le *Modulor* ⁸⁷. Le Modulor étant généralement utilisé comme outil rationnel, capable à l'inverse d'établir une *forte objectivité des formes* voit sa raison d'être s'estomper à Ronchamp. L'architecture de la chapelle a perdu cette rationalité au profit de *rites primitifs* oubliés. C'est donc comme avec les mains du *potier géant* — « qui ne raisonnent pas, mais dont les doigts obéissent inconsciemment aux ordres de la tradition séculaire » ⁸⁸ — que Notre-Dame du Haut revoit le jour. Le Modulor perd ainsi sa tête, siège de la raison, et il n'en subsiste plus que les mains, dépeintes aux émaux sur la principale porte d'acier, exprimant ainsi qu'à la fin, ce sont peut-être les mains qui ont pris le dessus lors de la bataille héroïque des certitudes artificielles.

XXXVII.

XXXIX.

XXXVIII.

Suite à l'étude minutieuse des diverses déformations opérées par le régime de l'informe ainsi que sa mise en rapport, ou son invasion, à travers les assemblages inédits que les formes transgressées ont rendu possibles, il convient désormais de prendre un certain recul à l'égard des nombreux assauts faits aux *normes* instituées par la Haute Renaissance comme par le Modernisme, pour tenter d'en retirer une *leçon* et d'en dégager une hypothèse plus actuelle.

Nous avons donc dans un premier temps pu observer comment, grâce aux actions transgressives singularisées chez ces deux architectes, les formes institutionnelles ont pu être libérées de leur froide sévérité géométrique à travers une succession de déformations. Les éléments architecturaux classiques ont ainsi perdu leur proportion harmonique sous les impulsions subversives de Giulio Romano, et le cube s'est fait visage sous les désirs de Le Corbusier. Nous avons observé comment ces déformations ont ensuite engendré un évidemment du signe des différents éléments architec-

turaux à connotation sémantique, les privant ainsi de toute célébration idéologique et historiciste, les transformant en symbole disponible pour de nouveaux assemblages architecturaux. De ces assemblages, nous avons pu observer comment des mises en rapports inattendus étaient désormais capables d'effets nouveaux grâce à l'extrême mixité provenant de la production de chacun des deux architectes.

Tout cela ayant rendu tangible que ce qui en ressort n'est pas une destruction de la forme, mais bien une extension du langage architectural. Car la transgression, au-delà d'être liée aux limites ou aux formes qu'elle transgresse, établie ici la forme comme le lieu fondamental de son action. Elle n'est de ce fait pas refus de la forme, mais plutôt l'ouverture d'une mêlée. En agissant donc comme *travail* au sein même de la forme — travail qui peut être ici entendu dans son acception première d'accouchement — d'où naît une ouverture en mettant quelque chose de nouveau à jour. Et ce *travail* des formes, comme l'a brillamment analysé Stirling⁸⁹ apparaît, aussi bien pour Giulio Romano que pour Le Corbusier, se produire à un moment de crise de la discipline architecturale ; lorsque le *vocabulaire* architectural s'est figé. Ces transgressions ont

donc pour vocation, comme nous l'avons vu, d'opposer aux termes fixes des relations labiles, et explosives, des processus nouveaux aux résultats éprouvés et croupissants, et face aux clôtures expressives abstraites, des ouvertures plastiques inédites.

Bien qu'il ait été possible, et qu'il le demeure toujours, d'étudier la production d'autres architectes qui se sont confrontés à des situations similaires — nous pensons notamment à Ledoux ou Lequeux ayant été des figures de subversion dans l'air néoclassique du XVIII^e siècle, ou encore Stirling ou Venturi grâce à leur extirpation d'un modernisme nostalgique — nous sommes convaincus que les deux architectes étudiées, simultanément en marge et totalement à l'intérieur de la modernité ⁹⁰, nous offrent des exemples pertinents de d'attitudes face à des façons de faire vieillissantes et que l'étude de ces bâtiments, mis au pilori, nous fait savoir Rowe ⁹¹, plutôt que défini par une certaine critique conservatrice de la fin du XX^e siècle, nous prouve d'ailleurs que c'est au sein de l'architecture même, et plus précisément dans sa forme, que peut surgir l'attaque radicale anti-académique des conceptions dominantes. Et cela, bien que certaines expérimentations se soient développées dans des champs disciplinaires

différents ⁹², c'est dans l'architecture qu'elles trouvent leur plus haut potentiel transgressif, dans le cadre orthodoxe où elles agissent de façon *hérétique* ⁹³, et finalement qu'elles offrent une expression inédite en opérant un « saut historique » ⁹⁴ décisif en produisant une architecture véritablement *œdipienne* ⁹⁵ même si la critique a pu agir de façon *médéenne*.

C'est précisément de ce *saut historique* qu'il nous faut désormais tirer un enseignement — à travers les méthodes observées le long de cet exercice — duquel il est encore possible de percevoir un rayonnement à incidence actuelle. Effectivement, son potentiel *révolutionnaire* demeure encore capable de procéder dans un contexte architectural contemporain où une deuxième vague de *mécanisation* à travers le prisme d'un *technologisme* renouvelé, et pourtant stagnant, semble toutefois détenir une part importante de la production architecturale actuelle quand bien même, à y regarder ses origines situables quelque part dans les années 1970, celle-ci incarne désormais davantage une arrière-garde plutôt que des véritables potentialités novatrices.

Notes

1. Voir Michel Foucault, « Préface à la transgression, » *Critique* XIX, n. 195-196, 1963, p. 755.
2. Anthony Blunt, « Mannerism in Architecture, » *Journal of the RIBA* 56, n. 5, 1949, p. 195.
3. Ernst H. Gombrich, « The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences, » dans idem, *Norm & Form, Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon Press, 1966, p. 9.
4. Idem, « Mannerism: The historiographic background, » dans *ibid.*, 103.
5. Rappelons ici que les artistes maniéristes ne sont pas incapables de continuer la tradition de la Renaissance, ou qu'ils produisent de mauvaises copies, au contraire ces artistes cherchaient quelque chose de nouveau, de totalement différent. À ce sujet, voir Blunt, « Mannerism in Architecture, » 195, et au sujet de la transgression délibérée des normes classiques, voir Ernst H. Gombrich, « Architecture and Rhetoric in Giulio Romano's Palazzo del Tè, » dans idem, *New Light on Old Masters*, Londres, Phaidon Press, 1986, p. 167.
6. Nikolaus Pevsner, « The Architecture of Mannerism, » dans *The Mint a Miscellany of Literature, Art and Criticism*, ed. Geoffrey Grigson, Londres, Routledge, 1946, p. 122.
7. Manfredo Tafuri, « Giulio Romano: Language, mentality, patrons, » dans AA. VV., *Giulio Romano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 13.
8. Colin Rowe, « Grid/

- Frame/Lattice/Web: Giulio Romano's Palazzo Maccarani and the Sixteenth-Century, » dans idem, *As I Was Saying*, Cambridge, MIT Press, Vol. II, p. 105.
9. Voir idem, « Mannerism and Modern Architecture, » dans *ibid.*, I, p. 40.
 10. Charles Jencks, *Modern Movement in Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 144.
 11. Rowe, « Mannerism and Modern Architecture, » 36.
 12. Voir Stanislaus von Moos, « Le Corbusier As Painter, » *Oppositions*, n. 19/20, 1980, p. 101.
 13. Expression recueillie dans Lucien Hervé, *Le Corbusier l'artiste et l'écrivain*, Neuchâtel, éd. du Griffon, 1970, p. 81.
 14. Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 426 : « [...] for the sake of a relish for such bizarre forms which had not existed twenty years before, even if it had existed fifty years before, when Art Nouveaux held sway. »
 15. Voir William J. R. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Londres, Phaidon Press, 2015, p. 78.
 16. Voir plus haut p. 2. Il reformulera ailleurs : « La construction, c'est pour faire tenir; l'architecture c'est pour émouvoir, » voir Hervé, *Le Corbusier l'artiste et l'écrivain*, pp. 81-82.
 17. Jencks, *Modern Movement in Architecture*, 154 : « [...] as with Le Corbusier's work, the specific solution is a variant of the cube. »
 18. Ernst H. Gombrich, « Il palazzo del Te. Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982, » *Quaderni di Palazzo Te*, n. 1, 1984, p. 68 : « [...] per l'arte del Manierismo l'espressione si raggiunge soltanto attraverso l'alterazione della forma. »
 19. Danièle Pauly, *Ronchamp : lecture d'une architecture*, Paris, éd. Ophrys, 1980, p. 152.

20. Notamment par son usage quasi-exclusif pour la Basilique Palladienne à Vicence. Élément d'ailleurs probablement emprunté à Giulio romano, voir Howard Burns et Manfredo Tafuri, « From Serlio to Escorial, » dans AA. VV., *Giulio Romano*, 307.
21. Voir Raphaël, *La Messe de Bolsena*, 1512.
22. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, 1832, vol. I, p. 246 : « Le peintre, en effect, comme a fait entièrement disparoître et le plan et l'élévation du local sous la magie de la composition. »
23. Giorgio Vasari et Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florence, Sansoni, 1878, vol. V, p. 544 : « [...] é il neder tutta quella pittura non avere principio né fine, et attaccata tutta e tanto bene continuata insieme senza termine o tramezzo di ornamento, [...] et il cominciare delle mura che vanno per diritto dipinte de' medesimi sassi, non vi appare canto vivo, e viene a parere quel piano grandissima cosa. »
24. Paula Carabell, « Breaking the Frame: Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti, » *Artibus et Historiae* 18, n. 36, 1997, p. 90.
25. Vasari-Milanesi, *Le vite*, V, 544.
26. Colin Rowe et Leon Sattowski, *Italian Architecture of the 16th Century*, New York, Princeton Architectural, 2002, p. 94.
27. Gombrich, « Il palazzo del Te, » 43.
28. Expression utilisée par Le Corbusier, voir Hervé, *Le Corbusier*, 20.
29. Rudolf Wittkower, *Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance*, Londres, Thames and Hudson, 1978, pp. 60-67.
30. Pevsner, « The Architecture of Mannerism, » 121.
31. James Stirling, « Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the Crisis of

- Rationalism, » *The Architectural Review*, n. 191, 1992, p.161 : « The desire to deride the schematic basis of modern architecture and the ability to turn a design upside down and make it architectural are symptomatic of the state when the vocabulary is not being extended, and a parallel can be drawn with the Mannerist period of the Renaissance. »
32. Hervé, *Le Corbusier*, 93.
 33. Robin Evans, *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 293.
 34. Voir *ibid.* ; Flora Samuel, « A Profane Annunciation: The Representation of Sexuality at Ronchamp, » *Journal of architectural education* 53, n. 2, 1999, pp. 74-90 ; Jaime Coll, « Structure and Play in Le Corbusier's Art Works, » *AA Files*, n. 31, 1996, pp. 3-14 ; Christopher Green, « The architect as artist, » dans *Le Corbusier: Architect of the Century*, éd. Michael Raeburn et Victoria Wilson, Londres, Arts Council of Great Britain, 1987, pp. 110-118.
 35. Le Corbusier, *Le Modulor*, Boulogne, éd. L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950, p.224.
 36. Jencks, *Modern Movement in Architecture*, 158.
 37. *Ibid.*, 153.
 38. Von Moos, « Le Corbusier As Painter, » 89-107 ; Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, *Architecture contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, 1982.
 39. Samir Rafi, « Le Corbusier et les Femmes d'Alger, » *Revue d'histoire et de civilisation du Maghreb*, 1968, pp. 51-61.
 40. Hervé, *Le Corbusier*, 8 : « On ne me connaît que comme architecte, on ne veut pas me connaître comme peintre, et cependant c'est par le canal de ma peinture que je suis arrivé à l'architecture. »
 41. Ernst H. Gombrich, « Zum Werke Giulio Romanos : I. Der Palazzo del

- Te, » *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlung in Wien*, n. 8, 1934, pp. 79–104, traduit en italien dans Gombrich, « Il palazzo del Te, » pp. 17–73.
42. André Maisonnier, « La Construction, » dans Le Corbusier et Jean Petit, *Le Livre de Ronchamp*, Paris, éd. Minuit, 1961, p. 121.
43. Nous reprenons ici un qualificatif gombrichien, voir Gombrich, « Il palazzo del Te, » 68.
44. Lettre de Le Corbusier à Ronald Alley, le 25 juin 1958.
45. Voir Max Dvořák, « On Greco and Mannerism, » *The Magazine of Art* 46, n. 1, 1953, pp. 14–23.
46. Amedeo Belluzzi et Kurt W. Forster, « Giulio Romano, architect at the court of the Gonzagas, » dans AA. VV., *Giulio Romano*, 123.
47. Qualificatif qu'il utilise pour décrire l'art paysan dans Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Marseille, éd. Parenthèses, 1987, p. 15, mais dont l'usage nous semble ici tout à fait justifié.
48. Voir Giulio Romano, *Le Supplice de Marsyas*, 1524–34 ; idem, *Combat d'animaux*, 1527–28 ; idem, *Mort d'Orphée*, non daté ; idem, *Apollon et Cyparisse*, non daté.
49. Françoise de Francieux, *Le Corbusier sketchbooks*, Cambridge, MIT Press, 1982, vol. II, p. 700.
50. Stirling, « Ronchamp: Le Corbusier's Chapel, » 155 : « [...] the Chapel by Le Corbusier may possibly be the most plastic building ever erected in the name of modern architecture. »
51. Manfredo Tafuri, *Projet et utopie : de l'Avant-garde à la Métropole*, Paris, Dunod, 1979, pp. 107–108.
52. Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 144 : « [...] these facades are violently sculptural in their depths and protrusions. »
53. Le Corbusier, *Œuvre Com-*

- plète, Bâle, Birkhäuser, 1995, vol. V, p. 240.
54. Institut Français d'architecture, *Le Corbusier: l'atelier*, p. 15.
 55. Le Corbusier, *Textes et Dessins pour Ronchamp*, Paris, éd. Forcés vives, 1965, pages non numérotées : « La Chapelle ? Un vase de silence, de douceur. un désir: oui ! par le langage de l'architecture atteindre aux sentiments ici évoqués. »
 56. Evans, *The Projective Cast*, 307.
 57. Georges Bataille, « Informe, » *Documents*, n. 7, 1929, p. 382 : « Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. »
 58. « Cette construction a été commandée pour lui permettre de se divertir honnêtement après un dur labeur et de reprendre des forces en toute tranquillité. »
 59. Tafuri, « Giulio Romano, » 37.
 60. Rosalind Krauss, « Corpus Delicti, » *October*, n. 33, 1985, p. 39.
 61. C'est notamment l'analyse qui privilégie la référence des figures des tours de cheminées vernaculaires du Jura plutôt que des tours de refroidissement pour le palais de l'assemblée à Chandigarh. Voir Evans, *The Projective Cast*, 307.
 62. Stirling, « Ronchamp: Le Corbusier's Chapel, » 161.
 63. Egon Verheyen, *The Palazzo Del Te in Mantua Images of Love and Politics*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, p. 26 : « The nature of the palace outside the city allowed such a decoration, even made it mandatory. »
 64. « Ce qui lui manque, me tourmente. »
 65. Rowe-Satkowski, *Italian Architecture*, 92.
 66. Ernst H. Gombrich, « The Style "all'antica": Imitation and Assimilation, » dans idem, *Norm &*

- Form*, 161.
67. Voir Danièle Pauly, « The Chapel of Ronchamp as an Example of Le Corbusier's Creative Process, » dans *Le Corbusier*, éd. H. Allen Brooks, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp. 127–140.
68. Le Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes : Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Paris, Gallimard, 2014, p. 234.
69. Jencks, *Le Corbusier*, 166.
70. Le Corbusier, *O. C.*, V, 190.
71. « C'est d'abord, chez ces hommes qui ne raisonnent pas, l'instinctif apparition de la ligne courbes, [...] les doigts obéissent inconsciemment aux ordres de la tradition séculaire, qui contraste avec ces formes d'une fantaisie inquiétante, d'une imbecilité stupéfaite, conçues par on ne sait pas qui, dans l'inconnu des grandes usines modernes, » dans Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, 16.
72. Voir Antoine Pevsner, *La Première exposition d'œuvres de Pevsner*, Paris, 1947, pages non numérotées.
73. Le Corbusier, *Textes et dessins*, pages non numérotées.
74. Rowe, « Grid/Frame/Lattice/Web, » 115.
75. Tafuri–Dal Co, *Architecture Contemporaine*, 353.
76. Ibid.
77. Rowe–Satkowski, *Italian Architecture*, 88.
78. Pevsner, « The Architecture of Mannerism, » 121.
79. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, éd. G. Crès et Cie, 1930, p. IX.
80. Tafuri–Dal Co, *Architecture Contemporaine*, 353 : « L'éros, c'est la rupture du sujet, la tension vers l'autre qui ne vit qu'en tant que tension. »
81. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, éd. Minuit, 2017, pp. 13–29 : « La reproduction met en jeu des êtres discontinus. »
82. Denis Hollier, *La prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 45–46.

83. Le Corbusier dans Green, « The architect as artist, » 118.
84. Tafuri, « Giulio Romano, » 18.
85. Coll, « Structure and play, » 12 : « Such abrupt changes in scale and interchanges become increasingly common in Le Corbusier's work. »
86. Tafuri-Dal Co, *Architecture Contemporaine*, 357.
87. Le Corbusier, *Le Modulor*, 224 : « Je dirai : esprit placé sous le signe du triangle et du pentagone convexe ou étoilé et de leurs conséquences volumétriques : l'icosaèdre et de dodécaèdre. L'architecture sous le signe du triangle ... Là, subjectivité illimitée occupant des dels tamisés : architecture femelle. »
88. Idem, *Le Voyage d'Orient*, 16.
89. Stirling, « Ronchamp: Le Corbusier's Chapel, » 161 : « The Desire to deride the schematic basis of modern architecture and the ability to turn a design upside down and make it architectural are symptomatic of the state when the vocabulary is not being extended, and a parallel can be drawn with the Mannerist period of the Renaissance. »
90. On dira des conceptions de Giulio Romano qu'elles sont à la fois « anticamente moderni e moderatamente antichi, » voir Lettre de Aretino à Giulio Romano, juin 1542, et de Le Corbusier qu'il est « always and simultaneously, Modern, pre-Modern and Post-Modern, » voir Rowe, « Grid/Frame/Lattice/Web, » 105.
91. Rowe-Satkowski, *Italian Architecture*, 94.
92. Georges Bataille, « Es-thète, » *Documents*, 1930, n. 4, p. 235, et idem, « Architecture, » *ibid.*, 1929, n. 2, p. 117 : « [...] une voie s'ouvre — indiqué par les peintres — vers la monstruosité bestiale ; comme s'il n'était pas d'autre chance d'échapper à la chiourme architecturale. »

93. Rowe, « Mannerism and Modern Architecture, » 35.
94. Manfredo Tafuri, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Rome, ed. Officina, 1966, p. 6.
95. Le Corbusier, « Lettre à Charles L'Eplattenier, 22 Novembre 1908, » *Aujourd'hui : art et architecture*, 1965, n. 51, p. 11 : « Brûle ce que tu as aimé, et adore ce que tu brûlais. »

Illustrations

- I. Giulio Romano, Palais Te, Plan et élévations, dans *Il Palazzo dei lucidi inganni : Palazzo Te a Mantova*, par Amedeo Belluzzi et Walter Capezzali, planche annexe non numérotée, Florence : Centro Studi Architettura Ouroboros, 1976.
- II. Le Corbusier, « Icône, » Huile sur toile, dans *New World of Space*, par Le Corbusier, p. 121, New York : Reynal & Hitchcock, 1948.
- III. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Plan, dans *Le livre de Ronchamp*, par Le Corbusier et Jean Petit, p. 131, Paris : Editions de Minuit, 1961.
- IV. Le Corbusier, « La cheminée, » Huile sur toile, dans *New World of Space*, par Le Corbusier, p. 12, New York : Reynal & Hitchcock, 1948.
- V. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Maquette, dans *Le livre de Ronchamp*, par Le Corbusier et Jean Petit, p. 125, Paris : Éditions de Minuit, 1961.
- VI. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la façade Est, dans *Giulio Romano*, édité par Manfredo Tafuri, p. 122, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- VII. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Photographie de l'intérieur, dans *Le livre de Ronchamp*, par Le Corbusier et Jean Petit, p. 44, Paris : Éditions de Minuit, 1961.
- VIII. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la

- façade Ouest, dans *Giulio Romano*, édité par Manfredo Tafuri, p. 172, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- IX. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Photographie de la façade Sud, dans *Le Corbusier, l'artiste et l'écrivain*, par Lucien Hervé, p. 31, Neuchâtel : Éditions du Griffon, 1970.
- X. Giulio Romano, Palais Te, Photographie du vestibule, dans *Giulio Romano*, édité par Manfredo Tafuri, p. 103, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- XI. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Photographie de l'extérieur, dans *Le livre de Ronchamp*, par Le Corbusier et Jean Petit, p. 30, Paris : Éditions de Minuit, 1961.
- XII. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la Sala dei Cavalli, dans *Palazzo Te a Mantoue*, par Amedeo Belluzzi, p. 166, Modena : F.C. Panini, 1998.
- XIII. Le Corbusier, Exposition « Des Capitales », Photographie, dans *L'atelier de la recherche patiente*, par Le Corbusier, p. 216, Lyon : Éditions Fage, 2015.
- XIV. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la Sala dei Cavalli, dans *Giulio Romano*, édité par Manfredo Tafuri, p. 97, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- XV. Le Corbusier, « Léa, » Huile sur toile, dans *Le Corbusier: Architect of the Century*, édité par Michael Raeburn et Victoria Wilson, p. 145, Londres : Arts Council of Great Britain, 1987.
- XVI. Michel-Ange, « Jugement dernier, » Fresque, dans *Michelangelo Architect*, par Giulio Carlo Argan et Bruno Contardi, p. 212, Londres: Thames and Hudson, 1993.

- XVII. Le Corbusier, « Sculpture et nu, » Huile sur toile, dans *Le Corbusier: Architect of the Century*, édité par Michael Raeburn et Victoria Wilson, p. 124, Londres : Arts Council of Great Britain, 1987.
- XVIII. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la Sala dei Giganti, dans *Palazzo Te a Mantoue*, par Amedeo Belluzzi, p. 486, Modena : F.C. Panini, 1998.
- XIX. Le Corbusier, Page de carnet, Graphite sur papier, dans *Le Corbusier, l'artiste et l'écrivain*, par Lucien Hervé, p. 40, Neuchâtel : Éditions du Griffon, 1970.
- XX. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la Sala dei Giganti, dans *Palazzo Te a Mantoue*, par Amedeo Belluzzi, p. 470, Modena : F.C. Panini, 1998.
- XXI. Le Corbusier, « Femme couchée, cordage et bateau à la porte ouverte, » Huile sur toile, dans *Le Corbusier: Architect of the Century*, édité par Michael Raeburn et Victoria Wilson, p. 149, Londres : Arts Council of Great Britain, 1987.
- XXII. Le Corbusier, Dessin pour sculpture, Encre noire et aquarelle sur papier, *Le Corbusier: Architect of the Century*, édité par Michael Raeburn et Victoria Wilson, p. 276, Londres : Arts Council of Great Britain, 1987.
- XXIII. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Photographie de l'extérieur, dans *Le livre de Ronchamp*, par Le Corbusier et Jean Petit, p. 35, Paris : Éditions de Minuit, 1961.
- XXIV. Basilique Sant'Apollinare Nuovo, Mosaïque Palais Théodoric, dans « Toward a History of Theoderic's Building Program, » par Mark J. Johnson, page non numérotée, *Dumbarton Oaks Papers*, n. 42, 1988.
- XXV. Le Corbusier, croquis de la Villa d'Hadrien, Encre

- noire sur papier, dans *Le Corbusier: Ronchamp, Maisons Jaoul, and Other Buildings and Projects, 1951-1952*, édité par Harold Allen Brooks, p. xxiv, New York : Garland, 1983.
- XXVI. Piranèse, « Vue de la Porta Maggiore, » Gravure, dans *Piranèse : les vues de Rome, les prisons*, édité par John Wilton-Ely et Michael Callum, p. 119, Paris : Arts et métiers graphiques, 1979.
- XXVII. Danièle Pauly, Mosquée de Sidi Brahim El Masmoudi, Photographie de l'extérieur, dans *Le Corbusier: Ronchamp, Maisons Jaoul, and Other Buildings and Projects, 1951-1952*, édité par Harold Allen Brooks, p. xxvi, New York : Garland, 1983.
- XXVIII. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la Camera di Psiche, dans *Palazzo Te a Mantoue*, par Amedeo Belluzzi, p. 247, Modena : F.C. Panini, 1998.
- XXIX. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Photographie de l'extérieur, dans *Le livre de Ronchamp*, par Le Corbusier et Jean Petit, p. 96, Paris : Éditions de Minuit, 1961.
- XXX. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la Sala dei Giganti, dans *Giulio Romano*, édité par Manfredo Tafuri, p. 369, Milan : Electa, 2001.
- XXXI. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la Sala dei Stucchi, dans *Palazzo Te a Mantoue*, par Amedeo Belluzzi, p. 295, Modena : F.C. Panini, 1998.
- XXXII. Giulio Romano, Dessin pour un monument, Graphite sur papier, *Giulio Romano*, édité par Manfredo Tafuri, p. 122, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- XXXIII. Michel-Ange, Bibliothèque Laurentienne, Photographie du vestibule, *Michelangelo Architect*, par

- Giulio Carlo Argan et Bruno Contardi, p. 127, Londres: Thames and Hudson, 1993.
- xxxiv. Jacopo Strada, Palais Te, Élévation Nord, dans *Giulio Romano*, édité par Manfredo Tafuri, p. 170, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- xxxv. Le Corbusier, Cité de Refuge, Photographie de l'extérieur, dans *Le Corbusier: Architect of the Century*, édité par Michael Raeburn et Victoria Wilson, p. 188, Londres : Arts Council of Great Britain, 1987.
- xxxvi. Giulio Romano, Palais Te, Photographie de la Sala dei Giganti, dans *Palazzo Te a Mantoue*, par Amedeo Belluzzi, p. 481, Modena : F.C. Panini, 1998.
- xxxvii. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Dessin pour la porte Sud, Encre noire sur papier calque, dans *Le Corbusier: Ronchamp, Maisons Jaoul, and Other Buildings and Projects, 1951-1952*, édité par Harold Allen Brooks, p. 66, New York : Garland, 1983.
- xxxviii. Piero della Francesca, Dessin de têtes d'homme, Encre noire sur papier, dans *De prospectiva pingendi*, par Piero della Francesca et édité par Giusta Nicco Fasola, page non numérotée, Florence : Casa Editrice le Lettere, 1984.
- xxxix. Le Corbusier, Illustration de l'Iliade, Crayons couleurs sur papier, dans *L'Iliade : dessins*, par Le Corbusier, page non numérotée, Copenhague : Borgen, 1986.
- xl. Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame du Haut, Croquis, Encre noire sur papier, dans *Textes et Dessins pour Ronchamp*, par Le Corbusier, page non numérotée, Paris : Éditions Forces vives, 1965.

Bibliographie

Giulio Romano

- Blunt, Anthony. « Mannerism in Architecture. » *Journal of the RIBA* 56, n. 5 (1949) : 195–200.
- Carabell, Paula. « Breaking the Frame: Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti. » *Artibus et Historiae* 18, n. 36 (1997) : 87–100.
- Forster, Kurt et Richard Tuttle. « The Palazzo del Te. » *Journal of the Society of Architectural Historians* 30, n. 4 (1971) : 267–293.
- Gombrich, Ernst H. *Norm & Form Studies in the Art of the Renaissance*. Londres : Phaidon, 1971.
- Gombrich, Ernst H. « Il palazzo del Te. Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982. » *Quaderni di Palazzo Te*, n. 1 (1984) : 17–73.
- Gombrich, Ernst H. *New Light on Old Masters*. Oxford : Phaidon, 1986.
- Gombrich, Ernst H. et Manfredo Tafuri. *Giulio Romano*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- Hartt, Frederick. *Giulio Romano*. New Haven : Yale University Press, 1958.
- Lazzarini, Elena. « Wonderful Creatures: Early Modern Perceptions of Deformed Bodies. » *Oxford Art Journal* 34, n. 3 (2011) : 415–431.
- Meyer, Dirk de. « Mannerism, Modernity and the Modernist Architect, 1920-1950. » *The Journal of Architecture* 15, n. 3 (2010) : 267–282.
- Pevsner, Nikolaus. « The Architecture of Mannerism. » dans *The Mint a Miscellany of Literature, Art and Crit-*

- icism*, édité par Geoffrey Grigson, 116–138. Londres : Routledge, 1946.
- Pevsner, Nikolaus. « Giulio Romano by Frederick Hartt. » *Journal of the Society of Architectural Historians* 18, n. 3 (1959) : 117–118.
- Rowe, Colin. « Mannerism and Modern Architecture. » *The Architectural Review* 107, n. 641 (1950) : 289–299.
- Rowe, Colin. « Grid/Frame/Lattice/Web: Giulio Romano's Palazzo Maccarani and the Sixteenth-Century. » *The Cornell Journal of Architecture* 4 (1990) : 6–21.
- Rowe, Colin et Leon Satkowski. *Italian Architecture of the 16th Century*. New York : Princeton Architectural, 2002.
- Shearman, John. « Giulio Romano by Frederick Hartt. » *The Burlington Magazine* 101, n. 681 (1959) : 456–460.
- Shearman, John. « Giulio Romano: Tradizione, Licenze, Artifici. » *Bollettino del CISA* 9 (1967) : 354–368.
- Sherer, Daniel. « Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression. » *Assemblage*, n. 28 (1995) : 34–45.
- Tafuri, Manfredo. *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*. Rome : Officina, 1966.
- Tafuri, Manfredo. « L'Idea di Architettura nella Letteratura Teorica del Manierismo. » *Bollettino del CISA* 9 (1967) : 369–384.
- Tafuri, Manfredo. « Giulio Romano architetto e pittore a Mantova. » *Domus*, n. 710 (1989) : 21–32.
- Verheyen, Egon. *The Palazzo Del Te in Mantua Images of Love and Politics*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1977.

Le Corbusier

- Cohen, Stuart et Steven Hurtt. « The Pilgrimage Chapel at Ronchamp: Its Architectonic Structure and Typological Antecedents. » *Oppositions*, n. 19/20 (1980) : 143–156.
- Coll, Jaime. « Structure and Play in Le Corbusier's Art Works. » *AA Files*, n. 31 (1996) : 3–14.
- Curtis, William J. R. *Le Corbusier : Ideas and Forms*. Londres : Phaidon Press, 2015.
- Evans, Robin. *The Projective Cast : Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge : MIT Press, 1995.
- Green, Christopher. « The architect as artist. » dans *Le Corbusier : Architect of the Century*, édité par Michael Raeburn et Victoria Wilson, 110–118. Londres : Arts Council of Great Britain, 1987.
- Hervé, Lucien. *Le Corbusier l'artiste et l'écrivain*. Neuchâtel : Éditions du Griffon, 1970.
- Jencks, Charles. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Cambridge : Harvard University Press, 1976.
- Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*. Harmondsworth : Penguin Books, 1973.
- Lahiji, Nadir. « The Gift of the Open Hand: Le Corbusier Reading Georges Bataille's La Part Maudite. » *Journal of architectural education* 50, n. 1 (1996) : 50–67.
- Le Corbusier. *New World of Space*. New York : Reynal & Hitchcock, 1948.
- Le Corbusier et Jean Petit. *Le livre de Ronchamp*. Paris : Édition de Minuit, 1961.
- Le Corbusier. *Textes et Dessins pour Ronchamp*. Paris : Édition Forces vives, 1965.
- Lipstadt, Hélène et Harvey Mendelsohn. « Philosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the 'Unsurpassed Lesson' of Le Corbusier. » *Assemblage*, n. 22 (1993) : 59–103.

- Moos, Stanislaus von. « Le Corbusier As Painter. » *Oppositions*, n. 19/20 (1980) : 89–107.
- Pauly, Danièle. « The Chapel of Ronchamp as an Example of Le Corbusier's Creative Process. » dans *Le Corbusier*, édité par Harold Allen Brooks, 127–140. Princeton : Princeton University Press, 1989.
- Pevsner, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. Harmondsworth : Penguin Books, 1963.
- Rowe, Colin. « The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared. » *The Architectural Review* 101. (1947) : 101–104.
- Rowe, Colin. « The Provocative Façade: Frontality and Contrapposto. » dans *Le Corbusier : Architect of the Century*, édité par Michael Raeburn et Victoria Wilson, 24–28. Londres : Arts Council of Great Britain, 1987.
- Samuel, Flora. « A Profane Annunciation: The Representation of Sexuality at Ronchamp. » *Journal of architectural education* 53, n. 2 (1999) : 74–90.
- Stirling, James. « Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism. » *The Architectural Review*, n. 191 (1992) : 155–161.
- Tafuri, Manfredo et Francesco Dal Co. *Architecture contemporaine*. Paris : Berger-Levrault, 1982.
- Tafuri, Manfredo. « Machine et mémoire: The City in the Work of Le Corbusier. » dans *Le Corbusier*, édité par Harold Allen Brooks, 203–218. Princeton : Princeton University Press, 1989.

Autre

Hollier, Denis. *La prise de la Concorde*. Paris : Gallimard, 1993.

Martin, Louis. « Against Architecture. » *Log*, n. 16 (2009) : 153–167.

Krauss, Rosalind. « Antivision. » *October*, n. 36 (1986) : 147–154.

Krauss, Rosalind. « Corpus Delicti. » *October*, n. 33 (1985) : 31–72.

Panofsky, Erwin. *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris : Gallimard, 1998.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance et baroque*. Paris : Le Livre de poche, 1967.

