

Table des matières

- [« Clarté » ou « clair-obscur sentimental »?](#)
 - [Mise en scène de la lumière à la Maison blanche et à la villa Turque du jeune Le Corbusier à La Chaux-de-Fonds](#)
 - [Le système des ouvertures dans la Maison blanche \(1912\) et dans la villa Turque \(1916\)](#)
 - [Dispositifs lumineux : volumes collecteurs et surfaces réfléchissantes](#)
 - [La lumière artificielle](#)
 - [Notes](#)
 - [Bibliographie](#)
 - [L'auteur](#)
 - [Riassunto](#)
 - [Regia della luce del giovane Le Corbusier](#)
 - [Zusammenfassung](#)
 - [Lichtregie des jungen Le Corbusier](#)

« Clarté » ou « clair-obscur sentimental »?

Mise en scène de la lumière à la Maison blanche et à la villa Turque du jeune Le Corbusier à La Chaux-de-Fonds

« L'afflux de lumière dans une architecture est un des facteurs essentiels ; une salle peut être transformée suivant que celle-ci pénètre bien ou mal. La pleine clarté ou le jour diffus influent fortement sur notre système sensitif : l'architecture a son clair-obscur, clair-obscur physique et clair-obscur sentimental. »(1)

C'est avec ces mots, écrits pour un article publié dans *L'Esprit Nouveau* et consacré à la villa Turque, que le peintre Amédée Ozenfant (sous le pseudonyme de Julien Caron) souligne le rôle de la lumière dans la perception de l'architecture. Avant d'approfondir l'analyse du cas de la villa Turque, il propose une longue réflexion sur la mission de l'architecte contemporain, amené à combiner et à équilibrer nouvelles techniques constructives et recherche ancestrale de la beauté plastique. L'argumentation vise manifestement à encenser le jeune Le Corbusier, mais par des procédés différents de ceux utilisés par Jeanneret lui-même dans le précédent numéro de la revue. A la fin de son essai « Les tracés régulateurs », Le Corbusier parle pour la première fois de la villa Schwob, dite villa Turque, et la présente comme l'unique exemple d'architecture contemporaine conçue en appliquant des rapports harmoniques qui confèrent au pavillon un aspect « monumental »(2). D'après Ozenfant, par contre, les tracés régulateurs ne viennent que dans un troisième temps dans la perception de l'architecture, après le volume et la lumière ; il écrit en effet : « (...) l'architecture agit par le volume, par la lumière et par les rapports de dimensions, bases de l'invention plastique qu'il s'agit de concilier avec des exigences d'ordre pratique. »(3) Les tracés régulateurs ordonnent la

composition de la façade et déterminent en particulier la dimension, la forme et la position des ouvertures, influant par conséquent également sur la mise en scène de la lumière des intérieurs; les deux éléments sont donc intimement liés.

Le système des ouvertures dans la Maison blanche (1912) et dans la villa Turque (1916)

«(...) Une fenêtre, pour jouer plastiquement dans une façade avec telle autre fenêtre et avec l'ensemble de la façade, doit être à certaines distances, doit posséder certaines dimensions, être de telle proportion, et, pourtant, sa place ne peut être fixée sans une concordance directe avec des conditions d'ordre utilitaire totalement étranger à la plastique. Elle doit être là où elle remplit une fonction déterminée. »(4)

La première différence essentielle entre les deux cas de La Chaux-de-Fonds se trouve dans les systèmes constructifs adoptés: dans le projet de 1912 pour la Maison blanche, quatre piliers internes et un mur extérieur porteur «percé» par des fenêtres; dans celui de 1916 pour la villa Turque, une ossature en béton armé sur le modèle de la Maison Dom-Ino, un système donc potentiellement totalement «transparent». Dans le premier cas, les ouvertures sont réalisées par soustraction, c'est-à-dire en enlevant la matière du mur continu, qui devient ainsi un «mur troué»(5), tandis que dans le second, elles se dessinent par addition, par l'ajout de bouchons aveugles là où l'on veut empêcher le passage de la lumière. Avec son système constructif, la villa Turque se présente comme une page blanche sur laquelle l'architecte est libre de disposer des divisions, des modénatures et des fenêtres, en se laissant guider par les *tracés régulateurs*; pour cette raison, l'architecte considère cette villa comme première œuvre programmatique.

Pourtant, la Maison blanche marque déjà un pas important vers l'affranchissement de la façade par rapport au système porteur: le bandeau de fenêtres couronnant la façade sud et une partie de la façade occidentale a imposé - pour pouvoir être réalisé - d'adopter une structure à architrave en béton armé, composée de poutres et de piliers. Le résultat est une première, timide, ébauche de fenêtre en longueur, bien que la division en encadrements traditionnels scandés par des piliers modère ce pas en avant, déjà révolutionnaire, le transformant en un geste de transition. La façade principale de la Maison blanche raconte la genèse de la fenêtre en longueur(6) et c'est pour cette raison que le jeune Jeanneret choisit d'en décorer les piliers avec les silhouettes stylisées de colonnes doriques au galbe fortement marqué: la colonne est l'élément de base de la structure à architrave, qui a une tradition noble et antique, donc légitimante, et qui permet, grâce aux matériaux modernes, la libération de la façade.

Une fois le problème constructif résolu, un autre obstacle ardu doit être surmonté, à la villa Turque, pour pouvoir réaliser le grand fenestrage sur double hauteur de la façade sud, dont la verrière caractérise le salon autour duquel tourne tout l'édifice. Le climat de La Chaux-de-Fonds est rude et, pour une telle surface, la solution habituelle de la double fenêtre ne suffit pas: il faudra faire passer des tuyaux de chauffage entre les deux châssis, de façon à créer une chambre d'air chaud qui permette une bonne isolation thermique de l'extérieur. Il s'agit d'un prototype du «mur neutralisant», une paroi vitrée hautement technologique qui aurait dû permettre l'utilisation de grandes surfaces transparentes, y compris dans des zones climatiques rigoureuses, et qui est proposé par Le Corbusier pour des projets de gratte-ciel parisiens en 1922, puis pour le Centrosoyus et l'Armée du Salut en 1933. L'échec de ce dernier projet entraîne l'abandon du système de l'«air exact», qui sous-tendait la production d'édifices transparents et hermétiques.

A une échelle diamétralement opposée, celle des ouvertures minimales, on trouve les «hublots» de la villa Schwob: à la fois éléments décoratifs élégants, qui rythment les façades, et ouvertures permettant de regarder vers l'extérieur - comme le suggère également leur forme ovale, pouvant

encadrer un visage. Des oculi analogues, mais de forme arrondie, se retrouvent aussi à l'intérieur de la maison, protégés par une grille de bois et par un volet qui, si nécessaire, peut être fermé. Ces « moucharabieh » se situent au premier étage, au niveau de la chambre à coucher et du boudoir, et permettent d'observer le salon principal et d'écouter les conversations des invités sans être vu : la maîtresse de maison pouvait ainsi adapter sa propre tenue avant de descendre, en particulier à l'occasion de ses célèbres réceptions, décrites par Jean-Paul Zimmermann dans *Le Concert sans orchestre*(7). A la Maison blanche également, un grand oculus intérieur avait été prévu, toutefois, dans un but d'éclairage avant tout; d'après Leo Schubert, « cette fenêtre intérieure aurait offert un point de vue surprenant sur l'escalier principal pour qui serait descendu des combles»(8). L'oculus n'a pas été réalisé: peut-être parce qu'il aurait visuellement mis en contact deux pièces aux qualités et aux fonctions différentes, l'escalier principal et celui de service, sans produire le jeu de « regards croisés» de la villa Turque. Ou peut-être, plutôt, parce que cette fenêtre intérieure, pensée pour faire descendre la lumière depuis le toit vers l'escalier principal, n'était finalement plus utile: les combles étant sombres, le flux lumineux aurait été inversé, aspirant la lumière depuis l'escalier principal vers celui de service.

Dispositifs lumineux : □volumes collecteurs et □surfaces réfléchissantes

L'introduction de surfaces incurvées, définissant des volumes à absides ou des voûtes, permet au jeune Jeanneret de réaliser autant de collecteurs de lumière qui rassemblent et amplifient la lueur passant par les ouvertures, comme lors de la réverbération d'une onde sonore. Ce n'est pas un hasard si les deux édifices étudiés ici s'articulent autour d'un salon principal destiné à accueillir des concerts, et conçu de façon à être inondé par la lumière la plus chaude et la plus directe, celle du sud. Le Corbusier appelait la Maison blanche « la cathédrale »(9), précisément à cause de l'analogie engendrée par l'introduction de l'abside et des voûtes, surfaces incurvées utilisées comme amplificateurs lumineux qu'il déclinera souvent dans la suite de sa carrière (par exemple, pour rester dans le domaine de l'architecture domestique, dans son appartement au Molitor et dans les maisons Jaoul). Le hall d'entrée de la Maison blanche présente une voûte en berceau éclairée par une grande fenêtre circulaire orientée au nord. Un miroir disposé sur la paroi perpendiculaire à la fenêtre multiplie l'apport lumineux, générant un intérieur extrêmement clair et caractérisé par une luminosité diffuse, sans ombres marquées. Il s'agit de la lumière du nord, tant appréciée des artistes précisément pour son uniformité, et utilisée par Le Corbusier à l'étage supérieur, à travers une lucarne zénithale, pour éclairer son propre atelier. L'escalier de la villa Schwob constitue un volume vertical continu, délimité par des surfaces incurvées, et fonctionne comme une véritable *camera di luce*(10), apte à modeler la matière lumineuse en l'amenant du toit jusqu'au rez-de-chaussée et dessinant une ombre au tracé sinusoïdal suggestif. Quinze ans plus tard, Le Corbusier construit un autre escalier qui produit, de façon beaucoup plus amplifiée, le même effet: celui qui, dans son appartement au Molitor, mène à la terrasse et à la chambre d'amis. L'escalier du Molitor est une sculpture protégée par une verrière qui constitue à nouveau une *camera di luce* permettant d'éclairer la partie centrale - donc la plus sombre - de l'appartement.

Le sol du salon de la Maison blanche est revêtu de linoléum, un matériau que l'architecte utilise souvent et qui a d'excellentes qualités esthétiques ; sa capacité à refléter la lumière, accentuée par la couleur rose clair choisie pour cette pièce, est particulièrement frappante. Le linoléum du petit salon, par contre, est sombre et délimité par des plinthes, presque comme pour mettre en évidence le caractère plus intime de cette pièce par rapport à la salle principale. Même le meuble conçu pour couvrir les radiateurs sous la grande fenêtre de la salle, a un plateau en marbre brillant qui reflète chaque rayon qui le frappe.

A première vue, le choix d'introduire des surfaces réfléchissantes au plafond des locaux de service et en particulier dans la cuisine de la villa Schwob peut paraître étrange; ce procédé se retrouve aussi

dans la «petite maison» de Corseaux et dans la maison Jeanneret à Paris, aujourd'hui siège de la bibliothèque de la Fondation Le Corbusier. Dans les années 1910-1920, la peinture utilisée par Le Corbusier dans les pièces principales des édifices réalisés est à base de colle, donc opaque, tandis que les menuiseries et les radiateurs sont peints à l'huile, comme l'est également une partie des surfaces des pièces de service. L'emploi de la peinture à l'huile est motivé par sa durabilité et par des raisons hygiéniques – étant donné qu'elle est plus facilement lavable que les couleurs à base de colle ; mais ses qualités réfléchissantes pourraient également avoir joué un rôle. La photographie d'époque de la cuisine de la villa Turque met en évidence une multiplication des reflets, provoquée par la combinaison de surfaces réfléchissantes horizontales – comme le plafond peint à huile – et verticales – telles les parois à carreaux émaillés clairs –, et par la présence de deux longues fenêtres qui se font face sur les côtés nord et sud. La fenêtre au nord est fermée par des briques de verre bombées de couleur vert-bleu en forme d'œil; elles sont convexes, tant sur la face extérieure que sur celle intérieure, et caractérisées par la présence de cercles concentriques qui les font ressembler à des lentilles. La structure irrégulière de chacun des morceaux rend la lumière intérieure vibrante, ondoyante, et le reflet sur le plafond amplifie cette sensation. La claire-voie au sud est protégée par un store qui recouvre uniquement sa partie supérieure : probablement la réflexion de la lumière de l'après-midi et de fin de journée sur le plafond était-elle excessive et pouvait provoquer un effet d'éblouissement précisément aux heures où l'on prépare le repas du soir. Pendant les heures nocturnes, la surface réfléchissante est particulièrement efficace, amplifiant la seule source de lumière électrique, une petite ampoule nue disposée au milieu du plafond.

La lumière artificielle

Dans les édifices considérés ici, mais aussi dans l'œuvre de Le Corbusier en général, la lumière artificielle n'adopte jamais une attitude mimétique par rapport à la lumière naturelle; les intérieurs se révèlent donc très différents suivant s'ils sont visités de jour ou de nuit. Dans les pièces principales de la Maison blanche, l'éclairage est essentiellement produit par des lampes ayant des abat-jours à structure circulaire ou quadrangulaire, qu'il s'agisse des luminaires de plafond, des lampes sur pied ou des lampes de bureau. Ce choix pourrait avoir été dicté par la mode – Ruegg le dénit comme « solution caractéristique de l'époque, que Jeanneret avait découverte et dessinée en Allemagne »(11) – ou pourrait avoir été motivé par des raisons économiques; quoi qu'il en soit, la lumière produite par ces appareils est diffuse et agréable.

Sur la voûte en berceau de l'entrée, un plafonnier circulaire fait écho à la forme de la fenêtre ; il est positionné à mi-chemin de l'arc, là où la tradition aurait placé un moellon plus particulièrement décoré, la clef de voûte, remplacé ici par la lumière : il s'agit donc à la fois d'un corps illuminant et d'un élément décoratif.

Parmi les dispositifs d'éclairage artificiel se trouve un objet curieux et au caractère surréaliste : « Il s'agit d'un meuble que j'avais étudié très sérieusement et qui consistait en un trépied portant une vasque de jade remplie d'eau avec poissons vivants; le dessus de la vasque étant éclairé par une ampoule noyée dans un vase contenant des roses. La lumière éclairait, d'une part, les roses qui apparaissaient en transparence, et, d'autre part, la vasque dans laquelle les poissons scintillaient donnant une impression véritablement très rare; cet objet n'avait, bien entendu, eu de succès qu'auprès d'une certaine catégorie de personnes»¹². Un objet destiné à quelques personnes uniquement, comme le souligne Jeanneret même; un «objet à réaction poétique », puisque la multiplicité des fonctions dont il s'acquitte le rend assez peu fonctionnel: une lampe qui n'éclaire pas, un vase à fleurs où les roses semblent être des ectoplasmes et une vasque où les poissons ne montrent pas leurs couleurs, mais seulement un reflet fugace quand, d'un mouvement, ils interceptent le faisceau lumineux.

Le trépied du petit salon naît comme objet d'exposition au sein de l'entreprise Lumière – Société

pour la fabrication de lustrerie d'art, fondée à La Chaux-de-Fonds par Jeanneret, en collaboration avec des artisans et des dessinateurs. Si on le compare avec l'utilisation que Le Corbusier même fera, quelques années plus tard, de l'ampoule nue et de son esthétique industrielle, ce projet rappelle un éditorial de Paolo Portoghesi: «Lo stile internazionale è lo stile della luminosità e della chiarezza ma in esso la luce perde la sua natura dialettica e quindi anche in gran parte la sua funzione espressiva. La moltiplicazione produce assuefazione e insensibilità e il culto della luminosità ha portato come conseguenza paradossale un impoverimento degli effetti luministici. Basta osservare la vicenda dell'arredamento e della illuminazione artificiale. Mentre l'Art Nouveau aveva interpretato la luce a incandescenza comme una nuova magia, capace di portare nell'orizzonte della casa la luce dell'alba, le nebbie della brughiera e i raggi separati di un tramonto autunnale, il razionalismo riporta la luce elettrica a dato universale, ne esalta la natura puntiforme e l'effetto di centralità e punta sulla uniformità della sua riflessione.»(13) Pour son trépied lumineux, Jeanneret utilise la lumière artificielle comme génératrice d'impressions, réussissant à faire percevoir la transparence des pétales d'une fleur ou la capacité réfléchissante métallique, presque électrique, des écailles des poissons. Les suggestions évoquées sont très proches de celles décrites par Portoghesi comme appartenant au monde de l'Art nouveau (brouillard de la bruyère, chacun des rayons d'un coucher de soleil...) Les racines esthétiques de ce « divertissement » doivent être cherchées dans le monde onirique de l'Art nouveau, mais également dans la poétique du détournement d'objets et des significations qui constitue un mécanisme de production artistique cher à l'avant-garde, depuis la métaphysique jusqu'à Duchamp.

Beaucoup plus fonctionnel, même si dense en significations : le luminaire en fer forgé que Le Corbusier fait réaliser entre 1917 et 1923(14) pour le salon de la villa Schwob; il s'agit d'une reproduction stylisée du plan de la villa même, une grille carrée à deux absides latérales. L'importance de ce luminaire est soulignée par Le Corbusier, qui écrit à Madame Schwob : « Ce lustre *fera* tout le hall, ou l'abîmera. Après bien des recherches, je suis arrivé à une solution qui me paraît bonne. Je ne vous l'expédie pas, car les explications seraient sans fin ; je l'apporterai lors de mon prochain retour.»(15) Aux intersections entre les barres de la grille (6 × 6) se trouvent trente-cinq petites ampoules électriques rondes et blanches (sur la photographie d'époque, il en manque une) ; les huit câbles qui soutiennent le luminaire sont doublés de passementeries et se terminent par des petits pompons, conférant à l'objet manufacturé, une saveur hoffmanienne inattendue.

Les projets réalisés par Le Corbusier dans sa ville natale sont généralement considérés comme des œuvres de jeunesse, par certains aspects un peu ingénues et par d'autres portant en germe les développements futurs. L'analyse du traitement de la lumière dans ces architectures en confirme l'interprétation établie et l'enrichit. En effet, les petites et grandes contradictions qui caractérisent la période de formation d'un artiste viennent ici s'exprimer en deux tendances esthétiques différentes : l'une est la recherche de la « clarté » avec sa double valeur, à la fois qui renvoie aux Lumières - donc intellectuelle et morale - et hygiéniste - donc scientifique. Un idéal qui produit des volumes clairs, éclairés par une lumière homogène, des surfaces transparentes et réfléchissantes, et des ampoules visibles. Tout ceci cohabite avec les ampoules revêtues d'un pudique abat-jour, les briques de verre à effet ondoyant, les modénatures traçant des ombres, jusqu'à la fascinante vasque lumineuse aux poissons brillants et aux roses translucides : c'est le second système esthétique, celui du « clair-obscur sentimental », ou mieux, pour paraphraser Le Corbusier, celui de la « lumière à réaction poétique ». La coexistence de ces deux mondes esthétiques est, dans les projets chaux-de-fonniers, encore uniquement en germe. Mais elle se matérialise dans les projets plus tardifs de Le Corbusier ; probablement cette tension, concrétisée dans la matière lumineuse, révèle-t-elle dans l'architecture l'éternelle lutte d'Apollon et de Dionysios.

Notes

- 1 Julien Caron (pseudonyme d'Amédée Ozenfant), « Une villa de Le Corbusier 1916 », in *L'Esprit Nouveau*, 6, 1921, pp. 683-684.
- 2 « Cette villa de petites dimensions apparaît au milieu des autres constructions édifiées sans règle, comme plus monumentale, d'un autre ordre » (Le Corbusier-Saugnier, « Les tracés régulateurs », in *L'Esprit Nouveau*, 5, 1921, p. 572).
- 3 Caron, *Op. cit.*, p. 684.
- 4 Caron, *Op. cit.*, p. 681.
- 5 « Les servitudes de cette façade (en l'espèce un mur troué), sont de répondre utilement à la division des pièces et à l'éclairage de celles-ci » (Caron, *Op. cit.*, pp. 681-682).
- 6 Pour une comparaison approfondie et une mise en perspective historique entre la fenêtre verticale et celle en longueur, voir Bruno Reichlin, « The Pros and Cons of the Horizontal Window. The Perret - Le Corbusier Controversy », in *Daidalos*, 13, 1984, pp. 65-78.
- 7 Jean-Paul Zimmermann, *Le Concert sans orchestre*, Neuchâtel, Attinger, 1937.
- 8 Leo Schubert, *La villa Jeanneret-Perret di Le Corbusier. 1912. La prima opera autonoma*, Venise, Marsilio, 2006, p. 40.
- 9 « (...) L'axe ou le 'transept de la cathédrale', comme disait Charles-Edouard Jeanneret (...). Dans le langage de Charles-Edouard qui aimait emprunter le vocabulaire de l'architecture religieuse, ce 'transept' aboutissait à l'ouest sur une sorte d' 'abside' ou 'cul-de-four' s'ouvrant sur le 'cloître' ». (Catherine Courtiau, *Le Corbusier. Formation, projets et constructions en Suisse*, Berne, Société d'histoire de l'art en Suisse, 2012, pp.33 et 35).
- 10 « *Camera di luce*. Terme employé pour désigner des espaces destinés à canaliser la lumière dans une direction précise et à en retarder le flux par le biais de reflets qui en atténuent l'intensité et font varier sa qualité et sa direction. Le procédé est particulièrement fréquent dans l'architecture baroque. » (*Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Paolo Portoghesi (dir.), Rome, Istituto Editoriale Romano, 1968, p. 463).
- 11 Arthur Rüegg, *Le Corbusier. Meubles et intérieurs 1905-1965*, Zurich-Paris, Scheidegger & Spiess - Fondation Le Corbusier, 2012, p. 230.
- 12 Lettre de Fritz Ernst Jeker, le 5 septembre 1919 (FLC, E2-5-226-236), citée par Schubert, *Op. cit.*, p. 58, note 110.
- 13 Paolo Portoghesi, *La luce nell'architettura del secondo dopoguerra*, éditorial du 30 juillet 2008, in *Archinfo* (www.archinfo.it/editoriale/0,1254,53_ART_198510,00.html [consulté le 30.06.2013]).
- 14 Le projet semble avoir été achevé en 1917 et la photographie du salon pourrait avoir été prise en 1920 (Rüegg, *Op. cit.*, p. 235); pourtant, Madame Schwob transmet ses remerciements pour la réception du luminaire le 7 juillet 1923 et la facture pour un « grand lampadaire en fer forgé » date du 25 juillet 1923 (FLC H3-7-288).
- 15 Lettre de Le Corbusier à Camille Schwob, le 23 août 1917 (FLC G1-6-105).

Bibliographie

Julien Caron (pseudonyme d'Amédée Ozenfant), «Une villa de Le Corbusier 1916», in *L'Esprit Nouveau*, 6, 1921, pp.679-704.

Robert Fuglister (textes), Daniel Schwarz (photographies), *Le Corbusier - Villa Turque*, La Chaux-de-Fonds, Glasnost, 1990.

Claude Garino, *Le Corbusier: de la Villa Turque à l'Esprit Nouveau*, La Chaux-de-Fonds, Idéa: l'Os du crocodile, 1995.

Harris Sobin, «De la science à la poésie: l'utilisation de la lumière naturelle dans l'œuvre de Le Corbusier », in *Le Corbusier et la nature*, IIIe Rencontre de la Fondation Le Corbusier, Paris, Editions de La Villette, 2004, pp. 74-81.

Leo Schubert, *La villa Jeanneret-Perret di Le Corbusier, 1912. La prima opera autonoma*, Venise, Marsilio, 2006.

Eveline Perroud, *Opus 1. Le Corbusier*, Zurich 2007.

Arthur Rüegg, Klaus Spechtenhauser (éd.), *Maison blanche, Charles-Edouard Jeanneret / Le Corbusier*, Bâle-Boston- Berlin, Association Maison blanche / Birkhäuser, 2007.

Flora Samuel, « Light and dark », in Flora Samuel, *Le Corbusier in Detail*, Oxford, Architectural Press - Elsevier, 2007, pp. 73-100.

Arthur Rüegg, *Le Corbusier. Meubles et intérieurs 1905- 1965*, Zurich-Paris, Scheidegger & Spiess - Fondation Le Corbusier, 2012.

L'auteur

Silvia Berselli est diplômée d'architecture du Politecnico de Milan. Elle obtient le titre de docteur en histoire de l'architecture au Politecnico de Turin, avec sa thèse *Ionel Schein negli anni della ricostruzione francese*, en cours de publication par Mendrisio Academy Press. Elle est chercheuse post-doc à l'Accademia di Architettura di Mendrisio sur le thème de la gestion de la lumière dans les maisons d'artistes au XXe siècle. Contact: silvia.berselli@libero.it

Riassunto

Regia della luce del giovane Le Corbusier

Nelle due ville prese in esame, la Maison Blanche e la Villa Turque di La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier inserisce dispositivi architettonici come aperture, superfici riflettenti, amplificatori luminosi e lampade, atti a modellare la luce naturale e artificiale negli interni. Gli effetti prodotti da questi dispositivi appartengono a due mondi estetici diametralmente opposti: quello apollineo della «clarté», che prelude al movimento moderno, e quello dionisiaco del «clair-obscur sentimental», che tradisce reminiscenze Art Nouveau e simboliste, o forse contiene in nuce le tinte forti e mistiche della poetica brutalista. Il saggio analizza alcuni di questi elementi evidenziandone le caratteristiche materiche, il rapporto con il volume architettonico in cui si inseriscono e soprattutto gli effetti di luce prodotti.

Zusammenfassung

Lichtregie des jungen Le Corbusier

Zur Beleuchtung der Innenräume der zwei untersuchten Villen – der Maison Blanche und der Villa Turque in La Chaux-de-Fonds – mit natürlichem und künstlichem Licht setzt Le Corbusier architektonische Mittel wie Öffnungen, reflektierende Oberflächen, lichtverstärkende Vorkehrungen und Lampen ein. Die erzielten Effekte gehören zwei einander diametral entgegengesetzten Welten an: der apollinischen Welt der «Helligkeit», die auf die Moderne verweist, und der dionysischen Welt des «stimmungsbezogenen Hell- Dunkels», die Reminiszenzen an Jugendstil und Symbolismus verrät oder im Kern vielleicht schon die starken und mystischen Farbtöne einer «Poesie des Brutalismus» enthält. Der vorliegende Beitrag analysiert einige wenige dieser Elemente und arbeitet die stofflichen Eigenschaften heraus, ihren Bezug zum architektonischen Volumen, in das sie eingeschrieben sind, und vor allem die produzierten Lichteffekte.