

A la recherche d'un tracé régulateur

Au début des années trente, j'accompagnais Le Corbusier dans sa découverte de la Casbah d'Alger. J'avais dix-neuf ans et j'étais dessinateur chez Pierre-André Emery, architecte d'origine suisse, installé à Alger ; il fut un des premiers compagnons de l'atelier de la rue de Sèvres. En même temps, je suivais les cours d'architecture à l'Ecole nationale des Beaux-Arts, enseignés par Léon Claro qui fut aussi, vingt ans plus tard, le professeur de Roland Simounet, ce qui assure un lien profond entre nous par le même enseignement que nous avons reçu sur la Casbah d'Alger.

Déjà je la connaissais bien, accompagnant dès l'âge de dix ans, Jean d'Argenson, qui, à dix-sept/dix-huit ans, allait y peindre. Elle formait alors, dans sa partie haute, une unité de vie pacifique et silencieuse, encore très blanche, avec ses corps de métier, sa structure sociale, les grandes familles n'avaient pas abandonné leurs palais ; sa partie basse avait été mutilée au début de la colonisation. En même temps qu'à Le Corbusier, je la fis connaître à Albert Camus et à Max-Pol Fouchet qui n'y avaient jamais mis les pieds.

En 1930, quelle ville de France aurait demandé à Le Corbusier d'établir son plan d'urbanisme ? On sait peu qu'Alger était une ville d'avant garde. Le Maghreb fut toujours une terre de passage des civilisations depuis l'Antiquité, il demeura celle des "Illustres Voyageurs". Dès 1832, Delacroix, revenant du Maroc, passa quarante-huit heures à Alger : il crée le mythe des *Femmes d'Alger*, repris par Picasso à la fin de sa vie. Suivirent Fromentin, Saint-Saëns, Gide, Montherlant et d'autres, l'Algérie était alors pour les Européens, pour ceux qui voulaient fuir *l'Europe aux anciens parapets*¹ — le lointain le plus proche, et aussi terre d'expérimentation technologique, de grands travaux auxquels les Algériens ne furent pas, hélas, assez formés et associés.

Le plan d'urbanisme d'Alger, dit *Projet Obus* fit scandale et le projet ne fut pas retenu, bien que pour l'époque (1930) il n'était pas plus osé techniquement que les Boulevards Front de Mer réalisés sous Napoléon III. Le Corbusier découvrit dans l'ensemble architectural des Boulevards les principes formulés en 1934 sous le nom de *Chartre d'Athènes* — habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler — :

- **travailler** au niveau du port, sous les hautes voûtes supportant au dessus la circulation ;
- **circulation** urbaine des Boulevards reliés au port par de longues rampes pour les véhicules et deux vastes ascenseurs
- **habiter** en retrait des Boulevards dans un ensemble architectural — la rue de Rivoli au bord de la mer — regroupant sous les arcades les fonctions commerciales et administratives ; un habitat ouvrier et de pêcheurs se trouvait aussi sous les voûtes au niveau du port ;
- **cultiver le corps et l'esprit** avec un Opéra et un jardin public, une grande place articulait la Grande Mosquée et la Cathédrale, une Bibliothèque Nationale dans un ancien palais turc.

Toutes ces fonctions formaient un ensemble organique. Le Corbusier découvrit aussi l'affirmation de l'occupation d'un relief accidenté par une implantation architecturale à la perpendiculaire du site avec le Palais du Gouvernement construit par Auguste Perret et Jacques Guiauchin entre 1928 et 1930.

¹ Rimbaud

Il appliqua ces principes dans le *Projet Obus* et diverses études pour le Quartier de la Marine avec son building d'affaires pour lequel il inventa le pare-soleil, élément architectural qui fit le tour du monde (1938). Ces projets n'aboutirent pas davantage². Hélas, *La Chartre d'Athènes* fut aussi mal comprise, les quatre fonctions urbaines — habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler — doivent être traitées ensemble, organiquement unies dans un ordonnancement architectural, sinon on ne peut qu'engendrer une discrimination sociale par séparation des fonctions dans un zoning artificiel. Les géographes humains nous ont appris que la ville n'est pas le fait d'un plus ou moins grand nombre d'habitants mais qu'elle est avant tout le lieu des échanges.

*Le modulator*³

La Casbah d'Alger apporta à Le Corbusier d'autres leçons.

Je ne saurais dire si en 1930, il était formellement à la recherche d'une *mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, mais ces questions le préoccupaient dès 1920 dans ses articles de la revue *L'Esprit nouveau*. A Alger il souhaita mesurer l'intérieur des maisons de la Casbah, de cette architecture formée sur l'extérieur, modulée sur l'homme, où les volumes s'organisent et se rythment à la main et au pas, entre les passages de l'ombre à la lumière. Comme nous ne pouvions pas entrer dans les maisons familiales, nous découvrîmes les petits bordels. Nous mesurions les marches des escaliers, les banquettes de maçonnerie, les dimensions des ouvertures et des niches, les hauteurs sous plafond et celles des appuis des parapets des terrasses. Ces mesures tournaient autour des constantes suivantes en centimètres : 27-43-70-85-113-140-183-226, que je retrouvais vingt ans plus tard à la publication du *Modulator* : nombres rapportés aux dimensions les plus significatives du corps humain mises en harmonie dynamique par le jeu géométrique et arithmétique des carrés et des sections d'or.

Des années après Le Corbusier me dit : « Maisonseul, on a volé mes carnets de croquis de la Casbah, ils n'avaient jamais quitté ma table à dessin de la rue de Sèvres. » Jamais je n'ai su si ils étaient ceux des mesures des maisons de la Casbah.

Les architectes et les peintres qui emploient *Le Modulator* savent la richesse de ses possibles plastiques.

Les femmes d'Alger

Après avoir mesuré les dimensions architecturales des petits bordels de la Casbah, il dessinait les filles avec des crayons de couleur sur des cahiers aux pages quadrillées, les trouvant trop mauvais, il refusait de les montrer. Il parlait aussi de peinture disant « Ce n'est pas plus difficile d'être un bon peintre qu'un bon ouvrier tourneur sur métaux, c'est dix ans d'apprentissage, ce qui est difficile c'est de voir ! »

Il ne faut pas oublier que Le Corbusier était peintre, cette double activité de peintre et d'architecte par une observation constante de la nature avec ses dessins, lui donna un perpétuel renouvellement plastique. C'est comme peintre, dès 1918, qu'il découvre *le lieu de l'angle droit, la section d'or* (Exposition à la Galerie Druet — 1921).

² *Le Corbusier — Œuvre complète*, Edition Ginsberg, Zurich.

³ *Le Corbusier*, Editions l'Architecture d'aujourd'hui, Paris, 1950

Samir Rafi dans une étude sur *Le Corbusier et les femmes d'Alger*⁴, montre qu'une grande partie des figures nues qu'il intégra dans ses peintures et ses tapisseries sont issues des croquis de la Casbah, repris, retravaillés par calques successifs, retrouvant avec Picasso le mythe de Delacroix.

Vers une plastique pleine

La leçon des maisons de la Casbah et de celles du M'Zab par ses nombreux croquis sur place avec une maturation aussi longue que la quête du *Modulor*, conduisit Le Corbusier vers une plastique architecturale de volumes pleins alors que toute l'architecture moderne résulte d'une structure portante, transparente, dont les façades deviennent des pans de verre.

C'est avec la chapelle Ronchamp (1953), dont les premiers croquis remontent à 1951, que commence à s'exprimer une plastique de volumes pleins qui triompha dans la force des palais de Chandigarh, capitale du Pendjab (1951-1962).

Je peux dire que cette plénitude plastique se manifestait déjà dans les pilotis de l'unité d'habitation de Marseille (1945-1962) où des bas-reliefs dessinés aux épures du *Modulor* sont imprimés en creux par le coffrage du béton.

Rencontrant par hasard le Corbusier dans la rue à Paris vers 1958, je lui dis brusquement dans ma surprise : « Je reviens de Marseille, c'est beau comme l'Egypte ! » Très heureux, il me tapait sur l'épaule disant : « C'est tout à fait ça, Maisonseul, c'est tout à fait ça. » J'ignorai alors qu'il travaillait sur Chandigarh.

Le nombre d'or

C'est ainsi que Le Corbusier, vers 31-32, me sensibilisa dans nos promenades à la Casbah aux tracés régulateurs, m'apprenant à voir formes et couleurs, volumes et proportions. Je pouvais alors comprendre le beau livre de Matila G. Ghyka sur *Le nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*⁵, ainsi que des formes de la nature croissant suivant des rapports dorés, de même que freinait le métro parisien, rapports qui ont du être modifiés car son freinage me paraît aujourd'hui plus brusque !

La stèle du roi -serpent

Le Musée du Louvre publia, en fascicules mensuels, une *Encyclopédie photographique* avec de magnifiques photographies pleine page⁶. Dans le numéro un, consacré aux antiquités égyptiennes, figurait la stèle du Roi-Serpent, d'environ trois mille ans avant notre ère, représentant le dieu Horus, faucon dominant un serpent et protégeant le palais royal.

Je fus frappé par la beauté, la force et la dissymétrie de la construction paraissant présenter un jeu de carrés et de sections d'or que je trouvai par calques successifs en mesurant la photo au décimètre et par calculs, plutôt que de faire des tracés géométriques au compas en raison de la petite échelle des détails de la photo, calculs que m'avait appris la lecture de Ghyka.

Cette approche, bien qu'approximative, me laissait penser que le nombre d'or n'avait pas été découvert par Pythagore, comme on le dit, mais selon la tradition, s'il a bien été initié en Egypte, les prêtres lui auraient révélé le Nombre Sacré, symbole de vie.

4 Revue d'histoire et des civilisations du Maghreb, n°4, janvier 1968, Faculté de Lettres de

l'Université d'Alger.

5 Deux volumes, Editions Gallimard, Paris, 1931 — réimprimés dernièrement —

6 Editions Tel, Paris, 1935.

Hélas, je perdis ces croquis et j'oubliai la question.

En 1962, à l'Indépendance de l'Algérie, je fus nommé conservateur du Musée national des Beaux-Arts d'Alger, au titre de la coopération, à la demande du Ministre algérien de l'Education nationale chargé de la Culture, et de l'Ambassade de France. Un logement de fonction du musée fut occupé par Samir Rafi, conseiller artistique du directeur algérien des affaires culturelles. D'origine égyptienne, il avait fait l'Ecole du Louvre et un doctorat d'état avec André Chastel sur *Le Purisme et l'Esprit nouveau*. Comme il connaissait fort bien Le Corbusier et Ozenfant, les inventeurs du *Purisme*, nous sommes tout de suite devenus des amis et notre amitié dure toujours. Il me raconta qu'Ozenfant avait retrouvé aussi le tracé régulateur de la stèle du Roi-Serpent et qu'il l'avait perdu aussi !

Nous avons passé tout un après-midi avec Samir Rafi dans la bibliothèque du musée à rechercher, sur une photo, le tracé de la stèle du Roi-Serpent — presque trente ans après pour moi — et nous n'avons rien trouvé.

Il y a environ une année, recherchant une revue, je suis tombé sur le numéro de *l'Encyclopédie photographique du Louvre* que j'ai ouvert sur la stèle du Roi-Serpent, le tracé régulateur m'a sauté aux yeux ! Je le dessinaï aussitôt avec les mêmes moyens qu'il y a cinquante-huit ans, donc avec la même approximation, d'autant que mes yeux sont moins précis.

Dernièrement j'ai reçu le numéro un de la revue *Poïesis* — juillet 1994 — y découvrant avec surprise et admiration le beau texte de Pierre Debeaux sur le *Pouvoir poétique de l'épure*. Nous nous rencontrâmes rapidement, je lui parlais de la stèle du Roi-Serpent qu'il admirait aussi lui proposant de vérifier mon approche de sa composition sur la section d'or. A juste titre il ne voulut pas voir mon tracé, et je lui fis parvenir un agrandissement photographique de la stèle.

Je viens de recevoir sa magnifique et savante démonstration sur les rapports dorés de la stèle : Merveille, son tracé est différent du mien ! Y aurait-il deux approches possibles ? L'histoire n'est pas finie...

Le grain de moutarde

Il nous faut revenir autour des années 34-35 où mon ami de lycée, Max-Pol Fouchet, devint le secrétaire de Jean Alazard, professeur d'histoire de l'art, doyen de la Faculté de Lettres, directeur du Musée national des Beaux-Arts d'Alger, qui abritait aussi une belle bibliothèque d'art. Fouchet me fit avoir une carte d'entrée, et je découvris la traduction du *Traité de la peinture chinoise ou le jardin grand comme un grain de moutarde* — édition monumentale avec des planches de gravures sur bois, imprimée en Belgique en 1916 — livre rare, quasi introuvable. Il ya une vingtaine d'années, l'éditeur Maisonneuve demandait cent mille anciens francs pour la photocopie provenant d'une université américaine, je fus indigné du prix et lui indigné de mon indignation. C'est un traité tardif, je crois du xviii^e siècle, mais qui reprend d'anciens traités et surtout les dix plus anciens Principes de la peinture chinoise. Ce traité est encore célèbre en Chine, des amis qui y ont voyagé dernièrement me disent que prononcer *grain de moutarde* demeure mot magique qui ouvre toute les portes des ateliers des peintres.

Je ne me souviens, hélas, que de deux des dix Principes, le premier et le dernier :

— *Recherches la loi des os au moyens du pinceau* – soit le squelette, on dirait aujourd'hui la structure ;

et le dixième :

— *Recherches la suprême habileté dans la malhabileté* – Principe que nous pouvons mieux comprendre en Occident par certaines peintures modernes, gestuelles ou autres.

Si j'ai oublié les autres principes, je crois avoir gardé mémoire exacte de ces deux là.

Ainsi que je l'ai déjà dit, j'ai été nommé conservateur au Musée national des Beaux-Arts d'Alger en 1962, ému de succéder à Jean Alazard. Depuis mes premières visites au Musée, vers 34-34, j'avais beaucoup travaillé avec lui lors de la fondation d'un Institut d'Urbanisme à l'Université, en 1947, qu'il dirigeait et dont j'étais le secrétaire général, assurant alors en même temps, la direction du service d'urbanisme du département d'Alger.

Le premier jour de ma prise de fonction au Musée, je me précipitai à la bibliothèque : *Le grain de moutarde* n'avait pas bougé de son armoire. Je le relus, je fus à nouveau frappé par le premier principe :

Recherches la loi des os au moyen du pinceau. Je trouvai dans la bibliothèque des reproductions de peintures chinoises, particulièrement celles de la dynastie des Song où derrière cette suprême liberté, cette suprême malhabileté du pinceau apparaissait une suprême rigueur : un tracé régulateur ?

J'essayai divers tracés qui ne pouvaient être que d'Occident, ils ne fonctionnaient pas. Je remarquai l'importance des deux grandes diagonales qui recoupaient la surface des peintures, mais cette loi se trouve toutes les cultures.

Si à l'origine des deux diagonales, en bas, à droite et à gauche des peintures, on tirait des droites, elles recoupaient certains points essentiels de la composition des peintures : mouvement d'une montagne, inclinaison d'un arbre, d'une branche, position d'une barque sur le fleuve, situation d'un pavillon, d'un pont, d'un petit personnage...

L'ordonnement de ces points les mettait-il en rapports harmoniques dans l'espace ?

Un ancien principe de la peinture chinoise me revenait à l'esprit : *Seul l'espace est digne d'être peint, les monts, les nuées, les fleuves, les animaux et les hommes ne servant qu'à le situer...*

Ainsi cette trame de points, cette structure serait-elle la loi des os ?

Je repensais aussi au vieux japonais, Hokusai, qui, bien après les Song, mais héritier de cette ancienne culture chinoise, s'écriait : « A quatre-vingt ans j'ai commencé à faire quelques progrès, si j'atteins cent ans, je donnerai vie à un point. »

Pour donner plus de rigueur à cette trame il fallait trouver des modules égaux sur chaque côté de la surface peinte afin d'unir par des droites plusieurs branches d'éventails définissant, selon la nécessité de la composition, une multitude de points de passage possibles situés aux recouvrements des branches des éventails.

Mais j'étais entièrement dépourvu, ignorant tout de la Chine et des mesures chinoises pour tenter de retrouver les modules des anciennes peintures chinoises, si ceux-ci existaient.

Aussi je décidais de rendre visite à Vadime Eliseeff, alors conservateur du musée Cernuschi.

Je racontai ma petite histoire sur les tracés régulateurs à cet éminent sinologue. Il m'arrêta aussitôt, me demandant si je connaissais le chinois, l'anglais, l'allemand et le russe, comme je lui répondais par la négative, il me dit que ce n'était pas la peine de continuer, que les tracés régulateurs n'étaient que des trucs d'atelier, il le savait bien sa mère était peintre. J'ajoutai qu'il serait tout de même intéressant de savoir si des traités chinois existaient à ce sujet, que tout ce que l'on avait écrit sur les traités égyptiens, grecs, sur ceux du Moyen-Age, de la Renaissance et jusqu'au XVII^e siècle ne rentrerait pas dans son grand bureau, que des peintres modernes, en Russie, en Allemagne et en France les avaient remis en honneur, comme de nombreux architectes utilisaient le *Modulor*, inventé par Le Corbusier. Nous nous sommes quittés fort fâchés.

Ce n'est que plus tard que je rencontrais François Cheng, après la parution de son admirable livre *Vide et plein — le langage pictural chinois*⁷. Il vint à Cuers, nous nous revîmes à Paris, émerveillé par sa sensibilité, l'étendue de son savoir, sa connaissance de la peinture chinoise, je ne pouvais douter quand il

⁷ Editions du seuil, Paris, 1979.

me dit qu'en Chine il y avait des traités sur toutes choses, mais il n'avait jamais entendu citer des traités sur les tracés régulateurs, ou y faire allusion.

Je pensai que j'avais rêvé, retrouvé ou inventé ce tracé.

Le jeu des évantails

Pendant une insomnie, je repensais à mes recherches de ce tracé perdu, me disant, tout à coup, que j'étais stupide : pourquoi ne pas l'utiliser pour voir s'il fonctionnait ?

Je crois que mes premiers essais datent de la série de dessins et de peintures *Autour de la Fontaine de Vaucluse - Pierres et Eaux* réalisés entre 1978 et 1979⁸.

Le tracé évolua au cours du travail pour aboutir au schéma reproduit ici par un carré pour simplifier la démonstration, soit quatre modules sur quatre.

Le choix du nombre de module résulte de la dimension du dessin ou de la peinture qu'on veut réaliser, par exemple un rectangle classique de 4/6 modules ou plus allongé de 3/7 modules, ou tout autre rapport souhaité à condition que les modules soient égaux. Les modules exprimés en centimètres permettent de dimensionner facilement un dessin ou une peinture et de passer d'une petite échelle à une grande en gardant les mêmes rapports. Sur une même surface plus on augmente le nombre de modules plus on complexifie le tracé.

Le principe consiste à relier par des droites les points donnés par les modules des quatre côtés de la surface du support, ouvrant ainsi plusieurs évantails dont le recoupement des branches propose de multiples points de passage possible, points structurant la représentation qu'on se propose.

Au départ, je n'avais utilisé que deux évantails dont l'origine était située en bas, à gauche et à droite du dessin ou de la peinture. En faisant intervenir les modules, j'ai augmenté le nombre des évantails à partir du point de jonction de chaque module.

Dans mon travail de peintre, j'attache de plus en plus d'importance à la gauche, à la droite, au bas, au haut, au centre, ainsi qu'au poids des choses, et au sens de la lecture d'un dessin ou d'une peinture, soit de bas en haut, de gauche à droite ou de leurs contraires, on peut aussi dire Est-Ouest, Terre-Ciel...

Le schéma du tracé reproduit ici privilégie une lecture de bas en haut, je n'ai pas dessiné les autres évantails de lecture possible pour ne pas trop complexifier le tracé !

C'est donc à l'utilisateur, en fonction du sens de la lecture qu'il souhaite donner à son travail de choisir l'origine des évantails.

A première vue, ce schéma directeur apparaît davantage comme une grille que comme un tracé régulateur, car cette grille peut être considérée comme une constante préétablie, alors qu'elle n'est qu'un Principe. A l'application ce tracé propose de multiples possibles par le choix du nombre et de la dimension des modules qui engendrent le nombre et la situation des évantails, donnant à chaque choix des trames différentes de points de passage. Ces points nous offrent donc de nombreuses directions suivant notre projet. Pourquoi passer ici ou là ? Un point nous donne le chemin.

Ce tracé a-t-il des propriétés mathématiques ? Je n'en sais rien, pour moi sa simple fonction est plastique en raison de sa diversité d'application.

Il est fait pour les peintres, et non pour les architectes qui disposent avec le *Modulor* d'un instrument fonctionnel aux mesures humaines. On n'a jamais dit qu'un tracé régulateur conduisait à une œuvre harmonieuse — aussi on peut souhaiter qu'elle ne soit pas harmonieuse — mais, au travail, ce tracé me paraît permettre, par cette structuration de points, la recherche d'une organisation des formes en correspondance, en opposition, en complémentarité suivant le poids des surfaces proposées, entre l'ombre et la lumière, aux valeurs et aux radiations des couleurs. Il faut aussi savoir qu'au travail d'autres

⁸ Expositions Musée Picasso, Antibes, 1988 et Centre Culturel Français, Alger, 1989.

propositions se forment et que si le tracé au départ a demandé la parole, la peinture la demandera à son tour, de surcroît, le mystère demeure ouvert.

"Les Philosophes"

En 1961, dans la période la plus tragique de la guerre d'Algérie, j'ai fait une série de dessins de *Prisonniers, mendiants, aveugles et bergers*⁹ Je m'étais promis de les peindre. Il y a deux ans ils sont venus me tirer par la manche, mais je ne suis pas arrivé à les peindre. On ne tue pas encore dans les rues de Cuers, bien qu'on tue à nouveau en Algérie. Ne pouvant revenir en arrière, je pensai alors transformer les prisonniers, les mendiants, les aveugles et les bergers en "*Philosophes*". Ils ne devaient pas être loin des vieux cyniques grecs, je pouvais les revêtir de loques glorieuses. Ainsi, je mis en chantier un *Philosophe voilé*, un autre *aveugle*, et un troisième *unijambiste*. Plus d'une année a été nécessaire pour réaliser ces trois personnages, en nombreux dessins et peintures préparatoires, changeant de technique, passant des frottis et glacis à une ponctuation des couleurs pures écrasées au couteau.

Comme je ne savais pas très bien où j'allais, ne voulant pas reprendre mes anciens dessins, je laissai parler le jeu des éventails : "*Les philosophes*" se sont proposés selon les points et les lignes qu'offrait le tracé, quand se situaient des détails — main, pied, visage — à plus petite échelle que la trame générale, je trouvais des sous-ensembles pour leur donner forme.

Lorsque je dessinais le jeu des éventails au carré pour accompagner ce texte, une amie m'apporta un tout petit galet où je voyais un *Philosophe blessé* que, pour la démonstration, j'offris aussitôt au tracé régulateur pour en prolonger les propositions.

Donc, on peut, soit laisser parler le tracé en lui proposant un projet incertain en écoutant ses propositions, soit lui présenter un objet concret pour l'ordonner dans la trame du jeu des éventails.

Mon ami Samir Rafi me dit que mes tracés sont des bequilles : oui ! — mais je ne sais pas sauter dans le vide parachute fermé. Un jour un seul point me servira-t-il d'appui ?

Maisonseul
— Cuers X.94 —

Note – Je retrouve à l'instant les références du "Grain de moutarde" :

Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchuan *Les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde* – Encyclopédie de la peinture chinoise – Traduction et commentaires de Raphaël Petrucci, Paris, Renouard et Laurens, 1918. In 4°, 519 pages.

Ce volume rare peut être consulté à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (Fondation Jacques Doucet) 8, rue Michelet, Paris VI, sous la cote 92E6.

⁹ Album de trente dessins aux encres typographiques, publié aux Editions Obsidiane, Paris, 1988