



Hélène de Mandrot et sa voiture, 1926. Archives de la Maison des artistes - Hélène de Mandrot, Lausanne. Photo Pierre Zénobel

Le Corbusier et Hélène de Mandrot, une relation problématique

Antoine Baudin

Parmi les protagonistes du réseau suisse de Le Corbusier, Hélène de Mandrot - Revilliod (1867-1948) occupe une place particulière. Celle-ci est due à la fois à son âge (elle a vingt ans de plus que l'architecte), à sa position sociale (patriciat genevois, aristocratie provinciale), au fait d'être une femme, ainsi qu'à ses rôles multiples d'artiste, de mécène/animatrice et de cliente, voire, à un autre niveau, d'adepte et de protectrice autoritaire. Autant de données contradictoires qui contribuent à masquer la substance historique de ses activités. J'ai tenté de reconstruire sa trajectoire il y a quelques années dans un ouvrage monographique circonstancié¹. Je me contenterai de rappeler que ce parcours est marqué avant tout par une volonté militante de connexion transdisciplinaire et internationale - les principaux instruments en sont Maison des artistes au château de la Sarraz, dont elle est châtelaine usufruitière, et les grands congrès qui s'y déroulent - une volonté parfois contrariée par le primat de la commodité personnelle de la mécène. D'où la fréquente tentation d'interpréter ses entreprises comme des fantaisies de dilettante, qui plus est « féminine », de nature essentiellement affective, fondées sur la séduction et l'accaparement.

Le Corbusier n'échappe pas à cette vision réductrice, notamment dans la nécrologie de son ancienne partenaire qu'il va dresser fin décembre 1948². Qu'il ait rédigé cet hommage, un genre rarissime dans sa production écrite, à plus forte raison à la mémoire d'une femme³, suffit à attester la stature exceptionnelle qu'il attribue à la défunte. On verra toutefois que ce texte sert à court-circuiter toute autre forme de reconnaissance historique de l'activité de Madame de Mandrot, dans et hors du champ de l'architecture. Cette nécrologie, ses formulations et ses non-dits peuvent plus largement nous servir de fil conducteur pour qualifier les

1. Antoine Baudin, *Hélène de Mandrot et la Maison des artistes de La Sarraz*, Payot, Lausanne, 1998.

2. « Hommage à Hélène de Mandrot. Les CIAM à la Sarraz, 1928 », 31 décembre 1948, typoscript, FLC. Publié en anglais dans *The Architectural Review*, 1949, n° 4, p. 194 (« Hélène de Mandrot, Châtelaine of La Sarraz, birthplace of CIAM »); version originale publiée in Antoine Baudin, *op. cit.*, 1998, pp. 304-305.

3. À ma connaissance, il ne l'appliquera qu'à l'écrivaine et mécène argentine Victoria Ocampo en 1962.

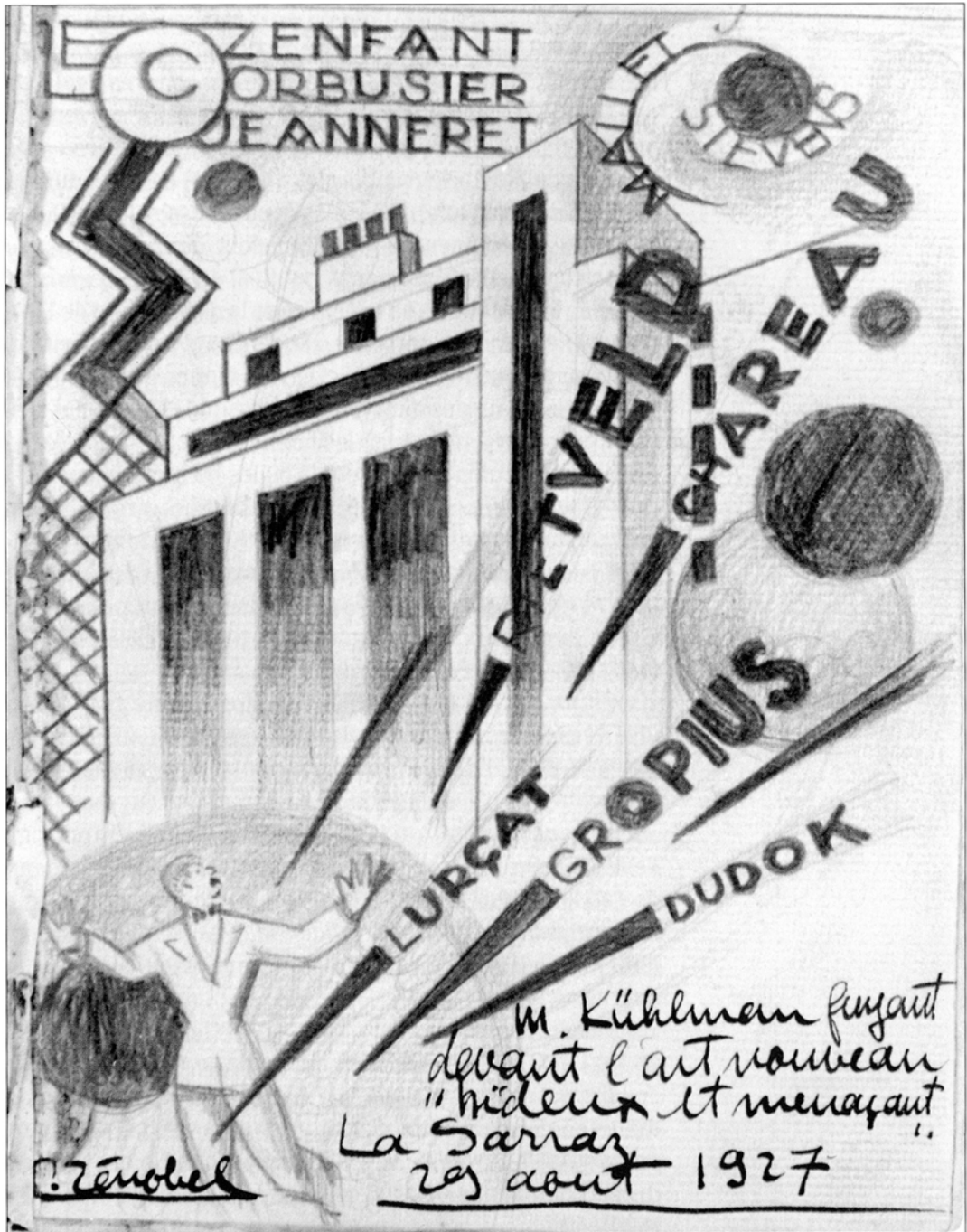
principaux événements et les ambivalences qui ont émaillé les relations entre les deux protagonistes.

Prémises

Il faut d'abord souligner la remarquable longévité de ces relations, puisqu'elles remontent au moins à la réunion fondatrice de l'association L'Œuvre, correspondant suisse romand du *Schweizerischer Werkbund*, en automne 1913. Le Corbusier, alors l'un des acteurs principaux de cet événement, se souviendra ironiquement en 1948 : « L'ayant aperçue dans un cénacle de l'art décoratif et de l'architecture, militant de sa splendeur blonde pour des choses moyennement valables, je l'avais surnommée : la Minerve du Léman ». Au-delà de l'anecdote, c'est désigner l'ambition qui animait déjà Hélène de Mandrot d'investir l'architecture – fût-ce à partir du « foyer » – tout en disqualifiant des pratiques décoratives féminines, réalisées au sein du mouvement dit de l'Art domestique, auquel les fondateurs masculins de L'Œuvre voudraient réduire la participation des femmes (« travaux domestiques », a spontanément écrit Charles-Édouard Jeaneret, auteur du procès-verbal de la réunion⁴).

Quinze années séparent la fondation de L'Œuvre et celle des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), pendant lesquelles les trajectoires des deux personnages ne se recoupent guère. Dès 1925, désormais installée à Paris, Hélène de Mandrot entreprend de moderniser radicalement ses références, d'abord dans l'orbite de Pierre Chareau, son premier mentor parisien, à la charnière entre Art déco et Mouvement moderne. Accessoirement, elle lui commande un aménagement intérieur, premier élément de sa singulière « collection d'architecture moderne » et, à ce titre, première source de conflit entre son adhésion à un modèle architectural novateur et sa difficulté à en user concrètement. Et si les références à Le Corbusier ou au cercle de *L'Esprit Nouveau* apparaissent précocement, jusque dans les dessins du Livre des hôtes de la Maison des artistes, c'est encore en compagnie de Chareau que la mécène va s'initier en été 1927 aux réalisations modernistes allemandes et hollandaises (elle se passionne en particulier pour Rietveld à Utrecht et pour Ernst May à Francfort), un pèlerinage qui prélude directement à l'initiative des Congrès internationaux d'architecture moderne.

4. Procès-verbal de l'assemblée constitutive de L'Œuvre, Yverdon, 13 novembre 1913, Archives de L'Œuvre, Archives cantonales Vaudoises, Chavannes-près-Renens.



Pierre Zénobel, détail du Livre des hôtes de La Sarraz, 1927. Archives de la Maison des artistes - Hélène de Mandrot, Lausanne

Cristallisation et connivence

Au printemps 1928, la préparation du congrès fondateur des CIAM est bien sûr le moment clé du futur partenariat entre Hélène de Mandrot et Le Corbusier. Contrairement à la vision de l'historiographie classique, qui tend à réduire la position de la châtelaine à celle d'une hôtesse bienveillante, Le Corbusier conviendra plus d'une fois, dans sa correspondance comme dans ses écrits publiés, du rôle déterminant joué par la mécène dans la genèse et la dynamique de l'événement, envers et contre les réticences d'une majorité de personnalités sollicitées. « Si c'est une femme qui provoquait toute cette affaire, cela ne veut pas dire que cela ne vaut rien. Elle a réussi ici à intéresser les meilleurs [...] Vous savez que les femmes seules réussissent là où les hommes échouent », écrit-il au futur secrétaire de l'organisation, Sigfried Giedion, prévenu contre le dilettantisme obligé de son initiatrice (« Ce n'est pas un joujou de société, l'architecture »)⁵. Mais c'est bien sûr aussi pour amplifier le poids de sa propre autorité et son apport exclusif (formulation du programme et des modalités de la réunion).

Significativement, le récit nécrologique de 1948 relative de manière pittoresque la mythique intuition fondatrice d'Hélène de Mandrot (« Je veux rassembler dans mon château les architectes d'avant-garde de vingt pays. – Pour quoi faire ? – Pour causer [...] »), qui plus est en inversant la chronologie des événements. Il fait précéder, dans une relation évidente de cause à effet, l'idée du congrès par l'intervention de la mécène dans l'affaire du *Palais de la Société des Nations* (elle n'aura lieu qu'à l'automne de cette même année), une opération qui aurait déjà fait entrer l'héritière Revilliod « en vedette dans le rang des tenants de l'architecture moderne », en l'occurrence au service explicite de Le Corbusier.

En réalité, le déroulement du congrès et ses suites immédiates confirment l'état d'étroite connivence qui s'instaure entre eux. Par exemple, en septembre 1928, Hélène de Mandrot accompagne Le Corbusier au Congrès international des intellectuels à Prague, qu'elle présente au président de la Confédération suisse comme « faisant suite au [s] ien »⁶. Mais l'action genevoise procède surtout d'un heureux concours de circonstances : la nouvelle localisation du futur *Palais des Nations* est prévue dans le parc de l'Ariana, propriété de la Ville, sous réserve de l'aval des héritiers du donateur de ce

5. Lettre de Le Corbusier à Sigfried Giedion, 24 avril 1928. FLC D2(1)109 ; Lettre de Sigfried Giedion à Le Corbusier, sd (avril 1928).

6. Lettre d'Hélène de Mandrot à Giuseppe Motta, 20 septembre 1928 (copie), Genève, Archives de l'État de Genève.

terrain, Gustave Revilliod. Parmi ceux-ci, sa petite-nièce Hélène, auréolée du crédit international qu'elle vient de gagner dans le champ de l'architecture moderne à l'occasion du premier CIAM. Elle va dès lors marchander opiniâtrement son accord, malgré les pressions des instances politiques, jusqu'à obtenir pour son « protégé » Le Corbusier – et en principe pour les autres lauréats primés mais non retenus du concours de 1927 – la possibilité de présenter, sinon un nouveau projet pour le Palais, du moins des « suggestions » pour l'aménagement du parc de l'Ariana. Elle contraint même en avril 1929 le Comité spécial de la SdN (dit Comité des cinq), par delà les voies diplomatiques autorisées, à laisser l'architecte présenter en personne au dit comité un projet d'urbanisation qui dépasse largement les simples « suggestions »⁷.

Quand bien même cette affaire ne constitue pour Le Corbusier qu'un baroud d'honneur par ailleurs peu médiatisé, elle consolide les positions respectives des deux partenaires dans une relation relativement équilibrée où tous deux trouvent un profit symbolique. Elle ne tarde pas à s'enrichir de diverses composantes. D'abord, l'action politique d'Hélène de Mandrot se poursuit à Genève jusqu'à l'été 1930 dans la promotion – elle aussi dépourvue d'effets pratiques – du *Mundaneum*, puis de la *Cité mondiale* de l'utopiste belge Paul Otlet sur des projets de Le Corbusier.

Il faut souligner aussi que cette nouvelle campagne coïncide avec le processus de réorientation « moderniste », internationaliste et « synthétique » (au sens de *L'Esprit Nouveau*) que la mécène a engagé en 1926 dans sa Maison des artistes de La Sarraz, fondée en 1922, et d'abord affectée à des séjours de jeunes artistes régionaux prometteurs. Dès l'automne 1929, Otlet figure en bonne place dans le comité censé redéfinir l'institution et Le Corbusier, bien qu'il refuse de s'y associer directement, a visiblement tenté de l'instrumentaliser. Ainsi, à l'occasion d'une « semaine pour la Cité mondiale », prévue à La Sarraz pour l'été 1930, il propose à un participant pressenti: « [...] si les années suivantes vous voulez, sur le même objet ou sur une nouvelle cause, continuer vos débats, à votre disposition le château »⁸.

L'échec de toute cette entreprise – y compris le colloque au château, annulé après d'obscur interventions des pouvoirs publics – exclura désormais tout projet commun comportant des implications expressément politiques. Car

7. Sur ce contexte et les interventions genevoises d'Hélène de Mandrot, voir Antoine Baudin, *op. cit.* 1998, pp. 191-197; Richard Quincerot, « Le champ de bataille du Palais des Nations », in *Le Corbusier à Genève 1922-1931*, Payot, Lausanne, 1987, pp. 35-48; Catherine Courtiau, « La Cité Internationale », in *Le Corbusier à Genève, op. cit.*, pp. 53-69.

8. Lettre de Le Corbusier à Rolland Marcel, 14 avril 1930. FLC.

Hélène de Mandrot, échaudée par les polémiques autour de son Congrès international du cinéma indépendant de 1929, et de sa vedette Eisenstein, craint de compromettre la réputation de la Maison des artistes en pleine restructuration. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles Le Corbusier va rester à l'écart de cette institution. Les relations entre les deux partenaires vont alors prendre une autre orientation, de nature plus privée et bientôt très problématique : la commande et le projet d'une construction démonstrative, la *Villa de Mandrot* au Pradet.

Un objet conflictuel

La commande de la villa semble avoir été formulée au plus tard à l'automne 1929, dans la phase paroxystique des opérations genevoises, et à un moment de confiance inconditionnelle en Le Corbusier. Je ne reviendrai pas ici sur l'histoire compliquée du projet, puis du chantier, documentée par des dizaines de lettres conservées à la Fondation Le Corbusier, ni sur les caractéristiques architecturales de cet objet, bien étudié en particulier par Bruno Reichlin⁹. Je me limiterai à quelques remarques à propos des positions respectives de l'architecte et de sa cliente.

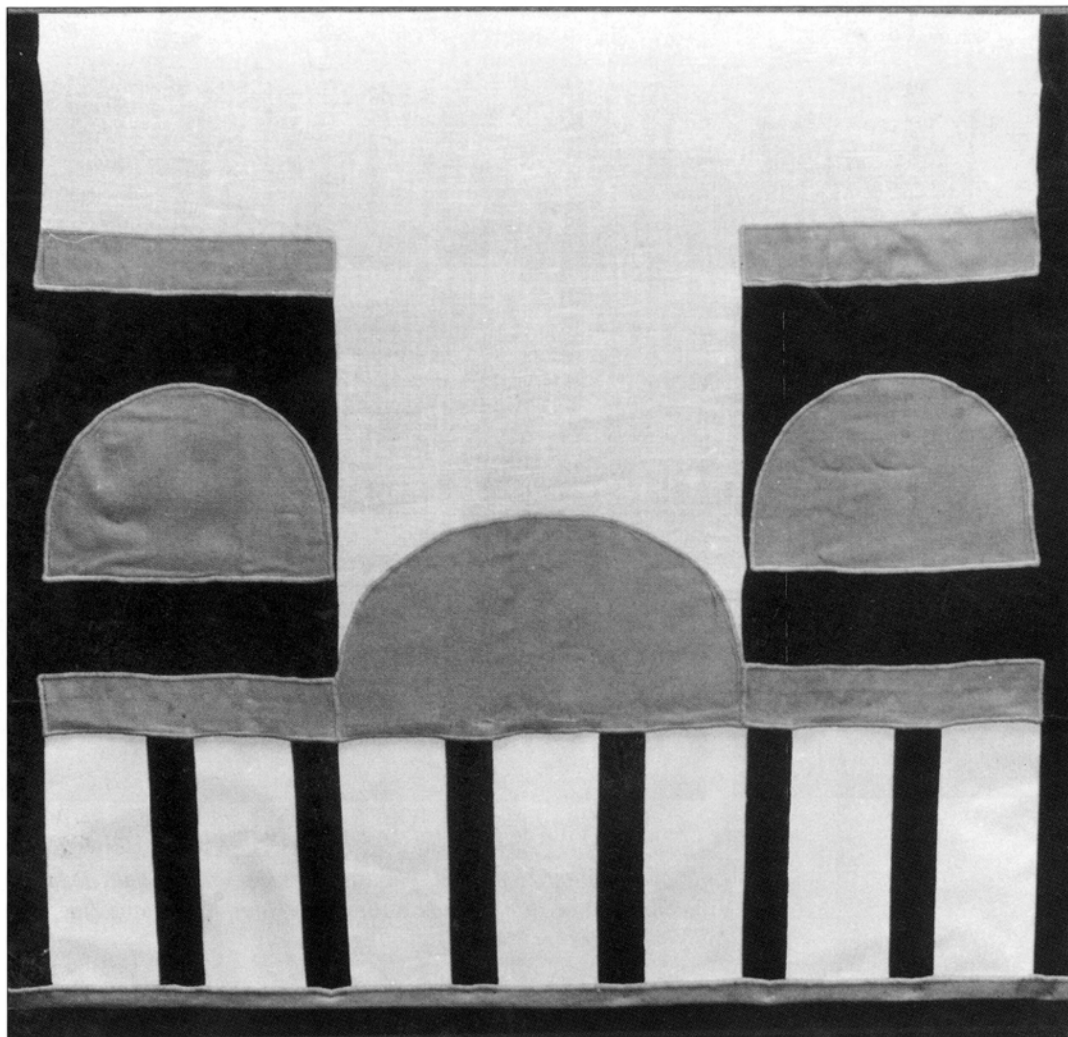
Pour Hélène de Mandrot, après l'intérieur demandé à Chareau à peine quatre ans auparavant, cette commande signale une nouvelle étape dans son accession à la légitimité moderne, qu'elle matérialise d'ailleurs simultanément dans sa pratique sporadique de meublière et d'artiste textile : les années 1929-1930 marquent l'apogée de sa (très modeste) reconnaissance parisienne, avec en particulier une participation, au titre d'invitée, à l'exposition fondatrice de l'Union des artistes modernes (ce sera aussi sa dernière prestation publique dans ce registre). Les tissus artisanaux qu'elle y montre frappent par leurs accents « moderno - rustiques ». Ils sont conformes à l'orientation progressivement donnée par Le Corbusier au projet de la villa, indice d'une convergence de vues par ailleurs non documentée : on ne saurait exclure la coresponsabilité d'Hélène de Mandrot dans ce processus.

Latente durant le chantier, la tension entre la maîtresse de l'ouvrage et ses architectes (Pierre Jeanneret est en l'occurrence de loin le plus exposé à son harcèlement épistolaire) portera essentiellement sur des problèmes techniques,

9. Bruno Reichlin, « La villa de Mandrot a Le Pradet (Var), 1929-1931 », in *Le Corbusier e la ricerca paziente*, Lugano, 1980, pp. 87-102 ; ID., « "Cette belle pierre de Provence". La villa de Mandrot », in *Le Corbusier et la Méditerranée*, Éditions Parenthèses, Marseille, 1987, pp. 131-141 ; Tim Benton, « La villa de Mandrot i el lloc de la imaginació », *Quaderns*, 1984, n° 163, pp. 36-49.

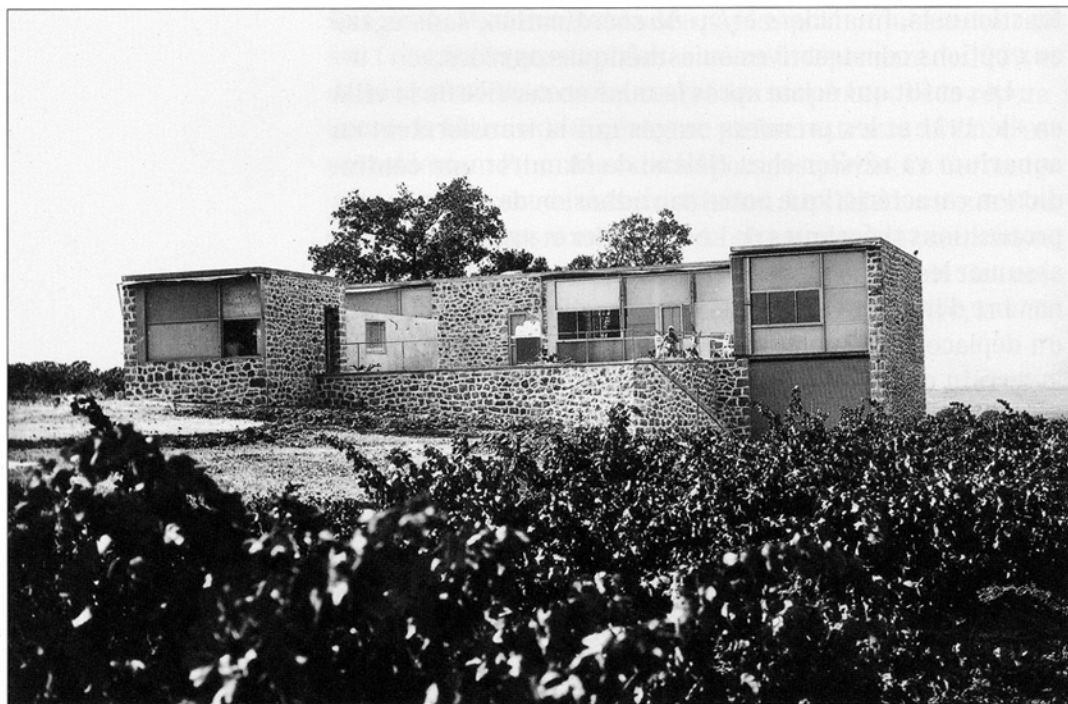
fonctionnels, financiers et/ou de coordination, sans égard aux options constructives ou esthétiques agréées.

Le conflit qui éclate après la mise en service de la villa en été 1931 et les premiers orages qui la transforment en aquarium va révéler chez Hélène de Mandrot une contradiction caractéristique entre son adhésion de principe aux propositions théoriques de Le Corbusier et sa difficulté à en assumer les conséquences pratiques, dont, en l'occurrence, nombre d'inconforts et de graves malfaçons. Il s'ensuivra un déplacement symptomatique des rapports de force sur le terrain des compétences spécifiques des protagonistes.



Hélène de Mandrot, Nappe en toile tissé main, 1930.

Photo Archives de la Maison des artistes - Hélène de Mandrot, Lausanne



Le Corbusier, Villa de Mandrot, Le Pradet, 1929. FLC L2(19)15

À gauche : Walter Moeschlin, Peinture murale, salle de bain de la Villa de Mandrot, 1937. Fonds Walter Moeschlin, Kunsthaus Zug, Zoug. Photo Marius Bar

À droite : Le Corbusier, Villa de Mandrot, Le Pradet, living room, 1937. Fonds Walter Moeschlin, Kunsthaus Zug, Zoug. Photo Marius Bar

La confrontation culmine début décembre 1931 dans un violent échange : excédé par les réclamations de sa cliente récalcitrante (« nous possédons de vous un courrier d'une année entière, tel que nous n'aurions jamais pensé en recevoir »), Le Corbusier incrimine son dilettantisme artistique (« vous qui vous prétendez architecte »), avant de décréter en toute mauvaise foi son indignité devant l'« architecture » : « Il semblait que Madame de Mandrot, après l'acte de La Sarraz, qui l'a faite entrer par la porte d'honneur dans le monde de l'architecture moderne, serait apte à habiter une maison moderne. Vous nous affirmez que non. Que diable alors ? Il ne fallait pas vous illusionner sur vos propres forces. »¹⁰

L'affaire illustre à la fois l'attitude volontiers cavalière de l'architecte vis-à-vis de ses clients et les vellétés contradictoires de la maîtresse de l'ouvrage, déjà manifestées avec l'aménagement de Chateau, et qui ressurgiront, plus violemment encore, avec la maison que lui construira Alfred Roth en 1943 à Zurich. Elle conduit à un refroidissement certain de ses relations avec Le Corbusier, mais non à une rupture. Les nombreux problèmes fonctionnels posés par la villa seront progressivement résolus au cours des années trente, en toute discrétion. Car s'il donne lieu à bien des commentaires désobligeants dans leurs cercles respectifs, le litige ne trouve aucune résonance publique, laquelle n'aurait pu que nuire aux deux parties. L'emploi manifeste que Le Corbusier fait de cet objet singulier (notamment dans la querelle sur le régionalisme) et sa rapide promotion internationale (à commencer par l'exposition mythique *Modern Architecture* au musée d'Art moderne de New York en 1932) servent de toute évidence l'image de Madame de Mandrot en commanditaire éclairée.

La villa restera en tout cas jusqu'au bout à l'arrière-plan de leurs relations ultérieures, à la fois comme une épine et comme un patrimoine d'exception. C'est encore à Le Corbusier que la mécène s'adressera en 1947 pour la vendre « à quelqu'un de bien [...] et qui comprenne cette chère maison »¹¹, avant qu'elle n'y trouve elle-même la mort - provoquée par une chute - fin décembre 1948.

À noter que la nécrologie corbuséenne mentionne bien le lieu fatal, mais se garde d'en revendiquer l'architecture, ni d'en qualifier les usages ou les éventuels mésusages. Ce serait pénétrer dans la dimension privée de la villa de Mandrot, baptisée l'Artaude, objet d'aménagements ou d'in-

10. Lettre de Le Corbusier à Hélène de Mandrot, 6 décembre 1931. FLC H3(2)154.

11. Lettre d'Hélène de Mandrot à Le Corbusier, 12 septembre 1947. FLC.

*Rabi (Paul Rabinovitch),
Prométhée,
vers 1936, bronze,
Zurich, Kunsthaus Zürich
(donation de Mandrot).
Photo Marius Bar (jardin
de la villa de Mandrot,
1937), Fonds Walter
Moeschlin, Kunsthaus
Zug, Zoug*



terventions qui échappent au contrôle de l'architecte (ainsi telle peinture murale organique, « arpienne », du jeune peintre bâlois Walter Moeschlin dans la salle de bain) et de tout un programme sculptural extérieur. Le Corbusier en loue dans *L'Œuvre complète* les premières pièces comme s'il les avait lui-même suscitées (la *Figure couchée* et le *Chant des voyelles* de Lipchitz, spécialement commandés par la maîtresse de l'ouvrage, ce que confirme le sculpteur dans ses mémoires¹²). Jamais il ne s'exprimera sur les autres. Nulle mention n'apparaît non plus de la destination de l'Artaude comme Maison de la sculpture, succursale spécialisée de la Maison des artistes de la Sarraz. Le prestige de l'architecte a été invoqué pour légitimer cette institution largement fictive¹³. Sauf pour le jeune Rabinovitch, disciple

12. Jaques Lipchitz, *My Life in Sculpture*, Thames and Hudson, Londres, 1972, pp. 103, 123-125.

13. Voir notamment Rochat-Cenise, « Les artistes du monde entier se retrouvent chez Mme Hélène de Mandrot dans sa moderne maison de l'Artaude ou dans son antique château de La Sarraz », *Paris-Midi*, 26 mars 1933.

de Lipchitz et protégé de longue date d'Hélène de Mandrot, elle fonctionnera surtout comme lieu de collection, justifiant en 1948 une importante donation au *Kunsthaus* de Zurich. Les modalités de présentation requises par la donatrice au musée prévoient là encore, par le truchement de la photographie, une forte présence de l'architecture de Le Corbusier dans ses relations avec les sculptures. Elles ne seront jamais réalisées¹⁴.

Extraterritorialité

Les non-dits de l'hommage nécrologique de 1948 concernent surtout la Maison des artistes, pièce centrale du dispositif d'Hélène de Mandrot. Elle est à peine mentionnée, et de manière très allusive, comme étant postérieure au premier CIAM (« ce château où elle avait, depuis, institué les réunions estivales de La Sarraz »). Le Corbusier, on l'a déjà dit, malgré les sollicitations parfois appuyées de la mécène, conserve ses distances avec cette institution pluridisciplinaire qui rassemble plasticiens, écrivains et architectes modernistes et va devenir, la crise aidant, une sorte de havre de l'avant-garde internationale. À souligner toutefois qu'elle fonctionne aussi comme un relais privilégié pour le programme de Le Corbusier dans le climat hostile de la Suisse romande, en regroupant dans son comité directeur les plus chauds partisans régionaux de l'architecte parisien, tels Georges Aubert, Adrien Miéville ou Alberto Sartoris en 1930 et 1931. En fin de décennie, c'est encore dans le cercle de Le Corbusier – en l'occurrence chez son référent scientifique Pierre Winter – que Madame de Mandrot puisera l'idée d'une nouvelle institution censée régénérer le « complexe de La Sarraz », la Maison du savant, stimulée par la lecture d'Alexis Carrel. Il est vrai que *L'Homme cet inconnu* fascine alors l'ensemble du milieu CIAM, à commencer par le secrétaire central Sigfried Giedion.

Il faut compter aussi à ce chapitre avec les interférences, de plus en plus fréquentes au fil des années, entre le personnel de la Maison des artistes et les représentants influents des CIAM (d'abord Giedion, puis Walter Gropius, tous deux également membres du comité), malgré l'indépendance que prétend préserver sa fondatrice vis-à-vis de l'« Internationale des architectes ». Elle en suit l'évolution avec un certain détachement jusqu'en 1936 (réunion du CIRPAC, l'assem-

14. Voir Antoine Baudin, *op. cit.* 1998, pp. 247-255.

blée des délégués des CIAM, à La Sarraz), pour s'identifier ensuite parfois passionnément avec l'institution.

S'y ajoutent d'autres « passions », très personnelles, simultanées ou successives, parfois éphémères, que nourrit la mécène pour nombre de vedettes, présentes ou futures, de ce même champ, tels Gropius, Aalto, puis les jeunes Roth ou Nathan Rogers, ou encore les vétérans Wright ou Van de Velde, ses contemporains. Quitte à les mettre en concurrence dans son panthéon personnel entre eux... et avec Le Corbusier.

Mais la fonction de référence, voire de recours, de ce dernier semblera se renforcer aux yeux d'Hélène de Mandrot, précisément parce que son autorité est à la fois extraterritoriale et de nature intellectuelle plutôt qu'affective. Ce processus est patent durant l'ultime période de la guerre et de la reconstruction, tandis que la problématique architecturale va dominer décidément les activités de la Maison des artistes. Ce sera en particulier sous l'impulsion de Roth, par ailleurs agent helvétique majeur de son ancien patron parisien, quel que soit le caractère instrumental de ce rôle crûment décrit par Franziska Lentsch dans le présent recueil.

Une telle évolution procède aussi des missions de représentation officielles que la mécène a effectuées pour les CIAM, au cours de ses voyages de la fin des années trente (USA, Scandinavie). Forte de son prestige international croissant de « maman des CIAM » – expression éminemment ambiguë consacrée par plusieurs dédicaces, notamment corbuséennes –, la mécène aurait pris des initiatives ensuite désavouées par la direction de l'organisation. D'où sa « démission », en août 1939, et la suspension de son financement (il a jusque-là alimenté une bonne part du budget de fonctionnement du secrétariat central), une manière aussi de manifester son soutien aux positions de Le Corbusier, alors en conflit ouvert avec le président CIAM Van Eesteren¹⁵. Elle reviendra conditionnellement sur son retrait l'année suivante : « Vous êtes de fondation et ne pouvez partir », lui aurait asséné Le Corbusier¹⁶.

Celui-ci sera dès lors appelé à arbitrer – implicitement ou expressément – les conflits larvés qui opposent Hélène de Mandrot aux instances suisses et internationales des Congrès, ou à des architectes particuliers : c'est doublement le cas de l'ambitieux Roth, après le cuisant échec en 1944 de la maison « wrightienne » qu'il a construite pour la mécène

15. Voir Antoine Baudin, *op. cit.* 1998, pp. 204-211. Lettres d'Hélène de Mandrot à Le Corbusier, 17/08/1939 et 30/08/1939. FLC.

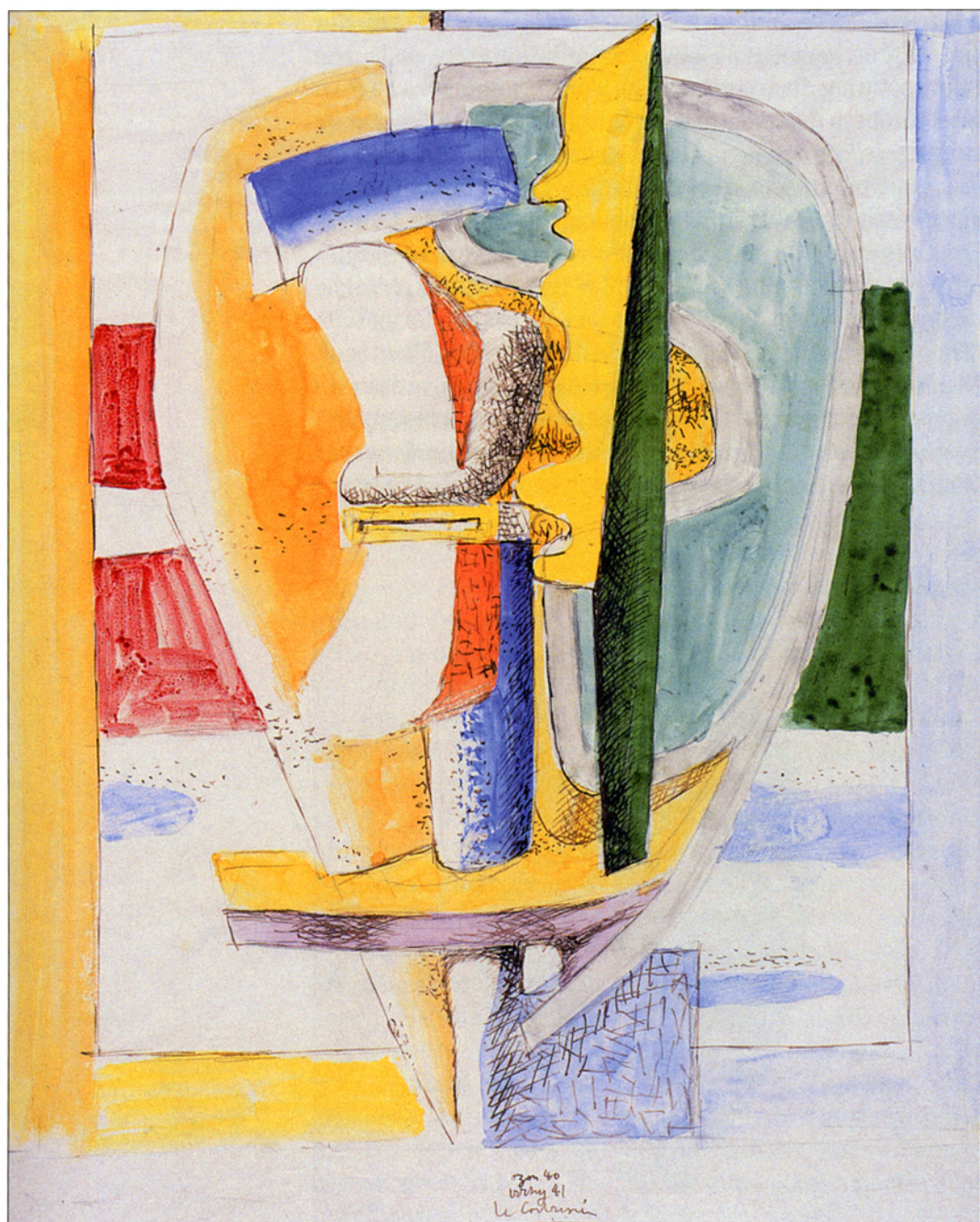
16. Lettre d'Hélène de Mandrot à Alfred Roth, 1^{er} mars 1940, Zurich, Fonds Alfred Roth, gta Archiv EPFZ.

à Zurich. Représentant les CIAM français, Le Corbusier est ainsi en juillet 1945 la vedette missionnaire de la première réunion du groupe suisse de la décennie à La Sarraz. Il se dérobera de justesse l'année suivante à la direction du congrès informel sur la Reconstruction que la châtelaine organise, tel un acte de « refondation », pour la reprise des activités de la Maison des artistes (il y délègue Eugène Claudius-Petit). On le verra de même fort embarrassé par les offres de service empressées de Madame de Mandrot, saisie de fièvre activiste, dans le cadre de l'Ascoral en formation, trouvant à lui offrir le statut inoffensif de membre d'honneur. Non sans flatter les élans de la presque octogénaire dans un registre pseudo martial caractéristique : « Je reste toujours épaté de vous voir maintenir avec une poigne de colonel vos troupions d'urbanistes répandus sur la planète. »¹⁷



Le Corbusier, Masque-armure, La Sarraz, 1928, crayon sur papier.
FLC 138 (l'un des sept dessins illustrant la nécrologie d'Hélène de Mandrot)

17. Lettre de Le Corbusier à Hélène de Mandrot, 16 avril 1946. FLC D2(15)89.



Le Corbusier, Composition, 1940-1941. Aquarelle sur papier, Musée romand, La Sarraz

Un verdict décisif?

Le soutien quasi inconditionnel apporté à Le Corbusier par Hélène de Mandrot dès la fin des années trente - y compris durant le pénible épisode vichyssois - a peu été payé de retour. Il s'accompagne en tout cas d'équivoques à différents niveaux. Ainsi en est-il d'un important tableau qu'elle a commandé au peintre Le Corbusier au lendemain du CIRPAC de Zurich de juillet 1939, gage d'un regain de confiance et de connivence dans le contexte de contestation que les deux protagonistes entretiennent vis-à-vis des CIAM. Objet de tractations épistolaires soutenues, l'œuvre est déclarée terminée (à Vézelay) et payée (12 000 francs français) en novembre de la même année¹⁸. Il en sera ensuite question durant plus de 8 ans dans leur correspondance, y compris avec la médiation de Roth, sans que la commanditaire n'entre en possession de son bien, ni même ne le voie. Il reste non identifié, à ce jour¹⁹.

Parmi d'autres dysfonctionnements, un tel ratage comporte une valeur symptomatique que confirmeront, suite à la mort de la mécène, divers énoncés corbuséens publics (dont la nécrologie pour *The Architectural Review*) et surtout privés (dans sa correspondance). En particulier, Le Corbusier va s'opposer catégoriquement à l'hommage collectif qu'entendent consacrer à la défunte Sigfried Giedion et les dirigeants CIAM en lui dédiant le volume en cours de rédaction sur l'activité des congrès et en consacrant plusieurs pages personnalisées à sa mémoire²⁰. « Non, c'est trop, CIAM = mondial », a inscrit Le Corbusier en marge de la proposition de Giedion²¹, avant d'argumenter dans sa réponse : « [...] il ne faut pas confondre notre sentiment propre et le standing d'une organisation telle que les CIAM [...]. Les CIAM sont de portée mondiale; Hélène de Mandrot a eu une participation incidente dans les CIAM, tout à fait hors de la pensée CIAM. En conséquence, nous ne pouvons pas solidariser deux choses de nature différente : la pensée CIAM et notre amitié reconnaissante. »

Et de rappeler, gage de ladite amitié, la nécrologie qu'il a lui-même spontanément rédigée. Il en joint même la copie, insistant sur les dessins réalisés en 1928 à la Sarraz dont il veut l'illustrer, et présente implicitement ce texte comme un modèle d'hommage nécessaire mais suffisant pour de telles circonstances²². Signe de l'autorité sans appel de

18. Lettre d'Hélène de Mandrot à Le Corbusier, 29 novembre 1939. FLC D2(14)87.

19. Pour le détail de cette affaire, voir Antoine Baudin, *op. cit.*, 1998, pp. 262-264. Hélène de Mandrot achètera une aquarelle lors de l'exposition de soutien à Le Corbusier organisée par Roth à Zurich en 1941 (elle se trouve encore au château), tandis que l'artiste offre une seconde pièce (disparue) à la mécène (lettre d'Alfred Roth à Hélène de Mandrot, 14 janvier 1942, Fonds Alfred Roth, gta Archiv EPFZ).

20. La proposition du secrétaire est agréée notamment par le nouveau président CIAM Josep Lluís Sert, Godfrey Samuel et Josef Havlíček (letters à Giedion du 5, 14 et 26 janvier 1949, gta Archiv EPFZ). Le volume ne paraîtra qu'en 1951 sous le titre *A Decade of New Architecture*, Zurich, Girsberger, avec une simple mention rétrospective du rôle d'initiatrice de Madame de Mandrot.

21. Lettre de Sigfried Giedion à Le Corbusier, 31 décembre 1948. FLC D2(20)109.

22. Lettre de Le Corbusier à Sigfried Giedion, 7 janvier 1949. FLC. À noter que le manuscrit de ladite nécrologie est daté - comme la proposition de Giedion - du 31 décembre 1948.

Le Corbusier,
Femme aux mains jointes,
La Sarraz, 1928, crayon
sur papier. FLC 137
(l'un des sept dessins
illustrant la nécrologie
d'Hélène de Mandrot)



23. « Je peux vous assurer que l'histoire n'oubliera pas la grande figure de Madame de Mandrot. Quant à nous, nous ferons tout ce qui est en notre pouvoir pour qu'elle reste vivante dans notre cercle qui a perdu en elle sa plus grande amie », écrit Giedion à Mme Perrot, sœur de la défunte (7 janvier 1949, Zurich, gta Archiv, EPFZ). Seuls, dans le cercle en question, Alfred Roth et le plasticien allemand Friedrich Vordemberge-Gildewart, familier de la Maison des artistes, publient des articles nécrologiques respectivement dans *Werk* (1949, n° 2, pp. 17-18) et *Forum voor Architectuur* (1949, n° 2-3, pp. 121-122).

l'architecte parisien ou de l'inertie des autres protagonistes de cette affaire, aucune opposition ne viendra contrer son veto et, finalement, même la « simple nécrologie » suggérée par Le Corbusier pour la publication CIAM sombrera dans l'oubli. La sienne propre, que l'on a vue très sélective, ne paraîtra qu'en traduction à Londres. Elle ne connaîtra guère de concurrence dans le réseau international, malgré les exhortations rituelles du secrétaire Giedion à cultiver la mémoire d'Hélène de Mandrot²³.

Pour toute leur dimension rhétorique et circonstancielle, ces éléments se constituent en une manière de verdict qui va fortement contribuer à fixer, symboliquement mais aussi pratiquement, la position d'Hélène de Mandrot dans l'histoire des CIAM (« hors de la pensée CIAM ») et plus largement, conjuguée avec ses postures de commanditaire et d'usagère

revendicative, sa relative indignité face à l'« architecture moderne ». C'est dire le poids de Le Corbusier dans un partenariat décidément problématique : il aura certes joué un rôle majeur dans l'accession de la mécène à la notoriété et à la légitimité moderne. Le jugement posthume et les non-dits de l'architecte influenceront à leur tour sur la fortune historiographique improbable de cette personnalité hors normes.

ANTOINE BAUDIN

Historien de l'art,

Archives de la construction moderne ACM,

École polytechnique fédérale, Lausanne