
Jacques Couëlle : quand l'architecture se révèle sculpture.

Monte Mano, la sculpture habitée

Virginie Thiéry



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/1360>

DOI : [10.4000/labyrinthe.1360](https://doi.org/10.4000/labyrinthe.1360)

ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2002

Pagination : 97-106

Référence électronique

Virginie Thiéry, « Jacques Couëlle : quand l'architecture se révèle sculpture. », *Labyrinthe* [En ligne], 12 | 2002, mis en ligne le 16 octobre 2006, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/1360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.1360>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Propriété intellectuelle

Jacques Couëlle : quand l'architecture se révèle sculpture.

Monte Mano, la sculpture habitée

Virginie Thiéry

« La maison n'est pas seulement faite pour celui qui l'habite, mais aussi pour celui qui la regarde. »

Jacques Couëlle



III. 1 – Chantier de la villa de Monte Mano, Sardaigne, architecte Jacques Couëlle, 1970, photographe anonyme¹.

- 1 Des ouvriers qui s'affairent à la tâche : au premier abord, une scène banale sur un chantier qui semble n'avoir aucune particularité. Au second regard, la maquette posée sur le sol attire l'attention. Quelle peut être la fonction d'une maquette si fragile sur un chantier où l'atmosphère, les manipulations et les matériaux peuvent parfois être si pesants ?
- 2 La réponse est simple : la maquette a ici remplacé les plans, coupes et élévations nécessaires à la construction. Les ouvriers sont contraints à l'ambitieux et fastidieux jeu

imposé par le concepteur du projet, Jacques Couëlle², l'architecte-sculpteur. Un va-et-vient perpétuel entre le modèle réduit et la réalisation concrète les active. Le réglet du maquettiste et la pige du géomètre se croisent ici pour un seul et même dessein : donner naissance aux formes habitées auxquelles Jacques Couëlle a longtemps rêvé, une perfection en harmonie avec la nature, pensée et modelée avec l'âme du sculpteur.

- 3 La construction, qui étend son impressionnant squelette en arrière-plan, est la villa que Jacques Couëlle a façonnée de ses mains pour son épouse, une villa qui a pris place sur les pentes sauvages et escarpées de Monte Mano en Sardaigne. La scène se passe en 1970, Jacques Couëlle est alors âgé de soixante-huit ans. Il voit dans cette construction la concrétisation de près de cinquante ans de recherches plastiques et architecturales ; l'œuvre parfaite tant dans ses formes que dans son style et dans sa mise en œuvre.
- 4 Depuis dix ans déjà (dès 1959), l'œuvre de Jacques Couëlle a basculé dans le domaine des sculptures habitées : « À une époque où le rationalisme et le fonctionnalisme [sont] des poncifs usuels, il [apparaît] en se préoccupant d'abord de beauté et d'art. À une époque où, dans les arts, tout le monde veut être ingénieur ou scientifique, [Jacques Couëlle s'affirme] artiste »³. Il fait partie de cette poignée de fantaisistes qui travaillent la courbe, se dissociant clairement de l'architecture mondiale en refusant d'obéir aux canons de l'angle droit. Cette particularité lui vaut d'avoir été souvent associé au mouvement que Michel Ragon désignait, dès 1963, par l'expression « architecture-sculpture »⁴.
- 5 La juxtaposition de ces deux arts qui s'épanouissent dans l'espace n'est pas nouvelle. Communément et depuis plusieurs siècles déjà, la sculpture et l'architecture sont associées dans une dualité où la sculpture se retrouve subordonnée à l'architecture. Loin de désigner un unique mode d'ornementation, l'« architecture-sculpture » peut être reconnue comme un véritable mouvement architectural, avec ses particularités et ses acteurs. Cependant, contrairement au Mouvement moderne⁵ qui s'était organisé autour de rencontres et d'écrits, le mouvement « architecture-sculpture » est toujours apparu comme un courant diffus et inorganisé, aux résurgences ponctuelles.
- 6 Il semble que ce soit l'avant-garde artistique du début du xx^e siècle, bien plus que l'avant-garde architecturale, qui soit à l'origine de l'émergence de ce mouvement. Divers courants issus des avancées cubistes sont venus bouleverser les modes de pensée, incitant les sculpteurs à franchir la limite entre les deux arts, tant dans la recherche formelle que dans la dénomination et dans l'utilisation de matériaux sans noblesse apparente issus du domaine de la construction ; cela, sans jamais avoir de prétention quant au projet d'habitation en lui-même. Or, pour exister comme telle, une architecture doit être bâtie et habitée. Malgré les résistances du milieu architectural, trop enfermé dans la gangue des théories du Mouvement moderne, il est intéressant de noter qu'à la même époque certains architectes tels que Rietveld, Oud ou certains membres du mouvement De Stijl se sont attachés à faire reculer la prédominance de l'architecture par rapport aux arts plastiques. Leurs constructions, basées sur un langage plastique structuré et sur un vocabulaire formel et chromatique strict, s'apparentaient à des sculptures élémentaires.
- 7 Freinés dans leurs élans par la récession économique des années 1930 et par le second conflit mondial, sculpteurs et architectes vont trouver dans la période de l'après-guerre un terrain favorable à de nouvelles expérimentations. Ils rejoignent les théories controversées de Frederick Kiesler qui s'élevait violemment contre Le Corbusier et ses proches, rejetant catégoriquement le fonctionnalisme au profit d'une « architecture magique », dont les racines prennent naissance « dans la totalité de l'être humain »⁶. Artistes (André Bloc, Victor Vasarely...), architectes (André Bruyère, Richard Neutra, Arne

Jacobsen...) et constructeurs (Le Ricolais, Jean Prouvé...) s'allient alors au sein d'une structure nommée « Groupe espace ». Ce groupe va jouer un rôle prépondérant dans la coalition des deux arts, préconisant un art non figuratif ancré dans une réalité constructible fondée sur la prise en compte de l'individu, et modelée par la pénétration de la lumière et l'interaction de la couleur et de la forme. C'est dans cette effervescence que Le Corbusier lui-même, malgré la ferveur de ses convictions, va concevoir le projet de la chapelle de Ronchamp (1955), expression même de sa pensée qui vise à faire apparaître l'architecture comme la synthèse des arts majeurs.

- 8 Porté par le développement technologique et la croissance économique, ce courant va rapidement s'étendre jusqu'à son apogée au cours des années 1960. Deux tendances se distinguent clairement. La première est celle qui regroupe la majorité des architectes (Pascal Hausermann, Charles Deaton) ; ceux-ci, engagés dans la voie des monocoques⁷, vont tendre vers la rigueur mathématique et la recherche de lignes pures et isostatiques⁸, en utilisant les capacités des matières plastiques. La seconde démarche est celle que va suivre la majorité des sculpteurs (Pierre Székély, André Bloc) ; elle consiste à réaliser des sculptures habitables à volumétrie composite en utilisant des matériaux primaires malléables. Cette technique offre, contrairement aux monocoques, une plus large liberté morphologique et plastique.
- 9 C'est à cette dernière catégorie que l'on peut associer les maisons sculptées de Jacques Couëlle, bien que celui-ci ne se soit jamais ni revendiqué ni identifié au mouvement « architecture-sculpture », allant même jusqu'à rejeter cette terminologie.
- 10 Sans nier les ressemblances plastiques qui existent entre l'œuvre de Jacques Couëlle et les principaux acteurs du mouvement « architecture-sculpture », il est opportun de noter le particularisme du style qu'il a su imposer. Il y a certes, comme chez les autres plasticiens, cette raison d'être artistique, cette prédominance de la forme idéale et ce profond désir d'assouvir un besoin plastique, mais il y a surtout les réminiscences de l'architecte et de l'inventeur qu'il fut à ses débuts, où l'acte gratuit n'avait pas sa place. En effet, la carrière de Jacques Couëlle est marquée d'attitudes extrêmes qui n'ont, à première vue, aucun lien direct, si ce n'est celui de contenter sa passion pour l'architecture. Pourtant, Jacques Couëlle s'est toujours défendu d'avoir vécu chaque phase de sa vie indifféremment de la précédente et indépendamment de la suivante. Il parle volontiers d'une quête permanente destinée à exaucer son rêve d'une architecture en harmonie avec la nature.
- 11 C'est à travers ce qu'il appelle des « voyages de formation » que Jacques Couëlle se forge un idéal architectural. Il parcourt l'Europe et approfondit ses connaissances dans des domaines aussi variés que l'archéologie, la botanique ou l'anatomie. Il se passionne pour le principe de la voûte romane et l'architecture médiévale dont son père lui a, dès son plus jeune âge, inculqué les bases. Cette attirance le conduit à fonder, à Aix-en-Provence, la « Décoration architecturale, maîtrise vivante des arts et de la pierre, du fer et du feu », dont le rôle est de mettre à la disposition d'architectes, de décorateurs et d'artisans une documentation iconographique et des exemples d'éléments décoratifs concrets, destinés à les faire renouer avec les savoir-faire aixois. La collecte d'éléments anciens, récupérés sur des sites en ruine, lui permet de se constituer un vaste catalogue en taille réelle dont il va se servir pour assouvir les désirs de grandeur et de prestige de quelques milliardaires capricieux installés sur la Côte d'Azur et son arrière-pays. Il y construit ainsi un certain nombre de châteaux, vastes collages d'éléments architecturaux de styles différents destinés à donner à leurs propriétaires l'illusion d'une demeure ancienne de plusieurs siècles déjà, dotée du confort moderne et agencée selon leurs volontés. C'est ainsi que

naissent, entre autres, la bastide Saint-François, construite à Grasse (1926-1936), et le château de Castellaras (1926). Les préoccupations architecturales de Jacques Couëlle ne sont pas celles de son époque ; aux obsessions du style international, il oppose la fantaisie des « années folles ».

- 12 À la fin des années 1930, il se tourne vers la recherche. Associé à d'éminents scientifiques (dont le professeur Bordes), il fonde, à Paris, le Centre de recherches des structures naturelles. La finalité de cette structure est de développer une technique et un langage architectural plus avancés, permettant d'ouvrir les esprits à une nouvelle forme d'esthétique raisonnée, originale, s'appuyant sur les phénomènes naturels, l'« habitat de l'instinct⁹ » et l'architecture des végétaux et des corps, en un mot, la bionique. Le groupe trouve sa juste application dans l'effervescence de l'après-guerre en déposant des brevets pour des techniques de constructions nouvelles et rapides, telles que les charpentes à torsion, le béton cellulaire, l'Aérobloc, le stérolit, les charpentes tubulaires ou la fusée céramique¹⁰.
- 13 Jacques Couëlle va, progressivement, revenir à l'architecture, guidé par les enseignements de la bionique, dans laquelle il pense avoir trouvé l'allié favorable à ses nouvelles expérimentations. Il revient sur le site de Castellaras où trente ans plus tôt il avait construit le château. À ses pieds, il conçoit un village autonome et sécurisé de quatre-vingt dix maisons organisées selon le modèle provençal. Dans ce complexe, où l'on peut entrevoir les prémices des *Gated Communities*¹¹, tout est géré par le club privé qu'il a fondé, pour le plus grand bonheur des riches propriétaires. Baignées d'influences provençales, mauresques, florentines et espagnoles, chaque maison est unique et protégée des agressions extérieures par de savants jeux de végétation. Lorsqu'en 1959 Jacques Couëlle conçoit sa propre maison, La Penchinade, à Mouans-Sartoux, il fait reculer les limites de sa conception architecturale. Le vocabulaire utilisé dans le village de Castellaras a évolué. La courbe n'est plus employée comme un simple élément décoratif. Elle est un *événement* générateur de la modénature de la façade, reliant avec force et conviction la toiture au sol dans une quasi-continuité. La voûte fait son apparition : véritable renaissance des principes constructifs que Jacques Couëlle a étudiés et mis en œuvre au sein de la « Décoration architecturale », prémices des recherches qui trouveront leur aboutissement dans la réalisation de Monte Mano. La forme n'est plus dessinée, elle devient modelée. Jacques Couëlle tient dans cette maison les balbutiements de son architecture sculptée qu'il ne tarde pas à mettre en pratique à Castellaras où il revient de nouveau : le village devient Castellaras-le-Vieux et l'ensemble des maisons sculptées devient Castellaras-le-Neuf. Sur les quarante-cinq maisons initialement prévues, seules cinq sont réalisées (1962). Elles ne sont en rien semblables à l'architecture de l'époque ; à la fois sculpturales et troglodytiques, elles dérangent par leur modernité et rassurent par leurs formes arrondies, rappelant l'enveloppe maternelle et les principes de « l'habitat de l'instinct » mis en évidence au sein du Centre de recherches des structures naturelles. La distinction entre la toiture, la façade et le sol a disparu, laissant place à une peau continue enroulée autour d'un patio et conçue en parfaite harmonie avec l'organisation dissimulée du jardin. Dès lors, Jacques Couëlle va concevoir toutes ses réalisations sur ce modèle. Il va faire évoluer son style à la recherche d'une harmonie toujours plus poussée entre l'architecture, l'homme (pour qui et par rapport à qui le projet est conçu) et la nature (qu'il prend toujours soin de préserver).
- 14 C'est lors de la conception de la villa de Monte Mano qu'il trouve le terrain favorable et la maturité suffisante pour faire que ce projet atteigne la perfection recherchée. Installée

sur un terrain chaotique, à pente raide, ouvert sur la mer, la maison de la Costa Smeralda est implantée suivant un système de gradins, mis en place de manière à épouser les accidents du terrain. Ce jeu de différences de niveaux, organisé par l'architecte, permet à la fois de hiérarchiser les espaces et de leur offrir une grande intimité. De la même manière qu'il respecte le site en s'accrochant à la pente, Jacques Couëlle essaye de préserver la végétation existante. Il accorde une grande importance aux vieux genévriers sauvages qu'il contourne, rejetant plus loin les rondeurs généreuses de son architecture. Il établit ainsi un lien étroit, voire une complicité, entre le site et l'architecture, voulant bâtir sans heurter le milieu naturel. Afin de renforcer l'attachement de la maison au site, il travaille particulièrement le jardin. Le romarin, le basilic, la lavande, la véronique et le chèvrefeuille assurent la transition entre l'œuvre de Dieu et celle du maçon. Les toitures végétalisées participent à la composition générale du jardin, la maison fait ainsi corps avec la nature et disparaît dans le paysage. Là où le béton est visible, Jacques Couëlle l'habille de cuivre patiné pour que se mêlent à la fois les verts minéraux et les verts végétaux. L'architecture née sous l'influence du paysage y participe alors pleinement. C'est avant tout cette particularité qu'il faut noter dans l'œuvre de Jacques Couëlle par rapport à ses homologues du mouvement « architecture-sculpture », chez qui l'œuvre est considérée comme simple objet de contemplation et où la fonction d'habiter n'est pas une fin en soi, ce qui explique que la recherche poétique de la forme générale l'emporte sur le site et les futurs occupants.

- 15 Dans l'œuvre de Jacques Couëlle, il y a avant tout une volonté formelle, un désir profond d'assouvir un besoin artistique. Ce besoin est exprimé essentiellement dans la méthode de travail qu'il a mise au point et qui en fait sa principale caractéristique. C'est *in situ* que toute la création s'opère. Le style architectural de Jacques Couëlle prend toute sa quintessence dans le rapport constant entre l'œuvre créée et le milieu physique qui l'accueille. Il établit une unité entre minéral et végétal en se fondant sur une observation minutieuse du milieu, attentif à la végétation en place, à la déclivité du terrain, aux flux énergétiques qui le traverse et aux astres. Il déduit de ses constatations l'implantation et les formes de la future construction. Il pratique ensuite, à Monte Mano et ailleurs, ce qu'il appelle le « test de Tristan », destiné à mettre en place la distribution intérieure. Il localise les surfaces dévolues aux différentes fonctions de la vie courante qu'il trace avec du sable sur le sol. Il demande aux futurs occupants de mimer successivement, sur les espaces prédéterminés, les différentes activités qu'ils ont l'habitude de répéter pendant une journée. Ainsi, les différentes allées et venues se dessinent sur le sol et donnent à l'architecte des informations sur l'ampleur, la densité, les inflexions des circulations, la forme des pièces, les besoins d'intimité, etc. Ces relevés de comportement, d'attitudes physiques ou mentales, Jacques Couëlle les retranscrit en termes d'architecture, en les associant aux données topographiques et climatiques. L'espace qu'il propose aux habitants de la maison fait corps avec leur vie personnelle : l'individu participe à la mise en forme de l'espace intérieur sculpté. Les hasards de l'événement plastique sont, dans l'architecture de Jacques Couëlle, contraints par un aspect scientifique déterminé par l'homme et la nature.
- 16 Grâce à une trame carrée tracée sur le sol, les formes déterminées par le « test de Tristan » sont retranscrites d'abord sur une plaque de bois, qui servira de socle à la future maquette, puis sur un plan. Jacques Couëlle dessine ensuite minutieusement l'épaisseur des murs. Progressivement, il monte les armatures, dont la courbure est directement induite du « test de Tristan » ; puis il les soude entre elles. Il dit ensuite revenir sur le site,

avec la maquette achevée, de manière à tester en grandeur nature la qualité des ouvertures. Sur sa table à dessin transformée en table de travail, il façonne l'argile, à la main et au couteau, pour donner de la matière et de l'épaisseur aux façades. Une fois la maquette achevée, elle est conduite chez un modelleur qui en réalise le négatif, afin qu'elle soit moulée en plâtre. La méthode de travail élaborée par Jacques Couëlle est, dans son approche de l'architecture, du site et de la mise en forme, très proche des techniques de travail du sculpteur.

- 17 La méthode d'élaboration de la villa de Monte Mano est un peu différente, le langage de la sculpture supplante celui de l'architecture. Le rôle de Jacques Couëlle n'est plus celui du maître d'œuvre habituel, il s'apparente à celui de l'artiste. Les formes, qu'il n'a pas dessinées, mais qu'il a simplement modelées à petite échelle, sont travaillées directement sur le terrain : il façonne et positionne ouvertures et façades ; il travaille la matière, n'hésitant pas à faire, défaire puis refaire comme le ferait le sculpteur devant son œuvre ; le geste est alors profondément plastique. Les armatures de fer soudées entre elles sur la maquette par l'architecte devenu sculpteur, sont celles-là mêmes qui supportent l'édifice. À l'exception des croquis initiaux, aucun plan d'exécution n'est dressé. La maquette est apportée sur le chantier, c'est elle qui guide les ouvriers jusqu'à la taille réelle. Une fois la carapace structurelle achevée, Jacques Couëlle intervient sur le site, ajustant les percements pour qu'ils cadrent, à la perfection, la nature sarde, et qu'ils offrent aux habitants une lumière changeante ; ou bien encore modelant la courbure des façades pour que la maison donne l'impression de sortir naturellement de terre. Le geste artistique remplace alors le geste technique. Ensuite, comme il l'avait fait à Castellaras-le-Neuf, l'ossature métallique est recouverte d'un grillage à mailles fines, sur les faces internes et externes où l'on projette une couche de béton. Ici, se révèle cette forte volonté d'être l'architecte-artiste, l'architecte-sculpteur qui manipule la matière pour l'accomplissement formel.
- 18 Monte Mano, image d'une bête tapie et ensevelie, cache dans son for intérieur toute la complexité de sa création et de son élaboration. C'est là, dans ce non-dit, que le génie du créateur, architecte puis sculpteur, se révèle.



III. 2 – Villa de Monte Mano, Sardaigne, architecte Jacques Couëlle, façade sur le jardin s.d., photographe anonyme.

- 19 La sculpture devenue habitable, s'évertue, certes, à satisfaire l'utilisateur, mais son plus noble objectif est de contribuer à satisfaire l'imagination et la liberté créatrice des poètes. D'une architecture qui, aux yeux de beaucoup, pouvait paraître fantaisiste et utopique, Jacques Couëlle révèle des principes quasi scientifiques : les formes en apparence gratuites se matérialisent à partir de principes d'écologie esthétique complexes. C'est dans cette

dualité profonde que le style de Jacques Couëlle s'est anobli, laissant comme les artistes, son œuvre ouverte à la réflexion des générations à venir ; ainsi explique-t-il que « l'homme peut disposer de son temps, car il est le seul à le vivre, mais il ne peut disposer de l'espace, car l'espace demeure et lui survit ».

NOTES

1. Les deux photographies qui illustrent cette rubrique sont extraites du fonds Jacques Couëlle, 1999 005, conservé au Centre des archives du monde du travail, à Roubaix, actuellement traité par Virginie Thiéry dans la perspective d'un DEA puis d'une thèse.
2. Né à Aix-en-Provence en 1902, décédé à Paris en 1996.
3. Michel Ragon, « Jacques Couëlle », *Cimaise*, 103, août-septembre-octobre 1971.
4. Michel Ragon impose à cette époque le terme « architecture-sculpture » et le terme « sculpture-architecture », le premier terme désignant « les architectes qui réalisent leur art à la manière d'un sculpteur, [et le second] les sculpteurs dont les œuvres, *a priori* gratuites, peuvent constituer des propositions soumises à la méditation des architectes et à celle des ingénieurs qui les réaliseront ensuite ou qui les modifieront suivant des exigences techniques que les plasticiens n'ont pas à se poser ». Ces deux termes vont rapidement fusionner au sein d'une même expression, l'« architecture-sculpture ». *Où vivrons-nous demain ?*, de Michel Ragon, Paris, Robert Laffont, 1963.
5. Terme utilisé pour désigner des courants architecturaux nés au début du XX^e siècle et ayant contribué à la formulation d'une théorie et d'une esthétique nouvelle.
6. Frederick Kiesler, *Monographie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.
7. Terme utilisé pour désigner les constructions moulées en une seule pièce dont la coque est auto-porteuse.
8. Système où toutes les forces exercées sur la structure se retrouvent en équilibre.
9. Cette notion désigne toutes les formes d'habitat construites par les animaux suivant leur instinct de survie.
10. Mise au point en 1938, la fusée céramique est un procédé de construction destiné à faire des voûtes « paraboliques » et des voûtes surbaissées. La fusée céramique est une « bouteille » en argile de 30 cm de haut et de 8 cm de diamètre. Elle a été mise au point à partir de l'analyse de l'assemblage des éléments d'une tige de bambou puis d'un prêle.
11. Voir Renaud Le Goix, « Un samedi après-midi dans une *Gated Community* », rubrique « Documents », *Labyrinthe*, n° 10, automne 2001.

AUTEUR

VIRGINIE THIÉRY

Virginie Thiéry, née en 1976, ancienne élève de l'École d'architecture de Montpellier (EALR) et du Kent Institute of Art and Design de Canterbury (KIAD), termine actuellement son diplôme d'architecte à l'École d'architecture de Lille (EAL), sous la direction de Richard Klein, sur le thème *Exposer l'architecture et le travail d'un architecte*. Elle est également chargée de mission (classement et valorisation des archives d'architecture) au Centre des archives du monde du travail (centre d'Archives nationales, Roubaix).